

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»
Исторический факультет

Н. В. Белошапка

Государство и культура в СССР:
от Хрущева до Горбачева

Монография

Ижевск 2012

УДК 94 (47+57)"1917/1991"

ББК 63.3 (2) 63-7

Б 435

Рецензент:

*Н. А. Коваленко, д.и.н., профессор
Московского государственного университета
им. М. В. Ломоносова*

Белошاپка Н. В.

Б Государство и культура в СССР: от Хрущева до Горбачева: монография. – Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2012 – 320 с.

ISBN

Книга посвящена рассмотрению проблемы взаимодействия государства и культуры в один из периодов советской истории, который долгое время в силу различных обстоятельств освещался в исторической науке весьма тенденциозно. В работе выделяются особенности формирования политики в области культуры в СССР, а также исследуется механизм ее реализации во второй половине 1960-х первой половине 1980-х гг. Автор анализирует специфику взаимоотношений власти и творческой интеллигенции, формы и методы управления художественной культурой. Кроме того, во многом по-новому оценивается роль государства в развитии культурных связей с зарубежными странами в указанный период. В работе представлены материалы более 20 фондов 5 центральных архивов (РГАНИ, РГАЛИ, ГАРФ, ЦАОПИМ и ЦАГМ). Основная часть архивных документов вводится в научный оборот впервые.

Монография предназначена для преподавателей и студентов гуманитарных факультетов, историков, культурологов, государствоведов, всех, кто интересуется советской историей и вопросами государственного управления.

УДК 94 (47+57)"1917/1991"

ББК 63.3 (2) 63-7

© Н. В. Белошاپка, 2012

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность изучения проблемы взаимодействия государства и культуры диктуется необходимостью переосмысления многих страниц отечественной истории, а также политическими интересами сегодняшнего дня, когда в общественных и государственных структурах ведется острая полемика по вопросу создания действенного механизма управления различными сферами жизни страны, в том числе и культурой.

Процесс взаимодействия государства и культуры в СССР во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг. можно рассматривать как на уровне институтов, входящих в непроизводственную сферу, так и на уровне взаимоотношений государства с собственно носителями культуры в лице творческой интеллигенции. В целом тема «Государство и культура» весьма многогранна, имеет массу разнородных аспектов и содержательно распадается на несколько самостоятельных исследовательских направлений.

Прежде всего, несомненно, сохраняет свою актуальность изучение проблемы формирования и реализации культурной политики в СССР. Стоит отметить, что в рассматриваемый период в официальных документах не использовался термин «культурная политика», его подменяло понятие «партийно-государственное руководство литературой и искусством». И это несмотря на то, что уже в декабре 1967 г. на организованной в Монако под эгидой ЮНЕСКО встрече представителей 24 стран, в том числе и СССР, было выработано одно из определений культурной политики. В данном случае под культурной политикой было решено понимать «комплекс операциональных принципов, административных, а также финансовых видов деятельности и процедур, которые обеспечивают основу действий государства в области культуры»¹. Однако особенностью советской политической системы было то, что определяющая роль в разработке и осуществлении любого направления государст-

¹ Государственная культурная политика в документах и материалах. – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2001. Т. 4, кн. 1. С. 9.

венной политики, в том числе и культурной, принадлежала КПСС, которая ставила политику в жесткую зависимость от идеологии. Это обстоятельство дает основание применительно к советскому периоду и сегодня оперировать таким понятием, как «партийно-государственная политика». Реализация этой политики осуществлялась главным образом через систему органов государственного управления, но при этом важно также подчеркнуть, что, помимо управленческого аппарата, на развитие культурной политики существенное влияние оказывали и творческие союзы, являвшиеся своеобразными инструментами воздействия на советскую интеллигенцию.

В изложении советской историографии по проблеме формирования и реализации культурной политики представляется целесообразным остановиться на публикациях, раскрывающих политику через систему руководства сферой культуры со стороны центральных и местных партийных органов². Надо сказать, что у авторов такого рода работ нет и не могло быть заметных различий в концептуальных подходах. В большинстве исследований партийное влияние на творческий процесс признавалось источником успехов и достижений во всех областях культуры. Нельзя не отметить и несколько диссертационных исследований³, в которых предметно изучались вопросы партийного руководства, в частности, вопрос о роли культуры в системе идеологической деятельности КПСС.

Несмотря на то, что в советской исторической науке преваляровали исследования, изучавшие «партийное руководство», авторы их, как правило, рассматривали не только партийные директивы, но и управление сферой культуры со стороны госу-

² Ангелова М. А. Управление духовной жизнью развитого социализма. – М.: Изд-во «Знание», 1984; Лукин Ю. А. Художественная культура зрелого социализма. – М.: Изд-во «Знание» 1980; Лукин Ю. А. Политика КПСС в области художественной культуры. – М.: Изд-во «Знание», 1985; Из истории партийно-государственного руководства культурным строительством в СССР. – М.: 1983; Партийное руководство литературой и искусством. – М.: 1986.

³ Переберина Н. В. Современный театральный процесс: управление и основные тенденции развития. – М.: 1988; Лаанемяэ А. Л. Политика КПСС по формированию духовной культуры в 1960-е – первой половине 1980-х гг. (на примере Эстонии). – М.: 1991.

дарственных органов. В этом отношении определенный интерес представляет статья Е. В. Беловой⁴, основным достоинством которой можно считать введение в научный оборот некоторых архивных документов, отражающих структуру и деятельность министерства культуры СССР. В своей публикации автор касается также вопросов реорганизации центрального аппарата ведомства культуры в 1960-е гг., не раскрывая, впрочем, ее причин и последствий.

С проблемой формирования и реализации культурной политики тесно связана проблема изучения форм и методов управления культурными процессами в СССР как партийными инстанциями, так и государственными институтами. Важно отметить, что в советские годы аналитических материалов об участии Аппарата ЦК КПСС в управлении практически не было, а вот оценка деятельности министерств культуры, как союзного, так и республиканского, время от времени производилась. В этой связи несомненный интерес представляют работы советских специалистов по государственному управлению, в которых предлагались и обосновывались методики управления различными направлениями профессионального искусства⁵. Поскольку эти материалы относятся преимущественно ко второй половине 1980-х гг., в них, как правило, анализируются причины отставания развития духовной жизни от сферы производства, вызванные остаточным принципом выделения ресурсов на образование и культуру. В отдельных публикациях указывалось также на несовершенство методов планирования и управления отраслями культуры. В какой-то мере к ним примыкают и исследования

⁴ Белова Е. В. Совершенствование форм руководства художественной культурой // Культура развитого социализма. Некоторые вопросы теории и истории. – М.: Изд-во «Наука», 1978.

⁵ Столяров И. А. Современные методы и средства управления в отраслях культуры и искусства. – М.: Изд-во «Экономика», 1983; Деменюк В. Н. Основы управления художественной культурой. – М.: Изд-во «Всесоюзный институт повышения квалификации работников культуры», 1982; Фохт-Бабушкин Ю. У. Вопросы научного управления художественной культурой в свете решений XXVII съезда КПСС. – М.: Б. и., 1986; Фохт-Бабушкин Ю. У. Художественная культура: проблемы изучения и управления. – М.: Изд-во «Наука», 1986; Актуальные направления совершенствования и перестройки управления в сфере культуры. – М.: 1988.

искусствоведческого плана⁶, для которых, правда, в большей степени в методологическом смысле, был характерен оценочный позитивизм. Авторы подобного рода исследований исходили из основного идеологического постулата о том, что советский деятель искусства несет ответственность за свое творчество перед обществом и государством, а потому обязан выполнять социальный и политический заказ.

Следует сказать, что в контексте рассмотрения взаимодействия советского государства и культуры существует еще одна проблема, не утратившая и сегодня научной актуальности. Речь идет о выстраивании политики и практики международных культурных связей на уровне партийных и государственных институтов.

Отечественная историография по проблеме политики международных культурных связей СССР с зарубежными странами в период второй половины 1960-х – первой половины 1980-х гг., на первый взгляд, достаточно обширна. Большинство работ советского периода характеризуют общий вектор развития контактов по линии культуры в контексте внешней политики государства⁷. Надо отметить, что подобного рода исследования, помимо введения в научный оборот данных о количестве контактов, дают представление и об основных формах культурного сотрудничества, характерных для данного периода. Но написаны они по большей части не на анализе архивных источников, а на основе публикаций в прессе, что вполне объяснимо, учитывая новизну материала для исторической науки 1960-1980-х гг.

⁶ Дубровин А. Г. О партийности художественного творчества. – М.: 1978; Руковицин М. М. Народность и партийность искусства. – М.: 1978; Ермаков В. Т. Советская культура как предмет исследования // Вопросы истории. 1973. № 11 и др.

⁷ Культурный обмен: 10 лет после Хельсинки. – М.: 1985; Кашлев Ю. Б. Культурные связи: важный фактор разрядки. – М.: 1976; Кашлев Ю. Б. Международное сотрудничество и культурные связи. – М.: 1975; Лебедев Л. К. Правда и ложь о культурном обмене. – Л.: 1985; Луньков Н. Международные культурные связи СССР / Международная жизнь. 1971. № 8. С. 33-41; Игорев А. Межгосударственное культурное сотрудничество – содержание, задачи, перспективы // Мировая экономика и международные отношения. 1987. № 11. С. 63-73.

Кроме работ обобщающего характера, существует ряд публикаций, предметно исследующих контакты СССР по линии культуры с капиталистическими странами⁸. Важно подчеркнуть, что материалы такого плана носили скорее пропагандистский характер, нежели характер научного исследования, а потому общим местом в них является обоснованность объективности идеологического противостояния двух систем. Признавая в целом сложность и противоречивость политических отношений (а как следствие – и развития культурных связей) с западными странами во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг., не вполне оправданным представляется распространенное в нашей исследовательской литературе акцентированное внимание на разногласиях в ущерб поиску общих знаменателей.

В качестве основной тематики большинства исторических исследований по проблемам международных связей в разные годы можно выделить вопросы культурного содружества СССР со странами социалистического лагеря⁹. Здесь совершенно особое место занимают работы искусствоведческого плана¹⁰, причем наиболее активно изучением международных контактов занимается советское литературоведение. В этой части исследований всячески подчеркивалась идейная близость партнеров, лишь в редких случаях делались ссылки на разницу в подходах к проблемам современного искусства. В контексте раскрытия про-

⁸ Связи между СССР и капиталистическими странами в области культуры. 1975-1985 гг. – М.: 1987; Кашлев Ю. Б. Культурные связи СССР с капиталистическими странами. – М.: 1978; Тимофеев Н. И. СССР-Италия: культурные связи: история и современность. – М.: 1980; Добросельская Г. Культурные связи и политические факторы в отношениях СССР и США в 1960-1970-е годы // Взаимодействие культур СССР и США (XVIII-XX вв.) Сб. ст. – М.: 1987. С. 93-99; Голубев А. В. Советско-английские связи по линии общественных организаций в 1979-1982 // Вестник МГУ. Сер. 8. История. 1984. № 4. С. 31-38.

⁹ Михайлов В. А. Бескорыстная помощь друзьям. – М.: 1974; Брицкий П. П. Помощь стран социализма в подготовке кадров для освободившихся стран. – Львов: 1986; Шпилев Е. П. Дружба не знает границ. – М.: 1983.

¹⁰ Современное искусство социалистических стран: проблемы творческих взаимосвязей. – М.: Изд-во «Наука», 1981; Сурина Т. Взаимодействие и взаимообогащение социалистических культур // Театр. 1979. № 6. С. 9-16; Шескин В. Интернациональные связи Союза писателей СССР; Барабаш Ю. Литература в изменяющемся мире, литература, изменяющая мир // Вопросы литературы. 1976. № 12. С. 297-322.

блемы представляют интерес работы, посвященные изучению деятельности неправительственных общественных организаций, по линии которых также осуществлялось международное сотрудничество в области культуры. Одной из наиболее значительных организаций такого рода был Союз советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами (ССОД)¹¹.

Определенный перелом в изучении проблемы взаимодействия государства и культуры произошел в 90-е гг. XX века, когда на фоне методологических дискуссий был сделан существенный прорыв в изучении отечественной истории. Обширные публикации воспоминаний, документальных источников, а также непродолжительная «архивная революция» способствовали появлению значительного числа исследований, посвященных отдельным аспектам истории второй половины 1960-х – первой половины 1980-х гг. В отношении нашей проблемы этот период характеризуется огромным количеством работ методологического характера, связанных с анализом теоретических аспектов культурной политики¹². При этом позитивизм в оценках партийно-государственной политики в области культуры сменился ярко выраженным критическим отношением.

Исследователи 1990-х гг. в большинстве своем приходят к выводу, что государственная политика в сфере культуры должна лишь законодательно обеспечивать и практически создавать условия, главным образом экономические, для развития культуры. Вместе с тем ими подчеркивалась необходимость ограничения проявлений государства в творческом процессе, а также в целом положительно оценивался тот факт, что государство практически отказалось от функции идеологического и

¹¹ Тарле Г. Я. Международная деятельность советской общественности на современном этапе // Вопросы истории. 1980. № 2. С. 3-16; Круглова З. М. Союз Советских обществ дружбы и культурные связи с зарубежными странами. Новый этап // Вопросы истории. 1981. № 12. С. 35-55.

¹² Онуфриенко Г. Ф. На распутье: развитие культуры и механизмы власти // Свободная мысль. 1991. № 5; Кудрина И. И. Политика и культура. – М.: 1993; Карпунин О. И. Культурная политика и менеджмент. – М.: 1997; Колпакова Н. Л. Государственная культурная политика в постсоветский период: цели, задачи, правовые основы // Роль государства в формировании современного общества. – М.: 1998.

политического контроля. Следует заметить, что исследовательских работ, касающихся проблемы формирования и реализации культурной политики, в указанный период было не так много, и написаны они преимущественно без использования архивных материалов¹³. Наиболее показательны в этом отношении работы зарубежных исследователей Д. Кречмара и В. Эггелинга¹⁴, в которых авторы оценивают культурное развитие в СССР периода 1970-х – первой половины 1980-х гг. как переходный процесс «от культуры управляемой к культуре самоуправляемой», выделяя этапы и предпосылки процесса культурной плюрализации. Справедливо отмечая, что основная функция культуры в советской модели культурного развития – осуществлять идеологическое воспитание – не подверглась изменениям до второй половины 1980-х г., исследователи в то же время указывают на тот факт, что контролировать культурный процесс в СССР становилось все труднее. Отсюда, по их мнению, возникали попытки децентрализации управления, выразившиеся в создании множества руководящих инстанций.

Из отечественных работ такого же плана можно назвать книгу З. Д. Ильиной¹⁵, в которой просматривается попытка реконструировать механизм формирования культурной политики, акцентируя внимание на органах идеологической цензуры, а также подчеркнуть особенности ее реализации на примерах использования документов местных архивов. Достаточно произвольно, на наш взгляд, автор обозначил начальную границу своего исследования, поскольку о принципиальной разнице в культурной политике второй половины 1960-х и второй половины 1970-х гг. говорить затруднительно.

¹³ Культурная политика России: история и современность. – М.: Изд-во «Либерия», 1998; Белова Т. Культура и власть. – М.: 1991; Есин С. Н. Культура и власть. – М.: Изд-во «Литературного института», 1997; Жидков В. С., Соколов К. Б. Культурная политика России: теория и история. – М., Изд-во «Академический Проспект», 2001.

¹⁴ Кречмар Д. Политика и культура при Брежнев, Андропове и Черненко. 1970-1985. – М.: 1997; Эггелинг В. Политика и культура при Хрущеве и Брежнев (1953-1970). – М.: 1996.

¹⁵ Ильина З. Д. Культура и власть: трансформация духовных ценностей горожан российской провинции. 1976-1991. – Курск: Изд-во «Курский пединститут», 1999.

Следует сказать, что не остались в стороне от пересмотра оценок характера партийно-государственной культурной политики и специалисты в области государственного управления. Здесь можно выделить некоторые исследования, претендующие на комплексное изучение системы государственного управления в сфере культуры в СССР. Одной из наиболее квалифицированных работ по вопросам государственного управления является монография доктора экономических наук, бывшего заместителя планово-экономического и финансового Управления министерства культуры РСФСР Г. М. Галуцкого «Управляемость культуры и управление культурными процессами», где советскому периоду посвящен раздел «Организационная структура социокультурной сферы в СССР»¹⁶, а также его публикация «Основы финансов и финансирование культурной деятельности»¹⁷. В обеих работах прослеживается стремление автора к объективному анализу советской системы управления, когда акцент делается на положительных моментах финансово-хозяйственного механизма отрасли культуры, а также на отлаженности системы подготовки кадров.

Необходимо отметить, что в указанный период, помимо работ, в которых проблемы культурной жизни и партийной политики затрагивались в общем контексте, появилось и несколько специальных исторических и искусствоведческих исследований¹⁸, где одна из сфер художественной культуры анализировалась в качестве объекта управления со стороны государства. Наиболее интересно в этом отношении диссертационное исследование Е. И. Кузнецовой, которая рассматривает не только влияние культурной политики на творческий процесс, но и достаточно подробно характеризует структуру и функции государственных органов управления сферой театрального искусства.

¹⁶ Галуцкий Г. М. Управляемость культуры и управление культурными процессами. – М.: 1998.

¹⁷ Галуцкий Г. М. Основы финансов и финансирование культурной деятельности. – М.: Изд-во «Ассоциация экономики, науки и техники в сфере культуры», 1996.

¹⁸ Кузнецова Е. В. Государственная политика в области театрального искусства в середине 1960-1980-х гг. – М.: МГУ, 1999; Фомин В. И. «Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг.». – М.: Изд-во «Материк», 1996.

К этой же части исследований необходимо отнести и книгу доктора искусствоведения, заведующего отделом отечественного кино Государственного института истории и теории киноискусства В. И. Фомина. В монографии «Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг.» в развернутой ретроспективе дается представление об основных этапах кинематографической цензуры в СССР. Следует отметить, что концептуально эта работа выдержана в строго критическом ключе и со всей очевидностью демонстрирует желание автора дистанцироваться от существовавшей системы заказа и контроля.

Непосредственное отношение к проблеме формирования и реализации культурной политики в СССР имеют также публикации, посвященные руководителям идеологического и культурного «фронта»¹⁹, в которых рассматриваются крупные кадровые перестановки, в том числе и в сфере идеологии и пропаганды. Правда, приходится сделать оговорку, что почти все эти работы являются скорее публицистическими произведениями и не носят характер научного исследования. Основная их ценность состоит в том, что здесь содержатся сведения, которые нельзя выявить из документов, поскольку таких документальных свидетельств либо просто нет, либо они не доступны для историков. Следует указать, что проблема кадрового потенциала в сфере управления культурой до сих пор является одной из наименее изученных.

Что касается исследований проблемы культурной политики второй половины 1960-х – первой половины 1980-х гг., относящихся к более позднему периоду, то нельзя не упомянуть коллективное исследование, осуществленное видными историками и искусствоведами Государственного института искусствознания РФ. В книге «Художественная культура России 1970-х го-

¹⁹ Медведев Р. А., Ермаков Д. А. «Серый кардинал»: М. А. Сулов. Политический портрет. – М.: Изд-во «Республика», 1992; Таранов Е. В. Первая дама Москвы: Штрихи к портрету Е. А. Фурцевой // Кентавр, 1992. № 11-12. 1993. № 1; Поюровский Б. Брошенные на культуру // Московский наблюдатель, 1995. № 5; Бабушкин Л. Госпожа министрша // Московские новости, 2000. № 46; Млечин Л. «Фурцева». – М.: Изд-во «Молодая гвардия», 2011.

дов как системное целое»²⁰ представлен своего рода культурологический срез данного периода советской истории, который позволил авторам ответить на вопрос: каким образом при жестком идеологическом контроле создавались произведения высокого художественного качества.

В целом же, проблема взаимодействия государства и культуры в СССР на современном этапе рассматривается преимущественно в рамках диссертационных исследований. В этой связи, несомненно, заслуживает внимания докторская диссертация С. И. Никоновой, посвященная поиску корреляции политики, идеологии и культуры в указанный период²¹. Автор подробно анализирует идеологический контекст периода, акцентируя внимание главным образом на вопросах борьбы власти с диссидентством, а также на развитии собственно культурного пространства, исходя из определенных политических тенденций. Признавая проработанность вопроса формирования политики, все-таки с некоторыми положениями исследования сложно согласиться. Например, автор приходит к выводу о фактической «имитации» партийного и государственного управления, поскольку нормативные акты в СССР, с ее точки зрения, имели декларативный характер: «...Можно предположить, – пишет Никонова, – что формальные по сути государственные директивы нередко формально и исполнялись нижестоящими организациями...»²². Стоит отметить, что при этом автор не рассматривает сферу управления как таковую, а потому данное предположение смотрится, по меньшей мере, бездоказательным.

Обращаясь к еще одному не менее важному аспекту темы, связанному с проблемой взаимоотношений власти и творческой интеллигенции, следует сказать, что сама постановка проблемы

²⁰ Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. – СПб., Изд-во «Алетейя», 2001.

²¹ Никонова С. И. Государственная политика в области идеологии и культуры в контексте советской действительности (середина 1960-х – середина 1980-х гг.) – Казань: Изд-во КГУ, 2009.

²² Никонова С. И. Государственная политика в области идеологии и культуры в контексте советской действительности (середина 1960-х – середина 1980-х гг.) – Казань: Изд-во КГУ, 2009. С. 35.

стала возможна только со второй половины 1980-х гг. К сожалению, исторические исследования по данной проблеме отражают взаимоотношения власти и интеллигенции преимущественно как бескомпромиссную борьбу за творческую свободу²³. Особенно часто подается идея гонений, связанных с исключением из творческих союзов, эмиграции, идеологических проработок, во многих работах акцент делается на оппозиционность интеллигенции. Между тем, в СССР существовала весьма значительная часть вполне лояльной к власти интеллигенции, но совершенно очевидно и то, что имело место противостояние между отдельными представителями советской творческой интеллигенции, которые не представляли единой профессиональной группы, а различались мотивами творческой деятельности, а также формами художественной интерпретации основных идеологических постулатов. В самой творческой среде нередко происходили конфликты отнюдь не творческого характера, а внутренняя конфронтация между ее представителями зачастую сопровождалась апелляцией к носителям власти, тем самым интеллигенция сама провоцировала вмешательство власти в творческий процесс. Именно поэтому среди работ 1990-х гг., посвященных взаимоотношению власти и творческой интеллигенции, особое место, безусловно, занимает монография доктора исторических наук М. Р. Зезиной²⁴, в которой рассматриваются вопросы руководства художественной культурой, политика в отношении интеллигенции, положение творческих союзов, а также анализируются внутренние проблемы самой творческой интеллигенции.

В целом же анализ основных направлений современной историографии по проблемам взаимоотношений власти и интеллигенции позволил установить, что одной из главных тенденций являлось изучение положения в советском государстве отдельных групп творческой интеллигенции, при этом исследо-

²³ Барбакова К. Г., Мансуров В. А. Интеллигенция и власть. – М.: 1991; Байрау Д. Интеллигенция и власть: советский опыт // Отечественная история. 1994. № 2.

²⁴ Зезина М. Р. Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-1960-е гг. – М.: Изд-во «Диалог-МГУ», 1999.

вались преимущественно вопросы самоидентификации в художественной, писательской и научной среде²⁵.

Что касается проблемы культурных связей, то в настоящее время наиболее распространенным типом исследований являются работы, посвященные развитию двусторонних отношений²⁶. Характерной чертой исследований новейшего периода историографии следует признать тот факт, что анализируется эта проблема, как правило, в самых широких хронологических рамках.

Оценивая степень изученности темы «Государство и культура в СССР», можно констатировать, что существует еще целый круг проблем, нуждающихся в специальном анализе. Прежде всего, это касается проблемы формирования и реализации культурной политики. Так, например, необходимо еще раз определить степень зависимости культурного развития в СССР от идеологической деятельности КПСС, поскольку в современной историографии до сих пор не существует однозначного понимания данного вопроса. Исследователи 1990-х гг. так же, как и советские историки и искусствоведы, как правило, склонны были абсолютизировать влияние партийной политики на творческий процесс, с той только разницей, что влияние это теперь оценивалось негативно. В последние годы авторы все чаще говорят об относительной независимости развития культурного пространства во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг., а некоторые даже приходят к выводу об «имитации» партийно-государственного руководства. Как представляется, для решения вопроса о влиянии политики на развитие культур-

²⁵ Бородай А. Д. Культурная политика в советском обществе: формирование молодой художественной интеллигенции (вторая половина 1950-х – 1980-е гг.) – М.: Изд-во «МГУ» 2000; Баркалова О. И. Политика советского государства в сфере культуры и ее влияние на развитие творческой интеллигенции конца 1950-х – начала 1980-х гг. – М.: Изд-во «МПГУ», 2001; Раскатова Е. М. Советская власть и художественная интеллигенция в 1964-1985 гг. – М.: Изд-во «МПГУ», 2010.

²⁶ Индутьная Н. Е. СССР-Испания: культурный обмен. – Киев: 1990; Зиннуров И. Х. Советско-французские культурные связи (1975-1991). – М.: 1996; Рудых Л. Г. Советско-новозеландские отношения в области культуры и науки в 1940-1980 гг. – М.: 1998; Найген И. И. Идеологические аспекты работы с иностранными туристами в СССР во второй половине 1950-х – первой половине 1980-х гг. – М.: 2004.

ных процессов в СССР совершенно недостаточно лишь анализа механизма формирования политики, не менее важно исследовать и уровень ее реализации, иными словами – практику управления. Анализируя же процесс функционирования системы органов управления сферой культуры, а также механизм взаимодействия государственных и партийных инстанций, необходимо предметно изучить основные формы и методы руководства отдельными областями культуры, определяя место, роль и функциональное значение отдельных структур и подразделений.

Одна из самых актуальных проблем связана с необходимостью изучения кадрового потенциала в органах руководства и управления сферой культуры. Анализ того, как осуществлялся номенклатурный принцип назначений в партийные и государственные структуры, правления и секретариаты творческих союзов во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг., в условиях так называемой «кадровой стабильности», представляет несомненный интерес. Не менее важно, по возможности, изучить социологические характеристики кадрового потенциала, а также оценить степень влияния отдельных руководителей на принятие принципиальных решений в отношении судьбы тех или иных художественных произведений и творческих проектов.

Что касается роли государства в развитии международных культурных связей СССР, то даже беглый анализ состояния историографии позволяет выделить ряд проблем, нуждающихся в дальнейшей научной проработке. Как представляется, следует глубже изучить проблему культурного обмена, имея в виду не только количественный аспект этой формы международных контактов, но и то значение, которое они имели для сближения творческой интеллигенции СССР с интеллектуальной и творческой элитой зарубежных стран. В этом плане мемуары представителей отечественной культуры, появляющиеся начиная с конца 1980-х гг. и по сей день, позволяют иногда по-новому взглянуть на яркие эпизоды сотрудничества, ставшие почти хрестоматийными. Кроме того, вполне правомерно изучение международных контактов по линии министерств культуры, творческих союзов, отдельных творческих коллективов, учитывая существующую сегодня возможность привлечь делопроизводственные

документы партийных инстанций, государственных учреждений, а также общественных организаций периода второй половины 1960-х – первой половины 1980-х гг.

Помимо всего прочего, следует проанализировать влияние внешнеполитической концепции и общей политики государства на принципы формирования гастрольного репертуара. Особый интерес представляет также и сопоставление оценок культурной политики и развития культурных процессов в Советском Союзе, которые давались зарубежной критикой, с критическими статьями в адрес «буржуазной» культуры в СССР.

Во взаимоотношениях с социалистическими странами сегодня следует рассматривать и те проблемы, которые в свое время осложняли реализацию политики международных культурных обменов, о чем в советский период не принято было говорить открыто. Речь в данном случае идет об «идейных» разногласиях, а также о финансовой системе взаимозачетов, практиковавшейся при осуществлении совместных проектов. Особое внимание, на наш взгляд, необходимо уделить вопросу подготовки специалистов по управлению в сфере культуры для зарубежных партнеров, фактически ранее не рассматривавшийся в исторической науке.

Таким образом, представляется необходимым еще раз подчеркнуть основное направление рассмотрения проблем, предметно сформулировав исследовательские задачи. В данной работе предполагается изучить особенности формирования политики советского государства в области культуры и механизм ее реализации, раскрыть формы и методы управления культурой. Кроме того, важно проследить специфику взаимоотношения власти и творческой интеллигенции, проанализировать роль государства в развитии культурных связей с зарубежными странами, а также предпринять шаги по пересмотру традиционных схем и представлений, относящихся к теме исследования.

ГЛАВА 1

ПОЛИТИКА СОВЕТСКОГО ГОСУДАРСТВА В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ И МЕХАНИЗМ ЕЕ РЕАЛИЗАЦИИ

§ 1. Партийно-государственный механизм управления сферой культуры

1.1. Партийный аппарат: политическое руководство и реальное управление

Говоря о механизме формирования и реализации культурной политики, следует указать, что в Советском Союзе сфера культуры не имела самостоятельного значения, а была составной частью идеологической деятельности КПСС. Именно партия определяла основные направления развития профессионального искусства, которые она считала наиболее важными с идеологической и политической точки зрения. Более того, решения съездов и постановления ЦК КПСС, напрямую не связанные с культурой (например, по идеологии, внешней политике или сельскому хозяйству), тем не менее оказывали существенное влияние на управление культурными процессами.

Следует отметить, что политика партии в отношении культуры в исследуемый период сохраняла определенную преемственность от предыдущих десятилетий. Главным ее содержанием по-прежнему оставались руководство и контроль над художественной жизнью страны, сохранение цензурных и идеологических ограничений и развитие советского искусства преимущественно в рамках единого соцреалистического метода. Анализируя решения XXIV, XXV и XXVI съездов КПСС, деятельность которых приходилась на период второй половины 1960-х – первой половины 1980-х гг., следует признать, что в культурной политике партии в рамках этого периода не происходило существенных изменений. Имела место лишь конкретизация задач в области развития кинема-

тографии, сценического, музыкального и других форм профессионального искусства¹.

Непосредственно цели и задачи культурной политики в указанный период определялись совместными постановлениями ЦК КПСС и Совета министров СССР, распоряжениями Совета министров СССР, а также решениями, принимаемыми на съездах, пленумах правлений творческих союзов, заседаниях Коллегий министерства культуры СССР. Анализ данных документов предоставляет возможность рассмотреть, каким образом партийными и государственными инстанциями выявлялись приоритеты в культурной политике и как реагировали на официальном уровне представители творческой интеллигенции на решения партийных съездов и постановления ЦК.

Период конца 1960-х – начала 1980-х гг. был отмечен принятием ряда постановлений ЦК КПСС и Совета министров СССР, посвященных празднованию важных, с точки зрения официальной идеологии, дат и юбилеев². На основании данных постановлений органы управления сферой культуры разрабатывали планы конкретных мероприятий, которые во многом и определяли основные тенденции развития культурного пространства. Кроме того, в этот период появились постановления ЦК, которые устанавливали приоритетные направления в методике работы органов управления культурой, указывали возможные формы влияния на творче-

¹ Государственная культурная политика в документах и материалах. – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2001. Т. 4, кн. 1. С. 20.

² «О подготовке к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина: Постановление ЦК КПСС от 23 июля 1968 г.» // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1980) – М.: «Политиздат», 1986. Т. 9; «О подготовке к 50-летию образования СССР: Постановление ЦК КПСС от 21 февраля 1972 г.» // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1980) – М.: «Политиздат», 1986. Т. 11; «О 110-й годовщине со дня рождения В. И. Ленина. Постановление ЦК КПСС» // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1980) – М.: «Политиздат», 1986. Т. 12.

ский процесс³. Так, в октябре 1976 г. ЦК КПСС принял постановление «О работе с творческой молодежью», в котором особое внимание органов государственного управления и творческих союзов обращалось на создание определенных условий для профессиональной деятельности представителей молодого поколения творческой интеллигенции. Помимо всего прочего, в этом постановлении подчеркивалась необходимость принятия конкретных мер по подготовке творческих кадров в высших и средних учебных заведениях страны⁴.

Однако особого внимания заслуживают постановления Центрального Комитета партии, непосредственно связанные со сферой культуры. В частности, 7 января 1969 г. выходит знаменитое секретное постановление Секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара». Данное постановление закрепляло изменения в системе ответственности за идеологический и политический уровень художественных произведений и информационных материалов. «...Отдельные авторы, – отмечалось в постановлении, – режиссеры и постановщики отходят от классовых критериев при оценке и освещении сложных общественно-политических проблем, фактов и событий, а иногда становятся носителями

³ «О дальнейшем совершенствовании системы повышения идейно-теоретического уровня и деловой квалификации руководящих партийных и советских кадров: Постановление ЦК КПСС от 17 августа 1976 г.» // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1980) – М.: «Политиздат», 1986. Т. 12; «О работе с творческой молодежью: Постановление ЦК КПСС от 12 октября 1976 г.» // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1980) – М.: «Политиздат», 1986. Т. 12; «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы: Постановление ЦК КПСС» // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1980) – М.: «Политиздат», 1986. Т. 12; «О дальнейшем улучшении организации социалистического соревнования: Постановление ЦК КПСС от 21 августа 1971 г.» // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1980) – М.: «Политиздат», 1986. Т. 10 и др.

⁴ Государственная культурная политика в документах и материалах. – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2001. Т. 4, кн. 1. С. 21.

взглядов, чуждых идеологии социалистического общества... Некоторые руководители не принимают должных мер для предотвращения выпуска в свет идейно-ошибочных произведений, плохо работают с авторами, проявляют уступчивость и политическую беспринципность в решении вопросов о публикации идейно порочных материалов»⁵. Помимо этого, в постановлении ЦК отмечалось, что некоторые руководители учреждений культуры и искусства пытаются переложить собственную ответственность за идеологические просчеты на Главное управление по охране государственных тайн в печати при Совете министров СССР. В связи с этим ЦК КПСС настаивал на необходимости повысить ответственность руководителей организаций и ведомств и редакционных коллективов за идейную направленность выпускаемых произведений.

Следует сказать, что в подобном же духе выдержаны и постановления ЦК «О литературно-художественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», принятые в 1972 г.

Постановление ЦК КПСС от 21 января «О литературно-художественной критике» подтвердило политику партии в области критики, перед которой ставилась главная задача – активно и принципиально проводить партийную линию во всех направлениях художественного творчества. Для этого предлагалось, во-первых, укрепить редакции, редколлегии, издательские советы квалифицированными, политически зрелыми кадрами, во-вторых, создать нештатные активы из числа авторитетных критиков, в-третьих, предусмотреть формы поощрения критических работ. Особое внимание было обращено на подготовку новых кадров в области литературно-художественной критики, а также на активизацию усилий специалистов по исследованию проблем современного художественного процесса⁶.

В соответствии с постановлением ЦК КПСС от 2 августа 1972 г. «О мерах по дальнейшему развитию советской кинема-

⁵ Цит. по: Горяева Т. М. Политическая цензура в СССР. 1917-1991. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2002. С. 339.

⁶ Государственная культурная политика в документах и материалах. – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2001. Т. 4, кн. 1. С. 16.

тографии» важной задачей государственных органов кинематографии и творческих союзов должно было стать повышение идейно-художественного уровня советского кинематографа, «усиление роли кино в коммунистическом строительстве, духовной жизни общества»⁷. Постановлением ЦК были утверждены конкретные меры по расширению и улучшению производства фильмов для детей и юношества, выполнению заказов телевидения, использованию научно-популярного и научного кино в решении кадровых проблем народного хозяйства, в пропаганде естественнонаучных и социально-экономических знаний, формировании материалистического мировоззрения советских людей. Особо необходимо отметить данное Госкино СССР и Союзу кинематографистов СССР поручение разработать и ввести в действие договорную систему отношений между киностудиями и режиссерами-постановщиками, что позволило бы более четко определять права и обязанности сторон во время работы над кинокартинами, а также поднять их ответственность за идейно-художественное качество фильмов.

В первой половине 1980-х гг. высшее партийное руководство вновь обратилось к проблеме идейного уровня советского искусства. Совместным постановлением ЦК КПСС и Совета министров СССР от 19 апреля 1984 г. «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» был утвержден ряд мероприятий в области производства, проката и демонстрации кинокартин. В частности, были определены конкретные механизмы реализации основных задач развития кинематографии: совершенствование практики государственных заказов и усиление материальной заинтересованности творческого и производственного персонала киностудий в производстве фильмов, увеличение денежных средств, выделяемых Госкино СССР на оплату готовых художественных картин. Помимо этого, органам управления были даны задания по выделению необходимых лимитов государственных капитальных вложений на укрепление и развитие материальной базы кинематографии и

⁷ Государственная культурная политика в документах и материалах. – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2001. Т. 4, кн. 1. С. 16.

производства киноплёнки для ее нужд, а также предполагалась передача функций планирования валового сбора средств от показа кинофильмов министерством финансов Госплану СССР⁸. Как видно из текста постановления, партия не ограничивалась лишь требованием повысить идейный уровень выпускаемых картин, но одновременно констатировала и необходимость материальной заинтересованности творческих работников в процессе создания художественных произведений.

10 апреля 1986 г. ЦК КПСС и Совет министров СССР приняли совместное постановление «О мерах по дальнейшему улучшению концертной деятельности в стране и укреплению материально-технической базы концертных организаций». В постановлении подчеркивалось, что музыкальное искусство должно активно способствовать «идейному и нравственному возвышению советских людей, вырабатывать стойкий идеологический иммунитет к чуждым воздействиям буржуазной массовой культуры»⁹. На примере этих двух постановлений 1984 г. и 1986 г. можно в полной мере и лучше всего представить политику государственных заказов, ее масштабы и механизмы реализации, заложенные в официальных документах.

Проанализировав выше комплекс¹⁰ партийно-государственных решений, имеющих отношение к культуре, следует признать, что во многом они носили запретительный характер, поскольку целью их принятия было идеологически мотивированное осуждение тех или иных явлений культуры. Тем не менее указанные постановления ЦК КПСС давали лишь основные направления культурной политики, а за конкретное ее воплощение отвечали исполнительные инстанции, иными словами сфера управления. Исследовав подобную практику управления, можно сделать вывод, что идеологические моменты не всегда оказывались определяющими. Скажем, в области кинопроизводства и особенно проката фильмов, в постановке театральных спектаклей зачас-

⁸ Государственная культурная политика в документах и материалах. – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2001. Т. 4, кн. 1. С. 37.

⁹ Государственная культурная политика в документах и материалах. – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2001. Т. 4, кн. 1. С. 34.

¹⁰ Отдельные постановления ЦК КПСС и Совета министров СССР будут анализироваться в других разделах работы.

тую именно коммерческая точка зрения преобладала над идеологическими критериями в процессе принятия решений. Для того чтобы понять, кто и как реально регулировал культурный процесс в СССР, необходимо детально исследовать структуру и функции органов управления в сфере культуры, а также практику реализации культурной политики.

В 1960-е гг. управление сферой культуры окончательно приобрело централизованную форму замкнутой отрасли, контролируемой партийными инстанциями различных уровней, и вписалось в общую систему управления страной. Представляется достаточно сложным определить, насколько четко была разделена компетенция партийных и государственных структур в сфере управления культурными процессами. В соответствии с положением Устава КПСС о разграничении функций партийных и государственных органов партийные комитеты различного уровня должны были соблюдать известное правило осуществления «общего руководства» и не допускать «администрирования и мелочной опеки»¹¹. Вследствие чего логично было бы предположить, что государственные структуры занимались в основном финансированием учреждений культуры и являлись ключевым звеном в определении сценарной и репертуарной политики, а партийные органы осуществляли идейный и политический контроль, работая главным образом с творческими союзами и общественными организациями. Вместе с тем, анализируя имеющиеся документы, приходится признать, что фактически **все** достаточно значимые вопросы культурной политики решались ведущими партийными инстанциями – от ЦК КПСС до городских и районных комитетов партии. Наиболее наглядно неограниченность компетенции в определении тех или иных вопросов в области культуры можно рассмотреть на примере деятельности отдела культуры в Аппарате Центрального Комитета партии.

Отдел культуры ЦК КПСС был образован в 1956 г., однако определенный период времени существовал в качестве подотдела в рамках идеологического отдела и только в мае 1965 г. был восстановлен как самостоятельный. Так же, как и другие струк-

¹¹ ЦАОПИМ. Ф. 4. Оп. 220. Д. 1257. Л. 8.

туры в Аппарате ЦК, отдел культуры готовил проекты решений для обсуждения секретарями ЦК и принятия соответствующих постановлений. Анализируя постановления ЦК КПСС, которые выходили во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг. и касались сферы культуры, следует сказать, что наряду с ключевыми решениями, определявшими основные направления культурной политики, принималась и масса специальных документов, часто секретных, по отдельным частным проблемам, возникавшим в ходе формирования и реализации культурной политики.

Декларативно задачи отдела определялись следующим образом: «Глубоко изучать и осмыслять основные тенденции в развитии литературы и искусства, разрабатывать и представлять на рассмотрение ЦК КПСС принципиальные вопросы политики партии в области художественного творчества, работать с творческой интеллигенцией, помогать местным партийным органам в решении сложных проблем развития национальной культуры»¹².

На практике одна из важнейших функций отдела культуры ЦК заключалась в осуществлении контроля за репертуаром ведущих столичных театров, а также творчеством драматургов, литераторов и сценаристов, для чего сам отдел был разделен еще в начале 1960-х гг. на три сектора: художественной литературы, искусств и кинематографии. В ходе дальнейшей реорганизации в январе 1969 г. постановлением секретариата ЦК была утверждена новая структура отдела, в которой вместо одного сектора искусств было образовано три: сектор драматических театров, сектор музыкального искусства и сектор изобразительного искусства. Разумеется, на рассмотрение отдела представлялись не все книги, пьесы, сценарии и постановки, а, как правило, «спорные» в идеологическом отношении. Кроме того, обязательному утверждению в ЦК подлежали произведения, имеющие отношение к советской истории, поэтому репертуарно-редакционные коллегии министерств культуры, где проходили экспертизу драматургические произведения и подготовленные

¹² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 155. Л. 206.

к публикации в журналах подобные романы, обращались за разрешением в ЦК КПСС.

Так, например, в апреле 1980 г. редакция журнала «Молодая гвардия» готовила к публикации третью книгу романа Ивана Стаднюка «Война». В связи с тем, что в отдельных главах этого произведения затрагивалась деятельность Политбюро ЦК КПСС, Государственного Комитета Обороны, ряда известных политических фигур и военачальников в первый период Великой Отечественной войны, а также некоторые стороны личной жизни И. В. Сталина, редакция просила у отдела культуры ЦК КПСС необходимых рекомендаций. Со своей стороны сотрудники отдела культуры всегда в таких случаях запрашивали отзыв у специалистов отдела истории КПСС Института марксизма-ленинизма¹³.

Самым «обсуждаемым» в ЦК КПСС драматургом был Михаил Шатров. Предвзятое отношение к его произведениям основывалось на специфике проблем, поднимаемых автором. С середины 1960-х и до начала 1980-х гг. им был написан не один десяток пьес о В. И. Ленине и первых годах советской власти. По мнению начальника Главного управления по охране государственных тайн в печати при Совете министров СССР П. К. Романова, которое он изложил в записке от 30 марта 1970 г., драматург пытался «монополизировать» данную тему, но при этом допускал серьезные идейные ошибки¹⁴. В частности, без разрешения цензурных органов «включил в выступления В. И. Ленина и Ф. Э. Дзержинского слова Троцкого и Л. Каменева»¹⁵. В результате пьеса «Недорисованный портрет» была исключена министерством культуры СССР из репертуарных планов МХАТ, а персональное дело самого Шатрова как члена КПСС по настоянию ЦК рассматривалось на бюро Фрунзенского районного комитета партии города Москвы в марте того же года. Драматургу было строго указано на недопустимость подобных действий в творческом процессе.

¹³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 77. Д. 190. Л. 24.

¹⁴ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 790.

¹⁵ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 792.

Иногда дело находилось на контроле в ЦК после обращения кого-либо из членов Политбюро ЦК КПСС, руководства КГБ СССР, а также руководителей партийных комитетов различного уровня, главным образом, областного и республиканского, которые выполняли своего рода функции «внутреннего» контроля. В документах отдела культуры ЦК КПСС довольно часто встречаются информационные письма секретарей обкомов, в которых они ставят Центральный Комитет в известность о негативных моментах в выступлениях гастролирующих творческих коллективов, связанных с особенностями их репертуара. В этом плане показательно письмо Львовского обкома Компартии Украины о концертах ВИА «Пирамиш» Эстонской филармонии, проходивших в сентябре 1982 г. Сигнал областного комитета о том, что гастроли «прошли на низком эстетическом уровне», хотя программа выступлений коллектива была утверждена министерством культуры Эстонии, послужил поводом к подготовке особого распоряжения ЦК КПСС. Поручением ЦК министерству культуры СССР предписывалось разработать мероприятия с тем, чтобы усилить контроль за качеством программ подобных творческих коллективов. В свою очередь министерством культуры СССР был подготовлен приказ от 7 июня 1982 г., в котором оговаривалось, что вопросы о создании новых вокально-инструментальных ансамблей будут решаться только после обязательного просмотра их программ представителями Государственной комиссии министерства культуры СССР¹⁶.

В качестве еще одного примера можно привести докладную записку в ЦК КПСС от Днепропетровского обкома Компартии Украины по поводу авторских вечеров одного из артистов разговорного жанра А. Д. Брянского, выступавшего с воспоминаниями о его встречах с В. И. Лениным и Ф. Э. Дзержинским. «Прослушав его выступления, – говорилось в записке, – пришли к выводу, что они имеют низкий идейно-теоретический уровень и антихудожественную направленность». По поручению ЦК данный вопрос был рассмотрен в министерстве культуры СССР. Артисту было предложено показать свою программу в Управлении музыкальных учреждений министерства. «Одна-

¹⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 88. Д. 204. Л. 43-45.

ко, ссылаясь на плохое состояние, – докладывал в ЦК начальник Управления З. Г. Вартамян, – он отказался от прослушивания и дальнейшей концертной деятельности»¹⁷.

Помимо этого, отдел культуры ЦК занимался наблюдением за поведением отечественных творческих работников за рубежом, а также иностранных деятелей культуры в нашей стране. Правильнее будет сказать, что наблюдением занимались спецслужбы, но решение о санкциях за «неправильное» поведение за границей принималось секретарями ЦК. Контролировали процесс пребывания деятелей культуры за рубежом и информировали ЦК советские посольства, а по возвращении «провинившиеся» имели разъяснительные беседы с работниками отдела культуры ЦК КПСС.

В августе 1971 г. КГБ информировал ЦК о том, что член Московской писательской организации Г. Владимов состоит в переписке с зарубежными переводчиками на предмет издания своих произведений за рубежом. Отдел культуры обязал секретаря МПО В. Н. Ильину провести с писателем беседу и разъяснить ему существующий порядок издания произведений советских писателей за рубежом (только через всесоюзное объединение «Международная книга»), а также предложить в дальнейшем строго соблюдать нормы поведения, установленные Уставом Союза писателей СССР¹⁸.

В октябре 1970 г., находясь на гастролях, Мстислав Ростропович написал свое открытое письмо в поддержку Александра Солженицына, адресованное главным редакторам газет «Правда», «Известия», «Литературная газета» и «Советская культура»¹⁹. В ноябре того же года КГБ информировал ЦК КПСС о том, что письмо попало в руки иностранных журналов в ФРГ и вызвало шумиху. Одновременно Комитет госбезопасности предлагал принять меры для того, чтобы помешать распространению ненужных сведений за границей. В частности, по совету заместителя председателя КГБ С. К. Цвигуна министр

¹⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 66. Д. 229. Л. 172-174.

¹⁸ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 73. Д. 433. Л. 175-176.

¹⁹ Вишневская Г. П. «Галина: история жизни». – СПб.: Изд-во «Библиополис», 1996. С. 500-502.

культуры Е. А. Фурцева, находившаяся в Праге, должна была пригласить музыканта в Чехословакию и там решить вопрос о прекращении его гастролей, чтобы вернуть в Союз. Кроме того, надлежало под благовидным предлогом отложить поездку в Австрию Галины Вишневской, выезд которой был назначен на 16 ноября²⁰. Со своей стороны Е. А. Фурцева просила ЦК не отменять поездку певицы, поскольку, с ее точки зрения, «...запрещение выезда Вишневской в настоящих условиях могло бы явиться дополнительным поводом для продолжения и усиления антисоветской пропаганды, вызванной письмом Ростроповича»²¹.

Сведения о том, чем закончилось тогда это «дело» можно найти в воспоминаниях известной певицы. «Мне, – пишет Вишневская, – предстояло скоро выехать в Вену заканчивать запись с Караяном «Бориса Годунова», и я волновалась, что меня не выпустят. Надежда была на то, что половина записи уже сделана, что Караян своим авторитетом добьется моего выезда. Так оно и случилось, хоть через две недели уже все иностранные радиостанции по нескольку раз в день передавали Славина письмо – в Вену я выехала и запись закончила»²².

Следует сказать, что в 1975 г. в структуре отдела культуры был создан специальный сектор зарубежных связей, одна из задач которого была информировать ЦК о степени успешности гастролей советских коллективов и исполнителей, о прокате советских фильмов, а также готовить обзоры зарубежной печати о выступлениях советских артистов. Весьма остро реагировало советское руководство на появление в западном прокате фильмов антисоветской направленности. В сентябре 1970 г. отделом культуры и международным отделом ЦК КПСС была подготовлена справка по поводу американского детективного фильма А. Хичкока «Топаз», рассказывающего о фактах шпионской деятельности советских агентов. В этой связи постановлением ЦК было дано распоряжение министерству иностранных дел СССР

²⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 88. Л.183-184.

²¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 88. Л. 187.

²² Вишневская Г. П. «Галина: история жизни». – СПб.: Изд-во «Библиополис», 1996. С. 415

препятствовать по всем возможным каналам демонстрации фильма, добиваясь снятия его с экрана²³.

Еще одна важная функция ЦК заключалась в утверждении кандидатов на номенклатурные должности не только в партийном и государственном аппаратах, но также и в аппарате общественных организаций, в том числе номенклатуры руководства творческих союзов и штатных единиц ведущих учреждений культуры. Министры и руководители государственных комитетов должны были немедленно докладывать в ЦК КПСС о любых изменениях кадрового состава из числа руководящих должностей.

Анализ документов отдела культуры позволяет говорить о том, что особая функция ЦК КПСС заключалась также в разборе внутренних конфликтов в среде творческой интеллигенции. Подобных конфликтов в 1960-1980 гг. было немало и почти все они сопровождались апелляцией к высшему руководству страны. В числе документов встречаются письма на имя того или иного генерального секретаря, еще чаще на имя секретарей ЦК, курировавших сферу культуры и идеологии. Причиной для обращения в ЦК могла стать смена руководства в ведущих учреждениях культуры, разногласия между правлениями творческих союзов республиканского и союзного уровней в вопросах присуждения наград, премий, званий и т. п. Как правило, в этих обращениях интеллигенции содержалась негативная оценка поведения чиновников как союзного, так и республиканского министерств культуры, Госкино СССР. Однако есть и письма, в которых речь идет о «собратьях по искусству». В качестве примера можно привести письмо народного артиста СССР Бориса Ливанова на имя Л. И. Брежнева о несогласии с назначением Олега Ефремова художественным руководителем МХАТ. В этом письме Б. Н. Ливанов указывал на неблагоприятное поведение некоторых своих коллег, которые приняли решение рекомендовать на эту должность О. Н. Ефремова в то время, когда часть труппы театра гастролировала в Лондоне²⁴.

²³ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 832.

²⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 87. Л. 96-103.

Таким образом, в ЦК КПСС решались все принципиальные вопросы развития советского искусства – от общих тенденций до каждого конкретного произведения. Тем не менее представляется необходимым проанализировать роль в управлении культурными процессами и партийных инстанций другого уровня. Безусловно, деятельность городских и районных комитетов партии вызывает не меньший интерес в рамках поставленной проблемы, поскольку ее анализ дает возможность показать повседневную сторону взаимоотношений партийной власти и культуры. В качестве примера следует рассмотреть деятельность отдела культуры Московского городского комитета партии. Выбор этот обусловлен прежде всего тем, что данный отдел работал в тесной связи не только с отделом культуры ЦК КПСС, но и с районными комитетами партии, а также с первичными организациями ведущих учреждений культуры и творческих союзов.

Надо подчеркнуть, что учредительные положения об организации всех подразделений партийного аппарата относились к числу засекреченных и до сих пор учетно-контрольные и организационные документы МГК и районных комитетов г. Москвы, относящиеся ко второй половине 1960-х гг. и 1970-м гг., недоступны для исследователей. Единственное положение об отделе культуры МГК КПСС, находящееся в открытом доступе и позволяющее получить точное представление о функциях отдела, датировано январем 1985 г.

Исходя из содержания этого положения, можно говорить о том, что структура отдела культуры МГК не повторяла аналогичную структуру отдела культуры ЦК КПСС, хотя принцип функционального разделения был тем же. В состав отдела городского комитета партии входили сектор музыкального искусства, сектор кинематографии, а также группа парторгов МГК КПСС в московских организациях творческих союзов: писателей, композиторов, художников²⁵. Такая структура логично вытекала из основных задач и направлений деятельности отдела.

Одним из наиболее важных направлений в работе отдела был контроль за партийными организациями министерств и ве-

²⁵ ЦАОПИМ. Ф. 4. Оп. 220. Д. 1257. Л. 6.

домств, учреждений культуры и творческих союзов. При этом следует указать, что в ведении отдела находились оба министерства культуры: союзное и республиканское, а также Государственные комитеты СССР и РСФСР по кинематографии, имевшие по сути министерский статус. Кроме того, в компетенцию МГК входило и руководство творческими союзами: писателей, композиторов, кинематографистов, художников, а также Всероссийским театральным обществом (ВТО) и Академией художеств СССР²⁶. Сам же контроль предусматривал прежде всего осуществление проверки реализации решений ЦК КПСС и поручений секретарей горкома партии. Немаловажной сферой деятельности было и регулярное информирование секретариата МГК КПСС по наиболее важным вопросам жизнедеятельности учреждений культуры и их партийных организаций с представлением соответствующих материалов.

Второе направление в работе сотрудников отдела культуры МГК заключалось в инструктировании по разным вопросам специалистов нижестоящих инстанций, в частности, отделов культуры районных партийных комитетов. Чаще всего отделом решались вопросы подбора кандидатур на должности, входящие в номенклатуру МГК КПСС, например, на должности заведующих секторами районных комитетов партии. Кроме того, отдел МГК должен был информировать райкомы о важнейших постановлениях ЦК по вопросам культуры. Инструктирование предполагало также проведение совместно с отделом пропаганды и агитации МГК КПСС партийной учебы в творческих коллективах и учреждениях культуры, главным образом, для руководящих кадров и секретарей парторганизации. В 1970-е гг. довольно частым явлением стали встречи работников аппаратов МГК и РК с деятелями культуры в форме городских и районных собраний актива творческой интеллигенции, или так называемые координационные совещания, которые, как правило, представляли собой собрания, где партактивы ведущих учреждений культуры отчитывались о проделанной «за истекший период» работе.

В октябре 1980 г. во Фрунзенском районном комитете партии города Москвы состоялось собрание актива творческих

²⁶ ЦАОПИМ. Ф. 4. Оп. 220. Д. 1257. Л. 1.

работников, посвященное в основном обсуждению выполнения постановления ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью». Как следовало из отчетного доклада первого секретаря РК КПСС Б. А. Грязнова, за три года, прошедших с тех пор, как вышло постановление бюро райкома, уже обсуждалась работа партийных организаций ВТО и Московской организации Союза художников. В докладе были раскритикованы некоторые общественные организации и театры. В частности, серьезные претензии были предъявлены руководству ВТО: «Не пришлось увидеть спектаклей, которые отличались бы глубиной раскрытия характеров, полноценным постижением образов и художественным новаторством. Всесоюзный смотр молодежи показал, что работа над внеплановыми спектаклями должна быть в сфере внимания руководства театров, партийных и комсомольских организаций ВТО, и не тогда, когда молодежь показывает уже готовую работу, но и при выборе произведений и в процессе создания спектаклей»²⁷. В качестве объекта критики райкомом назывались и другие учреждения и союзы: «Нас серьезно беспокоит состояние идеологической и идейно-политической работы в Московской государственной филармонии, в Московской организации Союза художников РСФСР, в некоторых концертных организациях. Частые и длительные выезды за рубеж представителей творческих коллективов порождают у отдельных представителей художественной интеллигенции настроения стяжательства, приобретательства, не критическое отношение к буржуазной действительности. Сегодня мы должны прямо сказать, что партийное влияние на молодежь со стороны ряда партийных организаций еще крайне недостаточно. Это относится к Московской организации Союза композиторов РСФСР, МХАТ, драмтеатру им. К. С. Станиславского»²⁸.

В декабре 1973 г. бюро Октябрьского РК КПСС г. Москвы рассмотрело вопрос «О серьезных недостатках в работе руководства и партийного бюро Росконцерта по подбору, расстановке и воспитанию руководящих кадров». Интересно, что о результатах проверки деятельности концертной организации районный

²⁷ ЦАОПИМ. Ф. 88. Оп. 63. Д. 36. Л. 12.

²⁸ ЦАОПИМ. Ф. 88. Оп. 63. Д. 36. Л. 22.

комитет информировал Коллегию министерства культуры РСФСР и поставил, как было сказано, перед ним вопрос «об укреплении руководства Росконцертом». Однако надлежащих мер со стороны министерства принято не было, о чем в порядке информации и было сообщено в ЦК КПСС²⁹. После этого, уже по поручению ЦК, министерство культуры РСФСР провело необходимые кадровые перестановки.

Следует сказать, что во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг. усилилась роль первичных партийных организаций учреждений культуры и творческих союзов в вопросах контроля за деятельностью отдельных художественных коллективов. Это касалось, например, формирования репертуара или кадрового состава, включая в том числе и художественное руководство. Многие партийные документы, начиная от решения съездов партии и заканчивая специальными резолюциями районных комитетов, свидетельствуют о том, что это была целенаправленная политика партийного руководства страны. Политика, имевшая целью повысить «управляемость» культурными процессами и через так называемую «коммунистическую прослойку» усилить влияние на результаты творческой деятельности театров, киностудий, творческих союзов.

В 1971 г. на XXIV съезде КПСС в отчетном докладе генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева специально было уделено внимание этому вопросу: «Необходимо и дальше усиливать влияние первичных партийных организаций на работу предприятий и учреждений. В связи с этим заслуживают внимания многочисленные предложения коммунистов и партийных комитетов о том, чтобы уточнить сформулированные в Уставе КПСС положения о праве контроля деятельности администрации. Речь идет о том, чтобы наряду с производственными парторганизациями таким правом пользовались и партийные организации научно-исследовательских институтов, учебных заведений, культурно-просветительских и лечебных учреждений»³⁰.

²⁹ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2011. Т. 1. С. 340.

³⁰ ЦАОПИМ. Ф. 701. Оп. 1. Д. 13. Л. 19.

В апреле 1971 г. секретарь партбюро министерства культуры РСФСР А. И. Ермолаев на заседании закрытого партийного собрания коммунистов министерства конкретизировал положения отчетного доклада: «Такая запись в Уставе партии серьезно меняет характер деятельности и роль партийных организаций огромного количества подведомственных Министерству культуры РСФСР и его местным органам учреждений. Это нельзя не иметь в виду, определяя формы и методы руководства ими со стороны министерства и использования для решения многих вопросов улучшения их деятельности»³¹.

В свою очередь министр культуры РСФСР Н. А. Кузнецов, говоря о задачах парторганизации министерства, главным образом, его управлений, уточнил: «Коммунисты управлений должны хорошо ориентироваться в происходящих процессах, изучать основные тенденции развития советского искусства и культуры, ясно видеть перспективы, проводить углубленную идейно-политическую работу с кадрами – художниками, композиторами, драматургами, режиссерами, артистами»³².

Обсуждению этого же вопроса было посвящено специальное совещание в Московском городском комитете партии в сентябре 1971 г. На этом собрании было принято решение повысить внимание к осуществлению контроля за кадровой политикой администрации ведущих творческих коллективов. В результате в городских и районных комитетах были созданы специальные комиссии по контролю за деятельностью администрации, например, партийная комиссия по контролю за текущим репертуаром, партийная комиссия по контролю за расходованием средств на новые постановки. Важно подчеркнуть, что именно в 1970-е гг. особенно распространилась практика обсуждения на заседаниях парткомов и партийных бюро предложений руководства театрально-зрелищных предприятий и других учреждений культуры по кадровым и другим творческим вопросам. Основное внимание на партийных собраниях уделялось комплектованию и работе художественных советов. Учитывая, что в отдельных театральных коллективах до половины членов худсовета

³¹ ЦАОПИМ. Ф. 701. Оп. 1. Д. 13. Л. 19.

³² ЦАОПИМ. Ф. 701. Оп. 1. Д. 13. Л. 31.

тов были членами КПСС³³, широкое распространение получила практика совместных заседаний партийных бюро и художественных советов.

Надо сказать, что отделы культуры МГК и районных комитетов партии постоянно запрашивали у парткомов учреждений культуры и творческих союзов сведения о том, насколько они влияют на процесс принятия решений. В особых случаях организовывалась проверка деятельности администрации того или иного учреждения, а отделы культуры составляли специальный отчет для секретарей МГК с указанием недостатков. Примером подобной отчетности может служить справка МГК КПСС «О работе партбюро Московского государственного театра Оперетты по повышению роли партийной организации в формировании репертуара» за 1984 г. «Партийное бюро театра, – отмечалось в документе, – еще недостаточно осуществляет целенаправленное руководство репертуарной политикой, слабо повышает ответственность работников театра за идейно-эстетический уровень художественного творчества. На партийных собраниях и заседаниях партбюро творческие вопросы рассматриваются редко, и не на них определяется перспектива деятельности театра, не делается глубокого анализа существующего положения дел»³⁴.

В апреле 1963 г. прошел пленум Фрунзенского районного комитета партии г. Москвы «О повышении влияния партийных организаций театров на производственно-творческую деятельность и организационные вопросы». Поводом для разбирательства на пленарном уровне деятельности ведущих театральных коллективов стал выпуск постановок, которые по тем или иным причинам впоследствии были исключены из репертуара театров. В итоговом протоколе было отмечено: «Пленум РК КПСС считает, что партийные органы ряда театров все еще недостаточно влияют на формирование репертуара и его идейную направленность... Партийные организации не ведут активной борьбы за развитие в художественных советах деловой и принципиальной критики при решении творческих вопросов»³⁵.

³³ ЦАОПИМ. Ф. 72. Оп. 41. Д. 1. Л. 213.

³⁴ ЦАОПИМ. Ф. 4. Оп. 220. Д. 491. Л. 2.

³⁵ ЦАОПИМ. Ф. 88. Оп. 44. Д. 7. Л. 5-6.

Еще более пристально через партийные комитеты театров и других учреждений культуры МГК и районные комитеты следили за подбором и расстановкой кадров, особенно руководящих. Следует отметить, что в конце 1960-х – начале 1980-х гг. коммунисты первичных организаций театральных коллективов нередко сами становились инициаторами обращения в вышестоящие инстанции, привлекая их к решению внутренних проблем, в частности, вопросов укрепления административного и художественного руководства. Так, например, партийными и общественными организациями был поставлен вопрос о необходимости привлечения новых сил к художественному руководству МХАТ, театром им. Ермоловой, Драматическим театром им. Станиславского, Московским театром Оперетты³⁶. В подобных случаях создавались специальные комиссии из представителей МГК КПСС по проверке сложившихся ситуаций.

В самих учреждениях культуры нередко возникали серьезные разногласия между партийными бюро и художественным руководством. В качестве примера можно привести ситуацию в Московском театре Оперетты в конце 1960-х – начале 1970 гг., когда разногласия между художественным руководителем и большей частью партийного комитета театра вышли на уровень обсуждения в ЦК КПСС³⁷. Исследовав материалы партийных собраний и заседаний партийных бюро театра за этот период, можно сделать вывод о том, что вопрос соотношения компетенции партийного руководства и художественного руководителя на них обсуждался не один раз. Наиболее показательны несколько выступлений на заседаниях партийного бюро театра в марте и мае 1969 г., в частности, выступление тогдашнего директора-распорядителя театра Рохлина: «Сегодняшнее бюро еще раз показало, что мы не являемся руководящим органом. Решения партбюро обязательны для любого члена коллектива. Почему же художественный руководитель игнорирует наши решения? Он дает только указания, а не выслушивает нас и

³⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 88. Л. 23-26.

³⁷ Подробнее эта ситуация будет анализироваться в 1 параграфе 3 главы, в процессе рассмотрения вопроса о принципах расстановки творческих кадров в СССР.

не обсуждает с нами задачи, общие для театра... Ясно, что любой член коллектива, и худрук тоже, должен выполнять решения партбюро, а не давать директивы...»³⁸. В процессе обсуждения почти все члены партийного бюро поддержали Рохлина, в том числе и один из ведущих солистов театра Георгий Гринер: «Я согласен с Рохлиным... Последовательность постановки спектаклей должна быть определена партбюро»³⁹. А еще один член партбюро Веселый адресовал претензию непосредственно художественному руководителю театра Георгию Ансимову в такой форме: «В райкоме подтвердили, что решения партийного бюро обязательны для каждого члена коллектива, а Вы все время уклоняетесь от выполнения решений партбюро»⁴⁰. Наконец в апреле 1974 г. в итоговом протоколе закрытого партийного собрания Московского театра Оперетты отдельным пунктом было записано: «Партийное собрание постановляет: п. 4. Полнее использовать право контроля над деятельностью администрации»⁴¹.

Следует сказать, что в данном случае не столь важно было, чья именно позиция по вопросам формирования репертуара и распределения ролей – Г. П. Ансимова или партийного бюро – была более правильной. Здесь важно подчеркнуть, что партийное бюро театра пыталось активно противодействовать роли художественного руководителя, используя для этого сложившуюся в стране практику управления, при которой партийные инстанции разного уровня контролировали ситуацию в театральнo-зрелищных организациях. Регулярно в партийные органы направлялись справки о творческом составе, партийности кадров, репертуаре театров. Репертуарный план театров должен был составляться по определенной процедуре: репертуар подбирается руководством театра, вносится на обсуждение художественного совета, затем обсуждается на партийном бюро и партийном собрании коллектива. И данный порядок необходимо было соблюдать во всех государственных учреждениях культуры.

³⁸ ЦАОПИМ. Ф. 4690. Оп. 1. Д. 21. Л. 99.

³⁹ ЦАОПИМ. Ф. 4690. Оп. 1. Д. 21. Л. 101.

⁴⁰ ЦАОПИМ. Ф. 4690. Оп. 1. Д. 21. Л. 108.

⁴¹ ЦАОПИМ. Ф. 4690. Оп. 1. Д. 26. Л. 19.

В конце 1960-х – начале 1970-х гг. систематизировалась практика рассмотрения на расширенных заседаниях партбюро учреждений культуры намеченных к включению в репертуар пьес, предполагаемых составов постановочных групп, хода работ по подготовке новых спектаклей, а также итогов театрального сезона. Значительно чаще стали вноситься в повестку дня заседаний бюро и партсобраний вопросы подготовки наиболее ответственных и сложных спектаклей.

Надо отметить, что не только в театрах, но и в творческих союзах время от времени поднимался вопрос о том, должны ли партийные активы подменять собой правление и секретариат в решении основных вопросов деятельности союзов. Так, в январе 1975 г. на партийном бюро Московской объединенной организации Союза композиторов СССР при обсуждении перспективных планов работы цеховых парторганизаций Музфонда СССР и издательства «Советский композитор» поднималась и проблема дублирования функций партбюро и руководства союза. Один из участников обсуждения известный композитор Марк Туликов, оправдывая подобную ситуацию с партийным контролем, говорил: «Мне кажется, не стоит опасаться дублировки работы Московского Союза композиторов, поскольку на Правлении, как правило, заслушиваются отчеты представителей творческих комиссий, а на партбюро работа комиссий заслушивается в другом аспекте. Я считаю, что, рассматривая творческие вопросы и там и там, мы решаем их разносторонне»⁴².

В определенном смысле и городские управления культуры также нередко использовали эту дополнительную форму контроля за подведомственными учреждениями. Об этом свидетельствуют выдержки из протокола закрытого отчетно-выборного собрания партийного бюро ГУК Московского исполкома в январе 1971 г. «Партийная организация Главка, – говорилось в протоколе, – ищет пути влияния на подведомственные учреждения и по линии партийной – это мы осуществляем через МГК, у нас очень тесные контакты с районными комитетами партии. Все наиболее важные вопросы: кадровые, репертуарные –

⁴² ЦАОПИМ. Ф. 1292. Оп. 1. Д. 102. Л. 4.

решаются совместно с партийными организациями подведомственных учреждений, райкомами по месту нахождения организации»⁴³.

Одной из самых важных задач районных и городских комитетов партии было привлечение в ряды КПСС наиболее видных представителей творческой интеллигенции. Задача эта также возлагалась на первичные партийные комитеты учреждений культуры и творческих союзов. В октябре 1980 г. на собрании актива творческих работников первый секретарь Фрунзенского РК КПСС Б. А. Грязнов в отчетном докладе указывал на определенные успехи в этом направлении: «Партийные организации творческих коллективов заметно повысили требовательность к качественному росту рядов КПСС. Вопросы приема в партию ведущих работников из числа творческой интеллигенции были предметом внимания и заботы РК КПСС и первичных организаций. Из общего числа принятых в партию более половины составляет творческая молодежь»⁴⁴.

Таким образом, во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг. существовал сложный механизм формирования культурной политики. С одной стороны, базовые основы культурного развития закладывались официальными постановлениями ЦК КПСС, носившими во многом декларативный характер. С другой, существовал целый ряд специальных постановлений, которые, как правило, были обращены к органам управления и конкретизировали общие положения ранее принятых документов.

Оценивая роль и значение партийного аппарата в формировании и реализации культурной политики, следует признать, что партия не ограничивалась лишь определением главных направлений развития культуры в СССР, но и серьезно контролировала процесс реализации политики в отношении отдельных областей профессионального искусства. Процесс идеологического контроля осуществлялся практически на всех уровнях партийного аппарата, начиная от ЦК КПСС и заканчивая партийными комитетами в самих учреждениях культуры и творче-

⁴³ ЦАОПИМ. Ф. 909. Оп. 1. Д. 6. Л. 17.

⁴⁴ ЦАОПИМ. Ф. 88. Оп. 63. Д. 36. Л. 5.

ских союзах. В ходе контроля партийные инстанции нередко корректировали решения государственных органов, напрямую тем самым вмешиваясь в процесс управления.

1.2. Общая структура и функции органов государственного управления

Основная характеристика системы государственного управления в СССР заключалась в том, что для всех отраслей народного хозяйства (как производственной, так и непроизводственной сферы) был установлен единообразный вариант организационной структуры, в том числе и в вопросах управления культурными процессами. В данной сфере посредством общесоюзного классификатора было выделено несколько отраслей и в рамках каждой из них создана система отраслевых союзно-республиканских министерств и ведомств⁴⁵. В 1960-1970 гг. на союзном уровне были образованы министерство культуры и Госкомитет по кинематографии, имевший по сути министерский статус.

Ключевым органом в системе государственного управления сферой культуры являлось, безусловно, министерство культуры СССР. Конституционно его место в этой системе определялось следующим образом: «Министерство руководит культурным строительством в стране через одноименные министерства в республиках и осуществляет прямое управление учреждениями культуры общесоюзного значения»⁴⁶.

19 сентября 1963 г. была утверждена структура центрального аппарата министерства культуры СССР, просуществовавшая в целом до конца 1980-х гг. Основными подразделениями союзного министерства считались его управления, на которые возлагалась задача по реализации практически всех функций министерства в зависимости от компетенции того или иного подразделения. Представляется целесообразным рассмотреть структуру и функции тех управлений, которые, во-первых,

⁴⁵ Галуцкий Г. М. Управляемость культуры и управление культурными процессами. – М.: 1998. С. 153.

⁴⁶ Конституция Союза Советских Социалистических Республик. 1977. Ст. 27.

были связаны со сферой профессионального искусства, во-вторых, претерпели структурные и функциональные изменения в связи с реорганизацией управления в указанный период и, в-третьих, соответствовали направлениям деятельности секторов отдела культуры ЦК КПСС. Таковыми в структуре министерства являлись Управление театров и Управление музыкальных учреждений, в которых были созданы репертуарно-редакционные коллегии, а также Управление изобразительного искусства и охраны памятников, при котором была образована художественно-экспертная коллегия. Кроме того, определенный интерес представляет и деятельность Управления внешних сношений, поскольку далее в работе речь пойдет о роли партийно-государственного механизма в развитии культурных связей с зарубежными странами.

Основная функция Управления внешних сношений заключалась в разработке планов международных связей в области культуры и в осуществлении контроля за выполнением различного рода соглашений в рамках культурного обмена достижениями искусства с зарубежными странами. Кроме того, в обязанности министерского управления входила и координация культурных связей по линии творческих союзов. Иными словами, сотрудники управления должны были обязательно присутствовать на всех художественных выставках, конкурсах, семинарах, демонстрации фильмов и т. п. — независимо от того, какие государственные или общественные организации проводили указанные мероприятия⁴⁷.

Следует сказать, что именно Управление внешних сношений осуществляло проверку и готовило разрешения на выезд советских артистов за рубеж, а также информировало руководство министерства о возможности приема в СССР того или иного заграничного деятеля культуры. Помимо этого, совместно с Управлением музыкальных учреждений и Союзом композиторов СССР Управление внешних сношений решало вопросы осуществления грамзаписи советских артистов за рубежом.

Еще одна важная функция Управления заключалась в руководстве деятельностью Государственного концертного объе-

⁴⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1377. Л. 132.

динения СССР в области артистического обмена с зарубежными странами, и это несмотря на то, что Госконцерт был практически самостоятельной организацией. Однако компетенция управления и Госконцерта была в достаточной степени разграничена даже в решении одного и того же вопроса культурного обмена. Примером такого четкого разграничения компетенции может служить письмо директора Госконцерта А. Бони, написанное в 1969 г. Это письмо являлось по сути ответом венгерским представителям на их предложение пригласить балетмейстера Большого театра Т. П. Никитину для подготовки артистов балета к выпуску спектакля «Лебединое озеро» в Будапештском театре им. Эркеля. «Информируем Вас, – писал руководитель Госконцерта, – что вопросы выезда балетмейстеров, педагогов, режиссеров за рубеж не входят в компетенцию Госконцерта СССР. Ваше предложение мы направили на рассмотрение в Управление внешних сношений министерства культуры СССР»⁴⁸.

Нужно отметить, что подбор и оформление советских специалистов для работы по контракту за рубежом Управление внешних сношений проводило совместно с Управлением кадров министерства культуры СССР. Совместно с другими управлениями разрабатывало оно и специальные инструкции для выезжающих за рубеж советских делегаций⁴⁹.

Структурно Управление внешних сношений состояло из нескольких функциональных отделов: отдела социалистических стран, отдела стран Азии и Африки, отдела стран Западной Европы и Америки, отдела планирования и координации культурных связей и отдела заграничных кадров.

29 ноября 1956 г. был издан приказ министра культуры СССР «О мерах по улучшению концертно-гастрольной деятельности», которым упразднялось Гастрольное бюро СССР, а вместо него в системе управлений театров и музыкальных учреждений на началах хозрасчета было создано Государственное концертное объединение СССР. Основная функция Госконцерта заключалась в планировании и организации гастролей зарубежных коллективов и артистов, прибывающих по линии министер-

⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 3162. Оп. 1. Д. 906. Л. 2.

⁴⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1377. Л. 137.

ства культуры СССР, а также в осуществлении гастролей советских художественных коллективов и солистов за рубежом. В 1963 г. в ходе общей реорганизации министерства культуры СССР было изменено и Положение о Госконцерте, в частности, была закреплена новая структура объединения. Отдел артистического обмена с зарубежными странами был разделен на три сектора:

1. сектор работы с социалистическими странами;
2. сектор работы с капиталистическими странами;
3. сектор работы со странами Азии, Африки и Южной Америки.

Кроме того, был выделен самостоятельный отдел координации гастролей зарубежных исполнителей в СССР. На первый взгляд, такая структура вполне соответствовала задачам, которые ставились перед организацией. Однако в 1970 г. было ликвидировано деление артистического обмена на сектора, одновременно с этим Госконцерт приобрел художественно-репертуарную коллегию, а в 1972 г. – и художественный совет.

Основные функции Управления театров министерства культуры СССР заключались в организации работы с авторами по договорам государственного заказа на создание новых произведений драматургии, в выпуске и распространении новых произведений. Управление осуществляло также целевые творческие заказы на спектакли и гастроли театров, готовило заключение по предложениям о представлении деятелей театрального искусства к почетным званиям и наградам⁵⁰. Структурно управление было выстроено таким образом, чтобы в полном объеме исполнять поставленные перед данным подразделением задачи: оно состояло из репертуарно-творческого отдела и репертуарно-редакционной коллегии.

Помимо «подготовительной» работы (имеется в виду выпуск новых произведений), Управление должно было контролировать и текущий творческий процесс подведомственных учреждений, к которым относились Государственный академический Большой театр СССР, МХАТ им. Горького, Малый театр. Задачи других Управлений были аналогичными.

⁵⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 996. Л. 2.

Необходимо отметить, что структура республиканских министерств, в частности, центрального аппарата министерства культуры РСФСР, изначально практически повторяла структуру союзного министерства. Однако со временем число управлений республиканского министерства начало сокращаться. Предположительно подобное структурное упрощение было вызвано уменьшением числа подведомственных министерству учреждений, которые постепенно передавались на нижние этажи системы управления – главным управлениям культуры городских исполнительных комитетов⁵¹.

31 января 1969 г. Советом министров РСФСР была утверждена структура и функции Главного управления культуры Московского городского исполнительного комитета, в результате чего его отделы были преобразованы в более крупные структурные подразделения – в управления. К компетенции ГУК относилось руководство подведомственными учреждениями профессионального искусства и отделами культуры районных исполнительных комитетов г. Москвы. Основными функциями городского управления культуры становилось утверждение перспективных и текущих репертуарных планов подведомственных учреждений культуры, а также их финансирование и руководство финансовой деятельностью⁵².

Как уже отмечалось, список подведомственных организаций Главного управления культуры постоянно расширялся за счет передачи в его ведение учреждений, ранее находившихся в компетенции министерства культуры РСФСР. Так, в 1969 г. управлению были переданы все творческие и художественные училища, музеи, находящиеся на территории г. Москвы, а также детский музыкальный театр⁵³. К 1985 г. в системе ГУК насчитывалось 720 организаций, предприятий и учреждений культуры, из которых около 20 являлись театральными коллективами⁵⁴.

Надо сказать, что не однажды поднимался вопрос о передаче в ведение ГУК Московской концертной организации.

⁵¹ ГАРФ. Ф. А-259. Оп. 48. Д. 864. Л. 13.

⁵² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1305. Л. 37-38.

⁵³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1305. Л. 39.

⁵⁴ ЦАОПИМ. Ф. 4. Оп. 220. Д. 1258. Л. 1.

Как следует из стенограммы совещания в министерстве культуры СССР о состоянии концертной работы в РСФСР, проходившего 25 октября 1967 г., многие участники выступали против передачи Москонцерта городскому управлению культуры, имея в виду художественную сторону деятельности этой организации: «...Не согласен, – говорил один из участников совещания, – с предложением, которое вносится, что московскую эстраду передать Московскому управлению культуры. Это будет гроб! Вы ее погубите! Эстрада должна быть в республиканском подчинении. Но зачем Москонцерту нужны кино и рестораны? Это нужно передать Московскому управлению»⁵⁵.

В середине 1960-х гг. происходит мощная дифференциация управленческого аппарата. В системе союзного и республиканских министерств культуры создаются различного рода художественные советы и комиссии. Кроме того, при отраслевых управлениях министерства культуры СССР и союзных республик в целях улучшения государственного руководства на правах отделов возникли репертуарно-редакционные и художественно-экспертные коллегии из числа наиболее квалифицированных редакторов, писателей, композиторов и художников.

Функции основного контроля за формированием репертуара театрально-зрелищных предприятий, а также вся деятельность, связанная с созданием новых драматических и музыкальных произведений и работой с авторами, возлагалась на репертуарно-редакционные коллегии министерства культуры СССР и министерства культуры РСФСР. Репертуарно-редакционные коллегии министерств являлись структурными подразделениями Управления театров и Управления музыкальных учреждений и состояли из штатных и внештатных редакторов, а также сотрудников, утвержденных министром культуры.

В основные направления работы репертуарно-редакционной коллегии Управления театров министерства культуры СССР входила не только индивидуальная редакторская работа с профессиональными драматургами, переводными литераторами, но и организация госзаказов и целевых творческих заказов: драматургам – на пьесы, театрам – на спектакли, а кроме того, еще

⁵⁵ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 1. Д. 5358. Л. 15.

и информирование театральных коллективов страны о новых произведениях. В Положении о репертуарно-редакционной коллегии Управления музыкальных учреждений министерства культуры СССР задачи коллегии и специфика ее деятельности определялись следующим образом: «Предъявляя к музыкальным сочинениям высокие идейно-художественные требования, репертуарно-редакционная коллегия не допускает приобретения произведений, ущербных в идейном отношении, дающих искаженное отображение действительности, поверхностных, художественно неполноценных, «авангардистских», абстрактных и им подобных»⁵⁶.

Так же, как и коллегия Управления театров, коллегия Управления музыкальных учреждений занималась в основном подготовкой договоров с авторами, в числе которых были не только драматурги, но и композиторы. Кроме того, в процессе создания музыкально-сценических произведений Управление организовывало сотрудничество театров с авторами, осуществляло предварительное прослушивание и рассматривало готовые сочинения, созданные авторами не по государственному заказу, после чего решался вопрос о целесообразности приобретения тех из них, которые представляли художественную ценность. На репертуарно-редакционные отделы управлений культуры местных исполкомов возлагались обязанности контроля за текущим репертуаром: именно они давали разрешение на репетицию новой пьесы, устанавливали сроки и форму сдачи спектакля, следили за степенью загруженности работой режиссеров и актеров. В начале 1980-х гг. для усиления практического влияния Главного управления культуры на работу театров в вопросах формирования репертуара управление выступило с предложением о создании своей собственной репертуарно-редакционной коллегии, однако этого так и не было сделано⁵⁷.

В составе Управления изобразительных искусств и охраны памятников была создана художественно-экспертная коллегия для контроля деятельности в этой области искусства. Коллегия структурно состояла из определенного числа секций, в том числе секции искусствоведения и критики, секции живописи,

⁵⁶ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 4. Д. 4. Л. 191.

⁵⁷ ЦАГМ. Ф. 429. Оп. 1. Д. 3836. Л. 49.

а также секции художников театра и кино. Основной задачей коллегии Управления изобразительных искусств и охраны памятников являлась организация работы с художниками и искусствоведами по созданию «значительных по идейному содержанию и художественному материалу произведений изобразительного искусства»⁵⁸. Для осуществления поставленных задач коллегия проводила работу по заключению договоров на государственные заказы, консультации для авторов в процессе их работы, рассматривала готовые произведения, организовывала творческие встречи с художниками, следила за состоянием искусствоведческой науки и критики.

Говоря о регламенте работы репертуарно-редакционных и художественно-экспертных коллегий, следует подчеркнуть, что коллегии должны были проводить еженедельные заседания, на которых решения принимались большинством голосов. Если же голоса разделялись поровну, то решающим оказывалось мнение главного редактора либо главного эксперта.

Надо отметить, что в результате создания репертуарно-редакционных и художественно-экспертных коллегий в 1963 г. было зафиксировано временное снижение роли цензурных органов, прежде всего Главного управления по делам литературы и издательств при Совете министров СССР. Хорошо известно, что каждое литературное произведение, издаваемое в стране, проходило идеологическую цензуру, в результате которой в ряде случаев авторы должны были внести исправления в текст, сместить акценты, изменить финал. Подвергались определенной цензуре и произведения художников, скульпторов, отобранные на выставки и показы. Предметно рассматривать систему идеологической и политической цензуры в СССР нет необходимости, поскольку по этой проблеме существует уже достаточное количество научных работ⁵⁹. Тем не менее следует отметить, что создание репертуарно-редакционных коллегий стало своего рода

⁵⁸ Цит. по: Белова Е. А. Совершенствование форм руководства художественной культурой // Культура развитого социализма. Некоторые вопросы теории и истории. – М.: 1978. С. 295.

⁵⁹ См., например: Горяева Т. М. Политическая цензура в СССР. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2002.

попыткой отказаться от дополнительного идеологического контроля в лице Главлита СССР. «Сейчас же, когда репертуарно-редакционные коллегии не только ведут творческую работу с авторами, но и практически осуществляют государственный контроль новых драматических и музыкальных произведений, – писала министр культуры СССР Е. А. Фурцева в декабре 1965 г. в ЦК КПСС, – посылка последних в Главлит потеряла смысл и превратилась в пустую формальность. Об этом неоднократно говорили драматурги и композиторы. Они считают контроль Главлита излишней инстанцией, крайне замедляющей выход новых произведений в свет, и настаивают на передаче всех функций государственного контроля за репертуаром репертуарно-редакционной коллегии»⁶⁰.

Важно указать, что в этом вопросе министерство культуры СССР поддержал и отдел культуры ЦК КПСС. В феврале 1966 г. отделом была составлена специальная записка для секретарей ЦК «О положении в области контроля за репертуаром», в которой, в частности, содержался ряд предложений, направленных на упорядочение системы контроля репертуарной политики: «Такое количество инстанций, в которых решаются по сути одни и те же вопросы, не только не обеспечивает четкого и согласованного контроля за репертуаром, но и приводит к серьезным трудностям в его осуществлении. Отдел культуры ЦК КПСС и отдел пропаганды и агитации ЦК КПСС, обсудив совместно с министром культуры СССР т. Фурцевой и министром культуры РСФСР т. Кузнецовым вопросы, связанные с необходимостью дальнейшего совершенствования идейно-художественного контроля за репертуаром, считали бы целесообразным: ...установить, что министерство культуры СССР и его органы на местах полностью отвечают за идейно-художественный контроль над репертуаром театров, музыкальных и эстрадных коллективов и концертных исполнителей»⁶¹.

Как следовало из другой записки отдела культуры ЦК КПСС «О контроле пьес, поступивших от министерства культуры СССР и министерства культуры РСФСР и московских

⁶⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 15.1 Л. 243.

⁶¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 151. Л. 247.

театров в 1966 г.», из 230 пьес, представленных на контроль в Главлит, были возвращены на доработку всего 12⁶². По мнению сотрудников отдела, это свидетельствовало о снижении роли Главлита как предварительной цензурной инстанции в отношении драматургии.

Однако ведомство цензуры также апеллировало к ЦК КПСС с просьбой, напротив, усилить контроль за процессом создания драматургических произведений и включением их в репертуар ведущих учреждений культуры⁶³. «Нельзя пройти и мимо того, – говорится в записке начальника Главного управления по охране тайн П. К. Романова, – что некоторые печатные органы министерства культуры подготавливают к публикации явно ущербные пьесы. Так, например, Главным управлением не была разрешена к печати в декабрьском номере журнала «Театр» за 1966 год пьеса Н. Эрдмана «Самоубийца». Такое положение ведет к тому, что органы культуры сталкивают Главное управление с творческими работниками и администрацией театров, которые нередко пытаются оказывать на органы цензуры давление, настаивая на разрешении пьес в недоработанном виде»⁶⁴.

В конце 1966 г. министерством культуры СССР было утверждено «Положение о контроле за репертуаром драматических и музыкальных театров, концертных организаций, художественных коллективов и цирков». В соответствии с этим документом репертуарно-редакционные коллегии министерств должны были направлять все вновь созданные драматические и музыкальные произведения для разрешения в Главлит СССР. Тем самым закреплялась главенствующая роль Главлита как последней инстанции в утверждении текстов драматургии, а министерства – как органа, проводящего предварительную работу и рекомендуемого произведения для рассмотрения в Управлении по охране государственных тайн в печати⁶⁵. Подробно механизм согласования поправок репертуарно-редакционных коллегий и Главлита будет рассмотрен в следующей главе.

⁶² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 59. Д. 60. Л. 114.

⁶³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 59. Д. 60. Л. 114.

⁶⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 59. Д. 60. Л. 122.

⁶⁵ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 151. Л. 250-257.

Все принципиальные творческие вопросы должны были рассматриваться на заседаниях Коллегии министерства культуры СССР. В период образования министерства культуры СССР в 1953 г. состав Коллегии был утвержден в количестве всего 8 человек. В начале 1960-х гг. в Коллегию с правом решающего голоса были введены представители творческих союзов, ЦК ВЛКСМ, учреждений культуры союзных республик. Постоянно на заседаниях Коллегии присутствовали представители редколлегии всех журналов по искусству, научно-исследовательских учреждений, художественной общественности. Кроме того, Коллегия практиковала выездные заседания. Так, например, в Ульяновске в октябре 1968 г. такое заседание прошло совместно с партийными и советскими организациями города, а также с Коллегией министерства культуры РСФСР и представителями творческих союзов. На этом выездном заседании обсуждалась программа подготовки к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

После изучения и анализа ряда архивных документов можно констатировать, что заседания Коллегии союзного и республиканского министерств проходили нерегулярно, часто они по разным причинам переносились или откладывались.

Определенный интерес представляет переписка главного редактора репертуарно-редакционной коллегии Управления музыкальных учреждений министерства культуры РСФСР А. Ф. Ушкарева с заместителем начальника канцелярии министерства культуры РСФСР Г.П. Безруковой в июле 1980 г. Переписка эта проясняет механизм согласования различных мероприятий между управлениями и коллегиями министерства культуры. Суть переписки заключалась в том, что Совет министров РСФСР еще в июне 1979 г. поручил министерству совместно с Союзом композиторов рассмотреть предложения делегатов IV съезда композиторов РСФСР и сообщить до 1 ноября 1979 г. в правительство о результатах. По этому поводу должно было состояться специальное заседание Коллегии министерства. Однако назначенное заседание Коллегии в декабре 1979 г. так и не состоялось и, соответственно, материалов по этому вопросу Совет министров не получил⁶⁶.

⁶⁶ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 1. Д. 9369. Л. 212.

Со своей стороны Управление музыкальных учреждений все документы по данному вопросу подготовило и передало на рассмотрение коллегии в срок: «Но поскольку, – писал главный редактор, – время рассмотрения этого вопроса устанавливает министр, неизвестно, когда он будет включен в заседание коллегии. В связи с этим прошу Вас иметь в виду, что поручение Совета министров РСФСР Управлением музыкальных учреждений выполнено»⁶⁷.

Помимо Коллегий, в 1960-1970-е гг. в составе министерств культуры был создан ряд других совещательных органов: художественные советы, репертуарный и научно-методический советы. Следует сказать, что создание коллегиальных и совещательных органов с привлечением представителей творческих союзов рассматривалось в тот период как «совершенствование форм государственного руководства в области искусства», а также как «процесс демократизации аппарата управления»⁶⁸.

Тем не менее, сами представители творческой интеллигенции довольно сдержанно оценивали значение этих органов, многие считали, что художественные советы в какой-то мере дублировали заседания руководства творческих союзов. Возьмем в качестве примера художественный совет по драматическим театрам министерства культуры СССР, в компетенции которого была возможность вносить свои рекомендации Коллегии министерства культуры СССР. В состав художественного совета входили крупнейшие режиссеры, актеры, драматурги, театральные критики, которые на заседаниях совета поднимали наиболее злободневные и актуальные вопросы как узкопрофессионального свойства: оплата труда, кадры, образование, так и более широкого характера – проблемы репертуара, возможность равноправного сосуществования различных театральных форм и жанров⁶⁹.

⁶⁷ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 1. Д. 9369. Л. 217.

⁶⁸ Белова Е. А. Совершенствование форм руководства художественной культурой // Культура развитого социализма. Некоторые вопросы теории и истории. – М.: 1978. С. 294.

⁶⁹ В 1975 г. в составе совета появилась секция по вопросам сценографии, театральной техники и технологии // РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 44. Л. 3.

Как следует из материалов заседания художественного совета по драматическим театрам за 1971 г., его членами вносились предложения и об изменении принципов руководства театрами, в частности, они выступали против того, чтобы репертуарно-редакционные коллегии министерств культуры определяли, что ставить тому или иному театру: «Решать, что ставить, должна не коллегия министерства, коллегия в театре. Поскольку театры сами являются потребителями пьес, они должны принимать, и оценивать, и решать...»⁷⁰. Поднимали члены совета и проблемы распределения фонда заработной платы, в частности, предлагали, чтобы годовой фонд оплаты труда устанавливался министерством, а остальные вопросы рассматривались руководством театра. Однако поскольку совет обладал лишь совещательными правами, то его участники не имели возможности активно влиять на ход управления театральным делом. Кроме того, существовали и другие причины, которые не позволяют говорить о реальном значении художественных советов как коллегиальной формы управления. Художественный совет должен был проводить свои заседания не реже двух раз в год. Однако из-за необеспеченности гостиницей иногородних участников заседания совета нередко переносились и даже срывались⁷¹.

Аналогично оценивалось и положение художественного совета по изобразительному искусству, созданного в 1964 г. В январе 1970 г. готовился к утверждению новый состав совета. В связи с этим некоторые члены художественно-экспертной коллегии на одном из заседаний обратили внимание руководства министерства на то, что список членов предлагаемого совета по сути дублирует состав Секретариата Союза художников СССР и поэтому непонятно, какой должна быть функция художественного совета министерства культуры⁷². Один же из чле-

⁷⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 25. Д. 446. Л. 1-91.

⁷¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 44. Л. 32.

⁷² В 1971 г. был утвержден новый состав совета в количестве 119 чел. Руководство представлял Президиум в количестве 27 чел. Председатель Н. В. Томский – президент Академии художеств, зам. председателя Г. А. Тимошин – начальник Управления изобразительных искусств и охраны памятников, зам. председателя Н. А. Пономарев – первый секретарь Правления Союза художников СССР.

нов коллегии прямо назвал совет «прицепным вагоном», имея в виду его роль и значение в управлении⁷³.

В 1969 г. было разработано положение о художественном совете, который определял репертуарную политику Госконцерта СССР, однако сам совет был создан в 1972 г. с тем, чтобы предварительно просматривать гастрольные концертные программы. В компетенцию совета входило внесение рекомендаций для руководства концертных организаций – директора и художественного руководителя – по всем важным и принципиальным вопросам, в числе которых были репертуарные и творческие планы режиссеров, дирижеров и руководителей коллективов. Кроме того, члены совета должны были рассматривать и обсуждать произведения, намеченные для включения в репертуар концертных организаций, планы гастролей, выпускаемые концертные программы, а также состав формируемых коллективов и концертных групп⁷⁴. При этом важно указать, что в случае несогласия руководства концертной организации с рекомендациями художественного совета директор концертной организации имел возможность настоять на своем решении, но должен был обязательно поставить об этом в известность министерство культуры СССР⁷⁵.

В марте 1984 г. министерство культуры СССР направило в Совет министров СССР письмо с предложениями «по совершенствованию управления отраслью культуры». Для более последовательного проведения единой государственной политики предлагалось усилить компонент межведомственной координации руководства театральным, музыкальным и хореографическим искусством и с этой целью создать специальные межведомственные комиссии по культуре в центре и на местах: от Совета министров СССР до исполкомов городских и районных советов. На данные комиссии планировалось возложить решение принципиальных вопросов целесообразного использования средств, выделяемых на развитие профессионального искусства.

⁷³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 18. Д. 1020. Л. 23-24.

⁷⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 194. Л. 1-2.

⁷⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 194. Л. 3-4.

Кроме того, чтобы усилить роль самого министерства как высшего органа отраслевого управления, предлагалось поручить правительствам союзных республик в обязательном порядке согласовывать с министерством культуры СССР проекты планов экономического и социального развития и бюджета, разработанные республиканскими министерствами культуры. Причем согласование этих проектов должно было происходить еще до предоставления соответствующих документов в Совет министров СССР, Госплан СССР и министерство финансов⁷⁶.

Следует подчеркнуть, что характеристика системы государственного управления сферой культуры будет неполной без анализа структуры Государственного комитета по кинематографии СССР, поскольку в 1963 г. кинематография была выделена из числа подведомственных министерству культуры отраслей.

В ведении союзного Комитета по кинематографии находились республиканские кинокомитеты, Госфильмофонд СССР, всесоюзное объединение «Совэкспортфильм», Всесоюзный государственный институт кинематографии, все киностудии страны, а также специальные издания – журналы «Искусство кино» и «Советский экран»⁷⁷. Основная функция Комитета по кинематографии при Совете министров СССР заключалась в выдаче разрешительных удостоверений для массовой печати и последующего проката как отечественных, так и иностранных фильмов, а также в осуществлении надзора за составлением всесоюзного кино-репертуара, за демонстрацией фильмов. Помимо этого, Комитет утверждал тематические планы производства фильмов, определял тиражи и осуществлял массовую печать фильмокопий. Нужно отметить, что в задачи комитета входил и контроль за киносъемками, которые проводили на территории СССР зарубежные кинокомпании и режиссеры, а также осуществление торговли фильмами с зарубежными странами через объединение «Совэкспортфильм». В свою очередь, перед представителями «Совэкспортфильма» стояли задачи по обеспече-

⁷⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 2378. Л. 1- 4.

⁷⁷ Зоркая Н. М. Государственный кинематограф 1970-х как подсистема культуры: путь фильма от творца к зрителю и далее // Художественная жизнь России 1970-х гг. как системное целое. – СПб.: Изд-во «Алетейя», 2001. С. 178.

нию продвижения советских фильмов в театральный и нетеатральный (коммерческий) прокат за рубежом, а также по подготовке предложений о приобретении зарубежных фильмов для проката их в СССР. Учитывая официальное отношение к западному кинематографу, представители «Совэкспортфильма» тщательно изучали кинорынок зарубежных стран, в том числе и возможности прокатных фирм, но главным образом их финансовое состояние и платежеспособность.

Необходимо сказать, что инициатива реорганизации Комитета по кинематографии исходила от ЦК КПСС. В августе 1968 г. заведующий отделом культуры ЦК КПСС В. Ф. Шауро написал докладную записку «О современном состоянии советской кинематографии», в которой поднимал вопрос о допущенных в кинематографе ошибках: «Настораживает тенденция к одностороннему показу жизни... Большое место занимают разного рода неурядицы, теневые стороны жизни... Наблюдается тяготение к второстепенным темам... Серьезные недостатки в развитии киноискусства являются в значительной мере следствием просчетов и ухудшений в системе государственного руководства кинематографией... Комитет не оказывает необходимого влияния на тематику и идейно-художественную направленность выпускаемых фильмов...»⁷⁸. Далее в записке предлагалось укрепить руководство и усовершенствовать систему управления кинематографической отраслью.

2 августа 1972 г. постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» Комитет по кинематографии при Совете министров СССР был преобразован в Государственный Комитет Совета министров СССР по кинематографии. Тем самым изменился статус комитета, а структурно Госкино было оформлено по типу министерства культуры и состояло из нескольких Управлений, а также Главной сценарно-редакционной коллегии. Основные функции по управлению кинематографической отраслью выполняли Главное управление кинопроизводством, Главное управление кинофикации и кинопроката и Управление по производству до-

⁷⁸ Вопросы идеологической работы КПСС (1965-1972 гг.) – М.: «Политиздат», 1972. С. 498.

кументальных, научно-популярных и учебных фильмов. Кроме того, при Госкино действовали Коллегия как основной совещательный орган и научно-технический совет.

Завершая анализ механизма управления сферой культуры в СССР, следует сказать, что структура его представлялась достаточно сложной, однако ключевым звеном этого механизма являлся партийный аппарат, который задавал основные параметры культурной политики, а затем жестко контролировал процесс ее реализации. В данном случае под «механизмом» понимается особая система партийных и государственных органов, реализующая единство целей, методов и средств.

Однако не менее важным остается и механизм взаимодействия между государственными и партийными инстанциями. Изучив разного рода материалы, как официальные документы, так и мемуары чиновников, можно признать, что механизм этот базировался на двух основных принципах. Первый принцип предполагал приоритет «партийного решения». Иными словами, разногласия между партийными и государственными ведомствами исключались, а если все же они и возникали, то последнее слово оставалось за партийными комитетами, а точнее за отделами культуры, либо отделами агитации и пропаганды⁷⁹, поскольку ЦК КПСС и комитеты другого уровня практически всегда принимали решения, руководствуясь мнением своих отделов.

Второй принцип предполагал, что всю ответственность за реализацию решений, даже если они исходили от партийных инстанций, несли государственные чиновники. Далекое не по каждому случаю принималось специальное постановление ЦК, МГК или районного комитета партии, чаще мнение партийных функционеров по телефону передавалось руководителю министерства или отраслевого комитета, а они, в свою очередь, должны были самостоятельно разъяснять его представителям творческой интеллигенции. Вот какие воспоминания по этому поводу приводит заместитель председателя Госкино СССР Б. А. Павленок: «Обычно указания давались только по телефону, и никаких ссы-

⁷⁹ Во многих республиканских и районных партийных комитетах самостоятельные отделы культуры появились лишь в начале 1980-х гг.

лок на мнение ЦК, ни письменных, ни устных, делать мы не имели права»⁸⁰. В отдельных случаях, когда вопрос касался наиболее именитых деятелей советской культуры, разъяснительные беседы велись сотрудниками отделов культуры ЦК.

§ 2. Основные принципы кадровой политики государства в сфере управления культурой

Во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг. усилилась роль партийных функционеров среднего звена, а также отдельных чиновников, входивших в руководящий состав министерств, от которых в этот период зависела судьба многих художественных произведений. Оценивая степень влияния представителей власти на творческий процесс, следует сказать, что после смещения Н. С. Хрущева с поста Первого секретаря ЦК КПСС, руководители партии и государства избегали публичных выступлений по вопросам культуры и личных встреч с представителями творческой интеллигенции, поэтому решение спорных вопросов отводилось, как правило, органам идеологического контроля. Тем не менее, как уже отмечалось в предыдущем параграфе, в этот период огромное количество писем от представителей творческой интеллигенции на имя генерального секретаря либо секретаря по идеологии оседали в отделе культуры ЦК КПСС. Секретарем ЦК, курировавшим сферу идеологии и культуры, во второй половине 1960-х гг. был Петр Нилович Демичев, а во второй половине 1970-х – первой половине 1980 гг. – Михаил Васильевич Зимянин.

В результате изучения документов отдела культуры ЦК КПСС можно отметить, что никто из секретарей ЦК не принимал каких-либо значительных решений, не ознакомившись предварительно с мнением сотрудников Аппарата ЦК, особенно заведующих секторами отдела культуры. Сказать же что-либо определенное о кадровом потенциале отдела в настоящее время не представляется возможным, поскольку личные дела всех ра-

⁸⁰ Павленок Б. А. «Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления». – М.: Изд-во «Галерея», 2004. С. 104.

ботников ЦК КПСС до сих пор недоступны для исследователей. Отдельные характеристики руководителей и сотрудников Аппарата ЦК КПСС можно найти в воспоминаниях и мемуарах деятелей культуры и искусства, однако вряд ли эти высказывания можно считать полностью объективными.

Еще в начале 1960-х гг. Аппарат ЦК КПСС, в частности, отделы, к компетенции которых относился идеологический контроль, обновился за счет выпускников Академии общественных наук. По воспоминаниям одного из сотрудников сектора художественной литературы отдела культуры ЦК КПСС Альберта Андреевича Беляева, это были в большинстве своем молодые люди из провинции, «совершенно не знакомые со сложными лабиринтами политической жизни столицы и особенно ее верхушки»⁸¹. Бывший заведующий сектором кинематографии отдела культуры Игорь Сергеевич Черноуцан разъяснял в своем интервью, как подбирались рядовые сотрудники отдела культуры ЦК КПСС до конца 1960-х гг.: «Поставщиком кадров была Академия общественных наук. Диплом Академии открывал путь в аппарат. Позднее, когда я стал зав. сектором кинематографии, у меня с Поликарповым (заведующим отделом культуры ЦК до 1965 г.) были доверительные отношения, и я подбирал людей сам... в основном способных людей»⁸².

В середине 1960-х гг. была проведена реорганизация отдела, в результате которой произошла смена руководства. Заведующим отделом культуры ЦК КПСС с 1965 по 1985 г. стал Василий Филимонович Шауро, в прошлом секретарь ЦК по идеологии Компартии Белоруссии. Он окончил в Белоруссии Высшую партийную школу и одно время работал инструктором в аппарате ЦК КПСС⁸³. По оценке бывшего секретаря Союза кинематографистов СССР Александра Васильевича Караганова, «Шауро был более цивилизованный, чем Поликарпов, более сведущий в вопросах культуры... Но очень осторожный. Трудно

⁸¹ Млечин Л. «Фурцева». – М.: Изд-во «Молодая гвардия», 2011. С. 340.

⁸² Цит. по: Фомин В. И. «Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг.». – М.: Изд-во «Материк», 1996. С. 158.

⁸³ Цит. по: Фомин В. И. «Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг.». – М.: Изд-во «Материк», 1996. С. 158.

было добиваться у него каких-то решений. Даже на прием к нему попасть было нелегко»⁸⁴.

С приходом В. Ф. Шауро произошло реформирование отдела, которому предшествовал его специальный доклад в ЦК КПСС. Исходя из тех данных, которые приводились в докладе, к 1966 г. в отделе насчитывалось 23 сотрудника⁸⁵. Заведующий отделом обращал внимание секретарей ЦК на обширность функций отдела и на то, что сотрудникам трудно в таком составе выполнять возложенные на них обязанности. В связи с этим предлагалось увеличить штат отдела, пополнив кадровый состав еще группой ответственных работников из пяти человек для разработки теоретических аспектов политики партии в области культуры. С этой целью необходимо было привлечь высококвалифицированных специалистов из числа докторов и кандидатов наук, но при этом имеющих опыт партийной работы. Кроме того, предполагалось привлечь специалистов для изучения и анализа процессов, происходящих в культурной жизни за рубежом и, прежде всего, в социалистических странах. В целом Шауро просил увеличить штат сотрудников до 48 человек (40 ответственных работников и 8 –технических)⁸⁶. Судя по тому, что в 1975 г. структура отдела была дополнена международным сектором, просьба заведующего отделом была частично удовлетворена.

Несмотря на то, что на учреждения культуры возлагалась важная функция идеологического воспитания, сфера эта всегда рассматривалась политическим руководством как второстепенная, не требующая значительных капиталовложений. Для партийных функционеров, да и для крупных государственных чиновников перевод на руководство культурой был равнозначен отстранению от важных государственных проблем. Ярким примером может служить судьба Екатерины Алексеевны Фурцевой, для которой назначение в 1960 г. на должность министра культуры СССР было сильнейшим ударом, поскольку лишило ее по-

⁸⁴ Цит. по: Фомин В. И. «Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг.». – М.: Изд-во «Материк», 1996. С. 151.

⁸⁵ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 155. Л. 205.

⁸⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 155. Л. 209.

ста члена Президиума ЦК КПСС, вершины карьеры в партийной номенклатуре. Безусловно, это было наказание за определенные ошибки, что не могло не сыграть определенной роли в ее последующей деятельности в качестве министра.

После смерти Е. А. Фурцевой в октябре 1974 г. министром культуры СССР был назначен П. Н. Демичев, бывший секретарь ЦК КПСС по идеологии, а до этого – первый секретарь Московского горкома партии. Следует сказать, что и на этот раз перевод с поста влиятельного партийного секретаря ЦК на правительственную должность был равнозначен понижению. Боязнь вновь ошибиться приводила к тому, что и Фурцева, и особенно Демичев были весьма консервативны и, перестраховываясь, лишней раз запрашивали санкции ЦК.

После выхода постановления ЦК КПСС 1969 г. «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» постепенно сменились многие руководители ключевых ведомств, в том числе и кинематографии. Первый председатель Комитета по кинематографии при Совете министров СССР Алексей Владимирович Романов, возглавивший Комитет в 1963 г., одновременно являлся заместителем заведующего отделом литературы и искусства ЦК КПСС, поскольку в свое время учился в Брюсовском институте и много лет работал в местной и центральной печати⁸⁷. Интересное мнение о А. В. Романове высказал бывший заведующий сектором кинематографии отдела культуры Владимир Баскаков: «В личном плане он был человеком порядочным, мягким... Спорить с ним было можно, он не обижался. Когда ему не нравился какой-то фильм, он говорил об этом, но не настаивал на своих претензиях. Но если поступало указание «сверху», тогда уже другое дело...»⁸⁸. В целом это впечатление Баскакова о руководителе кинокомитета совпадает и с мнением А. В. Караганова: «...Романов был более

⁸⁷ Павленок Б. А. «Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления». – М.: Изд-во «Галерея», 2004. С. 56.

⁸⁸ Цит. по: Фомин В. И. «Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг.». – М.: Изд-во «Материк», 1996. С. 139.

открытый человек. Ермаш более сдержанный, более «аппаратный», он никаких секретов, никаких своих разговоров с руководящими лицами никогда не разглашал. Алексей Владимирович вел себя более простодушно в этом смысле...»⁸⁹.

В 1970 г. А. В. Романов вынужден был уйти на пенсию, а на посту руководителя Госкино СССР его сменил Филипп Тимофеевич Ермаш, управлявший кинокомитетом до начала 1980-х гг. По сложившейся номенклатурной традиции новый руководитель комитета до этого назначения являлся сотрудником отдела культуры ЦК КПСС. Характеризуя Ермаша как председателя Госкино, некоторые деятели отечественной кинематографии полагали, что он «терпеть не мог кино и кинематографистов и пользовался любым поводом, чтобы им насолить»⁹⁰. Однако секретарь Союза кинематографистов А. В. Караганов дал более взвешенную и менее эмоциональную оценку этому руководителю: «Такой властолюбивый человек, как Ермаш, на уровне инструкторов, заведующих секторами и даже заместителя заведующего отделом не вел себя как подчиненный. Руководство для него начиналось только с заведующего отделом и секретаря ЦК по идеологии...»⁹¹. Но будучи до своего назначения заведующим сектором кинематографа отдела культуры ЦК КПСС, он, по свидетельству Караганова, «все-таки с Союзом больше дружил, чем с Госкино романовским. Мы как бы привлекались им в союзники в критике Госкино»⁹².

Как представляется, было бы несправедливо ставить в вину партийным функционерам и государственным чиновникам то, что они не «допускали» к потребителю те или иные произведения литературы и искусства, поскольку они сами были частью общей системы, единого партийно-государственного механизма, действовавшего в рамках определенных идеологических и поли-

⁸⁹ Цит. по: Фомин В. И. «Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг.». – М.: Изд-во «Материк», 1996. С. 139.

⁹⁰ Головской В. «Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х.». – М.: Изд-во «Материк», 2004. С. 39.

⁹¹ Цит. по: Фомин В. И. «Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг.». – М.: Изд-во «Материк», 1996. С. 151.

⁹² Цит. по: Фомин В. И. «Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг.». – М.: Изд-во «Материк», 1996. С. 153.

тических установок. Вместе с тем, во второй половине 1960-х – начале 1980-х гг. существовало немало примеров того, как некоторые высокопоставленные партийные и государственные чиновники покровительствовали отдельным деятелям культуры и даже целым коллективам. Так, в сфере сценического искусства достаточно частым явлением были ситуации, когда одна и та же «спорная» в идеологическом отношении пьеса в каком-то театре к постановке разрешалась, а в каком-то – нет⁹³. Нередко это являлось следствием вмешательства влиятельных людей. Выдающиеся деятели советского искусства вспоминают об участии высоких партийных чинов в судьбе тех или иных произведений, о поддержке творческой интеллигенции либо их конкретных работ. В этой связи чаще всего упоминается Е. А. Фурцева, которая охотно оказывала такое покровительство, особенно до своего назначения на пост министра культуры. С 1957 и до 1960 г., будучи секретарем и членом Президиума ЦК, вместе с М. А. Суловым она также «занималась вопросами культуры»⁹⁴. Роль ее в качестве министра культуры представителями творческой среды оценивается по-разному, но очевидно, что благодарных больше. Кроме того, некоторые сохранили о ней благоприятные впечатления как о руководителе министерства. Например, Людмила Синявская, сотрудник Управления театров министерства культуры СССР, вспоминает, что с руководящим составом, со своими заместителями и руководителями подразделений министр была предельно строга, а с рядовыми исполнителями, напротив, была корректна, особенно с женщинами⁹⁵.

Интересные факты приводит в своих воспоминаниях известный театральный режиссер Марк Захаров. Когда по распоряжению отдела культуры МГК КПСС над его спектаклем «Разгром» нависла угроза закрытия, то этому помешал Михаил Андреевич Сулов, лично побывавший на спектакле. В другом слу-

⁹³ Яковлев Ю. В. Альбом судьбы моей. – М.: «Искусство», 1997. С. 126-127. В своих воспоминаниях знаменитый актер приводит известный эпизод, когда уже готовый спектакль по пьесе Гибсона «Двое на качелях» был снят с репертуара театра им. Е. Б. Вахтангова, тогда как в «Современнике» спектакль по этой же пьесе шел с большим успехом.

⁹⁴ Таранов Е. В. Первая дама Москвы // Кентавр, 1993. № 1. С. 107.

⁹⁵ Млечин Л. «Фурцева». – М.: Изд-во «Молодая гвардия», 2011. С. 356.

чае, когда бюро Московского горкома партии должно было решать судьбу спектакля «Юнона и Авось», к нему с визитом пришел помощник первого секретаря МГК Виктора Васильевича Гришина и объяснил, как надо вести себя на заседании бюро, чтобы спектакль не закрыли. Сам Захаров признается, что своим назначением на пост главного режиссера театра им. Ленинского комсомола он также обязан Гришину, который не согласился с мнением Е. А. Фурцевой, по каким-то причинам не желавшей этого назначения. Однако тот же В. В. Гришин, по мнению известного актера и нынешнего руководителя МХТ Олега Табакова, активно «тормозил» официальное открытие «Табакерки»⁹⁶.

Самая дурная слава была у П. Н. Демичева, причем как в творческой среде, так и в Аппарате ЦК. Весьма показательна в этом отношении характеристика, данная ему И. С. Черноуцаном: «...Сколько было испорчено крови из-за него. У Хрущева он был простым порученцем, ну, в смысле принести, подать, позвонить. И вдруг такого человека поставили руководить идеологической работой, в которой он ровно ничего не понимал...»⁹⁷. За то, что в должности министра культуры он практически никогда не брал на себя ответственности, не разрешая спорные театральные постановки, среди актеров у Демичева было прозвище «тишайший», а иногда его даже называли женским именем «Ниловна»⁹⁸. Однако есть и такие свидетельства, что еще в «ранге» секретаря ЦК КПСС он порою не отказывался помочь представителям творческой интеллигенции. К примеру, в 1971 г. руководство Большого театра и министерство культуры СССР после первого прогона балета Щедрина «Анна Каренина» велели прекратить репетиции спектакля. Майя Плисецкая и Родион Щедрин пошли к Демичеву, после встречи с которым постановка балета была завершена и включена в репертуар театра.

⁹⁶ Родионова И. В. «Олег Табаков. Парадокс об актере». – М.: 1999. С. 161.

⁹⁷ Цит. по: Фомин В. «Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг.». – М.: Изд-во «Материк», 1996. С. 158.

⁹⁸ Аросева О. А., Максимова В. А. «Без грима». – М.: Изд-во «Центрполиграф», 1998. С. 326.

Что касается руководителей отдельных подразделений министерства и работников управлений культуры исполкомов горсоветов, то известно, что многие из них были выпускниками театральных и художественных институтов, не сумевшими реализовать себя в профессии. Среди них было немало людей вполне компетентных, но вынужденных оглядываться на руководство. Инспекторы в управлениях и редакторы в министерских коллегиях также в большинстве своем были людьми квалифицированными, однако идеологические установки и должностные инструкции не давали им возможности проявлять либерализм. Тем не менее следует сказать, что и от них зависели судьбы конкретных творческих коллективов, спектаклей, фильмов и т. д. Поэтому представляется необходимым проследить, как осуществлялся номенклатурный принцип назначений руководящих кадров и рядовых сотрудников государственных органов управления, так или иначе связанных с контролем за творческим процессом.

В ноябре 1969 г. была утверждена ведомственная номенклатура должностей, которые должны были замещаться приказом министра культуры СССР. В соответствии со специальным распоряжением союзного министра министры культуры союзных республик обязывались передавать необходимые учетные материалы на работников, занимающих должности в данной учетно-контрольной номенклатуре. В числе должностей, входивших в номенклатуру, помимо министров и заместителей министров союзных республик, были перечислены главные редакторы репертуарно-редакционных и художественно-экспертных коллегий, начальники творческих управлений (отделов) и управлений культурно-просветительских учреждений, а также начальники управлений (отделов) кадров министерств культуры союзных республик⁹⁹.

Таким образом, министр культуры СССР руководил не только непосредственно подчиненными ему предприятиями – учреждениями союзного подчинения, но и вместе с тем министрами соответствующей отрасли, руководившими республиканскими министерствами. Однако каждый министр культуры со-

⁹⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1501. Л. 3-4.

юзной республики подчинялся еще своему председателю Совета министров. При подобной системе соподчинения у одного подчиненного оказывалось два непосредственных руководителя. Выход из сложившейся ситуации находили в разграничении полномочий. Отраслевой союзный министр осуществлял функциональное и информационное обеспечение, а предсовмина – административное руководство и финансовое обеспечение¹⁰⁰.

Кадровую политику в рамках самого министерства культуры СССР реализовывало Управление кадров, созданное на базе отдела в январе 1977 г. соответствующим постановлением Совета министров СССР¹⁰¹. Основными функциями Управления являлись анализ состояния кадров специалистов в системе министерства, а также подбор и расстановка кадров центрального аппарата министерства. Кроме того, сотрудниками Управления ежегодно подготавливались статистические данные, фиксирующие количество специалистов с высшим и средним образованием¹⁰².

Период второй половины 1960-х – первой половины 1980-х гг. в отечественной исторической науке традиционно определялся, как период кадровой стабильности и постоянного увеличения численности партийно-государственного аппарата. Тем не менее, анализ постановлений партии и правительства, позволяет утверждать, что за двадцать лет с 1963 г. по 1983 г. сокращение управленческого аппарата, в том числе и в сфере культуры, происходило несколько раз.

В декабре 1963 г. в соответствии с постановлением Совета министров СССР № 1215 «О государственном бюджете СССР на 1963-1965 гг.» министру культуры СССР было предложено рассмотреть вопрос о сокращении в 1964 г. численности административно-управленческого персонала и расходов на его содержание, а также представить свои предложения по этому вопросу¹⁰³.

¹⁰⁰ Галуцкий Г. М. Управляемость культуры и управление культурными процессами. – М.: 1998. С. 148.

¹⁰¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1880. Л. 8-12.

¹⁰² Функции Управления кадров министерства культуры РСФСР были аналогичными.

¹⁰³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1028. Л. 1.

В октябре 1969 г. выходит еще одно совместное постановление ЦК КПСС и Совета министров СССР № 822 «О мерах по совершенствованию и удешевлению структуры управления и устранению излишних звеньев в ней». Исполняя это постановление правительства, министерства должны были в 1970 г. сократить расходы на содержание аппарата управления по предприятиям, учреждениям и организациям союзного подчинения. Сокращение расходов, предписываемое правительством, составляло 250 тыс. руб. Помимо этого, предлагалось упразднить мелкие структурные подразделения, ликвидировать параллельно действующие звенья управленческого аппарата и сократить штаты не менее чем на 100 единиц.

Что касается сокращения расходов на содержание аппарата, то это задание Совета министров СССР было выполнено союзным министерством культуры и, как следовало из докладной записки министра в ЦК КПСС, расходы были уменьшены на 254 тыс. руб. Однако с ликвидацией структур и сокращением штатов для министерства культуры СССР дело обстояло сложнее. Вот что писала в этой связи Е. А. Фурцева в информационном письме в ЦК КПСС 2 июня 1970 г., характеризуя структурное и кадровое состояние министерства: «В структуре центрального аппарата Министерства культуры СССР, утвержденной постановлением Совета Министров СССР от 19.10.63., не имеется главных управлений и большинство из 215 подведомственных предприятий, учреждений и организаций подчинены непосредственно министерству культуры. Для руководства однородными предприятиями в системе министерства имеются всего три хозрасчетных объединения: «Союзцирк», «Мелодия», «Союзтеатрпром». Таким образом, в системе управления предприятиями и учреждениями министерства культуры отсутствует многоступенчатость и параллелизм»¹⁰⁴. И далее по кадрам. Фурцева обращала внимание на то, что общая численность центрального аппарата министерства культуры СССР составляет всего 301 чел. В связи с чем, по мнению министра, сокращение центрального аппарата в подобных условиях не представлялось возможным¹⁰⁵.

¹⁰⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 83. Л. 257.

¹⁰⁵ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 83. Л. 259.

В октябре 1983 г. ЦК КПСС снова поручил всем подразделениям государственного аппарата, а также всем государственным учреждениям провести работу «по улучшению организации производства и высокоэффективному использованию рабочего времени». Основным мероприятием должно было вновь стать «устранение параллелизма в работе управленческих звеньев», а проще говоря – сокращение штатов¹⁰⁶.

26 апреля 1984 г. было принято постановление ЦК КПСС «О сокращении количества заместителей министров и заместителей руководителей ведомств»¹⁰⁷. Анализ данных, содержащихся в отчетных документах министерства культуры СССР и Госкино СССР, показывает, что сокращения были проведены в основном за счет членов Коллегий, которые состояли преимущественно из представителей творческих союзов. «В соответствии с поручением ЦК КПСС от 2 февраля 1984 г., – информировал отдел культуры ЦК КПСС министр культуры СССР П. Н. Демичев, – Министерство культуры СССР рассмотрело вопрос о сокращении численности заместителей министра и членов коллегии и считает возможным сократить одну должность заместителя министра и две должности члена коллегии, одна из которых в настоящее время вакантна, а на другой утвержден Секретарь Союза композиторов Д. Б. Кабалевский, который из-за болезни длительное время в работе участия не принимает»¹⁰⁸.

Тем не менее, в мае этого же года министерство культуры вынуждено было сократить еще трех членов Коллегии министерства: С. А. Лушина – генерального директора Государственного академического Большого театра СССР и Кремлевского Дворца съездов, В. В. Сухорадо – генерального директора Всесоюзной фирмы грамзаписи «Мелодия», и В. И. Шадрина – начальника ГУК Мосгорисполкома¹⁰⁹.

Такая же практика сокращений происходила и в Госкино СССР. Председатель кинокомитета информировал ЦК о ликви-

¹⁰⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 90. Д. 213. Л. 1.

¹⁰⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 90. Д. 213. Л. 35.

¹⁰⁸ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 90. Д. 213. Л. 9.

¹⁰⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 90. Д. 213. Л. 36-37.

дации одной вакантной должности члена Коллегии Госкино, «которую ранее занимал К. М. Симонов, представлявший Союз писателей»¹¹⁰. Таким образом, и в министерстве, и в Госкино сокращения прошли не за счет штатных чиновников, а за счет членов Коллегии.

Вместе с тем следует сказать, что для чиновников, пострадавших от сокращения, государством была предусмотрена определенная компенсация. Об этом свидетельствует постановление Совета министров СССР № 726 от 3 сентября 1970 г. «О льготах и преимуществах для работников, высвободившихся в связи с осуществлением мероприятий по совершенствованию организации управления народного хозяйства»¹¹¹.

Анализируя состояние кадров по линии министерства культуры СССР, министерства культуры РСФСР, а также ГУК Мосгорисполкома, можно сделать вывод, что во всех звеньях государственного аппарата управления сферой культуры существовал ряд однотипных кадровых проблем. Во-первых, это нехватка кадрового обеспечения, которая в 1960-е и 1970-1980-е гг. имела различную природу. Во-вторых, текучесть кадров, вызванная низкой по сравнению с другими областями управления оплатой труда. И в-третьих, отсутствие кадрового резерва для назначения на руководящие посты.

Что касается второй половины 1960-х гг., то в этот период дефицит квалифицированных кадров выражался в неукomплектованности аппарата, особенно на уровне республиканских министерств и городских управлений культуры. Много должностных позиций, в том числе и руководящих, долгое время оставались вакантными, о чем свидетельствуют итоговые отчеты и просто выступления сотрудников обоих министерств и Главного управления культуры Мосгорисполкома на партийных собраниях. Любопытные цифры содержатся в отчетном докладе партийного комитета министерства культуры СССР, подготовленном в марте 1970 г.: «...Обращает внимание отсутствие необходимого резерва на руководящие должности для своевременного заполнения вакансий. По этой причине у нас наблюдается почти

¹¹⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 90. Д. 213. Л. 12.

¹¹¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1377. Л. 88.

постоянная неукомплектованность. Так, на конец января не было замещено 14 номенклатурных единиц (5% от штатного расписания). В течение нескольких месяцев не заполняются вакансии в Управлении внешних сношений, Управлении изобразительных искусств, Управлении культурно-просветительских учреждений. Особенно трудное положение сложилось с кадрами в Управлении театров. Мы еще слабо изучаем работников прежде всего подведомственных нам организаций, не готовим их к выдвижению для работы в центральном аппарате»¹¹².

Из выступления начальника Управления кадров министерства культуры РСФСР В. М. Пряилова на собрании в январе 1969 г. следовало, что в аппарате министерства ежемесячно оставалось до 10 вакансий¹¹³. Через два года подобная ситуация продолжала сохраняться, что следовало из выступления секретаря парторганизации Управления театров В. В. Бегтина в августе 1971 г.: «Количество вакансий в министерстве колеблется ежемесячно от 5 до 15. Длительное время является вакантной должность заместителя начальника Управления музыкальных учреждений»¹¹⁴.

Еще более ощутимой эта проблема была на уровне управлений культуры городских исполнительных комитетов. В августе 1969 г. численность ГУК Мосгорисполкома составляла 143 человека, однако руководство управления указывало на то, что многие штатные единицы оставались вакантными¹¹⁵. Следует сказать, что нехватка кадров на низовом уровне управления заставляла укрупнять структурные подразделения. Так, в Главном управлении культуры Мосгорисполкома функции контроля за профессиональным сценическим искусством были сосредоточены в рамках одного подразделения – Управления театров, музыкальных учреждений и концертных организаций.

Тем не менее постепенно численность ГУК возросла в несколько раз. Начальник ГУК В. И. Шадрин в докладе на партийном собрании управления в июле 1983 г. сообщал: «Номенк-

¹¹² ЦАОПИМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 237. Л. 79-80.

¹¹³ ЦАОПИМ. Ф. 701. Оп. 1. Д. 11. Л. 55.

¹¹⁴ ЦАОПИМ. Ф. 701. Оп. 1. Д. 13. Л. 140.

¹¹⁵ ЦАОПИМ. Ф. 909. Оп. 1. Д. 4. Л. 16.

латура ГУК составляет в настоящее время 800 чел. Основная номенклатура руководящих кадров на январь 1983 г. составляет 570 чел. – это первые руководители, их заместители, главные режиссеры и т. д.»¹¹⁶.

Во второй половине 1970-х – первой половине 1980-х гг. кадровая проблема в государственном аппарате обрела иные очертания. В связи с усложнением функций управления как на республиканском, так и на союзном уровне потребовалось увеличение числа должностных позиций. Следует сказать, что и союзное, и республиканское министерства в этот период обращались в правительство и ЦК КПСС с просьбой об увеличении штатов. В 1979 г. министерство культуры РСФСР обратилось в Совет министров РСФСР с просьбой об изменении структуры центрального аппарата и установлении его численности в количестве 385 единиц, «или на 50 единиц больше действующей в настоящее время»¹¹⁷. Просьбу свою министерство обосновывало появлением дополнительных функций. Однако министерство финансов РСФСР, чье мнение на этот счет запросило республиканское правительство, согласилось увеличить численность работников центрального аппарата ведомства культуры всего на 24 единицы¹¹⁸.

Что касается министерства культуры СССР, то положение его сотрудников в системе управления союзного уровня хорошо отражает письмо министра культуры СССР Е. А. Фурцевой в ЦК КПСС в сентябре 1974 г. Из письма следует, что с момента проведения реструктуризации министерства в 1963 г. и в последующие 11 лет состав сотрудников министерства фактически не менялся. В связи с этим министр предлагала увеличить численность сотрудников с 300 еще на 90 человек, одновременно указывая на необходимость укрупнить министерство – создать несколько дополнительных структур¹¹⁹.

Важно подчеркнуть, что из ситуации кадрового дефицита союзное министерство в своей повседневной деятельности пы-

¹¹⁶ ЦАОПИМ. Ф. 909. Оп. 1. Д. 20. Л. 62.

¹¹⁷ ГАРФ. Ф. А-259. Оп. 48. Д. 864. Л. 2.

¹¹⁸ ГАРФ. Ф. А-259. Оп. 48. Д. 864. Л. 4.

¹¹⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 67. Д. 191. Л. 32.

талось выходить, судя по всему, методом перераспределения функций в пользу сотрудников республиканских министерств и городских управлений культуры. Доказательством здесь может служить выдержка из выступления на одном из партийных собраний министерства культуры в ноябре 1969 г. главного редактора репертуарно-редакционной коллегии В. Я. Голдобина: «Мы – министерство союзное. Но аппарат, как уже говорилось, небольшой, малочисленный. Руководство и ЦК КПСС справедливо требуют, чтобы мы умели видеть и подсказывать то главное, что есть в искусстве, что нужно поддерживать и какой ошибочной тенденции не дать ходу. Нужно пересмотреть порядок работы, может быть, разгрузиться от текущей работы, которую можно было бы проводить через республиканские министерства культуры»¹²⁰.

Вторая проблема была связана с текучестью кадров, основной причиной которой была низкая по сравнению с другими областями управления оплатой труда. В приводимом уже письме министра культуры СССР содержалась также просьба к ЦК распространить на центральный аппарат, подчиненный министерству, оклады и надбавки к ним, такие же, как у промышленного ведомства, а также предоставить руководству право пользоваться Первой поликлиникой Главного управления при министерстве здравоохранения СССР «в порядке, установленном для работников аналогичных категорий других союзных министерств». Однако после соответствующих разъяснений из ЦК Е. А. Фурцева вынуждена была снять все свои предложения¹²¹.

Еще в большей степени эта проблема ощущалась в работе аппарата республиканских министерств, в частности, в работе министерства культуры РСФСР. Интересным в этом отношении является выступление начальника Управления библиотек Е. А. Фенилонова на партийном собрании министерства в январе 1969 г. «Увеличить количество штатных работников практически не представляется возможным, – говорилось в выступлении чиновника, – и нужно решать этот вопрос тогда в другом плане. Надо думать о закреплении наших кадров, улучшить ус-

¹²⁰ ЦАОПИМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 226. Л. 28-29.

¹²¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 67. Д. 191. Л. 36.

ловия работы, уделять больше внимания вопросам материального и морального поощрения работников. У нас часто лучшие работники уходят в подведомственные учреждения, т. к. там много выше заработная плата. У нас плохо с транспортом, даже для начальников управлений нет возможности получить машину для поездки в различные учреждения»¹²².

В августе 1971 г. заместитель министра РСФСР В. В. Кочетков, выступая на партийном собрании министерства, так определял сложившиеся обстоятельства данной кадровой проблемы: «Основная причина текучести состава рядовых ответственных работников – как правило, интересные им с материальных позиций предложения. В год у нас из 283 человек аппарата уходит примерно 25-30 человек»¹²³. Дополняют картину выдержки из протокола партийного бюро министерства в феврале 1972 г., на котором разбирались кадровые вопросы Управления музыкальных учреждений: «В управлении дважды менялось руководство, в течение длительного периода управление находилось без руководства. За этот период сменилось более половины сотрудников»¹²⁴.

Следует сказать, что невысокая оплата труда создавала проблему кадровой нестабильности в первую очередь среди рядовых сотрудников министерств и управлений. Руководители подразделений выходили из затруднительного положения с кадрами путем «выбивания» персональных надбавок для чиновников, работавших на низкооплачиваемых должностях. В октябре-ноябре 1975 г. начальник Управления театров министерства культуры СССР дважды обращался к руководству министерства с просьбой установить персональную надбавку старшему инспектору организационно-творческого отдела, оклад которого составлял 120 рублей, и заместителю начальника организационно-творческого отдела, который получал оклад в размере 150 рублей¹²⁵. Аргументируя необходимость выделения надбавки старшему инспектору, начальник Управления писал: «Найти

¹²² ЦАОПИМ. Ф. 701. Оп. 1. Д. 11. Л. 8.

¹²³ ЦАОПИМ. Ф. 701. Оп. 1. Д. 13. Л. 57.

¹²⁴ ЦАОПИМ. Ф. 701. Оп. 1. Д. 14. Л. 65.

¹²⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1676. Л. 103.

хорошего специалиста на должности с таким окладом крайне трудно. Это приводит и к нежелательной текучести кадров. Управление театров обращается к Вам с убедительной просьбой в порядке исключения дать разрешение на установление персональной надбавки к окладу этой вакантной должности в размере 30 руб., что в значительной мере облегчит решение кадровых вопросов этого отдела»¹²⁶. Надбавка же для заместителя начальника отдела должна была составить 50 рублей¹²⁷.

Говоря об окладах работников городских управлений, следует отметить, что постановлением Совета министров РСФСР от 31 января 1969 г. для Главного управления культуры Мосгорисполкома оплата чиновников была установлена в пределах фонда заработной платы работников органов государственного управления РСФСР¹²⁸. А 28 марта 1969 г. то же было сделано и в отношении работников ГУК Ленгорисполкома¹²⁹.

Кроме персональных надбавок, руководители министерств пытались и другими способами увеличить доходы своих подчиненных для того, чтобы закрепить их в соответствующих подразделениях. В июле 1965 г. министерство культуры СССР обратилось в Совет министров СССР с просьбой предоставить право министру культуры СССР и министрам союзных республик устанавливать специалистам репертуарно-редакционных коллегий такие же ставки оплаты за подстрочные переводы зарубежных пьес и либретто опер, какие были установлены правительством для издательств за переводы литературно-художественных произведений¹³⁰. Надо сказать, что для сотрудников репертуарно-редакционных коллегий Управлений музыкальных учреждений оплата за рецензирование произведений советской литературы с целью рекомендации композиторам сюжетов для новых опер, балетов, оперетт и музыкальных комедий была установлена в размере от 3 до 10 руб. за авторский лист рецензируемого произведения или аккордно, но не более

¹²⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1676. Л. 76.

¹²⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1676. Л. 103.

¹²⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1305. Л. 37.

¹²⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1304. Л. 30, 68.

¹³⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 977-988. Л. 44.

30 руб. за рецензию на произведение, объем которого не превышал двух авторских листов¹³¹.

Зачастую руководители подразделений вынуждены были ходатайствовать перед руководством о разрешении совмещения обязанностей. В 1970 г. начальник Управления театров Г. А. Иванов обратился к Е. А. Фурцевой со служебной запиской следующего содержания: «Управление театров ходатайствует о том, чтобы поручить одному из членов редколлегии по драматургии исполнение должности ответственного секретаря, без увеличения штатов репертуарной коллегии, но с установлением персональной надбавки в сумме 50 руб. в месяц члену репертуарно-редакционной коллегии, который будет исполнять эту должность. Установление должности необходимо для улучшения организационной работы коллегии, усиления контроля за выполнением планов, приемом и хранением поступающих пьес, сроками их рассмотрения, рецензирования, выпусками и распределением, подготовкой вопросов для обсуждения на заседаниях коллегии»¹³². Кроме того, для работы в управлениях довольно часто приглашались внештатные сотрудники, например, внештатный редактор для редактуры пьес, требующих специализированных знаний какого-либо национального или иностранного языков, особенностей проблематики, литературного материала.

Третья проблема – отсутствие кадрового резерва при назначении на руководящие посты в рамках министерского аппарата. Безусловно, проблема эта была связана прежде всего с особенностями принципа номенклатурного назначения в СССР. Помимо министра и его заместителей, в министерствах культуры были и другие номенклатурные должности. Каждое управление в составе министерств культуры возглавлялось начальником, который назначался и освобождался от должности министром культуры СССР. Кроме того, репертуарно-редакционные коллегии возглавлялись главным редактором, назначаемым руководством министерства по представлению начальника управления.

¹³¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 352. Л. 5.

¹³² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 25. Д. 455. Л. 31.

Если говорить о мобильности советского государственного аппарата, следует отметить, что движение кадров чаще происходило не по вертикали, а по горизонтали и в руководство государственных структур приходили, как правило, люди из партийных органов. Иными словами, начальниками управлений в министерствах, не говоря уже о министрах и заместителях министров, были зачастую бывшие работники партийного аппарата. Данную тенденцию подтверждает целый ряд назначений на должности руководителей как союзного, так и республиканского министерств. Примером может служить карьера В. Е. Баскакова, который до 1962 г. работал в отделе культуры ЦК КПСС заведующим сектором кино, а затем был переведен в министерство культуры СССР на должность заместителя министра. После образования в 1963 г. Комитета по кинематографии он оказался первым заместителем А. В. Романова.

Достаточно типична в этом отношении и карьера Б. А. Павленка, ставшего заместителем председателя Госкино СССР в 1970 г. Вот как он сам описывает свое карьерное продвижение: «...Я окончил заочную высшую партийную школу при ЦК КПСС и обрел наконец высшее образование. В курсе ВПШ, помимо марксистской теории, истории, литературы, было изучение основ практической экономики, агрономии, агрохимии, основ технологии металлургии, легкой и тяжелой промышленности, стройиндустрии, полагалось научиться водить трактор»¹³³. В Москве Павленок перешел на должность начальника Главного управления художественной кинематографии Госкино СССР и одновременно стал членом коллегии Госкино. Свое назначение заместителем председателя Госкино Б. А. Павленок объясняет так: «...Ермаш работал в ЦК партии заместителем заведующего отделом культуры, и мы были хорошо и давно знакомы, ...оба работали под началом Шауро. Думаю, не без подсказки шефа отдела меня утвердили заместителем к Ермашу»¹³⁴.

¹³³ Павленок Б. А. «Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления». – М.: Изд-во «Галерея», 2004. С. 38.

¹³⁴ Павленок Б. А. «Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления». – М.: Изд-во «Галерея», 2004. С. 108.

Еще несколько примеров «аппаратных» продвижений в 1960-х – первой половине 1980-х гг. приводятся в книге Леонида Млечина. Правда, следует сказать, что автор не дает ни одной ссылки на источник информации, и, надо полагать, это не случайно. Практически ни в одном из примеров не называется сектор отдела культуры, в котором чиновники работали до своего назначения в госаппарат.

Министр культуры РСФСР в первой половине 1960-х гг. Юрий Серафимович Мелентьев до своего назначения на эту должность являлся заместителем заведующего отделом культуры ЦК КПСС. Заведующий сектором (скорее всего, художественной литературы – *Н. Б.*) Юрий Яковлевич Барабаш стал первым заместителем министра культуры СССР. В 1966 г. заместителем министра культуры, отвечающим за международные контакты, был назначен Владимир Иванович Попов, недавний помощник председателя КГБ, в биографии которого есть такие этапы, как работа после окончания МГУ в ЦК комсомола и Комитете международных связей, а с 1960 г. – в отделе ЦК КПСС в должности заведующего сектором.

Еще одним заместителем министра культуры в 1960-1970-е гг. был Василий Феодосьевич Кухарский. Он окончил музыкальное училище в Киеве и начал работать лектором в Ленинградской государственной академической капелле. Поступив в Московскую консерваторию, работал в Союзе композиторов, был ученым секретарем в Комитете по Ленинским премиям, занимался созданием Союза композиторов РСФСР. До 1967 г. В. Ф. Кухарский заведовал сектором искусств отдела культуры ЦК КПСС, а затем был назначен заместителем министра. Другой заместитель Е. А. Фурцевой – Константин Васильевич Воронков – с 1958 по 1970 г. до своего назначения был секретарем Правления Союза писателей СССР по организационно-творческим вопросам¹³⁵.

Заслуживает внимания и такой факт: несмотря на то, что в большинстве своем сотрудниками министерств и управлений культуры были женщины, руководящие посты – заместителей министров, начальников отделов и управлений – занимали муж-

¹³⁵ Млечин Л. «Фурцева». – М.: Изд-во «Молодая гвардия», 2011. С. 386.

чины. Своего рода исключением была Зинаида Михайловна Круглова, которая начинала свою биографию в Ленинградском обкоме КПСС, а после перевода в Москву получила назначение на должность заместителя министра культуры СССР¹³⁶.

Итак, как видим, движение кадров чаще всего происходило по горизонтали. Тем не менее полностью отрицать возможность вертикального продвижения, например, в рамках того или иного министерского Управления все же нельзя. Случаи, когда заместители начальников Управлений впоследствии их возглавляли, не были единичными. Приведем несколько примеров, касающихся чиновников союзного и республиканского министерств. В. В. Подгородинский с 1974 г. работал в должности члена репертуарно-редакционной коллегии министерства культуры РСФСР. В 1982 г. был назначен заместителем начальника Управления театров, а в 1984 г. – начальником этого же Управления¹³⁷. И. Р. Тимошин в 1978 г. получил назначение на должность начальника отдела Управления учебных заведений министерства культуры СССР, в 1981 г. он становится заместителем начальника Управления учебных заведений, и в этом же году – начальником Управления¹³⁸.

Если проанализировать, из каких систем подбирались кадры для руководящих должностей на уровне Управлений, то следует признать, что чаще всего это были не партийные инстанции, а руководящие органы творческих союзов. Например, заместитель председателя правления союза нередко становился членом репертуарно-редакционной коллегии, а затем заместителем начальника управления министерства культуры. Нередки были случаи переводов из союзных органов управления в республиканские. К примеру, рядового сотрудника Гостелерадио СССР или Госкино СССР вполне могли назначить начальником Управления министерства культуры РСФСР¹³⁹.

В свою очередь, начальники Управлений «уходили на повышение», как правило, в качестве руководителей ведущих уч-

¹³⁶ Млечин Л. «Фурцева». – М.: Изд-во «Молодая гвардия», 2011. С. 386.

¹³⁷ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 3. Д. 420. Л. 36.

¹³⁸ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 3. Д. 420. Л. 46.

¹³⁹ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 1. Д. 9662. Л. 11.

реждений культуры. В 1981 г. начальник Управления учебных заведений И. Н. Романов в порядке перевода был назначен на должность директора Дома атеизма Всесоюзного общества «Знание»¹⁴⁰. Бывший начальник Управления театров министерства культуры РСФСР В. П. Демин в 1980 г. был утвержден в должности ректора ГИТИС им. А. В. Луначарского¹⁴¹.

Нередко руководители Управлений переводились на работу в правительство. Так, например, начальник Управления театров министерства культуры РСФСР А. А. Жиров в 1983 г. перешел на работу в аппарат Совета министров РСФСР в качестве заместителя заведующего отделом культуры и искусства Управления делами. Связано это было, вероятно, с тем, что оклады сотрудников аппарата правительства были выше, чем в министерствах¹⁴².

Подтверждает подобную мобильность и выступление заместителя министра культуры РСФСР В. В. Кочеткова на партийном собрании в августе 1971 г.: «Вопросы подбора кадров в аппарат на руководящие должности находятся в центре внимания руководства министерства и парторганизации. За пять лет из руководящих работников сменилось 25 человек, примерно пять человек в год. Среди них выдвинуты на руководство республиканскими организациями, в аппарат ЦК, Совет министров РСФСР, министерство культуры СССР или были переведены на пенсию. Мы считаем правильной линию на выдвижение на руководящие должности в аппарат из сотрудников аппарата и работников республиканских и родственных нам организаций»¹⁴³.

Как уже отмечалось, в 1963 г. произошла заметная дифференциация управленческого аппарата, когда в системе союзного и республиканских министерств культуры были созданы отраслевые Управления, а также различного рода художественные советы и комиссии. В связи с этим в аппарат министерства при-

¹⁴⁰ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 3. Д. 420. Л. 48.

¹⁴¹ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 1. Д. 9364. Л. 37.

¹⁴² ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 3. Д. 245. Л. 30.

¹⁴³ ЦАОПИМ. Ф. 701. Оп. 1. Д. 13. Л. 56.

шло значительное количество новых работников и возникла острая необходимость организации системы повышения квалификации и производственной учебы сотрудников. В соответствии со специальным циркуляром министра культуры СССР всем начальникам вновь созданных Управлений было дано распоряжение подготовить предложения на этот счет¹⁴⁴.

Периодически повышали квалификацию и руководители региональных систем управления. Любопытно, какова была программа повышения квалификации для управленцев в сфере культуры в 1970-е гг. В феврале-марте 1979 г. ЦК КПСС принял решение о проведении месячных курсов повышения квалификации министров культуры союзных и автономных республик, начальников краевых и областных управлений культуры на базе Московской высшей партийной школы. На курсах слушателям предстояло изучить «актуальные проблемы марксистско-ленинской теории и практики коммунистического строительства, экономической стратегии партии на современном этапе, внешнеполитической и идеологической деятельности КПСС, современного мирового революционного процесса, а также партийного и советского строительства»¹⁴⁵. То есть, это была своего рода политечеба. Кроме того, слушатели должны были знакомиться с опытом работы центральных органов и учреждений искусства. Определить списочный состав слушателей поручалось начальнику Управления кадров М. А. Грибанову и директору Всесоюзного института повышения квалификации работников культуры А. К. Тыщенко.

Во второй половине 1960-х – начале 1970-х гг., когда структура и функции многих подразделений системы управления культурой продолжали уточняться, рядовые сотрудники-специалисты министерств и управлений чаще всего жаловались на отсутствие необходимых должностных инструкций либо на непроработанность их основных положений. Очень показательным в этом отношении выступление инспектора-дирижера Управления музыкальных учреждений министерства культуры РСФСР Л. Г. Желтиковой на партсобрании ми-

¹⁴⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1030. Л. 16.

¹⁴⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1971. Л. 250.

нистерства в 1971 г.: «От четкости работы инспекторов зависит работа многих подведомственных организаций. Для того чтобы эта работа была эффективна, необходимо ставить перед инспекторами цели и задачи. До сих пор нет «Положения Управления об инспекторе», которое бы показало круг обязанностей специалистов подразделения. Растет необходимость более четкого распределения функциональных обязанностей между работниками, закрепления за ними определенных работ»¹⁴⁶.

В феврале 1972 г. на другом партийном собрании обсуждался вопрос «О работе коммунистов Управления музыкальных учреждений по улучшению организации труда и рациональному использованию кадров». Из протокола следовало, что к этому времени структурно Управление наконец определилось, однако должностные инструкции все еще не были утверждены, не появилось и четкого распределения обязанностей между инспекторами¹⁴⁷. Кроме того, ставился вопрос о необходимости упорядочения штата, поскольку многие сотрудники числились в одном отделе, а работали в другом¹⁴⁸. Вследствие этих причин отмечалось в протоколе собрания, что «репертуарно-редакционная коллегия не стала центром художественной мысли, лабораторией, которая вырабатывает предложения для руководства, — не было подготовлено ни одного вопроса на коллегия»¹⁴⁹.

Безусловно, со временем появились должностные инструкции в Управлениях, произошло распределение и закрепление обязанностей в отделах. Для того чтобы понять функциональное разграничение компетенции, интересно сравнить должностные инструкции сотрудников однотипных подразделений органов управления различного уровня, например, инспектора отдела театров Главного управления культуры Мосгорисполкома и инспектора Управления театров министерства культуры СССР.

¹⁴⁶ ЦАОПИМ. Ф. 701. Оп. 1. Д. 13. Л. 61.

¹⁴⁷ ЦАОПИМ. Ф. 701. Оп. 1. Д. 14. Л. 65.

¹⁴⁸ ЦАОПИМ. Ф. 701. Оп. 1. Д. 14. Л. 66.

¹⁴⁹ ЦАОПИМ. Ф. 701. Оп. 1. Д. 14. Л. 64.

Следует сказать, что в первом случае определение круга обязанностей имело предметный характер и включало наблюдение за работой театров по тем группам, которые курировал данный инспектор. При этом подразумевалось участие инспектора в приеме новых спектаклей, постоянный контроль за качеством текущего репертуара (систематическое обязательное посещение спектаклей), контроль за выездной деятельностью театров, состоянием рекламы, продажей билетов, обустроенностью помещений. Кроме того, на инспектора была возложена подготовка творческих характеристик на работников театров, представляемых к присвоению почетных званий и для тарификации, подготовка сводных годовых, квартальных, месячных отчетов по своим разделам, подготовка материалов о прописке и предоставлении жилой площади работникам театра (по своим группам), выполнение отдельных поручений руководства, связанных с кругом деятельности инспектора¹⁵⁰.

Круг обязанностей инспектора Управления театров союзного министерства был определен в более общем ключе. Прежде всего он должен знать постановления и решения партии и правительства, «определяющие направления экономического и социального развития СССР, культуры и искусства, постановления и распоряжения Совета министров СССР и приказы министерства культуры по вопросам театрального искусства, состояние и перспективы театрального дела в курируемом регионе»¹⁵¹. Таким образом, основной объем работы инспектора предполагал кураторство по вопросам театрального искусства в закрепленном за ним регионе. Зато в отношении специалиста союзного министерства были четко прописаны необходимые квалификационные требования, включающие обязательность высшего гуманитарного образования. Кроме того, претендент должен был иметь либо стаж работы в сфере театрального искусства не менее 3 лет, либо опыт руководящей работы в сфере культуры не менее 5 лет.

Подводя итоги анализа кадровой политики в отрасли управления культурой, следует признать, что основная тенден-

¹⁵⁰ ЦАГМ. Ф. 429. Оп. 1. Д. 3836. Л. 1-2.

¹⁵¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 977-988. Л. 10.

ция на «поддержание стабильности» в этой сфере просматривалась только на уровне руководителей основных подразделений партийно-государственного аппарата. В данном случае речь идет о заведующем отделом культуры ЦК КПСС, министрах союзного министерства культуры и руководителях Госкино СССР. Изучив же состояние кадров по линии министерства культуры СССР, министерства культуры РСФСР, а также ГУК Мосгорисполкома, можно сделать вывод, что во всех звеньях государственного аппарата существовал ряд однотипных кадровых проблем, связанных с дефицитом квалифицированных служащих. Он обуславливался с одной стороны низкой по сравнению с другими областями управления оплатой труда, с другой – издержками номенклатурного принципа назначений.

ГЛАВА 2

ФОРМЫ И МЕТОДЫ УПРАВЛЕНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ

§ 1. Государственный заказ в отдельных видах профессионального искусства

1.1. Механизм формирования сценического репертуара

В рамках культурной политики второй половины 1960-х – первой половины 1980-х гг. широкое распространение получила практика проведения конкурсов на лучшее произведение о наиболее актуальных, с точки зрения советского государства, проблемах современности. В каком-то смысле это позволяет говорить о том, что структура сводного репертуара музыкальных и драматических театров во многом отражала определенные особенности не столько культурной, сколько социально-политической жизни нашей страны.

В июле 1970 г. состоялся пленум ЦК КПСС «Очередные задачи партии в области сельского хозяйства». Реализуя решение пленума ЦК, министерство культуры СССР начало осуществление государственных заказов на темы, «отображающие жизнь сельских тружеников»¹. В частности, был объявлен закрытый конкурс среди ведущих драматургов и киносценаристов на лучшую пьесу и сценарий, посвященные проблемам советской деревни. В положении о конкурсе авторам давался определенный ориентир, в каком ключе следовало выстраивать художественную канву. Помимо всего прочего, соискателям предлагалось «отразить напряженную борьбу за успешное выполнение планов развития сельского хозяйства», а также показать «новые черты крестьянина – подлинного хозяина своей земли»².

¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 25. Д. 455. Л. 15.

² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 7. Л. 3.

Стоит отметить, что для участия в конкурсе министерство прежде всего приглашало наиболее именитых писателей и драматургов, которые специализировались на той или иной тематике. Однако те далеко не всегда принимали подобные приглашения. Как следует из документов министерства культуры СССР, известные в стране «писатели-деревенщики» Федор Абрамов, Виль Липатов, Валентин Проскурин, Владимир Солоухин, Юрий Нагибин, Василий Шукшин отказались участвовать в этом конкурсе.

Заметим, аналогичного рода закрытые конкурсы проводились не только министерствами, но и творческими союзами, а чаще всего их совместными усилиями. Так, например, в 1974 г. Союз писателей СССР совместно с министерством сельского хозяйства СССР и ЦК профсоюза рабочих и служащих сельского хозяйства и заготовок провели конкурс по сходной тематике³.

О том, что проведение творческих конкурсов на социально-политические темы было не разовым мероприятием, а обычной практикой в осуществлении заказов, свидетельствует приказ министра культуры СССР от 12 декабря 1972 г. о проведении закрытого конкурса на лучшую пьесу «о созидательном труде рабочего класса»⁴.

Поощрялась постановка и так называемых злободневных пьес, посвященных очередной государственной кампании. Примером того, каким образом создавались условия для написания подобных произведений, может служить циркулярное письмо министра культуры СССР, направленное структурным подразделениям министерства в связи с утверждением плана основных мероприятий на 1972-1973 гг. Данным циркуляром предписывалось следующее: «В целях оказания помощи драматургам в написании пьес на темы правового воспитания населения, особенно молодежи, следует организовать встречи драматургов с работниками судебно-следственных органов г. Москвы. В марте-апреле 1972 г. провести встречу драматургов с сотрудниками Управления уголовного розыска МВД СССР... При заключении договоров на создание новых опер, балетов, оперетт, музкоме-

³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 55. Л. 2.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 48. Л. 9.

дий... уделять особое внимание темам, способствующим воспитанию у молодежи высокой гражданской сознательности, долга, ответственности перед обществом, соблюдения норм коммунистической морали и права»⁵. К сожалению, следует признать, что такие произведения, как правило, создавались наспех, они редко были востребованы зрительской аудиторией.

Важно подчеркнуть, что государственные кампании влияли не только на создание новых произведений, но нередко приводили и к корректировке уже существующих и даже классических постановок. Так, например, во исполнение знаменитого постановления ЦК КПСС «О мерах по преодолению пьянства и алкоголизма» в июле 1985 г. вышло специальное постановление Коллегии Главного управления культуры Московского городского исполнительного комитета, в котором каждому подведомственному учреждению предписывалось провести тщательный просмотр спектаклей текущего репертуара и, обсудив его состояние на художественных советах, «исключить сцены застолий и банкетов, распития спиртных напитков». «Коллегия отмечает, – говорилось в постановлении, – что руководство и художественные советы большинства театров до сих пор не провели этой работы. Так, например, в спектакле театра оперетты «Прекрасная Галатеея» исполняется ария, звучащая как гимн вину». Далее руководству театрально-зрелищных предприятий предписывалось к октябрю 1985 г. «доложить в Главк о проделанной работе по освобождению спектаклей от эпизодов и текстов, связанных с темой распития спиртных напитков, по освобождению текущего репертуара от постановок, искажающих идею антиалкогольной пропаганды»⁶.

Во второй половине 1960-х и особенно в 1970-е гг. на формирование сценического репертуара оказывали влияние многочисленные юбилейные мероприятия, с размахом проводившиеся в СССР. Так, в 1967 г. вся страна начала готовиться к празднованию 100-летия со дня рождения В. И. Ленина. Интересно, что юбилейная тематика определялась довольно широко, поэтому приветствовалось не только появление произведений,

⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1502. Л. 85.

⁶ ЦАГМ. Ф. 429. Оп. 1. Д. 3938. Л. 45-50.

в которых, как можно было ожидать, присутствовал бы «образ вождя», но и любых пьес и либретто, «отображающих героическую советскую действительность». Кроме того, театрам предписывалось активизировать работу по созданию спектаклей, в которых бы отражались современные тенденции международной ситуации, а также рекомендовалось добиваться улучшения репертуара артистов разговорного жанра, «сосредоточив их внимание на внешнеполитической сатире»⁷.

Если говорить об особенностях «юбилейных» конкурсов, то следует отметить, что на их проведение выделялось гораздо больше средств и, что еще важнее, отбор конкурсных произведений был намного жестче. В 1974 г. к 30-летию Победы проходил закрытый конкурс на военно-патриотическую тему⁸, который был организован совместно с Главным политическим управлением Советской Армии и Военно-Морского флота, а также с Союзом писателей СССР. Конкурсная комиссия настолько строго подошла к оценке работ соискателей, что по итогам конкурса на лучшую пьесу первую премию было решено никому не присуждать⁹.

О том, сколько примерно средств выделялось на подобные мероприятия, дает представление письмо министерства культуры СССР в Совет министров СССР от 12 января 1972 г. «О выделении средств на подготовку и проведение празднования 50-летия образования СССР»¹⁰. В этом письме министерство совместно с правлениями творческих союзов запросило всего 884,0 тыс. руб., из них 400 тыс., т. е. около половины, предполагалось израсходовать на заказы и приобретение произведений.

В 1973 г. министерство культуры СССР, отчитываясь перед Госпланом СССР о расходовании средств на юбилейные мероприятия, отмечало, что для обеспечения театров новыми пьесами было приобретено 95 произведений, при этом особое внимание уделялось драматургии союзных республик¹¹. Приоб-

⁷ ЦАОПИМ. Ф. 909. Оп. 1. Д. 4. Л. 14.

⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1768. Л. 21.

⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 28. Л. 12.

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1534. Л. 1.

¹¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1649. Л. 7.

речение к различным юбилейным датам как драматических, так и музыкальных произведений становилось для министерских Управлений дополнительным финансовым бременем, о чем свидетельствует письмо начальника Управления музыкальных учреждений министерства культуры СССР З. Г. Варганяна заместителю министра В. Ф. Кухарскому от 11 мая 1976 г. В письме, в частности, говорилось: «Репертуарно-редакционная коллегия не первый раз оказывается в тяжелом финансовом положении. Проведение каждого из крупных художественно-политических мероприятий в нашей стране влечет за собой значительные дополнительные расходы, ...поскольку мы должны приобрести произведения, отмеченные премиями»¹².

Однако само по себе приобретение министерствами культуры конкурсных произведений еще не гарантировало их обязательное включение в репертуар театров. Поэтому основная задача любого конкурса, проводимого министерствами, состояла не только в том, чтобы привлечь внимание драматургов к тем или иным проблемам, но еще и сделать так, чтобы эти темы нашли свое воплощение в спектаклях ведущих драматических и музыкальных театров. В приказе министра культуры СССР от 3 мая 1972 г. «Об итогах закрытого конкурса на лучшую пьесу о тружениках советской деревни» указывалось, что почти все поступившие на конкурс пьесы уже включены в репертуар театров страны. Этим же приказом министерствам культуры союзных республик предписывалось обеспечить переводы премированных пьес на языки союзной республики и их включение в театральный репертуар. Однако только Малый театр принял к постановке пьесу молдавского автора Иона Друцэ «Птицы нашей молодости», получившую на конкурсе первую премию. Другие театры выбрали «своих» национальных авторов: Киевский театр им. И. Франко поставил пьесу М. Зарудного «Дороги, которые мы выбираем», а Казахский театр им. М. Ауэвова – комедию А. Тарази «Везучий Букен», никак не отмеченные конкурсной комиссией¹³.

¹² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 496. Л. 24-25.

¹³ РГАЛИ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 48. Л. 1.

18 июня 1973 г. Коллегией министерства культуры СССР было принято специальное постановление «Об итогах Всесоюзного фестиваля драматургии и театрального искусства народов СССР», в соответствии с которым министры культуры союзных республик должны были не реже одного раза в два сезона проводить республиканские смотры спектаклей по произведениям национальных драматургов¹⁴. Делалось это с целью улучшения межреспубликанского обмена в области драматургии и театрального искусства. Подобный обмен предполагал, что в театрах РСФСР будут осуществляться постановки украинских, грузинских и других национальных авторов, а в союзных республиках, наоборот, должны идти произведения, создающиеся по госзаказу в РСФСР.

В начале 1980-х гг. для министерств и главных управлений культуры была введена новая форма работы под названием «перспективное тематическое планирование», которая подразумевала выделение в каждом последнем театральном сезоне главной, доминирующей темы – темы сезона, сценической реализации которой подчинялась вся работа по формированию репертуара. Так, например, в сезоне 1983-1984 гг. определяющей была рабочая тема, в сезоне 1984-1985 гг. – военно-патриотическая, что во многом было связано с реалиями внутренней и внешней политики государства¹⁵.

Говоря об основных принципах формирования сценического репертуара в СССР, нельзя не упомянуть и об отношении к зарубежной драматургии. Как правило, министерства и управления культуры к постановкам произведений современных зарубежных авторов относились крайне осторожно, весьма неохотно соглашаясь на включение их в репертуар как драматических, так и музыкальных театров. Можно привести пример, когда начальник Управления по делам искусств министерства культуры Литвы Р. Якученис обратился в министерство культуры СССР с просьбой включить в репертуар Государственного русского драматического театра Литовской ССР пьесу Эдварда Олби «Все в саду». Министерство, однако, не советовало этого

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1605. Л. 201.

¹⁵ ЦАГМ. Ф. 429. Оп. 1. Д. 3836. Л. 49.

делать. В ответе на запрос было сообщено следующее: «Обращаем Ваше внимание, что в отделе распределения ВААП имеется ряд пьес современных зарубежных авторов, обладающих большей социальной и художественной значимостью»¹⁶.

Иногда репертуарно-редакционные коллегии не рекомендовали то или иное произведение к постановке, но не из-за авторства литературной основы, а из-за неудачной драматургической или сценической редакции. По этой причине в свое время репертуарная коллегия министерства культуры СССР не разрешила поставить пьесу, написанную В. Г. Черменевым по роману Эрнеста Хемингуэя «По ком звонит колокол»¹⁷.

Устанавливалось процентное соотношение советской и зарубежной драматургии в репертуаре театров. Произведения современных советских авторов должны были составлять не менее 70% в репертуарной программе. Что же касается зарубежной классики, а уж тем более современной западной драматургии, то эти пьесы не могли занимать значительного места в репертуаре советского театра. В соответствии с данными экспресс-информации министерства культуры СССР за 1985 г., на долю советских пьес приходилось 63-76% сводного репертуара драматических театров. Произведения русской классики занимали 8-12%. Почти столько же, а именно 8-16%, составляли пьесы зарубежной классики и современных зарубежных авторов. При этом театроведами и социологами, подготовившими обзор, указывалось, что приведенная структура сводной репертуарной афиши театров РСФСР сохраняет устойчивость на протяжении последних десяти лет¹⁸.

К началу 1980-х гг. в репертуаре театров оперы и балета произведения советских авторов составляли 40%, а в театрах музыкальной комедии – более 60%¹⁹.

Интересно проследить примерное соотношение пьес в репертуаре ведущих столичных музыкальных и драматических

¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 54. Л. 141.

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 54. Л. 143.

¹⁸ Театральная афиша и прокат текущего репертуара драматических театров РСФСР // Культура и искусство в СССР. Серия: зрелищные искусства. Выпуск 1. – М.: Изд-во «МК СССР», 1985. С. 2-3.

¹⁹ Культура и искусство страны Советов. – М.: Изд-во «МК СССР», 1981. С. 3.

театров. В 1970 г. в Московском театре Оперетты из 18 спектаклей текущего репертуара 7 относилось к зарубежной опереточной классике, а 11 было поставлено на музыку советских композиторов²⁰. В театре им. Е. Б. Вахтангова картина была похожей. 26 спектаклей репертуара можно было разделить на три группы: 12 – это произведения советских авторов, 7 – русская классика и 7 – зарубежная драматургия²¹.

В воспоминаниях многих деятелей сценического искусства указывалось, что обычной практикой для главных режиссеров и художественных руководителей театральных коллективов была особая договоренность с главком или министерством, когда художественное руководство театра соглашалось включить в текущий репертуар «рекомендованное» произведение в обмен на обещание чиновников разрешить к постановке пьесу, выбранную художественным советом театра. По образному выражению Анатолия Смелянского, имел место своеобразный торг: «Мы вам к знаменательной дате эту пьесу, а вы нам для искусства и зрителей разрешите ту... Мы вам – Вишневского, вы нам – Володина, мы вам – Погодина, вы нам – Розова и так далее»²².

Иногда театры годами не могли получить разрешение на постановку той или иной зарубежной пьесы, вызывавшей сомнения у цензуры. Среди них – известные примеры, связанные с постановками пьес, запрещенных Главлитом, в театре на Таганке и МХАТ. Но были и не столь нашумевшие случаи, когда министерство не давало разрешения на постановку пьесы, хотя видимых идейных отклонений в данном произведении не находили. Очень показательна в этом отношении ситуация, которая сложилась с опереттой Джорджа Гершвина «О тебе я пою» в Московском театре Оперетты. В 1968 г. решением художественного совета театра пьеса «О тебе я пою» была рекомендована к включению в репертуар, однако министерство культуры СССР согласилось рекомендовать пьесу к постановке «только после

²⁰ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 4. Д. 1. Л. 35.

²¹ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 4. Д. 1. Л. 71.

²² Смелянский А. «Я хочу тебя понять». – М.: Изд-во «Артист. Режиссер. Театр», 1991. С. 4.

выпуска какого-либо советского спектакля»²³. В течение последующих почти четырех лет художественное руководство МТО, по-видимому, не теряло надежды выпустить этот спектакль, но в 1972 г. художественный совет театра был вынужден принять решение о прекращении работы над опереттой в связи с тем, что пьеса так и не была рекомендована к постановке министерством культуры СССР²⁴.

Очевидно, что на практике в каждом отдельном случае союзное либо республиканское министерство культуры отслеживало ситуацию с количеством пьес и музыкальных композиций западных авторов и принимало ее во внимание, рекомендуя или нет пьесу и либретто к постановке. Так, в 1975 г. Управление театров министерства культуры СССР, посчитав, что в репертуаре Московского театра им. Моссовета пьесы зарубежных авторов и так занимают большое место, не рекомендовало включать в репертуар пьесу Тенниси Уильямса «Царство земное», несмотря на то, что уже была проведена предварительная работа по переводу и адаптации произведения²⁵.

Переходя от анализа общих принципов формирования сценического репертуара к практическому механизму его составления, следует для начала рассмотреть проблему организации конкурсной системы, поскольку именно на нее делался основной акцент в репертуарной политике со стороны государства.

Все конкурсы, организуемые министерством культуры СССР, проводились на определенных условиях. К участию в конкурсах приглашались прежде всего члены творческих союзов. С каждым соискателем, т. е. с тем, кто подтверждал свое участие в конкурсе творческой заявкой, Управление театров и Управление музыкальных учреждений заключало договор на государственный заказ и выплачивало соискателю аванс²⁶. Творческие заявки и готовые произведения членов Союза писателей СССР и Союза композиторов СССР рассматривались в течение 20 и 30 дней соответ-

²³ ЦАОПИМ. Ф. 4690. Оп. 1. Д. 20. Л. 99.

²⁴ ЦАГМ. Ф. 429. Оп. 1. Д. 1689. Л. 55.

²⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 55. Л. 64.

²⁶ Договор с драматургами, как правило, заключался на 3 тыс. руб. с выплатой 25% аванса // РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 7. Л. 12.

ственно. Готовые пьесы от драматургов и музыкальные сочинения от композиторов, не являвшихся членами союза, принимались к рассмотрению только по рекомендации республиканских министерств культуры, Главных управлений Мосгорисполкома и Ленгорисполкома, республиканских творческих союзов²⁷. Следует сказать, что министерство культуры СССР, как правило, пресекало попытки авторов переправить свои произведения «через голову» министерств культуры союзных республик, отвечая вместо рецензии стандартной формулировкой: «Просим в дальнейшем направлять свои произведения по принадлежности в министерство культуры РСФСР»²⁸.

Прежде чем пьеса или либретто приобретались министерством, они предварительно обсуждались на заседаниях репертуарно-редакционных коллегий Управлений. В случае положительной рецензии коллегии произведение, созданное по заказу, становилось собственностью министерства культуры СССР. Затем лучшие произведения отбирались специальным жюри конкурса и представлялись на получение премии. Здесь очень важно подчеркнуть, что предложенные для премирования работы обязательно предварительно утверждались руководством министерства. Поэтому в итоге, при вынесении окончательного решения, принимались во внимание не только художественная ценность произведения, но и статус самого автора.

Практика заказа пьес и музыкальных произведений, несомненно, служила поддержкой для писателей и композиторов, работавших в области сценического искусства. С целью стимулирования этого процесса редакции ведущих журналов должны были публиковать 2-3 лучших произведения, поступавших на конкурс, а газета «Советская культура» – печатать отрывки, а также теоретический обзор конкурсных произведений²⁹.

Кроме того, для режиссеров ведущих театров было предусмотрено специальное премирование «за наиболее выдающиеся результаты работы с драматургами»³⁰, которое осуществлялось

²⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 996. Л. 6.

²⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 55. Л. 1-2.

²⁹ РГАЛИ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 48. Л. 1.

³⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1605. Л. 202.

из Централизованного фонда министерства культуры СССР. Размер премии для режиссеров, берущихся за постановку курсного произведения, составлял порядка 500 рублей. Вместе с тем, министерство культуры СССР отказывалось поощрять тех постановщиков, которые ставили nereкомендованные пьесы, иногда даже несмотря на ходатайства нижестоящих органов управления. Так, в январе 1975 г. министерство культуры РСФСР обратилось в союзное министерство с просьбой о поощрении авторов спектакля «Рок-н-ролл на рассвете», поставленного в Московском театре им. Н. В. Гоголя. Спектакль пользовался значительным успехом у зрителей, однако Управление театров министерства культуры СССР, отметив «определенные достижения театра в создании указанного спектакля», не сочло возможным поддержать ходатайство республиканского министерства о премировании создателей спектакля из Централизованного фонда министерства культуры СССР³¹.

Нужно сказать, что проблема критерия, который принимался в расчет министерствами, при решении вопроса о премировании театральных коллективов, весьма неоднозначна. С одной стороны, министерство культуры СССР рекомендовало всем государственным органам осторожно относиться к вопросам премирования театров, не ставить при этом во главу угла процент посещаемости спектакля. Любопытна в этом отношении записка, составленная двумя Управлениями министерства в мае 1974 г. В этой записке, подготовленной для руководства, в частности, говорилось: «Управление музыкальных учреждений и Управление театров ознакомились с заключением Министерства финансов СССР по вопросам планирования финансовой деятельности театров и считают необходимым при оценке деятельности театров исходить прежде всего из оценки достигнутого уровня художественного творчества и культурного обслуживания населения. Театры – идеологические учреждения, назначение которых способствовать коммунистическому воспитанию трудящихся и формированию высоких эстетических вкусов народа. Планирование деятельности театров должно учитывать конкретные условия их работы. **Экономические показате-**

³¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 44. Л. 11.

ли при этом не должны иметь решающего значения. Существующий порядок премирования, если и может быть предусмотрен, то только в сторону усиления заинтересованности работников в улучшении результатов их творческой деятельности (качество премьер, идейно-художественное состояние текущего репертуара)»³².

С другой стороны, союзное министерство циркулярно предписывало министерству культуры РСФСР и городским управлениям культуры «изучить вопрос о возможности изменения действующей системы премирования с таким расчетом, чтобы основным из показателей для премирования была нагрузка зрительного зала на стационаре»³³. Безусловно, если исходить из практики поощрения готовых спектаклей, то именно этот показатель все же был определяющим при подведении итогов.

Практика премирования спектаклей свидетельствовала о том, что и само министерство культуры СССР отмечало, как правило, действительно лучшие постановки, признанные критикой и зрителями, невзирая на авторство драматургического материала, особенно если дело касалось ведущих столичных театров. В 1971 г. Управление театров представило на премирование из фонда министерства культуры СССР лучшие спектакли г. Москвы. Это были пьесы Максима Горького «Последние» во МХАТе и «Достигаев и другие» в Малом театре, «Антоний и Клеопатра» Уильяма Шекспира в театре им. Вахтангова и «А зори здесь тихие...» Бориса Васильева в театре на Таганке. Показательно, что из четырех перечисленных пьес лишь один спектакль был поставлен по произведению современного автора – в театре на Таганке, остальные отмеченные спектакли представляли собой интерпретацию классики³⁴.

Следует сказать, что министерство культуры СССР для того, чтобы стимулировать процесс распространения современной актуальной драматургии и заставить театры осуществлять постановки произведений, подготовленных по госзаказу, в кон-

³² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1649. Л. 194.

³³ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 4. Д. 1. Л. 76.

³⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 25. Д. 455. Л. 68.

це 1970-х – начале 1980-х гг. развернуло кампанию критики «унификации» театрального репертуара. Ведущие эксперты министерства доказывали, что ситуация, при которой во всех театрах страны идут спектакли по пьесам одних и тех же авторов (в их числе называли Василия Шукшина, Александра Вампилова, Эмиля Брагинского) не совсем нормальна. Заявления режиссеров о недостатке достойного материала встречали возражения со стороны советских театроведов. По их мнению, репертуарные совпадения связаны были не с дефицитом пьес современного звучания, а с тем, что творческая неповторимость существовала только в декларациях театральных коллективов, но не в их практической деятельности³⁵.

Однако несмотря на все усилия государства сделать конкурсный заказ основным средством формирования сценического репертуара музыкальных и драматических театров, добиться этого не удалось. Множество пьес, написанных по заказу министерства культуры СССР, так и оставались невостребованными. Например, пьесы «Покоя не будет» Анатолия Софронова и «Совет да любовь» Владимира Тендрякова получили по итогам уже упоминавшегося конкурса «о тружениках села» вторую и третью премии соответственно, однако ни один театр не заинтересовался постановкой этих произведений³⁶.

Нужно отметить, что подобное положение, когда по заказу министерств культуры создавалось множество произведений, которые впоследствии не находили сценического воплощения, характерно было и для музыкальных театров, которые так же, как и драматические, часто отказывались от «заказных» произведений, заранее зная, что последние не будут иметь успеха у зрителей.

В 1967 г. бюро Свердловского райкома КПСС г. Москвы, проводя разбор репертуарной политики столичных театров, подвергло резкой критике их партийные организации. В частности, критиковалось партийное бюро Московского театра Опе-

³⁵ Театральная афиша и прокат текущего репертуара драматических театров РСФСР // Культура и искусство в СССР. Серия: зрелищные искусства. Выпуск 1. – М.: Изд-во «МК СССР», 1985. С. 5.

³⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 7. Л. 17.

ретты за то, что в текущем репертуаре театра преобладали произведения западного репертуара (имелась в виду классическая оперетта). Оправдываясь перед бюро районного комитета, члены партбюро театра в качестве основной причины сложившейся ситуации указывали на низкое качество отечественных современных пьес и музыкального материала: «Кто виноват в том, что писатели нам приносят 20-30 пьес, из которых выбирается с трудом одна, и та в процессе работы так перерабатывается, что автор не узнает своей пьесы. Для выполнения плана выпускается все же пьеса, которая не делает сборов и имеет очень короткую жизнь на сцене»³⁷.

Следует подчеркнуть, что подобная ситуация продолжала сохраняться и в дальнейшем. В 1985 г. репертуарно-редакционная коллегия министерства культуры РСФСР подводила итоги успешности создания современных музыкальных произведений. В своем отчете коллегия вынуждена была признать, что, несмотря на значительное количество новых композиторских работ для музыкального театра, «нет уверенности в сценическом успехе многих из этих сочинений, в их способности завоевать прочное место в театральном репертуаре»³⁸.

Проблема невостребованности заказных произведений была связана не только с «производственной» и «юбилейной» тематикой. Основная причина такого положения заключалась в том, что госзаказ оформлялся на основе авторской заявки, которая сама по себе еще не гарантировала творческую удачу на завершающей стадии работы над пьесой или музыкальным произведением.

Как же на практике происходило формирование текущего репертуара советских театров? В СССР все репертуарные планы, составляемые художественными советами театров, проходили обязательное утверждение в курирующих их органах культуры. ГАБТ СССР, МХАТ и Малый театр были подчинены Управлению театров министерства культуры СССР и их репертуарные планы утверждались на Коллегии министерства отдельным пунктом в повестке дня. Остальные столичные театры

³⁷ ЦАОПИМ. Ф. 4690. Оп. 1. Д. 20. Л. 48.

³⁸ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 4. Д. 172. Л. 2.

находились в ведении Управления театров министерства культуры РСФСР и ГУК исполкома Моссовета³⁹. Следует сказать, что уделяя особое внимание качеству репертуара, министерствами и главным образом проводились репертуарные совещания с участием главных режиссеров, дирижеров, помощников режиссеров по литературной части. На этих совещаниях подробно обсуждались и утверждались репертуарные планы на сезон и текущий репертуар каждого театра.

С 1963 г. все инсценировки и композиции по произведениям советской, русской и мировой классики, современная зарубежная драматургия должны были проходить предварительную проверку в репертуарно-редакционных коллегиях министерств. Именно они были основным звеном между авторами и театрами, поскольку осуществляли экспертную оценку драматического и музыкального материала и давали предварительное разрешение на постановку. Важно подчеркнуть, что при отборе всех драматургических и музыкальных произведений последнее слово оставалось за министерством культуры СССР, так как редакторы репертуарно-редакционных коллегий республиканских министерств все равно запрашивали разрешение на постановку в театрах той или иной пьесы либо либретто у редакторов союзного министерства. Формулировки ответов главного редактора министерства культуры СССР были, как правило, такие: «Вопрос о включении в репертуар оставляем на Ваше усмотрение» или «не возражаю против постановки»⁴⁰. В определенном смысле можно говорить о том, что в большинстве случаев союзное Управление подтверждало решение республиканского.

Иногда союзному Управлению приходилось выступать в качестве арбитра в спорах между авторами и нижестоящими инстанциями. Так, в январе 1975 г. заместитель главного редактора газеты «Правда» по отделу литературы и искусства Г. Капралов обратился к начальнику Управления театров министерства культуры СССР Г. А. Иванову. Капралов попросил вмешаться в спор между автором, некой И. Ф. Чистяковой, и Управлением театров министерства культуры РСФСР, а также Союзом пи-

³⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 25. Д. 455. Л. 56.

⁴⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 54. Л. 117.

сателей РСФСР, которые отказались от приобретения ее пьес. По просьбе редакции «Правды» с этими произведениями ознакомился и сделал рецензии главный редактор репертуарно-редакционной коллегии В. Я. Голдобин, который отправил писательнице следующий ответ: «По нашему мнению, пьесы «Чай с лимоном» и «Он давно умер» слабые в идейно-художественном отношении. Вы не сумели подняться над изображенной Вами обывательской стихией, ...отсюда и Ваша слабость в изображении положительных героев пьес»⁴¹.

Говоря о подобной цензуре художественных произведений со стороны репертуарно-редакционных коллегий, следует все же соблюдать объективность. Осуждению подвергались не только идеологически вредные с точки зрения принятых представлений произведения, но и откровенно слабые в профессиональном отношении. Бывали даже случаи, когда репертуарно-редакционные коллегии министерств, признавая в сочинении наличие «высокой идейности», все-таки отказывались приобретать произведение из-за его низкого художественного качества. Для примера можно привести письмо руководства министерства культуры СССР секретарю правления Союза писателей СССР С. П. Сартакову по поводу пьесы драматурга И. Идельсона «Остался один день». Показательно, что эта пьеса была удостоена второй премии на Всесоюзном конкурсе на лучшее литературно-художественное произведение о тружениках села, проводимом Союзом писателей. Тем не менее в своем письме министерство оценило указанное произведение следующим образом: «Пьеса... поднимает важные насущные проблемы развития сельского хозяйства, но, к сожалению, художественное решение пьесы очень слабое... Автор слабо владеет пером драматурга. Управление театров не считает возможным заключить с автором договор на приобретение пьесы и не может рекомендовать ее театрам»⁴².

По тем же причинам нередко были отказы и композиторам в приобретении их произведений по госзаказам со стороны Управления музыкальных учреждений. В этом плане представляет интерес ответ репертуарно-редакционной коллегии мини-

⁴¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 54. Л. 3.

⁴² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 55. Л. 1.

стерства культуры СССР композитору О. И. Туманову, написавшему для министерства балетную партитуру по мотивам произведения М. Горького «Девушка и Смерть». В мае 1976 г. главный редактор коллегии разъяснял автору причины, по которым министерство не сможет ни приобрести это произведение, ни рекомендовать его театрам для постановки: «...Допущенная Вами достаточно свободная трактовка горьковского сюжета привела к тому, что либретто утратило социальное звучание... При этом Вами чрезмерно подчеркнута чувственная сторона любви Девушки и Парня, что может натолкнуть балетмейстера-постановщика на весьма рискованные пластические решения этой темы. До каких же крайностей тогда должен дойти постановщик в изображении оргии Смерти, Сатаны и всего их окружения? Спектакль, от начала и до конца проникнутый сгущенной эротикой, доводимой (в «логове Смерти») до неких уродливых форм, представляется нам категорически неприемлемым»⁴³.

Следует сказать, что дилемма между идейным содержанием и определенным художественным уровнем, возникавшая перед министерствами в вопросах приобретения произведений, нередко обсуждалась на партийных собраниях министерства культуры СССР. Например, в ноябре 1969 г. Е. А. Фурцева отмечала в своем выступлении перед коммунистами министерства: «Количественная сторона во всех видах искусства, в том числе в таких сложных произведениях, как опера, вроде бы решается. Но сейчас первостепенная наша задача, на что должно быть направлено внимание парторганизации, аппарата – это достижение качества произведений, как идейного, так и профессионального, а также повышение критерия требовательности к произведениям искусства. Где-то мы немножко уступаем. Или имеет место обращение к большой идейной теме – значит на втором плане профессиональное мастерство художника, или очень профессиональное прекрасное произведение, но мелко по идейному значению. В совокупности мы не выдвигаем высокий критерий требовательности»⁴⁴.

⁴³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 496. Л. 26.

⁴⁴ ЦАОПИМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 226. Л. 74.

Нужно отметить, что репертуарно-редакционные коллегии должны были работать в тесном контакте с творческими союзами, причем взаимоотношения их не ограничивались лишь конкурсными делами. Довольно часто сотрудники коллегий запрашивали мнения руководства союзов по различным вопросам, в том числе и по вопросам экспертизы произведений. В январе 1975 г. дирекция МХАТ обратилась в репертуарно-редакционную коллегию Управления музыкальных учреждений министерства культуры СССР с просьбой подтвердить у Всесоюзного агентства по авторским правам разрешение на право получения композитором В. М. Немировичем-Данченко авторских отчислений за музыку к спектаклям театра «Иван да Ваня», «Сон разума», «Соло для часов с боем», «Последние дни», «Четыре капли». В свою очередь коллегия министерства направила эти сочинения на экспертизу в Союз композиторов СССР «с целью определения авторской самостоятельности этой музыки»⁴⁵.

В марте 1975 г. репертуарно-редакционная коллегия Управления музыкальных учреждений отправила ответное письмо директору Малого театра оперы и балета г. Ленинграда о проведенной экспертизе: «Настоящим сообщаем, что по данным экспертизы, произведенной Московской организацией Союза композиторов РСФСР, работа композитора Ю. Фалика по созданию оперного варианта оперетты Р. Планкетта «Корневильские колокола» дает ему право на получение поспектаклевого авторского гонорара в размере 40% суммы, причитающейся композитору за исполнение оригинального произведения»⁴⁶.

Из репертуарно-редакционной коллегии пьесы и либретто, прошедшие проверку на идейное и художественное содержание, отправлялись на утверждение в Главное управление по делам литературы и издательств при Совете министров СССР, потому что любое драматургическое произведение могло быть включено в репертуар театра только с разрешения Главлита. В связи с этим возникает вопрос, насколько значительна была роль репертуарно-редакционных коллегий в общей системе идеологического контроля?

⁴⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 351. Л. 6.

⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 353. Л. 4.

Как уже отмечалось в предыдущем параграфе, в период 1963-1966 гг., пока Главлит находился в составе Государственного комитета Совета министров СССР по печати, нередко были случаи, когда театры, используя сложность системы контроля, принимали к постановке произведения без санкции Главлита. Они доводили работу над пьесами до публичной генеральной репетиции, тем самым ставя органы управления перед свершившимся фактом⁴⁷. Одной из таких постановок был спектакль «Дион», поставленный в театре им. Вахтангова.

В июне 1965 г. в ЦК КПСС на имя М. А. Суслова поступило письмо от художественного руководства и ведущих актеров театра им. Вахтангова по поводу запрета спектакля по пьесе Леонида Зорина «Римская комедия». Пьесу Зорина Главлит к постановке не утвердил, однако театр продолжал работу над ней, а министерство культуры СССР запретило уже готовый спектакль. «По ходу работы над пьесой, – писали артисты, занятые в спектакле, – нами внесены значительные изменения в нее и поэтому наш спектакль должен быть рассмотрен как самостоятельное художественное произведение»⁴⁸. В результате после значительных сокращений спектакль был разрешен, он вошел в репертуар театра под другим названием. В воспоминаниях известного актера вахтанговского театра Михаила Ульянова содержатся любопытные свидетельства того, как поэтапно осуществлялся прием спектакля и каков был характер замечаний органов управления: «На одном из обсуждений спектакля – а этих обсуждений было не меньше восьми, и каждый раз чиновники из министерства культуры не говорили ни да, ни нет, не разрешали, не запрещали постановку, а придирались к каким-то мелочам: тут убавить, тут прибавить, тут отрезать, тут приклеить, – один из высоких товарищей заявил: «Вот здесь у вас нехороший намек в названии улицы». – «Какой намек? На что?» – не понял Зорин. – «Неужели не ясно? На улицу Грановского!»... В конце концов, спектакль утвердили. А в БДТ «Диона» запретили категорически и, надо думать, не из-за улицы, на которой жил импе-

⁴⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 151. Л. 250-257.

⁴⁸ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 29.

ратор Домициан... Правда, и нам «Диона» недолго дали играть»⁴⁹.

После выпуска постановки органы цензуры и идеологического контроля продолжали критику уже идущего спектакля, о чем свидетельствует совместная записка отделов культуры и отдела пропаганды и агитации ЦК КПСС от 12 февраля 1966 г. «О положении в области контроля за репертуаром». «В спектакле «Дион», – говорилось в записке, – события римской истории служат поводом для утверждений о том, что источник извечной трагедии всякого истинного художника заключается в фатальном несовпадении его интересов с интересами власть имущих, всегда предпочитающих иметь вокруг себя льстецов, а не смелых обличителей, защитников народных интересов. Приметы современности в характере и языке подчеркивают иносказательный смысл пьесы, адресуют авторские обобщения не только прошлому, но и сегодняшнему дню, что сохранилось и в новой редакции спектакля. В этих обобщениях наглядно отражаются ошибочные представления о назначении искусства, о неизбежном антагонизме между художником и государством, которые бытуют сейчас в определенных кругах творческой интеллигенции»⁵⁰.

Следует сказать, что драматурги, выступая против двойной цензуры, недовольны были именно деятельностью репертуарно-редакционных коллегий как промежуточной инстанции. Определенным свидетельством такого отношения является специальная записка правления Союза писателей СССР, направленная в ЦК КПСС в мае 1968 г. «При установившейся практике, – обращало внимание ЦК руководство союза, – авторы пьес лишены возможности непосредственного контакта с работниками Главлита и все замечания по своим произведениям, подчас спорные, получают не прямо, а через те же репертуарно-редакционные коллегии министерств культуры»⁵¹.

⁴⁹ Ульянов М. А. «Приворотное зелье». – М.: Изд-во «Алгоритм», 1999. С. 96.

⁵⁰ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 191.

⁵¹ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 487.

Однако в том случае, если в указанный период министерство поддерживало автора в его нежелании вносить изменения, предлагаемые чиновниками Главлита, то эти чиновники фактически уже никак не могли повлиять на ситуацию, они вынуждены были подписывать пьесу или либретто к постановке. Показателен в этом отношении эпизод с пьесой Виктора Розова «Традиционный сбор». В ноябре 1966 г. пьеса поступила на контроль в Главлит от министерства культуры СССР. В январе 1967 г. замечания Главлита были направлены в Управление театров с тем, чтобы начальник Управления разъяснил именованному автору позицию цензуры. Однако начальник Управления театров П.А. Тарасов и заместитель министра культуры Г.И. Владыкин, не согласные с поступившими от цензоров замечаниями, попросили подписать пьесу в том варианте, который был отправлен в Главлит. «Поскольку, – писал начальник Главного управления по охране государственных тайн в печати П. К. Романов в ЦК КПСС, – за идейно-художественное содержание драматических произведений полностью несут ответственность органы министерства культуры, управление подписало пьесу к исполнению»⁵².

Тем не менее, П. К. Романов был явно недоволен таким решением и доводил до сведения ЦК КПСС: «Обращает на себя внимание то, что за последнее время со стороны органов министерства культуры СССР допускается неправильная практика, когда театры начинают репетировать пьесы, не имеющие разрешения к исполнению. Это приводит к преждевременному формированию общественного мнения вокруг недоработанных, а подчас и ошибочных произведений»⁵³. В итоге функции Главлита как последней инстанции в определении судьбы драматических произведений постепенно были полностью восстановлены.

После выхода в декабре 1966 г. Положения «О контроле за репертуаром драматических и музыкальных театров, концертных организаций, художественных коллективов и цирков» полностью закрепились практика, при которой репертуарно-

⁵² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 59. Д. 60. Л. 32.

⁵³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 59. Д. 60. Л. 33.

редакционные коллегии министерств должны были направлять все вновь созданные драматические произведения для утверждения в Главлит СССР. Но при этом они по-прежнему, перед тем как рекомендовать произведение для рассмотрения управлению цензуры, обязаны были проводить его предварительную идеологическую проверку. Однако на практике после 1966 г. репертуарно-редакционные коллегии стали уделять меньше внимания идейному содержанию произведений, осуществляя главным образом профессиональную экспертизу. Как представляется, связано это было не только с восстановлением функций Главлита, но и с тем, что постепенно менялся состав самих коллегий за счет прихода профессионалов.

Интересно, что органы идеологической цензуры подходили столь же серьезно и к либретто для музыкальных комедий, не делая скидки на особенности жанра. В 1966 г. министерством культуры РСФСР было направлено в Главлит либретто оперетты И. Луковского «Господа чекисты». По мнению Главлита, в ней «давалась искаженная картина событий первых лет Советской власти и той борьбы, которую ВЧК по заданию партии вела с врагами советского государства». Либретто оперетты было возвращено на доработку в министерство. После того, как автор внес в него исправления, в частности, заменил чекистов «совдеповцами» и «ревкомовцами», пьеса была разрешена к постановке в 1967 г. под названием «Господа и товарищи»⁵⁴.

В 1975 г. Управление музыкальных учреждений направило в Главлит СССР на утверждение, или, как это называлось в официальной переписке, «на контроль», либретто музыкальной комедии «Бабий бунт» К. Васильева и М. Пляцковского, указав предварительно, что «либретто рассмотрено и одобрено с точки зрения идейно-художественного качества»⁵⁵. На этот раз оценка репертуарно-редакционной коллегии не вызвала возражения Главлита.

В начале 1980-х гг. сотрудники репертуарно-редакционной коллегии ГУК, входившие в комиссию по приему спектакля «Прекрасная Галатя» по пьесе Франца Зуппе в Московском те-

⁵⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 59. Д. 60. Л. 117.

⁵⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 351. Л. 13.

атре Оперетты, настоятельно рекомендовали исключить из текстов русского либретто, написанного А. Меньшиковым, те выражения, которые содержали намек на негативные факты советской действительности. «Мне кажется, – писал один из инспекторов репертуарно-редакционной коллегии, – что кроме конкретных замечаний по сценарию, можно было бы еще безболезненно расстаться с некоторыми «цитатами», которые по смыслу не связаны с действием спектакля и звучат довольно пошло, например: «У товаров есть истинная и красная цена», «Я видел твоего хозяина на рынке. Он стоит за виноградом, а это надолго»⁵⁶.

Довольно редко, но все же случались и ситуации идейного «самоконтроля», когда спорные вещи отвергались на стадии обсуждения в художественных советах или на партсобраниях в самих театрах. Так, в марте 1969 г. на партийном бюро МТО при обсуждении репертуарных планов возникли разногласия по поводу выбора драматургической основы для постановки музыкального спектакля к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Все участники заседания единодушно согласились с тем, что «нельзя в оперетте выводить на сцену Ленина»⁵⁷.

Говоря об идеологической цензуре драматургических произведений со стороны репертуарно-редакционных коллегий, следует отметить, что в отдельных случаях, когда дело касалось отображения исторических событий, министерство дополнительно запрашивало мнение других ведомств, например, министерства обороны. Но прежде всего требовалось специальное заключение сотрудников Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. Так, например, в июле 1975 г. министерство культуры СССР обратилось к заместителю начальника Главного политического управления Советской Армии и Военно-Морского флота генерал-лейтенанту С. А. Бобылеву по поводу пьесы Бориса Васильева «Если завтра война», написанной по договору с министерством, с просьбой дать свое заключение о возможности принятия пьесы⁵⁸.

⁵⁶ ЦАГМ. Ф. 429. Оп. 1. Д. 3837. Л. 5.

⁵⁷ ЦАОПИМ. Ф. 4690. Оп. 1. Д. 21. Л. 99.

⁵⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 55. Л. 38.

Особое внимание коллегиями уделялось произведениям, в которых присутствовал «образ вождя». В архивах министерства культуры СССР содержится докладная записка начальника Управления театров министру, которая дает представление обо всех этапах и особенностях «работы с автором», от заключения договора на заказ произведения до принятия готовой пьесы в подобном случае.

В 1968 г. Управление театров министерства культуры СССР заключило договор с писателем И. Л. Кремлевым на пьесу «Ради счастья людей» по его роману «Большевики» с образом Ленина. Первый вариант пьесы, представленный автором в апреле 1969 г., не был принят коллегией. В июле того же года писатель прислал новый вариант пьесы, сократив ее, но, по мнению редколлегии, «не исправив основные просчеты», на что ему было указано редактором в беседе с ним, а также в развернутом письменном заключении, в котором автору было рекомендовано «укрупнить и углубить образ вождя». В феврале 1970 г. И. Л. Кремлев представил третий вариант пьесы, однако, по мнению коллегии, «доработка произведения автором не улучшила, а ухудшила решение ленинского образа, придав ему несвойственные Ленину слащавые черты». Вслед за этим репертуарно-редакционная коллегия признала бесперспективной дальнейшую работу над пьесой. Из документов министерства следует, что такое решение было принято под влиянием отзыва сотрудника Института марксизма-ленинизма д.и.н. М. И. Куличенко. «Поскольку автор, – писал начальник Управления театров Г.А. Иванов в докладной записке, – не был согласен с замечаниями и никакого нового варианта пьесы не последовало, считаем дальнейшую работу над пьесой бесперспективной и просим утвердить ранее принятое решение о расторжении договора в связи с творческой неудачей»⁵⁹. Однако в марте 1971 г. начальник Управления театров снова обратился к руководству с просьбой дать разрешение на пролонгацию договора с Кремлевым⁶⁰. Таким образом, без малого четыре года автор работал над пьесой, которая задумывалась как «юбилейное» произведение.

⁵⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 25. Д. 455. Л. 5.

⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 25. Д. 455. Л. 22.

Следует сказать, что пьесы, либретто и музыкальные сочинения, написанные авторами по государственному заказу и принятые после всех согласований репертуарно-редакционной коллегией, включались в списки так называемых «рекомендованных» произведений, которые затем рассылались коллегиями по музыкальным и драматическим театрам. В отдельных случаях, когда дело касалось именитых авторов, министерства давали особые распоряжения театрам предусматривать при составлении перспективных репертуарных планов включение в них рекомендованных произведений. Так, в соответствии с распоряжением Управления музыкальных учреждений союзного министерства, министерство культуры РСФСР дало специальное указание 19 театрам оперы и балета, а также музыкальным театрам автономных республик внести в репертуар балет «Маскарад» на музыку Арама Хачатуряна⁶¹.

Нужно отметить, что довольно часто и после внесения пьесы или либретто в рекомендованные списки текст произведения продолжал подвергаться доработке. В этом плане представляет интерес письмо главного редактора репертуарно-редакционной коллегии Управления музыкальных учреждений министерства культуры СССР К.К. Саквы директору Харьковского института искусств В.С. Корниенко в феврале 1975 г. Данный документ дает представление о том, какие именно замечания могли быть сделаны автору сотрудниками коллегий на этом этапе: «В Вашем институте запланирована постановка оперы композитора В. С. Губаренко «Возвращенный май», написанной по госзаказу Министерства культуры СССР. Опера принята и включена нами в рекомендованный список произведений, которые мы рассылаем оперным театрам в связи с предстоящим празднованием 30-летия со Дня Победы. Одновременно сообщаем, что в 7-ой картине (сцена прощания Петра с Ингой) должны быть изъяты слова Петра: «Ведь это была последняя война...». Мы и ранее указывали композитору и либреттисту на неуместность столь категорического утверждения и по-прежнему настаиваем на своем требовании об исключении упомянутых слов, как совершенно не соответствующих всему дальнейшему развитию междуна-

⁶¹ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 4. Д. 74. Л. 214.

родной обстановки. С нашей точки зрения, было бы желательно также осуществить спектакль без перерыва, т. к. антракт, прерывающий рассказ Петра, нарушает логику развития действия»⁶².

Конечно, тематика министерских заказов оказывала влияние на формирование репертуара, но неверно было бы его абсолютизировать, потому что спектакли, составляющие важное художественное и политико-идеологическое направление репертуара, имели ограниченный выход на зрителя. К произведениям, написанным авторами по государственным заказам для репертуарно-редакционных коллегий, которые взяли на себя функции заключения договоров на написание новых пьес, театры, как правило, не проявляли необходимого интереса, вследствие чего репертуарно-редакционным коллегиям приходилось осуществлять выборочное финансирование совместных работ театров с драматургами по созданию сценических произведений. Поэтому, помимо «рекомендованных» списков, существовал проблемно-тематический план заказов новых пьес и музыкальных произведений, рассмотренный и одобренный Коллегией министерства культуры, который рассылался директорам и главным режиссерам театров. Целевое финансирование произведений по творческим заявкам конкретных театров обеспечивало их дальнейшее сценическое существование. Практика государственных заказов оправдывала себя именно на уровне прямого сотрудничества коллектива театра с драматургом или композитором. В этом случае министерство культуры принимало на финансирование за счет центральных средств Управлений расходы того или иного творческого коллектива: на начальном этапе работы на расчетный счет театра переводился аванс автору, а после премьеры – суммы для окончательного расчета с драматургом либо композитором⁶³.

Заметим, что такой путь создания произведения – через прямое сотрудничество коллектива театра с автором – был сложен, а зачастую и очень долг, особенно если это были произведения на историческую тематику, поскольку советская история

⁶² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 352. Л. 2.

⁶³ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 3. Д. 520. Л. 11, 77, 139.

находилась под особым контролем, и здесь любой неординарный взгляд мог вызвать негативную реакцию властей.

Почти все пьесы Михаила Шатрова создавались в рамках государственного заказа, но далеко не все они получили сценическое воплощение. Некоторые пьесы из его театральной «ленинианы», например, «Большевики» и «Синие кони на красной траве», увидели свет и, более того, были высоко оценены официальной критикой. Но большинство произведений Шатрова очень трудно проходили все стадии идеологического контроля. В конце 1960-х гг. драматург начал работать с МХАТ и специально для коллектива написал пьесу к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, однако спектакль так и не вышел. О причинах творческой неудачи театра в работе с драматургом говорила легендарная актриса МХАТ Ангелина Степанова в своем выступлении на совещании актива творческих работников во Фрунзенском районном комитете КПСС в марте 1970 г.: «Самого главного мы не сделали, мы не поставили к ленинским дням нового спектакля с образом вождя. Произошло это вот почему: театр много и настойчиво работал с драматургом Шатровым. Мы надеялись, что этот писатель, очень хорошо знающий документы и материалы о жизни и деятельности В. И. Ленина, автор хорошей пьесы «Шестое июля», даст нам добротное произведение. Однако наши надежды не сбылись. Шатров не смог исправить серьезных погрешностей пьесы «Брестский мир» и прекратил работу над ней. Взялся за другую пьесу «Недорисованный портрет». Пьеса была написана, но и здесь автор допустил очень серьезную политическую ошибку, которая была обнаружена Главлитом. Поставить пьесу оказалось невозможным»⁶⁴.

В начале 1980-х гг. история повторилась. В документах отдела культуры ЦК КПСС сохранилась обширная переписка по поводу пьесы Михаила Шатрова «Так победим!», написанной им для постановки во МХАТ. Обсуждение окончательного варианта пьесы сильно затянулось, поскольку на этот раз Институт марксизма-ленинизма дал отрицательную рецензию и ЦК на этом этапе запретил пьесу к постановке⁶⁵. Художественное

⁶⁴ ЦАОПИМ. Ф. 88. Оп. 53. Д. 41. Л. 7.

⁶⁵ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 84. Д. 154. Л. 35-71.

руководство театра и ведущие артисты продолжали писать в ЦК, однако нашумевший спектакль появился только после смерти М. А. Сулова⁶⁶.

Аналогичная ситуация произошла с драматургом и при работе с другим театром, когда Главное политическое управление министерства обороны заказало Шатрову пьесу к 30-летию Победы. Пьеса «Конец», повествовавшая о последних днях ставки А. Гитлера, была включена в репертуар театра Советской Армии, для которого писалась, только осенью 1975 г. Главлит СССР несколько раз отзывал свое разрешение на пьесу, мотивируя это тем, что «положительных героев, олицетворявших солдат, офицеров, командование советских вооруженных сил, в числе действующих лиц пьесы нет»⁶⁷.

Некоторые деятели литературы и искусства, не согласные с решениями репертуарно-редакционных коллегий министерств и отделов культуры городских партийных комитетов, сами апеллировали к ЦК КПСС. В феврале 1967 г. в отдел культуры ЦК на имя секретаря по идеологии П. Н. Демичева поступило письмо от поэта Евгения Евтушенко. В своем письме он обвинил ленинградское партийное руководство в том, что оно не рекомендовало включение композиции по его поэме «Братская ГЭС» в план работы театра им. Ленсовета. «Это, – писал известный поэт, – явилось серьезным ударом для театра, который по существу уже начал работу. Прошу товарищей из ЦК, занимающихся вопросами театра, разобраться в этом деле. В случае если работники Ленинградского обкома (на самом деле постановку не утвердил ЛГК КПСС – Н. Б.) будут продолжать играть роль барона фон Гринвальдуса, который «все в той же позе на камне сидит», я оставляю за собой право открытого высказывания по поводу этих морально недопустимых действий с любой трибуны. А, как известно, я весьма не сдержан в выражениях»⁶⁸.

⁶⁶ Головской В. «Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х.». – М.: Изд-во «Материк», 2004. С. 205.

⁶⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 68. Д. 619. Л. 4.

⁶⁸ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 59. Д. 60. Л. 27.

Помимо идейных соображений, у репертуарно-редакционных коллегий существовали и финансовые причины для отказа в заключении договора на создание пьесы или либретто. Следует заметить, что для того, чтобы заказать произведение через министерство культуры СССР, театру необходимо было иметь материал, который бы впоследствии министерство могло рекомендовать к постановке и другим театрам страны. В противном случае министерство предлагало руководству театров обратиться в иные инстанции либо оплачивать заказ из собственных средств.

В апреле 1975 г. главный режиссер Донецкого русского театра оперы и балета Е. И. Кушаков обратился в репертуарно-редакционную коллегию с просьбой о возможности заказа оперы об одном из национальных героев гражданской войны М. Вахитове. Рассмотрев вопрос, министерство в лице главного редактора репертуарно-редакционной коллегии Управления музыкальных учреждений К. К. Саквы выразило сомнение в вероятности подобного госзаказа через министерство культуры СССР: «Не вижу перспектив для нее за пределами Казани. Сколько революционеров гораздо более крупных, чем Вахитов, не получили воплощения в оперном произведении. Почему же мы возьмемся за эту тему? Позиция Министерства культуры ТАССР тоже не за заказ оперы. Театр в Казани (кстати сказать, РСФСР-ий) пассивен. Для кого же делать оперу? Надо попытаться активизировать Казанский театр и поставить вопрос о заказе в Министерстве культуры РСФСР. Казанский театр может обратиться с такой просьбой непосредственно в это министерство. Предложите свое либретто Н. Жиганову (Председатель Союза композиторов ТАССР – Н. Б.). Если он возьмется писать музыку, то это многое облегчит. Жиганов сможет и в обкоме, и в Совмине поговорить и решить все организационные проблемы. У нас же с Вахитовым ничего не выйдет»⁶⁹.

В ноябре 1975 г. руководство Московского театра Оперетты обратилось с просьбой рассмотреть на заседании репертуарно-редакционной коллегии Управления музыкальных учреждений министерства культуры СССР либретто спектакля «Актри-

⁶⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 352. Л. 20.

са», созданного авторами В. Есьманом и К. Крикоряном в сотрудничестве с театром специально для ведущей солистки театра Татьяны Шмыги, и приобрести его. На обращение руководства театра был получен следующий ответ: «Репертуарно-редакционная коллегия Управления музыкальных учреждений ознакомилась с либретто. Либретто не является самостоятельной драматургической работой – это лишь компиляция, объединенная недостаточно привлекательной сюжетной канвой. Кроме того, материал, отобранный авторами для этой компиляции, односторонен. Так как к тому же «Актриса» рассчитывает на постановку только в одном театре, мы считаем, что либретто не может быть приобретено по госзаказу, а должно быть оплачено непосредственно театром либо Министерством культуры РСФСР, в систему которого входит МТО»⁷⁰.

Иногда театры пытались заинтересовать министерство в приобретении материала по госзаказу уже после выпуска готового спектакля. В этом смысле представляет интерес письмо главного редактора репертуарно-редакционной коллегии министерства культуры СССР К. К. Саквы к директору музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко Ю. П. Прибегину в феврале 1976г.: «...Управление музыкальных учреждений не считает возможным удовлетворить Ваше ходатайство о приобретении по госзаказу либретто балета «Мечтатели» Н. Рыженко, В. Смирнова-Голованова, С. Сапожникова и Г. Юнгвальд-Хилькевича... Спектакль «Мечтатели» был разрешен к выпуску ГУК лишь после довольно значительной доработки. Но и этот доработанный вариант балета не отвечает тем высоким требованиям, которые должны предъявляться к качеству произведений, принимаемых по госзаказу министерством культуры СССР... В некоторых эпизодах балета появление положительных персонажей сопровождается музыкой, носящей явно иронический, подчас гротесковый характер. Во втором акте автору компиляции не удалось достичь соответствия между музыкальной стилистикой и характеризуемым действием... Указанные недостатки сюжетной и музыкальной драматургии не дают нам права приобрести это произведение по госзаказу... Просим Вас учесть

⁷⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 353. Л. 41.

на будущее, что ходатайствовать о заказе (или приобретении) нового произведения следует в самом начале работы театра с авторами, с обязательным одновременным представлением сценарного плана и первоначального музыкального материала, если таковой имеется, а не в период, непосредственно предшествующий выпуску уже поставленного спектакля»⁷¹.

Нужно сказать, что бывали случаи, когда театры запрашивали официальное разрешение на постановку пьесы уже после того, как спектакль был готов и представлен зрителю. Показательно в этом отношении письмо главного редактора репертуарно-редакционной коллегии министерства культуры СССР директору Малого театра оперы и балета г. Ленинграда Б. Д. Бариннову от 20 марта 1975 г. В письме речь шла о разрешении на включение в репертуар оперного варианта оперетты Р. Планкетта «Корневильские колокола», написанного композитором Ю. Фаликом. «Что касается разрешения данного произведения к постановке, – писал главный редактор, – то у нас нет оснований возражать против показа уже идущего спектакля. Однако считаем необходимым напомнить Вам, что вопросы постановки зарубежных произведений, как новых, так и классических, ранее не шедших в нашей стране, а также создание новых вариантов таковых необходимо согласовывать с нами заблаговременно, а не после выпуска спектакля. В дальнейшем подобные вопросы при наличии готового спектакля не будут нами приниматься к рассмотрению»⁷².

Из процитированных документов становится ясно, что все же основной функцией репертуарно-редакционных коллегий являлась отнюдь не функция идейного контроля. Наиболее сложное положение было у репертуарно-редакционных коллегий Управления музыкальных учреждений, которые осуществляли творческие контакты театров не только с драматургами, но и с композиторами. На практике механизм создания музыкальных произведений через репертуарные коллегии был следующим: либреттисты направляли в коллегиям сценарный план, который представлял собой сценарий с приложением перечня

⁷¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 496. Л. 15-16.

⁷² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 353. Л. 4.

музыкальных сцен и номеров. Коллегия выбирала тех композиторов, которых мог заинтересовать данный сценарий, и направляла им его для ознакомления. Если композитор соглашался взяться за создание партитуры, коллегия начинала знакомить театры с творческой заявкой авторов либретто, а затем оформлять договорные отношения трех сторон.

В данном случае не менее интересен и принцип подбора композиторов. В 1976 г. репертуарно-редакционная коллегия Управления музыкальных учреждений министерства культуры СССР получила от либреттистов М. Садовского и Ю. Пекелис сценарный план оперы «Возмездие» по мотивам романа Петра Проскурина «Исход». «Нам этот план представляется интересным, – писал в сопроводительном письме к композитору главный редактор коллегии, – а поскольку действие происходит в Белоруссии, мы считаем наиболее целесообразным привлечь к созданию оперы именно белорусского композитора и заинтересовать этим произведением в первую очередь театр оперы и балета БССР»⁷³.

В декабре 1975 г. ведущим Управлением министерства культуры СССР был разослан для ознакомления проект постановления Коллегии министерства «О практике государственных заказов министерства культуры РСФСР на произведения драматургии, музыки и изобразительного искусства». Поводом для принятия соответствующего постановления послужила критика результатов деятельности министерства культуры РСФСР в этом направлении. Основная претензия к работе республиканского министерства культуры в отношении госзаказов выражалась в том, что договора на заказы заключали практически с одними и теми же авторами, в то время как другие писатели, композиторы и художники по большей части игнорировались министерством. В частности, главный редактор репертуарно-редакционной коллегии Управления музыкальных учреждений союзного министерства писал по поводу работы коллег: «Репертуарно-редакционная коллегия (министерства культуры РСФСР – Н. Б.) не всегда равномерно распределяет заказы между композиторами, так, например, ленинградский композитор С. Баневич – че-

⁷³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 496. Л. 13-14.

ловец, несомненно, одаренный – за три года (1972-1974) получил два оперных заказа и три заказа на музыкальные комедии. Даже для талантливого человека это многовато! В то же время такой яркий композитор, как В. Гаврилин, ни разу не привлекался к созданию музыкально-сценических произведений»⁷⁴. Помимо этого, редактор критиковал факты появления нескольких произведений на одну и ту же тематику: «Следует также обратить внимание на излишнее увлечение некоторыми темами. Так, на сюжет лесковского «Левши» написана музыкальная комедия А. Новикова и музыкальная комедия В. Дмитриева, дважды написал музыку к балету на этот сюжет Б. Александров. Сейчас Министерство культуры РСФСР привлекло к работе над детской музыкальной комедией «Левша» композитора Анатолия Александрова»⁷⁵.

Кроме критических замечаний, каждое Управление министерства культуры СССР должно было добавить в проект постановления ряд конкретных предложений по улучшению практики государственных заказов. Следует сказать, что в качестве основной меры по улучшению работы Управлений по линии системы госзаказов было предложено осуществлять прием произведений, взятых на госзаказ по заявкам тех или иных театров, вместе с театрами или после их приемки художественными советами театров⁷⁶. Предложение это было вполне закономерным, поскольку основной проблемой в практике реализации государственных заказов как для республиканского, так и для союзного министерств культуры оставалась проблема незавершенности работы над постановками, осуществлявшимися в рамках министерских соглашений. Причины незавершенности такой работы могли быть разными. Иногда театры в силу внутренних причин, либо видя бесперспективность дальнейшей работы с автором, отказывались от сотрудничества с ним, однако чаще репетиции прекращались по распоряжению министерств. В апреле 1972 г. решением министерства культуры РСФСР была остановлена работа Московского театра Оперетты над спектаклем по произ-

⁷⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 352. Л. 112.

⁷⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 352. Л. 113.

⁷⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 352. Л. 116.

ведению Александра Зацепина «Золотые ключи». Репертуарно-редакционной коллегией министерства в резких тонах была дана характеристика данному материалу, и в результате, несмотря на то, что театр вместе с авторской группой уже начал работу над постановкой, ГУК было дано указание задержать начало репетиций над спектаклем⁷⁷.

После принятия постановления «О практике государственных заказов» министерства, напротив, стали настаивать на том, чтобы театры доводили работу с авторами до логического завершения. В качестве примера можно привести еще одну из постановок Московского театра Оперетты, на осуществление которой ушло несколько лет. В конечном итоге работа над спектаклем была завершена по настоянию министерства культуры СССР.

В 1972 г. руководство МТО представило в Управление музыкальных учреждений официальное письмо, в котором просило заключить договор с композитором Кара Караевым и драматургом П. Градовым на оперетту «Неистовый гасконец» по пьесе Э. Ростана «Сирано де Бержерак». Основанием для этой просьбы послужило ознакомление художественного совета театра с творческой заявкой и фрагментами музыки К. Караева. В 1973 г. репертуарно-редакционная коллегия Управления музыкальных учреждений отрецензировала представленные клавиры и пьесу и, оценив их очень высоко, заключила договор с композитором. Однако театр по неясным причинам перестал интересоваться законченным произведением и прекратил всякие взаимоотношения с авторами. Несмотря на это, композитор, выполняя свои обязательства перед министерством, продолжил работу и в феврале 1975 г. представил в Управление законченную партитуру, которая снова была высоко оценена и принята коллегией. В связи с этим руководству МТО было настоятельно предложено возобновить отношения с авторами с тем, чтобы завершить постановку спектакля⁷⁸.

⁷⁷ ЦАГМ. Ф. 429. Оп. 1. Д. 1538. Л. 53. Спектакль вышел в марте 1973 г.

⁷⁸ Премьера оперетты «Неистовый гасконец» в МТО состоялась в ноябре 1978 г. // РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 353. Л. 47.

Но поскольку репертуарные коллегии в определенном смысле несли ответственность за нереализованные постановки, им категорически не нравилось такое положение дел, при котором театры могли самостоятельно выбирать автора и художественный материал. Тем более что органы министерства финансов СССР, периодически осуществлявшие ревизию финансово-хозяйственной деятельности министерств, постоянно указывали на это обстоятельство как на недостаток в работе министерских управлений⁷⁹.

В 1970 г. ГУК Мосгорисполкома было принято Положение «О порядке формирования репертуара и выпуска новых спектаклей», в котором подтверждалось право театров самим составлять свою афишу⁸⁰. Однако члены репертуарно-редакционных коллегий довольно часто выражали недовольство по поводу того, что им приходится с этим считаться. Показательно в этом отношении выступление секретаря партбюро Управления музыкальных учреждений министерства культуры СССР Т. Н. Леонтовской: «Что нас больше всего заботит? То, что мы недостаточно еще делаем для широкого распространения в репертуаре театров и активного исполнения концертными организациями интересных и значительных произведений по нашим госзаказам. Товарищ Голдобин (редактор репертуарно-редакционной коллегии Управления театров министерства культуры СССР – *Н. Б.*) говорил, что драмтеатры немножко болеют стремлением показать что-то свое, пусть слабое, но сказать – что это мы создали. Надо сказать, что этим же болеют и наши музыкальные театры. Пока сломать это нам бывает трудно, тем более что мы не должны сдерживать инициативу театра, который хочет создать свой спектакль. В то же время это объективно мешает широкому распространению и воплощению в репертуаре того, что такого распространения заслуживает»⁸¹.

Необходимо отметить, что и в самих театрах хорошо понимали суть данной проблемы и порой так же отрицательно оценивали сложившуюся с заказами ситуацию. Так, затрагивая вопрос

⁷⁹ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 1. Д. 8818. Л. 6.

⁸⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 25. Д. 273. Л. 9

⁸¹ ЦАОПИМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 226. Л. 48.

о работе с авторами и средствах, затраченных на незавершенные постановки, выступавшие на партийном бюро Московского театра Оперетты в апреле 1969 г. подчеркивали: «...И это не весь список пьес, над которыми работали, за которые платили деньги, а они даже не пошли в работу. Нужно ли платить аванс авторам за пьесы не поставленные?.. Надо добиться, чтобы обсуждались готовые произведения, а не наметки. Тогда и деньги будут целы»⁸².

Строго говоря, репертуарно-редакционные коллегии занимались не только рецензированием готовых произведений, но и, по сути, брали на себя функцию доработки тех пьес и либретто, которые принимались к постановке театрами, заключившими договор с авторами напрямую. Чаще всего это приходилось делать сотрудникам городских управлений культуры. Интересно в этом отношении выступление начальника репертуарного отдела М. Г. Дружининой на закрытом партийном собрании ГУК в декабре 1983 г.: «Фактически создается много пьес на актуальные современные темы, выпускаемых репертуарно-редакционными коллежиями обоих министерств. Но за редким исключением их художественный уровень крайне невысок, а поэтому московские театры не проявляют к ним интереса. Наша подготовка к организации фестиваля «Образ современного рабочего» показала, что из более ста опубликованных в последние годы пьес, с которыми мы познакомились, только одна оказалась приемлемой для постановки в театре. Таким образом, вместо того, чтобы заниматься формированием репертуара театров на основе готовых пьес, репертуарный отдел фактически выполняет функцию репертуарно-редакционной коллегии, работает с авторами, привлекает их к работе с театрами, занимается редактурой и доработкой пьес. Но мы не располагаем для этого необходимым штатом квалифицированных сотрудников, а поэтому эта работа осложнена»⁸³. Далее начальник отдела говорила о правильности подхода, при котором органы управления культурой должны не только запрещать спорные произведения, но и участвовать в их доработке: «Возвращаясь к недавнему прошлому, мы мо-

⁸² ЦАОПИМ. Ф. 4690. Оп. 1 Д. 21. Л. 73.

⁸³ ЦАОПИМ. Ф. 909. Оп. 1. Д. 20. Л. 128.

жем вспомнить, сколько сомнений у нас вызывали такие теперь бесспорные пьесы ведущих мастеров, как «Революционный этюд» Михаила Шатрова, даже «Молва» Афанасия Салынского. Однако доработка в процессе репетиций, четкая расстановка акцентов режиссурой, при участии сотрудников Главка, дали хорошие результаты. Все это говорит о том, что, наверно, было бы неправильно использовать административные меры запретов в случаях, когда пьесы не совсем совершенны, за исключением тех случаев, когда в них есть идеологические просчеты, антихудожественность»⁸⁴.

Таким образом, министерства и управления культуры могли запретить постановку на любом этапе ее подготовки, на практике же чаще запрещались уже готовые спектакли. Следует сказать, что во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг. существовала особая процедура сдачи и приема спектаклей и концертных программ специально создаваемым комиссиям по приему. Время так называемых «общественных просмотров», представлявших собой генеральные прогоны, когда реакция доброжелательно настроенного зрительного зала становилась решающим оценочным фактором значимости спектакля, прошло. Их сменили «закрытые» показы, к которым привлекались, как правило, представители партийных и комсомольских органов (в особых случаях даже сотрудники отдела культуры ЦК КПСС или ЦК ВЛКСМ), общественных организаций, творческих союзов, Комитета по Ленинским и Государственным премиям, представители прессы и телевидения⁸⁵. Позднее, в начале 1980-х гг., публичные генеральные репетиции и прогоны были вовсе отменены, а приемные комиссии начали запрещать идейно-сомнительные спектакли еще до премьерных показов, прогнозируя реакцию зрителей.

Кроме того, в 1970 г. была введена новая для городских управлений культуры форма приема спектаклей – составление актов, анализ которых позволяет сказать, что большинство замечаний в ходе предварительного просмотра имело зачастую в своей основе претензии отнюдь не идеологического, а сугубо

⁸⁴ ЦАОПИМ. Ф. 909. Оп. 1. Д. 20. Л. 130.

⁸⁵ РГАЛИ. Ф. 2908. Оп. 4. Д. 16. Л. 15.

профессионального характера – собственно к режиссерским решениям, декорациям, костюмам, игре исполнителей. Однако в рамках партийных собраний чиновники министерств и сотрудники управлений культуры неоднократно «призывали» сами себя к большей принципиальности в приеме постановок. Так, например, в октябре 1969 г. на партийном собрании ГУК обсуждался вопрос, какими должны быть основные критерии приемки театральных спектаклей. Вот что говорилось в одном из выступлений: «Необходимо еще и еще раз проанализировать нашу работу по приему спектаклей. Назрела настоятельная необходимость проводить предварительные просмотры репетиционной работы в составе нескольких работников Управления, а не только инспекторов-кураторов. Обсуждение последних принятых спектаклей приводят к выводу, что инспекторам театров надо не только проводить театроведческий анализ, но, прежде всего, давать идеологическую и политическую оценку»⁸⁶.

Во многом итоги приема спектакля зависели от состава принимающей комиссии. Анализируя документы по приему спектаклей московских театров, приходится признать, что претензии к идейному содержанию готовых спектаклей возникали чаще всего тогда, когда в просмотрах участвовали представители отдела культуры МГК. Любопытно в этом отношении выступление начальника отдела театров ГУК Т. Е. Листовой на партийном собрании управления в июне 1983 г.: «К сожалению, мы, как правило, приходим только за пять дней до сдачи готового уже спектакля. Проблема в том, что уровень авторитета и профессионализма сотрудников не всегда соответствует, поэтому часто мы идем на поводу у театров, а затем возникают вопросы с МГК и Моссоветом»⁸⁷. То, обстоятельство, что у ГУК и отдела культуры МГК было зачастую разное видение возможности приема постановок, подтверждает и выступление на этом же собрании заведующего отделом культуры МГК И. А. Глинского: «Несомненно, должен быть индивидуальный подход к художникам, с правильной партийной позицией, не потакать капризам в сомнительном самовыражении, особенно в классике. Пример

⁸⁶ ЦАОПИМ. Ф. 909. Оп. 1. Д. 4. Л. 63.

⁸⁷ ЦАОПИМ. Ф. 909. Оп. 1. Д. 20. Л. 133.

могу привести. Поддерживают желание – прихоть театра, вопреки всем nereкомендациям Главк принял, разрешил в угоду режиссеру постановку спектакля «Наполеон I». Нависает нашествие второго Наполеона в театре Оперетты, чего очень хочет т. Шмыга»⁸⁸.

Надо сказать, что в ходе приема спектаклей ГУК нередко приходилось испытывать давление не только со стороны театров, но и со стороны творческих союзов. В составе Всероссийского театрального общества имелись специально созданные творческие кабинеты по драматическим и музыкальным театрам, в которых также проходило обсуждение готовящихся постановок и которые, предлагая свое видение спорных спектаклей, как правило, поддерживали театры. Однако при сложившейся системе контроля управления и министерствам было проще игнорировать мнение творческих союзов, чем решения партийных инстанций. В январе 1972 г. на заседании закрытого партийного собрания ВТО говорилось о том, что государственные органы предлагают Всероссийскому театральному обществу обсуждать только «бесспорные» спектакли, но не желают, чтобы союзы участвовали в обсуждении дискуссионных работ: «Почему все-таки Управление культуры диктует ВТО направление его работы, ведь мы же не подчинены его отделу театров? Надо скорей навести порядок в этом деле, иначе важная сторона деятельности ВТО будет парализована через какое-то время»⁸⁹.

Самым затянувшимся стал процесс приема спектакля «Живой» по пьесе Бориса Можаяева, поставленного в театре на Таганке в 1968 г. Просмотр осуществляли руководители союзного и республиканского министерств культуры, ГУК и отдела культуры МГК, которые пришли к единодушному мнению, что «спектакль в искаженном, очернительском духе показывает жизнь советской колхозной деревни» и не может быть принят⁹⁰. В специальной записке МГК в ЦК КПСС от 14 марта 1969 г. сообщалось, что главный режиссер театра, постановщик спектакля вел

⁸⁸ ЦАОПИМ. Ф. 909. Оп. 1. Д. 20. Л. 143.

⁸⁹ ЦАОПИМ. Ф. 4522. Оп. 1. Д. 4. Л. 8.

⁹⁰ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 659.

себя вызываяще, категорически отверг критические замечания и заявил о своем намерении апеллировать в вышестоящие организации. В своих воспоминаниях первый секретарь МК КПСС В. В. Гришин писал, что Юрий Любимов не получал поддержки московских властей только при постановке спектаклей, «противопоставляющих органы государства и партийного руководства массам, народу». Высшие партийные инстанции, и особенно МК, «больше всех занимались театром на Таганке, пытались помочь Любимову. Он не раз заверял МК партии..., что будет всемерно помогать партии в ее идеологической работе. Об этом в архиве горкома имеются его письма»⁹¹. Что касается спектакля, то премьера его смогла состояться только в 1989 г.

Как следует из отчетного доклада о работе партбюро министерства культуры РСФСР за 1969 г., вопреки желанию органов управления некоторые «спорные» постановки все же появлялись в репертуаре столичных театров: «Всем памятна критика партийных органов, которая была направлена в адрес театра Сатиры по поводу спекулятивных параллелей в пьесе Островского «Доходное место» или «Три сестры» на Бронной. Однако и после серьезной критики в московских, а за ними и в периферийных театрах появляются произведения с неточно выраженной идейной позицией и слабые в художественном отношении. Так случилось со спектаклем «Доктор Штокман» Ибсена в театре им. Станиславского. Спектакли «Мой дом – моя крепость» Купера в театре Сатиры и «Уступи место завтрашнему дню» в театре Моссовета – далеко не украшают юбилейную афишу известных московских театров»⁹².

В апреле 1963 г. проходил пленум Фрунзенского районного комитета партии г. Москвы «О повышении влияния партийных организаций театров на производственно-творческую деятельность и организационные вопросы». На пленуме серьезной критике были подвергнуты партийные комитеты и бюро некоторых театров за неправильное отношение к подбору репертуара. В итоговом протоколе указывались постановки, впоследст-

⁹¹ Гришин В. В. От Хрущева до Горбачева: Политические портреты пяти генсеков и А. Н. Косыгина. Мемуары. – М.: Изд-во «Аспол», 1996. С. 65.

⁹² ЦАОПИМ. Ф. 701. Оп. 1. Д. 11. Л. 77.

вии исключенные из репертуара: «В результате отсутствия высокой требовательности партийных организаций на сцену ряда театров попали пьесы западных авторов, пропагандирующие чуждые советскому обществу буржуазные нравы и мораль: «Третья голова» М. Эмэ (Таганка), «Доброй ночи, Патриция» Ди Бенедетто (театр Пушкина), «Двое на качелях» Гибсена (театр Вахтангова)»⁹³.

Показательны в этом отношении цифры, которые привел в своем отчетном докладе министр культуры РСФСР Н. А. Кузнецов. Выступая на заседании партийного собрания министерства 12 декабря 1970 г., министр отмечал: «...Если посмотреть статистику, то пьесы «Мое сердце с тобой» Ю. Чепурина и «Твой дядя Миша» Г. Мдивани в 1969 г. ставили только 12 театров. А вот такие неглубокие, идейно незначительные пьесы, как «Другая» А. Алешина и «Варшавская мелодия» Л. Зорина, шли в этом же году соответственно в 55 и 83 театрах. В 1969 г. лидировал, если пользоваться терминологией Управления театров, также идейно незначительный спектакль «10 суток за любовь», который прошел в 80 театрах и игрался 4414 раз. Напомним, что в 1967 юбилейном году, посвященном 50-летию Советской власти, первое место по прокату было за спектаклем «Цыган», который в 84 театрах прошел 6724 раза, а лучшие спектакли, в том числе и вошедшие в золотой фонд советской классики, играли далеко не с таким размахом»⁹⁴.

Подобную ситуацию с репертуаром министр культуры рассматривал как недостаток в работе своего министерства: «А разве не такие же проблемы стоят перед коммунистами Управления музыкальных учреждений? Опера «Виринея» Слонимского, получившая первую премию на смотре спектаклей к 50-летию Октября, поставлена в Куйбышевском театре оперы в 1967 г. За 1967-1968 гг. прошла всего 8 раз и практически сошла с репертуара. В Саратовском театре оперы созданная по заказу Управления опера «Яков Шибанок» Ленского продержалась два года, прошла 9 раз и также исчезла из репертуара. В ряде театров музыкальной комедии прокатывают в основном оперетты зару-

⁹³ ЦАОПИМ. Ф. 88. Оп. 44. Д. 7. Л. 6.

⁹⁴ ЦАОПИМ. Ф. 701. Оп. 1. Д. 12. Л. 147.

бежных авторов. Московский театр Оперетты в 1969 г. показал 185 спектаклей советских авторов и 238 – зарубежных»⁹⁵. По данным министерства культуры РСФСР, за 1967-1969 гг. из репертуара театров Москвы было исключено около 36 «слабых или ущербных в идейно-художественном плане спектаклей»⁹⁶.

Почему вообще возникала подобная проблема? Очевидно, что это была практика «исправления ошибок» со стороны министерств и управлений культуры по приему спектаклей вышестоящими инстанциями. Спектакли, сложно проходившие приемку, но разрешенные под давлением театров, союзов или театральной общественности, через некоторое время все равно снимали с репертуара. Поводом к разбирательству могла послужить критика со стороны членов Политбюро, информация КГБ или «письма граждан», недовольных постановкой, если они доходили до ЦК КПСС.

В октябре 1980 г. на собрании актива творческих работников Фрунзенского районного комитета КПСС г. Москвы критиковали репертуар Малой сцены МХАТ, которую театр специально выделил молодым режиссерам. «Знакомство с тем, как заняты молодые актеры в репертуаре театров нашего района, – говорил в своем докладе первый секретарь райкома Грязнов, – убеждает в том, что заняты они много, играют часто ведущие роли, требующие полноценного профессионального мастерства. Это хорошо. Но часто ли получает молодой актер возможность на сцене создать интересный, многогранный, увлекательный образ положительного героя наших дней? К сожалению, нет, и это не может не сказаться на всем ходе идейно-творческого формирования молодого поколения творческих работников. Сложившееся в коллективе МХАТ убеждение, будто только в результате самостоятельных работ на Малой сцене можно формировать целостный и самостоятельный ансамбль молодых актеров, способных впоследствии принять на себя основной репертуар, неверно... Работа с творческой молодежью не должна

⁹⁵ ЦАОПИМ. Ф. 701. Оп. 1. Д. 12. Л. 147.

⁹⁶ ЦАОПИМ. Ф. 701. Оп. 1. Д. 11. Л. 76.

ставиться своего рода «выведением» молодых кадров за пределы общей деятельности художественного коллектива»⁹⁷.

В ноябре 1984 г. на имя секретаря ЦК КПСС М. В. Зимянина была направлена справка о «малых сценах» г. Москвы, составленная по оперативным материалам Комитета государственной безопасности. В этом документе серьезной критике была подвергнута работа Главного управления культуры исполкома Моссовета, а также союзного и республиканского министерств культуры: ««Из-за отсутствия должного контроля со стороны ГУК Моссовета, Министерства культуры СССР и РСФСР, – говорилось в документе, – на «малых сценах» г. Москвы и других городов под видом эксперимента стали появляться слабые в художественном отношении спектакли, имеющие подчас и серьезные идейные просчеты: «Ящерица» А. Володина (Маяковского), «Премьера» Л. Расеба (Моссовета), «Отец и сын» Ф. Кафка и «Бал при свечах» М. Булгаков (МХАТ). Имеются факты, когда некоторые театры показывают на «малых сценах» пьесы без соответствующего разрешения Главлита. Органы культуры пока по-настоящему не занялись работой «малых сцен». Не определен порядок открытия и функционирования этих сценических площадок. В большинстве случаев они возникают стихийно, по инициативе отдельных режиссеров и актеров. Многие руководители театральных коллективов не выработали четкую идейную художественную программу своих «малых сцен», которая бы помогла создать репертуар, отвечающий современным задачам»⁹⁸. После беседы в отделе культуры ЦК с заместителем министра культуры СССР Зайцевым, министром культуры РСФСР Мелентьевым, секретарем МГК КПСС Рогановым 18 декабря 1984 г. на Коллегии министерства культуры СССР был рассмотрен вопрос о работе «малых сцен» и доложено в ЦК о принятых мерах. В декабре 1984 г. министерство утвердило новое положение «О порядке формирования репертуара и контроля за качеством спектаклей драматических, музыкально-драматических театров, театров юного зрителя и театра кукол». Этим документом был установлен единый порядок формирования и рассмот-

⁹⁷ ЦАОПИМ. Ф. 88. Оп. 63. Д. 36. Л. 9-10.

⁹⁸ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 90. Д. 209. Л. 18.

рения репертуарных планов, а также приема спектаклей как на основных, так и на «малых сценах» театров.

Иногда «запущенный в прокат» спектакль подвергался критике со стороны организаций, не имеющих прямого отношения к культуре. В 1973 г. Московский театр Сатиры поставил спектакль по пьесе украинского драматурга А. Макаенка «Таблетка под язык». Следует сказать, что эта комедия о проблемах современной деревни была не только разрешена, но и рекомендована к постановке министерством культуры РСФСР. Более того, А. Макаенок за эту пьесу был премирован министерством культуры СССР в качестве одного из лучших драматургов 1971 г.⁹⁹ Тем не менее партийное руководство министерства сельского хозяйства бурно протестовало и против пьесы, и против спектакля, о чем ставило в известность ЦК КПСС¹⁰⁰.

О том, что именно не устраивало курирующие инстанции в готовых спектаклях, дает представление доклад Е. А. Фурцевой на партийном активе министерства культуры СССР в марте 1969 г.: «Нас волнует пьеса «Банкет» Арканова и Горина, поставленная в театре Сатиры. Это мелкотравчатая, пошлая вещь с двусмысленными намеками и остротами»¹⁰¹.

Интересно, что инспекторы управлений, курировавшие тот или иной театр и осуществлявшие плановые просмотры уже давно идущих спектаклей, нередко продолжали предьявлять претензии к концептуальным аспектам постановки. Так, в ноябре 1970 г. инспектор Управления музыкальных учреждений министерства культуры СССР, побывав в Государственном академическом Большом театре Союза ССР на опере «Борис Годунов», указал в отчете, помимо всего прочего, и свое несогласие с идейной основой этой сценической редакции: «В постановке 1948 г. в соответствии с замыслом Модеста Мусоргского сцена «Под Кромами» исполнялась в конце спектакля, что делало правильный акцент в финале спектакля. В настоящее время опера кончается сценой «Смерти Бориса», т. е. акценты смещены в сторону личной драмы Бориса, а это резко снижает социальное

⁹⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 25. Д. 455. Л. 68.

¹⁰⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 66. Д. 229. Л. 92, 98.

¹⁰¹ ЦДАОПИМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 226. Л. 161.

звучание спектакля»¹⁰². В декабре этого же года другой инспектор писал по поводу просмотра балета «Ромео и Джульетта» Сергея Прокофьева: «Образ Джульетты, созданный Плисецкой, кажется весьма спорным. Она подчеркивает страстность Джульетты, ее чувственность. В сочетании с не очень благодарными для воплощения юной Джульетты внешними данными артистки это приводит к нежелательным «смещениям» в образе»¹⁰³.

Такое же положение с прокатом спектаклей сохранялось и в начале 1980-х гг. В докладе начальника ГУК В. И. Шадрина на партийном собрании ГУК Мосгорисполкома 15 июля 1983 г. приводились примеры, когда ГУК приходилось изымать из проката спорные постановки: «Неверная практика, сложившаяся в течение ряда лет – включение в репертуар незавершенных, а иногда идеологически неверных пьес и программ. Мы вынуждены признавать свою недоработку в этом вопросе. В результате уже из проката мы вынуждены были исключить спектакли «Похороны в Калифорнии» в театре Моссовета и «Самоубийца» в театре Сатиры»¹⁰⁴.

В ноябре 1983 г. выходит постановление секретариата МГК КПСС «О работе ГУК по повышению идейно-художественного уровня репертуара театров и концертных организаций в свете требований июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС», в соответствии с которым предполагалось:

– повысить персональную ответственность сотрудников управления за результаты работы, в первую очередь за качество принимаемых к постановке пьес и выпускаемых спектаклей и концертных программ;

– в работе по формированию репертуарных планов добиться реального использования метода тематического планирования на основе социальных заказов пьес авторам со стороны театров;

– формировать ежесезонные репертуарные планы театров и концертных организаций только на основе завершенных, идеологически выдержанных произведений¹⁰⁵.

¹⁰² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 129. Л. 15.

¹⁰³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 129. Л. 26.

¹⁰⁴ ЦАОПИМ. Ф. 909. Оп. 1. Д. 20. Л. 57.

¹⁰⁵ ЦАГМ. Ф. 429. Оп. 1. Д. 3836. Л. 55-58.

Следует отметить одно очень важное обстоятельство, которое порою упускают из виду те, кто критикует партийные и государственные инстанции за жесткие требования при приеме спектаклей. Определенная часть запрещенных в этот период произведений не принималась не потому, что имела какой-либо идеологический изъян, а из-за невысокого художественного качества. Редко, но все-таки бывали даже случаи, когда сами творческие работники были недовольны неуместным «либерализмом» ГУК по приему постановок.

В марте 1984 г. несколько членов художественного совета из числа ведущих солистов Московского театра Оперетты, обратились в ГУК с просьбой освободить их от обязанностей членов совета. В качестве основной причины такого решения они указывали на творческие разногласия с художественным руководителем театра и, в частности, на то, что, являясь членами совета, вынуждены принимать недоработанные или слабые в художественном отношении спектакли. Особый интерес представляет выдержка из заявления Т. И. Шмыги: «Меня крайне удивляет позиция ГУК в последние годы по отношению к нашему театру. Почему так снизился уровень оценки художественной ценности наших спектаклей? Часто члены художественного совета с трудом находят деликатные слова в критике наших спектаклей, а Управлением культуры, как правило, принимались эти спектакли с хорошей оценкой, с премиями и дипломами. А в результате большинство из них после премьерного ажиотажа заканчиваются при пустом зале»¹⁰⁶.

Стоит сказать, что ссылка на мнение зрителя, который во второй половине 1970-х гг. начинает постепенно уходить из «заказного» театра, была важным аргументом в спорах с приемными комиссиями. Положение в театре в 1970-е – начале 1980-х гг. оценивалось театроведами неоднозначно. Часть из них считала, что большинство столичных театров по-прежнему находились на высоте. По мнению других с середины 1970-х гг. театр в СССР переживал кризис, залы пустели. Не касаясь предметно данной проблемы, следует все же отметить, что и в 1960-е гг. тема наполняемости зрительных залов была актуальной. В связи

¹⁰⁶ ЦАГМ. Ф. 429. Оп. 1. Д. 3806. Л. 16.

с этим определенный интерес представляет выписка из постановления бюджетной комиссии Верховного Совета СССР по расходам министерства культуры СССР за 1965 г. В документе в числе недостатков работы министерства называется и низкая заполняемость зрительных залов. В частности, в нем сообщается следующее: «...имеет место выпуск постановок (концертов) низкого идейно-художественного уровня, не вызывающих интереса у зрителей. Это обстоятельство приводит к систематическому невыполнению заданий по посещаемости спектаклей в ряде театров, в том числе и союзного подчинения, ухудшению их финансовой деятельности. Так, например, за 9 месяцев 1963 г. заполняемость зрительных залов во МХАТе на основной сцене составила 85% при плане 95,1%, в Малом театре – 85,2% и 94,7% соответственно»¹⁰⁷.

Можно привести цифры в отношении театрально-зрелищных предприятий республиканского подчинения и за более поздний период. Весьма показательно в этом отношении письмо заместителя министра культуры СССР Н. И. Мохова министрам культуры союзных республик, в котором он критикует работу республиканских министров за низкую наполняемость театральных и концертных залов: «...Театры не выполняют планы по количеству показанных спектаклей. В связи с этим в 1973 г. театры и концертные организации союзных республик получили 2,3 млн. руб. сверхплановых убытков (по заключению планово-бюджетных и отраслевых комиссий Совета Союза и Совета Национальностей Верховного Совета СССР)»¹⁰⁸. В июне 1974 г. в министерстве культуры СССР проходило специальное совещание с министрами культуры союзных республик, на котором отмечалось, что загрузка зрительного зала в театрах, входящих в систему министерства культуры РСФСР, не превышала на тот период 50%¹⁰⁹.

Для того чтобы исправить положение, на уровне обкомов и райкомов партии решался вопрос о наполняемости зрительных залов, которые пытались заполнить за счет школьников, студентов, солдат, а также посредством целевых представлений, созда-

¹⁰⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1030. Л. 19.

¹⁰⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 2374. Л. 84.

¹⁰⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1645. Л. 48.

вая иллюзию зрительского интереса. В 1970-е гг. появляется формальная, на первый взгляд, кампания рабочего шефства над культурой и культуры над производством, которая предполагала частые выезды «актерских бригад» в заводские цеха и, соответственно, массовые культпоходы заводчан в театр. Кроме того, имела место деятельность разного рода неформальных сообществ – секций зрителей при отделениях ВТО, при театрах, в системе «народных университетов». Уместно в этой связи будет привести выдержку из справки ГУК по итогам театрального сезона 1982-1983 гг.: «Одной из прогрессивных форм работы по повышению идейно-художественного и профессионального уровня деятельности московских театров главк считает организацию обсуждения текущего репертуара театров совместно со зрителями. Проведены обсуждения в театре им. Станиславского, Оперетты, Новом театре»¹¹⁰.

В марте 1984 г. министерство культуры СССР направило в Совет министров СССР свои предложения по совершенствованию управления отраслью культуры, в числе которых было и введение научно обоснованных целевых нормативов приобщения масс к искусству. «Это позволит, – говорилось в письме, – преодолеть в основном негативные стороны планирования от «достигнутого уровня» и значительно повысит степень научного обоснования плановых проектировок, в том числе на длительную перспективу»¹¹¹.

По распоряжению министерства активизировались социологические исследования аудитории, формирования и эксплуатации репертуара. В 1985 г. эксперты министерства культуры СССР провели оценку типовой структуры проката репертуара театров РСФСР. В этой структуре процент произведений современных советских авторов оказался еще выше, чем в структуре сводного репертуара, порядка 75-80%¹¹². Однако абсолютное большинство пьес представляло собой социально-бытовые ко-

¹¹⁰ ЦАГМ. Ф. 429. Оп. 1. Д. 3836. Л. 49.

¹¹¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 2378. Л. 4.

¹¹² Театральная афиша и прокат текущего репертуара драматических театров РСФСР // Культура и искусство в СССР. Серия: зрелищные искусства. Выпуск 1. – М.: Изд-во «МК СССР», 1985. С. 6.

медии или произведения с мелодраматическим и детективным сюжетом, по которым создавались так называемые кассовые спектакли.

Что касается самих театров, то они, безусловно, вынуждены были учитывать требования органов управления, включая в свой репертуар известное количество идейно-выдержанных пьес, но в повседневной практике все же ориентировались на театральную критику и творческие потребности коллектива. Особенно показательна ситуация с прокатом была в ГАБТ СССР, принцип проката спектаклей которого в начале 1980-х гг. претерпел существенные изменения. Об этом свидетельствовала справка «О репертуаре Большого театра СССР и Кремлевского Дворца съездов», подготовленная отделом культуры МГК в 1985 г.: «Все 70 названий не могут показываться равномерно, ибо в этом случае каждое название может идти реже 1 раза в месяц, что будет отрицательно сказываться на качестве спектакля. Поэтому на определенном этапе был в качестве эксперимента введен циклический принцип показа отдельных спектаклей... Совершенно очевидно, что принцип цикличности в том виде, как он применяется в таких театрах, как «Ла Скала», неприменим в практике Большого театра. В «Ла Скала» и других таких же театрах в течение сезона идет всего около десятка названий, каждое из которых несколько раз в течение ограниченного отрезка времени, а затем исключается из репертуара. БТ СССР – репертуарный театр и для него подобные принципы неприемлемы, но вместе с тем более гибкая система показа спектаклей должна совершенствоваться с целью обеспечения высокого качества. В целях сохранения возможностей оптимального проката всего репертуара и повышения его качества увеличение общего количества находящихся каждый сезон в текущем репертуаре наименований свыше 5 оперных произведений советских авторов признано президиумом художественного совета нецелесообразным. Такое решение полностью соответствует Постановлению коллегии министерства культуры СССР «О репертуаре музыкальных театров страны (апрель 1984 г.)»¹¹³.

¹¹³ ЦАОПИМ. Ф. 4. Оп. 220. Д. 760. Л. 6.

Кроме того, театры – как музыкальные, так и драматические – должны были исходить из вкусов и пристрастий массового зрителя, что в конечном счете определяло прокат спектаклей. Поэтому можно говорить, что на уровне проката государственная репертуарная политика, как правило, уступала свои prerogatives естественным запросам зрителя и театра, однако органы управления культуры не приветствовали подобную ситуацию ни в вопросе формирования текущего репертуара, ни в случае с прокатом.

Особенно внимательно следили министерства за прокатом спектаклей в канун проведения партийных съездов. В этот период театрам рекомендовалось формировать «специальную афишу» и даже предписывалось на время исключать из репертуара некоторые «спорные» произведения либо произведения исключительно развлекательного характера.

Корректировка проката спектаклей текущего репертуара ведущих столичных театров могла происходить с подачи курирующих органов и по другим причинам – например, когда ожидался приезд больших групп иностранных туристов, программой пребывания которых, как правило, было предусмотрено посещение 2-3 театральных или концертных представлений. В этом случае министерство культуры СССР по просьбе Главного управления по иностранному туризму при Совете министров СССР давало распоряжение дирекциям Большого театра, Кремлевского Дворца съездов, других известных за рубежом театров включить в репертуар на время пребывания делегаций какие-либо определенные постановки.

В целом следует сказать, что система государственных заказов для сценического искусства имела как положительную, так и отрицательную стороны. Нельзя не признать, что во многом она порождала порочную систему создания невостребованных театрами, написанных исключительно для министерства культуры пьес, но говорить о том, что все произведения, создаваемые по госзаказу и отмеченные премиями, имели низкий художественный уровень, было бы неверно. В случае если не обеспечивалось в полном объеме выполнение проблемно-тематического плана государственных заказов, репертуарно-редакционные коллегии шли на приобретение у авторов готовых произведений, которые во многих слу-

чаях не отвечали тематическому плану. Реально министерства культуры, а точнее репертуарно-редакционные коллегии, были поставлены в сложное положение, когда необходимо совмещать высокую идейность, художественное качество и востребованность зрительской аудиторией. Удавалось это далеко не всегда.

1.2. Основные принципы создания кинематографической продукции

В СССР государство являлось единственным заказчиком и прокатчиком всех художественных и документальных фильмов, поэтому не удивительно, что каждый этап создания кинолента подвергался серьезному контролю. Следует сказать, что идеологический контроль осуществлялся прежде всего на уровне художественных советов киностудий и творческих объединений, а также на уровне государственных и партийных инстанций вплоть до отделов ЦК КПСС.

Первая стадия контроля происходила на киностудиях, когда начинали действовать сценарно-редакционные коллегии, основная функция которых заключалась в обеспечении киностудий литературными сценариями. Поэтому одним из направлений редакторской работы было осуществление связи с писательскими организациями и отдельными литераторами, а также заключение с ними договоров на подготовку сценариев. Кроме того, редакторы должны были отслеживать впоследствии выполнение условий данных договоров.

Принятый сценарной коллегией киностудии литературный материал, а также лимит на постановку предполагаемой картины представлялся на утверждение художественного совета студии или творческого объединения. После этого директор киностудии издавал приказ о запуске фильма в производство и одновременно о разработке режиссерского сценария, который затем вновь рассматривался сценарно-редакционной коллегией. В связи с этим будет интересно узнать, какой процент сценариев не проходил контроль по тем или иным причинам уже на уровне киностудий. Исходя из оценки В. И. Фомина, который в своей монографии подробно исследует, какие идейные отклонения могли привести к «закрытию» сценария, следует признать, что основ-

ная цензурная работа производилась именно в редакционных коллегиях на студиях: «...Самые дерзкие авторские замыслы тихо погибали уже именно в этом «круге первом», даже не доходя до стен Комитета... Сценарии, заявки принимались, как правило, к официальному рассмотрению лишь в том случае, если редактор и руководство объединения усматривали пусть даже и минимальный шанс на возможное «прохождение» через последующие инстанции... Сопроводительные документы, составляемые редакторами киностудий и объединений, являлись для многих сценариев своего рода «охранными грамотами» для того, чтобы «обойти комитетских цензоров»¹¹⁴.

Помимо этого, прежде чем начать работу над режиссерским сценарием, необходимо было получить разрешение Главлита, поскольку сценарии проходили цензуру так же, как и любое другое литературное произведение. По мнению бывшего сотрудника журналов «Искусство кино» и «Советский экран» Валерия Головского, в большинстве случаев «сценарий легко получал «лит», так как цензоры знали, что это полуфабрикат, который пройдет еще десятки инстанций и претерпит массу изменений»¹¹⁵. Возможно, что практика взаимодействия киностудий с цензурным управлением действительно была такова. Однако это утверждение не вполне соотносится с секретным распоряжением председателя Комитета по кинематографии А. В. Романова от 12 августа 1969 г., адресованным директорам киностудий художественных фильмов. В этом документе говорится о необходимости повторного отправления в Главлит сценариев в окончательной режиссерской разработке и уже утвержденных к запуску в производство. Поводом к принятию подобного решения послужило письмо председателя Главлита СССР П. К. Романова в Комитет по кинематографии с указанием примеров, когда в разрешенный Главлитом материал в процессе съемок снова вносились изменения: «В законченных производством фильмах «Огненная дуга» и «Прорыв» из киноленты «Освобождение Ев-

¹¹⁴ Фомин В. И. «Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг.». – М.: Изд-во «Материк», 1996. С. 63.

¹¹⁵ Головской В. «Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х.». – М.: Изд-во «Материк», 2004. С. 119.

ропы» вставлены сцены с пленением Якова Джугашвили и решением его судьбы И. В. Сталиным. Эти эпизоды не были представлены в Главное управление для дополнительного контроля и возможности разрешения»¹¹⁶.

Надо сказать, что художественные фильмы в СССР ставились либо по оригинальным сценариям, либо по сценариям, написанным на основе известных литературных произведений (так называемые экранизации). 6 апреля 1972 г. последовало другое указание председателя Комитета по кинематографии директорам киностудий, которое в определенном смысле свидетельствовало об упрощении цензуры: «Главное управление по охране государственных тайн в печати при Совете министров СССР, в целях сокращения сроков прохождения киносценариев, сочло возможным снять с предварительного цензорского контроля сценарии художественных фильмов, представляющих собой экранизацию классических произведений русской, национальной и советской литературы, а также опубликованных в СССР произведений зарубежных авторов. Под ответственность руководителей киностудий»¹¹⁷.

После утверждения режиссерского сценария руководством и худсоветом творческого объединения или студии, а также соответствующими органами республиканских кинокомитетов сценарий попадал в Главную сценарно-редакционную коллегию Комитета по кинематографии, впоследствии Госкино СССР. Постановлением ЦК КПСС от 2 августа 1972 г. «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» определялось право Госкино СССР ежегодно осуществлять 15-20 государственных заказов на создание произведений на современные и исторические темы, а также проведение сценарных конкурсов¹¹⁸.

Главная сценарно-редакционная коллегия по художественным фильмам была сродни репертуарно-редакционным коллегиям министерства культуры СССР. Анализ содержания не-

¹¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 24. Д. 148. Л. 82.

¹¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 25. Д. 10. Л. 3.

¹¹⁸ Государственная культурная политика в документах и материалах. – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2001. Т. 4, кн. 1. С. 16.

которых документов позволяет говорить о том, что основная функция сценарно-редакционной коллегии кинокомитета состояла не только и не столько в цензуре, сколько в формировании кинорепертуара. Однако после выхода в 1969 г. постановления ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» редакторский аппарат комитета получил и функции цензуры. Кроме того, если до 1969 г. каждый из сотрудников Главной сценарно-редакционной коллегии персонально отвечал за ту или иную студию, то в 1970-е гг. в составе коллегии были образованы тематические группы по различным направлениям, которые сами кинематографисты называли «кусты». Редакторы тем самым редактировали фильмы по определенной тематике, например, военно-патриотической, производственной, молодежной или касающейся актуальных проблем современности, а на основе заявок или готовых сценариев, принятых студиями, в Госкино формировался тематический план выпуска картин.

Оправдывая существование тематического плана, заместитель председателя Госкино СССР Б. А. Павленок в своих воспоминаниях представлял ситуацию следующим образом: «Творческие работники были твердо убеждены, что чиновники, сидящие в Госкино, придумывали идейную отраву для зрителя и заставляли сценаристов и режиссеров ставить фильмы по заданным темам. А нам, производителям, темплан нужен был, во-первых, для того, чтобы ежегодная киноафиша отражала все многообразие жизни – географическое, национальное, социальное, нравственное, историческое, и чтобы в ней, в афише, были имена и корифеев, и дебютантов»¹¹⁹.

Редакторский аппарат Госкино состоял из 30-35 сотрудников¹²⁰. К работе в Главной сценарно-редакционной коллегии в качестве рецензентов привлекались, как правило, известные

¹¹⁹ Павленок Б. А. «Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления». – М.: Изд-во «Галерея», 2004. С. 95.

¹²⁰ Головской В. «Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х.». – М.: Изд-во «Материк», 2004. С. 192.

кинокритики с различными взглядами на кинопроцесс и по-разному определявшие качество фильма. Это обстоятельство, по мнению В. И. Фомина, руководство Госкино, зная пристрастия экспертов, довольно часто использовало для того, чтобы не пропускать спорный материал: «Тот или иной сценарий специально отдавали на отзыв именно тому, а не этому рецензенту, потому что заранее знали, что «этот» (Арнштам, к примеру) опять проявит гнилой либерализм, а «тот» уж наверняка ухайдакает». Либо заказывалось несколько рецензий»¹²¹.

Тем не менее, оценивая степень цензурской активности данной инстанции, следует сказать, что от сценарно-редакционной коллегии комитета редко исходила инициатива прямого запрета того или иного фильма. Напротив, заставляя режиссеров многократно переделывать сценарии, редакторы тем самым давали шанс на прохождение его в дальнейшем через руководство Госкино и сектор кинематографии отдела культуры ЦК КПСС. Интересно в этом отношении замечание заместителя председателя Госкино СССР Б. А. Павленка, которое по-своему также подтверждает то обстоятельство, что основная цензура осуществлялась на студиях, а в Госкино сценарии, как правило, дорабатывались или, на языке чиновников кинокомитета, «доводились»: «Госкино не утверждал сценарии, как это было принято считать в творческой среде. Право принимать и утверждать сценарии принадлежало студии, мы только определяли его место в темплане. Это не исключало нашего права переносить постановки фильмов на следующий год из-за тематических повторов, а некоторые действительно отвергались из-за низкого профессионального уровня работ. Бывали конфликты и на идейной основе, но возникали они, как правило, не на сценарной стадии, а при сдаче готовых фильмов»¹²².

Прием готовых фильмов осуществлялся Коллегией Госкино, образованной специальным постановлением Совета министров СССР от 10 октября 1972 г., после реорганизации комитета.

¹²¹ Фомин В. И. «Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг.». – М.: Изд-во «Материк», 1996. С. 75.

¹²² Павленок Б. А. «Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления». – М.: Изд-во «Галерея», 2004. С. 96.

В 1970-е гг. Коллегия состояла из 15 членов, включая председателя комитета, его заместителей, директоров крупных студий и объединений, а также видных деятелей киноискусства. Впоследствии постановлением Совета министров СССР от 5 августа 1976 г. в структуре Коллегии дополнительно была введена должность заместителя председателя по международным вопросам¹²³.

Следует отметить, что в отличие от Коллегии министерства культуры СССР значение Коллегии Госкино было более весомым. Вот как оценивал ее роль Б. А. Павленок: «Ни у кого из руководителей Госкино не было монополии на власть, никто, в том числе и я, не мог сказать «разрешаю» или «запрещаю». Все решалось коллективно. Наиболее сложные вопросы выносились на заседание коллегии Госкино, большую половину которой составляли творческие работники – режиссеры, киноведы, критики. Принципиальные вопросы решались на совместных заседаниях коллегии и секретариата Союза кинематографистов»¹²⁴. Его позицию отчасти подтверждает и бывший секретарь Союза кинематографистов СССР А. В. Караганов в своих мемуарах «Чины и люди»: «В коллегию Госкино были включены Кулиджанов, Герасимов, Чухрай, Бондарчук, Росточкий и Симонов. Они... влияли на политику Комитета, в особенности во всем, что касалось приема фильмов, присуждения им категорий. Председатель Госкино старался быть более строгим, а, скажем, его заместитель Сизов упрямо защищал все фильмы «Мосфильма»: ему как директору студии нужно было получить как можно больше первых категорий или, по крайней мере, вторых»¹²⁵.

Безусловно, Госкино СССР и отдел культуры ЦК КПСС являлись ключевыми инстанциями, контролирующими производство сценариев и выпуск готовых фильмов, тем не менее довольно часто на принятие решений по поводу выхода тех или

¹²³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 90. Д. 213. Л. 12.

¹²⁴ Павленок Б. А. «Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления». – М.: Изд-во «Галерея», 2004. С. 110.

¹²⁵ Цит. по: Фомин В. И. «Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг.». – М.: Изд-во «Материк», 1996. С. 149.

иных кинопроизведений влияло мнение секретарей ЦК, а также чиновников из других министерств и ведомств.

Хорошо известны факты «дачных» просмотров кинокартин секретарями ЦК и членами Политбюро, от результатов которых во многом зависела судьба советского кинематографа. Просмотров этих боялись не столько создатели картин, сколько руководство Госкино, поскольку несло ответственность за принятие решения о выпуске фильма. Кто из высших эшелонов власти и за что критиковал картину, как правило, оставалось неизвестным. О сложности положения ответственного чиновника так писал в своих воспоминаниях Б. А. Павленок: «С 1963 по 1986 год – более двух десятилетий между молотом и наковальней, где наковальня – это монолит творческой среды, не терпящей перста указующего, а молот – это тот самый перст, а то и кулак: «Не пуцать!». Мы чаще всего не знали персоны, которая обрушивала гнев на нерадивых киношников, нам просто сообщали: «Есть мнение». И точка»¹²⁶.

О значении в кинопроцессе мнения секретарей ЦК писал и А. В. Караганов: «...Об их указаниях мы узнавали редко. Они передавались Председателю Госкино, и тот «претворял» их от своего имени, будь это запрещения или поправки. Совпадения мнений случались, и тогда можно было что-то сделать, какой-то фильм выручить. Разумеется, если ни Суслов, ни Зимянин, а до него Демичев не высказывали резко отрицательных оценок фильма. При таких оценках Ермашу, а до него Романову, да и нам, Союзу, было трудно защитить фильм»¹²⁷. Тем не менее, по словам Караганова, А. В. Романов нередко просил Союз кинематографистов выступать совместно с Комитетом: «Как-то он сказал мне: «Я иду в каждый понедельник на работу с тяжелым настроением». – «Почему? Что такое?» – «Да я ж в понедельник собираю «урожай» телефонных звонков после воскресных дачных просмотров. Бывает и так: один говорит одно, другой – прямо противоположное. По одному и тому же фильму.

¹²⁶ Павленок Б. А. «Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления». – М.: Изд-во «Галерея», 2004. С. 132.

¹²⁷ Цит. по: Фомин В. И. «Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг.». – М.: Изд-во «Материк», 1996. С. 146.

Как мне быть? Вы бы вместе с Кулиджановым, с Герасимовым, ну все, кто вхож туда, попытались объяснить нашим руководителям, какие особенности имеет кинематограф, как снимаются фильмы и как их надо трактовать, потому что я не могу сам»¹²⁸.

Что касается влияния других министерств на выпуск сценариев и готовых фильмов, то, изучив воспоминания деятелей отечественной культуры и архивные документы, можно сделать вывод, что чаще всего сектор кинематографии отдела культуры ЦК КПСС прислушивался к мнению министерства обороны СССР. В июле 1979 г. в ЦК с письмом обратился министр обороны СССР Д. Ф. Устинов с критикой кинофильма «Точка отсчета». «Полагал бы целесообразным, – писал он, – фильм «Точка отсчета» как ущербный в идейно-политическом плане на всесоюзный экран не выпускать»¹²⁹. Дальнейшая работа над фильмом продолжалась при непосредственном участии представителей министерства обороны и Главного политического управления Советской Армии и Военно-Морского флота. Кроме того, Госкино СССР было рекомендовано «повысить ответственность руководителей киностудии за производство фильмов военно-патриотической тематики, более строго и принципиально подходить к оценке создаваемых произведений»¹³⁰.

Интересную иллюстрацию того, как проходило обсуждение сценариев с участием представителей министерства обороны, дают мемуары известных актеров и режиссеров, например, воспоминания народного артиста СССР Е. С. Матвеева: «Кроме редколлегий, худсоветов, комитетов и цензуры – всех мудро знающих, как делать кино, – выступило со своими советами и министерство обороны СССР. Тогдашний министр маршал А. А. Гречко создал комиссию по приему дилогии «Высокое звание» под председательством адмирала флота Горшкова с десятком генералов... Прежде чем режиссер приступит к воплощению своего замысла, сценарий отправлялся на визу в министерство, интересы которого каким-то образом задевались в бу-

¹²⁸ Цит. по: Фомин В. И. «Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг.». – М.: Изд-во «Материк», 1996. С. 146.

¹²⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 76. Д. 292. Л. 29-30.

¹³⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 76. Д. 292. Л. 31.

душем фильме. Там, засучив рукава, отраслевые специалисты принимались редактировать... Все, что казалось им мало-мальски негативным, отсекали... Так вот, в 1974 году сдавали мы (генеральный директор «Мосфильма» Н. Т. Сизов, режиссер Е. Карелов и исполнитель главной роли Е. Матвеев – Н. Б.) фильм «Ради жизни на земле» комиссии министерства обороны. Генералы наперегонки, один перед другим, демонстрировали то ли ученость, то ли служебное рвение, то ли преданность адмиралу и маршалу, то ли высокую бдительность... Почти три часа шло обсуждение. Накидали нам генералы этих «выбросить» пунктов двадцать!.. Знаю, что наши киноруководители ходили потом на прием к самому члену Политбюро, министру А. А. Гречко – умоляли, доказывали, настаивали, просили не губить картину. И якобы он тогда сказал: «Оставьте нас в покое... Мы до сих пор сами спорим из-за того, кто брал Берлин. Умрем – говорите о нас, что хотите... А сейчас, что можно, исправьте... Что можно...». Да, конечно, кое-что пришлось подстричь...»¹³¹.

Со своей стороны бывший заведующий сектором кинематографии отдела культуры ЦК КПСС, а впоследствии заместитель председателя Комитета по кинематографии при Совете министров СССР В. Е. Баскаков в своих воспоминаниях «Как заморозили кинематограф оттепели» отмечает, что вмешательство чинов министерства обороны часто шло на пользу фильмам военной тематики, поскольку «истинным полководцам «отредактированная» под Леонида Ильича война была не нужна»¹³².

Следует сказать, что в качестве консультантов для создания художественных и документальных картин нередко приглашались именно военные, однако их видение различных исторических аспектов Великой Отечественной войны могло расходиться с официальной концепцией. Для того чтобы этого не происходило, необходимо было поставить под особый контроль процесс подбора консультантов. Здесь надо подчеркнуть, что до начала 1970-х гг. консультанты при постановке фильмов привлекались в большинстве случаев непосредственно кино-

¹³¹ Матвеев Е. С. «Судьба по-русски». – М.: Изд-во «Вагриус», 2000. С. 159-160.

¹³² Цит. по: Фомин В. И. «Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг.». – М.: Изд-во «Материк», 1996. С. 142.

студиями. Важным документом в этой связи является записка руководства КГБ в ЦК КПСС от 3 февраля 1971 г. о практике участия в качестве консультантов фильмов лиц, занимающих государственные должности. В записке, в частности, говорилось: «В последние годы в нашей кинематографии широкое распространение получила практика участия в качестве консультантов художественных и иных фильмов должностных лиц, занимающих важные государственные посты. По роду служебной деятельности эти лица нередко обладают секретами большой государственной значимости или имеют доступ к ним. В некоторых случаях именно это является главной причиной обращения к таким должностным лицам с предложениями быть консультантами при постановке кинофильмов. Как известно, определенного порядка привлечения должностных лиц к участию в качестве консультантов при производстве фильмов не установлено. Поэтому такие вопросы решаются, как правило, лишь путем оформления документации, регулирующей преимущественно гонорарные расчеты, не сообразуясь при этом с интересами охраны государственных секретов и соблюдения норм конспирации. По нашему мнению, представляется целесообразным поручить соответствующим отделам ЦК КПСС с привлечением заинтересованных ведомств рассмотреть практику участия должностных лиц в качестве консультантов кинофильмов и представить в ЦК КПСС предложения по упорядочению этого вопроса»¹³³.

В соответствии с запросом КГБ в марте 1971 г. отделом культуры и отделом административных органов ЦК КПСС была подготовлена специальная записка об упорядочении практики участия должностных лиц в качестве консультантов кинофильмов. В записке говорилось, что после письма Ю. В. Андропова Комитет по кинематографии издал приказ, которым установлено, что киностудии могут привлекать в качестве консультантов только тех лиц, которые будут выделены руководством соответствующих союзных министерств и ведомств¹³⁴.

¹³³ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 1050.

¹³⁴ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 1051.

Интересно, что иногда в поле зрения критически настроенных секретарей попадали и «бесспорные» картины, те, к которым не имели претензий ни руководство комитета, ни отделы ЦК. Любопытна в этом отношении записка секретаря ЦК Компартии Украины Ф. Овчаренко в ЦК КПСС по поводу фильма Юрия Озерова «Освобождение», направленная в октябре 1970 г.

Надо сказать, что фильм Озерова Комитетом по кинематографии был принят по высшей категории и, соответственно, для его проката были созданы самые благоприятные условия, когда только за первые три месяца демонстрации этот фильм посмотрело 14 млн. человек¹³⁵. Тем не менее автор записки, отдавая должное картине, все же нашел идеологически неверные моменты: «Внимательный анализ первых двух частей фильма «Освобождение» свидетельствует о том, что в них не получили достаточного и правильного кинематографического решения многие аспекты этой важнейшей темы. Обращает внимание то, что в этих кинокартинах в ряде мест допускается, по нашему мнению, упрощенный, а местами даже объективистский подход к освещению важнейших этапных событий и некоторых принципиальных вопросов периода Второй мировой войны, в частности, это находит свое отражение в том, что советский и германский генеральные штабы показаны так, что не раскрывается абсурдность и авантюризм гитлеровской военной стратегии, показанные в картинах гитлеровские генералы (Манштейн, Клюге и другие) выглядят людьми волевыми и даже благоразумными настолько, что создается впечатление, будто бы они значительно превосходят в этом некоторых изображенных в фильме советских военачальников... Нельзя считать нормальным и то, что авторы не раскрывают роль коммунистов, партийных организаций и всей партии на фронте и в тылу... Стремление к зрелищным эффектам привело к тому, что в кинокартинах получили отражение некоторые события, выигрышные лишь с точки зрения внешней занимательности»¹³⁶.

¹³⁵ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 853.

¹³⁶ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 851-852.

Как представляется, говорить о запрете готовой киноленты можно было не только в том случае, если после обсуждения в Госкино фильм не получал разрешительного удостоверения. Гораздо чаще, особенно во второй половине 1970-х – начале 1980-х гг., использовался иной механизм запрета, когда фильм принимался руководством Госкино и получал все необходимые документы, но затем «ложился на полку». В этом случае Госкино выплачивало создателям картины положенный минимум гонорара по низшей категории и печатало несколько копий, но на экраны фильм не выходил, а оседал в хранилищах кинопроката. Так, с 1975 г. хранился в особом отделе Госкино фильм Элема Климова «Агония», окончательная редакция которого была принята в 1981 г. В 1982 г. картину продали во многие страны, но не выпускали в прокат в СССР. Фильм подвергся серьезной критике за идеологические ошибки, главным образом за аллюзии на современное положение в стране и представление жизни в СССР в мрачных тонах. Только через 10 лет – в 1985 г. – «Агония» вышла в прокат в Советском Союзе.

Другой вариант запрещения готового фильма был таким: картина запускалась в прокат, но затем по каким-то причинам изымалась по распоряжению отдела по контролю за репертуаром Главного управления кинофикации и кинопроката, который в свою очередь получал такой приказ из Главлита или от руководства Госкино. Изъятие фильма из сети происходило в том случае, если авторы отправлялись в эмиграцию или, как уже было сказано, если поступал соответствующий «сигнал» со стороны секретарей ЦК, членов Политбюро или сотрудников КГБ. Иногда фильм не изымали из проката совсем, а лишь ограничивали его, тем самым закрывая доступ на всесоюзный экран. В этом варианте выпускались всего одна или две копии киноленты с четкими рекомендациями, где и как ее показывать. Как правило, это были фильмы, которые не имели идеологических просчетов, а относились, по мнению Госкино, к числу чисто художественных неудач. Однако следует сказать, что порой трудно было определить, где присутствовали идейные ошибки, а где имели место профессиональные просчеты. Например, фильм Андрея Смирнова «Осень», с трудом заверченный производством в 1974 г., был жестоко раскритикован и закрыт – по офици-

альной версии, как творческая неудача режиссера. В марте 1975 г. Госкино СССР направил в ЦК КПСС специальную записку, в которой был представлен отчет о совместном заседании Коллегии Госкино и секретариата Союза кинематографистов СССР, где обсуждалась эта картина Смирнова. Разъясняя решение Коллегии по поводу фильма «Осень», заместитель председателя Госкино Б. А. Павленок указывал в записке: «Учитывая, что фильмы «Зеркало» и «Осень» относятся к примеру чисто художественных неудач, Госкино СССР принял решение выпустить эти картины ограниченным тиражом. Запрещение или замалчивание этих работ вызвало бы нежелательную реакцию в среде кинематографистов»¹³⁷. Тем не менее, некоторые деятели кино усмотрели более глубокие причины для того, чтобы фильм не вышел на экраны, о чем свидетельствует, например, мнение одного из кинокритиков С. В. Кудрявцева: «...Киноначальству удобнее всего было придаться к непозволительному адюльтеру, хотя настоящее раздражение у властей возникало из-за прорывающегося, как трава сквозь асфальт, ощущения, что все сирое и убогое в родимом отечестве в осенние дни, когда закончилась «страда деревенская», а по-советски – очередная «битва за урожай»¹³⁸.

Надо отметить, что изъятие фильмов из проката или их ограничение нередко происходило также в результате изменения политической ситуации. В качестве примера можно привести распоряжение председателя Комитета по кинематографии СССР председателям кинокомитетов союзных республик от 13 января 1972 г. о порядке дальнейшего проката документального фильма «Ночь над Китаем». «В ближайшее время, – говорилось в распоряжении, – будет отпечатан и разослан на места дополнительный тираж фильма «Ночь над Китаем», в который внесены некоторые исправления, вызванные последними событиями в Китае»¹³⁹. Здесь важно пояснить, что до этого распоряжения были организованы закрытые показы фильма, и в декабре 1971 г. Комитет по кинематографии сделал запрос в ЦК КПСС по пово-

¹³⁷ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2011. Т.1. С. 575.

¹³⁸ Кудрявцев С. В. «3500: книга кинокритиков». – М.: Б. и., 2008. С. 103.

¹³⁹ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 25. Д. 10. Л. 1.

ду возможности запустить фильм в общесоюзный прокат: «Учитывая, что нынешнее китайское руководство продолжает проводить зловонную антисоветскую политику, Комитет по кинематографии полагал бы целесообразным передать документальный фильм «Ночь над Китаем» в открытую киносеть для демонстрации в обычном порядке, а также разрешить его показ по центральному телевидению СССР»¹⁴⁰.

Говоря о механизме создания кино в СССР, нельзя умолчать о роли Союза кинематографистов СССР в этом процессе. Важно отметить, что мнения по поводу влияния творческого союза или ряда ведущих кинематографистов на процесс принятия решений о выпуске или запрете фильмов расходятся. Некоторые полагают, что в этом плане союз практически не оказывал значительного воздействия. «Роль Союза кинематографистов, – пишет редактор издания «Союз кинематографистов-новости» И. В. Кокарев, – в этих процессах управления была минимальной»¹⁴¹. В определенном смысле эту же точку зрения выражает и бывший секретарь союза А. В. Караганов: «За 23 года, что я работал в руководстве Союза, были положены на полку 100 с лишним фильмов. Какие-то запрещались без нашего участия, нас даже в известность не ставили. По некоторым фильмам мы спорили с руководителями комитета. В большинстве случаев – безрезультатно. По другим не спорили – о запретах узнавали, как о свершившемся факте»¹⁴².

Иная точка зрения представлена В. Е. Баскаковым: «Вообще, на судьбу многих фильмов, сценариев, людей в эти годы очень сильно влияло, как и в какой степени их поддерживают коллеги, критики, защищают или наоборот. Все-таки если критика или авторитетные кинематографисты за кого-то вступались активно, то узлы рано или поздно развязывались...»¹⁴³. Однако очевидно, что наибольшим влиянием пользовались те члены

¹⁴⁰ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 25. Д. 10. Л. 145.

¹⁴¹ Кокарев И. В. «Российский кинематограф: между прошлым и будущим». – М.: Изд-во «Российский фонд культуры», 2001. С. 18.

¹⁴² Цит. по: Фомин В. И. «Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг.». – М.: Изд-во «Материк», 1996. С. 147.

¹⁴³ Цит. по: Фомин В. И. «Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг.». – М.: Изд-во «Материк», 1996. С. 141.

Союза кинематографистов, которые одновременно входили в состав Коллегии Госкино СССР. Пользуясь своим авторитетом, некоторые именитые деятели кино для утверждения сценариев либо в случае затягивания процесса утверждения того или иного сценария шли прямо в ЦК КПСС, минуя обсуждение в Госкино, а затем ставили чиновников перед фактом.

В декабре 1980 г. известный советский режиссер Сергей Юткевич обратился с письмом на имя секретаря ЦК КПСС М. В. Зимянина по поводу возможности съемок фильма «Ленин в Париже». В рамках государственного заказа фильм готовился к XXVI съезду КПСС и по плану должен был выйти в прокат в апреле 1981 г. Обращаясь к Зимянину, режиссер писал: «Неустанно вспоминаю Вашу столь ценную поддержку нашего многострадального начинания, считаю своим долгом вкратце отчитаться перед Вами о проделанной работе... Простите, что отнял у Вас время, но испытываю естественную потребность в том элементарном человеческом внимании и общении, которых начисто лишен со стороны руководства Госкино, по-прежнему меня недолюбливающего и не поддерживающего мою борьбу за злополучный и «экстравагантный» (по Вашему дружескому определению) фильм по Маяковскому... Но, как говорится, сильно мил не будешь, и я вынужден с этим смириться»¹⁴⁴.

Интересно сопоставить, как описывает в своих мемуарах ситуацию с прохождением этого же фильма заместитель председателя Госкино Б. А. Павленок, который раскрывает при этом механизм взаимодействия Госкино, сектора кинематографии отдела культуры ЦК КПСС и творческой интеллигенции: «Кляня в открытую партийное руководство, – пишет он, – многие из режиссеров имели, как теперь бы сказали, «крышу в верхах» и вовсе не прочь были лизнуть волосатую руку... Однажды на меня смертельно обиделся Сергей Юткевич – выдающийся режиссер и деятель искусства, автор многих фильмов, в том числе и «Ленинианы», смелый экспериментатор из школы самого Мейерхольда...». Далее Павленок говорит о том, что Юткевич, побывав в отделе культуры ЦК КПСС, лично принес разрешение на включение сценария в тематический план Госкино.

¹⁴⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 77. Д. 197. Л. 155.

«...Я тут же позвонил Юрию Сергеевичу Афанасьеву, заместителю заведующего Отделом:

– Юра, Юткевич принес мне сценарий «Ленин в Париже» и сказал, что вы читали и одобрили. Без замечаний.

– Ну да, там еще работать и работать.

– Не в службу, а в дружбу – напиши и дай мне главные замечания, а то боюсь, как бы не было разночтений.

– Но я же не могу дать официальную бумагу...

– А мне и не надо официальную, а так... странички из блокнота. Без подписи.

Редкий случай – я получил странички из блокнота»¹⁴⁵.

Насколько можно судить, руководство Союза кинематографистов СССР – председатель и члены правления, – встречаясь с секретарями ЦК КПСС, решали прежде всего вопросы самой творческой организации, как правило, финансовые и материальные. Кроме того, штатные секретари союза вызывались в сектор кинематографии отдела культуры ЦК для того, чтобы получить задание поработать над тем или иным документом, составить справку, иными словами – дать своего рода экспертную оценку. По воспоминаниям секретаря союза А. В. Караганова, «это обычно случалось, когда секретарь ЦК по идеологии куда-то едет или зав. отделом культуры где-то выступает с докладом...»¹⁴⁶. Кроме того, по его же свидетельству, руководители союза приглашались в отдел культуры и для специальных разбирательств в случаях критических выступлений кинематографистов в адрес Госкино: «Надо отдать должное Ермашу – информация у него была поставлена блестяще: не более чем через час-полтора он уже узнает о «крамольном» выступлении, сам не звонит нам, но к вечеру того же дня или утром следующего меня непременно вызывают «на ковер» в отдел культуры. Тема разговора неизменная – подрыв государственного руководства...»¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Павленок Б. А. «Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления». – М.: Изд-во «Галерея», 2004. С. 103-104.

¹⁴⁶ Цит. по: Фомин В. И. «Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг.». – М.: Изд-во «Материк», 1996. С. 149.

¹⁴⁷ Цит. по: Фомин В. И. «Кино и власть. Советское кино: 1965-1985 гг.». – М.: Изд-во «Материк», 1996. С. 152.

Говоря о государственном заказе в кинематографе, важно подчеркнуть, что именно в сфере кинематографического производства часто можно было наблюдать расхождения между требованиями идеологии и коммерческим интересом. Нередко эта проблема выходила на уровень разногласий между партийными и государственными инстанциями. Анализ архивных документов позволяет говорить о том, что противоречия были особенно заметны в вопросах кинопроката, одной из немногих подведомственных Госкино отраслей, которая приносила прибыль. Кинокомитету как государственному учреждению, занимающемуся производством художественной продукции, необходимо было оправдывать расходы по государственному заказу фильмов, а всякое закрытие готового фильма приносило убытки, так же, как и ограничение проката.

В своей книге Б. А. Павленок вспоминает, как председатель Госкино Ф. Т. Ермаш пытался добиться у ЦК разрешения на выпуск картины Элема Климова «Агония». «Ермаш, – писал заместитель председателя Госкино, – знал больше меня, потому что за долгие годы работы в ЦК обзавелся друзьями и иной раз мог вывести картину из-под удара, но это удавалось не всегда... Существовал негласный номенклатурный кодекс: если министр, дважды входивший с запиской в ЦК, настаивал на своем, значит либо дурак, либо не согласен с позицией Центрального Комитета. В обоих случаях надо поставить его на место. Но на другое. А может быть, и отправить на свободно-выгульное содержание»¹⁴⁸. Поэтому, когда председатель Госкино решил в третий раз обратиться в ЦК по поводу картины, Павленок удивился и посчитал, что в этой ситуации начальник рискует своим должностным положением. На что, по свидетельству Павленка, Ермаш ответил: «А давай стрельнем из ружья с кривым дулом, так сказать из-за угла. Есть, мол, много валютных заказов на картину, и мы во внутренний прокат фильм выпускать не станем – зачем картинами разврата смущать советский народ,

¹⁴⁸ Павленок Б. А. «Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления». – М.: Изд-во «Галерея», 2004. С. 132.

поможем догнывать загнивающему капитализму»¹⁴⁹. Так фильм Климова, который не выпускали на отечественный экран, «выпустили» за границу, а Ф. Т. Ермаш, обращаясь в ЦК КПСС с просьбой о выпуске картины, в качестве основного аргумента выдвигал «немалый коммерческий эффект»¹⁵⁰.

Тем не менее советский кинематограф в основном развивался совсем по другим законам, нежели коммерческое кино. В своих воспоминаниях многие кинематографисты указывали на это обстоятельство. Например, И. В. Кокорев так оценивал принципы функционирования кинематографа в СССР: «Странное это было творчество, где можно было не волноваться – как примут фильм зрители, соберет ли он истраченные на его производство деньги..., а надо было лишь пройти все худсоветы и преодолеть замечания старших товарищей»¹⁵¹.

Принятые Коллегией Госкино фильмы получали прокатную категорию в соответствии с выявленными идейно-художественными достоинствами, после чего определялся тираж и прокатная судьба. Далее исходные материалы передавались в Главное управление по кинофикации и кинопрокату, которое оплачивало расходы на производство, полученные киностудиями и творческими объединениями по кредиту у Госбанка. Киностудии сразу же возвращали кредит (но без учета результатов проката), а тираж фильмов рассылался по разнарядке в прокатные киноконторы по всей стране. И практически никакой связи между сборами отдельных фильмов, вознаграждением участников процесса и дальнейшим финансированием студий, снявших эти фильмы, не прослеживалось¹⁵². Безусловно, органы управления фиксировали количество зрителей, посмотревших тот или иной фильм в прокате, но реальный зрительский спрос не имел значения. Чаще всего кассовыми были фильмы либо заграничные, либо проблемные, социально острые, но именно

¹⁴⁹ Павленок Б. А. «Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления». – М.: Изд-во «Галерея», 2004. С. 133.

¹⁵⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 76. Д. 292. Л. 4, 9.

¹⁵¹ Кокорев И. В. «Российский кинематограф: между прошлым и будущим». – М.: Изд-во «Российский фонд культуры», 2001. С. 16.

¹⁵² Кокорев И. В. «Российский кинематограф: между прошлым и будущим». – М.: Изд-во «Российский фонд культуры», 2001. С. 21.

их и ограничивали в прокате, поскольку выпускали малыми тиражами и быстро снимали с экранов, несмотря на зрительский интерес.

Говоря о малотиражных фильмах, нельзя не вспомнить и о картинах Андрея Тарковского. Представители кинематографической интеллигенции всегда обвиняли Госкино в том, что, выпуская фильмы этого режиссера небольшими тиражами, чиновники тем самым не хотели его популяризировать. Однако очевидно, что массовому зрителю интеллектуальные ленты Тарковского были не интересны. По этому поводу Павленок пишет в воспоминаниях, что Тарковский «постоянно брюзжал и насканивал на прокатчиков, почему его фильмы выпускаются малыми тиражами, видел в этом козни «начальства». Но что делать, картины его были сложны для восприятия, тем более что в подавляющем большинстве наших кинотеатров освещенность экрана, качество звука, уровень благоустройства, акустика залов были далеки от эталона»¹⁵³.

Затрагивая проблему создания фильмов в СССР, нельзя не сказать и о совместном производстве кинолент. В 1966 г. специальным постановлением ЦК КПСС «Об упорядочении сотрудничества СССР с зарубежными странами в области совместного производства кинофильмов» был определен порядок заключения подобных соглашений. Комитет по кинематографии, а впоследствии Госкино СССР, имел право самостоятельно решать вопросы о совместных постановках только с теми странами, с которыми были заключены межгосударственные соглашения. Во второй половине 1960-х гг. это были лишь Франция и Италия, затем список начал постепенно расширяться. Что же касается тех стран, с которыми не было заключено специальных соглашений, Комитет должен был о каждом предложении кинематографистов докладывать в ЦК КПСС и приступать к работе по созданию фильма только после соответствующего разрешения¹⁵⁴.

¹⁵³ Павленок Б. А. «Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления». – М.: Изд-во «Галерея», 2004. С. 117.

¹⁵⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 59. Д. 64. Л. 143.

Однако КГБ сразу же зафиксировал «серьезные недостатки» при постановке ряда совместных фильмов, о чем в ЦК КПСС 16 сентября 1970 г. была направлена специальная записка. Содержание документа свидетельствует о том, что внимание органов госбезопасности к этой проблеме привлекли сами кинематографисты: «Комитет госбезопасности располагает данными об озабоченности некоторых советских кинематографистов недостатками в работе с зарубежными фирмами по постановке совместных фильмов. Высказываются сомнения в целесообразности таких совместных постановок, когда главной целью ставится получение валюты, а вопросы идеологической борьбы отодвигаются на второй план. Наблюдается нездоровая тяга многих деятелей кино к зарубежным поездкам, сулящим получение всякого рода «подарков» и других материальных благ»¹⁵⁵. И далее в записке приводятся высказывания самих кинематографистов, например, киносценариста Евгения Габриловича, выразившего недовольство некоторыми своими коллегами: «Среди молодых кинематографистов создан известный настрой на создание фильмов в расчете на заграничных гурманов. Получив известность за рубежом, они рассчитывают, что с ними будут считаться и внутри страны»¹⁵⁶.

Следует заметить, что подобный настрой был отнюдь не только у начинающих и молодых режиссеров, но и у корифеев. По заключению Валерия Головского, «...большинство известных советских кинематографистов одолевала зависть к зарубежным коллегам, к их доходам, роскошной жизни и международной славе. Все время планировались фильмы, требовавшие съемок за рубежом. В то время любой сценарий рассматривался в первую очередь с точки зрения возможности включения «обязательных» по сюжету заграничных съемок, на самый худой конец, в соцстране... Даже самые обласканные и состоятельные по советским меркам режиссеры постоянно сравнивали свои

¹⁵⁵ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 839.

¹⁵⁶ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 841.

гонорары с заработками зарубежных режиссеров и актеров, недовольные тем, что государство их грабит»¹⁵⁷.

По поводу записки КГБ отдел культуры предоставил секретарям ЦК справку, в которой объяснялись причины такой ситуации: «В большинстве случаев тематика совместных фильмов предлагается зарубежными киноорганизациями, а предложения советских органов кинематографии подчас оказываются непродуманными. Только в текущем году Комитет по кинематографии снял с рассмотрения ЦК КПСС свои предложения о совместных постановках с японской фирмой..., с итальянской фирмой, об оказании производственно-творческих услуг английской фирме... Существующая практика расчетов за многие виды постановочных работ в ряде случаев ставит нашу сторону в материально неравное положение...»¹⁵⁸. Чтобы в дальнейшем избегать таких ситуаций, кинокомитету было предложено разработать перспективный план совместных кинопостановок с зарубежными странами, «обратив особое внимание на развитие сотрудничества с киноорганизациями социалистических стран, и внести его на рассмотрение ЦК КПСС»¹⁵⁹.

Основным преимуществом обменов кино- и телевизионной продукцией между соответствующими организациями социалистических стран считалось то, что этот обмен был свободен от каких бы то ни было коммерческих условий. Все фильмы, записи концертов и спортивных программ социалистические страны предоставляли друг другу безвозмездно, то же предполагалось и в отношении совместных постановок. Любопытные свидетельства о том, каким образом осуществлялся обмен «услугами» с социалистическими странами в области кинематографии при совместных постановках, содержатся в воспоминаниях заместителя председателя Государственного комитета по кинематографии СССР Б. А. Павленка. «В ту пору, – пишет он, – мы активно сотрудничали с кинематографиями социалистических

¹⁵⁷ Головской В. «Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х.». – М.: Изд-во «Материк», 2004. С. 209, 214.

¹⁵⁸ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 842.

¹⁵⁹ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 843.

стран. Валюты при оказании услуг друг другу не платили, работали «на карандаш». Понадобились, положим, полякам съемки на Памире, мы организовывали их, оплачивали расходы и брали «на карандаш», записывая за поляками долг в сумме расходов. А когда нам требовалось снять в Польше, они поступали таким же образом. Сальдо выводили в конце года, дебет-кредит перекочевывал в следующий год. И не надо было ходить в правительство за валютой, которую давали крайне неохотно, достаточно было позвонить в Варшаву – и покупай билеты. На первый взгляд, лучше не придумаешь. Но, разбираясь в отчетах, я обнаружил, что один киловатт электроэнергии в Польше стоил в пять раз дороже, кубометр леса – в десять, зарплата персонала в несколько раз выше и т. д. Таким образом, один студийный велосипед, взятый для съемки фильма «Ленин в Поронино», стоил почти столько же, сколько одна колесница фараона с полной запряжкой коней, обеспеченная цехами «Мосфильма»... Я так и не узнал авторов порядка расчетов при совместных постановках – все расходы делились пятьдесят на пятьдесят. Это было вообще чудовищно! Снимая с венграми картину «Держись за облака» (едва ли кто помнит это произведение искусства), мы построили массу декораций, смастерили бутафорский самолет, отсняли в Союзе, полагаю, процентов 70 метража и оказались почти в миллионном долгу перед венграми – каждая сторона, естественно, работала по своим ценникам цеховых услуг, метраж в расчет не брался. Общая сумма затрат делилась 50 на 50 процентов. Не помню уже всех деталей расчетов, чтобы выровнять сальдо взаимных услуг. Помню только, что в погашение нашего долга Госкино отгрузило мадьярам три тысячи кубометров авиационной фанеры! Она тут же была реализована партнерами на Запад за валюту по десятикратной цене»¹⁶⁰.

Однако сложности при совместных постановках существовали не только в процессе расчетов, но и процессе написания сценариев. Здесь надо было особенно учитывать контекст политических отношений с партнерами. В 1965 г. в ЦК КПСС поступило совместное предложение министерства обороны СССР и

¹⁶⁰ Павленок Б. А. «Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления». – М.: Изд-во «Галерия», 2004. С. 92.

Госкомитета по кинематографии при Совете министров СССР о создании фильма с рабочим названием «Освобождение Европы». Поводом к такому предложению послужил выход на экраны знаменитого англо-американского фильма «Самый длинный день». «За последние годы, – говорилось в записке отдела культуры ЦК, – на экраны мира выпускаются кинофильмы, главным образом англо-американского производства, которые извращают ход Второй мировой войны. Эти очень масштабные и дорогостоящие «боевики» пытаются доказать, что разгром гитлеровских орд в Европе начался только с момента высадки англо-американских войск в Нормандии, что именно эти войска, а не Советская армия освободили Европу»¹⁶¹. В качестве адекватного ответа предполагалось поставить широкоформатный художественный фильм с участием кинематографистов Польши, Венгрии, Чехословакии, ГДР и Румынии¹⁶².

Надо отметить, что в основу всех подобных произведений была заложена не столько историческая правда, сколько идеологическая константа, учитывающая специфику отношений с политическим руководством социалистических стран, и – главное – желание «дать достойный ответ Западу». Иллюстрацию того, каким образом создавались подобные творческие работы, можно также найти в мемуарах Б. А. Павленка: «Сложной, – вспоминает заместитель председателя Госкино, – была судьба у Юрия Озерова, взявшегося создать художественную летопись Великой Отечественной войны. Он решил завоевать Восточную Европу, создав эпопею «Солдаты свободы». Героями новой работы должны были стать бойцы антифашистского Сопротивления, в том числе и руководители коммунистических и рабочих партий. Картина вышла из-под контроля не только Госкино, но и высшего руководства страны: каждый из секретарей дружественных нам партий захотел найти свое место в киноленте. Выделенные союзниками по Варшавскому договору соавторы сценария лезли вон из кожи, чтобы подтянуть образ своего шефа до пристойного уровня. В боевой биографии Тито хватало материала, но что было делать с великим румынским вождем Чаушеску, которому

¹⁶¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 153. Л. 50.

¹⁶² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 153. Л. 52.

к концу войны стукнуло немногим более пятнадцати лет. Или, скажем, с польским лидером, паном Герекком, не имевшим никакого отношения к освобождению Речи Посполитой. Он рубал уголек в бельгийской шахте, хотя и значился лейтенантом Сопротивления. Картину нашпиговали фальшивыми эпизодами, неуклюже вставленными в сценарий. Не забыты были и наши вожди. Как можно было завершить эпопею, не обозначив, скажем, первого секретаря Московского горкома партии Виктора Васильевича Гришина? Правда, к началу Великой Отечественной войны он был всего-то секретарем парткома одного из паровозных депо Подмосковья, но почему бы ему не пробежать по железнодорожному мосту с пистолетом в руке? И никто не мог копнуть правду – все художественные натяжки были высочайше одобрены верхами. Не собирать же совещание по типу Коминформа, а и соберешь – передерутся... Режиссер приехал из восточноевропейского турне одаренный медалями дружественных держав, но это мало помогло фильму, в прокате он прошел незаметно»¹⁶³.

О процессе написания сценария к фильму «Солдаты свободы» вспоминал и Валерий Головской, причем, его впечатление совпало с мнением чиновника Госкино: «...В данном случае ощущалось давление еще и со стороны компартий всех стран. Каждая из них вопреки исторической правде требовала показать, как они готовили восстание народов против фашизма. В результате в картине на одной доске оказались поляки и венгры, югославы и румыны с чехами»¹⁶⁴.

Еще несколько примеров того, какое влияние на процесс создания фильмов оказывало руководство социалистических стран, приводит в своих воспоминаниях Евгений Матвеев. Первый эпизод, рассказанный известным актером, был связан с внесением изменений в сценарий фильма по роману Александра Чаковского «Победа». Поскольку производство предполагалось совместное, ждали отзывов на сценарий от немецкой киносту-

¹⁶³ Павленок Б. А. «Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления». – М.: Изд-во «Галерея», 2004. С. 106.

¹⁶⁴ Головской В. «Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х.». – М.: Изд-во «Материк», 2004. С. 214.

дии «Дефа» и от представителей ЦК Социалистической единой партии Германии. «Мы, – пишет Матвеев, – предполагали, что будет некоторое несовпадение взглядов, предвидели желание немцев расширить в фильме роль демократической Германии, укрупнить их персонажи»¹⁶⁵. Самым любопытным в этом рассказе оказалось то, что когда авторы сценария попросили руководство на уровне секретариата ЦК КПСС помочь в решении назревавшего конфликта, переговорив с представителями ЦК СЕПГ, кинематографистам директивными органами в лице секретаря ЦК КПСС М. В. Зимянина было предложено улаживать эту проблему самостоятельно. «Хорошенькое дело, думал я, возвращаясь из ЦК, – вспоминал Е. Матвеев. – Политики в наши интриги ввязываться не хотят... Если что, скажут: «Не получилось у режиссера... Бывает!...»... Так от сцены к сцене, чтоб «не доводить до скандала», мы невольно ускущивали фильм, разрыхляли композицию. Все эти наши сценарные мучения окупались немецкой деловитостью в организации съемок»¹⁶⁶.

Интересным, безусловно, является и его рассказ о том, как прославленному советскому режиссеру Сергею Бондарчуку не давали возможности снять фильм о Тарасе Бульбе, поскольку поляки были категорически против подобной экранизации. «Я сам был свидетелем разговора, когда главный польский коммунист Эдвард Герек сказал: «Польским людям это не надо. Если вы поставите «Тараса Бульбу», то в Польше поставят фильм...». И он назвал какое-то произведение – я сейчас уже не помню какое, – в котором русские выставлены не в самом лучшем виде»¹⁶⁷.

В целом говоря о системе заказа в кинематографе, следует отметить, что в большинстве своем, судя по документам, кинематографисты были недовольны сложившейся в СССР практикой политического и идеологического контроля, считая, что система управления не должна влиять на творческий процесс.

¹⁶⁵ Матвеев Е. С. «Судьба по-русски». – М.: Изд-во «Вагриус», 2000. С. 237.

¹⁶⁶ Матвеев Е. С. «Судьба по-русски». – М.: Изд-во «Вагриус», 2000. С. 238-239.

¹⁶⁷ Матвеев Е. С. «Судьба по-русски». – М.: Изд-во «Вагриус», 2000. С. 233.

Однако советское государство, обеспечивая необходимые финансовые и материальные условия, не могло обойтись без социального заказа, то есть неких приоритетов, в соответствии с которыми оно тратило свои ресурсы, финансируя тот или иной кинематографический проект. Поэтому не удивительно, что советская система, как правило, поддерживала тех деятелей кино, которые в своем творчестве трансформировали господствовавшие в СССР нормы и правила.

§ 2. Официальная критика как метод корректировки творческих процессов

Художественная критика была в Советском Союзе одним из инструментов проведения культурной политики и важным рычагом воздействия на результаты деятельности творческой интеллигенции. Самое большое количество официальных критических материалов печаталось в газете «Советская культура», которая входила в число основных изданий и, являясь органом ЦК КПСС, публиковала не только документы партии и правительства, но и рецензии на театральные постановки, кинофильмы, обзорные статьи о выставках, фестивалях, зарубежном искусстве. Нередко на страницах газеты разворачивались дискуссии по актуальным проблемам развития отечественной культуры и искусства.

Однако наибольший интерес представляют все же материалы специализированных периодических изданий, таких, как «Театр», «Литературная газета», «Искусство кино», «Музыкальная жизнь», «Советская музыка», и других, критические статьи в которых писали с целью внутреннего, профессионального контроля над качеством художественных произведений. Следует сказать, что особенно эта тенденция стала заметна после выхода в январе 1969 г. постановления ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара».

Анализируя ситуацию с критическими материалами, можно проследить определенную закономерность. В 1960-е гг. чаще претензии к рецензентам предъявляли органы управления, нежели представители творческой интеллигенции. Например, сотрудники Комитета по кинематографии при Совете министров СССР нередко были недовольны теми критическими статьями, которые поддерживали «забракованные» комитетом картины. В феврале 1967 г. Комитет по кинематографии направил в ЦК КПСС информацию о случаях выступлений в центральной и местной печати по вопросам киноискусства, в которых высоко оценивались фильмы, раскритикованные кинокомитетом: «...В некоторых центральных и местных газетах и журналах... многие идейно и художественно несостоятельные произведения получают высокую оценку. Так было с фильмом «Похождение зубного врача»... «Комсомольская правда» еще до выхода этого фильма дала о нем такой анонс: «Герои спешат на экран»... Некритические, захваливающие выступления по фильмам, имеющим наряду с положительными моментами недостатки принципиального характера, стали довольно частым явлением... Так случилось с фильмом «Крылья» режиссера Л. Шепитько. Эта картина... по существу показывает бывшую летчицу-героиню как человека лишнего, ненужного. Вполне понятно, что такой показ воина-ветерана вызвал возмущение многих бывших летчиц-фронтовичек. Однако газеты и ряд журналов дали фильму самую высокую оценку. Еще до выхода фильма на экран «Известия» напечатали рецензию А. Мачерета, в которой «Крылья» изображался как выдающаяся победа советского кино. Восторженную статью о фильме поместили «Литературная газета», «Комсомольская правда», «Вечерняя Москва», журналы «Искусство кино» и «Советский экран». Характерно, что во всех этих статьях нет даже самых скромных критических замечаний»¹⁶⁸.

Сходная причина для недовольства критикой имела у председателя Главлита СССР П. К. Романова, когда еще не подписанные цензурой пьесы уже получали высокую оценку

¹⁶⁸ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 309-310.

в прессе. Так произошло с пьесой Виктора Розова «Традиционный сбор». «Следует отметить, – писал в записке в ЦК КПСС Романов, – что указанная пьеса, не утвержденная к постановке, была заранее разрекламирована в статье В. Пименова «Испытание временем», опубликованной в «Литературной газете» 26.12.66.»¹⁶⁹.

Другой известный пример, когда публичная генеральная репетиция и опубликованная после предварительного просмотра положительная рецензия благоприятно сказалась на судьбе постановки, – это случай со спектаклем «Голый король» в театре «Современник» в сентябре 1965 г. Вот как описывает в своих воспоминаниях ситуацию с просмотром известный актер театра Игорь Кваша: «После генеральной репетиции должна была состояться премьера. Пришел инспектор министерства культуры, сидел, смотрел, но так и ничего не понял. Но в зрительном зале был такой восторг, что он почувствовал что-то неладное... На коллегии Министерства культуры, посвященной специально «Голому королю», настаивали на снятии спектакля. Комиссию возглавлял Александр Васильевич Караганов, которому пьеса очень понравилась. Свое мнение он опубликовал в «Литературной газете». Но одновременно не могли появиться эта статья и приказ о закрытии спектакля. Так «Голый король» продолжил свое существование»¹⁷⁰.

Еще один подобный случай – спектакль Московского театра драмы и комедии на Таганке «Тартюф», поставленный Юрием Любимовым в 1969 г. Спектакль был принят специальной комиссией по приему, однако вызвал много замечаний со стороны министерства культуры СССР. О характере этих замечаний и о претензиях к критике, в целом положительно оценившей постановку, можно судить по выступлению Е. А. Фурцевой на партийном собрании министерства культуры: «...Сейчас появился на Таганке спектакль «Тартюф» Мольера. Есть разные точки зрения, но то, что сделал театр на Таганке с этой пьесой, заслуживает самого глубокого анализа, потому что эта пьеса

¹⁶⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 59. Д. 60. Л. 122.

¹⁷⁰ Кваша И. Когда мы были молодыми // Театральная жизнь. 1990. № 16. С. 20-21.

послужила режиссеру поводом для всяких режиссерских шуточек. Там и обращение к Фантомасу, и обращение к осветителю «Митрич, выключи свет!». Неправильно, что «Советская культура» поддержала этот спектакль»¹⁷¹.

Интересно, что будучи еще секретарем ЦК Е. А. Фурцева иначе отнеслась к «переписыванию» классики в спектакле «Два веронца» в постановке театра им. Вахтангова. В воспоминаниях знаменитого артиста театра Владимира Этуша содержится вполне определенные указания на это: «Надо сказать что, несмотря на зрительский и внутритеатральный успех, пресса не спешила превозносить наш спектакль. По мнению советской критики, мы преступили черту – нарушили каноны, посмели исправлять и дописывать Шекспира, заказав тексты интермедий современному писателю! (Речь идет о Николае Эрдмане – Н. Б.) ...К классике относились с большим пиететом. Поэтому критика приняла спектакль чересчур сдержано. Но публика рукоплескала нам без оглядки. И в ее числе была незабвенная Екатерина Алексеевна Фурцева, тогда секретарь московского комитета и секретарь ЦК партии. Ей спектакль очень понравился»¹⁷².

Безусловно, не всегда предварительные рецензии писались в пользу того или иного спектакля, а иногда сотрудники изданий сами сигнализировали о спорных постановках в ЦК КПСС. Показательно в этом отношении письмо из редакции газеты «Советская культура» в ЦК о спектакле Московского театра Сатиры «Геркин на том свете» от 16 февраля 1966 г. «Первые просмотры этого спектакля, на которых мы присутствовали, – писали члены редколлегии, – дают основание утверждать, что мы имеем дело с произведением антисоветским и античекистским по своему существу... Удивительно почти полное совпадение авторских выпадов, намеков и полунамеков в адрес органов государственной безопасности... с клеветой, характерной для буржуазной пропаганды»¹⁷³. Однако полагая, что подобной по-

¹⁷¹ ЦАОПИМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 226. Л. 161.

¹⁷² Этуш В. «И я там был». – М.: Изд-во «Олма-пресс», 2002. С. 162.

¹⁷³ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН». 2009, С. 194.

становке не должно быть места на советской сцене, авторы письма вместе с тем не рекомендовали снимать спектакль с репертуара административными мерами, т. е. путем прямого запрета. «Нам кажется вполне возможным, – писали далее члены редколлегии, – в данном случае опереться на общественное мнение. Можно было бы, например, организовать обсуждение спектакля рабочей аудиторией, партийным активом. Уверены, что даже минимальная предварительная подготовка такого обсуждения могла бы дать весьма положительные результаты. Наблюдая реакцию многих зрителей на первых спектаклях, мы полагаем, что в рабочей аудитории может возникнуть прямая обструкция спектакля»¹⁷⁴.

После выхода постановления ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» в январе 1969 г. произошла смена руководства некоторых периодических изданий, главные редакторы которых теперь старались не допускать появления сомнительных рецензий. В качестве примера можно привести ситуацию со сменой руководства в журнале «Искусство кино» в 1969 г., когда главным редактором назначили Евгения Суркова, бывшего главного редактора Главной сценарно-редакционной коллегии Комитета по кинематографии. Один из сотрудников журнала Валерий Головской в своих воспоминаниях довольно подробно описывает механизм подготовки критических материалов, сформировавшийся после прихода Суркова: «Постоянной задачей ежесеместника было рецензирование новых советских фильмов... В зависимости от мнения «наверху» оценка фильма, по большей части заранее, задавалась автору рецензии. Это сразу же резко сужало круг рецензентов. Главный давал информацию на этот счет на летучке и заводделом соответственно решал, кому поручить статью... Еще один вариант: приглашалась какая-нибудь знаменитость – лауреат, рабочий, депутат, за которого рецензию писали все те же штатные сотрудни-

¹⁷⁴ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 195.

ки или журналист со стороны... А вот аналитических статей «ИК» не печатало вообще, их боялись как огня. Да и зачем они были нужны, когда все точки над «і» расставляли в отделах ЦК и Госкино»¹⁷⁵.

Интересно также проследить, каким образом выстраивались взаимоотношения между главным редактором и членами редколлегии, а также авторами присылаемых материалов. Поскольку главный редактор нес персональную ответственность за качество материалов, он фактически и принимал окончательное решение, хотя формально рукописи посылались на отзыв членам редколлегии. По этому поводу Головской дает следующий комментарий: «Подготовленный материал читали: литсотрудник, редактор отдела, ответственный секретарь, заместитель главного редактора и, наконец, сам главный. В «ИК» процветал принцип активного редактирования. Зачастую в отделе автору предлагали переписать, дописать, переделать статью, исходя из личных представлений сотрудника об идеологической крамOLE и проходимости материала. Другой метод заключался в переписывании статьи без участия автора, которого ставили перед свершившимся фактом. Сурков, получив материал, обычно довольно быстро возвращал его в отдел с резолюцией – «статью надо обогатить». Это означало, что редактор должен вставить несколько цитат из Ленина, Брежнева, Суслова, а также последних партийных решений и постановлений... Редактор отдела должен был передать статью автору и убедить его согласиться с правкой. И в большинстве случаев авторы таки соглашались»¹⁷⁶.

Впрочем, соглашались не всегда, о чем свидетельствует целый ряд писем, в которых Е. Д. Сурков лично объяснял авторам критических статей свою позицию, либо позицию членов редколлегии. Первый вариант – когда автору отказывали в возможности публикации рецензии в журнале. В этом плане любопытно письмо одного из челябинских критиков Б. В. Емельяно-

¹⁷⁵ Головской В. «Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х.». – М.: Изд-во «Материк», 2004. С. 28.

¹⁷⁶ Головской В. «Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х.». – М.: Изд-во «Материк», 2004. С. 22-23.

ва, отправленное в редакцию 28 июля 1970 г. Автор предложил редакции поместить в журнале свою рецензию с критикой фильмов Ивана Пырьева и Льва Кулиджанова по произведениям Ф. М. Достоевского. При этом автор сразу указал, что его точка зрения будет расходиться с оценкой редакции в лице ее бывшего главного редактора Л. Погожевой. На эту просьбу Емельянову был дан отрицательный ответ с разъяснением, что «статьи на предложенную тему редакцией уже заказаны»¹⁷⁷.

Второй вариант – когда статью размещали, но после существенной переработки. Здесь интересен ответ Е. Д. Суркова одному из критиков, которого «поправили», причем автор рецензии открыто обвинила главного редактора в трусости. Само письмо главного редактора дает представление о том, с кем и как обычно согласовывались поправки: «Вы отлично знаете, – писал редактор, – что статья Ваша читалась в аппарате ЦК, причем не одним специалистом по Югославии, – меру эту я считаю не только формально необходимой, но и полезной по существу... Затем статья, как и всякая другая, была передана на прочтение членам редколлегии... мы послали статью А. В. Караганову и В. Е. Баскакову, которые по роду деятельности больше других знакомы с положением дел в югославской кинематографии и с общими проблемами развития кино стран социалистического лагеря. Не показать им статью по такому важному вопросу я просто не имел права. Я, как Вам известно, не Наполеон Буонапарте, а всего лишь главный редактор, т. е. литератор, возглавляющий коллегии, состоящую из выдающихся деятелей киноискусства и советской кинотеории. Мне тем более непонятно Ваше возмущение по поводу того, что рукопись была переслана этим товарищам, что они сделали по ее поводу замечания, столь же компетентные, точные, сколь и доброжелательные»¹⁷⁸.

Весьма показательны для ситуации с руководством журналов в 1969-1970 гг. обращение в ЦК КПСС главного редактора журнала «Новый мир» Александра Твардовского в феврале 1970 г.

¹⁷⁷ РГАЛИ. Ф. 2912. Оп. 3. Д. 85. Л. 18.

¹⁷⁸ РГАЛИ. Ф. 2912. Оп. 3. Д. 85. Л. 79-80.

В своем письме А. Т. Твардовский указывает причину ухода с поста главного редактора, которую скорее можно оценить как повод, поскольку реальные причины были намного глубже. В частности, он писал о том, что секретарь Союза писателей К. В. Воронков ознакомил его с решением бюро секретариата правления о назначении первого заместителя главного редактора журнала. А. Т. Твардовского возмутило, что решение это секретариат Союза принял без его участия. «Считаю этот факт, – писал он в ЦК КПСС, – беспрецедентным ущемлением прав главного редактора, носящим по отношению ко мне оскорбительный характер... Вопрос решался «заочным», грубо административным порядком. Не могу рассматривать это решение иначе, как прямое понуждение меня к отставке...»¹⁷⁹. По этому поводу была подготовлена специальная справка отдела культуры ЦК, разъяснявшая для секретарей ЦК суть дела: «12 февраля в Секретариат правления Союза Писателей СССР обратился т. Твардовский с просьбой освободить его от обязанностей главного редактора. Секретариат правления 13 февраля удовлетворил эту просьбу и предложил т. Твардовскому работу в качестве штатного секретаря правления Союза Писателей СССР»¹⁸⁰.

Однако основная причина ухода Александра Твардовского с поста главного редактора заключалась в другом. В феврале 1970-ого г. на заседании секретариата Союза писателей была подвергнута резкой критике редакция журнала «Новый мир». Поводом стала публикация за рубежом поэмы Твардовского «По праву памяти». Попытки литературной общественности защитить главного редактора ни к чему не привели. Твардовский ушел с этого поста и линия XX-XXII съездов партии, проводимая журналом, была прервана.

Поражением закончилась и попытка противостоять «лакировке действительности» в картине «Повесть о человеческом сердце». В журнале «Советский экран» появилась разгромная статья Виктора Демина под названием «Кардиограмма сказки», и режиссер фильма Даниил Храбровицкий напи-

¹⁷⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 84. Л. 52.

¹⁸⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 84. Л. 51.

сал гневное письмо в ЦК КПСС и Госкино и потребовал разбирательства в Союзе кинематографистов СССР. Надо сказать, что такое разбирательство состоялось, в результате чего главный редактор «Советского экрана» был уволен со своего поста¹⁸¹.

В январе 1972 г. выходит постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», которое главной задачей критики определило «активность и принципиальность в проведении линии партии в области художественного творчества»¹⁸². С этой целью предполагалось укрепить редакции, редколлегии, издательские советы квалифицированными, политически зрелыми кадрами, создать нештатные активы из числа авторитетных критиков, а также предусмотреть новые формы поощрения критических работ. По заведенной в таких случаях практике все общественные организации и учреждения культуры откликнулись на очередное решение партии различными совещаниями, пленумами, партийными собраниями, на которых обсуждалась новая директива ЦК КПСС. Так, 29 февраля 1972 г. состоялось партийное собрание Всероссийского театрального общества, на котором решались задачи союза в связи с выходом постановления и выявлялись недостатки в сфере театральной критики. Следует сказать, что, помимо декларативных решений, таких, как «повысить качество отчетов критиков о проделанной работе», разбирались вопросы действительно важные, узкопрофессиональные, в том числе и вопрос подготовки кадров. В частности, в выступлениях указывалось на то, что в стране готовятся в основном специалисты для драматических театров, а музыкальных критиков, знающих театр, не готовит ни одно учебное заведение. Заведующая кабинетом музыкального театра ВТО Л. С. Гуськова говорила о том, что только балетные критики приходят в ГИТИС после профессиональной работы на сцене, а в консерватории музыковеды почти не знакомятся с практи-

¹⁸¹ Головской В. «Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х.». – М.: Изд-во «Материк», 2004. С. 210-212.

¹⁸² Государственная культурная политика в документах и материалах. – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2001. С. 16.

кой музыкального театра¹⁸³. Кроме того, обсуждалась и проблема качества критических материалов, после чего было принято решение о «закреплении» определенных критиков за определенными театрами с тем, чтобы рецензии на спектакли имели более объективный характер. Один из членов ВТО Л. Ф. Еремеев, внесший данное предложение, так оценивал ситуацию с практикой написания критических материалов: «В работе часто обнаруживается, что один критик знает долгий период деятельности театра – делает правильные выводы, другой, редко бывающий в данном театре, часто принимает случайность за тенденцию и наоборот»¹⁸⁴. В качестве основных решений собрание определило необходимость образования специальных секций критики при Советах драматических и музыкальных театров, а также для усиления влияния ВТО на рецензирование в местной печати организовать еще одну лабораторию театральных критиков на периферии. Кроме того, по решению собрания следовало установить постоянные контакты с Советом по драматургии и театральной критике Союза писателей РСФСР¹⁸⁵.

Надо отметить, что проблема подготовки кадров театральных критиков обсуждалась не только по партийной линии. В соответствии с постановлением ЦК в марте 1973 г. вышло постановление Коллегии министерства культуры СССР «О состоянии и мерах по дальнейшему улучшению подготовки кадров театроведов в вузах страны», а в ноябре 1973 г. состоялось Всесоюзное совещание руководителей семинара по театральной критике театральных вузов страны¹⁸⁶.

Вместе с тем, после выхода постановлений 1969 г. и 1972 г. общий тон рецензий существенно изменился. Очевидно, что в 1970-е гг. критика стала более «управляема», а критическими статьями все чаще были недовольны представители творческой интеллигенции. Основная часть материалов теперь высвечивала как идейные, так и профессиональные недостатки в сценических

¹⁸³ ЦАОПИМ. Ф. 4522. Оп. 1. Д. 4. Л. 17.

¹⁸⁴ ЦАОПИМ. Ф. 4522. Оп. 1. Д. 4. Л. 17.

¹⁸⁵ ЦАОПИМ. Ф. 4522. Оп. 1. Д. 4. Л. 19.

¹⁸⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1605. Л. 205.

постановках, в выходявших в прокат кинофильмах или в концертно-гастрольных выступлениях.

Свое недовольство критикой актеры, режиссеры, композиторы адресовали, как правило, в отдел культуры ЦК КПСС либо кому-нибудь из секретарей ЦК лично. Достаточно частым явлением стало возмущение известных театральных деятелей и ведущих сценических коллективов позицией руководителя лаборатории театральных рецензентов ВТО Ю. А. Зубкова, представлявшего в разных изданиях официальную критику. Показательно в этом отношении письмо главного режиссера Ленинградского Большого драматического театра Георгия Товстоногова секретарю ЦК КПСС М. А. Суслову по поводу статьи Ю. А. Зубкова «Высота критериев» в газете «Правда» от 15 августа 1972 г. Пытаясь доказать несостоятельность критических оценок в отношении репертуара, известный режиссер говорил о возможных последствиях данной публикации для театра: «...Вся сложность положения театра состоит в том, что позиция эта высказана Юр. Зубковым на страницах столь авторитетного органа. И последствия сказались сразу же. Мне известно, что сейчас исключаются ранее запланированные радио- и телепередачи о нашем театре, в обзорные статьи вносятся соответствующие коррективы, изымаются упоминания об актерах БДТ, срочно планируются резко критические статьи... Я считаю, что было бы только справедливым найти возможность реабилитации коллектива в любой форме, которую Вы сочли бы возможным»¹⁸⁷.

Надо сказать, что письмо именитого режиссера не осталось без внимания и, как следует из содержания документов отдела культуры ЦК КПСС, М. А. Суслов просил разобраться в этом вопросе. В свою очередь заведующий отделом В. Ф. Шауро запросил мнение Ленинградского обкома, после чего представил в ЦК записку, из которой становится понятным, что критика Зубкова была «санкционирована» специальным обсуждением в министерстве культуры СССР итогов гастролей театра в Москве. Далее в записке говорилось о том, что ника-

¹⁸⁷ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 1133.

ких иных санкций в отношении коллектива театра не предусмотрено и опасения главного режиссера в этом вопросе не имеют оснований, о чем ему было сообщено в личной беседе¹⁸⁸.

В 1975 г. старейшие артисты МХАТ им. Горького Ангелина Степанова, Михаил Яншин, Павел Массальский, Марк Прудкин так же обратились с письмом на имя М. А. Сулова по поводу критических статей Ю. А. Зубкова в журнале «Огонек», одна из которых называлась «Размышления после сезона». Итогом разбирательства стало специальное заседание Коллегии министерства культуры СССР, на котором главному редактору «Огонька» А. В. Софронову «указали на замечания»¹⁸⁹.

Следует сказать, что разборы «неправильной» критики помещались, как правило, с подачи ЦК в газете «Советская культура». В январе 1973 г. руководством Малого театра было направлено письмо на имя М. А. Сулова с просьбой опубликовать статью в «Советской культуре» в ответ на критические заметки в «Правде» и «Комсомольской правде»¹⁹⁰. Интересно, что иногда театры становились своего рода «заложниками» разногласий между самими изданиями либо отдельными критиками. Свидетельства о том, как решались такие вопросы можно найти в воспоминаниях актера Малого театра Е. С. Матвеева: «...Сатирический журнал «Крокодил» опубликовал рецензию на спектакль по пьесе С. Алешина «Палата» под едким названием «Три часа в хирургической палате»... Куратором Малого театра в ЦК был серьезный, думающий театровед Юрий Рыбаков. Ему первому я и «поплакался в жилетку». Он успокаивал: – Да, некрасивая история получилась... Но и для паники не вижу повода. Ваше право ответить «Крокодилу»... В этот же день меня приняла Министр культуры СССР Екатерина Алексеевна Фурцева. – Рецензию я не читала, но слыхала. Ну и что? Ну, грызутся ме-

¹⁸⁸ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 1135.

¹⁸⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 68. Д. 619. Л. 106-111.

¹⁹⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 66. Д. 229. Л. 8-9.

жду собой братья писатели... Завидуют один другому... (Е. А. Фурцева, очевидно, имела в виду, что статья в «Крокодиле» была предназначена не столько для коллектива театра, сколько для собратьев по перу из «Известий», давших спектаклю положительную оценку – Н. Б.)... После чего Министр все же позвонила А. И. Аджубею – главному редактору «Известий» – с просьбой поместить ответную статью»¹⁹¹.

Еще чаще обращались в ЦК с жалобами на критику кинематографисты. Одним из примеров того, как разрешались конфликты в сфере кинокритики, может служить реакция ЦК КПСС на письмо группы именитых режиссеров Сергея Бондарчука, Станислава Ростоцкого и Юрия Озерова по поводу фельетона в «Правде» от 12 декабря 1976 г. Фельетон касался одного режиссера, работавшего на киностудии им. А. Довженко, который, по мнению автора фельетона, нерационально использовал время и средства, выделенные на съемки картины. Руководство Союза кинематографистов вступилось за коллегу, выразив недовольство не только автором статьи, но и позицией главного редактора «Правды» В. Г. Афанасьева. Однако после проведенного с подачи отдела культуры ЦК расследования оказалось, что факты, приведенные в фельетоне, имели место, о чем и было сообщено режиссерам в ходе беседы в ЦК, а виновника конфликта лишили профессии. Вместе с тем, чтобы «не бросать тень» на всю сферу кинематографического производства, ЦК обязал редакцию «Правды» в ближайшее время опубликовать ряд материалов «широко и квалифицированно освещающих творческий труд создателей фильмов, сложный процесс кинопроизводства»¹⁹².

Важно подчеркнуть, что когда критические материалы касались санкционированных произведений, тогда в поле художественной критики попадали не только создатели произведений, но и чиновники, которые их пропустили. В ноябре 1980 г. в ЦК поступило письмо от председателя Госкино СССР по поводу критических статей П. Смирнова в газете «Советская Россия», в которых автор раскритиковал фильмы «Москва слезам не ве-

¹⁹¹ Матвеев Е. С. «Судьба по-русски». – М.: Изд-во «Вагриус», 2000. С. 83-86.

¹⁹² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 69. Д. 631. Л. 32-44.

рит» и «Экипаж», не только выпущенные, но и высоко оцененные кинокомитетом¹⁹³. В данном случае отдел культуры встал на сторону кинематографистов, признав критику необоснованной. С заместителем главного редактора В. В. Чикиным и редактором по отделу культуры А. В. Ларионовым была проведена беседа и «обращено внимание редакции на необходимость повысить требования к идейно-теоретическому уровню критических статей»¹⁹⁴.

В ноябре 1972 г. в газете «Комсомольская правда» была опубликована статья писателя Г. Г. Радова «Курьезы на полном серьезе». В ней автор критиковал своего коллегу драматурга Г. Д. Мдивани, а заодно и Управление театров министерства культуры РСФСР, которое разрешило его пьесу к постановке. Основная претензия к драматургу, содержащаяся в статье, заключалась в том, что автор, предложив Управлению новую пьесу, по сути, представил свое старое произведение, изменив лишь название и «заменяв русские имена на грузинские»¹⁹⁵. В ответ Мдивани обратился в ЦК КПСС, выразив несогласие с критическими замечаниями и обратив внимание на позицию периодического издания. В ходе разбирательства оправдываться перед ЦК пришлось министерству культуры РСФСР, которое указало, что по его просьбе экспертизу пьесы на предмет объема авторских переработок проводило Московское отделение Союза писателей. В свою очередь, бюро творческого объединения драматургов Московской писательской организации осудило рецензента, который производил экспертизу и «не читая пьесы, дал заключение о коренной ее переработке»¹⁹⁶. Более того, в феврале 1973 г. «Комсомольская правда» поместила ответ секретариата правления писательской организации, в котором критика была признана обоснованной. Однако на этот раз уже отдел культуры ЦК осудил несвоевременность публикации позиции правления, поскольку «рас-

¹⁹³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 77. Д. 197. Л. 145.

¹⁹⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 77. Д. 197. Л. 147.

¹⁹⁵ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2011. Т. 1. С. 50.

¹⁹⁶ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2011. Т. 1. С. 50.

смотрение вопроса в ЦК еще не было закончено»¹⁹⁷. По этому поводу главный редактор газеты был приглашен для беседы в ЦК КПСС, где получил свою порцию критики.

Как представляется, творческая интеллигенция нередко привлекала в союзники в борьбе с официальной критикой высшее руководство страны в лице секретарей ЦК и членов Политбюро. Несколько примеров такого плана приводит в своих воспоминаниях и Валерий Головской: «Время от времени редакция устраивала обсуждение фильмов... Обсуждение фильма Александра Зархи «26 дней из жизни Достоевского» оказалось менее успешным. Некоторые литературоведы и критики в ходе дискуссии оценили фильм резко отрицательно. Прослышав об этом, режиссер, не дожидаясь публикации, обратился в ЦК КПСС с жалобой. В результате оказались напечатанными выступления лишь тех ораторов, кто поставил нашему киноклассику хорошие отметки»¹⁹⁸.

Другой случай, описанный Головским, был связан с критикой грузинских режиссеров. «В конце концов, – пишет Головской, – замысел организаторов травли грузинского кино провалился, причем по причине весьма далекой от искусства. Дело в том, что как раз в это время первый секретарь компартии Грузии Э. Шеварднадзе стал кандидатом в члены Политбюро. Видный грузинский режиссер Резо Чхеидзе обратился к нему за поддержкой. Шеварднадзе переговорил с секретарями ЦК Суловым и Зимяниным, ответственными за идеологическую работу. Немедленно был дан приказ прекратить кампанию. Журнал «Советский экран», также подготовивший разгромную статью о грузинах, снял ее с номера»¹⁹⁹.

Исследуя содержание большинства критических материалов, надо сказать, что, как правило, официальные критики старались избегать «идейных» осуждений по поводу спорных постановок как в театре, так и в кинематографе, поскольку их

¹⁹⁷ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2011. Т.1. С. 51.

¹⁹⁸ Головской В. «Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х.». – М.: Изд-во «Материк», 2004. С. 25.

¹⁹⁹ Головской В. «Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х.». – М.: Изд-во «Материк», 2004. С. 27.

основной задачей было подкреплять профессиональной аргументацией партийно-государственную оценку. Отталкиваясь от министерских резолюций и постановлений ЦК КПСС, советские театроведы и кинокритики старались находить эстетические недостатки в идейно-ошибочных, с точки зрения системы управления, произведениях. Интересны в этом отношении рецензии на уже упоминавшийся спектакль «Тартюф», которые последовали после осуждения спектакля министерством культуры СССР. Из них наиболее показательны две статьи Е. Д. Суркова, которые были опубликованы в журнале «Огонек». Первая под названием «А Тартюф?» явилась по сути детальным разбором постановки Юрия Любимова. В ней, наряду с предосудительными параллелями с сегодняшним положением театров, вынужденных добиваться разрешения на постановку, которые были отмечены министерством культуры, содержались указания на недостатки иного рода: «Ю. Любимов, – писал Сурков в своей статье, – справедливо пользуется репутацией режиссера с острой выдумкой и легковоспламеняющейся фантазией... Но равнодушный к мысли Мольера, безразличный к характерам его героев спектакль в своем формальном решении вопиюще произволен, случаен... И если уж театр взялся за его закованные в золото страницы, то наивно было бы думать, что достаточно будет, оставив в сторону исторически сложившиеся традиции философского истолкования бессмертного образа, представить зрителям вместо классической концепции мольеровского характера всего лишь неожиданную концепцию решения... сценического пространства и несколько действительно остроумных режиссерских придумок. Потому что придумки – даже если они изящны и изобретательны – никак не могут заменить отсутствия мысли...»²⁰⁰.

Другая статья Е. Д. Суркова под названием «Шиворот-навыворот», касающаяся этой же постановки, была рецензией на критическую публикацию С. Великовского, опубликованную в журнале «Театр», в которой отдавалось должное творче-

²⁰⁰ Цит. по: Сурков Е. «Литературные дуэли». – М.: Изд-во «Правда», 1969. С. 24-27.

ской независимости Любимова²⁰¹. Очевидно, что данная статья Суркова имела целью не только еще раз раскритиковать постановку, но и опровергнуть мнение Великовского: «Его рецензия – это нечто несравненно большее, чем просто отзыв об одном из спектаклей прошедшего московского сезона. Нет, это еще и прокламация определенного подхода к классике вообще, при котором главной целью становится программирование «иносказаний» как метода прочтения старых пьес, а результатом, к которому должно стремиться, объявляется... перебрасывание занятых мостиков через три века... Право же, Мольер стоил большего, чем те поверхностные «аллюзии», на которых построил свой спектакль Ю. Любимов. Он не открыл его комедии..., а просто вульгарно «осовременил» пьесу – ее замысел и ее стилистику»²⁰².

Анализируя материалы, которые публиковались в разных изданиях с целью осуждения сценических постановок как в драматических, так и в музыкальных театрах, приходится признать, что подавляющее количество претензий официальной художественной критики связано как раз с отходом от классической интерпретации произведения. Весьма показателен случай с постановкой оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко» в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова в 1969 г. После выпуска спектакля в журнале «Советская музыка» была опубликована статья А. Кандинского «Когда молчат классики»²⁰³, в которой осуждалось современное прочтение оперы дирижером-постановщиком театра. Статья любопытна главным образом тем, что автор критикует попытку преодоления театром «исторической ограниченности композитора», считая при этом абсолютно неприемлемым изменение авторского текста. Но тут же он оговаривается по поводу возникшей в свое время идеологической необходимости пересмотра либретто оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин», известной в авторской

²⁰¹ Великовский С. «О дерзости и робости озорства» // Театр. 1969. № 4. С. 24-29.

²⁰² Цит. по: Сурков Е. «Литературные дуэли». – М.: Изд-во «Правда», 1969. С. 30-35.

²⁰³ «Советская музыка». 1969. № 6. С. 32-38.

редакции композитора под названием «Жизнь за царя». Иными словами, по мнению А. Кандинского, внесение изменений в авторскую концепцию произведения допускается только в том случае, если они вызваны политическими либо идеологическими основаниями.

Впрочем, указанные выше критические материалы серьезно не повлияли на судьбу постановок в том отношении, что после их появления спектакли все же остались в репертуаре театров. В то же время существует масса примеров, когда после той или иной критической статьи спектакль, пользовавшийся успехом у зрительской аудитории, либо совсем снимался с репертуара, либо ограничивался его показ, а иногда коллектив так и не мог завершить постановку. Яркий пример – ситуация с постановкой оперы «Пиковая дама» в Париже в конце 1970-х гг.

В 1977 г. Юрий Любимов был приглашен театром «Гранд опера» для постановки оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама». В рамках проекта сложился творческий коллектив деятелей культуры, востребованных за рубежом, в числе которых, помимо самого Любимова, были дирижер Геннадий Рождественский, композитор Альфред Шнитке. Следует сказать, что перед началом работы постановочная труппа представила измененный клави́р оперы на экспертизу в репертуарно-редакционную коллегию министерства культуры СССР. Режиссер, по его словам, хотел освободиться от ряда неудачных мест либретто, написанного Модестом Чайковским под влиянием вмешательства дирекции императорских театров в 1890 г., и приблизиться к содержанию повести А. С. Пушкина. Однако поправками либретто постановщики не ограничились, и опера приобрела еще и новое звучание, что не только компетентными органами, но и некоторыми деятелями культуры в Советском Союзе было расценено как недопустимое вмешательство в произведение П. И. Чайковского. Вслед за этим начался процесс, который сами постановщики оценили как специально организованную кампанию по дискредитации творческого коллектива.

В марте 1979 г. в «Правде» было опубликовано открытое письмо дирижера Большого театра СССР Альгиса Жюрайтиса

под названием «В защиту «Пиковой дамы», в котором авторам будущего спектакля были предъявлены серьезные обвинения в искажении шедевра гения русской музыки: «Мог ли думать Петр Ильич..., что его любимое детище, вершина оперного жанра, как мы справедливо считаем, будет превращено в американизированный мюзикл?.. Разве пристойно предавать нашу святыню ради мелких интересов дешевой заграничной рекламы»²⁰⁴. Надо сказать, что в «Правде» были опубликованы многочисленные отклики на письмо Жюрайтиса, поддержавшие мнение дирижера. Со своей стороны Любимов, Рождественский и Шнитке также написали в «Правду» ответное возмущенное письмо, привели серьезные аргументы в свою защиту. Более того, Любимов, как всегда в таких случаях, написал письма Брежневу и Черненко, обвиняя коллег в «специально организованной травле». Была ли это организованная кампания или эстетический спор о возможности и пределах интерпретации классики, в данном случае не так важно. Интересно другое, а именно указание на просчет министерства культуры СССР, пропустившего идеологически ошибочную редакцию: «Не проявили ли соответствующие органы попустительство этому издевательству над русской классикой?» – задавался вопросом автор письма²⁰⁵. В создавшихся условиях министерству культуры не оставалось ничего иного, как сообщить дирекции «Гранд опера» о невозможности продолжения работы и о расторжении контракта. В итоге постановка не была осуществлена, а министерство культуры СССР заплатило несколько миллионов франков в качестве неустойки за срыв контракта.

Следует сказать, что не всегда разгромные рецензии касались каких-то знаковых или идеологически спорных постановок. Зрительский интерес, как правило, был обеспечен спектаклям, которые критики обозначали как мещанские, пошлые, отягощенные цинизмом и порочностью, а на самом деле в них все действие разворачивается вокруг отношений мужчины и женщины. Следует сказать, что в период 1970-х – начала 1980-х гг. вышла в свет масса полемических статей о назначении совет-

²⁰⁴ Правда. 1979. 11 марта.

²⁰⁵ Правда. 1979. 11 марта.

ского театра, о его воспитательной функции. Театральные критики, как правило, проводили линию министерства культуры СССР на сокращение в репертуарах театров «безыдейных» или, как принято было писать, «мелкотравчатых» произведений. Критиковались режиссеры и сценические коллективы за то, что идя на поводу у массового зрителя, осуществляли постановки подобных пьес: «Естественен интерес широкой публики к пьесе легкой и веселой, – писал один из критиков в начале 1970-х гг. – Плохая услуга зрителю и плохая услуга театру, которая побуждает его быть нетребовательным в выборе репертуара и в средствах его воплощения»²⁰⁶. Кроме того, некоторые критики отмечали облегченно-коммерческий, а не творческий подход режиссеров к современным постановкам²⁰⁷.

Нужно подчеркнуть, что театральные режиссеры, со своей стороны, редко соглашались с такой позицией критики. В частности, известный эстонский режиссер музыкального театра «Ванемуйне» Карел Ирд, не разделявший данную точку зрения, отвечал советским театроведам: «Критика, бесспорно, ошибается, когда думает, что пьесы пользуются успехом у зрителя именно потому, что они плохие и слабые. Просто в них содержится нечто такое, что волнует зрителей, и, несмотря на весьма посредственный уровень этих произведений, зрители все же приходят в театр смотреть их. Что привлекает широкую публику в этих пьесах, что волнует в них – это, по-моему, и должно в первую очередь заинтересовать наших теоретиков театра и литературы, стать объектом анализа и изучения»²⁰⁸. Тем не менее, следуя определенным установкам, официальная критика старательно привлекала внимание органов управления к ситуациям, когда подобного рода произведения ставились или активно эксплуатировались в прокате репертуара. Так, например, произошло с музыкальным спектаклем «Мама, я женюсь!», поставленным в Московском театре Оперетты. После критиче-

²⁰⁶ Струль М. «Между театром и зрителем» // Театр. 1972. № 1. С. 41.

²⁰⁷ См. например: Мирский В. «Размышления у всесоюзной афиши» // Театр. 1983. № 11. С. 55-63, Швыдкой М. «Что ищет театр?» Правда. 1983. 7 сентября.

²⁰⁸ Ирд К. Знать своего зрителя // Театр. 1971. № 3. С. 34.

ской статьи в «Литературной газете» в августе 1977 г. спектакль был временно снят с репертуара. Автор произведения член Союза композиторов Азербайджанской ССР Р. С. Гаджиев обратился за разъяснениями к начальнику ГУК Мосгорисполкома В. С. Анурову. В ответном письме автору было сказано, что вопрос об исключении спектакля из репертуара не стоит, «однако театру указано, что оперетта «Мама, я женюсь!» не должна эксплуатироваться в ущерб другим спектаклям»²⁰⁹. Не помогли доводы автора, что это практически единственное произведение в репертуаре театра, написанное национальным композитором, и через некоторое время спектакль был снят с репертуара совсем.

С этих же позиций активно критиковалась в 1960-1970 гг. классическая оперетта. Показательна в этом отношении статья Ю. Смелкова, опубликованная в газете «Советская культура». «...Все соглашались, – писал автор, – что удельный вес венской оперетты в сегодняшнем репертуаре некоторых театров не соответствует ее художественной ценности... Все течет, все меняется, и в любом виде и жанре искусства существование непреходящих ценностей никому не мешает пытаться создать новые непреходящие ценности. Необходимо бороться с пошлыми сюжетами и текстами»²¹⁰. В данном случае такая позиция критиков во многом была обусловлена необходимостью «подталкивать» музыкальные театры к постановкам произведений современных авторов.

Стоит отметить, что довольно часто критические материалы становились поводом не для идеологических проработок в ЦК, а для министерских разбирательств, связанных с повседневными вопросами финансирования и управления. В марте 1981 г. в «Советской культуре» была опубликована статья С. Зайцевой «Почему потускнела афиша», касающаяся сложного положения со зрительской посещаемостью спектаклей в Новосибирском государственном академическом театре оперы и балета. После критической статьи, указывающей, что цифры отчетной документации театра о выполнении плана заполняемости

²⁰⁹ ЦАГМ. Ф. 429. Оп. 1. Д. 2411. Д. 40.

²¹⁰ Смелков Ю. «Вперед ...к «Баядере!»» // Советская культура. 1967. 13 июня.

зала не соответствуют действительности, министерство культуры РСФСР приняло решение о проведении комплексной проверки деятельности театра, и вопрос о его работе был вынесен на рассмотрение Коллегии министерства²¹¹.

Надо сказать, что в 1960-1980-е гг. чаще всего критические материалы, не связанные с каким-либо «идейным» осуждением, появлялись в отношении концертных программ, особенно в отношении эстрадных выступлений. И следствием таких публикаций всякий раз становилось разбирательство министерства культуры с руководством концертных организаций. В СССР существовал единый тип концертных организаций – это филармонии, деятельностью которых руководили на разных уровнях Союзконцерт и Росконцерт.

В октябре 1967 г. состоялось крупное совещание в министерстве культуры РСФСР, на котором обсуждалось состояние концертной работы и меры по ее улучшению. Основная претензия к работе Росконцрта заключалась в том, что он в основном занимается организацией эстрадных выступлений в ущерб филармоническим концертам: «...Мы ощущаем очень серьезный разрыв между пропагандой серьезной музыки и пропагандой серьезного искусства... Приезжает скрипач в большую область и дает 1-3 концерта на всю республику. Приезжает эстрадная группа. Она дает десятки, сотни концертов. Такова пропорция»²¹². В свою очередь сотрудники Росконцрта объясняли такое положение нехваткой средств на организацию длительных гастролей для симфонических оркестров: «Вы посмотрите, какая порочная существует у нас система. Забирается сверхплановая прибыль, которая в общем бюджете имеет мизерный размер, но для концертных организаций – это финансовая база, на которой можно развивать филармоническую деятельность»²¹³. В августе 1976 г. вышел приказ министра культуры РСФСР, предусматривающий повышение ответственности Росконцрта за состояние и развитие концертного дела в РСФСР, и в центральной концертной организации были

²¹¹ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 1. Д. 9667. Л. 235-236.

²¹² ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 1. Д. 5358. Л. 5.

²¹³ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 1. Д. 5358. Л. 10.

созданы организационно-творческий отдел, отдел работы с творческой молодежью и формирования концертных организаций. Тем самым Росконцерт должен был усилить контроль за деятельностью концертных учреждений в республике²¹⁴. Несмотря на это, критические материалы в прессе продолжали появляться.

В феврале 1978 г. в газете «Советская культура» была опубликована статья «Любит ли музыку директор филармонии?». Этой статьей газета по сути начала обсуждение на своих страницах проблем концертной жизни страны. Критических выступлений в прессе на этот счет была масса, но наибольший интерес представляет статья Т. Исаковой «В популярном жанре», опубликованная в «Советской России» в марте 1979 г., где критиковались не отдельные концертные выступления, а проведение VI Всесоюзного конкурса артистов эстрады. Последствием указанной статьи стало серьезное разбирательство в министерстве культуры РСФСР и разработка предложений министерства Совету министров РСФСР об изменении сложившейся ситуации. «...Наиболее слабым местом, – говорилось в письме министерства правительству, – по-прежнему оказался разговорный жанр, ставший своего рода «постоянной болезнью». Здесь жюри решило вообще не присуждать первой премии. В музыкальном жанре, и особенно в современной песне, предстоит еще создать такие новые коллективы, воспитать таких исполнителей, которые своим искусством действительно прививали бы высокий вкус, смогли бы противостоять безвкусице иных зарубежных, да и некоторых наших исполнителей вокально-инструментального жанра»²¹⁵. Разбирательство в органах управления способствовало принятию важных решений, в числе которых было и открытие в ГИТИСе, а также в Ленинградском институте театра, музыки и кино отделений и факультетов артистов эстрады.

В декабре 1983 г. вышел приказ министра культуры СССР П. Н. Демичева «О мерах по устранению недостатков в концертной работе». В приказе перечислялся ряд концертных ор-

²¹⁴ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 1. Д. 8823. Л. 106-107.

²¹⁵ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 1. Д. 9048. Л. 55-57.

ганизаций по стране, директора которых понесли строгое наказание, вплоть до уголовного, а также те, руководители которых были освобождены от занимаемых должностей. В общей сложности это было 13 концертных организаций²¹⁶. Кроме того, приказом министра для улучшения концертной деятельности были созданы Координационный совет по организации концертной работы в Москве, а также постоянная Комиссия по концертной работе при министерстве культуры СССР²¹⁷.

У художественной критики, помимо функции корректировки творческих процессов путем публикации критических статей на произведения, создаваемые в СССР, была и еще одна задача. Ей отводилась важная роль в борьбе с заграничной пропагандой. В постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» указывалось, что одно из главных направлений деятельности критики – последовательно выступать против буржуазной идеологии.

Основная доля критических материалов в СССР в отношении культурных событий за рубежом касалась, конечно, модернистских и авангардных постановок. Очень показательна в этом отношении рецензия на одну из экспериментальных постановок Мюнхенского национального музыкального театра, напечатанная в 1972 г. в журнале «Музыкальная жизнь». Особенностью рецензии под названием «Печальные «симптомы»²¹⁸ явилось то, что автор передал отрицательное отношение немецких искусствоведов к ультрамодерновой постановке, по сути цитируя разгромные по характеру замечания мюнхенских критиков. Целью публикации подобных рецензий была возможность продемонстрировать советской культурной элите, что у авангардных постановок нет будущего, ибо они не имеют успеха даже на Западе.

Следует сказать, что в 1960-1980 гг. советскими искусствоведами особенно тенденциозно, следуя определенным установкам, оценивался выход зарубежных фильмов о Второй миро-

²¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 2374. Л. 22.

²¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 2374. Л. 25.

²¹⁸ Музыкальная жизнь. 1972. № 2. С. 23.

вой войне. Показательна в этом отношении статья И. И. Рубанова «О роли антифашистской темы в становлении социалистического киноискусства». «В американской практике, – писал автор, – сложился особый тип кинозрелища – так называемая «супербаталия». С грандиозным постановочным (и финансовым) размахом воспроизводятся известные битвы Второй мировой войны. Стилизуя под хронику повествование и изображение, создатели этих лент добиваются эффекта максимальной достоверности и тем самым апеллируют к антифашистским эмоциям послевоенного мира. Однако их историческая наводка с историческими эмоциями ничего общего не имеет. Она сугубо нынешняя и активно пропагандистская. Американские «супербитвы» заслоняют подвиг смельчаков Соппротивления. Они муссируют идею американской силы, военного потенциала, от которых рухнул германский фашизм в 1945 году и перед которыми и в будущем не устоит никакой противник. В своем исходном замысле это фильмы милитаристские»²¹⁹.

Советским кинокритикам предписывалось создавать специальные обличительные обзоры западных фильмов, в которых, по мнению руководства, тенденциозно показывалась нынешняя политика СССР. В качестве примера можно привести брошюру Владимира Баскакова «Агрессивный экран Запада», в которой дается сопоставление американских и наших фильмов конца 1970-х – начала 1980-х гг.²²⁰, а также книгу Александра Караганова «В спорах о кинематографе», представляющую проблемы современного мирового кинематографа на уровне различных тенденций и противоречий²²¹. Тем не менее, заместитель председателя Госкино СССР Б. А. Павленок сетовал на увлечение некоторых отечественных кинокритиков тенденциями зарубежного кинематографа: «Помочь разобраться в разногласии мнений, научить режиссеров,

²¹⁹ Современное искусство социалистических стран: проблемы творческих взаимосвязей. – М.: «Искусство», 1981. С. 75.

²²⁰ Баскаков В. Е. «Агрессивный экран Запада». – М.: «Союз кинематографистов», 1986.

²²¹ Караганов А. В. «В спорах о кинематографе». – М.: Изд-во «Искусство», 1977.

особенно молодых, отличать подлинное искусство от модных подделок могла бы кинокритика. Но, упиваясь исследованием творческого процесса западных мастеров, наши эксперты, в лучшем случае не замечали достижений отечественного искусства или вели дружный отстрел вполне достойных работ. Наше кино объявлялось провинциальным, конформистским, примитивным»²²².

Поскольку прокат зарубежных фильмов был ограничен и строго регламентировался, страдали от системы контроля и кинокритики, специализировавшиеся на анализе заграничного кинематографа. Об этой ситуации свидетельствует письмо главного редактора журнала «Искусство кино» Е. Д. Суркова председателю Комитета по кинематографии А. В. Романову в декабре 1969 г.: «Уважаемый Алексей Владимирович! Вынужден привлечь ваше внимание к трудностям, которые встречает редакция в своей повседневной работе по получению зарубежных фильмов для рабочих просмотров. Мы не имеем абсолютно никакой информации о фильмах, получаемых «Совэкспортфильмом» из-за рубежа, а показать автору картину, даже если она пришла из социалистической страны, можем только с личного Вашего разрешения или разрешения Вашего первого заместителя. Получение фильмов из «Госфильмофонда» также предельно затруднено. Так, из утвержденного Вами списка картин, необходимых нам для работы в первом полугодии 1970 г., работники ГФФ по собственному произволу вопреки Вашей резолюции исключили более половины. Кроме того, стало правилом, что мы заказываем одни фильмы, – соответственно вызываем авторов, – а получаем совсем другие, в данное время нам часто и не нужные»²²³.

Безусловно, критика во все времена, в том числе и во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг., была одним из серьезных методов государственного регулирования художественной жизни в СССР, поскольку нельзя отрицать ее ангажированный характер. В советской модели культурного раз-

²²² Павленок Б. А. «Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления». – М.: Изд-во «Галерея», 2004. С. 123.

²²³ РГАЛИ. Ф. 2912. Д. 74. Оп. 3. Л. 1.

вития о «независимых экспертах» говорить не приходилось, тем не менее, идеологические органы зачастую были недовольны уровнем критических материалов с точки зрения того, насколько они выполняли функцию корректировки творческих процессов. Следует сказать, что творческая интеллигенция, которой и были адресованы критические статьи, при несогласии с позицией рецензента имела обыкновение апеллировать к высшим партийным инстанциям. Так или иначе, последнее слово всегда оставалось за Аппаратом ЦК КПСС, в том числе и в оценке критических материалов.

ГЛАВА 3

ВЛАСТЬ И ТВОРЧЕСКАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ В СССР

§ 1. Проблема подбора и расстановки творческих кадров

Одной из ключевых проблем во взаимоотношениях власти и художественной интеллигенции считалась проблема подбора и расстановки кадров, особенно среди руководителей ведущих учреждений культуры, а также творческих союзов. Проблема эта коренилась в том, что кадровый отбор не только осуществлялся в строгом соответствии с единым номенклатурным принципом, принятым в управлении, но и жестко контролировался различными партийными и государственными инстанциями.

Следует отметить, что внутреннее устройство общественных организаций в СССР, в том числе и творческих союзов, было сходно с внутривластной иерархией. Особое внимание партийные органы обращали на руководство творческих союзов, представленное выборным правлением и секретариатом, которые осуществляли оперативное управление деятельностью союза в период между съездами. Председателем союза был, как правило, видный представитель художественной интеллигенции, имевший авторитет в профессиональной среде, однако не меньшим влиянием обладал и первый секретарь правления союза, поскольку он занимался финансовыми вопросами, а также осуществлял связь с ЦК КПСС. Важно указать, что численность секретариата в целом не зависела от численности союза, должности же секретарей правления входили в учетно-контрольную номенклатуру ЦК КПСС. Ответственные секретари поддерживали связь с партийными инстанциями, например, с отделом культуры, правительством и профсоюзами, а также контролировали ротацию в нижестоящих творческих организациях. Кроме того, некоторые руководители творческих союзов одновременно являлись членами Коллегий министерства культуры СССР либо Госкино, сочетая тем самым творческую деятельность с общественной и государственной.

Поскольку формирование руководства творческих организаций во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг. происходило в соответствии с общими принципами кадровой политики, то управление союзами на протяжении многих лет осуществляли одни и те же лица. Так, например, Сергей Михалков, Тихон Хренников, Лев Кулиджанов стояли во главе творческих союзов в течение десятилетий. Региональные же творческие организации чаще возглавляли не столько видные деятели культуры, сколько политически и идеологически правильно мыслящие люди, активно проявляющие при этом свою позицию.

Нужно отметить, что все вопросы творческих союзов, начиная от выборов руководящих органов и заканчивая профессиональными проблемами, решались только при непосредственном участии Центрального Комитета партии. Обо всем, что происходило в творческой организации, руководство союза должно было докладывать в соответствующие отделы Аппарата ЦК КПСС. Прежде всего предоставлялась информация об очередном запланированном заседании руководства, если же по каким-то причинам проведение пленума правления откладывалось, руководство союза снимало с рассмотрения свое предложение на этот период, а затем следовала повторная просьба в секретариат ЦК КПСС о возможности проведения пленума¹.

По существовавшей в политической практике СССР традиции на решения каждого пленума ЦК КПСС по идеологическим вопросам, на любое партийное постановление, так или иначе затрагивавшее вопросы профессионального искусства, творческие союзы отзывались собственными пленумами, которые проводились несколько раз в год. В воспоминаниях Валерия Головского так описывается практика подготовки пленумов в Союзе кинематографистов СССР: «Каждый раз велась большая подготовительная работа, в которой принимали участие соответствующие комиссии и секции Союза кинематографистов: по режиссуре, драматургии, критике, специальная комиссия по работе с молодыми и т. д. Готовились списки ораторов и чле-

¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 69. Д. 631. Л. 30, 46.

нов президиума, писался и утверждался на всех уровнях основной доклад, который обычно занимал 2-3 часа. В числе гостей обязательно присутствовали инструкторы нескольких отделов и секторов ЦК КПСС, сотрудники Госкино, представители различных министерств. Проводились репетиции доклада и содокладчиков»².

Представлять в ЦК КПСС отчеты об итогах съездов творческой интеллигенции должны были и министерства культуры. В качестве примера можно привести отчет министерства культуры РСФСР об итогах пятого съезда Союза художников РСФСР, проходившего в ноябре 1981 г. Главная информация, которая содержалась в подобных отчетах, – это сведения о том, как прошли выборы в руководящие структуры союза. В данном случае в министерском отчете указывалось, кто формально являлся инициатором внесения кандидатур для выборов руководства: «Выборы новых составов Правления и Центральной ревизионной комиссии прошли единодушно – все кандидатуры, **предложенные партийной группой** съезда, были поддержаны при тайном голосовании. Председателем Правления вновь избран н. х. РСФСР т. Ткачев С. П. Новый секретариат насчитывает 47 чел., из них 34 являются членами КПСС. Председателем ЦРК вновь избран з. х. РСФСР т. Щербаков В. В.»³.

Важно подчеркнуть, что все предварительные согласования по кандидатурам руководства союзов обязательно происходили в ЦК КПСС. В январе 1985 г. первый секретарь правления Союза писателей СССР Георгий Марков в специальной записке в ЦК сообщал о том, что в союзе образовалось шесть вакантных должностей секретарей правления, входящих в учетно-контрольную номенклатуру ЦК КПСС. Поскольку секретарями правления могли стать только члены правления, Марков заранее извещал ЦК о кандидатах, намеченных руководством союза в состав секретариата, которых и должен был избрать седьмой съезд Союза писателей СССР⁴.

² Головской В. «Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х.». – М.: Изд-во «Материк», 2004. С. 181.

³ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 1. Д. 9662. Л. 61.

⁴ РГАНИ. Ф. 89. Пер. 11. Д. 114. Л. 1.

О том, каким образом происходил предварительный этап согласования, дает представление специальная информация отдела культуры по поводу председателя правления Союза писателей РСФСР, подготовленная для обсуждения секретарей ЦК в марте 1970 г. В информационной записке, в частности, говорилось: «Председателем Союза с момента основания в 1957 году является Л. С. Соболев (более 13 лет). Состояние его здоровья затрудняет выполнение возложенных обязанностей. Секретариат правления озабочен этим обстоятельством и считает возможным рассмотреть вопрос о целесообразности дальнейшего пребывания Соболева на посту председателя правления. На пост председателя правления союза предлагаются кандидатуры известных советских писателей: тт. Михалкова, Кожевникова, Алексеева. Просим рассмотреть»⁵.

В октябре 1966 г. Дмитрий Шостакович направил секретарю ЦК КПСС П. Н. Демичеву письмо, в котором заявлял о своем желании сложить с себя обязанности первого секретаря секретариата Союза композиторов РСФСР по состоянию здоровья. Однако отдел культуры не рекомендовал Демичеву принимать отставку композитора в связи с тем, что секретариат Союза просил Шостаковича остаться во главе организации до очередного съезда, проведение которого планировалось в 1968 г. «Секретариат Союза, – отмечалось в записке отдела, – заверил т. Шостаковича в том, что ему будут созданы максимально благоприятные условия для восстановления здоровья и творческой деятельности»⁶.

Следует сказать, что вопросы об увеличении штатных единиц руководящих органов творческих союзов также решались в ЦК КПСС. После одобрения предложений партийными органами министерство культуры СССР отсылало необходимое разрешение в правительство. Об особом механизме согласования в данном вопросе свидетельствует специальная записка заместителя министра культуры СССР Ю. Я. Барабаша первому заместителю председателя Совета министров РСФСР В. П. Орлову. В записке говорилось, что министерство культуры поддержива-

⁵ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 84. Л. 79.

⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 47. Л. 222-223.

ет предложения, с которыми обратился в Совет министров РСФСР председатель президиума правления ВТО Михаил Царев. Речь шла о дополнительном увеличении штата аппарата ВТО на одну единицу для зачисления на работу бывшего директора МХАТ СССР заслуженного деятеля искусств РСФСР К. А. Ушакова. И далее уточнялось: «По согласованию с соответствующими инстанциями»⁷. Очевидно, что имелись в виду МГК и ЦК КПСС, которые в официальной переписке между государственными учреждениями открыто не назывались.

Важно подчеркнуть, что решение ЦК в этом вопросе не всегда имело положительный для союзов результат. Так, в мае 1970 г. вновь избранный председатель Союза писателей РСФСР Сергей Михалков направил в ЦК КПСС письмо с просьбой о пополнении штата правления союза двумя творческими работниками: ответственным секретарем по связям с писательскими организациями зарубежных стран и секретарем республиканского комитета по связям с писателями стран Азии и Африки. Однако получив отказ, он вынужден был снять свое предложение о введении дополнительных единиц в штатное расписание правления⁸.

Что касается назначений руководителей в ведущие учреждения культуры на должности директоров театров, главных дирижеров, режиссеров, балетмейстеров, художественных руководителей концертных организаций, а также ректоров вузов искусства и культуры, то осуществлялись они приказами министра культуры СССР⁹, однако обо всех подобных назначениях Центральный Комитет КПСС в обязательном порядке также ставился в известность.

Надо сказать, что с конца 1960-х гг. во многих театрально-зрелищных и концертных организациях страны, и прежде всего в ведущих столичных театрах, вводится должность художественного руководителя. Эта должность вводилась по инициативе министерства культуры СССР и, как правило, сопровождалась сменой руководства драматических и музыкальных театров.

⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 2374. Л. 21.

⁸ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 84. Л. 80.

⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1501. Л. 4.

В самих театральных коллективах мера эта воспринималась неоднозначно. В некоторых случаях такое решение министерства вызывало серьезную оппозицию со стороны части актерской труппы, членов художественного совета либо действующей администрации, поскольку художественному руководителю давались широкие прерогативы в определении репертуара, назначения на роли и т. п.

Самой известной конфликтной ситуацией с назначением худрука стали события, происходившие в МХАТ СССР в начале 1970-х гг., когда главным режиссером театра, а впоследствии и художественным руководителем стал Олег Ефремов. Уже само назначение О. Н. Ефремова в 1970 г. было сложно воспринято коллективом театра, однако наиболее острая фаза противостояния пришлось на период, когда Ефремов, будучи уже художественным руководителем, стал осуществлять перевод части актерской труппы в так называемый «переменный состав».

В июне 1971 г. в ЦК КПСС на имя секретарей ЦК М. А. Суслова и П. Н. Демичева поступило письмо от актеров МХАТ, в котором они подробно излагали суть конфликта с новым руководителем: «Обращаемся к Вам в связи с тем произволом, который творит по отношению к нам, большой группе актеров среднего поколения, руководство театра. Мы обеспокоены прежде всего судьбой самого театра – дорогого нам и всем советским людям, который по вине лиц, чуждых традициям и целям МХАТ, вступил в период своего перерождения и творческого упадка... Это происходит из-за привлечения во МХАТ актеров других театров, иного творческого направления и игнорирования тех больших творческих сил, которые имеются в труппе Художественного театра. С другой стороны – из-за неоправданного и неестественного стремления актеров преклонного возраста сохранить за собой во что бы то ни стало право исполнения ролей, не соответствующих их физическим и творческим возможностям... На этой основе и в результате диктата администрации, прикрываясь заранее подготовленными и организованными «коллективными» и «общественными» решениями, 48 актерам предложено дать письменное согласие на снижение своего положения в театре и переходе из основной труппы в пере-

менный состав. Объективной оценки мастерства исключенных и оставленных в основном составе не производилось»¹⁰.

В связи с этим обращением ЦК КПСС дал специальное поручение министерству культуры СССР, от которого, собственно, и исходила инициатива как назначения Ефремова, так и проведения реформы творческих составов, разобраться в сложившейся ситуации и проинформировать Центральный Комитет¹¹. В июле в отдел культуры ЦК была представлена информационная записка заместителя министра культуры К. В. Воронкова о положении во МХАТ: «После назначения в сентябре 1970 г. Ефремова главным режиссером театра перед всем коллективом и новым творческим руководителем встал ряд проблем и вопросов, требующих неотложного решения. Необходимо было сформировать репертуарный план на сезон 1970-1971 гг. Эта работа проводилась в течение многих месяцев. В коллективе театра было прочитано несколько десятков пьес. По вопросам репертуара руководители театра много раз приезжали в министерство культуры СССР – в Управление театров, к заместителям министра и Министру. В продолжительных беседах определялись основные задачи репертуарного плана, обсуждались отдельные пьесы, проводились встречи с драматургами. Министерство культуры несколько раз возвращало на доработку предложения театра о репертуаре»¹². Далее в записке говорилось о том, что театр до прихода Ефремова испытывал серьезные трудности с режиссурой, в частности, «по состоянию здоровья не ведут режиссерскую работу М. Кедров, В. Станицин, Б. Ливанов»¹³. Что касается определения персоналий постоянного и переменного состава труппы, то, по заверениям заместителя министра, осуществлялось оно художественным советом и Советом Старейшин театра¹⁴.

¹⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 147. Л. 25-26.

¹¹ О. Н. Ефремов был утвержден в должности главного режиссера постановлением секретариата ЦК КПСС от 19 августа 1970 г. по представлению министерства культуры СССР // РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 87. Л. 103.

¹² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 147. Л. 32.

¹³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 147. Л. 35.

¹⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 147. Л. 37.

Надо сказать, что на стороне министерства выступил и отдел культуры ЦК КПСС, который в декабре 1971 г. информировал секретарей ЦК о том, что с авторами письма состоялась беседа в министерстве и конфликт в целом улажен¹⁵.

Другой случай, в основе своей имевший не менее серьезный внутренний конфликт, произошел с назначением художественного руководителя в Московском театре Оперетты. В 1964 г. новым главным режиссером театра оперетты был назначен бывший режиссер ГАБТ СССР Георгий Ансимов. Следует заметить, что у министерства культуры СССР, безусловно, имелись причины для смены руководства театра, но в самом коллективе новое назначение также было воспринято неоднозначно. Главная причина, вызвавшая конфликт, заключалась в той степени компетенции художественного руководителя, при которой, по мнению партийного бюро театра и части членов художественного совета, все вопросы, как репертуарные, так и кадровые, решались им единолично. В конце 1960-х гг. в театре произошел раскол, когда одна часть коллектива, преимущественно старшего поколения, выступила за отстранение Г. П. Ансимова от руководства, а другая, главным образом молодые артисты и режиссеры, поддержала художественного руководителя. Причем важно подчеркнуть, что и те, и другие использовали влияние партийных инстанций для решения вопроса в свою пользу. Несмотря на то, что театр оперетты в отличие от МХАТ имел другой уровень подчинения, этот конфликт, разворачивавшийся на протяжении нескольких лет, также решался с привлечением ЦК КПСС.

Поводом для разбирательства в ЦК стало обращение партийного бюро театра в Свердловский районный комитет партии г. Москвы с тем, чтобы решить вопрос о художественном руководстве. Основные претензии к худруку, которые звучали на заседаниях партбюро и партсобраниях со стороны представителей администрации и ведущих актеров, можно свести к двум положениям. Во-первых, не принимались попытки Ансимова «оживить» репертуарную политику театра за счет постановки произведений современных авторов, как советских, так и зару-

¹⁵ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 147. Л. 25-26.

бежных, вместо классических оперетт, которые десятилетиями существовали в репертуаре МТО. Сориентированная подобным образом репертуарная политика нового руководителя, по мнению его оппонентов, приводила к тому, что театр «терял свое лицо, авторитет и большую часть зрителей»¹⁶. Кроме того, чтобы аргументы против художественного руководителя звучали более весомо, говорилось и о том, что столичный репертуарный театр не имеет права на сомнительные эксперименты, подобные тем, что существуют в западной музыкальной культуре¹⁷.

Во-вторых, не принимались кадровые изменения, которые всегда неизбежны при смене руководства, тем более если перед художественным руководителем изначально поставлена задача привлечения молодых дипломированных специалистов. Со стороны старшего поколения актеров неоднократно выдвигались обвинения в адрес Г. П. Ансимова в том, что он насаждает антагонизм между ними и молодыми актерами. Как следует из стенограмм заседаний партийных бюро, ведущие актеры театра были недовольны активным вливанием вчерашних выпускников театральных вузов в основной состав и текущий репертуар театра. Один из актеров театра Вадим Фыгин, обращаясь к Ансимуву, прямо говорил: «Создается впечатление, что вы пришли в театр, чтобы уничтожить старшее поколение, а ведь именно мы заняты тем, что натаскиваем вашу недоученную и в основном малоспособную молодежь. Вы можете построить карточный домик из дипломов, а ведь театра по существу нет»¹⁸. Следует сказать, что творческую часть коллектива поддержали в этом вопросе и представители администрации, в частности, бывший директор театра Н. П. Садковой: «Не только ГИТИСом должен жить московский театр. Нам нужны «звезды», а не только молодежь, подающая надежды»¹⁹. Однако обосновывая для вышестоящих инстанций необходимость отстранения Ансимова от должности, партийное бюро театра делало все же упор на состоянии административного и творческого персонала, прежде

¹⁶ ЦАОПИМ. Ф. 4690. Оп. 1. Д. 21. Л. 34.

¹⁷ ЦАОПИМ. Ф. 4690. Оп. 1. Д. 21. Л. 16.

¹⁸ ЦАОПИМ. Ф. 4690. Оп. 1. Д. 23. Л. 62.

¹⁹ ЦАОПИМ. Ф. 4690. Оп. 1. Д. 21. Л. 48.

всего на отсутствии главного дирижера и балетмейстера, которые, не сработавшись с художественным руководителем, ушли из театра. Обвиняли Г. П. Ансимова и в том, что, опасаясь конкуренции, он намеренно не приглашает в театр крупных режиссеров для осуществления постановок²⁰.

В марте 1970 г. в Свердловский районный комитет партии была представлена выписка из постановления партийного бюро Московского театра Оперетты, в котором по сути предлагалось восстановить в театре коллективность руководства: «Партбюро отмечает, что Г. П. Ансимов, будучи облеченным широкими полномочиями художественного руководителя театра, злоупотребляет властью, поставив себя над администрацией и общественными организациями, постоянно нарушал и нарушает принцип коллегиальности в руководстве, что способствует созданию нездоровой атмосферы в коллективе. Партийное бюро театра считает, что Г. П. Ансимов не оправдал себя на ответственном посту художественного руководителя театра, и просит бюро районного комитета поставить перед Министерством культуры РСФСР вопрос о необходимости ликвидации в Московском театре Оперетты должности художественного руководителя и восстановления должности главного режиссера театра»²¹. Следует сказать, что бюро Свердловского районного комитета КПСС поддержало обращение партбюро театра.

Со своей стороны, группа молодых актеров обратилась в отдел культуры Московского городского комитета партии с просьбой отменить решение райкома об отстранении Г. П. Ансимова, представив свое видение ситуации²². Поскольку художественного руководителя по многим причинам поддерживало министерство культуры СССР, МГК КПСС признал необоснованными решения партийного бюро театра оперетты и Свердловского районного комитета партии об освобождении Г. П. Ансимова от обязанностей художественного руководителя и доложил об этом в отдел культуры ЦК КПСС. Кроме того, ЦК был информирован, что горкомом проведена беседа с художественным ру-

²⁰ ЦАОПИМ. Ф. 4690. Оп. 1. Д. 23. Л. 66.

²¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 88. Л. 23-24.

²² ЦАОПИМ. Ф. 4690. Оп. 1. Д. 23. Л. 68.

ководителем, дирекцией и партбюро театра, в ходе которой сотрудники отдела культуры попытались снивелировать конфликт²³. В мае 1970 г. отдел культуры ЦК КПСС, разобравшись в ситуации, поддержал решение МГК²⁴.

Тем не менее дело осталось на контроле в городском комитете и, зная об этом, партийное бюро театра в следующем 1971 г. снова попыталось вернуться к вопросу о ликвидации должности художественного руководителя. Следует сказать, что позиция тех, кто представлял партийное бюро театра, безусловно, имела свои резоны, однако она значительно расходилась с теми тенденциями, которые существовали в репертуарной и кадровой политике государства в целом. В то же время точка зрения художественного руководителя, особенно в вопросах формирования репертуара, вполне отвечала направлениям, которые диктовались органами управления. Все художественные руководители, в том числе и Г. П. Ансимов, были поставлены перед необходимостью многократного привлечения современных авторов, как драматургов, так и композиторов, из-за сложившейся системы госзаказов. Думается, что во многом именно поэтому действия оппозиции в театре не достигли успеха в тот период. Георгий Ансимов покинул МТО в 1975 г., но должность художественного руководителя была ликвидирована только в 1982 г. и заменена художественной коллегией, представлявшей своеобразную форму повседневного руководства, получившую распространение в некоторых музыкальных театрах страны. Коллегия не должна была подменять художественный совет ни по составу, ни по функциям, поскольку в ее задачи входила главным образом выработка единой творческой линии театра. Художественная коллегия МТО, включавшая в начале 1980-х гг. порядка десяти представителей художественно-руководящего и творческого состава театра, должна была ежегодно обновляться, а ее персональный состав утверждался Главным управлением культуры Мосгорисполкома²⁵.

²³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 88. Л. 25.

²⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 88. Л. 26.

²⁵ ЦАОПИМ. Ф. 4. Оп. 220. Д. 1260. Л. 17.

Возможно, для самого театра такая форма управления была оптимальной. Но интересно отметить, что характер претензий органов управления к руководству театра, теперь уже коллективному, во многом напоминал замечания, которые в свое время были адресованы художественному руководителю. В мае 1985 г. в отдел культуры МГК была представлена справка о кадровой работе ГУК Мосгорисполкома, из которой следовало, что в МТО по-прежнему не было ни главного дирижера, ни главного балетмейстера, ни главного режиссера. И если дирижер и балетмейстер впоследствии появились, то главный режиссер на долгие годы совсем исчез из структуры художественного руководства театра, а штатные режиссеры не имели самостоятельных работ и были лишены возможности творческого роста²⁶.

Иначе в 1984 г. вводилась должность художественного руководителя в Малом театре СССР. В данном случае была произведена кадровая рокировка, при которой бывший директор и признанный лидер театра Михаил Царев занял пост художественного руководителя. Тем не менее министерство культуры СССР прежде чем внести предложение в ЦК о введении в штатное расписание театра должности художественного руководителя и включения этой должности в учетно-контрольную номенклатуру ЦК КПСС предварительно разработало и согласовало с МГК проект распределения должностных обязанностей между директором, худруком и главным режиссером театра²⁷.

Говоря о сложных ситуациях с назначением руководства ведущих учреждений культуры, нельзя не упомянуть и Большой театр, который в 1970-е гг. занимал лидирующее место по количеству обращений в ЦК КПСС, связанных с кадровыми вопросами. Среди этих писем на имя секретарей ЦК были как анонимные, так и открытые, подписанные известными деятелями балетного и оперного искусства. Однако независимо от авторства этих обращений цель в них преследовалась одна и та же: зачастую она сводилась к попытке повлиять на решение мини-

²⁶ ЦАОПИМ. Ф. 4. Оп. 220. Д. 1258. Л. 4-5.

²⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 90. Д. 213. Л. 70-74.

стерства культуры СССР в вопросах назначения художественного руководства театра.

В апреле 1973 г. на имя М. А. Сулова отделом культуры ЦК КПСС было получено анонимное письмо по поводу деятельности главного балетмейстера театра Юрия Григоровича. Помимо всего прочего, в качестве одной из основных претензий не столько к самому Ю. Н. Григоровичу, сколько к министерству культуры СССР, активно его поддерживавшему, определялось то обстоятельство, что Григорович занимал в театре две должностные позиции. «Такое должностное совмещение, – говорилось в письме, – создало Григоровичу возможность занять позицию диктатора... Министерство культуры утвердило состав балетной секции художественного совета по личному подбору Григоровича, который существует формально»²⁸. Далее авторы письма обращались лично к секретарю ЦК с просьбой назначить на пост художественного руководителя другого человека: «Художественный руководитель должен быть обязательно коммунист – человек честный, объективный, кристально чистый и высокоидейный гражданин Советского Союза»²⁹. В ответ на анонимное обращение «артистов балета» отдел культуры подготовил справку для секретарей ЦК, в которой указал, что должность художественного руководителя балета в штатном расписании ГАБТ СССР вообще отсутствует³⁰.

Также в апреле 1973 г. на имя другого секретаря ЦК П. Н. Демичева были получены письма от солистов оперы и оркестра ГАБТ по поводу работы главного дирижера театра Юрия Симонова. Ссылаясь на молодость и недостаток квалификации дирижера, ведущие солисты и музыканты театра просили ЦК повлиять на министерство культуры СССР и заставить его пересмотреть свое решение о назначении главного дирижера: «Три года на посту главного дирижера учится молодой музыкант, получая зарплату 900 рублей в месяц, не отвечая ни одному требо-

²⁸ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2011. Т. 1. С. 73.

²⁹ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2011. Т. 1. С. 74.

³⁰ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2011. Т. 1. С. 80.

ванию, предъявляемому этой должности»³¹. Кроме того, солисты оркестра указывали также на необходимость полной внутренней реорганизации работы оркестра: «Совместная работа всех музыкантов возможна только при условии полной реорганизации руководства – отмены должности главного дирижера театра и создания коллегии дирижеров – коллективного органа авторитетных музыкантов, руководящих творческой жизнью Большого театра»³².

Следует сказать, что в итоге обоих разбирательств, как в случае с главным балетмейстером, так и в случае с главным дирижером ГАБТ СССР, ЦК КПСС поддержал кадровую линию министерства культуры и оставил в силе решения о данных назначениях.

В 1960-е гг. в драматических и музыкальных театрах Москвы и Ленинграда распространенным явлением становится приглашение режиссеров на разовые постановки на договорной основе. Причем руководство театров действовало в этом вопросе достаточно независимо и после нескольких успешных работ того или иного постановщика, как правило, главный режиссер ходатайствовал перед министерством культуры о включении в штатное расписание театра дополнительных должностных единиц – заместителя главного режиссера либо режиссера-постановщика. Однако в марте 1970 г. министерством культуры РСФСР был издан приказ, согласно которому режиссеры на разовые постановки могли быть приглашены только с разрешения Управления театров и Управления музыкальных учреждений. Как следовало из информационного письма республиканского министерства в министерство культуры СССР, сделано это было с целью «обеспечения нормальной загруженности работников художественно-руководящего персонала»³³.

Следует иметь в виду, что в СССР режиссер, приглашенный в сложившийся театральный коллектив, практически

³¹ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2011. Т. 1. С. 168.

³² Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2011. Т. 1. С. 175.

³³ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 4. Д. 1. Л. 77.

не имел возможности варьировать состав труппы. Он был ограничен с одной стороны штатным расписанием, с другой – обязательным постоянством места работы актера. По тем или иным причинам в труппе могло оказаться большее число актеров, чем требовал репертуар, что приводило к творческим простоям. Долгое время никак не удавалось совместить необходимость сохранения стабильности состава, поскольку театры были репертуарные, с потребностью в обновлении труппы. Попытка решения этой проблемы была предпринята Советом министров СССР еще в 1959 г., когда постановлением от 30 декабря № 1431 «О введении конкурсного порядка подбора творческих работников в театрах и художественных коллективах» был введен конкурсный порядок замещения штатных должностей артистов и другого художественного персонала. Введение конкурсного порядка не принесло желаемых результатов, труппы театров при острой необходимости в молодых кадрах по-прежнему были перегружены исполнителями, которых невозможно занять в репертуаре.

Важно подчеркнуть, что проблема эта волновала не только людей театра, но и чиновников, руководивших ими. Еще в мае 1970 г. министерство культуры РСФСР направило письмо в министерство культуры СССР, в котором содержались «Предложения о переводе в виде опыта группы театрально-зрелищных предприятий РСФСР на новую систему планирования и экономического стимулирования»³⁴. В письме предлагалось принять проект Положения «о порядке замещения должностей творческих работников в театрально-зрелищных предприятиях», который предусматривал, что только творческие работники, направляемые в порядке распределения по окончании специальных высших и средних учебных заведений, должны приниматься на работу на вакантные должности вне конкурса. Но уже по истечении трехлетнего срока работы на них также должно распространяться общее положение о переизбрании.

В марте 1971 г. в газете «Советская культура» было опубликовано выступление начальника Управления театров мини-

³⁴ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 4. Д. 2. Л. 17.

стерства культуры СССР Г. А. Иванова, в котором говорилось: «Анализ актерского состава театров показал, что во многих коллективах нарушена сама система, сам принцип формирования труппы, соотношение возрастов, мужского и женского составов, характера дарований. Сейчас все, пожалуй, пришли к выводу, что нужен новый принцип формирования трупп»³⁵.

Из документов союзного министерства культуры, в частности, из докладной записки Управления театров о ходе выполнения приказов и постановлений Коллегии министерства, следует, что проект нового «Положения о формировании творческих коллективов» у министерства был готов еще в 1971 г., однако из-за разногласий с ЦК профсоюзов принятие решения откладывалось. То обстоятельство, что основным оппонентом министерства культуры по этому вопросу стал ВЦСПС, было вполне закономерно. В июле 1971 г. заместитель начальника Управления театров В. Кудрявцев писал и. о. министра культуры СССР Н. И. Мохову: «...После получения согласия ВЦСПС и Госкомтруда проект Положения будет направлен вместе с подготовленным письмом в ЦК КПСС для окончательного решения вопроса»³⁶. В августе 1973 г. министр культуры СССР Е. А. Фурцева направила в Совет министров СССР письмо, из которого становится в целом понятна суть разногласий: «...Министерство культуры СССР не может согласиться с предложением ВЦСПС, предусматривающим, что число творческих работников, принятых в театрально-зрелищные предприятия на условиях срочного трудового договора не должно превышать 20% общей численности художественного персонала»³⁷.

22 октября 1973 г. вышел указ Совета министров СССР «Об изменении порядка формирования творческих составов театров и художественных коллективов», в котором имелась существенная оговорка: «Учитывая специфику подбора и использования творческих работников театров, концертных организаций, художественных коллективов, также организаций телеви-

³⁵ Иванов Г. А. «Театр и его проблемы» // Советская культура. 1971. 20 марта.

³⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 25. Д. 455. Л. 46.

³⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1646. Л. 19.

дения и радиовещания, в проекте постановления наряду с конкурсным порядком предусматривается также возможность комплектования указанных творческих коллективов на условиях срочного трудового договора. Кроме того, министерству культуры СССР и Гостелерадио СССР предоставляется право по согласованию с ЦК профсоюза работников культуры определять перечень театров, концертных организаций, художественных коллективов, организаций телевидения и радиовещания, в которых зачисление творческих работников на штатные должности производится без конкурсов»³⁸.

В ноябре 1973 г. министерство культуры СССР совместно с ЦК профсоюза работников культуры обратилось в ЦК КПСС с просьбой дать указание газете «Советская культура» возобновить практику публикации информации о предстоящих конкурсах в театральных, музыкальных и других творческих коллективах³⁹. А в 1974 г. союзным правительством подводились некоторые предварительные итоги действия изменений в процессе формирования творческих составов. Весьма показательным в этом отношении документом является выписка из заключения министерства финансов СССР, в которой приведен анализ отчетных данных по организации труда творческого персонала ведущих столичных театров: «Министерством культуры СССР неоднократно указывалось на низкий процент выполнения норм выступлений артистами театров. Средний процент выполнения норм выступлений творческим составом МХАТ в 1974 г. составил 70%. При том что 33 артиста в театре выполнили норму менее чем на 50%. Так, артист А. А. Попов, получая должностной оклад 350 руб. в месяц, при годовой норме 78 выступлений фактически не выступил ни одного раза. Артист И. Н. Засухин, получая ежемесячно 250 руб., выступил в течение года 42 раза при норме 161 выступление (26,1%). Артистка К. Н. Головкина выступила в отчетном году 35 раз и выполнила установленную норму на 24,1%, при этом ежемесячно ей выплачивался должностной оклад в размере

³⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1646. Л. 13.

³⁹ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2011. Т.1. С. 234.

225 руб. В Малом театре артистка Т. А. Еремеева, получая оклад 250 руб., выполнила норму выступлений на 37,8%. Артист В. Д. Доронин выступил 36 раз при норме 141 выступление в год, получая при этом должностной оклад 300 руб. в месяц. Как показали материалы проверки финансовых органов, артисты многих театров при невыполнении ими норм выступлений по основному месту работы, получают большие суммы гонорара за выступления по радио и телевидению, в кино»⁴⁰. В июле 1975 г. начальник Управления театров Г. А. Иванов направил заместителю министра СССР К. В. Воронкову записку, в которой предлагал в сезоне 1975-1976 гг. провести конкурс в МХАТ СССР и сократить труппу театра на 40 единиц⁴¹.

Помимо этого, не принимались к рассмотрению ходатайства о введении в штатное расписание дополнительных единиц актерского состава. Так, в августе 1975 г. министерство культуры СССР отклонило просьбу министерства культуры УССР о введении в штатное расписание Киевского академического русского театра им. Леси Украинки дополнительно двух единиц актерского состава. Обосновывая отказ, начальник Управления театров Г. А. Иванов писал в специальной записке: «...Считаем, что эта мера не решит проблему пополнения труппы талантливой молодежью. Управление считает целесообразным комплектовать труппу молодежью за счет вакансий, освободившихся в связи с выходом на пенсию актеров, достигших пенсионного возраста»⁴².

В декабре 1975 г. Совет министров СССР дал поручение союзному и республиканскому министерствам культуры разработать и принять специальные положения по поводу новых принципов формирования творческих составов. 7 июня 1976 г. было принято специальное постановление Коллегии министерства культуры СССР, утвердившее «Положение о порядке формирования творческих составов»⁴³. Соответственно 21 сентября

⁴⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 44. Л. 53.

⁴¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 44. Л. 51.

⁴² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 44. Л. 61.

⁴³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 492. Л. 11.

1977 г. Коллегия министерства культуры РСФСР приняла постановление «О переизбраниях творческих работников в театрально-зрелищных предприятиях РСФСР в 1976-1985 гг.», которым на 15 территориях РСФСР вводилась новая система формирования творческих коллективов, предусматривавшая обязательное переизбрание творческих работников каждые пять лет. Переизбрание должно было осуществляться худсоветами на основе объективной оценки профессиональной квалификации и исполнительского мастерства путем тайного голосования. Директорам предоставлялось право осуществлять комплектование творческих составов, помимо конкурсов, также путем приглашения творческих работников на работу по договору сроком не более трех лет⁴⁴. Таким образом, новые принципы формирования творческих составов на конкурсной основе или на условиях срочного договора стали проходить экспериментальную проверку с 1976 г.

11 марта 1981 г. вышло постановление Совета министров РСФСР «О состоянии и мерах по дальнейшему развитию театрального искусства в РСФСР», в котором снова указывалось на необходимость повсеместного введения новых принципов формирования творческих составов⁴⁵. Надо сказать, что в драматических и музыкальных театрах, входивших в систему министерства культуры РСФСР, и в начале 1980-х гг. продолжала сохраняться ситуация, при которой значительная часть труппы находилась в творческом простое. По данным за 1984 г., содержащимся в справке о кадровой работе ГУК, почти во всех столичных театрах, в том числе Маяковского, Ленкома, Пушкина, Оперетты, Сатиры, Моссовета, загрузка актерского состава была от 55% и ниже⁴⁶.

26 марта 1984 г. на имя секретаря ЦК М. В. Зимянина поступил проект постановления Совета министров СССР, а также представления министра культуры П. Н. Демичева и председателя ЦК профсоюза работников культуры М. Пасикова о введении нового порядка формирования творческого состава театров

⁴⁴ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 4. Д. 4. Л. 37.

⁴⁵ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 4. Д. 74. Л. 47-49.

⁴⁶ ЦАОПИМ. Ф. 4. Оп. 220. Д. 1258. Л. 5.

и других художественных коллективов⁴⁷. Отдел культуры ЦК также поддержал представление министерства культуры и ЦК профсоюза по этому вопросу, о чем в апреле 1984 г. была подготовлена специальная справка⁴⁸.

После всех согласований 1 марта 1986 г. Совет министров СССР принял новое постановление «О порядке формирования творческих составов театров, концертных организаций и художественных коллективов». В соответствии с постановлением каждые пять лет артисты, режиссеры, дирижеры, балетмейстеры и другие творческие работники должны были в обязательном порядке переизбираться на новый срок. В случае неизбрания по конкурсу образовавшиеся вакансии должны были замещаться. Однако внедрявшийся с большими трудностями механизм обновления творческих составов уже к середине 1990-х гг. исчерпал свой ресурс и перестал применяться на практике. Требования социальной защиты творческих работников оказались значительно весомее творческих потребностей коллективов⁴⁹.

Следует сказать, что в начале 1980-х гг. озабоченность органов управления вызывал не только процесс формирования творческих составов, но и администрации учреждений культуры. Например, в отчетной документации ГУК Мосгорисполкома указывалось на то, что в некоторых театрах и концертных организациях наметилась явная перенасыщенность административно-управленческого персонала и отсутствует четкое распределение обязанностей⁵⁰. В связи с этим происходила ликвидация некоторых должностных позиций в штатных расписаниях, например, должности директора-распорядителя в большинстве учреждений культуры. В этом плане представляет интерес письмо министерства культуры РСФСР в союзное министерство в феврале 1986 г.: «В министерство культуры РСФСР обратился н. а. СССР Евгений Мравинский с просьбой сохранить

⁴⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 90. Д. 209. Л. 3-8.

⁴⁸ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 90. Д. 209. Л. 11.

⁴⁹ Государственная культурная политика в документах и материалах. – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2001. Т. 4, кн. 1. С. 33.

⁵⁰ ЦАОПИМ. Ф. 4. Оп. 220. Д. 1258. Л. 5.

в штатном расписании Ленинградской филармонии должность директора-распорядителя. Проверкой Куйбышевского райфинотдела г. Ленинграда было предложено переименовать должность директора-распорядителя в заместителя директора с изменением должностного оклада. Учитывая сложность проблем, стоящих перед филармонией, а также то, что директор филармонии т. Блиничкин С. В. по образованию музыкант и не имеет достаточного опыта в организации производственной, экономической и гастрольной деятельности филармонии, министерство культуры просит рассмотреть вопрос о сохранении в штатном расписании Ленинградской государственной филармонии должности директора-распорядителя»⁵¹. Однако очевидно, что такое положение с кадрами было характерно для Москвы и Ленинграда, в других регионах наблюдалась иная ситуация, и особенно это касалось положения с кадрами в концертных организациях.

Надо сказать, что неблагоприятная кадровая ситуация в регионах была характерна не только для первой половины 1980-х гг. В январе 1970 г. состоялось заседание Коллегии министерства культуры СССР, на котором рассматривались кадровые вопросы учреждений культуры союзного подчинения. Отдельным пунктом в повестке заседания стоял вопрос «О мерах помощи Министерству культуры Таджикской ССР в работе с творческими кадрами учреждений искусств и учебных заведений». В докладе министра культуры Таджикской ССР М. Н. Назарова перечислялись проблемы, которые в принципе были характерны почти для всех регионов Союза ССР, в том числе и для РСФСР. «Основная проблема низкого уровня кадровых специалистов, – говорил Назаров, – это создание нормальных жилищно-бытовых условий для творческих работников... У нас сложилась хорошая балетная труппа, но педагога-балетмейстера мы не имеем в течение многих лет. На 120 руб. к нам не поедут»⁵².

Показательным было и выступление Е. А. Фурцевой по этому вопросу: «...Мы приняли постановление, чтобы наши

⁵¹ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 4. Д. 74. Л. 141.

⁵² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1379. Л. 139.

крупные художники выезжали в союзные республики и ставили спектакли. Даже материальные вопросы решили. Для постановщиков получили разрешение оплачивать постановочные. Кто из крупных режиссеров Москвы и Ленинграда приехал в Таджикистан и поставил спектакль? Никто»⁵³.

Самым сложным, если судить по документам, было положение с кадрами в концертных организациях. В феврале 1974 г. в ЦК КПСС поступила записка МГК, в которой анализировались причины неудовлетворительной деятельности Государственного концертно-гастрольного объединения РСФСР – Росконцерта. В качестве основной причины определялся неправильный подбор и расстановка руководящих кадров: «...Директор Росконцерта т. Юровский Ю. Л. ...единолично решал вопросы приема многих сотрудников, нарушал принципы подбора кадров по деловым и политическим качествам. В результате неправильной практики формирования руководящих кадров их состав за последние годы значительно ухудшился. Половина руководящих работников не имеет высшего и среднего специального образования, свыше 70% работников – беспартийные. Многие работники, принятые в организацию, скомпрометировали себя на предыдущей работе. В последние годы текучесть кадров в Росконцерте достигла 40%»⁵⁴. В марте министерство культуры РСФСР рапортовало в ЦК о принятых по сигналу МГК мерах. Помимо того, что некоторые сотрудники Росконцерта, в том числе и директор, были освобождены от занимаемых должностей, министерством было принято решение о включении в номенклатуру министерства всех руководителей отделов и коллективов Росконцерта, а директором был назначен бывший начальник управления министерства культуры РСФСР⁵⁵.

Тем не менее нарекания в адрес концертных организаций продолжали поступать. В декабре 1983 г. вышел приказ министра культуры СССР П. Н. Демичева «О мерах по устранению не-

⁵³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1379. Л. 153.

⁵⁴ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2011. Т. 1. С. 340.

⁵⁵ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2011. Т. 1. С. 369.

достатков в концертной работе». В данном документе указывалось, что текучесть кадров руководителей концертных организаций остается высокой: «...Только в РСФСР, где имеется 81 филармония, за последние пять лет сменилось 45 директоров и 59 художественных руководителей. Подобное положение характерно и для других союзных республик»⁵⁶.

Как для союзного, так и для республиканских министерств культуры особой проблемой в вопросах расстановки творческих кадров оставалась проблема профессиональной подготовки. Если исходить из тех данных, которые содержатся в сводных статистических отчетах Управления кадров министерства культуры РСФСР за 1968 г. и за 1970 г., можно представить численность специалистов, имевших высшее образование. В 1968 г. в системе центрального аппарата министерства культуры РСФСР в группе «Искусство» числилось 16449 человек, из них с высшим образованием – всего 44, в том числе в сфере музыкального искусства – 17, театрального искусства – 25, в области киноискусства – 0 и изобразительного искусства – 2⁵⁷. Данные же за 1970 г. значительно отличаются. При общей численности специалистов в группе «Искусство» 18764 человека высшее образование имели уже 1169 специалистов, из них в сфере музыкального искусства было занято 795 человек, в сфере театрального искусства – 307, в области киноискусства – 1 и изобразительного искусства – 56⁵⁸.

Тем не менее руководство министерства культуры было обеспокоено кадровым дефицитом по отдельным видам специалистов в учреждениях культуры. Об этом свидетельствует выступление начальника отдела формирования театральных трупп Управления театров на закрытом партийном собрании парторганизации министерства в январе 1970 г.: «Особое беспокойство вызывает подготовка режиссерских кадров. Волнует нас вопрос директорских кадров, которые отвечают за идейное состояние театра. Из 266 только 45 со специальным образованием, т. е. 17%, около 50% – со средним образованием. Высокая текучесть

⁵⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 2374. Л. 22-25.

⁵⁷ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 1. Д. 5712. Л. 23.

⁵⁸ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 1. Д. 6202. Л. 29.

этих кадров. Нет базы для подготовки директоров театров, до сих пор назначаются случайные люди»⁵⁹.

Вместе с тем заниматься решением кадровых проблем специалистов министерства нередко заставляли и партийные инстанции. В декабре 1969 г. Башкирский обком направил в ЦК КПСС письмо с просьбой об открытии при Ленинградском хореографическом училище им. А. Я. Вагановой башкирского отделения, а также при ГИТИС им. А. В. Луначарского на актерском отделении создать национальную студию⁶⁰. Следует сказать, что министерство культуры РСФСР возражало против этого, считая, что в тот период в Башкирии и так были созданы все условия для подготовки национальных кадров с высшим образованием. «...Нецелесообразно, – писал министр культуры РСФСР в ЦК, – в ближайшие годы организовывать национальные башкирские студии в московских и ленинградских учебных заведениях. В настоящее время в ГИТИСе обучаются национальные студии: коми-марийская, северо-осетинская, чечено-ингушская, в Ленинградском: татарская, чувашская, якутская»⁶¹. Но несмотря на аргументы министра, в марте 1970 г. отдел культуры ЦК КПСС поручил республиканскому министерству «предусмотреть, в порядке очередности, создание башкирских национальных студий в ГИТИСе и Ленинградском хореографическом училище»⁶².

Стоит отметить, что и в дальнейшем органы государственного управления в своих отчетах указывали на проблему недостаточного образовательного уровня специалистов. В августе 1980 г. министерство культуры РСФСР направило в ЦК КПСС специальную записку «О некоторых проблемах профессионального искусства в РСФСР», в которой, в частности, говорилось: «В государственных учреждениях культуры и искусства РСФСР сегодня около 350 тыс. должностей специалистов и только ¼ замещена лицами, имеющими высшее специальное образование. На протяжении многих лет сложилось такое положение, что

⁵⁹ ЦАОПИМ. Ф. 701. Оп. 1. Д. 12. Л. 16-17.

⁶⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 88. Л. 1-2.

⁶¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 88. Л. 3-4.

⁶² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 88. Л. 5.

творческие кадры готовились по преимуществу в средних специальных заведениях. В драматических театрах специалистов с высшим образованием не более 20%»⁶³. При этом надо понимать, что по столичным учреждениям культуры цифры были совсем другие. В справке о кадровой работе ГУК Мосгорисполкома приводятся данные на 1984 г., где среди руководящих кадров, входящих в основную номенклатуру управления, специалисты с высшим и средним специальным образованием составляли 97%⁶⁴.

В этой связи особое внимание министерством культуры СССР и министерством культуры РСФСР уделялось проблеме распределения выпускников творческих вузов. В феврале 1979 г. вышел приказ министра культуры СССР «Об итогах распределения выпускников учебных заведений искусства и культуры, окончивших обучение в 1978 г.», в котором приводились цифры выпускников, окончивших учебные заведения, а также перечислялись недостатки практики распределения. «В 1978 г. Д/О учебных заведений по специальностям искусства и культуры окончило более 51 тыс. чел., в том числе вузы – 10,7 тыс. чел. Направления на работу получили 45,8 тыс. чел. (или 89%). Из них в систему Министерства культуры СССР – 36,1 тыс. чел. (или 78% от числа распределенных). Около 24 тыс. молодых специалистов направлены в сельскую местность, 6,7 тыс. чел. – в районы Нечерноземной зоны РСФСР, 4,5 тыс. чел. – в районы Сибири и Дальнего Востока, строительства БАМ. Плохо осуществляется контроль за прибытием молодых специалистов к местам назначения. В 1978 г. на работу по распределению не прибыло свыше 1,5 тыс. чел. (3% от числа распределенных выпускников). Особенно высок этот показатель в Казахстане, Узбекистане, республиках Закавказья – от 10 до 35%»⁶⁵.

Еще одна немаловажная тема, в определенном смысле связанная с проблемой подбора и расстановки творческих кадров, – это вопрос решения трудовых споров в среде творческой

⁶³ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 1. Д. 9364. Л. 25.

⁶⁴ ЦАОПИМ. Ф. 4. Оп. 220. Д. 1258. Л. 2.

⁶⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1972. Л. 16-19.

интеллигенции. С формальной точки зрения подобные вопросы регламентировались государственным законодательством, в частности, специальными указами Президиума Верховного Совета СССР. В соответствии с указами ПВС СССР от 31 января 1957 г. и от 9 января 1960 г. разрешение трудовых споров творческих работников театрально-зрелищных предприятий по вопросам увольнения, восстановления в должности, перевода на другую работу и наложения дисциплинарных взысканий было отнесено к компетенции вышестоящих органов культуры. Творческие работники были включены в особый Перечень категорий работников, трудовые споры которых не могли рассматриваться в комиссиях по трудовым спорам и в судебных органах.

В начале 1970-х гг. был подготовлен проект нового Положения о порядке рассмотрения трудовых споров творческих работников театрально-зрелищных предприятий, в соответствии с которым творческих работников предлагалось перевести в Перечень № 2 категорий работников, что давало бы им право обращения для разрешения трудовых споров в комиссии по трудовым спорам и судебные органы. В феврале 1974 г. Е. А. Фурцева направила письмо в Совет министров СССР «О порядке рассмотрения трудовых споров творческих работников», в котором выражала несогласие с данной идеей. «Министерство культуры СССР, – писала министр, – считает, что подобное изменение порядка рассмотрения трудовых споров неблагоприятно отразится на качественном составе творческих кадров театрально-зрелищных предприятий и идейно-художественном уровне репертуара театров, концертных организаций и художественных коллективов. Практика рассмотрения трудовых споров творческих работников в судебных органах существовала до 1960 года. Однако от нее пришлось отказаться, т. к. она не обеспечивала соблюдения интересов советского искусства. Кроме того, судебные органы при рассмотрении таких споров не были в состоянии в должной мере учитывать большую специфику в работе различных по своему профилю, традициям и национальным особенностям творческих коллективов. Большим недостатком явилось то, что рассматривая трудовые споры по вопросам

увольнения, связанного с сокращением штатов или численности работников театрально-зрелищных предприятий, суды оказывались не в состоянии разобраться в особых принципах построения того или иного творческого коллектива по возрастным и профессиональным признакам, по соответствию мужского и женского составов, без чего невозможно правильно оценивать действия администрации. Нередко, руководствуясь общими нормами о преимущественном оставлении на работе лиц с более высокими производительностью, образованием, длительным стажем работы, суды восстанавливали работников, не могущих быть использованными в спектаклях и выступлениях соответствующего коллектива. По аналогичным причинам немало ошибок допускалось при рассмотрении вопросов увольнения за неисполнение трудовых обязанностей, наложение дисциплинарных взысканий, что также ставило театры, концертные организации и художественные коллективы в тяжелые условия. Учитывая это, Министерство культуры СССР просит сохранить действующий в настоящее время порядок рассмотрения трудовых споров творческих работников в вышестоящих органах культуры, который в большей мере обеспечивает успешное решение указанной задачи»⁶⁶.

В связи с этой проблемой представляет определенный интерес докладная записка главного режиссера театра им. Маяковского Андрея Гончарова министру культуры РСФСР Н. А. Кузнецову в апреле 1971 г.: «Вынужден обратиться к Вам с просьбой. Процесс выпуска спектаклей в театре Маяковского систематически не соответствует намеченным и утвержденным дирекцией планам. Однако выпуск последних спектаклей с момента как директором-распределителем стал т. Рохлин – достиг вопиющего несоответствия всем общепринятым нормам театральной работы и повседневно приводит к грубым нарушениям творческого процесса... Все это, к сожалению, вынуждает меня ставить вопрос о невозможности моего дальнейшего сотрудничества с т. Рохлиным и т. Коганом, о чем я официально заявил в их присутствии директору театра т. Экиняну. Прошу Вас принять к сведению все выше-

⁶⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1649. Л. 77.

изложенное и устранить существующие у театра трудности»⁶⁷. Из записки главного режиссера театра можно понять, что до этого Гончаров уже обращался в ГУК, однако проблема не была решена. С подачи же министерства конфликт разрешился, и по настоянию художественного руководителя театра Рохлин был переведен на другую работу⁶⁸.

Таким образом, в СССР существовала особая система подбора и расстановки руководящих творческих кадров, которая реализовывалась в соответствии с единым номенклатурным принципом. Все предварительные согласования по поводу кандидатур руководства творческих союзов и ведущих учреждений культуры в обязательном порядке осуществлялись с партийными комитетами соответствующего уровня, чаще с МГК и ЦК КПСС. Трудно поверить, что известные деятели культуры не знали о существовании подобного механизма согласования между министерством культуры СССР и ЦК. Тем не менее во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг. наблюдалось огромное количество обращений от представителей творческой интеллигенции в ЦК КПСС с целью так или иначе повлиять на кадровые назначения и перестановки. Практика определения кандидатов со стороны партийных и государственных органов зачастую вызывала недовольство в творческой среде, но, как правило, всегда исходила из стратегических интересов развития отдельных творческих коллективов либо профессионального искусства в целом.

§ 2. Положение отдельных групп творческой интеллигенции во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг.

Следует сказать, что положение творческой интеллигенции в советском обществе было особым. Членство в творческом союзе давало право не состоять на государственной службе, а высокие гонорары за принятые по государственным

⁶⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 25. Д. 455. Л. 28.

⁶⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 25. Д. 455. Л. 28.

заказам произведения, поддержка фондов, существовавших при творческих союзах, а также возможность дополнительных доходов за работу в Коллегиях, редколлегиях и художественных советах министерств создавали относительно привилегированное положение определенной части художественной интеллигенции.

В СССР творческие союзы являлись во многом частью системы партийно-государственного руководства сферой культуры. Узаконенные по форме как добровольные, самостоятельные объединения они формально не были подчинены ни министерствам, ни государственным комитетам при Совете министров СССР. Тем не менее работали союзы по утвержденным уставам и планам, входившим в единый народнохозяйственный план, в соответствии с которыми могли распоряжаться имеющимися у них денежными и иными средствами. Что касается проведения съездов, конференций, а также пленумов, то, как уже было сказано, за разрешением на их созыв союзы обращались в партийные комитеты различного уровня, хотя по закону разрешения должны были выдаваться союзным правительством и советами министров союзных республик. Поэтому общественные организации в советской политической системе редко выступали с позиции внешнего контроля за деятельностью отдельных государственных инстанций. Зачастую, невзирая на формальные признаки некоторой отстраненности от органов власти и управления, творческие союзы действовали вполне скоординированно с министерствами и проводили государственную политику в полном соответствии с решениями партии и правительства. Не последнюю роль в таком положении общественных организаций играло и то обстоятельство, что подавляющее большинство представителей творческой интеллигенции в составе союзов являлось в указанный период членами КПСС⁶⁹. Помимо этого, к специфическим чертам творче-

⁶⁹ Следует указать, что ряд исследователей предметно занимались данным вопросом. Например, О. И. Баркалова в своей диссертационной работе «Политика советского государства в сфере культуры и ее влияние на развитие творческой интеллигенции конца 1950-х – начала 1980-х гг.» дает представление о динамике состава членов КПСС в Союзе писателей СССР: если в 1966 г. процент коммунистов в союзе от общего количества составлял 2%, то в 1985 –

ских союзов в СССР в 1960-1980-е гг. можно отнести предельную централизацию, а также стремление многих деятелей культуры попасть в руководящие органы, которые постепенно отрывались от основной части творческой интеллигенции.

Однако говорить о том, что союзы полностью слились с системой управления, было бы, на наш взгляд, неверно. Интересы отдельных членов, как и интересы союза в целом, творческие организации пытались отстаивать, особенно в 1960-е гг., другое дело, что попытки эти часто не имели позитивного результата. Тем не менее, когда в 1963 г. руководство страны готово было объединить все творческие союзы в одну организацию, что по мысли партийных функционеров усилило бы управляемость в сфере художественной культуры, последовала волна возмущения видных деятелей советской культуры, было подготовлено их обращение непосредственно к Первому секретарю ЦК КПСС. В итоге вопрос был снят с обсуждения, а творческие союзы как цеховые профессиональные организации – сохранены.

Кроме того, органами идеологического контроля неоднократно фиксировались и критические выступления в адрес сложившейся практики управления, в том числе высказанные на официальных форумах, таких, например, как пленумы творческих союзов. В мае 1966 г. в специальной записке отдела культуры ЦК КПСС о пленуме Совета ВТО указывалось, что на пленуме имели место отдельные неверные высказывания: «Так, режиссер П. Монастырский говорил об администрировании, о препятствиях, которые чинят местные органы в постановке пьес (в качестве примеров режиссер приводил факты недопущения на сцену пьес «Двое на качелях» и «Назначение»). Драматург А. Салынский заявил, что в организациях, руководящих творческим процессом, не понимают образной специфики искусства»⁷⁰.

уже 58%. В исследовании Л. И. Брежневой «Художественная интеллигенция в общественно-политической жизни советского общества 1985-1991 гг.» приводятся некоторые данные о количестве коммунистов в творческих союзах на начало 1980-х гг. Так, в Союзе кинематографистов их насчитывалось до 40%, в Союзе композиторов – 30%, Союзе художников – 20%.

⁷⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 47. Л. 21.

Со своей стороны заместитель председателя Госкино Б. А. Павленок так оценивал взаимоотношения между руководством Госкино и представителями творческого союза: «Бывая на пленумах Союза кинематографистов и заседаниях коллегии Госкино, я не раз улавливал в подтекстах выступлений режиссеров, а то и в сказанном открыто, что государственное руководство мешает свободе творчества, связывает им руки... Отношения между творческими работниками и партийным руководством складывались весьма необычным образом. Режиссура относилась к нам, представляющим идеологическую структуру в государственном руководстве, в лучшем случае пренебрежительно, а то и презрительно, считая неспособными постичь тайны искусства, заикленными на партийных догмах»⁷¹.

Но поскольку деятельность союзов, в том числе и финансовая, входила в сферу ведомственных интересов министерств культуры, последние часто отстаивали их интересы перед другими структурами. Так, в 1973 г. министерство финансов СССР внесло предложение о взимании подоходного налога с хозяйственных органов системы Художественного фонда СССР. В ответ министерство культуры СССР обратилось в Совет министров СССР с предложением этого не делать, мотивируя свою просьбу следующим образом: «...В настоящее время является нецелесообразным привлекать предприятия и хозяйственные организации Художественного фонда СССР к обложению подоходным налогом. Учитывая, что все средства Художественного фонда направляются на развитие советского изобразительного искусства и его творческо-производственной базы, сохраняя тем самым средства государственного бюджета, Министерство культуры СССР по этим основаниям не может поддержать предложение Министерства финансов СССР». Когда же правительство рекомендовало вторично ознакомиться с предложением министерства финансов, представив при этом данные о многочисленных злоупотреблениях, министерство культуры привело другие аргументы с тем, чтобы оставить положение фонда неизменным: «Министерство культуры

⁷¹ Павленок Б. А. «Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления». – М.: Изд-во «Галерея», 2004. С. 95-96.

СССР находит достаточно оснований для постановки данного вопроса, в частности, рост доходов и наличие значительных переходящих неиспользованных остатков денежных средств в предприятиях Художественного фонда СССР, нарушение сметно-финансовой и хозяйственной дисциплины. Однако нельзя не учитывать, что введение подоходного налога в хозяйственных организациях системы Художественного фонда СССР поставит их в неравные условия по сравнению с предприятиями, подчиненными другим общественным организациям (Литфонду, Музфонду, Архитектурному фонду), которые от уплаты подоходного налога освобождены»⁷².

Другой немаловажной темой, которая, как правило, становилась проблемной во взаимоотношениях с министерством финансов, оставался вопрос дотирования производственной и художественной деятельности театров. В сентябре 1972 г. министерство культуры СССР направило в Совет министров СССР письмо, в котором указало на разногласия с министерством финансов по проекту бюджета на 1973 г. В частности, министерство культуры информировало правительство о сокращении ассигнований из бюджета в отношении подведомственных учреждений: ГАБТ СССР, МХАТ и Малого театра на 15% (на 225 тыс. руб.). В письме в Совет министров СССР министерство культуры СССР настаивало на сохранении дотаций: «...Уменьшение дотации ведущим театрам страны вызовет значительные трудности в их работе и может отразиться на художественном качестве постановок. Министерство культуры СССР просит Совет министров СССР дать указания Министерству финансов СССР учитывать в проектах бюджетов размеры дотации театральнo-зрелищным предприятиям, устанавливаемые Советами министров союзных республик, и не проводить 15% сокращения дотации»⁷³. В январе 1975 г. министерство культуры СССР, отчитываясь перед Советом министров СССР о выполнении плановых заданий подведомственными организациями, особо указывало на то, что большинство предприятий союзного подчинения заканчивают год

⁷² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1649. Л.1-3.

⁷³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1534. Л. 307-308.

с экономией государственной дотации⁷⁴. Тем не менее следует сказать, что, несмотря на возражения министерства культуры, правительство, следуя общей политике, постепенно снимало театры с государственной дотации.

Возникали разногласия и по поводу расходов на юбилейные и иные культурные мероприятия. В 1975 г. министерство культуры, представив смету расходов на празднование юбилея ГАБТ СССР, запросило у правительства 183,3 тыс. руб., однако министерство финансов предложило свою калькуляцию расходов в размере 174 тыс. руб.⁷⁵ Вместе с тем, по данным на 1974 г., мероприятия учреждений министерства культуры СССР ежегодно приносили в доход государства 86 млн. руб., что в два раза превышало бюджетные ассигнования, выделявшиеся министерству культуры для подведомственных организаций⁷⁶.

Не менее интересным вопросом являлась политика в отношении выплаты авторских гонораров в Советском Союзе. В 1967 г. Совет министров СССР принял постановление «Об авторском гонораре за драматические и музыкальные произведения». Данным постановлением вводились предельные нормы выплаты гонорара, в соответствии с которыми первые 10 тыс. за каждое произведение должны были выплачиваться полностью. Из вторых 10 тыс. выплата составляла 60%, из третьих – 50%, из четвертых и пятых по 40%, из шестых и всех последующих – по 30% от общей суммы, причитающейся автору. Если оригинальное произведение сохранялось в репертуаре свыше десяти лет, то по истечении этого срока применение к нему предельных норм прекращалось и гонорар автору выплачивался полностью.

В начале 1970-х гг. по распоряжению ЦК КПСС Государственным комитетом Совета министров СССР по вопросам труда и заработной платы и министерством финансов была проведена проверка и представлены данные о гонорарах ведущих советских композиторов и драматургов. В январе

⁷⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1768. Л. 21-31.

⁷⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1768. Л. 245-249.

⁷⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 67. Д. 191. Л. 41.

1971 г. в ЦК КПСС поступила записка следующего содержания: «Госкомтруда Совета министров СССР по вопросам труда и заработной платы сообщает в ЦК КПСС о том, что действующие в настоящее время нормы вознаграждения, начисляемые авторам музыки за публичное исполнение их произведений, дают возможность отдельным композиторам получать чрезмерно высокие гонорары. В начале 1971 г. Госкомтруд совместно с Министерством культуры СССР и Союзом Композиторов СССР, а также Минфином СССР разработал конкретные предложения по устранению излишеств в выплате авторских гонораров и внесет их в установленном порядке»⁷⁷. При этом в записке прилагались сведения о гонорарах ведущих композиторов за 1967 г., согласно которым председателю Союза композиторов СССР Тихону Хренникову был выплачен гонорар в размере 14732 руб., ведущим советским композиторам Дмитрию Шостаковичу – 40468 руб., Никите Богословскому – 15079 руб. Здесь же были представлены сведения о среднемесячной заработной плате композиторов: Т. Н. Хренников – 1231 руб., Д. Д. Шостакович – 3372 руб., Н. В. Богословский – 1257 руб.⁷⁸.

В сентябре 1971 г. в ЦК КПСС поступила совместная записка председателя Госкомитета по вопросам труда и заработной платы А. Волкова и министра финансов СССР В. Гарбузова. В документе, в частности, указывалось: «В последние годы действующая оплата труда творческих работников создает условия для необоснованно высоких заработков отдельных творческих работников, что противоречит политике партии и правительства в оплате труда и не способствует созданию высоко-

⁷⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 88. Л. 129.

⁷⁸ Авторское вознаграждение (единовременное вознаграждение за выполнение заказа на создание произведений для публичного исполнения) в указанный период:

опера – от 3 до 8 тыс. руб.;

балет – от 2 до 5 тыс. руб.;

оперетта (музкомедия) – от 1200 до 4 тыс. руб.;

симфония – от 1500 до 4 тыс. руб.;

пьесы многоактные: в прозе – от 800 до 3 тыс. руб., в стихах – от 1500 до 4 тыс. руб. // РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 88. Л. 124-125.

художественных и глубоких по идейному содержанию произведений культуры и искусства. Наиболее значительные и необоснованно высокие заработки имеют композиторы, поэты-песенники, концертные исполнители, драматурги, а также некоторые творческие работники, занятые постановкой многосерийных телефильмов. Так, композитор Бабаджанян на протяжении последних четырех лет получал около 6 тыс. руб. в месяц только за публичное исполнение своих произведений. За этот же период среднемесячный заработок композитора Френкеля составил 2520 руб., Колмановского – 2274 руб., Фельцмана – 2270 руб., Богословского – 1659 руб. Большие выплаты производятся не только авторам произведений, постановщикам и исполнителям, но и наследникам композиторов и драматургов. Например, в 1969 г. наследникам композитора Дунаевского было выплачено более 22 тыс. руб., композитора Островского – более 14 тыс.»⁷⁹. Далее в записке предлагалось установить предельную сумму выплат: не более 6 тыс. руб. в год и 500 руб. в месяц. Обосновывалось это предложение тем, что, согласно данным ВААП, в РСФСР гонорар менее 6 тыс. руб. в год получает 97% авторов, следовательно, указанное ограничение не коснется основной массы творческих работников, а затронет только небольшую группу (около 200 чел.), имевшую, с точки зрения министерства финансов, необоснованно высокие заработки⁸⁰.

Следует сказать, что одновременно рассматривался вопрос и об оплате труда драматургов. В мае 1968 г. секретари правления Союза писателей СССР Г. М. Марков и А. Д. Салынский поставили перед ЦК КПСС ряд вопросов организационно-творческой деятельности драматургов. Прежде всего они предлагали упорядочить вопросы авторского права: «Согласно измененному в 1957 г. положению об авторском гонораре драматургов, процент поспектакльного отчисления в пользу автора снижается в зависимости от увеличения общей суммы отчислений. Это привело к тому, что наиболее репертуарные и стало быть наиболее творчески достойные пьесы, которые пользуются

⁷⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 140. Л. 117-118.

⁸⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 140. Л. 119.

большой популярностью у зрителей и сохраняются на сценах по многу лет, оплачиваются значительно хуже, нежели слабые, мало популярные пьесы, идущие на сцене один-два вечера, что вряд ли может стимулировать плодотворное развитие нашей драматургии»⁸¹. Кроме того, они предлагали изменить систему финансирования драматургии, предоставив театрам возможность самостоятельно заключать договоры с авторами. «Нередки случаи, – говорилось в записке, – когда договор драматурга с театром нарушается и постановка принятой театром пьесы по независящим от автора причинам не осуществляется. В таких случаях автор нередко не получает никакой компенсации, даже в самых минимальных размерах. Между тем типовой договор драматурга с театром такой оплаты не предусматривает, что также свидетельствует о несовершенстве существующей системы оплаты труда драматургов, отнюдь не способствующей развитию советской драматургии»⁸².

В 1968 г. ЦК КПСС принял решение «Об упорядочении авторских прав советских писателей и существующих норм выплаты авторского гонорара за литературные произведения», ограничивающее срок действия предельных норм пятью годами. В 1971 г. в уже упоминавшейся записке в ЦК была представлена справка о доходах и драматургов, а также авторов текстов по эстраде, среди них упоминались Виктор Розов, Алексей Арбузов, Эдвард Радзинский, Анатолий Софронов, Сергей Михалков, Евгений Евтушенко и некоторые другие⁸³. После чего Совет министров СССР внес корректировку в систему оплаты труда драматургов. Первые 6 тыс. руб., начисленные в течение года от суммы реализации художественного произведения, выплачивались автору полностью, а далее – лишь 10%.

Надо сказать, что отделы культуры и пропаганды ЦК КПСС возражали против подобного решения. В сентябре 1972 г. в секретной записке секретарям ЦК сотрудники Apparата представи-

⁸¹ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 488.

⁸² Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 488.

⁸³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 140. Л. 122.

ли свою точку зрения: «Что касается предложений Госкомтруда и Минфина об установлении предельных сумм годового авторского гонорара за публичное исполнение произведений, то эти ограничительные меры предлагается распространить не на всех лиц, получающих значительное авторское вознаграждение, а только на небольшую часть творческих работников: композиторов, драматургов, поэтов-песенников, произведения которых пользуются популярностью и чаще других исполняются. Подобное одностороннее ограничение заработков лишь одной группы работников создаст неравенство в оплате труда, отрицательно скажется на развитии таких важных жанров, как массовая песня, пьеса и т. п.»⁸⁴.

В конце 1970-х гг. драматурги вновь вернулись к вопросу авторских гонораров, о чем свидетельствует письмо в Совет министров РСФСР от республиканских министерства культуры и Союза писателей. В специально подготовленном письме «О совершенствовании оплаты труда драматургов» министр культуры Ю. С. Мелентьев и председатель Союза С. В. Михалков прежде всего просили рассмотреть вопрос о снижении срока предельных норм выплаты гонорара за публичное исполнение драматических произведений с пяти лет до трех⁸⁵. «Ныне существующие ставки авторского вознаграждения за драматургические произведения, – указывалось в письме, – заказываемые для публичного исполнения, а также нормы авторского гонорара за публичное исполнение фактически действуют с 1957 г. За это время произошло значительное повышение зарплаты различным категориям работников, занятых в непромышленной сфере. Постановлением Совета министров СССР от 8 декабря 1978 г. № 1018 с 1 января 1979 г. были повышены и ставки авторского вознаграждения за литературные произведения, в том числе за переиздания и переводы. Однако это Постановление не предусматривает повышение авторского вознаграждения за создание и сценическое воплощение произведений драматургии... Министерство Культуры и Союз Писателей считают необходимым просить Совет Министров РСФСР пересмотреть ныне су-

⁸⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 140. Л. 126.

⁸⁵ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 1. Д. 9048. Л. 174.

ществующие ставки единовременного вознаграждения, увеличив минимальные ставки авторского гонорара в среднем на 40% и максимальные – в среднем на 20%»⁸⁶.

Во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг. производился пересмотр системы оплаты труда и других представителей советской творческой интеллигенции. В 1965 г. постановлением Совета министров СССР от 20 сентября были изменены принципы оплаты и нормирования творческого труда, в частности, были повышены тарифные ставки артистов и произведены некоторые уточнения в правилах тарификации. Обосновывая необходимость данных изменений, министерство культуры СССР направило в правительство письмо, в котором оценивались и последствия введения новой тарифной системы: «Установление предлагаемых нами тарифных категорий и ставок позволит заметно поднять оклад низкооплачиваемой части труппы, а также поставит в более правильное тарифное положение актеров, которые сейчас ведут большую часть репертуара и являются будущим театра. Принятие новых ставок не является снижением окладов «актерской верхушки» и почти не потребует дополнительных средств. Средняя ставка «актерской верхушки» снизится с 308 руб. до 292 руб., а остальных повысится с 123 до 156 руб. Дополнительный месячный фонд на одинаковую численность составит 2,7 тыс. руб.»⁸⁷. Данным постановлением Совета министров были введены три тарифные категории: высшая, первая и вторая. Тем не менее некоторые артисты обращались в правительство с просьбами дополнить изменение тарифных ставок и другими мероприятиями, например, установить единые нормы творческого труда для всех категорий. Так, в октябре 1965 г. группа артистов Малого театра направила на имя председателя правительства А. Н. Косыгина письмо с конкретными предложениями установить для всех артистов единые нормы спектаклей – 15 выступлений в месяц, независимо от сложности ролей и мастерства их исполнения⁸⁸. Письмо работников театра было переправлено в министерство культуры

⁸⁶ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 1. Д. 9048. Л. 172-173.

⁸⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 997. Л. 16.

⁸⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1108. Л. 5.

СССР, которое не согласилось с данными предложениями, поскольку, по мнению руководства министерства, это привело бы к неправильному учету творческого труда⁸⁹.

Некоторое представление о том, каким образом осуществлялась тарификация в кинематографе, дают воспоминания заместителя председателя Госкино СССР Б. А. Павленка. «Актерское братство, – пишет он, – ярко проявлялось в работе тарификационной комиссии, которую я возглавлял. Комиссия устанавливала ставки оплаты творческим работникам. Членами ее были наиболее авторитетные режиссеры, актеры, операторы. Назову лишь несколько имен: Сергей Бондарчук, Евгений Матвеев, Станислав Ростоцкий, Сергей Герасимов, Лев Кулиджанов... Первоначальная тарификация проходила на студиях – в творческих секциях и студийных тарификационных комиссиях, потом материалы поступали в Госкино. Наиболее частые фильтры были на студиях – там каждый умел считать копейки в чужих карманах, кроме того, денно и ночью бдели экономические службы, зажимающие каждый рубль»⁹⁰.

Периодически органами управления решались вопросы премирования, выплаты надбавок, установления персональных окладов в отношении представителей творческих профессий. В мае 1970 г. министерство культуры РСФСР направило письмо в министерство культуры СССР, в котором содержались «Предложения о переводе в виде опыта группы театрально-зрелищных предприятий РСФСР на новую систему планирования и экономического стимулирования»⁹¹. В письме имелся также проект Положения о премировании работников театрально-зрелищных предприятий, в котором определялся порядок и условия премирования. Из текста Положения следовало, что конкретные показатели и условия премирования, а также размеры премий должны устанавливаться директором предприятия по согласованию с профсоюзной организацией. Оценка же качества творческого труда должен производить художественный совет с учетом от-

⁸⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1108. Л. 6.

⁹⁰ Павленок Б. А. «Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления». – М.: Изд-во «Галерея», 2004. С. 130.

⁹¹ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 4. Д. 2. Л. 13.

зывов общественности и критики о спектаклях в целом и о работе отдельных исполнителей. Соответственно руководство театрально-зрелищных предприятий, как-то: директор, директор-распорядитель, главный режиссер, художественный руководитель, главный дирижер, главный балетмейстер – премировались главным управлением культуры либо министерством культуры.

В мае 1975 г. сотрудники Управления театров министерства культуры СССР подготовили специальную записку для руководства министерства «О повышении профессионального уровня режиссерских кадров и оплаты их труда», с которой предполагалось войти в Совет министров СССР. В части заработной платы в записке были сведены воедино уже существовавшие повышения, принятые в разное время правительством. Из содержания записки следует, что заработная плата для режиссеров-постановщиков была увеличена со 125-175 руб. до 150-225 руб., главные режиссеры во внекатегорийных театрах (МХАТ, Малый, ГАБТ) стали получать оклад в размере 400 руб., в других академических театрах – 300-350 руб. и в остальных театрах – 250 руб. Кроме того, в некоторых театрах вводилась должность заместителя главного режиссера, оклад которого по сравнению с окладом главного режиссера был ниже на 10-20%⁹².

В апреле 1974 г. министерство культуры СССР обратилось в Совет министров СССР с просьбой об установлении персональных окладов в размере 500 руб. в месяц главному режиссеру МХАТ народному артисту РСФСР Олегу Ефремову и главному режиссеру Малого театра народному артисту СССР Борису Равенских⁹³. Однако Госкомтруда и министерство финансов выразили несогласие в этом вопросе: «Постановлением Совета министров СССР 20.09.65. № 708 для главных режиссеров драматических театров предусмотрен должностной оклад в размере 250 руб. в месяц. В соответствии с отдельными решениями Правительства должностные оклады главных режиссеров в ведущих академических театрах страны, в том чис-

⁹² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1676. Л. 2-3.

⁹³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1649. Л. 185-187.

ле в МХАТ и Малом, им. Е. Б. Вахтангова, Ленинградском БДТ, Киевском им. И. Франко, увеличены до 400 руб. в месяц. Учитывая, что в указанных театрах для главных режиссеров, имеющих большие заслуги в развитии театрального искусства, предусмотрены повышенные должностные оклады, выделять по оплате труда главного режиссера МХАТ и Малого театра и устанавливать им персональные оклады, по мнению Госкомтруда, нецелесообразно»⁹⁴.

Тем не менее после того, как в 1977 г. было разрешено устанавливать персональные оклады выдающимся деятелям искусства, имеющим почетные звания «Народный артист СССР», «Народный артист РСФСР», вопросы установления персональных окладов министерством финансов решались, как правило, положительно. В июне 1977 г. были установлены персональные оклады в размере 500 руб. главному режиссеру БДТ им. Горького Георгию Товстоногову и главному режиссеру театра им. Вахтангова Евгению Симонову⁹⁵. В августе 1977 г. по ходатайству Мосгорисполкома был установлен персональный оклад в размере 350 руб. главному режиссеру Московского академического театра Оперетты Юрию Петрову, имевшему должностной оклад 300 руб. В январе 1980 г. персональный оклад в размере 450 руб. был установлен главному режиссеру театра Сатиры Валентину Плучеку⁹⁶. В проекте постановления Совета министров СССР о введении должности художественного руководителя в Малом театре, представленном в ЦК КПСС в ноябре 1984 г., министерство культуры СССР предлагало определить ему должностной оклад в размере 600 рублей в месяц⁹⁷.

В отношении других специалистов: дирижеров, режиссеров-постановщиков, помощников главного режиссера – решался вопрос о надбавках за квалификацию. В 1975 г. заместитель министра культуры СССР Н. И. Мохов направил письмо министрам культуры союзных республик и циркуляр директорам театров и других культурно-зрелищных учреждений системы союз-

⁹⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1649. Л. 191-192.

⁹⁵ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 1. Д. 9368. Л. 23.

⁹⁶ ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 1. Д. 9368. Л. 24.

⁹⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 90. Д. 213. Л. 74.

ного министерства, в котором содержалось распоряжение о порядке установления 30%-ной надбавки к заработной плате от должностного оклада вышеозначенным специалистам⁹⁸.

В 1970-е гг. министерством культуры СССР по согласованию с Госкомтруда, министерством финансов СССР и ВЦСПС решался вопрос оплаты труда и для отдельных категорий концертных исполнителей. В феврале 1972 г. был издан приказ министра культуры СССР, который вводил дополнения и изменения в Положение «Об оплате артистов за выступления в концертах и за гастрольные выступления в спектаклях», утвержденное в апреле 1960 г. В соответствии с новым Положением артистам высшей категории, при наличии высокого исполнительского мастерства и соответствующего репертуара, разрешалось выступление по рекомендации Государственной республиканской тарификационной комиссии с одним самостоятельным сольным отделением. При этом вокалист в таком сольном отделении концерта обязан был исполнить не менее десяти произведений. В исключительных случаях министерство культуры СССР по ходатайству министерств союзных республик могло разрешить некоторым ведущим солистам высшей категории выступления с сольными концертами в двух отделениях. За выступления солиста-вокалиста в ведущих партиях на протяжении всего вечера-концерта в двух отделениях оплата производилась в размере от 1,5 до 2 ставок в зависимости от объема работы и сложности исполняемого репертуара⁹⁹. Кроме того, закреплялось правило, по которому артисты могли привлекаться к участию в сольном концерте не более одного раза в течение дня. В отдельных случаях при выезде на гастроли и с разрешения дирекции концертной организации артисту разрешалось участие в двух, но не более, сольных концертах в один день при условии, что это не отразится на художественном уровне выступлений¹⁰⁰.

В январе 1974 г. приказом министра культуры СССР была установлена повременная оплата за исполнительское мастерство

⁹⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1676. Л. 173-174.

⁹⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1485. Л. 185.

¹⁰⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1485. Л. 183.

в размере 75% ставки¹⁰¹. Следует сказать, что размер разовой концертной ставки, например, инструменталиста-солиста высшей категории составлял 23 руб.¹⁰²

Тем не менее правила оплаты за выступления в концертах, закрепленные приказами министра культуры, регулярно нарушались. В феврале 1976 г. министром культуры СССР был издан специальный циркуляр министрам культуры союзных республик и комитетам профсоюза работников культуры, в котором указывались виды нарушений порядка оплаты труда концертных исполнителей. В частности, было отмечено, что сверхплановые выступления артистов часто вознаграждаются за счет нештатного фонда заработной платы, а также то, что выступление в одном отделении оплачивалось из расчета за весь концерт¹⁰³. Кроме того, отмечалось, что иногда оплата артистам-вокалистам эстрады за выступления с концертами, состоящими из произведений в основном эстрадного жанра, производилась по камерным (оперным) ставкам¹⁰⁴.

В августе 1976 г. Комитет народного контроля СССР направил в ЦК КПСС записку о результатах выборочной проверки работы концертных организаций. Следует сказать, что народный контроль проводил проверку прежде всего с точки зрения выявления излишеств в оплате труда отдельных категорий концертных исполнителей: «...Как показала проверка работы «Союзконцерта», «Росконцерта», «Москонцерта» и некоторых других концертных объединений,... многие исполнители эстрадных жанров по-прежнему имеют заработки, в несколько раз превышающие установленные им месячные оклады. Например, среднемесячный заработок заслуженного артиста РСФСР И. Кобзона составил 3063 рубля, заслуженной артистки РСФСР А. Стрельченко – более 1500 рублей при окла-

¹⁰¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1605. Л. 61.

¹⁰² 25.04.78. в соответствии с действующим «Положением об оплате артистов за выступления в концертах и за гастрольные выступления в спектаклях» была установлена разовая концертная ставка инструменталиста-солиста высшей категории в размере 23 руб. Родиону Щедрину, Арно Бабаджаняну и Андрею Эшпаю. // ГАРФ. Ф. А-501. Оп. 1. Д. 8818. Л. 77.

¹⁰³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1740. Л. 70-72.

¹⁰⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 2374. Л. 22.

дах по 350 рублей... Неоправданно высокие заработки имеют не только популярные артисты, но и малоизвестные исполнители... В «Москонцерте» четвертая часть творческого состава – более 500 человек – имели в прошлом году заработную плату в два-четыре раза выше установленных окладов»¹⁰⁵. В записке также анализировались причины подобного положения. По мнению специалистов, осуществлявших проверку, основная причина заключалась в несовершенстве законодательства. Несмотря на наличие порядка 19 приказов и распоряжений министерства культуры, которые дополняли и разъясняли положение об оплате концертных исполнителей, все это только усложнило применение данной системы оплаты¹⁰⁶. Большое количество разного рода надбавок и дополнительных выплат, например, доплата за совмещение жанров, приводило к тому, что многим артистам, особенно высшей категории, чтобы заработать тарифный оклад, надо было выступить всего в 2-3 концертах в месяц. А некоторые исполнители, давая два сольных концерта в день, зарабатывали месячный оклад за сутки. В качестве еще одной причины нарушений в оплате концертных исполнителей называлась неудовлетворительная работа Государственной тарификационной комиссии, которая действовала при министерстве культуры СССР с 1967 г. За это время ее состав не пересматривался, хотя некоторые члены комиссии выбыли. Кроме того, многие решения о тарификации принимались приказами заместителей министра культуры без участия художественных советов, а иногда даже и без решения комиссии¹⁰⁷.

В этом же году органами министерства финансов СССР была проведена ревизия финансово-хозяйственной деятельности министерства культуры СССР, министерств культуры союзных республик и подведомственных им предприятий и организаций. И вновь основная масса претензий была предъявлена концерт-

¹⁰⁵ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2011. Т. 1. С. 927-928.

¹⁰⁶ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2011. Т. 1. С. 929.

¹⁰⁷ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2011. Т. 1. С. 930.

ным организациям. Помимо уже указанных нарушений в оплате, было отмечено еще и то обстоятельство, что нарушалось действующее законодательство о совместительстве и неоправданно широко практиковалась система доплат в Москонцерте, Ленконцерте... и других филармониях, где доплаты актерам производились по 5-6 должностным совмещениям¹⁰⁸. В сентябре 1983 г. министром культуры СССР был издан приказ «О мерах по устранению недостатков в концертной работе», в соответствии с которым утверждалась единая гастрольная документация, а также устанавливалось, что доходы от концертов, прошедших с нарушением порядка проведения гастролей, не засчитываются в выполнение плана, а изымаются в доход государственного бюджета.

Надо сказать, что отдельные специалисты по государственному управлению к важным методам регулирования художественной жизни в СССР относили наградную систему в качестве одной из основных форм общественного или скорее государственного признания¹⁰⁹. Во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг. четко работал механизм поощрения деятелей культуры, связанный с присуждением различных премий и государственных наград, а также почетных званий. В вопросах премирования особое место занимали Ленинская премия, присуждавшаяся в указанный период один раз в два года, и Государственная премия, учрежденная в 1967 г. и присуждавшаяся ежегодно. Государственная премия за выдающиеся творческие достижения в области литературы и искусства вручалась вплоть до 1991 г. в канун празднования годовщины Октябрьской революции. При учреждении премии ее размер составлял 5 тыс. рублей.

Одной из высших наград государства являлась Ленинская премия, денежное выражение которой в период 1960-1980-х гг. определялось в размере 10 тыс. руб. 9 сентября 1966 г. было принято специальное решение Политбюро ЦК КПСС о сокращении количества Ленинских премий, повышении суммы пре-

¹⁰⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 2374. Л. 25.

¹⁰⁹ Культурная политика и художественная жизнь. – М.: 1996. С. 14.

мий, изменении периодичности присуждения¹¹⁰. Новое положение о Ленинских премиях было утверждено ЦК КПСС и Советом министров СССР 17 февраля 1967 г. Этим положением определялся круг организаций, которым было предоставлено право выдвижения работ на соискание премий, а также процедура рассмотрения работ Комитетом по Ленинским премиям. Следует сказать, что повторно Ленинские премии не присуждались, а Государственные – очень редко. Кроме того, работы, удостоенные Государственной премии СССР, на Ленинскую премию уже не выдвигались. В соответствии с указанным постановлением ЦК КПСС и Совета министров СССР в области литературы, искусства и архитектуры присуждалось до шести Ленинских премий и до 21 – Государственных премий СССР.

В январе 1983 г. министерство финансов СССР обратилось в Совет министров СССР с предложением о повторном сокращении Ленинских и Государственных премий СССР. Против данного предложения решительно выступило союзное министерство культуры: «Принимая во внимание большое значение Ленинских и Государственных премий СССР в развитии советской литературы, искусства и архитектуры, а также учитывая то, что их сокращение может вызвать нежелательное суждение и недопонимание творческой интеллигенции, Министерство Культуры СССР не считает возможным согласиться с предложением Министерства Финансов СССР...»¹¹¹.

В союзных республиках были учреждены республиканские Государственные премии. 16 февраля 1965 г. вышло постановление Совета министров РСФСР «Об учреждении Государственных премий РСФСР за выдающиеся произведения литературы, искусства, архитектуры и исполнительское мастерство». Данным постановлением устанавливалась 21 Государственная премия РСФСР размером 2500 рублей каждая. Кроме того, была разработана инструкция по порядку представления работ и материалов по кандидатурам на соискание Государственных премий РСФСР для Комиссии Президиума Совета министров РСФСР в области литературы, искусства и

¹¹⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 47. Л. 91.

¹¹¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 2374. Л. 6-8.

архитектуры. В соответствии с Положением о Государственных премиях РСФСР выдвижение кандидатур на соискание Государственных премий производилось коллегиями министерств и ведомств СССР и РСФСР, республиканскими (АССР), краевыми, областными государственными и общественными организациями, Президиумом академии художеств СССР, правлениями творческих союзов и обществ СССР и РСФСР и их местными отделениями, редколлегиями газет и журналов, издательствами, научно-исследовательскими институтами, высшими учебными заведениями, центральными комитетами профсоюзов, собраниями коллективов предприятий, учреждений и организаций¹¹².

Комиссия президиума Совета министров РСФСР предварительно в несколько этапов рассматривала произведения, представляемые на соискание, а затем вносила свои предложения по присуждению в Совет министров РСФСР, а тот, в свою очередь, выносил этот вопрос на рассмотрение ЦК КПСС. О том, как с формально-законодательной точки зрения действовал механизм отбора, дает представление выписка из протокола заседания президиума Совета министров РСФСР от 3 декабря 1979 г. Согласно этому документу, из 236 соискателей комиссией было отобрано 84 кандидатуры. Среди них: по литературе – 14, 6 – в области музыки, 17 – в сфере театрального искусства, 24 – в изобразительном искусстве, 10 – по разделу кино и телевидения, 8 – по архитектуре, 5 – произведения литературы и искусства для детей и юношества¹¹³. В результате рассмотрения представленных работ комиссия приняла предложение о присуждении 21 премии за 1979 г. из 50 соискателей, и по всем видам литературы, искусства и архитектуры премии были присуждены в соответствии с их установленным количеством¹¹⁴. Предложения комиссии, изложенные в предлагаемом проекте постановления Совета министров РСФСР, бы-

¹¹² РГАЛИ. Ф. 2306. Оп. 2. Д. 52. Л. 3.

¹¹³ ГАРФ. Ф. А-259. Оп. 48. Д. 892. Л. 4.

¹¹⁴ 4 по литературе, 4 – в области изобразительного искусства, 3 – в области музыкального искусства, 3 – в сфере театрального искусства, 3 – в области киноискусства, 3 – за архитектурные проекты и 1 за произведения для детей и юношества.

ли внесены на рассмотрение правительства, а вместе с проектом постановления правительства прилагался и проект письма в ЦК КПСС¹¹⁵.

Чрезвычайно интересным документом о работе Комитета по присуждению Ленинских премий в области литературы и искусства является записка одного из его членов, известного композитора Михаила Чулаки в ЦК КПСС в июле 1966 г. В своей записке композитор обращает внимание секретарей ЦК на недостатки в работе Комитета, которые, по мнению Чулаки, связаны были с его структурой и методами работы: «...Недостатки эти приводят к тому, что результаты голосования систематически преподносят сюрпризы, когда очевидные для всей общественности, бесспорные с точки зрения целесообразности присуждения им премий кандидатуры бывают неожиданно забаллотированы Комитетом. Такое случилось, например, с Ойстрахом, Гилельсом, Коганом, Ростроповичем... Художник Сергей Герасимов только после смерти был удостоен Ленинской премии, а до этого – при жизни – никак не мог пройти «рогатки» голосования. Не прошли барьеры Комитета М. Светлов, К. Паустовский, К. Караев, Д. Кабалевский, А. Райкин и И. Моисеев... Это и является самым главным – резкое расхождение между предварительным обсуждением, открытым голосованием за оставление в списке и последующим тайным голосованием. Поражает при этом и обычно большое число воздержавшихся от обсуждения и голосования на первом (открытом) этапе работы Комитета. Что, бесспорно, свидетельствует о том, что всегда находится немало членов, не дающих себе труда ознакомиться со всеми работами, представленными на соискание Ленинских премий»¹¹⁶. Далее Чулаки предлагал изменить процедуру голосования и при сохранении принципа тайного голосования ввести в практику подписание бюллетеней заполняющими их лицами. «После окончания работы счетной комиссии, – разъяснял композитор предлагаемый механизм принятия решений должен быть следующим, – заполненные бюллетени печатаются и сдаются на хранение специальному уполномоченному

¹¹⁵ ГАРФ. Ф. А-259. Оп. 48. Д. 892. Л. 3.

¹¹⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 47. Л. 87-88.

на то государственному органу на случай, когда по требованию не менее половины членов Комитета бюллетени могут быть подвернуты проверке. Зная, что не исключены случаи подобных проверок, члены Комитета будут с большей ответственностью относиться к процедуре тайного голосования»¹¹⁷. Помимо этого, Чулаки настаивал на уменьшении количества членов Комитета до 50-60, отказавшись от принципа широкого представительства, что, по его мнению, сделало бы Комитет более работоспособным и авторитетным, «способным тщательно изучать материал и выносить правильные и согласованные решения»¹¹⁸. Однако если судить по записке отдела культуры ЦК КПСС по поводу этого обращения, предложения М. Чулаки приняты не были¹¹⁹.

Реальный же механизм согласования кандидатов можно проследить по воспоминаниям известных деятелей культуры, входивших в свое время в комитеты и комиссии по присуждению Государственных премий. Например, актер и режиссер Евгений Матвеев, будучи руководителем секции кинематографии в Комиссии по Государственным премиям при Совете министров РСФСР, так описывает процедуру «предварительного согласования» с сектором кинематографии отдела культуры ЦК КПСС предполагаемых лауреатов: «Заведующий сектором... попросил рассказать о работе нашей секции, о том, кто, как он выразился, выходит «на бровку» к финишу, то есть кто реально по моему мнению может стать лауреатом Государственной премии»¹²⁰. Далее известный актер передает содержание беседы, в ходе которой предполагаемого кандидата режиссера Игоря Таланкина, снявшего картину «Звездопад», настоятельно предложили заменить другим режиссером (имя Матвеев не называет – *Н. Б.*), автором телевизионного фильма о борьбе с японскими самураями на Дальнем Востоке. При этом все дело было не в художественной ценности обоих произведений, а в том, кто являлся создателем литературной основы для эк-

¹¹⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 47. Л. 90.

¹¹⁸ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 47. Л. 89.

¹¹⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 47. Л. 91.

¹²⁰ Матвеев Е. С. «Судьба по-русски». – М.: Изд-во «Вагриус», 2000. С. 260.

ранизации. В первом случае им оказался Виктор Астафьев, который накануне на встрече с читателями неосторожно назвал Александра Солженицына лучшим писателем России, во втором – первый секретарь Союза писателей СССР Георгий Марков, который, по аргументации сотрудника Аппарата ЦК, как лауреат Ленинской и Государственной премии СССР должен был получить и российскую премию. «Я понял, – пишет руководитель секции, – что дискутировать здесь, в ЦК, было занятием бессмысленным, тем более что в интонациях моего оппонента слышался «приказ в вежливой форме»... Ну и... Государственную премию РСФСР имени братьев Васильевых получил творческий коллектив, создавший сериал о победе советских пограничников... Но вскоре случилось еще более стыдное. На секретариате правления Союза кинематографистов СССР в числе многих других стоял вопрос о приеме в члены Союза режиссера этой ленты, теперь уже лауреата Государственной премии РСФСР... Обсуждение было недолгим, а результат его весьма красноречивым: претенденту в приеме отказать – до будущих достойных работ. Стыдно было дальше некуда: режиссер-лауреат не дорос, чтобы быть членом Союза кинематографистов...»¹²¹.

В отбор лауреатов вмешивались не только центральные, но и региональных партийные органы. В 1970 г. в ЦК КПСС поступил сигнал от ЦК Компартии Молдавии, возражавшего против выдвижения пьесы Иона Друцэ «Бремя нашей доброты» на соискание Государственной премии за 1970 г. Одновременно председателю Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства, архитектуры Н. С. Тихонову было направлено письмо следующего содержания: «С большим удивлением воспринято общественностью Молдавии сообщение о выдвижении пьесы Друцэ. Бюро ЦК КП Молдавии оценивает это произведение как политически вредное и возражает против присуждения Госпремии. Издательства Молдавии долго не соглашались печатать это произведение. Оно было опубликовано издательствами «Известия» в 1968 году

¹²¹ Матвеев Е. С. «Судьба по-русски». – М.: Изд-во «Вагриус», 2000. С. 261-263.

и «Молодая гвардия» в 1969 году. И. Друцэ в настоящее время подготовил и представляет к изданию пьесу «Сеятели снега», которая в идейно-политическом отношении еще более вредная. Непонятно, почему в редакциях журналов, в Союзе писателей СССР и Комитете произведения Друцэ находят столь активную поддержку, нанося этим ущерб развитию советской молдавской литературы»¹²². Возражения ЦК Компартии Молдавии возымели действие, и Государственной премии за пьесу «Бремя нашей доброты» Друцэ не получил.

Следует сказать, что в отечественной историографии утвердилось представление о том, что в СССР поощрение в виде Государственных и Ленинских премий получали пьесы, фильмы, постановки тенденциозные и идеологически выдержанные, а народное признание и партийные оценки того или иного произведения редко совпадали. Признавая в целом данное суждение, все же, на наш взгляд, не следует абсолютизировать такой подход. Во всяком случае, оценки зрительской аудитории и решения комитетов по присуждению премий совпадали достаточно часто, о чем свидетельствуют отдельные работы, в основе которых лежит изучение этой проблемы¹²³.

Так, в июне 1979 г. в Комиссию президиума Совета министров РСФСР поступило письмо киностудии «Мосфильм» с ходатайством о выдвижении на соискание Государственной премии почти всего творческого коллектива художественного фильма «Служебный роман», за исключением исполнительницы главной роли и художника картины. В письме по этому поводу говорилось: «Отмечаем, что актриса Фрейдлих А. Б. и художник Воронков С. П. достойны выдвижения на соискание ГП РСФСР, но не выдвигаются, так как ранее удостоены ГП по другим работам»¹²⁴. Комиссия сделала запрос в Главное управление кинофикации и кинопроизводства об итогах просмотра, на который начальник управления дал следующий от-

¹²² РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 84. Л. 94-95.

¹²³ Иванов В. Д., Мусаханов Л. Р. «Баланс художественной культуры (на материале экспертного опроса по советскому искусству 1970-х)». // Художественная жизнь России 1970-х гг. как системное целое. – СПб.: Изд-во «Алетейя», 2001. С. 111-132.

¹²⁴ ГАРФ. Ф. А-259. Оп. 48. Д. 897. Л. 80.

вет: «На Ваш запрос сообщаем, что двухсерийный кинофильм «Служебный роман» производства киностудии «Мосфильм», выпущенный в январе 1978 года, за 12 месяцев учета посмотрело 58,4 млн. человек каждую серию»¹²⁵. Во многом это и решило судьбу лауреатов.

В мае 1979 г. на имя генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева поступило письмо от создателя уже неоднократно упоминавшегося фильма «Солдаты свободы» Юрия Озерова, в котором режиссер обращал внимание ЦК на работу Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР. В частности, Озеров был возмущен тем, что члены комитета не включили его фильм в число произведений, допущенных к дальнейшему участию в конкурсе на соискание Государственных премий СССР за 1979 г.¹²⁶ В июне этого же года отдел культуры информировал ЦК о причинах сложившейся с фильмом ситуации: «Как сообщил нам председатель Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете министров СССР т. Марков Г. М., решение о невключении фильма «Солдаты свободы» в список произведений, допущенных к дальнейшему участию в конкурсе, было принято всеми секциями Комитета (в том числе и секцией кинематографии и телевидения) и поддержано на пленарном заседании»¹²⁷. Таким образом, несмотря на идеологически «правильное» звучание фильма, он был отвергнут членами Комитета.

Помимо Ленинской и Государственной премий, предусмотрены были и другие формы поощрения, например, премии, учрежденные творческими союзами, а также по итогам различных фестивалей, конкурсов и смотров, которых в период 1960-1980-х гг. было огромное количество.

Следует сказать, что иногда государственные чиновники излишне перестраховывались по поводу возможности премирования того или иного деятеля культуры, запрашивая разрешение ЦК там, где его и не требовалось. В июне 1966 г. Е. А. Фурцева

¹²⁵ ГАРФ. Ф. А-259. Оп. 48. Д. 897. Л. 84.

¹²⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 76. Д. 292. Л. 23.

¹²⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 76. Д. 292. Л. 25.

обратилась в отдел культуры ЦК с просьбой разрешить министерству культуры вносить отдельные изменения и дополнения в условия конкурса им. П. И. Чайковского в сторону увеличения премий и дипломов, если это потребуется. На запрос министра заведующий сектором искусства В. Ф. Кухарский отвечал, что по положению о международном конкурсе министерство культуры СССР имеет возможность в нужных пределах вносить изменения по количеству присуждаемых премий, и вмешательства ЦК в данном случае не требовалось¹²⁸.

В сентябре 1979 г. ряд республиканских творческих организаций, в частности, Союз писателей, Союз художников и Союз композиторов обратились в правительство за разрешением на учреждение специальных премий. Предполагалось учредить две премии имени Д. Шостаковича по одной тыс. руб., четыре премии имени А. Толстого и две премии имени Л. Соболева по одной тыс. руб. и четыре премии по одной тыс. руб. – имени А. Пластова, В. Мухиной, А. Дейнеки и И. Грабаря. При согласовании вопроса министерство финансов согласилось на это только при условии, если расходы по выплате ежегодных премий, установленных союзными директивными органами творческих союзов РСФСР, будут производиться за счет средств, предназначенных на содержание центральных аппаратов союзов¹²⁹.

Что касается почетных званий, то положения об их присуждении кардинально не менялись с тех пор, как были введены, а именно с 1930-х г. Сама процедура присвоения званий, выработанная десятилетиями, ко второй половине 1980-х гг. представляла собой сложную систему обязательных согласований. Прежде чем Президиум Верховного Совета СССР утверждал указ о присвоении почетного звания тому или иному представителю творческой интеллигенции, свое согласие должны были дать руководство творческого союза, министерство культуры СССР и отдел культуры ЦК КПСС, за которым и оставалось окончательное решение в этом вопросе. Кроме того, обязательным для ЦК при принятии решения было мнение МГК, областных и республиканских комитетов партии.

¹²⁸ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 47. Л. 58.

¹²⁹ ГАРФ. Ф. А-259. Оп. 48. Д. 920. Л. 5, 9, 12.

В сентябре 1970 г. секретариат Союза композиторов СССР обратился в ЦК КПСС с ходатайством о присвоении почетного звания народного артиста СССР композитору А. А. Бабаджаняну. Отдел культуры ЦК не смог дать союзу положительный ответ, поскольку ЦК КП Армении не обращался с просьбой о присвоении почетного звания композитору. В связи с этим Союз композиторов был вынужден снять свое ходатайство с рассмотрения в ЦК¹³⁰.

Иной путь рассмотрения данного вопроса, например, по инициативе группы коллег, но в обход министерства и руководства творческих союзов, не предполагался. В апреле 1976 г. в отдел культуры ЦК КПСС поступило письмо на имя М. В. Зиямина от группы известных актеров. В своем письме они ходатайствовали о присвоении звания «Народный артист РСФСР» режиссеру В. М. Горикеру. В мае того же года отдел культуры сообщил авторам письма, что поскольку дирекция киностудии «Мосфильм», Госкино СССР и Союз кинематографистов СССР не поддерживают это предложение, то не может этого сделать и ЦК¹³¹.

Следует отметить, что в первой половине 1980-х гг. отдельными представителями творческой интеллигенции предлагалось упростить процедуру согласования и предоставить право выдвижения кандидатов только союзам и творческим коллективам. В документах архива министерства культуры СССР существует проект указа Президиума Верховного Совета СССР, который предусматривал введение новой процедуры присвоения почетных званий «Народный артист СССР» и «Народный художник СССР». Проект этот рассматривался министерством в 1987 г. В соответствии с проектом предлагалось, что при выдвижении основным будет мнение трудового коллектива, а для того, чтобы звание «народного» сделать действительно народным, авторы проекта предложили публиковать в печати фамилии кандидатов для ознакомления общественности¹³².

¹³⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 88. Л. 145-146.

¹³¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 69. Д. 631. Л. 10-11.

¹³² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 2681. Л. 102.

Надо сказать, что проект указа вызвал серьезные возражения работников министерства культуры СССР, которые предложили внести следующую корректировку: «Учитывая специфику учреждений искусства, полагаем целесообразным установить такой порядок, при котором ходатайства о присвоении почетных званий возбуждаются не трудовым коллективом, а его художественным советом, правлением творческого союза. Печатайте же в прессе сообщения о лицах, представляемых к почетным званиям, с описанием их творческих заслуг для широкого ознакомления общественности едва ли целесообразно. Это повлечет за собой активное включение организаций, причастных к рассмотрению таких вопросов, и многочисленных зрителей, поклонников и противников артистов в бесплодные дискуссии, будет мешать проведению в этом деле строго определенной линии...»¹³³. Общий смысл этой корректировки сводился к тому, чтобы сохранить прежнюю структуру согласования.

Важно указать, что даже почетные звания, которые присваивали советским деятелям культуры за рубежом, должны были предварительно согласовываться с ЦК КПСС. В январе 1971 г. министерство культуры СССР постфактум сообщало в ЦК о присвоении звания членов-корреспондентов немецкой Академии искусств Т. Н. Хренникову и Д. Б. Кабалевскому. Ответ отдела культуры ЦК КПСС был следующим: «ЦК не возражает, однако, поскольку немецкие товарищи вручили советским композиторам соответствующие дипломы до рассмотрения этого вопроса в ЦК КПСС, министерстве культуры и МИД, впредь следует указать на необходимость строгого соблюдения установленного порядка присвоения иностранными учреждениями и организациями почетных званий советским деятелям искусств»¹³⁴.

В целом следует еще раз подчеркнуть, что в советском государстве существовала особая система обеспечения творческой интеллигенции, которая позволяла последней фактически не заботиться об экономических результатах и коммерческой эффективности своей деятельности. Помимо этого, существо-

¹³³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 2681. Л. 94.

¹³⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 88. Л. 196-197.

вавшая практика морального и материального поощрения в виде премий, почетных званий и правительственных наград ставила определенную часть творческой интеллигенции в достаточно привилегированное положение в сравнении с другими группами населения, занятыми в непроизводственной сфере. Под давлением рядовых творческих работников, которые обращались в министерство культуры и ЦК КПСС, государство пыталось «выравнивать» положение, устанавливая ограничения на выплату авторских гонораров и пересматривая тарификационную систему оплаты и нормирования творческого труда. Со своей стороны советская творческая элита также апеллировала к руководству, доказывая, что подобные ограничения в конечном счете негативно сказываются на качестве творчества.

ГЛАВА 4

РОЛЬ ГОСУДАРСТВА В РАЗВИТИИ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ С ЗАРУБЕЖНЫМИ СТРАНАМИ

§ 1. Культурное сотрудничество СССР с западными странами в контексте идеологического противостояния

Во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг. развитие культурных связей СССР с зарубежными странами осуществлялось по двум основным направлениям: по линии развития межгосударственных договоренностей и по линии укрепления непосредственных творческих контактов через ведущие общественные организации, как правило, различные культурные сообщества, создаваемые для развития двусторонних отношений. Следует заметить, что и в том, и в другом случае определяющее воздействие на характер международных отношений в области культуры оказывала общая политика партии и государства, непосредственное же влияние на развитие этой сферы оказывали внешнеполитическая доктрина СССР и происходившие в ней изменения в условиях «холодной войны». Вместе с тем необходимо учитывать, что ситуация противостояния двух систем отражалась в линии поведения разных стран по отношению к СССР, и сказывалась как на количественных, так и на качественных показателях культурного обмена.

Период второй половины 1960-х – первой половины 1980 гг., с точки зрения развития культурных связей СССР с зарубежными странами, можно разделить на два этапа. Первый этап продолжается со второй половины 1960-х до конца 1970-х гг., а второй характеризует отношения СССР с западными странами с конца 1970-х и в период первой половины 1980-х гг. Следует сказать, что внутренняя логика такой периодизации обусловлена основными характеристиками внешней политики СССР.

В конце 1960-х – первой половине 1970-х гг. происходили важные международные события, повлекшие за собой некоторое

ослабление политического противостояния СССР и западных стран. Прежде всего необходимо отметить советско-американские переговоры по вопросам сдерживания гонки стратегических вооружений, прекращение войны во Вьетнаме, а также подготовку Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе. Период относительно мирной политики двух блоков характеризовался разрядкой в международных отношениях. «Потепление» политического климата, выразившееся в сумме договоров и соглашений, подписанных в этот период, активизировало сферу сотрудничества, в том числе и в области культуры.

Период конца 1970-х – начала 1980-х гг., напротив, характеризовался усилением политической конфронтации и идеологического противостояния СССР и ведущих западных держав, что предопределило сворачивание официальных отношений, межправительственных контактов и, как следствие, – культурного обмена. По линии неправительственных частных и общественных организаций культурные связи продолжали сохраняться, однако в целом объем культурного сотрудничества с капиталистическими странами в этот период резко сократился.

Приступая к рассмотрению политики сотрудничества в области культуры с ведущими западными державами, следует оговориться, что в рамках одной работы было бы весьма проблематично показать структуру отношений со всеми странами или даже с большинством из них. Поэтому и были выбраны приоритетные направления развития культурных связей: в отношениях с Западом ключевыми, безусловно, являлись взаимоотношения с США, а также с некоторыми европейскими странами, следовавшими, как принято было говорить в период «холодной войны», «в фарватере» американской внешней политики.

Одним из наиболее показательных документов, раскрывающих динамику взаимоотношений, является записка министерства культуры СССР в ЦК КПСС о культурных связях с США до 1972 г., когда советско-американские отношения были осложнены разного рода политическими инцидентами. Неоднократно и со стороны СССР, и со стороны США следовали отказы в реализации договоренностей в области культурного обмена, обусловленные обострением международной обстановки и усилением политического противостояния. Так, в 1965 г.

в связи с агрессией США во Вьетнаме советская сторона отменила гастроли в СССР труппы «Хелло, Долли». В 1970 г. в результате антисоветской кампании в Соединенных Штатах Америки и осуществления ряда провокаций против советских артистов, а также ввиду отсутствия гарантий Госдепартамента США для обеспечения нормальных условий пребывания в Америке советских коллективов и исполнителей были отменены гастроли в США оперной и балетной труппы Большого театра Союза ССР. Со своей стороны, в 1968 г. американцы отказались отправить на гастроли в СССР духовой оркестр из Миннесоты «ввиду советских действий в Чехословакии»¹.

Пожалуй, наиболее сложным в плане культурных обменов между США и СССР был 1969 г. Интересно в этом отношении письмо одного из сотрудников Госконцерта Ю. Жукова, информировавшего министра культуры СССР Е. А. Фурцеву о непростою положении известного американского импресарио Сола Юрока, который до этого особенно активно занимался организацией гастролей советских артистов. «Юрок, очевидно, в целях рекламы, организовал показ в одной из наиболее популярных передач по цветному телевидению ЭЙ-БИ-СИ выступления Третьякова и своего интервью. Телевизионные обозреватели, проводившие интервью, как полагается, пытались сбить Юрока, но он отвечал очень умело. Например, когда его спросили, зачем он привез советских артистов в то время, как американский народ «возмущен действиями СССР в Чехословакии и протестует против гастролей», Юрок ответил: «Ну что ж, 30 человек с плакатами протеста снаружи и три тысячи человек, аплодирующих артистам внутри Карнеги-холл, – по моему, это нормально для демократической страны». При всем том, однако, Юрок считает, что эти гастроли принесут ему убыток в сумме около 50-70 тыс. долларов, поскольку полностью заполнить концертные залы не удастся»².

После 1968 г. непросто складывались отношения СССР с Великобританией и Францией. В этом плане особый интерес представляет выписка из отчета посольства СССР в Великобри-

¹ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 1086.

² РГАЛИ. Ф. 3162. Оп. 1. Д. 938. Л. 9.

тании «О состоянии советско-английских культурных связей в первом полугодии 1969 г.», направленная начальнику отдела внешних сношений Комитета по кинематографии А. А. Славнову. Помимо всего прочего, сотрудники посольства указывали и на смену настроений английских партнеров из кино- и телеиндустрии, ранее активно поддерживавших деловые связи с Советским Союзом: «Стремление английской стороны ограничить нам доступ к средствам массовой пропаганды прослеживается на многих примерах. Мы не можем восстановить прежние деловые отношения с Британским киноинститутом, уклоняется от сотрудничества АВС, руководители БИ-БИ-СИ, ранее выдвигавшие предложения о многих совместных проектах, теперь утверждают, что они утратили интерес к этим проектам, поскольку советская сторона своевременно их не рассмотрела»³.

Интересен также и отчет одного из сотрудников Госконцерта СССР о работе с английским пианистом Джоном Лиллом, получившим первую премию на конкурсе имени П.И. Чайковского в 1970 г. В документе сообщается о впечатлениях Лилла от пребывания в СССР: «В Киеве Лилл рассказывал мне, что его всячески в устной и письменной форме пытались отговорить от участия в конкурсе, мотивируя это невозможностью получить первую премию и политикой СССР по отношению к Чехословакии. Перед самым отъездом к нему подошел чех, турист из Праги, и сказал, что Лилл запятнает свою репутацию этой поездкой в Союз и на свободном западе его никогда не примут как большого и талантливого музыканта»⁴.

Что касается отношений с Францией, то одним из наиболее острых конфликтов в этот период стал конфликт с французскими организаторами крупнейшего международного Каннского кинофестиваля. После 1968 г. организаторы этого кинофестиваля, и особенно его директор Фавр Ле Бре, заняли крайне жесткую позицию в отношении советских фильмов, представляемых Комитетом по кинематографии для конкурсного показа. В результате в 1969 г. советские фильмы в Каннах не были представлены, так как дирекция фестиваля настаивала на показе фильма

³ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 24. Д. 156. Л. 10-12.

⁴ РГАЛИ. Ф. 3162. Оп. 1. Д. 1161. Л. 5.

Андрея Тарковского «Андрей Рублев», запрещенного в СССР, а другие фильмы не принимала. Комитет по кинематографии решил послать фильм на Каннский фестиваль, но не на конкурс, а для общественных просмотров и на кинорынок. Международная организация кинопрессы присудила картине специальный приз, а представитель «Совэкспортфильма» заключил сделку на продажу картины. Однако в Союзе этот вопрос стал впоследствии предметом рассмотрения секретариата ЦК КПСС и председатель кинокомитета получил строгое взыскание за самовольную продажу фильма во Францию⁵. В 1971 г. Фавр Ле Бре снова попытался сорвать участие советских фильмов в Каннском фестивале, а официально представленный фильм «Бег» режиссеров Александра Алова и Владимира Наумова был принят только после протеста советской кинематографической общественности и обращения к Президенту Международной ассоциации кинопродюсеров Франции. Вследствие такого недружелюбного отношения дирекции Каннского фестиваля режиссер Григорий Чухрай отказался от участия в работе жюри этого кинофорума, а режиссер Сергей Юткевич не согласился приехать в Канны в качестве почетного гостя⁶.

Оценивая данные факты, следует признать, что теория о том, что на Западе представители киноиндустрии и шоу-бизнеса осуществляли свои проекты творческих связей с СССР в целом независимо от политики государства, соотносясь лишь с собственным коммерческим интересом, не находит своего подтверждения. В определенном смысле об этом можно было говорить в отношении небольших частных фирм, которые, однако, в конце 1960-х – начале 1970-х гг. начали активно поглощаться крупными коммерческими конгломератами, не спешившими заключать договоры с Советским Союзом, в том числе и по политическим соображениям.

В 1968 г. «Совэкспортфильм» в специальной записке в Комитет по кинематографии приводил обзор кинорынка Англии и

⁵ Фильм был закончен производством в 1966 г., однако вышел на экраны в 1971 г. в сокращенном варианте. Полный вариант под названием «Страсти по Андрею» впервые был показан в СССР в 1988 г.

⁶ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 25. Д. 10. Л. 49-51.

выражал опасения по поводу возможности дальнейшего расширения проката советских фильмов в Великобритании в связи с тем, что мелкие независимые компании, производившие прокат наших фильмов, разорились. Весь кинопрокат в Великобритании сосредоточился в руках двух крупных фирм «Рэнк Организейшн» и «Ассошиейтед Бритиш – Патэ», которые до тех пор еще не осуществляли прокат советских фильмов, поэтому и неизвестны были их намерения в этом отношении⁷.

Подобные же опасения выражал и сотрудник Госконцерта СССР Ю. Жуков в уже цитировавшемся письме к Е. А. Фурцевой в марте 1969 г.: «Я только что вернулся из поездки в США. Встречался там с Юроком. Насколько я понимаю, у него сейчас имеются определенные трудности, – я прилагаю вырезку из «Нью-Йорк таймс», в которой сказано, что его концертное агентство поглощено более крупным конгломератом «индустрии развлечений» – «Трансконтинент инвестинг корпорейшн». Правда, в беседе со мной, как и в прилагаемом интервью, Юрок отрицал, что это событие может в какой-то мере затронуть проводимую политику развития культурных связей с СССР. Однако он, как видно, пошел на такое решение не от хорошей жизни»⁸.

Разорение или поглощение кинокомпаний и частных импресарио ставило под угрозу срыв договоренностей не только в плане проката и гастролей, но и в сфере совместного производства. Так, например, в 1965 г. был закрыт советско-итальянский проект создания художественного фильма по роману И. С. Тургенева «Вешние воды». Причиной срыва договора стал финансовый крах итальянской кинофирмы «Галатhea», которая участвовала в проекте⁹.

Тем не менее постепенно международные отношения восстанавливались, а вслед за ними возобновлялась и структура культурных связей. Надо сказать, что наибольшего развития программы советско-американских обменов получили в так называемый период «разрядки международной напряженности», что выразилось прежде всего в переходе на долгосрочную фор-

⁷ РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 4. Д. 317. Л. 6.

⁸ РГАЛИ. Ф. 3162. Оп. 1. Д. 938. Л. 8-10.

⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 153. Л. 47.

му планирования контактов в области культуры. До 1973 г. научные и культурные связи между СССР и США осуществлялись в соответствии с двухгодичными межправительственными соглашениями. В июне 1973 г. было подписано долгосрочное Общее соглашение между Соединенными Штатами Америки и СССР о контактах, обменах и сотрудничестве до 31 декабря 1979 г. В рамках этого соглашения были разработаны две конкретные трехгодичные программы обменов: на 1974-1976 гг. и на 1977-1979 гг. Переход к долгосрочным программам сотрудничества во многом способствовал тому, что сфера культурного обмена теперь в меньшей степени была подвержена воздействию конъюнктурных изменений в политической обстановке¹⁰. Кроме того, наряду с традиционными обходами исполнителями и творческими коллективами, вводились и новые формы: обмен стажерами и специалистами в области музыки и танца, совместное производство в области кинематографии, контакты советских и американских деятелей театра.

Весной 1977 г. театр Сан-Франциско с помощью главного режиссера МХАТ Олега Ефремова поставил пьесу Михаила Рощина «Валентин и Валентина». В январе 1978 г. на сцене американского театра «Элей Тиэтр» в г. Хьюстоне с большим успехом прошла премьера спектакля «Эшелон» по пьесе Михаила Рощина, поставленного режиссером московского театра «Современник» Галиной Волчек. Одновременно велись переговоры о приглашении еще нескольких советских режиссеров для постановки советских пьес на сценах американских театров¹¹.

Причины такой активности американской стороны анализировались в специальном досье о культурном сотрудничестве с США, составленном Управлением внешних сношений министерства культуры СССР. «Советское искусство, – говорилось в этом документе, – пользуется широким признанием и успехом в Соединенных Штатах. Многие импресарио и руководители различных культурных центров ведут между собой ожесточенную борьбу за то, чтобы заключить выгодные контакты с Госконцертом. Высокопоставленные чиновники Госдепартамента и

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 35. Д. 8. Л. 3.

¹¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 35. Д. 8. Л. 14.

местных органов власти, крупнейшие представители художественной интеллигенции США, влиятельные бизнесмены, широкие массы американской общественности – все они недвусмысленно выступают за расширение советско-американских связей с лучшими образцами искусства нашей страны»¹².

В том же ключе развивались отношения в области культуры и с Великобританией. В этот период довольно частым явлением стало приглашение ведущих советских режиссеров Олега Ефремова, Евгения Симонова, Роберта Стуруа, Георгия Товстоногова и др. для постановок в лучших британских театрах. В 1975 г. главный режиссер театра им. В. В. Маяковского Андрей Гончаров был приглашен в Ирландию в дублинский театр «Эбби» для постановки пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня».

Следует сказать, что, как правило, за рубеж отправляли тех специалистов, кого называла приглашающая сторона, но список пьес для постановок рекомендовало Управление театров министерства культуры СССР. В частности, для постановок в Великобритании в рекомендованном репертуаре фигурировали пьесы Дениса Фонвизина, Антона Чехова, Максима Горького, из современников – Михаила Рощина и Эдуарда Володарского¹³. А в Советский Союз в разные годы приглашались не менее известные английские деятели театра: Питер Брук, Клиффорд Вильямс, Джон Бьюри, Питер Фармер¹⁴. В том же 1975 г. московский театр «Современник» пригласил английского режиссера Питера Джеймса для работы над постановкой пьесы Уильяма Шекспира «Двенадцатая ночь».

В этот период в музыкальных театрах Советского Союза также был поставлен ряд британских произведений крупных жанров. В 1969 г. при активном участии Управления музыкальных учреждений в эстонском театре «Ватемуйне» была осуществлена постановка оперы английского композитора Алана Буше «Сборщики сахарного тростника»¹⁵, а в нескольких театрах

¹² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 35. Д. 8. Л. 21.

¹³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 130. Л. 1.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 130. Л. 17.

¹⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 118. Л. 2.

страны исполнялась опера известного английского композитора Бенджамина Бриттена «Давайте делать оперу».

Во второй половине 1970-х гг. во многом благодаря непосредственным творческим контактам связи между СССР и Великобританией в области культуры приобрели более устойчивый и регулярный характер, появились новые методы и формы работы по их развитию, постепенно сложилась разнообразная структура отношений. Важно подчеркнуть, что в этот период прямые связи в форме непосредственных контактов с культурными учреждениями разных стран могли развиваться относительно независимо от происходящего на международной арене. К примеру, британские общественные организации, такие, как Ассоциация «Великобритания-СССР», проявляя определенную независимость по отношению к правительству, активно сотрудничали с СССР в вопросах культуры даже в период сворачивания официальных контактов¹⁶.

Как представляется, особенно важны были культурные связи по линии общественных организаций при взаимоотношениях с теми странами, с которыми долгое время отсутствовали государственные соглашения по культурному обмену, например, с Японией и ФРГ.

На протяжении первой половины 1960-х гг. отношения ФРГ с СССР и другими социалистическими странами оставались натянутыми из-за нежелания ФРГ признавать политические и территориальные реалии послевоенной Европы. Культурные связи с ФРГ долгое время развивались в условиях отсутствия межправительственного соглашения, и по линии министерства культуры СССР отношения строились исключительно на коммерческой основе, путем заключения контрактов с частными концертными дирекциями и организациями или отдельными государственными учреждениями искусства и культуры. В период 1961-1965 гг. власти ФРГ довольно активно препятствовали и такому развитию отношений: отказывали в визах советским артистам, затягивая рассмотрение вопросов, запрещали своим учреждениям иметь контакты с советскими организация-

¹⁶ Робертс Д. Говорите прямо в канделябр. Культурные связи между Британией и Россией в 1973-2000 гг. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2001. С. 22.

ми и приглашать советских артистов. Как это ни странно, но иногда такая ситуация оценивалась советской стороной позитивно, о чем свидетельствует отчет Управления внешних сношений министерства культуры СССР, в котором, в частности, говорилось: «Отсутствие соглашения о культурном сотрудничестве позволяло нам развивать связи с ФРГ в нужном нам объеме и в выгодном для нас отношении. Мы проводили в ФРГ почти вдвое большее число мероприятий, чем ФРГ в СССР»¹⁷. Переломным во взаимоотношениях ФРГ и СССР можно считать 1967 г., поскольку в этот период резко изменилась тактика западногерманских властей в отношении культурных связей с Советским Союзом. Центральные власти ФРГ ослабили контроль за контактами в культурной сфере, и все последующие годы после ратификации Договора между СССР и ФРГ в 1972 г., характеризовались большой активностью учреждений культуры и концертных дирекций. В 1973 г. в Бонне во время официального визита Л. И. Брежнева было подписано соглашение о культурном сотрудничестве между СССР и ФРГ. Оно включало в себя практически все существующие направления и каналы двусторонних связей в области культуры, науки, образования, в том числе обмен артистическими коллективами, отдельными исполнителями, делегациями, а также сотрудничество в области кино, радио, телевидения и т. д. Для рассмотрения конкретных вопросов была создана специальная смешанная комиссия из представителей двух правительств. Заключение подобного соглашения способствовало возрастанию интереса к советской культуре с одной стороны, а с другой – значительная автономия учреждений культуры в землях ФРГ, поскольку связи устанавливались в основном через непосредственные контакты, минуя центральные власти.

Переходя к характеристике структуры отношений в целом, следует сказать, что наиболее разнообразные формы контактов существовали в сфере кинопроизводства, в том числе: обмен фильмами на коммерческой и некоммерческой основе, взаимное проведение премьер и недель фильмов, оказание производственно-творческих услуг, участие в международных фестивалях

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1652. Л. 108.

и выставках за рубежом. А одной из самых плодотворных форм сотрудничества с западной культурной элитой становится совместное производство кино- и телефильмов. В 1970-е гг. в рамках совместного производства был осуществлен ряд проектов по производству художественных фильмов. В их числе, например, такие, как «Третья молодость» (СССР-Франция), «Они шли на Восток», «Красная палатка», «Ватерлоо» (СССР-Италия), «Доверие» (СССР-Финляндия), «Синяя птица» (СССР-США). Кроме того, активизируется сотрудничество в области телевидения: среди показанных в этот период рядом западноевропейских телеорганизаций советских художественных телефильмов можно назвать «Хождение по мукам», «Место встречи изменить нельзя», «Красное и черное», «Ирония судьбы», «Дневной поезд». В свою очередь, с 1975 по 1984 гг. советское телевидение приобрело у телеорганизаций капиталистических стран и показало несколько сот программ различных жанров, в большинстве своем это были художественные фильмы, в том числе «Лунный камень», «Пармская обитель», «Жак Оффенбах», «Кукольный дом», «Гедда Габлер». В 1980-е гг. впервые был предпринят ряд крупных совместных постановок многосерийных телефильмов «Жизнь Берлиоза» и «Труженики моря», снятые Гостелерадио СССР совместно с французской телекинокомпанией «Патэ-синема».

Говоря о принципах сотрудничества с зарубежными странами, надо признать, что при заключении соглашений основным оставалось правило соблюдения пропорций, при котором культурных мероприятий с нашей стороны должно было быть проведено количественно больше, чем со стороны иностранных партнеров. Кроме того, было принято специальное решение ЦК КПСС по поводу того, что при соглашении о культурном сотрудничестве с капиталистическими странами советское государство не должно нести финансовых убытков – или дословно: «по капиталистическим странам должен быть положительный баланс»¹⁸, – ибо лишь в этом случае политика культурного обмена считалась успешной. Понятно, что такая установка на сотрудничество вытекала из положения, при котором советское искусство рассматривалось и как мощное средство пропаганды советского образа

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 35. Д. 45. Л. 8.

жизни, и как средство борьбы с западной эстетикой. Хотя, безусловно, официально об этом старались не говорить.

Планомерно проводя политику расширения культурных связей с западными странами, партийные и государственные органы управления культурой оценивали в том числе и возможности распространения советского влияния. «Пропаганда советской культуры, – говорилось в одном из годовых отчетов Управления внешних сношений министерства культуры СССР, – не должна замыкаться на Вашингтоне и Нью-Йорке. В различных районах Соединенных Штатов, иногда значительно удаленных от этих центров, советское искусство ожидают многочисленные и благодарные аудитории, которые к тому же в меньшей степени заражены антисоветскими и сионистскими настроениями, особенно сильными в Вашингтоне и Нью-Йорке... Расширению географии выступлений представителей советской культуры благоприятствует и то, что в настоящее время во многих городах США действуют крупные культурные центры, которые вмещают десятки тысяч зрителей. Это создает возможность для выхода отдельных советских исполнителей и больших творческих коллективов на широкие массы, что значительно повышает эффективность их эстетического и идейного воздействия на американцев по сравнению с небольшими камерными залами, посещаемыми, как правило, состоятельной публикой»¹⁹.

Об этом же свидетельствует переписка Комитета по кинематографии с министерством иностранных дел по поводу сотрудничества с Великобританией: «Связи по линии кино, радио и телевидения осуществляются на основе ст. 9 соглашения. Обмен в этой области является важным каналом пропаганды, и использование его с максимальным политическим эффектом является основной задачей в работе подразделений посольства и других советских представительств в Лондоне, занимающихся этими вопросами»²⁰.

Западные страны в прессе нередко обвиняли СССР в том, что Союз превращает культурный обмен в «улицу с односторонним движением». Иными словами в том, что наше государ-

¹⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 35. Д. 8. Л. 22-23.

²⁰ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 24. Д. 156. Л. 10.

ство, занимаясь распространением советских произведений искусства и литературы в западных странах, в то же время препятствует ознакомлению советских людей с ценностями культуры Запада. Отрицать, что политика в определенной степени действительно была сориентирована таким образом, бессмысленно. Однако следует сказать, что результаты не всегда были таковы. По некоторым формам обмена наблюдался явный дисбаланс в «пользу западной культуры», например, при закупке западных фильмов и продаже советских. По данным, приводимым специалистами в области международных отношений, в 1970-е гг. Советский Союз ежегодно закупал у капиталистических стран 50-60 кинофильмов, примерно такое же количество контрактов заключалось и на продажу советских фильмов в капиталистические страны. Но баланс этот был чисто внешним, потому что реальное соотношение оказывалось другим: например, в период с 1958 по 1976 гг. СССР закупил у США 120 художественных фильмов, а США – всего 55 советских²¹. Причем в основном западные компании предпочитали покупать экранизацию классики, особенно фильмы-балеты, но не картины о современниках. Такое положение они объясняли тем, что западный зритель не принимает советских фильмов, слишком «пресных» и «невинных», и они не дают доходов.

Однако, заметим, что и западные страны проводили аналогичную политику, имевшую пропагандистский характер. Анализ некоторых публикаций в Америке в этот период позволил работникам Управления внешних сношений министерства культуры СССР сделать следующие выводы: «Очевидно, что обмены в области культуры и образования рассматриваются авторами ряда опубликованных в США в последние годы исследований лишь как канал идеологической экспансии на страны социализма, способствующий осуществлению внешнеполитического курса Вашингтона. Интересы сотрудничества при этом полностью подчиняются пропагандистским целям, нередко выдержанным в духе «холодной войны». Характерно, что предлагаемый такого рода изданиями анализ советско-американского сотрудничества

²¹ Кашлев Ю. Б. «Культурные связи СССР с капиталистическими странами». – М.: 1978. С. 27.

больше напоминает подведение итогов деятельности какого-либо внешнеполитического объединения, где скрупулезно подсчитываются все доходы и расходы за определенный период, чем заинтересованное рассмотрение путей улучшения советско-американских контактов»²².

При этом на Совещании по безопасности и сотрудничеству в Европе в 1975 г. западные делегации отказывались взять на себя четкое обязательство о расширении культурных связей с СССР, ссылаясь на то, что в капиталистических странах практически все издательства, театры, гастрольные организации и т. п. принадлежат частным лицам, которых правительство не может заставить популяризировать те или иные произведения искусства. Однако очевидно, что и в западных странах существовала своя цензура, например, в сфере кинематографа, когда те или иные картины запрещали по разным, в том числе и политическим, обстоятельствам²³. В этих условиях гораздо важнее количества мероприятий, проводимых в рамках культурных обменов, была содержательная сторона данных контактов.

В СССР во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг. был принят ряд постановлений, в которых ставилась задача усиления контроля в области культуры, в том числе и задача активного противодействия влиянию с Запада. В частности, как уже отмечалось, 7 января 1969 г. вышло знаменитое секретное постановление ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара». Данное постановление во многом явилось следствием событий в Чехословакии в 1968 г., а вернее неоднозначного отношения к ним части советского общества, в том числе и культурной элиты. Основная суть постановления сводилась к тому, что между двумя системами существуют непреодолимые противоречия, и все эстетические отклонения от соцреалистической направленности есть не что иное, как идеологическая диверсия, которой необходимо активно противостоять.

²² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 35. Д. 8. Л. 5.

²³ Соува Дон. «125 запрещенных фильмов». – Екатеринбург.: 2004.

Следует сказать, что особенно часто в поле идеологического противостояния попадал кинематограф. Выбор зарубежных фильмов для советского зрителя контролировался на самом высоком уровне, поскольку, в отличие от прочих видов искусства, зарубежное кино таило в себе опасность пропаганды другого образа и иного качества жизни на более широкую зрительскую аудиторию. ЦК КПСС и партийные комитеты разного уровня твердо придерживались позиции, что на экраны страны не должны выпускаться фильмы, в которых «приукрашиваются порядки в современном капиталистическом мире, идеализируется капиталистический образ жизни, проповедуются буржуазные идеи классового мира»²⁴.

В качестве примера можно привести справку о развитии советско-французских отношений от 31 января 1969 г., представленную в ЦК КПСС Комитетом по кинематографии. Помимо всего прочего, в данном документе давался своеобразный обзор французского кинорынка: «...Среди кинематографической продукции Франции трудно отобрать для проката в СССР фильмы, отвечающие эстетическим и моральным требованиям, поскольку последние годы французский кинематограф находится в состоянии упадка, в нем преобладают тенденции эротического и формалистического характера. Кроме того, права на прокат значительной части французских фильмов (в том числе и на те, которые представляют для нас определенный интерес) принадлежат фирмам США»²⁵.

Следует сказать, что в 1970-е гг. существовал порядок, при котором комиссия по закупке фильмов Госкино СССР имела право принимать решения только в отношении фильмов стран народной демократии, что же касается фильмов капиталистических стран, то вопрос их приобретения решался в ЦК КПСС. Проходившие тройной отбор на разных закрытых комиссиях, купленные таким образом фильмы в дальнейшем проходили идеологическую «обработку», при которой малейшие политические намеки и аллюзии при дублировании просто вырезались,

²⁴ Цит. по: Зезина М. Р. Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-1960-е гг. – М.: Изд-во «Диалог-МГУ», 1999. С. 109.

²⁵ РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 24. Д. 149. Л. 12.

менялись названия, переписывался текст, произносимый актерами. Кроме того, часто соглашаясь на покупку фильма, сотрудники отдела культуры ЦК выдвигали в качестве обязательного условия ограничение его проката.

В 1976 г. Госкино СССР в рамках IX Международного кинофестиваля в Москве по рекомендации фестивальной комиссии закупил знаменитый итальянский фильм под названием «Народный роман». Сделано это было главным образом в рамках культурного обмена, для укрепления сотрудничества с крупными кинопрокатными фирмами и расширения через них проката советских фильмов. Несмотря на то, что фильм в прокате демонстрировался с существенными сокращениями²⁶, в ЦК покупка фильма все же была признана ошибочной, а Госкино было предложено разработать план мероприятий, «направленных на повышение требований к отбору и выпуску фильмов»²⁷.

Со своей стороны и западные кинокомпании соглашались продавать в СССР далеко не все фильмы. На эту специфику ситуации с закупкой зарубежных кинолент указывал председатель Государственного комитета СССР по кинематографии Ф. Т. Ермаш: «Некоторые фирмы отказываются продавать нам фильмы актуального социально-политического содержания, критически отображающие жизнь в капиталистических странах. Скажем, с американскими киномонополиями не удастся пока достичь договоренности о покупке на приемлемых условиях социальных произведений «Возвращение домой» и «День саранчи», показанных вне конкурса на XII Московском международном кинофестивале»²⁸.

Важно подчеркнуть, что особые требования выдвигались не только к закупке, но и к прокату западных фильмов. В 1966 г. были подвергнуты критике Управление кинофикации Мосгорисполкома, отдел культуры МГК КПСС и Комитет по кинематографии при Совете министров СССР. Им вменялся в вину тот факт, что они не выполнили правила проката, разрешив демонстрацию в кинотеатрах г. Москвы американской развлекатель-

²⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 69. Д. 631. Л. 20. Фильм был сокращен на 297 м при общем метраже 2575 м.

²⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 69. Д. 631. Л. 17, 21.

²⁸ Культурный обмен: 10 лет после Хельсинки. – М.:1985. С. 139.

ной комедии «Некоторые предпочитают в темпе» параллельно с советским историко-революционным фильмом «Ленин в Польше». «Одновременной демонстрацией этих двух фильмов, – отмечал в своей записке в ЦК КПСС председатель Комитета по кинематографии при Совете министров СССР А. В. Романов, – был снижен интерес к советскому фильму, чем нанесен ущерб нашей идеологической работе со зрителями»²⁹. В мае того же года в отделе культуры ЦК КПСС прошло совещание, по итогам которого был издан специальный приказ председателя Комитета по кинематографии при Совете министров СССР от 5 мая 1966 г. «Об ошибках в формировании репертуара некоторых кинотеатров г. Москвы». Этим приказом запрещался показ, в том числе и для изучающих иностранные языки, оригинальных вариантов зарубежных фильмов, в которых при дублировании на русский язык были сделаны серьезные изъятия и сокращения³⁰.

Не менее важными были вопросы как продажи советских фильмов за рубеж, так и расширения их проката. Для этого «Совэкспортфильмом» был разработан определенный механизм, предусматривающий продажу прокатных прав иностранным фирмам на интересующие их картины вместе с другими кинокартинами по выбору Госкино СССР. Так, в 1968 г. советские фильмы «Анна Каренина» и «Братья Карамазовы» были проданы в Англию «в пакете» с другими фильмами³¹.

Второй важный принцип сотрудничества в области культуры, касавшийся содержательной стороны контактов, можно было проследить по формированию гастрольного репертуара. Следует сказать, что в этом вопросе органы управления культурой сталкивались с определенными проблемами. С одной стороны необходимо было следовать требованиям пропаганды «подлинно советского искусства», с другой – учитывать пожелания принимающей стороны, которая чаще всего была представлена частными фирмами типа «Коламбии» и «Селебрити» в США или «Нью Артистс Ассосиэйшн» и «Мьюзик Промоушен» в Японии, а также множеством импресарио, работавших

²⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 49. Л. 1.

³⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 58. Д. 49. Л. 1, 3.

³¹ РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 4. Д. 318. Л. 2.

самостоятельно. Редко гастролями занимались различные общества дружбы, такие, как, например, общество «ФРГ-СССР» в Западной Германии или «Финляндия-СССР» в Финляндии. Однако при организации гастролей и те, и другие выдвигали свои требования в отношении исполнителей и исполняемых произведений³².

Гастрольный репертуар и концертные программы, предназначенные для показа за рубежом, определялись Госконцертом СССР, но обязательно утверждались министерством культуры СССР, точнее Управлением музыкальных учреждений. Программы фестивалей зарубежной музыки – им же, но по согласованию с Союзом композиторов СССР. В феврале 1970 г., к примеру, Союз композиторов должен был одобрить программу недели французской музыки в СССР, представленную министерством³³.

Выдержки из выступления министра культуры Е. А. Фурцевой на заседании партийного собрания министерства в ноябре 1969 г. дают основную характеристику того, что именно готовили ведущие творческие коллективы и исполнители для выступлений за границей, учитывая зрительский интерес: «Опять поедут с классическим репертуаром. И сейчас гастрوليруют с классическим. Из советского репертуара в лучшем случае Прокофьев, Шостакович, Хачатурян, может быть, Вайнберг, и больше ничего нет... Уже в разговоре с Товстоноговым я говорила: нельзя ехать только с «Мещанами». Там, в горьковских произведениях, только мечтают, поэтому наряду с этим нужно везти произведения, где показываются сегодняшние достижения»³⁴.

Известный советский дирижер Кирилл Кондрашин, в декабре 1978 г. не вернувшийся с гастролей из Голландии, так характеризовал принципы формирования гастрольного репертуара: «Формируя свой репертуар, как в СССР, так и за рубежом, советский артист находился под многостепенным контролем. Высчитывается процентное соотношение советской, западной и даже музыки национальных республик, причем качество самой музыки игнорируется. Ряд выдающихся произведений фактически запрещен к исполнению (симфония «Бабий Яр» Д. Шоста-

³² РГАЛИ. Ф. 3162. Оп. 1. Д. 1161. Л. 5.

³³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 118. Л. 33.

³⁴ ЦАОПИМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 226. Л. 193.

ковича, Вторая симфония А. Шнитке, опера «Мастер и Маргарита» Слонимского, ряд произведений Э. Денисова). Кстати, Прокофьева и Шостаковича даже не учитывают как советскую музыку при вычислении процентов»³⁵.

Следует признать, что концертные программы и выступления отдельных исполнителей, утвержденные министерством, не всегда имели успех в западных странах, несмотря на высокий уровень исполнительского мастерства большинства советских артистов. Поэтому неудивительно, что иногда коллективы и солисты за рубежом вносили изменения в утвержденные программы выступлений, о чем говорила Е. А. Фурцева в уже приводимом выше выступлении: «У нас с выкрутасами стал выступать Рождественский, даже Светланов играет формалистические вещи. Кто уверен, что в Америке он не исполнит Шенберга? Очень серьезное положение»³⁶.

Нужно сказать, что ситуация эта сохранялась и в 1970-е гг., и даже в начале 1980-х гг., когда механизм согласования концертных программ был полностью отработан и закреплен специальными документами. В сентябре 1983 г. заместитель начальника ГУК Мосгорисполкома В. П. Селезнев на открытом партийном собрании управления признавал: «Неблагополучно обстоит дело с производственной и творческой дисциплиной в концертных организациях. Исполнительными коллективами и отдельными артистами на гастрольях грубо нарушается изданная Министерством культуры СССР и ВААП «Инструкция о порядке предварительной регистрации концертных программ». Утвержденный репертуар нередко существует, как говорится, «до первого семафора»...»³⁷.

О случаях замены произведений в гастрольных программах сигнализировали, как правило, сотрудники советских посольств. Весьма любопытно в связи с этим письмо посла СССР во Франции от 14 октября 1970 г. с отчетом «О пропаганде советской эстрады и песни во Франции». «Искушенная в музыке

³⁵ Цит. по: Покровский Б. А. «Когда выгоняют из Большого театра». – М.: Изд-во «Артист. Режиссер. Театр», 1992. С. 13.

³⁶ ЦАОПИМ. Ф. 957. Оп. 1. Д. 226. Л. 194.

³⁷ ЦАОПИМ. Ф. 909. Оп. 1. Д. 20. Л. 80.

французская публика, – говорилось в письме, – предпочитает слушать певцов и покупать грампластинки с записями зарубежных песен в современной национальной обработке. С сожалением приходится констатировать, что многие наши популярные эстрадные певцы, известные в том числе и во Франции, как, например, Муслим Магомаев, зачастую исполняют песни в подражательной манере. О значении музыкальной обработки советских песен говорит тот факт, что Украинский ансамбль им. Веревки, гастролировавший во Франции летом 1969 г., вынужден был отказаться от принятого у нас исполнения «Катюши» и разучить французскую манеру исполнения этой песни, известной здесь под названием «Казачок». Связано это было с тем, что французская публика не могла «узнать» эту песню, и оставалась к ней равнодушной до тех пор, пока ансамбль не стал ее исполнять в новой манере»³⁸.

Очевидно, что аналогичная ситуация существовала и при записи ведущих советских исполнителей западными звуко- и видеозаписывающими фирмами. В январе 1970 г. Управление внешних сношений министерства культуры СССР обратилось в Управление музыкальных учреждений с просьбой высказать свое мнение о приемлемости репертуара известных исполнителей Давида Ойстраха, Святослава Рихтера, Мстислава Ростроповича и Эмиля Гилельса, который те должны были исполнять на концертах за рубежом. Во время их гастролей западногерманская фирма «Ариола-Ойродиск», являвшаяся официальным контрагентом Всесоюзного объединения «Международная книга» по распространению советских грамзаписей в ФРГ, Австрии и Швейцарии, планировала сделать запись произведений, которые предварительно были уже ею согласованы с исполнителями. На официальный запрос коллег по министерству начальник Управления музыкальных учреждений ответил, что возражений против исполнения произведений (в основном классических – *Н. Б.*), включенных в репертуар, он не имеет. Тем не менее, чиновник обращал внимание на то, что указанные в письме исполнители самостоятельно определили репертуар, до принципиального согласия министерства культуры. Кроме того, он указал и

³⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 147. Л. 58-59.

на то, что репертуар составлялся без учета необходимости более активной пропаганды творчества современных советских авторов. Поэтому Управление предлагало все же «пересмотреть репертуар записей и включить ряд произведений советских композиторов»³⁹.

В том же 1970 г. Управление музыкальных учреждений отказало итальянской фирме в возможности проведения съемок самых известных многоактных классических балетов в форме получасовых фильмов для ознакомления с ними итальянской аудитории. Взамен был предложен ряд одноактных балетов, в основном в постановке Азербайджанского и Армянского театров оперы и балета, соответственно на музыку национальных композиторов.⁴⁰ К сожалению, осталось неизвестным, согласились ли итальянцы на такое предложение, но зато с уверенностью можно сказать, что такие крупные американские фирмы-импресарио, как, например, «Коламбия Артистс Мэнэджмент Инк.», как правило, упорно настаивали на своих требованиях. Так, в феврале 1973 г. импресарио указанной компании отклонили предложение советской стороны о включении в программу гастролей в США балетов «Золушка» и «Гамлет» современных отечественных композиторов, поставленных Ленинградским театром оперы и балета им. Кирова, и настоятельно просили утвердить пять основных классических постановок: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Жизель» и «Сотворение мира», имевших на Западе особую известность⁴¹. Возможно, именно поэтому уже само включение в гастрольный репертуар Большого театра Союза ССР оперы современного композитора Кирилла Молчанова «А зори здесь тихие» при поездке в США и спектакля МХАТ «Кремлевские куранты» по пьесе Николая Погодина для гастролей в Англии было расценено партийной организацией ВТО как большой творческий успех театров⁴².

³⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 118. Л. 23.

⁴⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 118. Л. 15.

⁴¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 35. Д. 61. Л. 2.

⁴² ЦАОПИМ. Ф. 4522. Оп. 1. Д. 7. Л. 13.

Важно подчеркнуть, что дилемма между необходимостью следовать установке пропаганды социалистического искусства и запросами западных партнеров стояла для органов управления и по другим направлениям, в частности, в области изобразительного искусства. На заседании Коллегии министерства культуры СССР 30 января 1970 г. Е. А. Фурцева признавалась членам Коллегии: «Ведь вы знаете, какая была схватка в Швеции. У нас попросили работы Малевича, попросили в музеи Стокгольма. Я спросила, почему именно Малевича, есть ведь и другие художники. А мне говорят: «Мы считаем его основоположником всей мировой изобразительной культуры, нас интересуют только его работы, а все остальное мы не признаем, и это нашего зрителя не интересует»⁴³.

Интересы же советского зрителя определяли компетентные органы в Советском Союзе. Показателен в этом отношении ответ министерства культуры СССР заместителю директора Госконцерта на его запрос по поводу возможности приглашения на гастроли балетного коллектива из Канады в июле 1971 г.: «Ознакомившись с прилагаемыми материалами на «Гран балет Канада», можно себе представить, что этот коллектив в основном модернистического (так в документе – *Н. Б.*) направления. Может ли он представлять интерес для нашего зрителя по представленным фотоматериалам – определить вряд ли возможно. В репертуаре коллектива имеются классические балеты, которые не предлагаются для гастролей. Балеты модернистского направления «Кармина Бурана», «Сатулли Кармина» и «Триумф Афродиты» имеют сексуальное содержание, выраженное в патологическом ключе. Полагаем, что это направление в балетном театре нас интересовать не может»⁴⁴.

Вместе с тем, советское руководство относилось крайне негативно к случаям копирования за рубежом наиболее успешных в Союзе постановок опер и классических балетов, которые, как известно, имели огромную популярность у западной публики. В связи с этим министерством культуры СССР строго контролировалась работа иностранных искусствоведов, приезжав-

⁴³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1021. Л. 27.

⁴⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 145. Л. 61.

ших в нашу страну для ознакомления с материалами театральных постановок, хранившихся в Бахрушинском музее, музее ГАБТ СССР, а также музее музыкальной культуры им. Глинки.

Очень неохотно допускались иностранные представители и на репетиции ведущих творческих коллективов страны. Так, в декабре 1975 г. руководители Государственного академического Большого театра СССР и Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова отклонили просьбу о посещении репетиций своих спектаклей группы туристов из балетного центра в Сататога (США)⁴⁵. Кроме того, не подлежали распространению основные методики обучения классическому балетному танцу, традиционно существовавшие в России и СССР. В ведущих хореографических училищах Москвы и Ленинграда часть методических фильмов выпускалась под грифом: «Показ за рубежом не рекомендован»⁴⁶.

Одновременно очень избирательно относились и к возможности приглашения западных специалистов, если это не было заранее предусмотрено специальными соглашениями. В ноябре 1974 г. в министерство культуры СССР поступило письмо от гражданина США Ричарда Бенда, в котором он выразил желание приехать в СССР для того, чтобы прочитать в советских музыкальных учреждениях цикл лекций о теории музыки по системе Джозера Шилленгера. Ответ министерства был следующим: «Гармоническая система Д. Шилленгера, в свое время бежавшего из СССР, не представляет интереса для нашей музыкальной практики. Поэтому нецелесообразно приглашение в нашу страну Р. Бенда, собирающегося читать лекции об этой системе»⁴⁷.

Как следует из документов министерства культуры СССР, не рекомендовалось также разглашать планы зарубежных гастролей ведущих советских коллективов, наиболее востребованных за границей. К подобному выводу можно прийти, изучив внутреннюю переписку между основными подразделениями министерства. В июле 1972 г. Управление внешних сношений обратилось к Управлению музыкальных учреждений за сведе-

⁴⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 345. Л. 54.

⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 343. Л. 45.

⁴⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 252. Л. 27.

ниями о текущем и гастрольном репертуаре Большого театра, Кремлевского Дворца съездов и Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова с тем, чтобы передать эти сведения шведскому представительству, организующему гастроли наших артистов. Сведения по текущему репертуару были предоставлены, за информацией по гастрольному репертуару Управление музыкальных учреждений рекомендовало обратиться в Госконцерт, однако при этом подчеркивалось, что сведения эти предоставлялись исключительно для самого Управления, а не для передачи. «Полагаем, – говорилось в письме заместителя начальника Управления музыкальных учреждений С. Миронова, – что эти сведения не должны стать достоянием шведской стороны в связи с тем, что наши взаимосвязи с зарубежными странами носят определенный характер, о чем информировать шведов не представляется нужным»⁴⁸.

Необходимо отметить, что министерством культуры СССР утверждался не только репертуар отечественных творческих коллективов для заграничных гастролей, но и репертуар иностранных артистов, гастролирующих в Союзе. В 1974 г. в течение трех недель (с 22 апреля по 13 мая) в Москве, Ленинграде и Вильнюсе гастролировала труппа драматического театра «Проспект» из Великобритании⁴⁹. Сами гастроли одного из крупнейших творческих коллективов Англии были чрезвычайно важны для налаживания и развития советско-английских культурных связей, тем более что «Проспект» стал первым драматическим театром из Великобритании, пожелавшим приехать в СССР за последние несколько лет. По случаю прибытия театра министерством культуры СССР был организован официальный прием. Вместе с тем, один из спектаклей театра – «Перикл», имевший на международных фестивалях драматического искусства несомненный успех, – у нас в стране играть не разрешили⁵⁰.

Еще одним из вариантов сотрудничества, где особенно важна была содержательная сторона взаимоотношений, явля-

⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 181. Л. 4.

⁴⁹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1652. Л. 48.

⁵⁰ Робертс Д. Говорите прямо в канделябр. Культурные связи между Британией и Россией в 1973-2000 гг. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2001. С. 108.

лась публикация и постановка произведений современных зарубежных авторов у нас в стране и советских драматургов за границей. Как уже отмечалось выше, сотрудники репертуарно-редакционных коллегий рассматривали возможность включения в репертуар произведений современных зарубежных авторов очень осторожно, поскольку существовали списки пьес, которые не рекомендовались к постановке. Причем не только министерство, но и творческие союзы должны были внимательно относиться к работе с зарубежными драматургами. В марте 1975 г. на партийном собрании ВТО обсуждался вопрос «Об усилении борьбы с проявлением буржуазной идеологии и морали» и, в частности, разбиралась работа творческих кабинетов: «В деятельности творческих кабинетов нельзя допускать некритического подхода к произведениям авторов капиталистических стран и гнаться за модой Запада. Надо строже подходить к перепечатке зарубежных пьес в нашем машбюро»⁵¹.

Тем не менее к концу 1970-х гг. произведения 35 американских авторов были разрешены к постановке в СССР. Из американских драматургов особой популярностью у советских режиссеров пользовались произведения Тенниси Уильямса. Пьеса «Трамвай «Желание», поставленная первоначально в московском театре им. В. В. Маяковского, затем вошла в репертуар многих драматических театров страны. То же можно сказать о его пьесах «Стеклозверинец» и «Орфей спускается в ад». Пьесы «Сладкоголосая птица юности» и «Татуированная роза» были разрешены к постановке на сцене МХАТ им. Горького, «Царствие земное» и «Ночь игуаны» – в театре им. Моссовета. Кроме Уильямса, а разные годы были поставлены пьесы Юджина О'Нила: «Луна для пасынков судьбы» – в Ленинградском Большом драматическом театре, «Долгое дневное путешествие в ночь» – в Таллине, «Любовь под вязами» – в Омске. В 1977 г. Московский драматический театр на Малой Бронной выпустил спектакль «Душа поэта».

К концу 1970-х гг. на подмостках советских театров шли спектакли, поставленные по 129 произведениям современных западных авторов, не считая классических. В то же время пьесы

⁵¹ ЦАОПИМ. Ф. 4522. Оп. 1. Д. 7. Л. 13.

современных советских авторов, поставленные в западных странах, исчислялись лишь единицами⁵². Судя по материалам партийного собрания ВТО в феврале 1975 г., посвященного обсуждению принципов работы отдела зарубежных театральных связей, можно сделать вывод, что к середине 1970-х гг. за рубежом было осуществлено всего 19 постановок по произведениям современных советских драматургов⁵³. В 1976 г. вашингтонский театр «Арина стейдж» поставил пьесу Чингиза Айтматова «Восхождение на Фудзияму». Бертольд Брехт в разные годы ставил пьесы Всеволода Вишневского и Валентина Катаева, однако ведущие режиссеры на Западе предпочитали ставить все же русскую классику.

Еще один интересный аспект проблемы связан с участием СССР в различных международных конкурсах и фестивалях. Следует сказать, что в силу определенных идеологических установок исключалась возможность участия советских исполнителей в фестивалях и конкурсах с присутствием какого-либо модернистского уклона. В марте 1971 г. министерство культуры СССР направило в ЦК КПСС записку с просьбой разрешить Государственному академическому театру им. Ш. Руставели выезд во Флоренцию на знаменитый ежегодный фестиваль, в котором принимали участие драматические, оперные и другие исполнительские коллективы⁵⁴. Однако как только посольство в Италии информировало отдел культуры ЦК КПСС о том, что в фестивале примут участие молодежные театры авангардного направления, министерство культуры СССР поспешило снять свой запрос в ЦК⁵⁵.

В мае 1970 г., отвечая на запрос заместителя министра культуры СССР о возможности участия советских исполнителей в Берлинском фестивале джазовой музыки, начальник Управления музыкальных учреждений З.Г. Вартамян заметил, что в Советском Союзе нет джазовых групп, аналогичных западным, и

⁵² Кашлев Ю. Б. «Культурные связи СССР с капиталистическими странами». – М.: 1978. С. 23.

⁵³ ЦАОПИМ. Ф. 4522. Оп. 1. Д. 7. Л. 81.

⁵⁴ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 59. Д. 141. Л. 18.

⁵⁵ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 59. Д. 141. Л. 19.

«поэтому соревноваться в этом плане с западными джазами не считал бы необходимым и целесообразным. Вопрос о большом политическом значении участия нашего джаза в западно-германском фестивале джазовой музыки едва ли соответствует действительности. Нас постоянно втягивают на всевозможные фестивали подобного рода, где мы систематически терпим поражение. Это, с нашей точки зрения, уже приобретает большой политический смысл. По изложенным мотивам полагали бы целесообразным воздерживаться от участия в Берлинском фестивале джазовой музыки»⁵⁶.

Несколькими годами раньше, в 1968 г., довольно активно, даже с привлечением ЦК КПСС, обсуждался вопрос участия представителей СССР в международных конкурсах бальных танцев. Поводом к разбирательству послужило письмо одного из хореографов по так называемым бытовым (или, другими словами, непрофессиональным) танцам в адрес секретаря по идеологии П. Н. Демичева. В своем письме автор обвинял министерство культуры СССР в том, что, идя на поводу у английских организаторов подобных конкурсов, министерство собирается и в Советском Союзе ввести и закрепить международный «танцевальный стандарт». «...Суть танцевального стандарта, – писал хореограф, – сводится к тому, что, по мнению его идеологов, любой человек в любой стране стремится лишь к одному – почувствовать себя богатым аристократом лондонского салона... На конкурсах все подчинено только Западу, начиная от программы и фрачных туалетов, кончая манерой исполнения танцев с типичными для «стандарта» изломанностью, вычурностью, мещанской красотостью»⁵⁷. Министерству культуры СССР в специальной записке в ЦК КПСС пришлось давать соответствующие разъяснения и, в частности, говорить о пользе участия СССР в таких конкурсах: «Мы не поддерживали и не поддерживаем политики танцевального стандарта... Но нельзя согласиться с тем, что международные конкурсы по бальным танцам яв-

⁵⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 119. Л. 49.

⁵⁷ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 609.

ляются источником и каналом только дурного и вредного влияния на развитие бытовых танцев в СССР»⁵⁸.

Существовал еще один аспект проблемы, порой осложнявший контекст взаимоотношений СССР с западными странами по линии культуры. Связан данный аспект был с тем, как зарубежная критика оценивала культурную политику и развитие культурных процессов в СССР. Следует подчеркнуть, что в 1960-1980-е гг. доподлинно это было известно только ЦК КПСС. По этому поводу время от времени в отдел культуры ЦК поступала информация (чаще всего от советских посольств) с обзорами рецензий в газетах и журналах разных стран.

В 1971 г. в записке председателя Главного управления по охране государственных тайн в печати при Совете министров СССР П. К. Романова, адресованной в ЦК КПСС, был представлен анализ некоторых зарубежных публикаций, критикующих культурную политику в СССР. В записке также предлагалось всеми возможными способами разоблачать и опровергать суждения о «кризисе» и «упадке» советской культуры, которые часто содержались в западной печати⁵⁹. Стоит, однако, отметить, что на самом деле рецензии были разноплановые. Зарубежная критика нередко отдавала должное отдельным театральным постановкам в СССР. Так, в июне 1967 г. в ЦК КПСС поступила информация от того же Главного управления по охране государственных тайн в печати при Совете министров СССР о проведенном американским журналом «Тьюлейн драма ревью» обзоре театральной деятельности в СССР. В переложении начальника Главлита статья под названием «Советский театр» одного из сотрудников редакции лондонской газеты Майкла Глени давала представление о передовых, с точки зрения западных критиков, драматургах и режиссерах в СССР. В качестве таковых были названы Леонид Зорин, Эдвард Радзинский, Олег Ефремов и Георгий Товстоногов⁶⁰. Как следует из обзора статей зарубеж-

⁵⁸ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 612.

⁵⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 140. Л. 35.

⁶⁰ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 366-368.

ной критики о советском театральном искусстве за 1972-1975 гг., достаточно высоко на Западе оценивался режиссерский и исполнительский уровень спектаклей «Гамлет» и «А зори здесь тихие» в постановке театра на Таганке⁶¹. А вот один из лучших отечественных фильмов о войне «А зори здесь тихие» Станислава Ростоцкого в 1972 г. английской критикой был назван «ужасающей коллекцией невыносимых штампов»⁶².

Безусловно, очень высоко западной прессой всегда оценивалось русское балетное искусство, а также мастерство отдельных музыкальных исполнителей. Написав об участии Майи Плисецкой в балете на музыку Густава Малера «Смерть Розы» в постановке Ролана Пети, зарубежные критики сочли необходимым подчеркнуть, что «впервые советское правительство дало разрешение на участие советской балерины в спектакле иностранной труппы» и что на спектакль все пришли только ради нее⁶³.

В начале 1980-х г., анализируя зарубежные критические материалы, заместитель министра культуры СССР Г. А. Иванов говорил о смещении акцентов в западной художественной критике: «Если раньше любой успех советской литературы и искусства, который невозможно замалчивать, объясняли сохранением и следованием классическим и фольклорным традициям литературы, балета, театра, народного творчества, то теперь его объясняют «свободой», якобы «завоеванной советскими художниками в борьбе с официальными властями». Так, спектакль Московского театра им. Ленинского комсомола «Юнона и Авось», показанный не так давно в Париже, противопоставлялся всему современному советскому искусству, искусству социалистического реализма, выдавался, таким образом, за единичный успех якобы застойного искусства в целом»⁶⁴.

Охлаждение между СССР и США, начавшееся на рубеже 1970-1980-х гг., отразилось на общем состоянии международных отношений. В этом плане особенно заметным было влияние событий в Афганистане и политики СССР по этому во-

⁶¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 150. Л. 1.

⁶² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 150. Л. 7.

⁶³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 150. Л. 2.

⁶⁴ Культурный обмен: 10 лет после Хельсинки. – М.: 1985. С. 21.

просу, а также принятие администрацией США новых военных программ. В 1979 г. США в одностороннем порядке прервали соглашение с СССР о культурных обменах на 1977-1979 гг. и отказались от подписания соглашения на следующий период. В результате культурные связи на официальном уровне были почти полностью свернуты⁶⁵.

В январе-феврале 1980 г. примеру Америки последовало консервативное правительство Великобритании, которое также начало сворачивать культурное сотрудничество с СССР, откровенно объяснив эти шаги нежеланием способствовать «укреплению советского престижа»⁶⁶. На волне такого рода политических настроений в Англии были отменены гастроли Ансамбля песни и пляски Московского военного округа, а в СССР – Английского камерного оркестра, прекратилась также и подготовка к фестивалю русской и советской музыки, намеченному на 1981 г. Какое-то время балетные, оперные и драматические коллективы гастролировали только по контрактам, заключенным между английскими антрепренерами и Госконцертом. В феврале 1983 г. Великобритания пошла на подписание очередного Соглашения о культурных обменах с СССР на 1983-1984 гг., однако при этом была сделана оговорка, что английское правительство не видит возможности проведения крупных культурных акций с Советским Союзом.

Такая же политика в области культурных связей с СССР проводилась правительствами Италии, Бельгии, Голландии, Дании и ряда других западных стран.

Следует отметить, что обострение международной напряженности сказалось на атмосфере крупных международных культурных событий и прежде всего кинофестивалей. Так, в 1979 г. итальянское правительство по существу не разрешило участвовать в Московском кинофестивале известным деятелям итальянского кино, которые до этого уже официально выразили свое согласие на приезд в Москву. В 1981 г. такой же негласный

⁶⁵ Добросельская Г. Культурные связи и политические факторы в отношениях СССР и США в 1960-1970-е годы // Взаимодействие культур СССР и США (XVIII-XX вв.) Сб. ст. – М.: 1987. С. 98.

⁶⁶ Цит. по: Голубев А. В. Советско-английские связи по линии общественных организаций в 1979-1982 // Вестник Московского университета. Сер. 8. История. 1984. № 4. С. 33.

запрет был наложен и на участие в кинофестивале работников американской киноиндустрии.

Со своей стороны советское руководство также запретило всякие контакты в отношении США, в том числе и по линии негосударственных соглашений. 20 ноября 1979 г. было принято специальное постановление ЦК КПСС о целесообразности прекращения делового сотрудничества с крупнейшей американской фирмой-импресарио «Коламбия Артистс Мэнэджмэнт Инк.»⁶⁷. Следует отметить, что министерство культуры СССР оказалось в очень сложном положении, поскольку вынуждено было дать распоряжение Госконцерту не только больше не заключать с фирмой контрактов на гастроли советских артистов в США и американских – в СССР, но и отменить уже запланированные на 1980 г. выступления. В этой ситуации министерство предложило сворачивать деловые контакты поэтапно, о чем свидетельствует специальная записка первого заместителя министра культуры СССР Ю. Я. Барабаша в отдел культуры ЦК КПСС: «Уже подписаны контракты на выступления в этой стране в 1980 году, – говорилось в записке, – невыполнение указанных контрактных обязательств приведет к острому конфликту, который может вылиться в судебное разбирательство, предъявление серьезных финансовых претензий и вызвать новую волну антисоветской шумихи. В этой связи Министерство культуры СССР считало бы возможным рассмотреть вопрос о поэтапном прекращении деловых связей с фирмой «Коламбия». На первом этапе выполнить подписанные контракты на 1980 год. Совпосольство США также считает целесообразным пойти на выполнение ранее подписанных контрактов с фирмой «Коламбия» при условии получения от американской стороны дополнительных гарантий безопасности советских артистов»⁶⁸. Примечательно, что эта записка была направлена в ЦК 19 декабря 1979 г., а уже 25 января 1980 г. министерство культуры СССР информировало отдел культуры ЦК КПСС о том, что снимает свои предложения о порядке прекращения связей с фирмой «Коламбия»⁶⁹. Очевид-

⁶⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 88. Д. 204. Л. 28.

⁶⁸ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 76. Д. 295. Л. 81.

⁶⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 76. Д. 295. Л. 83.

но, что в адрес министерства поступили соответствующие разъяснения. Более того, когда в 1982 г. вновь был поднят вопрос – на этот раз секретариатом правления Союза композиторов СССР – о возможности сотрудничества с фирмой «Коламбия» в рамках проведения в США фестиваля советской музыки, ЦК снова ответил отказом⁷⁰.

Важно подчеркнуть, что, идя на прекращение отношений по идеологическим и политическим причинам, руководство страны, как правило, не считалось ни с какими финансовыми потерями. Советские специалисты в области международных отношений, оценивая ситуацию, когда советская сторона не принимала предложения западных партнеров, признавали: «Бывают случаи, когда Госконцерт СССР вынужден отклонять предложения западных контрапартнеров о гастролях в СССР тех или иных ансамблей и трупп, которые не отвечают сложившимся у нас художественным и эстетическим традициям. Конечно, это не правило, а, скорее, исключение в практике наших контактов с зарубежными партнерами. Тем не менее всем должно быть ясно, что Советский Союз никогда не будет открывать двери для потока из капиталистических стран гнилого товара псевдокультуры, низкопробных «произведений», проповедующих насилие, аморальность, расизм, унижающих человеческое достоинство»⁷¹.

Но все-таки стоит отметить, что в тех случаях, когда не существовало угрозы идейной и политической «экспансии», советские органы управления культурой всегда старались выполнять взятые обязательства, даже если они не сулили получения особой финансовой прибыли. В качестве примера можно привести переговоры Госконцерта СССР с канадской концертной фирмой «Туринг Офис оф Канада Каунсел».

В 1979 г. директор фирмы Джон Криптон предъявил советской стороне претензию, что Госконцерт СССР получает за советских артистов в Канаде гонорары значительно выше тех, которые выплачивает канадским артистам в Союзе. В ответ

⁷⁰ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 88. Д. 204. Л. 25.

⁷¹ Кашлев Ю. Б. «Культурные связи СССР с капиталистическими странами». – М.: 1978. С. 19.

Управление внешних сношений министерства культуры СССР в специальной справке дало следующие разъяснения: «Канадские импресарио заинтересованы в приглашении советских артистов, так как даже при высоких гонорарах они зарабатывают сотни тысяч долларов потому, что они организуют гастроли в больших залах (не менее 2000 мест) при расценке билетов в среднем 4-6 долларов. Следовательно, художественный уровень советских артистов, большие залы, высокие цены на билеты дают возможность канадским импресарио получать прибыль. В то же время Госконцерт СССР принимает канадских артистов часто заведомо в убыток (руководствуясь интересами культурного обмена), выплачивая меньшие гонорары, так как их профессионально-художественный уровень невысок и не дает оснований для специальных цен (как, например, театр «Ла Скала»). Обычные цены у нас низкие – из расчета на широкую публику, концертные залы в 2-3 раза меньше, чем в Канаде, а транспортные расходы и стоимость гостиниц с питанием весьма велики. Прибыль Госконцерта СССР в целом по Канаде за 1972-1973 гг. составила всего 27,9 тыс. руб. Поэтому утверждение канадской стороны о том, что советская сторона зарабатывает 2 млн. долларов, что она должна платить такие же гонорары, и намеки на то, что могут быть ответные меры, сдерживающие или срывающие культурный обмен, являются откровенным нажимом»⁷².

В начале 1980-х гг. на фоне обострения внешнеполитической ситуации в СССР происходит ужесточение идеологического контроля, особенно после Июньского 1983 г. пленума ЦК КПСС по идеологическим вопросам. В постановлении пленума ЦК отмечалось: «В связи с осложнением международной обстановки западные страны все активнее стремятся использовать каналы культурного обмена для вмешательства во внутренние дела социалистических государств, протаскивания духовной отравы, поощрения деятельности различного рода отщепенцев, эмигрантского отребья. На Западе придумываются различные надуманные поводы к свертыванию культурных связей с социалистическими странами... Более тщательно следует подходить к подбору зарубежной продукции, которую мы получаем по куль-

⁷² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 35. Д. 45. Л. 7.

турному обмену. Ведь известно, что наряду с произведениями содержательными к нам попадают фильмы, пьесы, издания, музыка, для которых характерна безыдейность, пошлость, художественная несостоятельность. Нельзя забывать, что здесь для нас на первом месте должен быть не коммерческий, а политический подход»⁷³.

28 сентября 1982 г. выходит постановление ЦК КПСС «О противодействии подрывным акциям США и мерах по дальнейшей активизации информационно-пропагандистской работы». Вслед за этим в декабре того же года постановлением Коллегии министерства культуры СССР был утвержден специальный план мероприятий, направленных на противодействие «подрывным пропагандистским акциям империалистических государств»⁷⁴.

1 ноября 1983 г. ЦК КПСС принял еще одно постановление «О некоторых вопросах совершенствования и координации внешнеполитической пропаганды и контрпропаганды». А в январе 1984 г. приказом министра культуры СССР «О некоторых дополнительных мерах по усилению противодействия подрывным пропагандистским акциям империалистических государств в области культуры и искусства» при Комиссии министерства культуры СССР по международным культурным связям с зарубежными странами была образована специальная рабочая группа для рассмотрения и решения вопросов внешнеполитической пропаганды. Ведущим периодическим изданиям, например, журналам «Советская музыка», «Музыкальная жизнь», «Советский балет», «Театр», «Театральная жизнь», «Искусство», этим же приказом предписывалось осуществить системную публикацию материалов контрпропагандистского характера. С этой целью редколлегии должны были пересмотреть планы своей работы, дополнив их темами, раскрывающими существо идеологического противоборства на современном этапе, а также роль и место культуры и искусства в борьбе с буржуазной идеологией⁷⁵.

⁷³ Материалы Пленума ЦК КПСС 14-15 июня 1983 г. С. 68.

⁷⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 2396. Л. 82.

⁷⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 2396. Л. 82.

Всесоюзному институту повышения квалификации работников культуры предлагалось соответственно изменить программу курса лекций по теории и практике развитого социализма. Министерством была даже рекомендована примерная тематика занятий для слушателей различных категорий, например, «Социалистический идеал: реальный социализм и идеологическая борьба», «Художественная культура и идеологическая борьба на современном этапе» и др.⁷⁶

Ужесточение политического и идеологического контроля выразилось также в усилении внимания к поведению иностранцев в Советском Союзе, в том числе и к работе зарубежных съемочных групп, которые находились под особым контролем спецслужб и ответственных работников различного уровня. В 1984 г. в отдел культуры ЦК КПСС поступило письмо секретаря Владимирского областного комитета партии Р. Бобавикова, в котором он информировал ЦК о недостатках в организации съемок американского фильма «Петр Великий», проходивших на территории Владимирской области. «...Изъяны в сценарии, написанном Эдуардом Анхолтом, – говорилось в письме, – попытка показать агрессивную суть русского государства со времен Петра Первого. Пользуясь бесконтрольностью, американцы осуществляют несанкционированные съемки, отражающие негативные моменты в деятельности представителей «Совинфильма», пытаясь создать т. н. «фильм о фильме». Владимирский обком КПСС неоднократно обращал внимание руководителей Госкино на недостатки в организации съемок...»⁷⁷. Следует сказать, что по поводу этой совместной работы было издано специальное постановление ЦК КПСС от 6 декабря 1983 г., разрешающего заключение соглашения с телекомпанией ЭЙ-БИ-СИ на съемку фильма. Согласно договору Всесоюзное объединение «Совинфильм» и киностудия им. Горького оказывали американской стороне производственно-творческие услуги. Работа над сценарием велась с привлечением советских специалистов, которые ранее участвовали в создании фильмов Сергея Герасимова «Юность Петра» и «В начале славных

⁷⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 2396. Л. 82.

⁷⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 90. Д. 210. Л. 2.

дел»⁷⁸. Тем не менее секретарем ЦК КПСС М. В. Зимяниным, курировавшим в начале 1980-х гг. сферу культуры, было дано поручение разобраться в ситуации. По поручению ЦК заместитель председателя Госкино Б. А. Павленок выехал во Владимирскую область⁷⁹. Вот как он сам описывает весь процесс расследования фактов, упоминавшихся в письме секретаря Владимирского обкома: «Американская производственная компания CNN обратилась с просьбой оказать ей производственные услуги в съемках фильма о молодом Петре. Поскольку это была валютная сделка, мы вошли с ходатайством и получили официальное постановление секретариата ЦК. Заказ был выгодный. Местом для съемок выбрали Суздаль. Из Владимира в ЦК пришла «телега». Областной цензор сообщал, что не может разрешить съемку в Суздале, потому что американский сценарий искажает русскую историю. Кроме того, американцы разлагают советских людей, причастных к съемочной группе. Цензор был настолько осведомлен о деталях повседневной работы, что стало ясно: владимирские чекисты держат группу под колпаком. Видимо, местные чекисты взяли американцев в свою разработку. Кто их просил об этом? Заезжих гостей курировал центральный аппарат Лубянки. Далее состоялось совещание в ЦК сотрудников трех отделов: культуры, международного и административного, после чего последовало предложение с их стороны: не лучше ли прекратить затею. Вы-то можете, а мы (имеет в виду Госкино – Н. Б.) – нет. Есть постановление секретариата ЦК, и значит, его надо отменять. У нас оснований входить с этим вопросом «наверх» не имеется. Хотите, пишите записку сами, только обязательно укажите, кто нам возместит 6 миллионов долларов неустойки, которую мы обязаны будем выплатить партнерам при нарушении контракта. В результате было принято решение, что Павленок поедет в область и переговорит с Первым секретарем обкома, который категорически требовал прекратить «эту безответственную затею». Убедить «губернатора» было легко, поскольку он, оказывается, был просто не в курсе

⁷⁸ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 90. Д. 210. Л. 4.

⁷⁹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 90. Д. 210. Л. 13.

существующего постановления секретариата ЦК по этому вопросу»⁸⁰.

Таким образом, период военной и политической конфронтации СССР со странами Запада в конце 1970-х – первой половине 1980-х гг. существенно сократил возможности для контактов по линии культуры, а также способствовал усилению идеологического контроля внутри страны.

Подводя итоги рассмотрения проблемы развития культурных связей СССР с зарубежными странами во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг., следует отметить, что непосредственное влияние на развитие этой сферы оказывали внешнеполитическая доктрина СССР и происходившие в ней изменения. Разрядка международной напряженности в 1970-е г. способствовала активизации сотрудничества в области культуры. Связи между СССР и зарубежными странами в этой сфере приобрели более устойчивый и регулярный характер, появились новые методы и формы работы по их развитию, постепенно сложилась разнообразная структура отношений. В целом, несмотря на сложность взаимоотношений с западными странами, во второй половине 1960-х – первой половине 1970-х гг. связи по линии культуры развивались достаточно динамично, основными формами культурного обмена с капиталистическими странами в этот период являлись сотрудничество в области кино, музыки, изобразительного искусства, книгообмен, непосредственные контакты деятелей культуры.

Разумеется, в развитии культурных связей важной была не столько количественная сторона (имеется в виду число организованных гастролей, выставок, обменов), сколько содержательная – программа выступлений, тематика выставок, гастрольный репертуар и т. п. Вместе с тем следует сказать, что новые внешнеполитические реалии не изменили в целом сущности идеологического противостояния. Более того, расширение контактов по линии культуры с обеих сторон нередко рассматривалось как возможность для пропаганды преимущества собственного образа жизни.

⁸⁰ Павленок Б. А. «Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления». – М.: Изд-во «Галерея», 2004. С. 136-137.

Период начала 1980-х гг. характеризовался усилением политической конфронтации и идеологического противостояния СССР и ведущих западных держав, что проявилось в сворачивании официальных контактов, в том числе и по линии культуры. Что касается неправительственных частных и общественных организаций, то на этом уровне культурные связи продолжали сохраняться, однако в целом объем культурного сотрудничества с капиталистическими странами резко сократился.

§ 2. Политика культурного обмена с социалистическими странами: особенности определения и сложности реализации

Принципы, положенные в основу развития культурных связей с социалистическими государствами, несколько отличались от принципов, положенных в основу контактов с западными странами, хотя и во взаимоотношениях с партнерами по социалистическому лагерю определяющей была внешняя и внутренняя политика партии, а также процессы, происходившие на международной арене в этот период. Особенно показательным в этом отношении было сотрудничество с Чехословакией.

Советско-чехословацкое культурное сотрудничество успешно развивалось до 1968 г., причем в общем объеме культурных связей с социалистическими странами сотрудничество с ЧССР занимало одно из ведущих мест⁸¹. После введения войск Варшавского договора в Прагу произошел кризис взаимоотношений между СССР и Чехословакией и в августе 1968 г. связи с этой страной были фактически прерваны по инициативе ЧССР. В практике культурного обмена это нашло отражение в нежелании чехословацкой стороны направлять на гастроли в СССР ранее запланированные коллективы и солистов, а также в отказе от приема в ЧССР советских исполнителей и делегаций.

Постепенная нормализация отношений с новым правительством ЧССР позволила только в 1970 г. возобновить контакты по линии культуры. Планы культурного сотрудничества

⁸¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 35. Д. 32. Л. 36.

министерствами культуры обеих стран стали разрабатываться сразу на два года, а не на один, как это практиковалось ранее⁸². Кроме того, в планах сотрудничества в 1970-е гг. появилась новая форма обменов, которая в министерских отчетах называлась «оказание творческой помощи». На самом деле речь шла о командировании советских специалистов, чаще режиссеров, для постановок за рубежом произведений советских авторов или русской классики.

Конечно, учитывая сложность политических взаимоотношений, прежде всего была важна атмосфера, в которой осуществлялся культурный обмен. В 1970 г. Управление внешних сношений министерства культуры СССР отмечало, что чехословацкие коллективы, солисты и деятели искусства, приезжающие в СССР, в целом остаются довольны оказанным в Союзе приемом: «Во взаимоотношениях с советскими людьми чехословацкие товарищи были сдержаны, попыток возбудить какие-либо разговоры или дискуссии на политические темы не наблюдалось»⁸³. Однако в отчетах переводчиков, сопровождавших иностранцев по линии Госконцерта, отзывы о настроениях приезжавших в СССР чехословацких артистов были иными.

В мае-июне 1970 г. в Москве и Ленинграде гастролировал музыкальный театр «Карлин». «С первых же минут прибытия в Советский Союз, – писал сопровождающий в отчете, – чувствовалось, что прибыли не друзья, а, пожалуй, недруги. Никто, несмотря на приветствия, не здоровался. Руководители коллектива вели только деловые беседы. Со дня приезда коллектива, в котором существовала партийная организация, ее руководитель Сдэнэк Матоуш – артист театра, ведущий программу ревью, стал на путь антисоветской агитации, он открыто говорил о том, что никто не любит Советский Союз, вспоминал события 20 августа, сравнивал это с тем, как реагировал бы советский народ, когда встав утром увидели бы чешские войска и танки и т. д. Бывали случаи, когда после наших «здравствуйте, товарищи» они смеялись, иронизируя по поводу слова «товарищи». Министерство культуры СССР устроило прием для всего коллектива

⁸² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 35. Д. 32. Л. 41.

⁸³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 35. Д. 32. Л. 27.

театра, но большая группа вовсе не явилась, а некоторые, в основном молодежь, устроила демонстрацию, прибыла на прием, но к столу не подошла и через небольшое время демонстративно покинула зал ресторана, а когда обратились к секретарю парторганизации с вопросом, чем объяснить такое отношение, он ответил тем же, «они не забыли 20 августа»⁸⁴.

В других отчетах говорилось не только о настроениях артистов, но и об особенностях привозимых программ, вызывающих открытое возмущение советских зрителей, которые воспринимали их как провокацию со стороны чехословацких гастролеров. Так, в отчете сотрудника Госконцерта о выступлении ансамбля «Студио-балет» в Ленинграде в сентябре 1970 г. значилось следующее: «19 сентября состоялся первый концерт, состоящий из трех балетов. Если первые два не вызвали возражений, то третий оказался весьма двусмысленным и, пожалуй, явно антисоветским. Большинство зрителей высказали свое возмущение свистом и по окончании представления без аплодисментов покинули зал. 20 сентября утром в Ленконцерте был обсужден вопрос о программе вообще и о третьем балете, вызвавшем негодование зрительного зала, в частности. Было решено третий балет больше не показывать, и он был заменен номером «Хиросима». После этого все встало на свои места, и дальнейшие гастроли прошли нормально»⁸⁵.

Следует сказать, что, несмотря на неоднозначную оценку событий в Чехословакии со стороны советской общественности, на научную и творческую интеллигенцию возлагались надежды на восстановление отношений между двумя странами. Поэтому основной упор в развитии культурных связей делался на расширение так называемых непосредственных творческих контактов, которые предполагали заключение двусторонних соглашений между отдельными учреждениями культуры. Например, в начале 1970-х гг. такого рода соглашения были заключены между Московским театром Оперетты и Пражским музыкальным театром «Карлин», а позднее и с театром «Нова сцена» в Братиславе.

⁸⁴ РГАЛИ. Ф. 3162. Оп. 1. Д. 1011. Л. 26-27.

⁸⁵ РГАЛИ. Ф. 3162. Оп. 1. Д. 1011. Л. 34.

Важно подчеркнуть, что двухсторонние соглашения предусматривали не только гастроли коллективов и выезды отдельных артистов, запланированные Госконцертом, но и непосредственный обмен, при котором вопросы приглашения солистов театры решали самостоятельно, в зависимости от производственной необходимости⁸⁶. Кроме того, договоры эти предусматривали творческие контакты художественно-руководящего и административного персонала для ознакомления со сценическими площадками и переговоров по предстоящим гастролям. Такие контакты помогали нормализации отношений не столько на официальном уровне, сколько на уровне человеческих взаимоотношений, когда обсуждение профессиональных проблем отодвигало на задний план политические разногласия.

Очень показательны в этом отношении были гастроли в Праге Московского государственного театра Оперетты в сентябре-октябре 1972 г., когда отдельные сцены московскими артистами исполнялись на родном для зрителя языке. Надо сказать, что и публикой, и критикой это было воспринято как знак уважения к культуре Чехословакии и, безусловно, способствовало тому восторженному приему, который был оказан театру в ЧССР. «Выступления московских артистов превзошли все наши ожидания и убедили нас в том, что оперетта является равноценным жанром театрального искусства, если она действительно на высоком профессиональном уровне в лучшем понимании этого слова. В этом смысле Московский театр оперетты может служить примером и для наших творцов «легкой музыки», – писала газета «Лидова демокраце» 29 сентября 1972 г.⁸⁷

Надо сказать, что так же, как и в отношениях с западными странами, в политике культурного обмена с социалистическими государствами на первый план выходила содержательная сторона контактов. Здесь важно подчеркнуть, что не всегда произведения, официально признанные в СССР, принимались в Чехословакии, Польше, Венгрии и наоборот – кое-что из того, что создавалось в этих странах, в Союзе нередко рассматривалось как эстетически чуждое.

⁸⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 122. Л. 37.

⁸⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 35. Д. 52. Л. 5-7.

В Советском Союзе принято было критиковать эстетические «отклонения» в странах социализма, однако не так, как это делалось в отношении западного искусства. Интересно в этом плане выступление Е. А. Фурцевой на Коллегии министерства культуры СССР в январе 1970 г.: «Недавно я была в Париже и видела выставку изобразительного искусства наших друзей поляков. Там наряду с очень хорошими работами и в прогрессивном смысле и в обращении к теме были представлены такие вещи, которые даже невозможно назвать произведениями искусства. Когда, например, рваные брюки растянуты и повешены на стене непонятно зачем и почему. И здесь требуется большой такт и деликатность, но вместе с тем и принципиальность. Мы не можем положительно оценить то, с чем не можем согласиться»⁸⁸.

Включение в репертуар советских театров произведений драматургов и композиторов стран народной демократии также иногда становилось проблематичным, поскольку произведения эти не всегда подпадали под те идеологические критерии, которые культивировались в Советском Союзе, или иначе – не отвечали требованиям «высокой идейности». В качестве примера можно привести выступление начальника Управления музыкальных учреждений министерства культуры РСФСР П. И. Рюмина на закрытом партийном собрании коммунистов министерства в январе 1969 г.: «Часто ревизионизм во взглядах политических связан с ревизионизмом во взглядах эстетических. Мы часто бываем на декадах и встречах (Чехословакия, ГДР, Польша) и видим, в какой мере интеллигенция этих стран еще не различает разницы между положениями социалистического реализма в теории и тем, что происходит на сценических площадках этих стран. Иногда ложное понимание чувства дружбы и уважения приводит к ошибкам. Пример: постановка спектакля «Мисс Полония» в Свердловском театре музыкальной комедии. Пьеса незрелая. Спектакль был поставлен приглашенным из Польши режиссером и вызвал возмущение зрителей, которые не привыкли к таким произведениям. Это частный пример, а есть примеры, когда либерально оцениваются произведения

⁸⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 2. Д. 1021. Л. 41.

авангардистских композиторов социалистических стран. Эта ложно понятая идея нашего сотрудничества приносит больше вреда, чем пользы»⁸⁹.

На заседании партийного собрания ВТО в феврале 1975 г. в выступлении сотрудника отдела международных связей ЦК КПСС А. В. Кисляка содержалась по сути та же идея: «Посольства социалистических стран просят об усилении связей с театральными союзами их стран. Театр в социалистических странах очень разный. Есть случаи, когда наши деятели как добрые хозяева хвалят то, что критикуется внутри самой дружественной страны»⁹⁰.

Не секрет, что большинство классических оперетт И. Штрауса, Ж. Оффенбаха, И. Кальмана и Ф. Легара, поставленных в Советском Союзе, подвергалось довольно существенным переработкам, главным образом в части либретто. В 1971 г., когда предполагалось заключить соглашение об авторских правах с Венгрией, работники министерства культуры СССР указывали на возможные проблемы при подписании этого соглашения. В частности, начальник Управления музыкальных учреждений З. Г. Вартанян в своем письме к руководству обращал внимание на некоторые спорные пункты проекта соглашения: «Договор предусматривает обязательное согласование изменений, вносимых в либретто, с венгерскими авторами. Нам до сих пор не приходилось встречать такой венгерской оперетты, которую можно было бы поставить у нас без значительных изменений. Это естественно, если учесть, что в Венгрии к оперетте относятся совершенно иначе и видят в опереточном спектакле только развлечение. Обязательность согласования изменений может повести к тому, что венгерские авторы получают право блокировать постановку в нашей стране венгерских оперетт. Это было бы мало желательным, особенно если иметь в виду, что театры оперетты имеют сравнительно большую постановочную емкость. В связи с этим пунктом неясно также, как будет обстоять дело, например, с постановкой оперетт Кальмана. Все они идут у нас в переработках. Что же, венгерские авторы могут

⁸⁹ ЦАОПИМ. Ф. 701. Оп. 1. Д. 11. Л. 3-4.

⁹⁰ ЦАОПИМ. Ф. 4522. Оп. 1. Д. 7. Л. 84.

потребовать, чтобы «Сильва» была возвращена в свой первоначальный вид?⁹¹ Очевидно, что при заключении соглашения с Венгрией нужно было бы оговорить, что оно не распространяется на ранее поставленные произведения»⁹².

В 1972 г. Московский театр Оперетты планировал к юбилею Имре Кальмана поставить «Сильву» в обновленном варианте, с новым либретто, внесением изменений в клави́р, а также с оригинальным названием оперетты. Кроме того, предполагалось, что работа над спектаклем будет осуществляться венгерской постановочной группой согласно договору о непосредственных творческих контактах между МТО и Будапештским театром оперетты⁹³. Однако министерство культуры СССР не поддержало этот проект возобновления⁹⁴. Только через десять лет, в 1982 г., в рамках договора о взаимном сотрудничестве, предусматривающем включение в репертуарные планы наиболее значительных произведений обеих стран, на московской сцене был поставлен спектакль «Королева чардаша». В основе постановки лежала пьеса И. Беккефи и Д. Келлера и сам спектакль был максимально приближен к венгерскому первоисточнику⁹⁵.

Со своей стороны определенная часть интеллектуальной элиты ПНР, ВНР и ЧССР весьма критически относилась к достижениям советской культуры, оценивая ее как «отсталую и догматическую»⁹⁶, о чем свидетельствовали, например, публикации в чехословацких изданиях «Руде право» и «Лидова демократие», переводы которых в порядке информации направлялись в отдел культуры ЦК КПСС. В ноябре 1966 г. в одной из статей, рассматривавшей проблемы взаимоотношений между чехословацким и

⁹¹ Последняя редакция «Сильвы» была написана для постановки в Московском театре Оперетты в 1956 г. В основе переработанного либретто лежали пьеса Л. Штейна и Б. Иенбаха и русский текст В. Михайлова и Д. Толмачева. Именно эта редакция, одобренная Главлитом, считалась общепринятой для всех музыкальных театров СССР.

⁹² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 146. Л. 36.

⁹³ ЦАОПИМ. Ф. 4690. Оп. 1. Д. 26. Л. 45.

⁹⁴ ЦАГМ. Ф. 429. Оп. 1. Д. 1842. Л. 89.

⁹⁵ ЦАГМ. Ф. 429. Оп. 1. Д. 3174. Л. 25.

⁹⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 35. Д. 32. Л. 30.

советским театрами, говорилось: «Сейчас царит всеобщая убежденность, что в советском театре продолжается длительный глубокий кризис»⁹⁷. Наиболее показательна в этом отношении информация, переданная в ЦК КПСС советским посольством в Чехословакии, об итогах гастролей Московского театра «Современник» от 22 ноября 1966 г.

Предваряя ситуацию с гастролями, следует сказать, что чехословацкие деятели культуры пристально следили за тем, какие процессы происходят в сценическом искусстве СССР и давно настойчиво приглашали театр выступить в Чехословакии. Однако уже во второй половине 1960-х гг. среди чехословацкой общественности стало распространяться мнение о том, что «Современник» устарел и что в нынешних условиях в ЧССР должен приехать театр на Таганке, а «Современник» теперь не будет иметь успеха⁹⁸.

Накануне гастролей Олег Ефремов как художественный руководитель подписал специальный протокол о предстоящих гастролях театра, конкретно определивший взаимные обязательства сторон. Надо особо подчеркнуть, что коллектив театра внимательно отнесся к замечаниям чехословацкого критика Л. Сухаржипа и председателя Союза театральных работников, влиятельного режиссера О. Крейча, приглашенных в СССР и посмотревших в Москве спектакли театра. Однако несмотря на эти меры и – главное – невзирая на явный успех выступлений театра, официальная критика в ЧССР отнеслась к показанным спектаклям весьма сурово⁹⁹.

Рецензии, помещенные в словацкой газете «Правда», печатном органе ЦК КПС, жестко критиковали пьесы Александра Володина и Василия Аксенова. «В рецензиях были и справедливые замечания, – писал сотрудник посольства, – но общий тон их был таким, словно бы театр провалился и не имел успеха... Эти рецензии, находившиеся в противоречии с приемом театра

⁹⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 59. Д. 60 Л. 3-4.

⁹⁸ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 269.

⁹⁹ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 269.

братиславским зрителем, вызвали много разговоров... Секретарь ЦК КП Словакии по идеологическим вопросам В. Биляк осудил появление этих рецензий в братиславской печати и сказал, что будут приняты меры по исправлению этой ошибки. Аналогичное мнение высказал и первый заместитель министра школ и культуры ЧССР т. Ф. Кагуда, сотрудник идеологического отдела ЦК КПЧ В. Рзоунек и другие»¹⁰⁰.

После этого инцидента пошли в целом положительные рецензии. «Чехословацкая пресса подвергла внимательному разбору все спектакли «Современника», показанные во время гастролей в ЧССР, – резюмировало посольство. – Как правило, указания на недостатки самого театра делались, хотя в весьма острой форме, но в общем в благожелательном тоне. Учитывая, что театральное искусство и театральная критика Чехословакии, хорошо знакомая с театрами других стран, не стоит на низком уровне, полагали бы правильным разобраться в высказанных замечаниях, не отвергая сразу их и в том случае, если они по форме носят острый характер»¹⁰¹. Далее в записке посольства говорилось о характере сделанных замечаний: «...Почти все критики признавали достоинства театра (особенно части его актеров), но при этом старались его слабые места объяснять слабостями или, как писали некоторые газеты, «кризисом» советской драматургии. При этом многие рецензенты отмечали, что инсценировки литературных произведений, в доработке которых активно участвовал непосредственно коллектив театра, в своей драматургической основе значительно лучше, чем пьесы, написанные драматургами Аксеновым и Володиным... Нельзя отрицать, что пьесы «Назначение» и «Всегда в продаже» действительно дают основания критикам для подобных заключений»¹⁰².

Следует сказать, что зачастую произведения, созданные по государственным заказам министерства культуры СССР,

¹⁰⁰ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 270.

¹⁰¹ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 274.

¹⁰² Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2009. С. 276.

не вызывали особого интереса в странах социалистического содружества. На существование такой ситуации указывалось в аналитической статье В. Г. Ключева «К вопросу о взаимосвязях социалистических художественных культур и их изучения как системы». «Нас не может не интересовать вопрос, – писал автор, – почему конкретное художественное явление, или художник, или произведение одной страны органично воспринимается другой, а иное – нет (хотя оно не менее художественно и идейно). Чем можно объяснить, что, скажем, ряд советских пьес (например, «Протокол одного заседания» А. Гельмана, а ранее «В дороге» В. Розова и ряд других) встретили весьма сочувственный прием у зрителей ГДР, а иные произведения вообще не ставятся или не находят должного отклика?»¹⁰³.

Ответ, впрочем, был вполне очевиден и заключался в том, что и в социалистических странах ценились прежде всего яркие неординарные постановки как классического, так и современного репертуара. В качестве примера можно привести отклики польской газеты «Культура» с оценкой одного из лучших в истории советского театра 1970-х гг. спектаклей. «История лошади» в постановке Ленинградского Большого драматического театра была показана на Международном фестивале в Варшаве в 1978 г. и воспринята польской театральной общественностью как открытие: «Спектакль не вмещается ни в одну из известных, описанных и укоренившихся театральных традиций – он ее создает. Это проявление новой, более зрелой философии театра, призванного при таком понимании не только отражать мир, но и его синтезировать»¹⁰⁴.

Говоря о принципах формирования гастрольного репертуара для социалистических партнеров, следует отметить, что по сути они были те же, что и в отношении западных стран. Гастрольный репертуар утверждался министерством культуры СССР по представлению руководства театров и концертных организаций. Представляя список на утверждение, учреждения

¹⁰³ Современное искусство социалистических стран: проблемы творческих взаимосвязей. – М.: 1981. С. 59.

¹⁰⁴ Современное искусство социалистических стран: проблемы творческих взаимосвязей. – М.: 1981. С. 102.

культуры должны были обязательно включать произведения современных советских авторов.

В 1970 г. Управление внешних сношений министерства культуры СССР, представляя отчет о культурном сотрудничестве с Чехословакией, к недостаткам обмена отнесло то, что в концертных программах ведущих музыкантов-исполнителей часто повторяются произведения 2-3 советских композиторов, главным образом Прокофьева, Шостаковича и Щедрина, что «не способствует активной пропаганде творчества советских композиторов. Почти полностью отсутствуют в программах произведения композиторов союзных республик»¹⁰⁵.

Кроме того, «юбилейная» направленность развития официальной культуры в СССР была характерна и для содержательной стороны развития культурных связей с социалистическими странами, особенно после 1969 г.

В 1970 г. советско-чехословацкое культурное сотрудничество проходило в обстановке празднования 100-летия со дня рождения В. И. Ленина и 25-летия освобождения Чехословакии от фашизма. Отношения строились таким образом, чтобы наиболее полно отразить в культурном обмене эти два важных события в жизни советского и чехословацкого народов¹⁰⁶. Однако показательно, насколько неравнозначно в чехословацкой печати освещались культурные мероприятия, посвященные этим датам. В апреле в Праге выступала группа советских артистов с тематической программой, посвященной 100-летию В. И. Ленина. Тем не менее, чехословацкая центральная печать полностью проигнорировала факт этого выступления¹⁰⁷. Зато широко освещались гастроли Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова, о которых газета «Руде право» от 21 ноября, давая высокую оценку профессионализму советских исполнителей, писала: «У нас мастерам Ленинградского балета рукоплескала публика. Есть однако, «эстеты», которые отвергают русскую балетную школу, признанную во всем мире. Они признают лишь модное, понимают только модное, экспериментальное творче-

¹⁰⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 35. Д. 32. Л. 8.

¹⁰⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 35. Д. 32. Л. 1.

¹⁰⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 35. Д. 32. Л. 5.

ство. А то, что вызывает восхищение во всем мире, является для наших мещан пережитком и отсталостью»¹⁰⁸.

Настоящим камнем преткновения во взаимоотношениях с социалистическими странами становилось то обстоятельство, что в странах Восточной Европы коммерческий интерес очень часто преобладал над идеологическими мотивами. Прежде всего, это было заметно во взаимоотношениях тех ведомств, которые занимались организацией гастролей.

В СССР всеми вопросами, связанными с гастролями, занимался Госконцерт, в структуре которого существовал специальный сектор по работе с социалистическими странами. Как уже говорилось, основная функция Госконцерта заключалась в планировании и организации гастролей зарубежных коллективов и артистов, прибывающих по линии министерства культуры СССР, а также осуществление гастролей советских художественных коллективов и солистов за рубежом. К слову сказать, Госконцерт долгое время возражал против непосредственных обменов, которые, по мнению его директора, мешали нормальному гастрольному обмену, поскольку концертное объединение не могло контролировать их содержание¹⁰⁹.

В социалистических странах в качестве импресарио так же, как и в СССР, выступали государственные объединения, например, «Интерконцерт» в Венгрии или «Пагарт» в Польше. В ЧССР гастроли представляли два объединения: «Прагоконцерт» и «Словконцерт». Конечно, они не были такими мощными организациями, как Госконцерт СССР, и – главное – не настолько четко контролировали ситуацию с гастролями. Определенный интерес в отношении оценки гастрольных учреждений в соцстранах представляет справка сотрудников Госконцерта, составленная в 1970 г. В ней дается, в частности, характеристика венгерского гастрольного объединения: «Интерконцерт – маломощная концертная организация (из всех стран, на наш взгляд, самая слабая). Занимается только солистами и имеет возможность направлять к нам небольшие эстрадные группы. Гастроли в ВНР советских исполнителей проводятся слабо –

¹⁰⁸ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 35. Д. 32. Л. 31.

¹⁰⁹ РГАЛИ. Ф. 3162. Оп. 1. Д. 878. Л. 23.

отсутствует реклама, организуют максимум 2-3 концерта. Почти не могут организовать гастролы советских оперных певцов, т. к. местные театры, видимо, не считаются с Интерконцертом и не сотрудничают с ним. По имеющимся сведениям, Интерконцерт в основном занимается и очень заинтересован в направлении своих т. н. цыганских оркестриков в рестораны на Запад. От этой деятельности Интерконцерт имеет приличную валютную прибыль. Вся остальная деятельность сводится к формальному выполнению подписанного протокола»¹¹⁰.

Наиболее часто проблема расхождения идейных и коммерческих оснований возникала и при проведении конкурсов исполнителей эстрадной песни. Как правило, концертные программы и выступления отдельных исполнителей на конкурсах и фестивалях, утвержденные министерством культуры СССР и ориентированные прежде всего на то, чтобы исполнить не лучшие произведения, а идеологически выдержанные, а также обязательно представлявшие СССР как многонациональное государство, не имели успеха. Очень показательна в этом отношении записка генерального консульства в Польше, информировавшая ЦК КПСС о том, как проходил международный музыкальный фестиваль в Сопоте в сентябре 1970 г. На этом фестивале советские исполнители выступили крайне неудачно. «В итоге наша страна, – говорилось в записке, – теряет престиж на таком крупном международном фестивале, а это уже вопрос политический. Как ни странно, но иногда наша могучая держава бывает представлена слабее ряда малых стран. Нам бывает здесь очень обидно и трудно ответить на многочисленные: «почему?». Почему часто подбирают репертуар и исполнителей без учета требований и обстановки на фестивале. Почему Советский Союз чаще представляют грузины, азербайджанцы, молдаване, белорусы и другие народности и редко бывают русские и т. д. Даже польские друзья переживают за нас. Мы не собираемся давать здесь оценки песенного мастерства исполнителей, музыкального уровня различных песен – пусть такую оценку делают специалисты. Но песни в исполнении Ю. Гуляева «Знаете, каким он парнем был?», «Семеновна» и «Из-за острова на стрежень» –

¹¹⁰ РГАЛИ. Ф. 3162. Оп. 1. Д. 1080. Л. 21.

совершенно не воспринимаются иностранцами. «Песняры» – коллектив, конечно, хороший, музыкальный, но на таком международном конкурсе лучше воспринимается современная эстрадная песня. С этим нельзя не считаться»¹¹¹.

Разъясняя сложившуюся ситуацию, Управление внешних сношений министерства культуры СССР анализировало причины такого положения: «В этом году была проведена огромная подготовительная работа к фестивалю с целью ликвидировать недоделки и ошибки, имевшие место в прошлом году. Чем же объяснить наше неудачное в течение последних лет участие в Сопотском фестивале? Ответ можно получить из центральной польской газеты «Трибуна люду» от 2 сентября 1970»¹¹². Далее сотрудник Управления цитирует итоговую статью в польской газете: «...Организаторы фестиваля должны в конце концов перестать хвалиться сомнительным успехом «некоммерческого» его характера, стыдливо кладя себе в карман три миллиона злотых... Сопотский фестиваль является одним из европейских песенных рынков. Здесь торгуют между собой импресарио из других стран, торгуют и представители фирм грамзаписи, наилучшим примером чего была премия представителя португальского «Полидора», за которого голосовали представители этой фирмы от других стран... Сопотский фестиваль фактически становится коммерческим предприятием. И правильно. Это принесет только пользу. С одной стороны им заинтересуются более влиятельные организаторы и большие фирмы грамзаписей, с другой стороны мы сможем им показать, что мы имеем на продажу. Развлечение – это такая же промышленность, как и другие отрасли. И не стоит упускать случай... Откровеннее и яснее сказать о Сопотском фестивале последних лет трудно. В этих условиях представленные на нем советские песни, в основном патристического содержания, и скромная манера советских исполнителей не могут выдержать конкуренции западных шлягеров. А при «продажной» обстановке в жюри советские песни и исполнители не могут рассчитывать на премии. Видимо, следует

¹¹¹ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 149. Л. 76.

¹¹² РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 35. Д. 37. Л. 12.

подумать о целесообразности дальнейшего участия в этом фестивале»¹¹³.

Следует сказать, что это не был единичный случай. О сходных проблемах говорилось и в специальном отчете Управления внешних сношений о культурном сотрудничестве с Чехословакией. Сотрудники Управления информировали о выступлении советских артистов на международном фестивале эстрадной песни «Братиславская лира – 70». Из-за того, что на фестивале предполагалось, помимо представителей социалистических стран, выступления эстрадных артистов из Англии, Франции, Бельгии и Италии, выступление артистов из Советского Союза не намечалось, а предполагалось направить на фестиваль только наблюдателя. Однако по просьбе чехословацкой стороны на фестиваль все же послали молдавский ансамбль «Норок» и солиста Белорусской филармонии Виктора Вуячича. «Выступление ансамбля, – указывалось в отчете, – было неудачным. Недостаточное профессионально-исполнительское мастерство и слабая режиссерская подготовка не могли конкурировать с коллективами из других стран, особенно из капиталистических»¹¹⁴.

Говоря о сложностях культурного обмена с социалистическими странами, нельзя не упомянуть и еще об одной распространенной во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг. форме контактов, такой, как совместные сценические постановки и производство художественных фильмов. Следует сказать, что работа над большинством совместных с социалистическими странами проектов завершалась успешно, но бывали и исключения.

В 1978 г. в Берлине при участии советских специалистов состоялась премьера балета «Лебединое озеро» П. И. Чайковского в новой редакции. Долгие годы балет был визитной карточкой советского искусства, его обязательно демонстрировали зарубежным гостям в пределах страны и обязательно включали в гастрольный репертуар советских балетных трупп. Балетная редакция Большого театра являлась эталоном, поэтому все попытки что-то изменить в сложившемся спектакле воспринима-

¹¹³ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 35. Д. 37. Л. 13

¹¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 35. Д. 32. Л. 20

лись весьма болезненно. Авторы же берлинской постановки взяли за основу первоначальную партитуру П. И. Чайковского, который позже внес в нее изменения в соответствии с замечаниями царской цензуры. Балет уже был показан на немецкой сцене, получил восторженные отклики публики и положительные рецензии. Однако после письма в ЦК КПСС второго секретаря посольства СССР в ГДР В. Житникова, который был озабочен неверным идеологическим звучанием спектакля, провели ряд бесед с немецкими товарищами и постановка была снята с репертуара.

В мае 1971 г. в ЦК КПСС на имя секретаря по идеологии П. Н. Демичева было получено письмо посла Югославии, в котором он просил посодействовать участию в съемках югославского фильма «Сутьеска» Сергея Бондарчука в качестве режиссера-постановщика: «Еще раз прошу лично Вас, Петр Нилович, принять твердое решение в благожелательном плане. Отрицательное решение ссорит нас с определенной частью интеллигенции и бывших партизан Югославии. Все это, естественно, станет достоянием руководителей СФРЮ и СКЮ и не в последнюю очередь И. Тито»¹¹⁵. По распоряжению секретаря ЦК отдел культуры ЦК КПСС запросил на этот счет мнение Комитета по кинематографии при Совете министров СССР. Следует напомнить, что еще в 1966 г. специальным постановлением ЦК КПСС «Об упорядочении и улучшения сотрудничества СССР с зарубежными странами в области совместного производства кинофильмов» Комитету было предоставлено право самостоятельно решать вопросы о совместных постановках с социалистическими странами¹¹⁶. В данном случае Комитет по кинематографии посчитал нецелесообразным «поручать советскому режиссеру постановку фильма на чисто югославскую патристическую тему»¹¹⁷. В итоге Бондарчук написал письмо с отказом от участия в съемках фильма, указав в качестве причины производственную занятость¹¹⁸.

¹¹⁵ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 154. Л. 94.

¹¹⁶ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 59. Д. 64. Л. 143.

¹¹⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 154. Л. 18.

¹¹⁸ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 154. Л. 102.

Тем не менее такая ситуация была скорее исключением, чем правилом кинематографического обмена. Важно отметить, что сам производственный процесс совместных постановок обычно всегда доводился до конца, но фильмы, созданные в рамках этих проектов, редко становились кинематографическими событиями. Основная причина была та же – различие в подходах. Один из сотрудников журнала «Советский экран» Валерий Головской в своих мемуарах описывал подготовку обмена кинопродукцией с Венгрией. В Союзе кинематографистов был организован просмотр советских фильмов для венгерской делегации и одновременно наши ведущие деятели кино смотрели венгерские новинки. Затем следовало взаимное обсуждение. «Встреча, – пишет Головской, – начинается с приветственных речей, но быстро переходит на оживленную дискуссию о кинопроцессе. Венгры критикуют идейный и художественный конформизм советской продукции, а хозяева обращают внимание на пессимизм и чуждый зрителям модернизм венгерского кино. Но в целом венгерские кинематографисты, как и их политики, стараются не обострять отношений, делают вид, что существует единодушие по основным вопросам. Их главная задача – не привлечь внимание «большого брата» к своим фильмам»¹¹⁹.

В контексте сотрудничества по линии культуры достаточно распространенной формой планируемых творческих контактов становится регулярное проведение фестивалей и декад драматургии социалистических стран. Так, например, в репертуар советских театров за сезон 1978-1979 гг. входило порядка 100 пьес из стран социалистического содружества¹²⁰. Этому способствовало прежде всего создание Всесоюзного агентства по авторским правам (ВААП) в сентябре 1973 г. в результате присоединения СССР к Всемирной (Женевской) конвенции об авторском праве. Являясь членом влиятельной международной неправительственной организации в области авторского права – Международной конфедерации обществ авторов и композиторов,

¹¹⁹ Головской В. «Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х.». – М.: Изд-во «Материк», 2004. С. 49.

¹²⁰ Современное искусство социалистических стран: проблемы творческих взаимосвязей. – М.: 1981. С. 6.

Агентство регулярно принимало участие в заседаниях ее рабочих органов: юридической и технической комиссий, международных авторских советов. В 1970-1980-е гг. количество контактов, ежегодно заключаемых ВААП как в области экспорта, так и в области импорта прав на произведения литературы и искусства, постоянно возрастало. Соответственно иностранным авторам выплачивали гонорары за право использовать их произведения. О том, какова была сумма отчислений для авторов социалистического содружества, дает представление письмо директора МХАТ им. Горького К. Ушакова в Управление театров министерства культуры СССР от 13 февраля 1975 г. В письме содержалась информация о количестве представлений одного из легендарных спектаклей прославленного театра: «В 1975 г. будет идти пьеса Освальда Заградника «Соло для часов с боем», которая в течение года пройдет 4 раза в месяц, что за 10 рабочих месяцев составит 40 представлений из расчета 4% отчислений от сбора 3 тыс. руб.»¹²¹.

В ноябре 1973 г. руководство МТО обратилось в ГУК с просьбой направить в органы Главлита либретто музыкального спектакля «Песня для тебя», посвященного декаде чехословацкой драматургии в СССР¹²². Для того, чтобы сделать спектакль более привлекательным для зрительской аудитории и тем самым продлить его сценическую жизнь и оправдать затраты на постановку, а также, исходя из возможностей актерского состава, постановщики предполагали включить в спектакль, помимо произведений чешских и словацких композиторов, также отрывки из классических сочинений. Однако Управление театров, музыкальных организаций и концертной работы ГУК Мосгорисполкома, ознакомившись с либретто, настоятельно рекомендовало изъять из него произведения, «по своему содержанию не имеющие прямого отношения к жизни народов Чехословакии», поскольку их наличие «не совсем отвечает требованиям предстоящего фестиваля». «При дальнейшей работе над либретто, – говорилось в письме начальника Управления В. И. Розова к директору театра, – необходимо дополнить его материалом,

¹²¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 44. Л. 19.

¹²² ЦАГМ. Ф. 429. Оп. 1. Д. 1842. Л. 17.

рассказывающим о сегодняшней жизни Чехословацкой Социалистической Республики»¹²³. Следует сказать, что не только сами произведения тематически должны были соответствовать условиям фестивалей и декад, но и приглашение специалистов строго увязывалось с тем, кому именно посвящалось проведение данных мероприятий. В январе 1975 г. заместитель начальника Управления театров ГУК Мосгорисполкома В. И. Коршунов обратился в министерство культуры СССР с просьбой разрешить приглашение творческих работников из ЧССР для инсценировки и постановки пьесы Бертольда Брехта «Швейк во второй мировой войне» в Московском театре кукол. Однако министерство не сочло возможным поддержать данную просьбу, поскольку «инсценировку пьесы немецкого автора и ее постановку в театре к фестивалю драматургии ГДР следует поручить писателям и режиссерам страны, чей фестиваль проводится в СССР»¹²⁴.

Важно подчеркнуть, что некоторые формы сотрудничества не находили реализации совсем не по идейным мотивам. Довольно часто не принимались к постановке в Советском Союзе произведения деятелей культуры социалистических стран не из-за приверженности в отдельных случаях западной эстетике, а просто из-за их низкого художественного качества. Масса примеров, когда в рамках определенных соглашений болгарские, румынские, югославские композиторы и драматурги представляли свои произведения для постановки в СССР, но не получали соответствующего разрешения, поскольку работники министерства культуры СССР при их анализе отмечали невысокий уровень профессионализма авторов. Главными в оценке произведений, так же, как и в случае с отечественными авторами, были редакторы репертуарно-редакционных коллегий министерства.

В качестве примера можно привести рецензию главного редактора репертуарно-редакционной коллегии по музыкальным произведениям К. К. Саквы от 6 февраля 1970 г. Направляя на рецензию ноты музыкального произведения, написанного

¹²³ ЦАГМ. Ф. 429. Оп. 1. Д. 1842. Л. 15.

¹²⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 36. Д. 44. Л. 8.

болгарским композитором Стефаном Дмитриевым, Управление внешних сношений просило дать заключение о художественных достоинствах произведения. Ответ редактора был следующим: «На основании присланного невозможно даже рекомендовать автору учиться сочинять музыку, настолько в этом мало элементов творчества»¹²⁵.

Другой пример, когда румынские органы управления культурой в течение ряда лет высказывали недовольство по поводу того, что в советских театрах не ставят произведения румынских авторов, несмотря на договоры о сотрудничестве. В январе 1970 г. Государственный комитет по делам культуры и искусства СРР пригласил главного балетмейстера и директора Московского академического театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в Бухарест для ознакомления с балетным спектаклем современного румынского композитора Л. Профета «Принц и нищий». Однако Управление музыкальных учреждений, предварительно ознакомившись с партитурой, не рекомендовало руководству театра командировку в Румынию, поскольку министерство культуры СССР все равно не смогло бы включить румынскую постановку в план культурных мероприятий «ввиду малоинтересной музыки балета»¹²⁶.

В иных случаях, когда низкое качество произведения не было настолько очевидным, решение принимать или не принимать произведение оставляли за Союзом композиторов СССР либо за конкретным исполнителем. Интересна в этом отношении выдержка из еще одной рецензии главного редактора репертуарно-редакционной коллегии по музыкальным произведениям, касающаяся на этот раз сочинения польского композитора: «...Сочинение К. Сикорского кажется порядком скучным. Но это не основание для того, чтобы не рекомендовать симфонию к исполнению, однако дирижеру это может показаться достаточно серьезным препятствием. Поэтому нам кажется, что именно Г. Рождественский должен принять решение о том, исполнять ли ему в Польше симфонию Сикорского»¹²⁷.

¹²⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 118. Л. 5.

¹²⁶ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 118. Л. 17.

¹²⁷ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 118. Л. 40.

Для иллюстрации того, что некоторые формы сотрудничества не находили реализации по иным мотивам, нежели неверное идейное содержание, следует привести еще два любопытных документа, в которых речь идет о гонорарной политике Госконцерта в отношении солистов из социалистических стран. В 1970 г. венгерские представители сделали запрос о возможности повышения гонораров для своих артистов, выступающих в СССР. Госконцерт ответил отказом, причины которого разъяснялись в специально подготовленной для руководства министерства культуры СССР справке об артистическом обмене с ВНР. «Госконцерт, – говорилось в документе, – не считает целесообразным проводить дальнейшее значительное повышение гонораров и таким образом переводить весь обмен солистами между СССР и ВНР на коммерческую основу. Это может привести к сокращению культурного обмена в этой области, ибо повышение себестоимости каждого выступления венгерских артистов при недостаточном их исполнительском уровне заставляет многие советские филармонии отказываться от организации их гастролей»¹²⁸. Таким образом, еще одна общая для всех проблема заключалась в том, что редко удавалось заинтересовать лучших исполнителей в гастролях в социалистических странах ввиду значительной разницы в гонорарах.

Интересен в связи с этим и ответ директора Госконцерта А. А. Бони на письмо польской концертной организации «Пагарт» в сентябре 1969 г. в отношении оплаты польских артистов. В данном случае речь шла о том, чтобы выступления польских солистов, дирижеров и других исполнителей, гастролирующих в СССР, оплачивались бы так же, как и в западных странах. В качестве информации сотрудники «Пагарта» отправили сведения о гонорарах с тем, чтобы Госконцерт ознакомился с ними и сравнил их со своей гонорарной политикой. Из содержания ответного письма директора Госконцерта можно предположить, что зачастую имело место недопонимание при расчетах: «Мы с интересом ознакомились с ними и сравнили с нашей гонорарной политикой. Во многом мы обнаружили примерное равновесие. Однако у нас возникло несколько неясных вопросов, на ко-

¹²⁸ РГАЛИ. Ф. 3162. Оп. 1. Д. 1080. Л. 136-139.

торые, мы надеемся, Вам не составит трудности написать нам краткие разъяснения. Гонорар дирижеров в Южной Америке указан за один концерт или за серию? Указанные в Вашем письме гонорары солистов были получены за выступления в опере (певцы), сольные концерты или выступления с оркестрами? Включали ли в себя эти гонорары оплату аккомпаниаторов, проезда, гостиницы? Как вообще указаны Ваши гонорары «нетто», или из этих сумм исполнители выплачивают налоги и комиссионные?»¹²⁹

Заметим, развитие культурных связей со странами социалистического содружества принципиально отличалось большей устойчивостью, главным образом, благодаря постоянным координационным встречам руководителей министерств культуры, творческих союзов, а также благодаря обмену не только творческими, но и управленческими кадрами. В Советском Союзе достаточно часто устраивались различного рода семинары для работников министерств и управлений культуры, на которые приглашались и управленцы из других стран. Очень показательна в этом отношении была ситуация с кадровыми перестановками в Чехословакии после 1968 г. В уже приводимом отчете о сотрудничестве Управления внешних сношений министерства культуры СССР говорилось: «Принимая во внимание, что к работе во многих учреждениях культуры ЧССР в настоящее время привлечены люди, которые поддерживают политику КПЧ, но не имеют достаточного опыта работы в области культуры и искусства, в плане 1971-1972 гг. предполагается шире практиковать приглашение чехословацких деятелей культуры на внутрисоюзные семинары, конференции и другие мероприятия, посвященные различным проблемам культурного строительства»¹³⁰.

Планы культурного сотрудничества между СССР и социалистическими странами в 1970-е гг. предусматривали ежеквартальное направление советских специалистов для изучения опыта работы учреждений культуры ПНР, ЧССР, ГДР, НРБ. Командированные сотрудники министерств должны были собирать

¹²⁹ РГАЛИ. Ф. 3162. Оп. 1. Д. 935. Л. 51.

¹³⁰ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 144. Л. 1.

информацию и материалы по теоретическим и практическим проблемам развития культуры, которые разрабатывались в институтах и организациях, подведомственных министерству культуры СССР и министерствам культуры союзных республик¹³¹. Кроме того, с 1969 г. установилась практика ежегодных встреч министров культуры социалистических стран, на которых обсуждались конкретные вопросы развития сотрудничества. Проводились также и встречи руководителей творческих союзов, например, совместные секретариаты, на которых координировались планы работы, происходил обмен мнениями по различным творческим и организационным вопросам.

В своем докладе на международной конференции в 1978 г. заместитель министра культуры СССР В. И. Попов, характеризуя объем культурных связей, отметил, что за период 1972-1978 гг. число делегаций, выезжавших в социалистические страны для обмена опытом культурного строительства, возросло в 4 раза, а прием – в 2,5 раза¹³².

В январе 1971 г. Союз композиторов СССР вышел с инициативой совместного выступления руководства музыкальных союзов социалистических стран против политики Исполнительного комитета Музыкального Совета при ЮНЕСКО. «В практике своей деятельности, – говорилось в записке в ЦК КПСС, – в настоящее время руководство Международного Музыкального Совета уделяет мало внимания творческой жизни социалистических стран. В своей художественной политике Совет ориентируется преимущественно на творчество авангардистов. Так, на организуемых ежегодно Радио трибунах композиторов первые места почти всегда получают исключительно авторы современной музыки. Та же линия проводится и в журнале «Мир музыки» – органе Международного Музыкального Совета»¹³³.

С начала 1970-х гг. ежегодно стали собираться совместные секретариаты Союза композиторов СССР с руководством творческих союзов социалистических стран. В 1972 г. проводились

¹³¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 144. Л. 1.

¹³² Сурина Т. «Взаимодействие и взаимообогащение социалистических культур» // Театр. 1979. № 6. С. 12.

¹³³ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 63. Д. 149. Л. 25.

совместные заседания с секретариатами МНР, ПНР и СРР¹³⁴. В марте 1974 г. секретариат Союза композиторов СССР в соответствии с годовым планом культурного сотрудничества провел в Москве совместный секретариат с Союзом композиторов Венгрии по теме: «Роль музыкального искусства в воспитании человека социалистического общества»¹³⁵. Кроме того, во второй половине 1970-х гг. по линии некоторых творческих союзов стало возможным заключение долгосрочных планов сотрудничества, а также появилась практика регулярных обменов между местными творческими организациями, например, Москвы и Берлина, Ленинграда и Дрездена, Риги и Щецина¹³⁶.

В декабре 1970 г. в Москве состоялась встреча кинокритиков и редакторов киножурналов с участием руководителей союзов кинематографистов социалистических стран. Тематика встречи была сформулирована следующим образом: «Освещение проблемы развития социалистической кинематографии в кинокритике и кинопрессе». Следует сказать, что на таких совещаниях, помимо декларативных заявлений, неизменно присутствовавших в начале выступлений участников, поднимались и важные «цеховые» проблемы.

Министерство культуры СССР периодически информировало ЦК КПСС о количестве коммунистов в творческих союзах социалистических стран. В качестве примера можно привести информационную записку Е. А. Фурцевой от 2 июня 1970 г., в которой приводились данные по СРР: «Партийная прослойка в творческих союзах Румынии весьма значительна: Союз Писателей – на 800 членов 209 коммунистов, в Союзе Художников – на 600 членов 166 коммунистов, в Союзе Композиторов – на 334 члена 112 коммунистов»¹³⁷.

Для Советского Союза важно было выработать единую идейную позицию со всеми странами социалистического содружества. Трижды собирались совещания секретарей ЦК ком-

¹³⁴ ЦАОПИМ. Ф. 1292. Оп. 1. Д. 91. Л. 36.

¹³⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 23. Д. 251. Л. 4.

¹³⁶ Шескин В. «Интернациональные связи Союза Писателей СССР» // Вопросы литературы. 1976. № 12. С. 322.

¹³⁷ РГАНИ. Ф. 5. Оп. 62. Д. 83. Л. 314.

мунистических партий по идеологии: в 1975 г. в Праге, в 1976 г. в Варшаве и в 1978 г. в Будапеште. Одной из итоговых резолюций последнего совещания стало решение о необходимости организации международной конференции по проблемам взаимодействия социалистических культур, на которой бы были выработаны общие «идейно-эстетические позиции для национальных культур стран социалистического содружества»¹³⁸. Одноименная международная конференция, проходившая в Москве в конце ноября 1978 г., была организована Академией общественных наук при ЦК КПСС, Академией наук СССР и ее научными институтами, министерством культуры СССР, Госкино СССР в соответствии с планом работы многосторонней комиссии социалистических стран по проблемам теории культуры, литературоведения и искусствознания. Всеми участниками обсуждения было подчеркнуто, что социалистический реализм является собой новую эстетическую систему, в основу которой положено марксистско-ленинское понимание личности и истории, мира и человека. Кроме того, было отмечено, что понятие «социалистический реализм» стало чаще использоваться и в Польше, где от него в какой-то мере отказались в конце 1940-х – начале 1950-х гг. «Узкое понимание социалистического реализма, – сказал польский представитель Р. Срочиньский, – не имеет ни научного, ни практического значения... Постепенному возвращению польских исследователей к проблематике и терминологии социалистического реализма во многом способствует преодоление ограниченного понимания этого творческого метода»¹³⁹.

Как представляется, социалистические партнеры, прежде всего поляки, попытались все же по возможности закрепить в резолюции конференции расширительное толкование того, что следует иметь в виду под «социалистическим реализмом». На конференции было подчеркнуто, что «социалистический реализм нельзя понимать просто как определенную поэтику, так как в этом случае он отождествляется с одним типом художест-

¹³⁸ Сурина Т. «Взаимодействие и взаимообогащение социалистических культур» // Театр. 1979. № 6. С. 11.

¹³⁹ Литературная газета. 1979. 10 января.

венного обобщения и утрачивает уровень метода, то есть общих принципов, объявляется только одним из течений в социалистическом искусстве»¹⁴⁰. Сама консолидация по вопросу принципов развития культурных процессов позволяла выступать «единым фронтом» на международной арене, противопоставляя достижения социалистической культуры «буржуазной коммерциализированной эрзац-культуре»¹⁴¹.

Не менее важны были и встречи руководителей отдельных учреждений и организаций культуры, осуществлявших различные формы обменов на коммерческой основе. В этом плане представляют особый интерес документы о проведении совещания дирекций концертных организаций социалистических стран в Бухаресте в марте-мае 1969 г., на котором был определен круг проблем сотрудничества. Прежде всего отмечалось, что между планом и проведением его в жизнь в большинстве случаев бывает большое несоответствие, когда ставятся максимальные задачи, которые впоследствии невозможно осуществить. Критиковалось и то, что при подписании специальных протоколов не принимаются во внимание специфика и возможности отдельных стран (население, уровень развития, традиции), а артистический обмен зачастую проводится механически. Иллюстрацией подобной ситуации явилось выступление директора венгерского «Интерконцерта» Иштвана Варги: «Я хотел бы привести пример того, как строго установленная система протокола мешает иногда нашей совместной работе. В список одного нашего соглашения был включен бас с исключительно русским репертуаром. Наша Государственная опера по техническим причинам не могла вновь инсценировать русскую оперу. Но нам в то время срочно нужен был баритон для итальянской оперы. Мы обратились с просьбой к нашему партнеру, который не мог понять, почему мы хотим пригласить исполнителя, который не включен в протокол, хотя мы не могли выполнить соглашения»¹⁴².

¹⁴⁰ Сурина Т. «Взаимодействие и взаимообогащение социалистических культур» // Театр. 1979. № 6. С. 12.

¹⁴¹ Барабаш Ю. «Литература в изменяющемся мире, литература, изменяющая мир» // Вопросы литературы. 1976. № 12. С. 297.

¹⁴² РГАЛИ. Ф. 3162. Оп. 1. Д. 878. Л. 5.

Кроме того, большинство директоров, в том числе и директор Госконцерта СССР, обращали внимание на то, что очень трудно бывает соблюсти принцип взаимности при организации гастролей. Во-первых, от этого страдало качество гастролей, поскольку страна, организующая их, вынуждена была принимать таких исполнителей, которые неохотно приглашались, и единственный результат таких концертов заключался лишь в соблюдении статистики. В подобных случаях, как правило, на сольных концертах, проводимых в камерном зале, наряду с ответственными референтами и сотрудниками соответствующего посольства присутствовали всего несколько заинтересованных лиц. Во-вторых, советские представители указывали на то, что при определении степени взаимности наши партнеры часто основываются не на артистах, а на географическом понятии – в СССР большая территория, много городов и значит в СССР могут принять много артистов. Сотрудники Госконцерта так разъясняли по этому поводу свою позицию: «...Нужно принимать во внимание качество, а не подсчитывать сколько человек «туда» и сколько «обратно». Мы не настаиваем на «равенстве» в обмене, на полной взаимности»¹⁴³.

Характеризуя отношения СССР со странами социалистического содружества в области культуры, следует отметить наряду с устойчивостью и общностью принципов развития культурных связей возникали в разные годы и разногласия, основанные на определенных идейно-эстетических разночтениях. Вместе с тем, логика доктринального противостояния с капиталистическими государствами заставляла искать новые формы культурного сотрудничества со странами социалистического содружества, целью которых было укрепление единства политических и идеологических установок. Вслед за этим активизировался кадровый обмен, а также большое внимание уделялось системе подготовки управленцев в сфере культуры по линии министерств и творческих союзов.

¹⁴³ РГАЛИ. Ф. 3162. Оп. 1. Д. 878. Л. 21.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Со второй половины 1960-х гг. развитие культуры в СССР на долгие годы вновь начала определять политика, основанная на культурном консерватизме, при котором основная функция культуры сводилась к осуществлению политико-идеологического воспитания. Этот период был также отмечен усилением вмешательства партийно-государственных инстанций в творческий процесс, что выражалось в поддержке официальной или, как иначе ее называли, «санкционированной» культуры и подавлении всего, что выходило за рамки принятых эстетических норм и канонов либо шло в разрез с основными политическими тенденциями.

В СССР существовала особая система руководства и управления с довольно сложной структурой, основным звеном которой был партийный аппарат. Именно партийный аппарат задавал основные параметры культурной политики, а затем жестко контролировал механизм ее реализации. Следует сказать, что базовые основы культурного развития закладывались официальными постановлениями ЦК КПСС, носившими во многом декларативный характер. Кроме того, существовал целый ряд специальных постановлений, которые, как правило, были обращены к органам управления и конкретизировали общие положения ранее принятых документов.

Оценивая роль и значение партийного аппарата в формировании и реализации культурной политики, следует признать, что процесс идеологического контроля осуществлялся практически на всех уровнях партийного аппарата, начиная с ЦК КПСС и заканчивая партийными комитетами в самих учреждениях культуры и творческих союзах. В ходе контроля партийные инстанции нередко корректировали решения государственных органов, тем самым напрямую вмешиваясь в процесс управления.

Говоря о принципах взаимодействия между государственными и партийными органами, надо признать, что основным оставался принцип приоритета «партийного решения». Иными словами, при разногласиях между партийными и государственными институтами последнее слово оставалось за партийными комитетами, а точнее – за основными подразделениями аппара-

тов, поскольку ЦК КПСС и комитеты иного уровня практически всегда принимали решения, руководствуясь мнением своих отделов. Другой принцип взаимодействия возлагал всю ответственность за реализацию решений на государственных чиновников, даже в том случае, если решения эти исходили от партийных инстанций. Следует также подчеркнуть, что далеко не по каждому конкретному поводу принималось специальное постановление ЦК, городского или районного комитета партии, гораздо чаще мнение партийных функционеров передавалось по телефону руководителю министерства или отраслевого комитета, а те в свою очередь должны были сами разъяснять его представителям творческой интеллигенции.

Анализ кадровой политики и кадрового состояния в сфере управления культуры позволил прийти к выводу, что основная тенденция на «поддержание стабильности» в этой сфере просматривалась только на уровне руководителей основных подразделений партийно-государственного аппарата: заведующего отделом культуры ЦК КПСС, министров союзного министерства культуры и руководителей Госкино СССР. Изучив состояние кадров по линии министерства культуры СССР, министерства культуры РСФСР, а также ГУК Мосгорисполкома, можно с уверенностью говорить, что во всех звеньях государственного аппарата существовал ряд однотипных кадровых проблем, связанных с дефицитом квалифицированных служащих. Кадровый дефицит обуславливался, с одной стороны, низкой в сравнении с другими областями управления оплатой труда, с другой – издержками номенклатурного принципа назначений.

Объективно характеризуя основные тенденции политики и управления в сфере профессионального искусства, необходимо указать, что, помимо администрирования, цензуры и других форм вмешательства в творческий процесс, в Советском Союзе была создана особая модель культуры, целиком и полностью опекаемая государством, что выражалось прежде всего в приоритетном финансировании и государственных заказах.

Политика государственных заказов имела как положительную сторону, так и отрицательную. Нельзя не признать, что во многом именно она порождала порочную систему создания невостребованных художественных произведений. Однако го-

ворить о том, что все произведения театра, музыки, кино и т.п., создаваемые по госзаказу и отмеченные премиями, имели низкий художественный уровень, было бы неверно.

Конечно, в идеале система управления не должна влиять на творческий процесс, однако, обеспечивая необходимые финансовые и материальные условия, государство не могло обойтись без определенного заказа, то есть неких приоритетов, в соответствии с которыми оно тратило свои ресурсы, финансируя ту или иную культурную программу. А поскольку государственные органы всегда были заинтересованы в укреплении общественной стабильности, то государство, как правило, поддерживало именно тех художников, которые в своем творчестве трансформировали господствовавшие в СССР нормы и правила.

Во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг. одним из серьезных методов государственного регулирования художественной жизни в СССР была официальная критика, ангажированный характер которой нельзя отрицать. В советской модели культурного развития о «независимых экспертах» говорить не приходилось, и все-таки идеологические органы зачастую были недовольны уровнем критических материалов с точки зрения того, насколько они выполняли функцию корректировки творческих процессов.

Говоря об опеке государства, нельзя не вспомнить и тот факт, что в советском государстве существовала особая система обеспечения творческой интеллигенции, которая позволяла последней фактически не заботиться об экономических результатах и коммерческой эффективности своей деятельности. Существовавшая практика морального и материального поощрения в виде премий, почетных званий и правительственных наград ставила определенную часть творческой интеллигенции в достаточно привилегированное положение по сравнению с другими группами населения, занятыми в непроизводственной сфере. Под давлением рядовых творческих работников, которые обращались в министерство культуры и ЦК КПСС, государство пыталось «выравнивать» положение, устанавливая ограничения на выплату авторских гонораров и пересматривая тарификационную систему оплаты и нормирования творческого труда. Советская творческая элита со своей стороны также апеллировала

к руководству, доказывая, что подобные ограничения негативно сказываются на конечных результатах творчества.

Одной из наиболее серьезных проблем во взаимоотношения государства и творческой интеллигенции была система подбора и расстановки руководящих творческих кадров, которая осуществлялась в соответствии с единым номенклатурным принципом. Все предварительные согласования по поводу кандидатур на руководящие должности в творческих союзах или ведущих учреждениях культуры в обязательном порядке осуществлялись с партийными комитетами соответствующего уровня, чаще с МГК и ЦК КПСС. Практика определения кандидатов со стороны партийных и государственных органов зачастую вызвала недовольство в творческой среде, но, как правило, всегда исходила из стратегических интересов развития отдельных творческих коллективов либо профессионального искусства в целом.

Следует сказать, что не только внутренняя, но и внешняя политика оказывала существенное влияние на развитие культурных процессов в СССР. Так, разрядка международной напряженности в 1970-е гг. способствовала активизации международного сотрудничества, в том числе и в области культуры. Связи между СССР и зарубежными странами приобрели более устойчивый и регулярный характер, появились новые методы и формы работы по их развитию, постепенно сложилась разнообразная структура отношений. Но следует отметить, что новые внешнеполитические реалии не изменили в целом сущности идеологического противостояния между СССР и западными странами. Более того, расширение контактов по линии культуры нередко рассматривалось обеими сторонами как возможность для пропаганды преимущества собственного образа жизни. Период начала 1980-х гг. характеризовался усилением политической конфронтации и идеологического противостояния СССР и ведущих западных держав, что проявилось в сворачивании официальных контактов или сохранении таковых преимущественно по линии неправительственных частных и общественных организаций.

Характеризуя отношения СССР со странами социалистического содружества в области культуры, следует наряду с ус-

тойчивостью и общностью принципов развития культурных связей отметить также возникновение в разные годы некоторых разногласий, основанных на определенных идейно-эстетических разночтениях. Однако логика доктринального противостояния с капиталистическими государствами заставляла искать новые формы сотрудничества по линии культуры со странами социалистического содружества для укрепления единства политических и идеологических установок.

В заключение важным представляется указать, что изменения, происходившие в сфере управления культурными процессами во второй половине 1980-х гг., во многом были подготовлены событиями предшествующего периода. И в первую очередь это касалось изменения взаимоотношений государства с творческой интеллигенцией. Не случайно сфера культуры оказалась в процессе реформирования одной из первых, поскольку новое руководство нуждалось в поддержке своих инициатив со стороны научной и творческой интеллигенции. Так, с 1985 г. возобновляются встречи руководителей партии и правительства с представителями творческих профессий. На встречах, проходивших в форме совещаний, звучало много критики в адрес правительственной политики по отношению к «остаточному» принципу финансирования культуры. В частности, указывалось на то обстоятельство, что заработная плата работников в культурно-просветительных учреждениях, чем средняя зарплата рабочих и служащих в народном хозяйстве и ниже зарплаты работников народного образования, несмотря на то, что они также относятся к непроизводственной сфере. Под нажимом творческой интеллигенции 18 февраля 1987 г. выходит постановление ЦК КПСС и Совета министров СССР «Об улучшении деятельности творческих союзов», которое определило конкретные меры государственной поддержки. В постановлении обозначались и те направления в деятельности союзов, на необходимость изменения которых неоднократно указывали представители творческой интеллигенции еще в 1960-е и 1970-е гг. Например, это были вопросы совершенствования авторского права, упорядочения выплаты авторского гонорара, совершенствования пенсионного обеспечения членов творческих союзов. Кроме того, данным постановлением подтверждалось освобождение союзов

со всеми предприятиями, учреждениями и организациями от уплаты налогов, государственной пошлины и других видов сборов, вносимых в государственный бюджет, с направлением высвобождаемых при этом средств на социальную помощь членам союзов¹.

Изменения общей государственной политики во второй половине 1980-х гг., ослабление партийно-государственного контроля, демократизация и постепенная деидеологизация общества традиционно не могли не сказаться на развитии культурных процессов в СССР. Культурное развитие в период второй половины 1980-х гг. можно рассматривать как переходный процесс от так называемой «управляемой» культуры к творческой свободе, когда сфера культуры все более освобождалась от политического руководства и государственного администрирования. Между тем, изменение культурной политики на фоне сложного политического и социально-экономического реформирования сделало оценку этого процесса неоднозначной. Некоторые деятели культуры, а вместе с ними историки и искусствоведы отмечали правомерность ограничения возможностей государства в вопросах влияния на культурные процессы. Однако с исчезновением государственной цензуры и других форм вмешательства исчезает, как правило, и государственное финансирование, и иные виды социальной и материальной поддержки. Поэтому сегодня существует и иная точка зрения, которая заключается в том, что развитие культурных процессов в СССР во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг., несмотря на все издержки «управляемой» культуры, связанные с идеологическим контролем, шло более успешно, нежели тогда, когда советская модель культурного развития была полностью разрушена.

¹ Государственная культурная политика в документах и материалах. – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2001. Т. 4, кн. 1. С. 37.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ДОКУМЕНТОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. ДОКУМЕНТЫ АРХИВНЫХ ФОНДОВ

1. Российский государственный архив новейшей истории
Ф. 5 (Отдел культуры ЦК КПСС 1966-1984 гг.)
Оп. 36, 58, 59, 62, 63, 66, 67, 69, 73, 76, 77, 84, 88, 89, 90.
Ф. 89 (Идеологический отдел ЦК КПСС 1989-1990 гг.)
Пер. 4, 5, 8, 9, 11.
2. Российский государственный архив литературы и искусства
Ф. 970 Союз театральных деятелей (ВТО). Оп. 22, 25
Ф. 2306 Редакция журнала «Театр». Оп. 2, 4
Ф. 2329 Министерство культуры СССР
Оп. 2 (Канцелярия министерства культуры СССР)
Оп. 18 (Художественно-экспертная коллегия)
Оп. 23 (Управление музыкальных учреждений)
Оп. 25 (Управление театров)
Оп. 35 (Управление внешних сношений)
Оп. 36 (Репертуарно-редакционная коллегия (отдел) МК СССР)
Ф. 2912 Редакция журнала «Искусство кино». Оп. 3
Ф. 2918 Всесоюзное объединение по экспорту и импорту фильмов «Совэкспортфильм». Оп. 4
Ф. 2944 Государственный комитет по кинематографии СССР. Оп. 24, 25
Ф. 3162 Государственное концертное объединение СССР.
Оп. 1
3. Государственный архив Российской Федерации
Ф. А-501 Министерство культуры РСФСР. Оп. 1, 3, 4
Ф. А-259 Совет министров РСФСР. (Управление делами)
Оп. 48 (Отдел культуры, искусства и печати)
4. Центральный архив общественно-политической истории г. Москвы
Ф. 4 Московский городской комитет КПСС
Оп. 218 (Отдел пропаганды)
Оп. 220 (Отдел культуры)

- Ф. 82 Свердловский районный комитет КПСС г. Москвы
Оп. 1 (Документы по основной деятельности 1966-1984 гг.)
- Ф. 88 Фрунзенский районный комитет КПСС г. Москвы
(особый сектор) Оп. 44, 46, 53, 63, 67.
- Ф. 701 Партийная организация Министерства культуры
РСФСР. Оп. 1.
- Ф. 909 Партийная организация Главного управления культуры
Исполкома Моссовета. Оп. 1.
- Ф. 957 Партийная организация Министерства культуры
СССР. Оп. 1.
- Ф. 1292 Московская партийная объединенная организация
Союза Композиторов СССР. Оп. 1.
- Ф. 4522. Партийная организация Всероссийского Театрального
Общества. Оп. 1.
- Ф. 4690 Партийная организация Московского театра оперетты.
Оп. 1.
5. Центральный архив г. Москвы
Ф. 429. Главное Управление культуры Исполнительного
комитета Московского Совета. Оп. 1.

2. ОПУБЛИКОВАННЫЕ ДОКУМЕНТЫ

1. Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965-1972. – М.: Изд-во
«РОССПЭН», 2009 – 1247 с.
2. Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973-1978. – М.: Изд-во
«РОССПЭН», 2011. т. 1 – 1053 с.
3. Государственная культурная политика в документах и ма-
териалах. – С.-Пб.: «Дмитрий Буланин», 2001. т. 4. кн. 1. –
439 с.
4. Об идеологической работе КПСС. – 2-е изд., доп. – М.: Изд-
во «Политиздат», 1983 – 544 с.
5. Опыт использования методов сетевого планирования и управ-
ления в театре / Экспресс-информация Министерства культу-
ры СССР. – М.: Изд-во «МК СССР», 1980. выпуск 1. – 16 с.
6. Проблемы формирования и эксплуатации репертуара дра-
матических театров (социологические аспекты изучения) /
Экспресс-информация Министерства культуры СССР. – М.:
Изд-во «МК СССР», 1984. выпуск 1. – 39 с.

7. Некоторые аспекты социально-экономической эффективности деятельности театров / Экспресс-информация Министерства культуры СССР. – М.: Изд-во «МК СССР», 1978. выпуск 4. – 16 с.
8. Совершенствование хозяйственного механизма управления театральными зрелищными предприятиями: итоги и перспективы / Экспресс-информация Министерства культуры СССР. – М.: Изд-во «МК СССР», 1985. выпуск 2. – 38 с.
9. Театральная афиша и прокат текущего репертуара драматических театров РСФСР / Экспресс-информация Министерства культуры СССР. – М.: Изд-во «МК СССР», 1985. выпуск 1. – 15 с.

3. МЕМУАРНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Аросева О. А., Максимова В. А. Без грима. – М.: Изд-во «Центрполиграф», 1998 – 382 с.
2. Баскаков В. Е. Как заморозили кинематограф «оттепели». – М.: Изд-во «Эксмо», 2000 – 348 с.
3. Вишневская Г. Галина: история жизни. – СПб.: Изд-во «Библиополис», 1996 – 526 с.
4. Головской В. Кинематограф 70-х. Между оттепелью и гласностью. – М.: Изд-во «Материк», 2004 – 385 с.
5. Гришин В. В. От Хрущева до Горбачева: Политические портреты пяти генсеков и А. И. Косыгина. Мемуары. – М.: Изд-во «Аспол», 1996 – 356с.
6. Захаров М.А. Контрасты на разных уровнях. – М.: 1988.
7. Караганов А. В. Чины и люди. – М.: Изд-во «Эксмо», 1993 – 521 с.
8. Клепиков Ю. Свобода в клетке. – М.: Изд-во «Согласие», 1996 – 584 с.
9. Любимов Ю. П. Рассказы старого трепача. Воспоминания. – М.: Изд-во «Новости», 2001 – 573 с.
10. Матвеев Е. С. Судьба по-русски. – М.: Изд-во «Вагриус», 2000 – 397 с.
11. Минчин А. Двадцать интервью. – М.: Изд-во «Изографус», 2001 – 352 с.
12. Павленок Б. А. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. – М.: Изд-во «Галерея», 2004 – 200 с.

13. Плисецкая М. М. Я, Майя Плисецкая... – М.: Изд-во «Новости», 1997 – 491 с.
14. Покровский Б. А. Когда выгоняют из Большого театра: К. Кондрашин, М. Ростропович, Г. Вишневская, Б. Покровский. – М.: Изд-во «Артист. Режиссер. Театр», 1992 – 205 с.
15. Поюровский Б., Ширвиндт А. Былое без дум. – М.: Изд-во «Центрполиграф», 2001 – 319 с.
16. Робертс Д. Говорите прямо в канделябр. Культурные связи между Британией и Россией в 1973-2000 гг. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2001 – 344 с.
17. Рудницкий К. Театральные сюжеты. – М.: Изд-во «Искусство», 1990 – 464 с.
18. Рязанов Э. А. Не подведенные итоги. – М.: Изд-во «Вагриус», 1995 – 510 с.
19. Смелянский А. Предлагаемые обстоятельства: из жизни русского театра второй половины XX века. – М.: Изд-во «Артист. Режиссер. Театр», 1999 – 481 с.
20. Этуш В. А. И я там – М.: Изд-во «ОЛМА-ПРЕСС», 2002 – 351 с.
21. Ульянов М. А. Приворотное зелье. – М.: Изд-во «Алгоритм», 1999 – 288 с.
22. Яковлев Ю. В. Альбом судьбы моей. – М.: Изд-во «Искусство», 1997 – 287 с.

4. НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Бабушкин Л. Госпожа министерша // Московские новости. 2000. № 46.
2. Байрау Д. Интеллигенция и власть: советский опыт // Отечественная история. 1994. № 2.
3. Барабаш Ю. Литература в изменяющемся мире, литература, изменяющая мир // Вопросы литературы 1976. № 12.
4. Барбакова К. Г. Интеллигенция и власть: динамика взаимодействия – Курган: Изд-во «Тюменский госуниверситет мировой экономики и управления», 2007 – 303 с.
5. Барбакова К. Г. Молодая советская интеллигенция – М.: Изд-во «Знание», 1981 – 39 с.
6. Белова Е. В. Совершенствование форм руководства художественной культурой // Культура развитого социализма. Некоторые вопросы теории и истории. – М.: Изд-во «Наука», 1978.

7. Галуцкий Г. М. Основы финансов и финансирование культурной деятельности – М.: Изд-во «Ассоциация экономики, науки и техники в сфере культуры», 1996 – 223 с.
8. Голубев А. В. Советско-английские связи по линии общественных организаций в 1979-1982 // Вестник МГУ. Сер. 8 История, 1984, № 4
9. Горяева Т.М. Политическая цензура в СССР. 1917-1991. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2002 – 399 с.
10. Деменюк В. Н. Основы управления художественной культурой – М.: Изд-во «Всесоюзный институт повышения квалификации работников культуры», 1982 – 128 с.
11. Дмитриевский В. Н. Культурная политика и художественная жизнь – Изд-во «Русский мир», 1996 – 183 с.
12. Добросельская Г. Культурные связи и политические факторы в отношениях СССР и США в 1960-1970-е годы. // Взаимодействие культур СССР и США (XVIII-XX вв.) Сб. ст. М.: «Наука», 1987. С. 93-99.
13. Дубровин А. Г. Российское кино: парадоксы обновления – М.: Изд-во «Материк», 1995 – 140 с.
14. Ермаш Ф. Т. Экран революции. Киноискусство в художественной культуре советского общества. – М.: Изд-во «Политиздат», 1978 – 191 с.
15. Ермаков В. Т. Советская культура как предмет исследования // Вопросы истории. 1973 № 11.
16. Есин С. Н. Культура и власть. – М.: Изд-во «Литературного института», 1997 – 246 с.
17. Жидков В. С., Соколов К. Б. Культурная политика России: теория и история. – М.: Изд-во «Академический Проспект», 2001 – 592 с.
18. Зезина М. Р. Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-60-е гг. – М.: Изд-во «Диалог-МГУ», 1999 – 396 с.
19. Игорев А. Межгосударственное культурное сотрудничество – содержание, задачи, перспективы //Мировая экономика и международные отношения. 1987. № 11.
20. Ильина З. Д. Культура и власть: трансформация духовных ценностей горожан российской провинции 1976-1991 – Курск: Изд-во «Курский пединститут», 1999 – 229 с.
21. Кокарев И. В. Российский кинематограф между прошлым и будущим – М.: «Союз кинематографистов», 2001. – 488 с.

22. Кречмар Д. Политика и культура при Брежневе, Андропове и Черненко 1970-1985. – М.: Изд-во ««АИРО-XX», 1997. – 320 с.
23. Круглова З. М. Союз Советских обществ дружбы и культурные связи с зарубежными странами. Новый этап. // Вопросы истории 1981. № 12
24. Кудрявцев С. В. 3500: книга кинорецензий – М.: Б.и., 2008. – 736 с.
25. Культурная политика России. История и современность. – М.: Изд-во «Либерия», 1998 – 296 с.
26. Лукин Ю. А. Политика КПСС в области художественной культуры. – М.: Изд-во «Знание», 1985 – 112 с.
27. Луньков Н. Международные культурные связи СССР // Международная жизнь. 1971. № 8
28. Мансуров В. А. Молодой интеллигент развитого социалистического общества – М.: Изд-во «Наука», 1981 – 189 с.
29. Медведев Р. А., Ермаков Д.А. «Серый кардинал»: М.А. Сусллов. Политический портрет. – М.: Изд-во «Республика». 1992 – 237 с.
30. Мельвиль Л. Г. Советские фильмы на Западе. – М.: Изд-во «Киноцентр», 1990. – 78 с.
31. Млечин Л. Фурцева – М.: Изд-во «Молодая гвардия», 2011 – 406 с.
32. Поюровский Б. Брошенные на культуру // Московский наблюдатель. 1995. № 5.
33. Родионова И. В. «Олег Табаков. Парадокс об актере» – М.: «Центрполиграф», 1999 – 379 с.
34. Современное искусство социалистических стран: проблемы творческих взаимосвязей. – М.: Изд-во «Наука», 1981 – 279 с.
35. Столяров И. А. Современные методы и средства управления в отраслях культуры и искусства – М.: Изд-во «Экономика», 1983 – 208 с.
36. Столяров И. А. Управление культурой – М.: Изд-во «Экономика», 1989 – 208 с.
37. Сурина Т. Взаимодействие и взаимообогащение социалистических культур //Театр. 1979 № 6.
38. Таранов Е. Первая дама Москвы: Штрихи к портрету Е.А. Фурцевой // Кентавр. 1992 № 11-12; 1993 № 1.

39. Тарле Г. Я. Международная деятельность советской общест-венности на современном этапе. // Вопросы истории. 1980. № 2.
40. Фомин В. И. Кино и власть. Советское кино: 1965 – 1985 гг. – М.: Изд-во «Материк», 1996 – 370 с.
41. Фохт-Бабушкин Ю. У. Вопросы научного управления худо-жественной культурой в свете решений XXVII съезда КПСС (конспект лекций). – М.: Б.и., 1986 – 42 с.
42. Фохт-Бабушкин Ю. У. Эффективность художественной культуры – М.: Б.и., 1988 – 26 с.
43. Фохт-Бабушкин Ю. У. Художественная культура: пробле-мы изучения и управления – М.: Изд-во «Наука», 1986 – 235 с.
44. Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. – СПб.: Изд-во «Алетейя», 2001 – 352 с.
45. Шендрик А. И. Культурная политика в современном обще-стве: материалы к лекциям и семинарам – Изд-во «МГУМ», 2007 – 310 с.
46. Шескин В. Интернациональные связи Союза Писателей СССР // Вопросы литературы. 1976. № 12.
47. Эггелинг В. Политика и культура при Хрущеве и Брежневе 1953-1970-е гг. – М.: Изд-во «АИРО-XX», 1999 – 311 с.

5. АВТОРЕФЕРАТЫ ДИССЕРТАЦИЙ

1. Баркалова О. И. Политика советского государства в сфере культуры и ее влияние на развитие творческой интеллиген-ции конца 50-х начала 80-х гг. XX века. – М.: Изд-во МПГУ, 2001 – 26 с.
2. Бородай А. Д. Культурная политика в советском обществе: формирование молодой художественной интеллигенции (вторая половина 1950-х- 1980-х гг.) – М.: Изд-во МГУ, 2000. – 40 с.
3. Брежнева Л. Б. Художественная интеллигенция в обществен-но- политической жизни советского общества 1985-1991. – М.: Изд-во МГУ, 1996. – 26 с.
4. Кузнецова Е. И. Государственная политика в области теат-рального искусства (сер. 1960-х сер. 1980-х гг.) – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 26 с.

5. Никонова С. И. Государственная политика в области идеологии и культуры в контексте советской действительности (сер.1960-х сер.1980-х гг. XX в.) – Казань: Изд-во КГУ, 2009 – 44 с.
6. Раскатова Е. М. Советская власть и художественная интеллигенция в 1964 -1985 гг. – М.: Изд-во МПГУ, 2011 – 50 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Политика советского государства в области культуры и механизм ее реализации	17
§ 1. Партийно-государственный механизм управления сферой культуры	17
1.1. Партийный аппарат: политическое руководство и реальное управление	17
1.2. Общая структура и функции органов государственного управления	40
§ 2. Основные принципы кадровой политики государства в сфере управления культурой	57
Глава 2. Формы и методы управления культурой	83
§ 1. Государственный заказ в отдельных видах профессионального искусства	83
1.1. Механизм формирования сценического репертуара	83
1.2. Основные принципы создания кинематографической продукции	133
§ 2. Официальная критика как метод корректировки творческих процессов	158
Глава 3. Власть и творческая интеллигенция в СССР	185
§ 1. Проблема подбора и расстановки творческих кадров	185
§ 2. Положение отдельных групп творческой интеллигенции	212
Глава 4. Роль государства в развитии культурных связей с зарубежными странами	241
§ 1. Культурное сотрудничество СССР с западными странами в контексте идеологического противостояния	241
§ 2. Политика культурного обмена с социалистическими странами: особенности определения и сложности реализации	278
Заключение	305
Список использованных документов и литературы	311

Научное издание

Наталья Владимировна Белошапка

**ГОСУДАРСТВО И КУЛЬТУРА В СССР:
ОТ ХРУЩЕВА ДО ГОРБАЧЕВА**

Монография

Редактор, корректор Н.Б. Прудникова.

Авторская редакция

Отпечатано с оригинал-макета заказчика

Подписано в печать 21.02.2012. Формат 60x84 ¹/₁₆.

Усл. печ. л. 18,6. Уч.-изд. л. 14,65.

Тираж 500 экз. Заказ № 335.

Издательство «Удмуртский университет»
426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 4.
Тел./факс: +7(3412) 50-02-95. E-mail: editorial@udsu.ru