

ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ МИСТЕЦТВА

УДК 005:005.342:7

Константин **Нікітенко**

завідувач кафедри менеджменту
мистецтва ЛНАМ,
доктор історичних наук

Менеджмент митців у СРСР: між творчою промоцією і кримінальним переслідуванням (на прикладі рок- андеграунду 1960-1980-х рр.)

© Нікітенко К., 2017

<http://doi.org/10.5281/zenodo.1068618>

Анотація. Дослідження присвячене аналізу особливостей менеджменту у творчій діяльності митців, які працюють в умовах тоталітарного суспільства, на прикладі рок-андеграунду 1960–1980-х років у СРСР. Доведено, що, незважаючи на всю проведену в країні ідеологічну кампанію, у суспільстві існував попит на альтернативну музику. Зважаючи на жорсткий пресинг з боку каральних органів, людям, які бажали грати або слухати улюблену музику, доводилося йти на сміливі, часто небезпечні експерименти в галузі культурного менеджменту.

Ключові слова: мистецтво, менеджмент мистецтва, рок-музика, підпілля, репресії, СРСР.

Важливою складовою роботи митця є не лише створення культурного продукту, але й репрезентація його суспільству. Кожен товар (у тому числі й у мистецтві) має доходити до свого споживача. Утім, тоталітарні формації характеризуються свідомими викривленнями не лише політичних, але й соціально-економічних законів. Відповідно, митці працюють в умовах жорсткого державного пресингу й всеохопної цензури. Найбільше несприйняття органів влади в СРСР викликали «західні», а тому «ідейно чужі» форми мистецтва. Чи не найменше шансів дійти до свого споживача мала рок-му-

зика. Адже музиканти, які працюють у цьому напрямі, у своїх текстах досить часто звертаються до соціальної проблематики, і взагалі рок завжди передбачає певний протест, а проти чого ж (згідно з офіційною партійною ідеологією) могли протестувати мешканці країни рад, в якій вже побудовано соціалізм і швидкими темпами наближається повна й остаточна перемога комунізму?! Зауважимо, що в СРСР навіть звичайна свобода вибору культурного продукту вже виступала вельми сміливим протестом. Адже, зрозуміло, що радянські чиновники не могли допустити, щоб населення самостійно вибирало форми й види мистецтва на свій власний смак. Логіка була прямолінійною: сьогодні люди вибирають яку музику їм слухати, завтра – які книги читати, а післязавтра може дійти справа й до загальних виборів генерального секретаря ЦК КПРС?!

Відповідно, якщо «західні» музиканти могли сміливо піднімати теми, які дійсно хвилювали суспільство: безробіття, гонка озброєнь та участь у військових конфліктах, у широкому контексті звертатися до проблематики самореалізації та майбутніх перспектив для молоді в суспільстві споживання, що загалом сприяло формуванню власного критичного погляду на світ і місце в ньому (безперечно, траплялись й доволі примітивні тексти, утім, йдеться саме про можливість вільного висловлення своїх думок), то «офіційним рокерам» у СРСР, як максимум, дозволялося оспівувати людей «героїчних професій», наприклад, каскадерів або космонавтів. Утім, зупинити рух колеса історії неможливо. Так, митцям вдавалося у фактично підпільних умовах давати концерти, поширювати свої аудіозаписи. І не завдяки допомозі спеціалізованих державних або комерційних структур, а навпаки – усупереч несприятливим зовнішнім обставинам. Безумовно, дії митців є прикладами надзвичайно вдалого (зауважимо, і ризикованого) самоменеджменту, який не має аналогів у світі.

Водночас ці питання досі залишаються недостатньо опрацьованими. Акцентуймо на тому, що арт-менеджмент має низку своїх принципових особливостей, які не завжди враховують автори підручників з «класичного» менеджменту. Як наголосили знані дослідники Ф. Колбер та І. Еврар: «На нашу думку, арт-менеджмент перебуває між теоретичною

структурою (менеджмент) і соціальним сектором (мистецтво), тому про нього можна говорити як про піддисципліну, яка значно відрізняється від загального менеджменту» [1, с. 8]. Незважаючи на те, що проблематику менеджменту досліджувало чимало науковців: Г. Гагоорт [2], Г. Новікова [3], В. Стадник і М. Йохна [4], В. Яцура, О. Жук [5] та ін., вітчизняна специфіка, власний історичний досвід потребують детальнішого висвітлення. Зокрема, голландський вчений, професор Утрехтської школи мистецтв Г. Гагоорт, автор базового курсу «Менеджмент мистецтва», дослідив насамперед європейську практику, а досвід усіх пострадянських країн (у тому числі й України) отримав лише побіжну згадку [2]. Безумовно, подібний підхід абсолютно не відповідає тим викликам, які стоять перед сучасною Україною. Певні, дотичні до нашої теми аспекти, які ґрунтувалися на вітчизняному матеріалі, дослідив Р. Шмагало [6].

Специфіка теми вимагає звернення до досліджень, присвячених рок-культури [7-9]. Окремо слід виділити книгу Т. Хойбнера [10], що була видана в СРСР наприкінці 1990-го року, а її псевдонауковий стиль і «закордонне» ім'я автора мали забезпечити високий рівень довіри у читачів. Утім, Т. Хойбнер, публіцист з НДР, незважаючи на широту теми, створив, швидше, політичну «агітку», ніж наукову розвідку. Так, абсолютно в усіх молодіжних рухах і течіях автор вбачав винятково «примітивний антикомунізм» і «роботу ЦРУ». Змальовуючи молодіжні субкультури, автор не шкодував темних фарб, акцентуючи на залежностях від сексу й наркотиків. Мабуть тому в книзі досить несподівано з'явилися підрозділи, присвячені тоталітарним сектам, які відомі кривавими масовими вбивствами своїх адептів, або серійним вбивцям-маньякам (адже їх доволі складно зарахувати і до субкультур, і до музичних течій). Тож висновки автора були цілком очікувані: молодь «збивається у банди», музиканти беруть інструменти в руки винятково «з нудьги» тощо. Зауважимо, що цей примітивний політичний памфлет, вочевидь, зроблений нашвидкоруч, у СРСР видали накладом 50 тис. екземплярів наприкінці 1990 року – року «гласності», перебудови, демократії тощо. Наголосимо також, що на той час вже були надруковані сотні або й тисячі статей, присвячених реальним (а не виги-

даним творчою уявою подібних авторів) молодіжним бандам з підмосковного містечка Люберці, які запам'яталися тим, що їхні члени були одержимі фашистськими ідеями «очищення» суспільства, для чого влаштовували регулярні «автодесанти»: кілька десятків молодиків спортивної статури приїздили до Москви з єдиною метою – кривавої розправи над місцевою молоддю. Приводом для жорстокого побиття могли стати фірмові джинси, довге волосся або сережка у вусі хлопця тощо. Відповідно, подібна «література» слугувала непоганим ідеологічним підґрунтям для містечкових фашистів, адже згідно з нею, будь-хто, хто не одягнений у широкі штани «у клітинку» і не стрижений «під нуль», за визначенням наркоман і сексуальний збоченець, а може, навіть, працює на ЦРУ.

Отже, досвід часів СРСР, безперечно, довго ще буде привертати увагу дослідників. Для музикантів радянського рок-андеграунду це була унікальна практика, яка містила чимало креативних і, без перебільшення, революційних здобутків, адже ціною менеджменту митців могли стати не просто добрі або погані касові збори, як, приміром, у демократичному суспільстві, а, іноді, навіть вільне життя.

Мета статті – проаналізувати менеджмент митців в умовах тоталітарних формацій (на прикладі рок-андеграунду СРСР 1960–1980-х років).

Перші самодіяльні рок-гурти почали з'являтися в СРСР на початку 1960-х років. Епіцентрами розповсюдження нової музики стали великі мегаполіси: Москва, Ленінград (сьогодні – Санкт-Петербург), майже «зарубіжна» Прибалтика й прикордонні міста, зокрема, Львів. Незважаючи на «залізну завісу», мешканці тодішнього СРСР все ж таки мали чимало можливостей ознайомитися з рок-класикою. Записи нової музики привозили іноземні студенти, спортсмени, діячі мистецтва, дипломати, їх отримували у посилках від родичів із США або Канади тощо. Приміром, сусідство з Європою значно спрощувало життя меломанів Львова: був дозволений виїзд до прямих родичів у Польщу, можна було цілком легально передплатити польські журнали «Kobieta i Zycie» і «Panorama», чеський «Melodie» тощо. Незважаючи на те, що навіть платівки польської фірми «Muza» коштували майже половину зарплати радянського інженера, попит на них значно перевищував пропозицію. Слід згадати

й відомого львівського музиканта Ю. Шаріфова, який не лише зібрав першу у Львові групу, але й щосуботи на Львівському радіо у програмі «Музична шафа» регулярно ознайомлював слухачів з новинками західної рок-музики [11, с. 142–143].

Зауважимо, що нова мода на рок-музику від самої появи у Прибалтиці або Галичині набула яскраво вираженого політичного підтексту. Адже саме ці регіони на той час лише кілька десятиліть перебували під російською окупацією та, відповідно, надто сильним був спротив до всього радянського. Адже, приміром, свій останній бій бійці УПА П. Пасічний, О. Цетнарський та М. Пальчак дали окупантам у квітні 1960 року на Підгаєччині (Тернопільська обл.). У результаті бою чоловіки загинули, а поранена жінка потрапила в полон [12, с. 305–319]. А окремі герої переховувалися від радянської влади ще кілька десятиліть і вийшли з підпілля щойно з відродженням державної незалежності України 1991 року, зокрема, Ілля Оберишин, який провів у підпіллі майже 50 років! Зауважимо, що Ілля був провідником ОУН і референтом пропаганди при окружному проводі ОУН, тож спецслужби ретельно шукали бійця, розсилали запити навіть у країни Західної Європи та Америки. Утім, повстанцеві вдалося впродовж багатьох років пошивати ворогів у дурні: «Постійно кочував із місця на місце. В області немає такого села, де б я не переховувався» [13, с. 6]. Боротьба тривала, у Львові регулярно виникали підпільні антирадянські групи, які в масі своїй були швидко ліквідовані каральними органами. Так, 1961 року були заарештовані члени Української робітничо-селянської спілки (по цій справі Л. Лук'яненко був засуджений до смертної кари, яку потім замінили на 15 років таборів), у 1966–1967 роках за «виготовлення, зберігання і поширення антирадянської літератури» були засуджені М. Масютко, І. Гель, Я. Менкуш, М. Горинь, Б. Горинь, М. Осадчий, М. Зваричевська, В. Чорновіл [11, с. 135]. Саме тому молодь, в якій щире роздратування або й ненависть викликало ВСЕ у парадигмі радянського суспільства – від «Піонерської правди» до пісень Й. Кобзона –, зі щирим ентузіазмом зустріла появу нової рок-музики. Для багатьох із них подібне, з погляду сучасної людини, досить невинне хобі, перетворилося на особисту боротьбу, особистий спротив системі, яка знищила їхніх батьків і дідів.

Нова музика швидко завойовувала собі все нових і нових прихильників. Кількість самодіяльних ансамблів зростала в геометричній прогресії. Музиканти грали в студентських гуртожитках, клубах і на різноманітних дискотеках. Водночас, наприкінці 1960-х – початку 1970-х років з'явилися перші спритні й креативні ділки, які опікувалися концертами та, відповідно, фінансами самодіяльних колективів. Як правило, їхня діяльність досить швидко закінчувалася кримінальними справами. Зауважимо, що це не було дивним, адже в країні доволі своєрідно трактували саме поняття «менеджмент» – уся фінансова практика перших менеджерів мистецтва кваліфікувалася винятково як «спекуляція». Уся система самодіяльної концертної діяльності була побудована таким чином, щоби створити максимальну кількість перепон на шляху музикантів до споживачів їхнього культурного продукту. Заняття ж музикою було далеко не дешевим задоволенням. Якісні музичні інструменти коштували не набагато дешевше, ніж новий автомобіль «Жигулі», тож, логічно, що лише благочинними концертами заробити і на купівлю апаратури, і на власне життя або утримання сім'ї було неможливо. Музиканти хапалися за будь-який підробіток. Звісно, великі зали могли збирати лише найвідоміші й найталановитіші гурти, решта охоче грали на найрізноманітніших заходах – від весілля до похорону. Артемій Троїцький, який у 1970-х – початку 1980-х організовував концерти таких відомих груп як «Зоопарк», «Машина часу», «Динамік» тощо, згадував, що вся система була побудована на особистих зв'язках з адміністрацією численних клубів, будинків культури тощо. Завдяки зв'язкам орендували приміщення, а потім підпільні радянські менеджери розповсюджували саморобні квитки серед охочих послухати музику. Ціна варіювалася від двох до п'яти рублів, залежно від групи. Значну частину гонорару забирав собі менеджер – «за ризик», решту ділили між музикантами та адміністрацією клубів.

Першим менеджером, який спробував організувати великі міжміські гастролі, став Рафік Мкртчян, який возив московські, ленінградські та прибалтійські колективи на гастролі до Єревана, де була можливість виступити у Палаці спорту. Звук, звісно, був дуже неякісним, але сама зала вмещувала

до 6 тис. глядачів. Утім, уже після кількох подібних гастролей, 1970 р. Рафіка заарештували за «фінансові махінації». Як наголосив А. Троїцький: «Час від часу хтось із менеджерів потрапляв під суд: учасникам гуртів доводилося давати свідчення. Уся система була доволі гнилою, але рок-концерти завдяки їй відбувалися – і за це можна подякувати» [14, с. 36].

Безперечно, карально-репресивній владі, загнавши рок-музику в глибоке підпілля, вдалося побудувати досить «гнилу» систему, що породила безліч не менш «гнилих» ділків. Причому, один з рок-музикантів В. Рекшан (лідер і вокаліст гурту «Санкт-Петербург») згадував, як на початку 1971 р. у Ленінграді з'явився подібний «менеджер» Арсент'єв, який, до речі, видавав себе за крупного комсомольського діяча. Арсент'єв запропонував усім ленінградським музикантам об'єднатися у рок-клуб. Ідея була приваблива, адже у разі подібного об'єднання саме клуб брав на себе всю організацію концертної діяльності, купівлю апаратури, забезпечення репетиційної бази тощо. Не менш важливим було й те, що створення подібного «клубу» та ще й під патронатом крупного комсомольського функціонера обіцяло музикантам певний офіціоз і захист: не самодіяльність напівпідпільних музикантів, а легальна діяльність у складі громадського об'єднання. Зрозуміло, що гурти радо погоджувалися вступити до «клубу».

Утім, швидко з'ясувалося, що «клуб» став лише фікцією, засобом збагачення для його ініціаторів, які наживалися і на продажу квитків відвідувачам концертів, і на «організаційних внесках» самих рокерів. Музиканти так і не дочекалися ані офіційного визнання, ані купівлі «клубної» апаратури на зібрані кошти тощо. Уже через кілька місяців діяльність «комсомольського вожака» Арсент'єва закінчилася кримінальним провадженням, а ідею створення реального рок-клубу поховано на довгі роки [15].

Ситуацію незрівнянно ускладнювало те, що радянська влада вбачала безпосередню для себе небезпеку не лише в підпільних концертах самодіяльних гуртів, але й навіть у цілком законних виступах талановитих музикантів. Адже на них, на відміну від численних «суботників», мітингів або демонстрацій, куди людей, як правило, зганяли примусово, «під розписку», відвідувачі збиралися цілком добровільно,

вели себе розкуто, співали пісень, спілкувалися тощо. Варто згадати, приміром, цілком офіційний концерт групи «Бліц» у Ленінграді 1981 р., що закінчився масовим побиттям меломанів і не невідомими хуліганями, а... міліцією. Зауважимо, що музиканти не виконували жодних своїх пісень, а переспівували пісні групи «Бітлз», що на початку 1980-х років вже аж ніяк не могло вважатися в СРСР «антирадянським» актом. Та й розшукати в піснях ліверпульської четвірки якийсь таємний соціальний підтекст, нонконформіський натяк або суспільний виклик навіть для пильних працівників КДБ було непростим завданням. Утім, навіть і за таких обставин каральним органам вдалося розгледіти «кримінал». Після закінчення концерту натовп шанувальників музики рухався у бік найближчої станції метро і... продовжував співати пісні «Бітлз». Наголосимо, це аж ніяк не нагадувало ходу, приміром, футбольних ультрас, яка б супроводжувалася розгромленими вітринами та спаленими авто. Навпаки, максимально миролюбний натовп переважно інтелігентної студентської публіки співав пісні про кохання, до того ж іноземною мовою. Однак, з міліцейської машини через гучномовець людям наказали припинити співати та «розійтися». Зауважимо, що виконати наказ «розійтися» було фізично неможливо, адже люди й так розходилися по домівках, а до станції метро вела лише одна вулиця. Утім, абсурдні накази були тільки приводом, радянська влада прагнула показати свою силу й на корені присікти будь-які прояви «вільнодумства». Саме із цією метою задовго до кінця концерту біля Палацу спорту були припарковані кілька автобусів зі спецпризначенцями, яким і була дана команда розігнати людей.

Ось як описують ті події свідки: «Паніка почалася, коли були вирублені перші, вірніше, бітломани, які йшли останніми. Якби вони помітили цей напад раніше, бітломани, можливо, могли б дати відсіч, що теж спірно, – на них бігли професіонали рукопашного бою, але зараз, коли задні ряди попадали на газон під ударами в спину – били переважно в поперек ногами, – ми це бачили чітко, почалася паніка і, збиваючи один одного, бітломани рвонули на проїжджу частину вулиці. Бійці переслідували їх, б'ючи по дорозі тих, хто вже лежав, і наздоганяли втікачів, збивали їх з ніг ударами в спину, по потилиці,

під коліна, по нирках... З провулка вилетіли назустріч нажаханим бітломанам два міліцейські газики, що перебували, напевно, до пори до часу в засідці. Добре, хоч ніхто не потрапив під колеса, – машини врізалися прямо в натовп, розбиваючи його на три рідкі потоки. Декого вже тягнули до автобусів, мабуть, тих, хто пробував все-таки захистити честь і гідність радянського громадянина, як говорили самі міліціонери при складанні протоколу» [16].

Так, у СРСР будь-які прояви самоорганізації населення (насамперед коли мова йшла про освідчене, інтелігентне середовище) викликали глибокі підозри та занепокоєння каральних органів. Відповідно, тим гуртам, які прагнули не лише переспівувати західних класиків, але й виконувати власні пісні, в яких піднімати глибші теми, окрім «про любов», шлях на сцену (навіть у невеличких провінційних ДК) був практично закритим. Прагнучи донести свою творчість до людей, музиканти вигадували справді сюрреалістичні комбінації, цілком незбагненні для представників демократичного світу. Приміром, «Брати по розуму» залишали магнітні плівки із записами своїх пісень на лавках у міських парках або на вокзалах, у надії, що хтось знайде і з цікавості послухає хоч кілька пісень. Мрією митців була не слава або комерційний успіх, а бажання бути почутими, висловити свою думку, адже інших шляхів донести свою творчість до слухача музиканти не мали. Лідер та ідеолог гурту «ДК» здавав плівки зі своїми записами в комісійні магазини: «Мій розрахунок був простим. Людина купувала плівку і до того, як щось на неї записати, з цікавості прослуховувала, що там записано. Таким чином, альбоми «ДК» могли стати власністю кожної радянської родини» [7, с. 32]. Звісно, що про будь-які комерційні дивіденти тут не йшлося, дії музикантів були чимось середнім між «ходінням у народ» інтелігентів-просвітників кінця ХІХ століття і «прогресорством», про яке писали у своїх творах геніальні фантасти брати Стругацькі.

Досить часто це була промоція «навпаки». Якщо у західних країнах талановитих музикантів чекали концерти, гонорари та слава, то в СРСР тих, хто не бажав вписуватися у систему, – виклики «на бесіди» до КДБ, арешти та примусове лікування у психіатричних лікарнях. Поки гурт грав на сільських весіл-

лях у глибокій провінції, каральні органи могли дивитися на його діяльність «крізь пальці», вихід же на широку аудиторію загрожував майже смертельними небезпеками. Приміром, після того, як пісні ленінградського гурту «Трубний зов» у 1983 р. прокрутили в ефірі західних радіостанцій «Голос Америки» та «Бі Бі Сі», лідера гурту В. Барінова негайно заарештували й примусово скерували до психіатричної клініки на «лікування». Утім радянській психіатрії не вдалося зламати музиканта, тому влада пішла на жорсткіші заходи. За вироком сфабрикованого суду двоє учасників гурту В. Барінов і С. Тимохін отримали кілька років ув'язнення [7, с. 160]. Аналогічною була доля багатьох радянських самодіяльних музикантів. Приміром, знищення челябінського гурту «Бед бойз» 1985 р. розпочалося негайно після того, як кілька композицій прозвучали в ефірі канадського «Radio Toronto». Після арештів і «бесід» у КДБ гурт назавжди припинив своє існування. Відзначимо «якість роботи» працівників каральних органів, адже навіть у 1996 р., коли СРСР вже залишився у далекому минулому й за «антирадянщину» вже не саджали, а Росія ніби рухалася впевненим шляхом побудови демократичного суспільства, лідер гурту О. Мальцев категорично відмовлявся навіть згадувати про свою участь у записах тих пісень [7, с. 218–219].

Зауважимо, що згадані групи були покарані лише за магнітофонні записи пісень, які вийшли в ефір закордонних радіостанцій, умовно кажучи, за кілька хвилин слави. Жодного публічного концерту їм дати так і не вдалося. Хоча, приміром, лідер «Трубного зова» В. Барінов надіслав відкритий лист до Президії Верховної Ради СРСР і навіть намагався зустрітися особисто з Л. Брежнєвим, вимагаючи пояснень, чому саме їм не можна займатися концертною діяльністю. Утім, подібна активність лише зробила жорсткішими каральні заходи, адже досить швидко музиканти зрозуміли, що будь-які закордонні контакти можуть викликати лише максимально негативні наслідки. Появу західних кореспондентів на концерті або передавання музичних записів за кордон дуже пильно відстежували працівники каральних органів. І, як правило, подібні справи КДБ доводив до кінця. Тобто, «винні» мали отримати «покарання».

Та й як могло бути по-іншому, адже питання «шкідливих впливів ідеологічно чужої музики» перебували під постійним пильним контролем найвищого керівництва СРСР. Так, на червневому пленумі ЦК КПРС 1983 р. виступив секретар ЦК КПРС К. Черненко з доповіддю «Актуальні питання ідеологічної, масово-політичної роботи партії». У своїй промові він приділив увагу й музичній проблематиці: «Не все задовільняє нас і у такому популярному мистецтві, як естрада. Не можна, наприклад, не зважати на те, що на хвилі цієї популярності іноді спливають музичні ансамблі з програмами сумнівної якості, що наносить ідейну й естетичну шкоду. Ретельніше слід підходити до відбору зарубіжного духовного продукту, який ми отримуємо за культурним обміном. Адже відомо, що разом з творами змістовними до нас потрапляють п'єси, видання, музика, яким властива безідейність, пошлість, художня неспроможність. Не можна забувати, товариші, що тут на першому місці має бути не комерційний, а політичний підхід» [17, с. 2].

Так на найвищому державному рівні музичний продукт проголосили інструментом політичної боротьби. І саме в такому напрямку працювала машина радянської пропаганди. Варто, приміром, згадати статтю Ю. Філіпова «Барбаросса рок-н-ролу», яку вже через кілька місяців після вказаного виступу К. Черненка багатомільйонним накладом надрукувала «Комсомольська правда». Стаття займала майже всю сторінку видання й за кількістю ідеологічних кліше може стати своєрідним пам'ятником епохи. Зауважимо, що загалом характерною особливістю існування СРСР була неоголошена війна Комуністичної партії, яка захопила владу, з власним народом. Країна пережила окупації, репресії, «чистки», голодомори, каральну психіатрію тощо. Були фізично знищені мільйони людей. Тому атмосфера цієї неоголошеної війни була домінантною у радянському суспільстві, вона відчувалася у всіх галузях життя. В офіційній термінології міцно закріпилися слова «наступ», «ліквідація», «боротьба» тощо, навіть буденна повсякденна праця була проголошена «трудовим фронтом», існував також «фронт» ідеологічний тощо. Офіційна пропаганда цілеспрямовано й наполегливо формувала образ «ворога». Людський спектр емоційного сприйняття

світу максимально звузили до рівня «чорне-біле», «ми-вони», «друзі-вороги». Формула пошуку «ворогів» теж була надзвичайно спрощеною, свого часу її доволі примітивно сформулював ще Й. Сталін: «У нас капіталістичне оточення, значить, ми оточені ворогами» [18, с. 14]. Отже, усі, хто не мав у кишені радянського паспорта – вороги за визначенням. З ворогами борються, їх нещадно знищують і морально, і фізично. Навіть «великий пролетарський гуманіст» М. Горький наголосив: «Якщо ворог не здається, його знищують» [19, с. 226–229].

Саме в подібному дусі агресивного протиставлення «наших людей» «ворогам» й була написана стаття, сама назва якої викликала однозначні воєнні асоціації. Публікація була цілком присвячена рок-музиці, яка, на думку її автора, була нічим іншим, як інструментом «ідеологічної війни» Заходу проти СРСР. Автор сміливо цитував секретні документи НАТО: «Захопити молодь СРСР ідеалами Заходу – наше завдання» (питання, яким таким чином звичайний радянський кореспондент міг отримати доступ до надтаємних документів, у яких мова йшлося не багато ні мало, а про підривну діяльність по знищенню СРСР, вочевидь не мали хвилювати читачів цього опусу). Чималу увагу автор присвятив Севі Новгородцеву – радіоведучому російської служби Бі Бі Сі, який у своїх передачах намагався ознайомити слухачів з новинками сучасної музики. Вирок радянської журналістики був коротким: «зрадник Батьківщини» (Новгородцев у середині 1970-х років емігрував з СРСР), отже, «брехун», «запроданець» і «ворог», як же можна слухати ефіри подібної людини?! [20, с. 4]. Загалом, уся стаття була побудована на класичній пропагандистській чорно-білій риториці, боротьбі з «ворогами», які вже оголосили нам про початок нового плану «Барбароси». Хіба за право молоді слухати ту музику, яка їй подобається, «діди воювали», – гнівався кореспондент. Стаття містила й згадку про трансляцію в ефірі західної радіостанції пісень гурту «Трубний зов», звісно, у максимально негативному контексті. Автор, забувши, що в СРСР була проголошена свобода віросповідання, звинувачував музикантів у «відвертій релігійній пропаганді», щоправда, замовчуючи, що за свою «свободу віри» лідер гурту вже пройшов і примусове лікування у психіатричній лікарні, і тюремне ув'язнення.

Отже, наступ на рок-музикантів у СРСР йшов широким фронтом. Так, у значній небезпеці були й ті, хто наважувався переписувати пісні «антирадянських» музикантів. Адже певна частина суспільства, незважаючи на всю проведену в СРСР ідеологічну обробку, не бажала слухати офіційно-фальшиву естраду, тож і в столицях, і в регіонах існував попит на прослуховування чесної музики. Людям, які просто бажали слухати улюблену музику, доводилося вигадувати карколомні конспіративні схеми, яким могли щиро позаздрити навіть професійні розвідники. У різних містах Радянського Союзу виникали підпільні розповсюджувальні центри звукозапису, в яких здійснювали перепис і обмін музичними новинками.

Приміром, один з підпільних розповсюджувачів рок-музики В. Ушаков, який розсилав нові записи в практично всі регіони колишнього СРСР, вигадав складну шифрувальну систему спілкування зі споживачами культурного продукту. У своєму записнику він замість назв міст своїх кореспондентів записував номери населених пунктів з географічного атласу СРСР, номери будинків і квартир позначалися за допомогою нот, а між собою розділялися тактами. Назви ж десятків вулиць у різних містах Союзу В. Ушаков намагався тримати винятково у своїй пам'яті. До того, як включити чергового провінційного меломана до списків своєї розсилки, В. Ушаков зустрічався з ним на нейтральній території, вів довгі бесіди на далекі від музики теми, намагаючись зрозуміти чи перед ним не засланий провокатор з органів. Утім, навіть така складна конспірація не вберегла підпільного переписувача музики від обшуків та арешту [7, с. 42].

Досить типова для радянських часів ситуація. Рано чи пізно серйозні проблеми з каральними органами починалися в усіх власників підпільних студій звукозапису. Арешти й конфіскації музичної та звукозаписувальної апаратури йшли невпинним потоком. Якщо музичні записи розповсюджувалися на комерційній основі, то це легко кваліфікували як «незаконну трудову діяльність», простіше кажучи – «спекуляцію», якщо на ідейній основі, тоді каральні органи шукали «антирадянщину». Приміром, в Одесі п'ять років ув'язнення отримав звукорежисер С. Єрусланов, серед записів якого знайшли касету з анекдотами про Л. Брежнева [7, с. 41].

Найдраматичнішим у цій ситуації було те, що досить часто переписувачі в передчутті обшуків самі знищували, без перебільшення, безцінні записи. Так, не залишивши після себе жодної фонограми пішли в небуття тисячі радянських ансамблів, які не мали жодного шансу хоч колись записатися на студії «Мелодія». Конфісковані ж записи та апаратура теж, як правило, назавжди зникали в сейфах або підвалах будівель каральних органів. Так, у одного з найвідоміших львівських переписувачів музики Дунаєвського конфіскували всю звукозаписувальну апаратуру, а також і всі платівки та касети. Зауважимо, що за іронією долі одним з активних клієнтів Дунаєвського був син тодішнього першого секретаря Львівського обкому Комуністичної партії [11, с. 141]. До речі, не така вже й надзвичайна ситуація, приміром, серед клієнтів В. Ушакова теж були і заступник прокурора, і редактори популярних видань та ін. [7, с. 43]. На наш погляд, яскравий приклад опанування радянськими функціонерами (або їхніми родинами) мистецтва, яке Джордж Орвелл назвав «doublethink» – здатність вірити у взаємовиключні речі (або робити вигляд, що віриш), або міняти свою думку на протилежну за ідеологічної необхідності. З високих трибун різноманітні чиновники нещадно таврували «ідеологічно ворожу» музику, а вже вдома з не меншим натхненням і задоволенням її прослуховували.

Зауважимо, що для українських гуртів шлях до свого споживача був значно складнішим, адже у випадку виконання пісень українською мовою додавався ще один загрозливий фактор – звинувачення у «націоналізмі». За подібну «провину» на одному із всесоюзних конкурсів 1972 р. під репресії потрапила група «Арніка» [9, с. 15]. Варто згадати і львівський гурт «Вуйки», який виник у середині 1970-х років. Унікальність гурту, на думку його лідера та вокаліста, полягала в тому, що молоді люди прагнули бути вільними у своєму творчому пошуку – виконували лишео той репертуар, який їм подобався (і власні пісні, і хіти світового року): «жодної совкової пісні» [11, с. 155]. Безперечно, подібний «неузгоджений» репертуар, що не оспівував радянську дійсність, не славив партію, або хоча б «людину праці», було не так легко донести до свого слухача. До того ж і самі музиканти, і аудиторія їх шанувальників, вражали й своїм відверто «нерадянським»

виглядом: довге волосся, джинси «кльош» тощо. Як правило, концерти «Вуйків» викликали щире захоплення у публіки й не менш щирий переляк у адміністрації закладів, які дозволяли гурту виступати на своїй площі. Часто концерти закінчувалися вимкненням світла та викликами міліції. Досить швидко музикантами зацікався і КДБ. Почалися виклики «на бесіди» і заборони концертів.

Кожен виступ перед публікою ставав подією, маленькою перемогою над системою радянської бюрократії. Доволі часто музикантам доводилося йти на сміливі містифікації. Так, у складі гурту був Хуан Карлос, уродженець Буенос-Айреса, який говорив про себе: «Я не вуйко з полонини, я вуйко з Аргентини», і саме завдяки йому одного разу вдалося організувати концерт в актовій залі однієї зі шкіл Львова. «Вуйка з Аргентини» представили адміністрації закладу як жертву політичних репресій, борця з режимом Піночета, а сам гурт «Вуйки» вийшов на сцену як інтернаціональний ансамбль революціонерів під доволі комічною назвою «Но пассаран!». Лише тоді, коли музиканти заграли світові хіти «Deep Purple» і «Lead Zepelin», що були у захваті зустрінуті публікою, наївна директорка школи зрозуміла, що її ошукали. У школі негайно вимкнули струм і викликали наряд міліції [9, с. 22–23]. Іншого разу музиканти видали себе за прогресивний комсомольський гурт «Ритми Карпат», з метою маскуванню навіть вийшли на сцену в ділових чорних костюмах. Утім, і на цьому концерті директор школи, збагнувши, хто саме грає на сцені насправді, негайно викликав міліцію. 1981 року останній концерт гурту закінчився найгучнішим скандалом і конфіскацією апаратури. Після чого «Вуйки» були змушені надовго припинити музичну діяльність.

Варто зауважити, яка величезна кількість представників силових органів СРСР опікувалася самодіяльними музикантами. Прослуховували телефони, переглядали кореспонденцію, влаштовували облави на меломанів, відстежували підпільні концерти, вривалися на «квартирники» з перевіркою документів, викликали на «бесіди» музикантів, вчитувалися у тексти пісень тощо. Марудною, копіткою, але абсолютно сюрреалістичною, з погляду адекватної людини, роботою займалися тисячі, десятки тисяч людей. І це в той час, коли,

приміром, кривавого маньяка А. Чикотила не могли знайти понад 10 років. Наголосимо, тисячі слідчих у цей час займалися набагато «важливішими» справами, приміром, шукали «антирадянщину» у піснях гуртів «Трубний зов» або «Вуйки».

Таким чином, жорсткий пресинг радянської влади зіграв свою руйнівну роль. Унаслідок «бесід» у КДБ, арештів, примусового лікування, конфіскацій апаратури та заборон концертної діяльності багато талановитих музикантів назавжди припинили займатися музикою. Подібне життя, без жодних надій на концерти або записи своєї музики, стало смерним вироком для багатьох музикантів. Хтось зловживав алкоголем, а хтось мав проблеми з наркотиками (львівський гурт «Вуйки» через проблеми з наркотиками втратив кількох виконавців), хтось виїздив за кордон, інші обирали шлях «внутрішньої еміграції».

Водночас, власне репресивна позиція каральних органів у СРСР призвела до того, що рок-музика і для музикантів, і для слухачів стала чимось незрівнянно більшим, ніж просто музика, як спосіб проведення вільного часу. Можна погодитися зі словами відомого рок-музиканта, голови Львівського рок-клубу й автора першої львівської рок-енциклопедії Ю. Перетятка: «Рок-культура була своєрідним викликом тоталітарній системі, чистим ковтком свободи, який давав можливість бути собою...» [9, с. 111]. Переслідування і постійне цькування робили з меломанів справжніх підпільників, довге волосся ставало символом, майже прапором боротьби, сміливим викликом системі. Для деякого грань між музичною та дисидентською діяльністю була практично стерта. Утім, саме період 1960-х – 1980-х років став часом сміливих, часто небезпечних експериментів у галузі культурного менеджменту, які навіть не могли б собі уявити музиканти та арт-менеджери демократичного світу.

1. Колбер Ф. Арт-менеджмент – наука третього тисячелеття / Ф. Колбер, И. Эввар // Арт-менеджмент. – 2002. – № 3. – С. 3–10.
2. Гагоорт Г. Менеджмент мистецтва: підприємницький стиль / Г. Гагоорт. – Львів : Літопис, 2008. – 358 с.
3. Новикова Г. Н. Технологии арт-менеджмента: учебн. пос. / Г.Н. Новикова. – М. : Изд. дом МГУКИ, 2006. – 178 с.

4. Стадник В. В. Менеджмент / В. В. Стадник, М. А. Йохна. – К.: Академвидав, 2007. – 471 с.
5. Яцура В. В. Менеджмент: навчальний посібник / В. В. Яцура, О. П. Жук. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. – 443 с.
6. Шмагало Р.Т. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції / Ростислав Шмагало. – Львів : Укр. технології, 2005. – 526 с., 742 іл.
7. 100 магнитальбомов советского рока. Избранные страницы истории отечественного рока. 1977–1991: 15 лет подпольной звукозаписи. – М. : ЛЕАН, АГРАФ, КРАФТ+, 1999. – 400 с.: ил.
8. Кокарев А. Панк-рок от А до Я / А. Кокарев. – М. : Музыка, 1992. – 80 с.
9. Перетятко Ю. Львівський рок: півстоліття боротьби / Ю. Перетятко. – Львів : Лібра-ВР, 2006. – 120 с.
10. Хойбнер Т. Вызов неприкаянных: Модные волны и молодежные течения – теги, хиппи, панки, рокеры – в западном мире / пер. с нем. Г. Гаева и Л. Егоровой ; научн. ред., послесл. и коммент. А. Ефремова. – М. : Молодая гвардия, 1990. – 302 с.
11. Михалик В. Львів повсякденний / В. Михалик, І. Лемко. – Львів : Апріорі, 2009. – 240 с.
12. Низкоклон Д. Розповідь підпільниці Марії Пальчак / Д. Низкоклон // Визвольний шлях. – 1997. – № 3. – С. 305–331.
13. Сорок лет я не спал в кровати. Интервью с Ильей Оберышиным // Независимость. – 1997. – 9 травня. – С. 6.
14. Троицкий А. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е... / А. Троицкий. – М. : Искусство, 1991. – 215 с.
15. Рекшан В. О. Кайф полный [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.aktivnoetv.ru/writer/6284/books/33162/rekshan_vladimir_olgerdovich/kayf_polnyi/read/6
16. Рыбин А. Кино с самого начала [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://borro2004.narod.ru/KINONachalo5.html>
17. Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии. Доклад члена Политбюро ЦК КПС, секретаря ЦК КПСС товарища К.У. Черненко на Пленуме ЦК КПСС // Правда. – 15 червня 1983. – с. 1-3.
18. XVII съезд Всесоюзной Коммунистической партии (б). Стенографический отчет. – М. : Партиздат, 1934. – 716 с.
19. Горький М. Если враг не сдаётся, – его уничтожают / М. Горький // Собрание сочинений. – М. : Гос изд. худ. лит, 1953. –

Т. 25. – С. 226–229.

20. Ю. Филипов «Барбаросса рок-н-ролла» О том, как ведущие музыкальных программ западных радиостанций превращают музыку в орудие идеологических диверсий / Ю. Филипов // Комсомольская правда. – 16 вересня 1984. – С. 4.

ANNOTATION

Kostiantin Nikitenko. Artists' management in the USSR: between art-promotion and crime persecution (on the rock underground of 1960–1980's example). The following research offers an analysis of management concerning artistic activities, in particular taking to an attention circumstances of totalitarian regime. Rock underground movement of the USSR in 1960–1980's is overlooked from this point of view. It is proved that there was big request for alternative music in the society, despite all ideological propaganda. Because of the police and KGB pressure, people who wanted to play or even listen favourite music, had to do brave and often dangerous experiments in the field of cultural management, that is absolutely fantastic for musicians and art-managers in the democratic part of world.

Keywords: art, art management, rock music, underground, repressions, the USSR.

АННОТАЦИЯ

Константин Никитенко. Менеджмент деятелей культуры и искусства в СССР: между творческой промоцией и криминальным преследованием (на примере рок- андеграунда 1960–1980-х гг.). Исследование посвящено анализу особенностей менеджмента в творчестве деятелей культуры и искусств, которые работают в условиях тоталитарного общества, на примере рок- андеграунда 1960–1980-х годов в СССР. Доказано, что, не взирая на всю проведенную в стране идеологическую обработку, в обществе существовал запрос на прослушивание альтернативной музыки. В силу жесткого прессинга со стороны карательных органов, людям, которые желали играть либо слушать любимую музыку, приходилось идти на смелые, часто опасные эксперименты в области культурного менеджмента, которые даже не могли себе представить музыканты и арт-менеджеры демократического мира.

Ключевые слова: искусство, менеджмент искусства, подполье, репрессии, СССР.