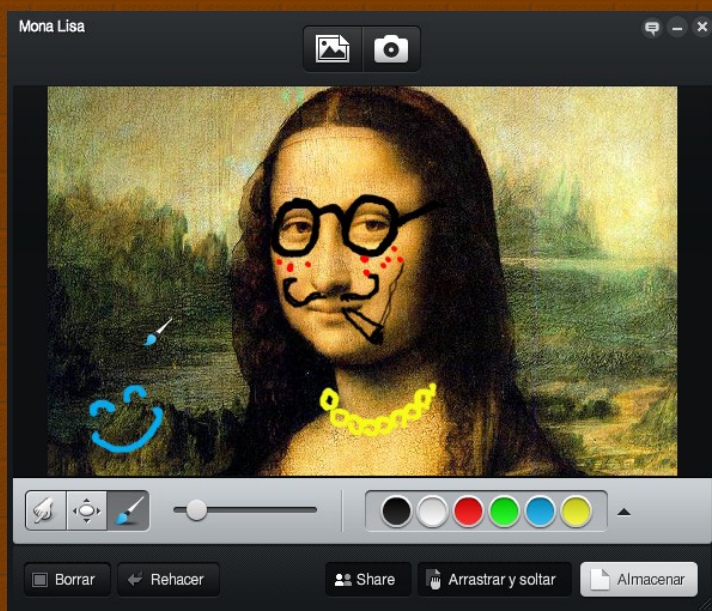


Роман Роланов



КУЛЬТУРА,
ЦРУ
И ДИССИДЕНТЫ

Роман Роланов

КУЛЬТУРА, ЦРУ И ДИССИДЕНТЫ

2-е издание, исправленное и дополненное

Париж
2016

1. В защиту Оскара Уайльда. Набоковы и Дориан Грей

Каждая личность — это переплетение «хороших» и «плохих» качеств характера, которые находятся в постоянном противоборстве. Человек вправе считать себя морально устойчивым, если собственные действия в момент их осуществления не вызывают угрызений совести. Можно считать безнравственными тех, кто, несмотря на осознание неправильности поступка, стараются не внимать голосу совести, отмахиваясь от её предостережений. В момент такого осознания человек не может не понимать, что его совесть нечиста.

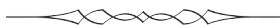
Находиться в согласии с самим собой человек может только при наличии чистой совести. А сам человек обладает достоинством, если ему стыдно перед самим собой совершать эгоистичные поступки.

Эгоизм свойственен каждому индивидууму. И, несмотря на то, что эгоизм и индивидуализм капитализмом провозглашён основой существования индивидуума, особенно в последние 150 лет истории, богатым эти «качества» не рекомендуют демонстрировать явно. И не только из соображений лицемерной цивилизованности. Демонстративное выпячивание эгоцентризма, как крайности проявлений эгоизма, не приветствуют в современном обществе, так как его демонстрация

возбуждает чувство зависти обывателя в отношении материального благополучия немногочисленных состоятельных граждан. Демонстрация богатства небезопасна с точки зрения сохранения стабильности капиталистического строя.

С другой стороны, в настоящий момент понятие «современное общество» настолько неопределённо и размыто, что человек, вышедший из прежнего, советского строя, может взять на себя ответственность, заявив об этом, не опасаясь вызвать негодование по поводу такого утверждения. Да и негодовать-то по поводу разрушенного общества некому, – советский человек становится «вымирающим видом».

К настоящему времени, то есть к 2014 году, «общественное поле» в бывшем СССР настолько плотно заросло сорняками индивидуализма, что ростки культуры в её истинном понимании едва проглядывают из-за буйной поросли ложных убеждений, порочных привычек и нелогичных действий. Эгоизм, являясь движущей пружиной современного сознания, тщательно вуалируется утверждением, что человек не способен осознанно распоряжаться своей жизнью.



Эгоизмом можно называть желание жить ради собственного удовольствия, для себя. Жить, стремясь к получению удовольствий, не означает, что этим достигается польза, собственное благо. Жить для себя, что может и не являться злом в некоторых случаях, воспринимается эгоистами вульгарно, в виде стремления проведения жизни в наслаждениях, разврате, роскоши. Каждому слабовольному человеку, проживающему жизнь только для себя, сознание подсказывает, что это неправильно, что так жить нельзя. Однако, пытаясь оправдаться перед своей совестью, такой индивид ссылается на то,

что в жизни всё надо попробовать, и что жизнь очень коротка.

С утверждением о том, что жизнь коротка, вряд ли кто поспорит, однако вызывает сомнение утверждение, что всё в жизни надо испробовать, или что все стороны бытия необходимо познать. Для умного человека печальных примеров инфантильных попыток познания окружающими людьми некоторых сторон бытия бывает достаточно, чтобы не повторять их на собственном опыте.

Предаваясь лени, как производной от эгоизма, человек слабый неизбежно опускается до развратного образа жизни. Понятие «развратный образ жизни» не обязательно должно означать, что человек предаётся стремлению к получению сомнительным способом именно сексуального удовлетворения. В качестве вида развратного образа жизни следует рассматривать образ жизни праздный и бесцельный, который, соответственно, приводит к постепенной деградации личности и к её моральному падению.

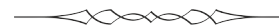
Моральное падение человека может быть незаметным, как и в случае с эгоцентризмом, который тщательно скрывается от окружающих. Однако не сразу, но неизбежно, деградация становится достоянием гласности, как и всё тайное. Окружающие, в большинстве своём сами люди падшие, либо не обращают на беднягу внимания, либо злорадно наблюдают за процессом морального разложения ближнего. Современное общество реагирует только на факты уже *окончательного* падения представителей общества, хотя само стимулирует это падение, происходящее постепенно, поощряя эгоизм. Как правило, человек не признаётся самому себе в моральной деградации, порождённой эгоизмом. Он, стараясь по – глубже, подалее от своей совести запрятать исковерканную душу, оттягивает момент объяснения с самим собой.

Внутренний голос, голос совести, самый строгий судья, подавляется всеми средствами и возможностями. Моральную деградацию, порождённую эгоизмом, в форме следования по пути получения удовольствия от развлечений, бывает очень сложно остановить. Непреодолима тяга к развлечениям так же всепоглощающая, как неутолима жажда в пустыне, пустыне морального разложения. Человеку, потребляющему наркотик развлечений, становится ненавистно даже минимальное порицание своего поведения окружающими. Источник порицаний воспринимается как личный враг. Таким образом, сменяемый стремлением к получению наслаждений, человек стремится избавиться не от пагубного пристрастия, а от свидетеля нравственного падения, на которого переносится вина за собственное падение. В глазах свидетеля моральное падение гедониста может выглядеть тем ужаснее, чем неожиданней оно перед ним открывается. Оно ещё более ужасающе, если свидетель к тому же и равнодушен к человеку, который, несмотря на сохранение внешних приличий, в реальности оказывается безнравственным.

Самое ужасное в духовном падении заключается в том, что убивая в себе душу, духовное, человек надеется избавиться от угрызений совести. Но растерзанная, поруганная, втоптанная в грязь, загнанная в угол, душа, будет мстить телу, постепенно истощая и превращая его в дряхлый, измождённый каркас.

Мы не можем знать достоверно, в каком состоянии пребывала душа Оскара Уайльда, когда она «выплеснула» в свет работу, роман под названием «Портрет Дориана Грея», полный противоречий и вероятно случайно, в момент написания работы, возникших, сомнительных сентенций; мыслей, пришедших на ум в определённом состоянии души. Некоторые идеи, озвученные в романе, свидетельствуют о неустоявшейся психике писателя, его мечущемся уме и терзающих душу сомнениях.

Презируя капитализм и религию, Уайльд правомерно высказывает мнение, что путь познания окружающего мира в эпоху капитализма пролегает через изучение искусства и через анализ опыта в искусстве предшествующих поколений, также как и через чтение, музыку, собирательство произведений предшествующих эпох. Но уж никак не через получение удовольствий, как показано на примере главного персонажа романа. Мечущийся ум писателя породил высказывания, которые требуют осмысления, а некоторые, – и критических замечаний. Не выдвигая в качестве цели высказаться по существу всех интересных мыслей автора, рассмотрим некоторые из них требует их этическая значимость.



Внешняя красота для Уайльда – это сомнительное благо. Хотя этот дар природы ничто полностью не заменит. Он дан немногим счастливым. Но они используют его как возможность утвердиться в мире людей. Красота является бесспорным благом до того самого момента, когда она начинает использоваться её обладателями для утверждения *себя* во вред окружающим. Более того, красота и глупость (недалёкость, посредственность), по мнению писателя, в девяти случаях из десяти, идут рука об руку.

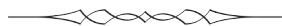
Да, век глупости диктует нам свои условия, делая внешность объектом эгоистичного использования. Век бездуховности создаёт возможности использовать внешность для прироста материальных активов, превращая её в предмет фетиша (преклонения) потребителя. Но это не значит, что красота и при капитализме не может служить благим целям, целям воспитания в человека чувства прекрасного. Хотя на практике этого, к сожалению, не происходит.

Рассуждая о внешности, Уайльд заявляет, что, привлекая окружающих, внешняя красота лишает её

обладателя спокойствия. Поэтому для всех было бы безопаснее обладать заурядной внешностью. Но красота – это дар природы, от которого, к тому же, никто добровольно не откажется. Но уж если она имеет место быть, то должна использоваться её обладателем не для собственного самоудовлетворения и самолюбования, а для воспитания в окружающих чувства прекрасного путём демонстрации *скромности* и сдержанности.

Уайльд, по всей видимости, нарочно стремиться шокировать неумного читателя заявлением о том, что красота может быть выше гения, и что она делает царями тех, кто ею обладает. Это высказываемое им мнение является, с одной стороны, реакцией на существовавшую вокруг него атмосферу неприязни со стороны «добропорядочных» буржуа. А с другой стороны, он отдаёт дань стремлению подзадорить своих сторонников.

Более всего это заявление выражает то раздражение, которое писатель испытывает в отношении посредственной публики. Красота опасна для тех, кто ею обладает, и кто не умеет ею *эстетически* правильно воспользоваться, и притягательна для тех, у кого её нет. Но сомневаться в том, что писатель не понимал, что гению не нужна красота, а красивый человек вряд ли сможет стать гением, не следует.



Смерть неизбежна и Уайльд прав в том, что её приближение надо смягчить. Смягчить мысль о неизбежности её прихода можно попытаться, окружив себя предметами искусства, которыми становятся со временем даже предметы, используемые в домашнем обиходе, включая кухонную утварь. Чем предмет старше, тем длительнее нам кажется по времени сопричастность с происходящим в этом мире. Относительное внутреннее успокоение достигается путём простого прибавления возраста ста-

рой вещи к собственному возрасту: ведь любой предмет, появившийся до нашего появления, существует какое-то время до нашего рождения, и наше бытие *как бы* «продлевается» на срок существования предмета.

Таким образом, человек, окружив себя старинными предметами, может думать, что к моменту отхода в мир иной, его жизнь, с учётом срока жизни предметов, продлится дольше. Кроме того, так как собственная жизнь через старые вещи становится связанной с предыдущими временами, то появляется иллюзия, что вы перейдёте в последующее небытие с учётом срока существования предметов искусства. Так, кто-то, возможно, старается облегчить приближение смерти.

Цинику легче живётся, чем человеку с совестью. Большинство людей – циники, хотя не могут это состояние души продемонстрировать ярко, так как цинизм предполагает остроумие. Гораздо проще остроумным циником не быть, но продемонстрировать свой «цинизм» окружающим людям с помощью простой фразы: «я – циник». Многие демонстрируют цинизм «на словах», порой тем самым пытаюсь скрыть от окружающих собственную имманентную добродетель, которая присуща каждому с рождения. Плохо в этом то, что за попыткой скрыть собственную добродетель под маской цинизма, такие люди лишают себя удовольствия *совершать* нравственные поступки. В результате, люди, совершая безнравственные поступки, пытаюсь, как сказано выше, скрывать свою добродетельную натуру, могут скатиться к реальному цинизму.

Циничным считают и просто безразличие в отношении проблем, возникающих у окружающих людей. Однако такая разновидность цинизма не вызывает лично у меня возмущение совести. Многочисленные и разнообразные проблемы возникают, как правило, у людей с низким моральным уровнем, и эти их проблемы не достойны сострадания.

Цинизм торгашеский – это уже цинизм не на словах. Единственно, что можно противопоставить такому цинизму, – искусство. Но, к сожалению, увлечение искусством недоступно большинству простых людей. И здесь для тех, кому искусство непостижимо в силу объективных причин, Уайльд неблагоприятно «подсунул» придуманную буржуазными эстетам хитрую уловку о том, что искусством *следует* считать саму жизнь или искусство жизни. Но в противовес стремлению главного героя своего романа постигать искусство жизни за счёт разрушения чужих жизней, Оскар Уайльд гуманистически призывает изучать искусство жизни не ради получения удовольствий и наслаждений, а ради исследования самой жизни.

Главный герой романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея», мистер Грей, исследует жизнь во вред молодым и неопытным, он их развращает, не заботясь об их дальнейшей судьбе. Он навязывает им «искания» собственной исковерканной души и наслаждается процессом гибели неопытных душ, мстя за собственные ошибки окружающим. Он утончённо издевается над неопытностью, тонко призывает поддаться искушениям, пытаясь убедить неискушённых молодых людей в том, что, только предаваясь удовольствиям, можно ощутить «полноту» жизни.

Навязывая свою извращённую волю, он испытывает дьявольское наслаждение в тот момент, когда его извращённые мысли находят отклик в неокрепшем сознании. Дориан Грей, как человек, не представляет собой «творение искусства», которое, по мнению Уайльда, может представлять только человек сложной души. Не имея сложной души, которая является лишь предметом манипулирования циниками типа лорда Генри,

мистер Грей не заслуживает сочувствия, и не стоит того, чтобы изучать его как «произведение искусства», несмотря на внешнюю привлекательность.

Соглашаясь с Уайльдом в понимании того, что крайний аскетизм хуже, чем «падение», сделаем оговорку, что падение может быть достойно оправдания, если в его основе лежит стремление приобрести опыт в познании страстей, опыт сам по себе, без сладострастного смакования. Аскетизм представляет собой чрезмерную крайность, как и распутство. Но при следовании по пути «умеренного» распутства, индивиду необходимо ощущать ту *грань*, за которую заходить нежелательно, и даже опасно. Но, так как большинству людей *не дано* останавливать себя «у грани», то *лучше* и не пробовать быть распущенными.

Человек, которому не дано удержаться в рамках распутства «на грани», из мести за собственный «срыв» «заражает» неопытных своей распущенностью, а неискушённые не могут побороть в себе желание попробовать быть распущенными. Многим, как всегда, не хватает благоразумия. Осознавая разрушительное влияние разврата на собственную натуру, распутники хотели бы ввергнуть в бездну разврата слабохарактерных и неустойчивых людей, для того, чтобы наблюдать и за их последующим разрушением. Ввергающие в распутство получают от осознания того, что они не одиноки в своём падении, самое большое удовлетворение.

Уайльд, конечно, не идеален. Заигрываясь в духовный аристократизм, он отказывает простым людям, не профессионалам, в способности понимать искусство.

Заявление о том, что для людей «низшего класса» преступление это то же, что для «людей образованных» искусство, не более чем позёрство собственным цинизмом. Так же как наиграны его слова о пренебрежительном отношении к искусству, так же наигран и вышеуказанный цинизм, который не отражает его истинных убеждений. Таким способом он подтрунивает над ханжеской Англией, провоцирует «праведных буржуа» на словесные дуэли. Результаты его громких и вызывающих выпадов, к сожалению, имели негативные юридические последствия, повлиявшие на его собственную судьбу.

Критика Оскаром Уайльдом ханжества не означает его приверженности к распущенности. Хотя и ярость новоявленных буржуазных праведников, явившихся перед обществом в виде проповедников после окончания накопления первоначального капитала, также наиграна. Их энергия направлена для отведения упрёков в собственный адрес в части правомерности присвоения того, что на самом деле принадлежит обществу. Все они не без греха, но выступают за нравственность только тогда, когда это не касается их *коммерческих* интересов. Уайльд не был заражён бесстыдством, как заявляли буржуа, когда утверждал, что искусство не подчиняется морали. В такой форме он решил выразить мысль о несовместимости искусства и *буржуазной* морали. Настоящее искусство создаёт мораль, оно являет пример совершенства, которое не приходится искать в жизни реального капиталистического общества.

Уайльда, по сравнению с буржуазными «моралистами», можно отнести к высоконравственным людям. Это утверждение не слишком нахально, так как писатель стоит на позиции, что обращаться к небу надо не за прощением грехов, а в мольбе покарать за беззакония, свершаемые человеком на земле. Он призывает словами некоторых своих персонажей совершать добрые дела не под импульсом тщеславия, как новое ощущение, или в

стремлении порисоваться. Уайльд призывал не просто творить добро механически, исполняя эту заповедь как догмат, а делать это сознательно, улучшая свой характер под воздействием совершения добрых дел. Он осуждает «плоское жизнелюбие преуспевающих дельцов». Именно за этот неприкрытый «цинизм» он и был водворён в кутузку под давлением этих самых дельцов.

Для Уайльда искусство – прибежище от пошлости и скуки окружавшей его буржуазной среды. Цинизм буржуазной среды заключён в лицемерном осуждении «декаданса», или упаднического стиля в искусстве конца 19 века, за отступление представителей культурной среды от классических, а скорее от академических канонов. Новоявленные моралисты сами стали культивировать деградацию, как высшую стадию упадничества, в качестве основного течения в искусстве с середины 40-х годов 20 века, когда поняли, что им это выгодно. Эта беспринципность и этическая нечистоплотность *монополистического буржуа* станет впоследствии предметом рассмотрения на страницах данной книги.



Заслуга Оскара Уайльда состоит в том, что он сделал попытку критического изучения жизни и психологии типичных представителей элиты Англии конца 19-го века. И этого ему «элита» не простила.

Кроме того, Уайльд превозносит труд художника, и в этом основной смысл его произведения «Портрет Дориана Грея». Художники своими творениями предоставляет нам возможность духовного общения со своим произведением, если конечно произведение не относится к дегуманизированному авангарду. Мимолётная радость общения с произведением искусства и есть проявление красоты. Художник творит красоту и в одной красоте заключена истина. Художник на реалистичном холсте,

конечно, отображает жизнь менее реальной, чем она есть в действительности. Даже наиболее реалистичные произведения, пейзажи или натюрморт, не могут считаться полностью отражающими реальность, но поэтому они и более прекрасны. Идеализм реального, реалистичного искусства, тем не менее, дарит моменты радости людям, которые замирают перед ними в восхищении. Как в искусстве, так и в политике, люди замирают в восторге только перед идеальным и *наивным*, а не перед просчитанным и прагматичным.

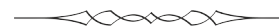
Оба Набоковы, Николай и Владимир, не имели сложной души, они не были ни идеальными, ни наивными. Они были расчётливыми и прагматичными. Они, подобно Дориану Грею, явились продуктом *манипулирования* циниками вроде лорда Генри в лице ЦРУ и не заслуживают того, чтобы предметом изучения были их «произведения». Но эти характеры, мы, с некоторой долей брезгливости, обязаны здесь описать.

2. Причины отрыва Набокова от реальности и куда это его привело

Как случилось, что сын российских дворян стал орудием в пропаганде уродливого и нереалистичного в культуре, а через это и инструментом американских спецслужб в организации культурной психологической войны против СССР. Здесь имеется в виду Николай Набоков (1903-1978), менее известный широкой публике, чем его двоюродный брат, писатель Владимир Набоков (1899-1977), которого в настоящее время определённые круги в России превозносят чуть ли не как самого талантливого писателя современности.

Николай Набоков до 1945 года был заурядным эмигрантом, как и тысячи подобных ему русских, лишённых

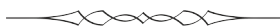
собственности в России после Октябрьской революции 1917 года. Хотя он и не бедствовал, он, естественно, хотел большей реализации своих возможностей и больших денег. Он чувствовал себя обойдённым своим родственником, двоюродным братом Владимиром Набоковым, который имел право на крупное наследство. Оба брата, вероятно, испытывали на этой почве неприязнь друг к другу, так как до эмиграции из России, да и после оной встречались достаточно редко. Хотя Владимир Набоков и не сумел полностью воспользоваться наследством, факт получения какой-то доли не мог не оказывать влияние на отношения между родственниками.



Деньги Николай любил, но было ещё что-то, что отличает всех эмигрантов от представителей коренного населения любой европейской страны. Дело заключалось в том, что ему, как и большинству представителей дворянства в эмиграции, хотелось быть в центре внимания элиты «принимающей стороны» ввиду прежнего высокого уровня образования и приличного материального содержания (за счёт народа) в России. Эмигранты мечтали, в отместку государству, во главе которого встали их бывшие слуги и работники, быть полезными новой «родине». Они страстно желали стать частью элит стран, в которых они себя «определили». Эмигранты хотели продемонстрировать вновь организованной стране, Советскому Союзу, что они и *без этой* страны за границей прекрасно себя чувствуют.

Деньги имели для них огромное значение. Но решающим фактором было то, что выпрыгивать из штанов от усердия перед неожиданно обозначившимися хозяевами их заставляла обида на бывших холопов, которые обходились без *них*, управляя страной. Кроме того, когда демонстрировать было особенно нечего

(имеются в виду способности) и компетентность была не на высоте, их нехватку компенсировали, как уже было отмечено, демонстрацией безудержного рвения. Это вписывалось в практику использования, как тогда, так и в современном офисном и корпоративном мире, приёма всеобъемлющего энтузиазма и демонстрации «духа команды». Этим наигранным «энтузиазмом» они *покупали* расположение новых хозяев, которые понимали, что эмигранты активнее, чем «коренные аборигены», будут «рыть землю».



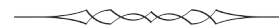
Дядя Николая Набокова, Владимир Дмитриевич Набоков, (1869-1922), отец вышеупомянутого писателя Владимира Набокова, до эмиграции был одним из основателей движения конституционных демократов (кадетов). Это была российская политическая организация крупной буржуазии, которая выступала за сохранение монархии, против любых форм отъёма средств производства у имущих. Говоря «проще», они выступали против уравнивания граждан России в правах путём экспроприации недвижимого имущества у богатых.

Чувствуя приближение революции и возможную потерю имущества, Владимир Дмитриевич, ещё в 1916 году, будучи в Англии в качестве члена делегации русских журналистов по приглашению британского правительства, мог зондировать почву на предмет переезда на Запад. Его журналистские материалы по результатам визита в Англию носили, скорее всего, хвалебный и позитивный по отношению к «союзнику» России характер. Эти прозападные настроения не могли не передаться его сыну, Владимиру и племяннику Николаю.

Осенью 1917 года, после запрещения деятельности партии кадетов, Владимир Дмитриевич появляется в белогвардейском Крыму. Практически уже находясь в

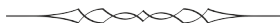
эмиграции, он был назначен министром белогвардейского Крымского краевого правительства с неясными намерениями, просуществовавшего до апреля 1919 года и которое возглавили местные кадеты. Не будь этого назначения, председатель «правительства» Крыма, некий богатый караим (секта иудаизма), Соломон Крым, вряд ли бы встретился с матерью Николая Набокова в марте 1919 года. На встрече в обречённом Севастополе (Севастополь был окружён частями Красной Армии) присутствовал и 16-ти летний Николай. О Соломоне Крыме он впоследствии отзывался в своих мемуарах, как о «таком милом».

Мать Николая умоляла Крыма об устройстве их отъезда из Севастополя на одном из судов ввиду того, что французские интервенты отказывались разместить их на французском военном корвете. Соломон Крым потчует Набоковых роскошным обедом в ресторане гостиницы в тот момент, когда в буфете для широкой публики не подают даже хлеба. На вопрос удивлённых беженцев, откуда икра и осетрина, Крым нагло заявляет: «купил у большевиков». Набоковы всё-таки перебирается из Севастополя на французском военном корабле сначала во Францию, а затем в Англию. С 1920 года семья Николая Набокова в Германии.



Трагическая смерть Владимира Дмитриевича, дяди Николая Набокова, подчёркивает сюрреалистический характер отношений в эмигрантских кругах того времени. Отчаяние правит бал в их среде в связи с отсутствием какой бы то ни было перспективы и приличных средств существования. Полная безыдейность и крайняя безысходность направляет вооружённую руку эмигранта-монархиста против Милюкова, бывшего главы кадетов. Монархист идёт против монархиста. Будучи в

свите Милюкова в момент покушения, Владимир Дмитриевич получает пулю в спину в марте 1922 года.



К моменту гибели Владимира Дмитриевича, его сыну, Владимиру, двоюродному брату Николая, было уже 23 года. Детство Владимира Набокова прошло в атмосфере роскоши и богатства (его мать, жена Владимира Дмитриевича, была наследницей крупного золотопромышленника). Миллионное наследство, полученное от дяди, брата матери, гарантировало безбедное существование на Западе. Английским языком Владимир овладел раньше, чем русским. Впоследствии он писал больше на английском, чем на русском языке. Это и предопределило, видимо, выставление впоследствии его кандидатуры на вручение Нобелевской премии в области литературы с подачи диссидента, писателя Солженицына. Владимир Набоков ненавидел «быдло», пришедшее к власти в России, и это предопределило его мировоззрение. Вывезенных из России золота и камней оказалось достаточно для получения приличного для эмигранта образования. Смерть отца на лекции «Америка и восстановление России» кадета Милюкова не могла не повлиять на последующее позитивное восприятие США, как оплота борьбы с ненавистным советским режимом.

Возможно, что эта смерть повлияла и на Николая Набокова, предмет нашего исследования. Она, вероятно, стала одной из причин того, что впоследствии Николай становится одной из ключевых фигур в культурной холодной войне под эгидой ЦРУ против бывшей Родины. Мировоззрение братьев формировалось в одно и то же время, их биографии в начале века соприкасаются достаточно плотно, и они становятся продуктом одного и того же свойства, то есть космополитами с ненавистью к «Советам». По сути, они посвятили свою жизнь борьбе

с «ненавистным режимом». Попад в «концептуальную ловушку», считая себя патриотами, обиженными «красными», они играли в увлекательную «компьютерную игру» «борьба с советской властью». Они вели игру, предложенную американцами, находясь на их содержании, отработывая их поручения и идеологические установки.



Отец Николая, Дмитрий Дмитриевич, эгоист до мозга костей, влюблённый только в свой собственный имидж камергера, не воспитывал сына, он осознанно встретился с ним в первый раз, уже находясь в эмиграции в Германии. Это случилось в 1945 году в американском секторе оккупации Берлина, когда Николай уже был плотно связан с американцами. Для видимости Николай увлекался музыкой, но главным его «увлечением» стала борьба с коммунизмом.

В юности, Николай, моложе своего двоюродного брата Владимира на четыре года, был лишён в полной мере финансовой поддержки, которой обладал его кузен. В надежде на участие в их судьбе родственников, Николай не случайно приезжает с матерью в 1918 году в Крым (вместе с семьёй Владимира Дмитриевича) и эмигрирует оттуда одновременно с семьёй кузена в 1919 году. В конечном итоге, в 1920 году они оказываются в Берлине. Учитывая тот факт, что семья Владимира Дмитриевича также появляется в Берлине в 1922 году, не вызывает никакого сомнения то, что и кузены, и их семьи плотно общались на этом жизненном этапе. Они одновременно формировались в идеологическом смысле, с той лишь разницей, что один практиковался в писательстве, а другой в композиторской деятельности.

Николай Набоков попал на глаза американских спецслужб в нужное время в нужном месте. Была поставлена задача усиления влияния Америки на умы

левой интеллигенции в Европе, представители которой относились к культуре США, мягко говоря, с пренебрежением. Осознав значение культуры в борьбе за умы европейцев, американцы решили подрядить на роль своих агентов, как в прямом, так и в переносном смысле, всевозможных эмигрантов, диссидентов из России и Восточной Европы, а также деятелей культуры из европейских стран, скомпрометировавших себя сотрудничеством с нацистами.

Николай Набоков всегда чувствовал враждебность к «Советам». Его непосредственным начальником был некий Майкл Джоссельсон, американец эстоно-русского происхождения. Джоссельсон вначале был нейтрален к СССР, но затем, под влиянием разнузданной американской антисоветской пропаганды, у него пробудилась «политическая сознательность». Удивительно, но факт: эти два человека своим «творческим подходом» помогали ЦРУ охлаждать «марксистский» пыл западных интеллектуалов и прививать им антисоветские взгляды на события. Оба вышли из границ Российской империи, оба были «обижены» Советами и высоко ценили доверие своих новых хозяев.

3. Почему Набоков был идеальной фигурой для ЦРУ?

Джоссельсон знал Набокова ещё с Берлина в 30-х годах 20-го века. Ставший объектом для вербовки спецслужбами в 1943 году, он «втащил» в Управление психологической войны (УПВ) американской военной администрации под эгидой ЦРУ в Германии в 1945 году и Набокова. Целью УПВ было «влияние на иностранные правительства, события, организации или лица для поддержки американской внешней политики». Деятель-

ность УПВ должна была осуществляться таким образом, чтобы причастность правительства США к этой деятельности не являлась бы очевидной.

Любой шпион обязан быть милейшим человеком. Набоков легко наводил связи и очаровывал женщин. Ещё в 20-х годах его квартира в Берлине превратилась в салон, где встречались писатели, художники, политики, журналисты, как эмигранты, так и «коренные» представители берлинской творческой среды. Он их уже тогда «обрабатывал» в определённом идеологическом ключе. Театрально удивляясь, он «искренне не понимал» творческих людей: как те могли увлекаться коммунизмом?! Эта «слабость» была тогда свойственна многим западно-европейским и американским интеллектуалам.



Как представитель музыкального жанра, Набоков был определён в подразделение УПВ, которое «опекало» немецких композиторов. Целью подразделения было создание видимости заботы о моральном облике композиторов и исполнителей, дабы немецкие творческие люди не могли бы снова «скатиться в нацизм». На самом деле американцы были более озабочены тем, чтобы немцы не «скатились в коммунизм». И Джоссельсона и Набокова, людей не похожих друг на друга, объединяло главное, — преданность новому хозяину, — Америке. А интерес Америки заключался в том, чтобы начать конфронтацию с СССР по всем направлениям политики и сфер интересов. К концу 40-х годов в американской правящей элите выстроилась интересная конфигурация взаимоотношений, которая, по всей видимости, сохраняется в США и к настоящему моменту.

Есть круг богатых людей, мультимиллионеров и миллиардеров, которые вырабатывают на неформальных встречах своё отношение к тем или иным вопросам

внешней и внутренней политики. При выработке своей позиции они консультируются с ЦРУ. Выработав концепцию, представители этого круга через посредника передают её администрации президента США. Сотрудники администрации президента начинают «обрабатывать» высшее должностное лицо, президента, в определённом ключе. И, как правило, президент, например Обама, им не противоречит, так как понимает, откуда дует ветер. Президент в США – чисто формальная фигура.

Американская журналистка Френсис Стонор Сондерс в своей книге «ЦРУ и мир искусств» приводит наглядный пример отношения к немецким деятелям в сфере культуры, одобренного в США на самом высоком политическом уровне. Она изучала вопрос о проникновении ЦРУ во все закоулки культурной жизни с использованием архивов и воспоминаний непосредственных участников описываемых событий. Так Джоссельсон и Набоков, как уполномоченные распоряжаться судьбами немецких культурных деятелей, принимают «самостоятельное» решение о приостановлении процесса «денацификации» немецкого дирижёра Фурвенглера, который был обвинён в сотрудничестве с нацистами. Выражаясь простым языком, они приостановили процесс отстранения от должности дирижёра Фурвенглера из-за сотрудничества с нацистами, и сделали его директором Берлинской филармонии.

Назначение в Берлинскую филармонию состоялось только после того, как дирижёр пригрозил уехать в Москву, если его не оправдают. Позднее небезызвестный дирижёр фон Караян стал ведущим дирижёром Берлинской филармонии, которая начала рассматриваться американцами в качестве бастиона в борьбе с советским «тоталитаризмом» в области культуры. Против такого

подхода к выполнению союзнических обязательств в отношении лиц, сотрудничавших с нацистами, выступили даже чиновники Государственного департамента США. Но ЦРУ было абсолютно независимо от воли политиков.

Ценность Набокова и Джоссельсона заключалась в их рвении и неформальном отношении к «работе». Они как с цепи сорвались, когда в 1947 году в Берлине, в советской зоне оккупации, был открыт Дом культуры на Унтер-ден-Линден. А что могли противопоставить в области культуры в Европе, в послевоенной Германии, янки, жующие жвачку и приторговывающие сигаретами на чёрном рынке по баснословным ценам. Американцы дошли своим умом до принятия единственно возможного решения, подсказанного сложившейся ситуацией. А именно, противостоять русским с помощью самих «русских», раздувая значимость посредственностей и проплачивая их участие в холодной войне на культурном фронте.

Набоков с энтузиазмом бросился выполнять своё первое задание по доставке нескольких тысяч костюмов германской национальной оперы, складированных на дне соляной шахты в американском секторе оккупации. В Германии были организованы концерты американских афроамериканцев в ответ на многочисленную критику со стороны европейцев об официальной политике расизма, проводимой властями США. Отвечая на поставленный в заголовке вопрос, почему Набоков был идеальной фигурой для ЦРУ, можно констатировать: потому что был выходцем из Российской империи, он был «обижен» «Советами» и высоко ценил доверие своих новых хозяев.

4. Начало холодной войны на культурном фронте

Главным объектом забот ЦРУ стала Германия, страна более всего пострадавшая в Европе в войне (по собственной же вине) и обладавшая наибольшим интеллектуальным потенциалом. На полях культурного противодействия про-коммунистически настроенным немецким интеллектуалам оттачивалась методика борьбы с культурным влиянием СССР. Американская оккупационная администрация взяла под контроль 18 немецких симфонических оркестров. Были запрещены многие немецкие композиторы, а американцы стали экспортировать в Европу собственную «продукцию». Европейцам в качестве «нагрузки» к экономической помощи были «предложены» американские композиторы из числа тех, чьи имена были не на слуху, или были известны широким кругам узкой американской общественности, такие как Леонард Бернштейн, Джордж Гершвин, Джанкарло Менотти.

Для продвижения за пределами США словесных штампов типа «свобода и демократия», «сила веры», «равенство людей» в немецких театрах ставились постановки европейских авторов 16-19 века. Первоначально эти штампы вырабатывались и были предназначены для внешнего потребления, то есть в Германии и других европейских странах. Только после их удачного «привития» Европе, штампы были полностью задействованы в самих США. В театральных постановках не допускались сцены справедливой критики буржуазного общества, которые могли привести зрителя, надо сказать, в большинстве своём анти капиталистически и анти американски настроенного, к «антиобщественным» выводам. В общем

и целом была введена полномасштабная цензура театральных постановок в Германии под эгидой УПВ. Интересно, что когда на сцене ставилось даже такое антибуржуазное сочинение М. Горького, как «На дне», пьеса «препарировалась» таким образом, что герои постановки должны были донести до зрителей послание о «равенстве людей», затушевывая социальные и экономические противоречия, которые Горький очень рельефно показал в своём произведении.

Работники культурного фронта холодной войны брали всё пригодное из буржуазной культуры, что могло сыграть свою роль в борьбе с социалистическим реализмом. Материалом, который был отобран Набоковым и Джоссельсоном для следования на литературном фронте, стал такой английский автор, как Б. Дизраэли (1804-1881). Особенно привлекательна была мысль Дизраэли о том, что «книга может быть такой же великой вещью, как и битва», которая впоследствии полностью себя оправдала. Дизраэли мог стать образцом к подражанию и по другой причине: в своих «художественных» произведениях он занимался пропагандой английского империализма, открыто выражал социально-политические взгляды, способствующие сохранению власти господствующего класса в Англии.

И Набоков и Джоссельсон получали истинное наслаждение от порученной им деятельности, а вдобавок через эту деятельность наслаждались и жизнью, не опасаясь последствий за её результаты. Они находились под крылом могущественного покровителя, ЦРУ. Интересное совпадение, но героем одного из романов Дизраэли был молодой человек по имени «Вивиан Грей». Этому молодому человеку было всё дозволено (сходство с Дорианом Греем Уайльда не случайно). Он легкомысленно

пешествовал по жизни, как и наши герои. Джоссельсон и Набоков безответственно шли по пути «познания жизни» и относились к столь ответственной деятельности, как деятельность в сфере культуры, с лёгкостью. Но здесь следует подчеркнуть что, лёгкости не было бы, если бы не поддержка влиятельных лиц в США. (Схожая ситуация имеет место сейчас на Украине, где имеет место аналогичная поддержка американцев.)

Список книг американских авторов, переводимых для немецких читателей, также утверждался непосредственно УПВ. Многие американские авторы были тогда под запретом в самой Америке, и перевод их для, в интеллектуальном плане более подготовленной, немецкой аудитории, мог иметь эффект, обратный тому, на который рассчитывали американские идеологи. В инструкциях американцев чётко предписывалось, что могли быть приемлемы, кроме текстов «одобренных» американских авторов, также любые тексты авторов немецких, которые содержали бы критику советской внешней политики и коммунизма, как формы правления.

5. Абстрактное искусство как направление холодной войны

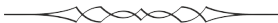
Абстрактное искусство в Европе окончательно повало с национальными традициями в искусстве, что явно проявилось в первые послевоенные годы (1946-1950). Так кубизм, возникший во Франции, не имел ничего общего с французской национальной культурой, итальянский футуризм не имел ничего общего с искусством итальянского возрождения, а модернизм Кандинского не имел корней в русском искусстве. Бездуховное абстрактное искусство, как крайность течения псевдоискусства модернизма, не несло в себе общече-

ловеческих гуманистических идеалов. Положительный вклад этого течения во всемирное искусство всегда ставился под сомнение.

Абстрактное искусство носит космополитический характер. Оно близко, поэтому, многим эмигрантам и диссидентам, которые и считают себя космополитами, то есть людьми, оторвавшимися от своих корней. Как правило, не сойдясь на «идеологической» почве с официальной точкой зрения, космополиты в отместку «режимам» начинают свою «деятельность» со скепсиса (со скептического отношения ко всему, что связано с отвергнувшей их «системой»), затем становятся носителями прозападных взглядов и идеалистических философских систем и, наконец, становятся орудием западной идеологии, противоборствующей социализму.



Абстрактному «искусству» в США, в стране, не имевшей собственных культурных корней, и не надо было порывать с национальной традицией, так как в США культурных традиций не существовало. Оригинальные традиции примитивного искусства американских аборигенов, индейцев, были уничтожены. Мнение европейцев о том, что в США нет культурных традиций, взялось опровергнуть Центральное разведывательное управление (ЦРУ). Её представители призывали художников в своей деятельности руководствоваться установками западных философов 19-го века. Эти установки нашли своё выражение, в частности, в работах так называемых сюрреалистов, которые с началом второй мировой войны перекочевали из Франции в США. В 1946 году с началом идеологического противостояния с СССР их бегством из Европы в американский капиталистический «рай» решили воспользоваться.



Вообще сюрреализм питает интеллектуальную среду современной России, развивающейся по тем же законам, что когда-то и Запад, с той лишь разницей, что эти законы насаждаются в неестественной среде. Богатые на Западе были вынуждены поощрять модернизм ради сохранения своих богатств. Но современный российский нувориш ничем не отличается от американских толстосумов, – и те и другие озабочены одним: сохранением своего материального благополучия.



Чем же был интересен, например, сюрреализм для американских спецслужб? Самое главное, согласно учению немецкого философа Шопенгауэра, на котором основана «эстетика» сюрреализма, от несправедливостей современного мира следует уходить в мир бесплодной фантастики. При этом фантастический мир, куда уходит индивидуум, порождается фантазией не отдельной личности, а порождён «сновидениями» всего общества. Кроме того, в пику сторонникам социального протеста защитниками капитализма было заявлено, что сюрреализм призван преобразовать (несовершенный) мир, не прибегая к социальным революциям. Посредством искусства абстракционизма ЦРУ важно было уменьшить социальную протестную волну. Они внедрили в сознание европейского общества мысль о том, что достижение справедливости в обществе – это «бесплодная фантастика».

Во избежание шока европейской публики демонстрацией американской «школы» абстрактной живописи (это было первым опытом американского «правительственного спонсирования» в Европе), произведения искусства в европейских столицах в 1946 году были представлены «респектабельным» нью-йоркским

Музеем Гуггенхайма. У европейцев ещё свежи были воспоминания о дегенеративном довоенном искусстве абстракционистов, и действовать надо было постепенно. Для того чтобы ступор не был всеобъемлющим, показ произведений «нового искусства» сопровождался слайдами с изображениями привычной средневековой живописи.

Учреждение мецената Соломона Гуггенхайма, Музей Гуггенхайма, вело свою историю с 1937 года. К настоящему времени музей имеет филиалы на всех континентах, в том числе и в Европе. Владелец серебряных и медных копеек, Гуггенхайм, спонсировал через некоммерческую организацию именно абстрактное искусство не просто за любовь к прекрасному. Он защищал своё состояние. Для этого он привлёк к этому «благородному» делу диссидента Кандинского. После падения берлинской стены в ноябре 1997 года, при поддержке Дойче банка, отделение музея возникло в Берлине для продвижения ценностей модернизма в Восточной Германии. С целью воздействия на «промытые коммунизмом» мозги восточных немцев.

6. Отрыв от народа и падение

Модернизм, навязанный западной «цивилизацией» своим народам, уже воздействовал и на неокрепшие умы отошедших от ужасов войны представителей советской интеллигенции. Борьба с космополитизмом в СССР носила вынужденный, или даже выстраданный советским руководством характер. Как бы кто не представлял эти меры, всегда и при любых обстоятельствах наличие вакуума в умах означает появление желающих его заполнить. У части интеллигенции под влиянием западной пропаганды исчезала ответственность за собственное

творчество и за судьбы народа, и в этом смысле борьба с космополитами в СССР была оправдана. С высоты 2014 года можно сделать вывод о том, что недостаточная последовательная борьба с идолопоклонничеством перед буржуазной культурой Запада пятьдесят лет назад привела к катастрофическим последствиям падения нравов и бездуховности в современной России. Преклонение перед «заграничным», чувство «вечного ученика», находящегося в подмастерьях у западных «мэтров», не даёт интеллигенции творить самостоятельно до сих пор. Современная российская интеллигенция раболепствует перед иностранными режиссёрами, постановщиками, искусствоведами и критиками.

Для большинства представителей современной российской «культуры» Родина там, где «задница в тепле», или «где брошен лежак». Тогда, в конце 40-х – начале 50-х годов, получив возможность выехать за границу и взглянув поверхностным взглядом на *внешний* европейский лоск, интеллигенция становилась мало восприимчивой к ужасам капитализма. О его «родимых пятнах», которые существовали на самом деле, советские власти всех настойчиво предупреждали. Но эти ужасы были на Западе тщательно закамуфлированы, и объективная информация о «язвах» капитализма представлялась западными источниками как коммунистическая пропаганда.

Об опасности низкопоклонства перед буржуазной культурой, о последствиях копирования которой мало кто из интеллигентов задумывался, предупреждали достаточно резкие официальные заявления. Так писатель Константин Симонов, проводя официальную линию, резко выступил против преклонения интеллигенции перед иностранцами – «засранцами». Президент Академии художеств СССР в комментариях к «произведениям» сюрреалиста С. Дали отмечал, что они проникнуты «зоологическим человеконенавистничеством, отрицани-

ем культуры, науки и подлинного реалистического искусства», и был, в общем-то, недалёк от истины.

Почему, собственно, недемократичным было, как считают нынешние либералы, очерняющие всё советское, преувеличивать роль советских деятелей науки по сравнению с иностранными, если все страны Запада на этом зарабатывают авторитет. Нет, надо в угоду «цивилизации» принизить роль Можайского, как пионера воздухоплавания и изобретателя самолёта, в пользу француза Монгольфье или американцев братьев Райт. Или, например, принизить роль уральского крестьянина Артамонова в изобретении велосипеда (недавно радио «Звезда» однозначно утверждало, что Артамонов был первым в этом деле). Или почему не предположить, что Шпицберген был открыт древними новгородцами. Нет, лучше скажем, что это, как всегда, викинги, герои седых норвежских саг, что более романтично, чем упоминание о «кондовом» новгородском мужике. Или чем была плоха шутка по поводу фамилии «Эйнштейн», которую переводили дословно, «однокамушкин». По-моему, достаточно безобидно и просто иронично. До сих пор спорят, кто открыл радиационный пояс Земли. Но тогда в 50-х годах в славянофобской среде неинтеллигентным считалось говорить, что это были Вернов и Чудаков, советские учёные, а не американец Аллен.

Чем провинился перед либералами патриот Отто Куусинен, который иронично заявляя, что космополитизм «органически противопоказан трудящимся», а «свойственен биржевым спекулянтам» – всем, кто орудует согласно латинской поговорке: *ubi bene, ibi patria* (где хорошо, там и отечество). Сказано исключительно точно, как говорится, не в бровь, а в глаз. А чем была плоха антикосмополитическая установка при разработке следующего сюжета: «американскому проходимцу и потерявшим стыд советским почитателям Запада противостоят исполненные национальной гордости советские

граждане, а иногда достойные западные коммунисты». Какая была уникальная пропагандистская установка. Фабула схематична, образы упрощены, ну и что. Нагло и должно работать. В противовес «американскому парню, приносящему свободу немецкому бюргеру от коммунистического рабства, которому помогают советские диссиденты». У американцев также всё упрощено до бесстыдства. Такой сюжет предлагался по аналогии с любой другой антикоммунистической «темой», продвигавшейся на Западе в отношении СССР.

А чем был плох резкий отпор учёных, который был дан некоему историку Рубинштейну, рьяно защищавшему «норманнскую теорию» происхождения государственности у восточных славян. Этот историк, как и нынешние либералы, хотел демонстративно «сам себя высечь» перед иностранными защитниками «объективного научного подхода». На самом деле он поддерживал идею об отсталости славян и их неспособности собственными силами организовать государство. Но со стороны историка это была не просто попытка защиты пресловутой «точки зрения» и не только глупость. Это была элементарная «отработка» денег, проплаченных Западом за «точку зрения». Опасность заключалось в том, что дурной пример всегда заразителен, и многие безусые студенты, представляя себя «инакомыслящими», щеголяли теорией норманизма для того, чтобы выказать свою «прогрессивность». У этих «инакомыслящих» «прогрессивность» выражалась в пошлой фронде против советского «официоза».

Так как абстрактное искусство в Европе окончательно порвало с национальными традициями, некоторые литературные деятели и критики в СССР того времени искусственно пытались отыскать у русских писателей параллели с западной культурой, отказывая русской и советской культуре в подлинной самобытности. Таких деятелей метко сравнивали с лакеем Смердяковым из «Братьев Карамазовых» Достоевского и лакеем Яшей из

«Вишнёвого сада» Чехова, которые были «влюблены во всё заграничное».



Борьбы с космополитизмом не хватает современным администраторам от культуры, кинематографа, литературоведения и государственного телевидения. Высечь себя прилюдно, признать превосходство западных мэтров, стало правилом хорошего тона. Нынче немодно защищать народность в искусстве и превозносить достоинства советской и даже русской литературы, народного фольклора и декоративно-прикладного искусства. Сейчас носителями культуры является не народ, а узкая кучка деятелей от культуры, которые навязывают свои пошлые и извращённые вкусы народу. Народ исключён из сферы высокого искусства. Мэтры от искусства занимаются «чистым искусством», то есть «искусством» бесполезным и безыдейным. Произведения искусства, украденные у народа ещё до Октябрьской революции 1917 года, разворованные из музеев, теперь принадлежат буржуазии и бывшей аристократии.

Показательно в этой связи отметить, что Оружейную палату в Москве нельзя нынче при проведении экскурсий именовать Музеем декоративного и прикладного искусства, то есть так, как название музея звучало в советское время в переводе с русского языка (The Museum of decorative and applied art). Почему? Это, по мнению нынешней администрации Оружейной палаты, может навеять мысль о том, что, так как произведения искусства созданы народом, то они и принадлежат народу. Теперь Музей декоративного и прикладного искусства именуется Царской сокровищницей (tsar's treasury). А народ, не имея реального доступа к «царской сокровищнице», должен жевать жвачку массовой, космополитической культуры.

7. План Маршалла и культурный фронт

Для спасения Европы от «коммунистической тьмы» и «террора антикосмополитизма» кроме зрелищ необходимым был ещё и продовольственный паёк. По свидетельству очевидцев, люди в послевоенной Германии жили без воды и света, а секс американцы могли купить за кусок мыла (почти как в Анголе в 1985 году). Но американцы не были бы хитрыми янки, если бы не придумали комбинацию предоставления продовольственного пайка и жвачки массовой культуры в обмен на душу. Паёк и жвачка были не бесплатными, а подлежали отработке.

План экономической помощи в обмен на лояльность США был обнародован 5 июня 1947 года генералом Д. Маршаллом, министром иностранных дел в администрации президента Трумэна. А вслед за этим событием произошло другое, не менее «знаменательное», событие. Законом о национальной безопасности от 26 июня 1947 года было создано Центральное разведывательное Управление (ЦРУ). Деятельность ЦРУ была определена новыми задачами внешней политики. Для их выполнения были разработаны концепции: «необходимой лжи» (ложь во имя продвижения собственных интересов), «правдоподобного отрицания фактов» (всё та же ложь, но с наглым, самоуверенным видом) и «скрытой пропаганды» (или создание иллюзии её полного отсутствия, что опять-таки было ложью).

Предшественник ЦРУ, Управление стратегических служб (УСС), организация военного времени, хорошо потрудились, оставив правопреемнику разветвлённый аппарат, в котором «служили» как представители «элитных» семей Америки, Морганы, Дюпоны, Вандербильты, так и наши бывшие соотечественники. Например, Илья Толстой (1903-1970), эмигрировавший внук Льва

Николаевича Толстого. Его скромно величали «полковник армии США», но в Азии он занимался, скорее всего, не только фотографированием красот Тибета.

Политически это было беспроигрышным вариантом: внук писателя-безбожника защищает анти – коммунистические ценности в Азии в качестве особого посланника «богоизбранной» нации и президента Рузвельта. Враги Америки опозорены и пристыжены, – не смогли удержать в своём коммунистическом раю родственника знаменитого писателя.

Но возвратимся к новой концепции внешней политики США. США разрешили сами себе тайные операции в сфере экономической деятельности, саботаж, меры по устранению неудобного «элемента», общую подрывную деятельность против «враждебных» государств. Они стали практиковать помощь «подпольным движениям в изгнании» и получили бесконтрольный доступ к сфере пропаганды других стран (в том числе естественно и на культурном фронте). При этом в тайных директивах предписывалось осуществлять операции таким образом, чтобы участие правительства США было неочевидным. Если таковое было бы обнаружено, то это участие следовало правдоподобно опровергать. Ложь, похожая на правду, поданная нагло и самоуверенно, становится национальной политикой США.

Следующим шагом стало одобрение в 1949 году Конгрессом США определённых законодательных актов, которые давали ЦРУ возможность тратить средства на любого «борца» с коммунизмом без предоставления отчёта о расходах. По словам Ф. Уизнера, руководителя Управления координации политики (УКП) (в составе ЦРУ) было необходимо «использовать любого ублюдка, если тот был антикоммунистом». Как вы понимаете, возможность расходования средств на ублюдков бесконтрольно имеет решающее значение.



Эстонец по фамилии Джоссельсон (фамилия, вероятно, была переделана на американский манер), выходец из Российской империи, присоединился к штату УКП в 1948 году в качестве начальника Берлинского отдела по тайным операциям против СССР и Восточной Германии. Николай Набоков, который был знаком с Джоссельсоном и знал о новом занятии бывшего менеджера по закупкам галантерейных товаров, с радостью согласился бы работать на спецслужбы уже в 1948 году, если бы ему было предложено. Но в тот раз его «прокатили» кадРОВики ЦРУ по неизвестным причинам.

8. Последнее выступление в «логове врага»

Последняя попытка руководства СССР донести до американской общественности, до простых американцев, своё искреннее стремление к миру, была предпринята 25 марта 1949 года в Нью-Йорке на симпозиуме «Культурная и научная конференция за мир во всём мире», который проходил в отеле «Вальдорф Астория». То, что симпозиум проходил в Нью-Йорке, было в то время возможно не потому, что он был проспонсирован «подставной организацией Москвы», «Национальным советом по искусству, науке и профессиям». Это было возможно, так как многие американцы, в том числе и интеллектуальная элита, ещё не были отравлены ядом официальной американской пропаганды в отношении «империи зла». Многие американские граждане, в том числе и состоятельные, мечтали о более справедливом социальном устройстве. Кроме того, все знали о роли СССР в победе над гитлеровской Германией и приветствовали её политическое, военное и мо-

ральное преимущество над агрессивной американской элитой.

Более того, некоторые представители американской элиты считали аморальным начинать крестовый поход против страны, которая понесла ни с чем несравнимые потери для сохранения западной «цивилизации». В 1941 году, после вторжения Гитлера в СССР, Сталина в американской прессе стали изображать в виде благородного рыцаря в доспехах, защищающего Европу от нашествия варваров. В 1943 году просоветские настроения были усилены победой Красной Армии под Сталинградом. После войны Америка находилась в состоянии эйфории «советолюбия» и веры в мирную миссию СССР. Поэтому и не удивительно, что спонсором конференции был миллионер, сын президента инвестиционного банка Морган, К. Ламонт.

Но такой «пропагандистский трюк» в тылу Америки вызвал шквал обвинений со стороны американской реакции, а его проведение было использовано в качестве повода для спуска с поводка оголтелого антисоветизма. По словам известного американского писателя А. Миллера, целью симпозиума было всего лишь предотвратить послевоенный поворот к противостоянию с Советами. И это было благородно и демократично: не дать американской элите скатиться к пещерному антикоммунизму. Забегая вперёд надо сказать, что конференция была сорвана, а те американцы, которые «засветились» в качестве «потворствующих коммунистам», попали в чёрный список ФБР. Во время проведения мероприятий симпозиума Набокову удалось произнести речь перед собравшимися «благожелателями» о тяжёлом положении в СССР композиторов и сорвать их аплодисменты. Вдруг, по собственным воспоминаниям, он увидел в толпе «знакомого человека». Этим «знакомым человеком», который широко ему улыбался, и был Джоссельсон, работник ЦРУ.

Для срыва симпозиума и для демонстрации «резко отрицательного отношения Америки» к прибывшей советской делегации, возглавляемой писателем А. Фадеевым, был привлечён всё тот же Набоков. Он должен был задать провокационный вопрос композитору Дмитрию Шостаковичу (1906-1975) о том, согласен ли последний с мнением, высказанным в газете «Правда», которая заклеивала на своих страницах композитора Игоря Стравинского, (1882-1971) как «декадентского буржуазного формалиста».

Самого Шостаковича на Западе демонстративно, а возможно и против воли самого композитора, «жалели» и представляли диссидентом в заточении, «пострадавшим» от критики Сталина за формалистское отношение к искусству в 1938 году. Постоянные метания Шостаковича под влиянием западного модернизма, вплоть до его смерти в 1979 году, от патриотической к модернистской тематике, имели место. Это было также результатом психологического давления со стороны Запада, которое оказывалось на представителей советской творческой интеллигенции. Однако Шостакович не хотел навредить своими действиями СССР и тем самым помочь Америке, и в этом проявляется его благородная душа. После смерти композитора в 1979 году на Западе вышли его мемуары, которые имеют такой же противоречивый характер, как и творчество Шостаковича. Тлетворная антисоветская пропаганда Запада (через модернизм) коснулась всех творческих людей в той или иной мере, и у очень немногих была сила воли ей противостоять. Шостакович писал в своих мемуарах (опять же если предположить, что его воспоминания не были вымараны на Западе с точностью до наоборот): «...Я не поехал бы вовсе (на конференцию в Нью-Йорк), если

бы не сильнейшее давление...Американцам наплевать на нас...».

Декадентский буржуазный формалист Стравинский, которого Набоков пытался спасти от «гонений коммунистической пропаганды» на симпозиуме в Нью-Йорке, изначально получил известность в Париже. По заказу и на деньги Дягилева в 1913 году он пишет музыку к трём балетам для их постановки в «русских сезонах» в Париже. Фактически Стравинский не имел никакой духовной связи с Россией, хотя и был «вдохновлён» лубочной патриархальностью. Его пугали движения народных масс, мешающих ровному течению сытой мещанской жизни. По духу он был космополитом и обывателем. Его надменный взгляд и напояженные, зализанные на голове волосы, создавали некий сюрреалистический эффект: все детали реальные, они вроде понятны и доходчивы, но их сочетание лишает картину всякой логики. Он считал себя носителем элитарного звания композитора, которое должно было сочетать в себе профессиональную и внутреннюю эмоциональную холодность. Выехав в начале 1914 года в Швейцарию с началом первой мировой войны, Стравинские в Россию, естественно, не вернулись.

Возвращаясь к Дягилеву, этому кумиру западной публики и любимцу российской культурной тусовки, следует отметить, что под влиянием западных модернистов он «кидает» «немытую» Россию с её «отсталой» культурной средой и в 1911 году основывает балетный бизнес в Париже, который и был раскручен, как бизнес, с большим успехом во Франции и Великобритании. Там,

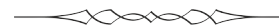
на Западе, к тому времени, искусством уже не интересовались, а всё искусство превратилось в бизнес. Почему же тогда Дягилев считается русским театральным деятелем? И в чём его гениальность?

Его основным стремлением было «раздвинуть рамки классического балета», то есть сломать классическую русскую балетную школу, обогатить её «ломанными формами». С помощью «хореографа – новатора», Баланчина, был завершён окончательный отход от «академического» (читай классического) танца в пользу «экспрессионистского звучания», то есть в пользу модернизма. Дягилев, сам того не понимая, выполнял политический заказ, и поэтому его бизнес был успешным. Мода на российскую революцию в Европе должна была быть «перебита» модой на «традиционный» псевдорусский костюм Петрушки и Иванушки-дурачка из «Жар-птицы». И даже невеста короля Великобритании выходила замуж в платье, «перефразирующем русские фольклорные традиции». Это умиляет. Но главное, что это устраивало буржуазных идеологов.

9. Стравинский и авангард

Дягилев гордился тем, что нашёл Стравинского для западной публики. На безрыбье и рак был рыбой. Стравинского на Западе продвигали потому, что это был человек, «предугадавший» «истинное» лицо коммунистической России и будущий «звериный оскал» коммунистической идеологии. Патриархально-лубочные декорации в стиле «а ля рус» к бездарной хореографии были единственным способом побороться за право ублажать «изысканную» публику за деньги в мире жёсткой богемной тусовки.

«Русскость», как диговинка, была лишь прикрытием для получения популярности на Западе. Кроме того, псевдо русский стиль открывал возможности в получении гонораров. Буржуазия требовала нового искусства авангарда, упрощения и идеологического прикрытия. За это платили. Это понял и Стравинский, когда «упал в объятия» французского «реформатора» музыки Э. Сати (1866-1925). Сати высокопарно называли предтечей примитивизма, конструктивизма и минимализма в музыке. Он был неприятным внешне, завистливым и жёлчным человеком. Именно он придумал жанр «меблировочной» музыки. Это такой маркетинговый приём, которым сейчас используется для стимулирования покупок в магазине. Звучит «ненавязчивая» мелодия, действующая на подсознание потребителя.



В наше время появился анекдот: встречаются два композитора, один «эстетствующий», то есть использующий классическую традицию в музыке, а второй авангардист, пишущий для коммерции. Первый обтрёпан и непрезентабелен. Второй выглядит как новый русский, в шикарных одеждах от кутюр. Первый просит напеть удачливого композитора что-либо «из последнего», а в ответ слышит короткое и ясное: «М-м-м, Данон». (Всем знакомый напев из рекламы йогуртов фирмы «Данон»)



Чем же поразил Стравинского Сати, которого, кстати, в своё время «промотнул» всё тот же «бизнесмен» Дягилев. Мастер эпатажа Дягилев организовал постановку балета Сати «Парад», который закончился дракой в зрительном зале и криками «Долой русских!» Видимо скандал был организован Дягилевым сознательно.

Впоследствии таким «экстравагантным» дебютом начинали все бездарности, рассчитывающие на дешевую популярность. Очередной, но не последней бездарностью, стала так-называемая панк-группа «Кошачий визг» (вольный перевод словосочетания «пусси райэт») со своим панк-молебном в храме в Москве. Сопливых, неискушённых в политике девчонок, Запад, заплатив им копейки, заставил стать орудием провокации в духе и стиле Конгресса за свободу культуры.

Продолжая начатый разговор, отмечаем, что «гениальный» Сати в реальности был откровенным неудачником, которого однажды даже выгнали из консерватории. Недоучка Сати возненавидел известного композитора Мориса Равеля за то, что последний устроил ему цикл концертов с исполнением его дребедени. Сати обожал трескучие, шокирующие фразы. Но главной его озабоченностью было зарабатывание денег: «Издатели, дирижёры, ослы...и снова отсутствие денег». Его «засушенные эмбрионы» (так он называл свои короткие музыкальные темы) должны были звучать по 840 раз в его музыкальной пьесе «Досада». Он проклинал талантливого Сен-Санса, — «Долой Вагнера вместе с Сен-Сансом», — хотя использовал его темы в своей «меблировке». Подработка в качестве пианиста в значных заведениях также не приносила ни удовлетворения, ни денег. Сати кончил запоем и умер от цирроза печени.

Одиозная музыка Сати к балету «Парад» поразила своей «свежестью и подлинной оригинальностью» только Стравинского. Ещё с 1910 года он испытывал к Сати (личную?) симпатию. Сати понравился ему с первого взгляда. Сати писал хвалебные статьи о Стравинском, в письмах к нему обозначал себя как «маленький Эрик», называл Стравинского «князь Игорь» или вставлял «я вас обожаю великий Стравинский». Взаимная лесть очень напоминает содержание басни «Кукушка и петух» русского баснописца Крылова.

Ещё один эстетствующий модернист, Жан Кокто (1889-1963), предтеча сюрреализма и впоследствии «спутник жизни» актёра Ж. Маре (известного советскому зрителю по роли в фильме «Фантомас»), уважал Стравинского за его «Весну священную». Когда Кокто уже почти собрался признать свои композиторские потуги (вместе с потугами Сати и других «композиторов», вроде Сати, входивших в творческий союз «Шестёрка») дребеденью и признаться в своей несостоятельности Стравинскому, как вдруг Стравинский неожиданно «сдался» и сам «скатился» до их уровня. Кокто вспоминал: «...Стравинский сам присоединился к нашему кругу (формалистских) приёмов и необъяснимым образом в его произведениях стало чувствоваться влияние Сати». Как после этого Иосифу Виссарионовичу (Сталину), который вряд ли интересовался вышеописанными подробностями взаимоотношений модернистов, не назвать Стравинского «декадентским буржуазным формалистом». И это ещё мягко сказано.

11. Мало клеветы, нужны факты

После «успеха» в деле «Вальдорф Астория», когда было ошельмовано искреннее стремление СССР к сохранению нейтральных отношений с Западом, в дело вступили специальные службы Англии. Как более компетентные по сравнению со спецслужбами США, они стали осуществлять разработку методологии по распространению фактов по различным аспектам жизни, в том числе и культурной, в СССР, среди европейских интеллектуалов, с целью дискредитации СССР и снижению привлекательности идеологии коммунизма.

Факты не должны были исходить непосредственно из какого-то одного источника. В так называемом

Департаменте информационных исследований составлялись «основанные на фактах» сообщения по культурной тематике для вброса их в кругах британской интеллигенции. Далее представители интеллигенции невольно сами же и распространяли эти «сообщения» в процессе творческого общения как бы от своего имени среди своих коллег. Такой способ влияния был впоследствии полномасштабно использован в целях дискредитации культуры социалистического реализма в глазах советского народа и про-коммунистически настроенной советской интеллигенции с помощью самих деятелей советской культуры.

Факты, основанные на полуправде, опровергнуть труднее, чем демагогические, пропагандистские заявления. Эффект, как и в настоящее время, достигался за счёт того, что в сообщениях упоминались только такие аспекты правды, которые были наиболее выгодны для спецслужб.

Другим способом нейтрализации влияния оппозиционно настроенной западной интеллигенции в культурной среде были меры по осуществлению «покровительства» этой самой оппозиции. Возглавить оппозицию с целью ей обезглавить. Во-первых, возникала возможность сближения с наиболее талантливыми представителями прогрессивной интеллигенции. Во-вторых, появлялась легальная основа для слежения за такой деятельностью с целью последующего её ослабления. В-третьих, появлялась возможность направить усилия представителей оппозиции в «безопасном» направлении.

Ещё более действенным методом борьбы с инакомыслящими было использование бывших инакомыслящих. Бывшие коммунисты в силу «пост-предательского» синдрома заглаживания вины перед новыми хозяевами за «заблуждения юности» были наиболее активными в борьбе против своих бывших единомышлен-

ников. Кроме того, они лучше, чем спецслужбы, знали организацию оппозиционных структур и психологию своих бывших товарищей по партии. Уже в 1948 году бывшие коммунисты курсировали по США, уговаривая колеблющихся не отстраняться от нового [анти-советского] курса, а помогать властной элите в осуществлении новой задачи, – борьбе с коммунизмом внутри США. По ходу они осуществляли антисоветскую пропаганду.

Мобилизация «левых», порвавших с коммунизмом, для борьбы против СССР горячо поддерживалась Набковым. После формирования групп антисоветчиков из числа переметнувшихся в стан реакции бывших коммунистов, их стали использовать в качестве рупора идей, которые якобы исходили от самой интеллектуальной элиты. На самом деле идеи, подходы, факты формировались Управлением психологической войны (УПВ). Промежуточным результатом, промежуточным потому, что эти методики продолжали использовать десятилетия впоследствии, был выход в печать в 1948 году ряда эссе под общим названием «Бог, обманувший надежды». Эссе содержали исповеди перебежчиков о собственной неправоте и раскаяние в том, что они были носителями прокоммунистической идеологии. Целью цикла эссе было показать, что бывшие «коммунистические левые», разочаровавшись в своём «боге», то есть в коммунистической идеологии, приняли, наконец, правильное решение, отказавшись от своих прежних убеждений. И это должно было бы послужить примером для потенциальных перебежчиков.

12. Жан-Поль Сартр – кость в горле ЦРУ

Американскую элиту на тот момент, в конце 40-х годов, раздражал факт, что многие американцы находились под влиянием обаяния французского интеллигента Жана-Поля Сартра. Кто же он, этот французский интеллектуал, основным философским кредо которого был экзистенциализм, упадническая философия модернистов и абстракционистов?

Экзистенциализм провозглашал состояние отчуждения личности в буржуазном обществе естественным состоянием. Буржуазии выгодно противопоставлять человека обществу, чтобы не дать людям солидаризироваться. Согласно выкладкам предвестников экзистенциализма, философов Шопенгаура (1788-1860) и Бергсона (1859-1941), мир – «это сутолока измученных и истерзанных существ, которые живут только тем, что пожирают друг друга».

Бергсон отказывал интеллекту в способности познания жизни, однако произвольно признавал за всеми художниками и писателями особую роль в проникновении в суть её явлений. Так как природа отвлекает человека от мерзостей *города*, философы выдвинули тезис об отчуждении человека и природы, для того, чтобы «задерживать» потребителя в *городе*. В противном случае, если его не удержать в мегаполисе, рыночная экономика просто рухнет. «Занавес» между природой и обычным человеком, тяжёлый и непроницаемый, созданный воспалённым мозгом Бергсона, становился лёгким и прозрачным в отношении понимания художниками и поэтами сути явлений жизни. Сюрреалисты ухватились за эту произвольную мысль и свою претенциозную мазню стали выдавать за «мелодию внутренней жизни художника», которая всегда является оригинальной и «иду-

щей сверху», намекая тем самым на божественное происхождение «мелодии».

Хотя Сартр и находился под влиянием этого философского «посыла» Бергсона, но назначение художника выполнял ответственно, не подменяя его «фиксацией сумеречных феноменов подсознательного». Сартр не «опускал ведро в своё подсознание» и не заострял внимание на неудобоваримом содержимом такого ведра, которое, не в обиду будет сказано, у большинства модернистов наполнено нечистотами, которые попадают на полотна и на подмостки сцены, иногда буквально.

Американских идеологов больше всего не устраивало отношение Сартра к понятию «свобода». Для Сартра свобода это не свобода бездействия, а свобода выбора между внутренним смирением и борьбой, *борьбой за самого себя*. Под борьбой за самого себя он подразумевал борьбу с собственной инертностью, за то, чтобы сделать самого себя более *совершенным* индивидуумом. Человек должен «собрать» самого себя и нести ответственность за свои *поступки* и решения, не уподобляясь безвольной потребительской амёбе.

Американцев раздражало то, что, несмотря на приятие Сартром представление об индивиде как об отчуждённом от общества существе, мыслитель не призывал признать в качестве альтернативы отчуждению стремление окунуться в мир фантазий и вожделений потребления, растиражированных рекламой. Отчуждение, которое как всегда непоследовательно, когда это выгодно, изначально поддерживалось на Западе, должно было уступить место сотрудничеству простого человека с государством для борьбы государства с коммунистическими настроениями. Однако француз Сартр выступал против этого, на тот момент для американской элиты выгодного, отношения простого человека к государству. Сартр призывал не подчиняться различным социальным институтам, которые как бы «стоят» над

человеком, а не происходят от него, как и должно быть при господстве *истинной* демократии.

Американцы улавливали в философии Сартра мотивы, отрицавшие идеологию материализма и прагматизма, фундаментальной основы западной «философии». У Сартра материальные предметы давят на человека своим вязким и навязчивым существованием, вызывая «тошноту». В противовес материальному, Сартр пропагандировал в своих трудах непосредственные, цельные человеческие отношения.

Но самое основное заключалось в том, что Сартр был сторонником Сталина. И от Сартра симпатия к СССР, «подобно гриппу», распространялась из Франции в другие европейские страны. Необходимы были решительные действия, как против Сартра, так и на всех фронтах борьбы с коммунизмом: с помощью денег сделать умеренных социалистов антикоммунистами, а коммунистов диссидентами.

Ситуация была благоприятной, так как в деньгах недостатка не было, и ЦРУ могло их расходовать неподотчётно. Нужен был центр борьбы за умы европейцев и граждан СССР. И такой центр был организован *американцами*, это была некоммерческая организация «Конгресс за свободу культур».

13. Дебют в Берлине

Многие приглашённые на церемонию открытия Конгресса за свободу культуры (далее по тексту – Конгресс) были ошеломлены самим языком, на котором говорили выступающие. Просто и без обиняков было заявлено, что есть атомные бомбы «хорошие», а есть – «плохие». Хорошие это те, которые были произведены в американских ядерных центрах, а плохие – те, которые

будут храниться в Сибири. Эти наглые пассажи, произнесённые со всей безапелляционностью, заставляли приглашённых верить в них безоговорочно, разворачивая мышление на конфронтационную волну.

Конфронтация с коммунизмом должна была охватить все сферы интеллектуальной и общественной жизни, что подчёркивалось темами обсуждения: «Наука и тоталитаризм», «Искусство, художники и свобода», «Гражданин в свободном мире», «Защита мира и свободы», «Свободная культура в свободном мире». Беспардонность, с которой началось интеллектуальное вторжение в умы европейцев, напоминает наглость американцев перед началом американского вторжения в Ирак в 2003 году, когда они на заседании Совета Безопасности ООН трясли какими-то пакетиками, в которых якобы хранились образцы произведенного Саддамом Хусейном химического оружия и при этом грозно поглядывали на сомневающихся европейцев.

Церемония открытия Конгресса проходила в конце июля 1950 года, в те самые дни, когда началась Корейская война, спровоцированная американцами. Мероприятия по открытию подрывного центра, Конгресса, были своеобразным идеологическим прикрытием агрессии. Одной из задач сборища было также углубить противоречия между Югославией и СССР, выдвинув лозунг о том, что движение неприсоединения, возглавляемое Югославией, – это уловка Советов, навязанная «великому лидеру» Иосифу Броз Тито. Нельзя быть нейтральным, говорили они, когда речь идёт о борьбе между частной собственностью и коммунизмом. Набоков прибыл в Берлин ещё в мае 1950 года для организации церемонии и не мог не знать, для чего всё затевается. Но он сознательно встал на путь, с которого уже было не свернуть, путь «игрушки в руках богатых мира сего».

На симпозиуме, проведенном с небывалым размахом для послевоенной Европы, был принят оплаченный

деньгами ЦРУ манифест «культурной свободы». В манифесте обозначалась мысль, которую с размахом применяют и в наше время, например в странах Балтии. Так было заявлено, что коммунисты и фашисты (из идеологических соображений и те, и другие были поставлены в один ряд, что очень эффектно) нарушали принцип неприкосновенности личности. Представители Конгресса заявили, что Конгресс будет защищать не только неприкосновенность личности, но и принцип неприкосновенности духа. Простым языком эту демагогическую фразу можно изложить так: «Америка будет стоять на страже частной собственности; а свобода духа может выражаться в любой, даже неприличной форме, например, в форме парадов под знамёнами секс меньшинств, если эти выступления не ставят под сомнение принцип неприкосновенности частной собственности».

Церемония открытия Конгресса была оценена кураторами мероприятия как «изысканная тайная операция, проведенная на самом высоком культурном уровне». И новая организация «Конгресс за свободу культур» вошла в официальный список пропагандистских средств ЦРУ. Набоков и Джоссельсон с энтузиазмом взялись за «дело».

14. Часы уже давно пробили двенадцать

На мероприятиях в Берлине, где учреждали Конгресс, были услышаны слова Набокова о том, что времени наверстать упущенное в борьбе с коммунизмом осталось мало. Каким невероятным это не показалось бы, вопли Набокова свидетельствуют о том, что он понимал свою вину перед страной, Россией, которую он покинул. Вину перед старой Россией, страной, которой уже не было, но которая, тем не менее, всё равно существовала, приняв другую идеологическую основу своего суще-

ствования. А он своими действиями наносил этой стране ущерб, стране, которую только на словах, для красного словца, считал своей родиной, прикрываясь фиговым листком неприятия новой идеологической основы. Этот фиговый листок «неприятия идеологической основы» был единственным оправданием эмиграции, которым диссиденты пытались прикрыть свои чисто меркантильные интересы.

В позиции Набокова угадывалась пещерная ненависть к «зарвавшемуся хаму», который своей передовой идеологией и культурой смеет угрожать обывательскому миру «свободного» гражданина Запада. «Хам» угрожает идеологией и культурой, которая привлекает и простого американца. Набоков озвучил следующую мысль: «Из этого Конгресса мы должны создать организацию для войны. Мы должны сделать так, чтобы он вовлёк в работу всех людей, все боевые организации и использовал все методы борьбы с перспективой на действие. Если мы этого не сделаем, то рано или поздно нас всех повесят. Часы уже давно пробили двенадцать».

Спецслужбы США не пропустили Набокова в свой штат в 1948 году, и второго прокола он бы себе не простил. Отсюда такой пафос и прыть. Ну и, конечно же, нужны были «зелёные бумажки», или «гринь», недостаток которых не давал той «свободы», о которой он всегда мечтал, свободы тратить. И красиво жить.

Ему предложили оклад в шесть тысяч долларов в год, но он возразил, что этого мало, и ему пошли на встречу, накинув «гринов». Ему же нужно было встречаться с представителями культуры, устраивать вечеринки, приглашать на обеды, задабривать, заискивать, уговаривать, вербовать. Короче, нужны были средства на «представительские расходы». Новый генеральный секретарь Конгресса, Набоков, в денежных вопросах был парень не промах. Но более всего он хотел компенсировать долгий период невнимания к своей персоне.

15. Всё начинается с детства

Хотя Набоков в преклонном возрасте и ностальгировал по, как он её называл, «нищей» Белоруссии, где было имение его матери, Фальц-Фейн и отчима Пейкера, его нельзя считать близким по духу ни русским, ни белорусам, которых он считал отсталыми. Зато, вспоминал Набоков, в лавках еврейских поселений, которые располагались по соседству с грязными дворами белорусских крестьян, можно было купить всё, что душе было угодно. Предками Набокова со стороны отца были то ли татары, то ли персы, то ли армяне, то ли евреи. Предметом гордости семьи был факт верного служения татаро-монголам в качестве сборщиков дани.

Братья матери, Фальц-Фейны, «выправили» капитал на спекуляциях землёй обедневшего немецкого княжеского рода Гогенлоэ в Белоруссии. Они перепродали замок в Любче с землёй по спекулятивной цене собственной сестре. Отец Набокова, как и многие русские с положением, мечтал лишь о камергерской ленте и траусином пере на треуголке. Заведя пашни с женой лесника, служившего в его имении, он, чтобы избежать позора, обвинил свою жену, Фальц-Фейн, в зачатии сына Николая на стороне. Отец Николая в духовном плане сыну ничего дать не мог. Своим неэтичным поведением он способствовал появлению у сына комплекса неполноценности: Николай всю жизнь доказывал себе и окружающим, щепетильным на этот счёт «аристократам», свою полноценность в плане происхождения.

Мать и отчим, как и большинство людей со средствами в дореволюционное время, оставляли детей на попечение гувернёров-иностранцев и «растворялись в неизвестности». Все дети едва говорили по-русски и называли «маман» и «папа» «предками». Старшие дети считали Николая «шпионом» и «доносчиком», его люби-

мым занятием было (когда возвращалась мать) рассматривать драгоценности из её «несессера».



Впоследствии Николай наверняка с гордостью думал о своей сопричастности делу американских рыцарей «плаща и кинжала» и представлял себя частью разведсообщества США, но об этом он особо не распространялся. Неромантическую борьбу с коммунизмом в сфере культуры для «Набоковых» необходимо было подёрнуть романтическим флёром, который шлейфом тянулся тогда за американскими «рыцарями». Набоков, как все русские эмигранты и советские диссиденты, попал в манихейскую ловушку фальшивой правды, отождествив коммунизм и социалистический реализм со злом, а американскую фальшивую демократию и культуру модернизма с добром, которое призвано бороться с этим злом. Манихейским бредом, реальным психическим заболеванием, были подвержены даже американские президенты. Небезызвестный антисоветчик, Збигнев Бжезинский, намекал в частности о возможности заболевания данным психическим расстройством президента Д. Буша-младшего. О вероятности этого свидетельствует разработка президентом Бушем таких понятий как «ось зла» и противопоставление этой оси американской «империи добра».



В своих мемуарах Набоков отмечал, что в доме матери переплётом книг в их библиотеке, случайно обнаруженной в доме, занимался Моисей Иосифович, в облике которого ощущалась кротость и доброта. Как потом оказалось, М.И. был цади́ком («праведником»), или старейшиной секты хасидов. Хасиды, как и экзистенци-

алисты в искусстве, почитали страсти выше рассудка, а воодушевление выше знания. О чём мог поведать хасид молодому Набокову? О том ли, что все гой (неевреи) не заслуживают равного к ним отношения со стороны евреев. Или о скором пришествии мошиаха, мессии, который сделает евреев властителями вселенной. А может быть о том, что в исступлённой молитве хасид имитирует половой акт, совершаемый богом Яхве с царицей небесной, что ускоряет возможность пришествия мессии. Или о том, что гой являются причиной месячных небесной царицы, которые отвлекают царицу от интересного занятия сексом с богом. Набоков видимо был среди избранных цадиком остаться на этой земле для обслуживания другой «богоизбранной» нации.

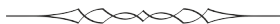
Присутствуя летом 1912 года на выступлении императорского придворного оркестра в Павловске, Николай вдруг услышал одну странную, необычную тему, «свежую» музыку. И никакой Григ или Римский-Корсаков не мог устоять перед этой «свежей» музыкой. Это был «Фейерверк» Стравинского: инструменты свистели и визжали, что было губительно для неокрепшего ума Набокова.

С началом войны 1914 года исчез столь привычный комфорт бытия, которым окружали себя Фейны, Корфы и Набоковы. Но горевали они по поводу начала войны недолго. Вскоре аристократия в столице позабыла, что где-то шла война, где-то проливалась солдатская кровь. Набоков с братьями Дягилевыми отдаётся «импровизациям» на виолончели и фортепиано. Волна псевдопатриотизма нашла высшее своё проявление в том, что Николай выучил британский гимн «Правь Британия». Затем освоил гимн США «Усеянное звёздами знамя», на который, как и на страну, в то время мало кто обращал внимание.

Прошло пять лет. Вновь лишённые привычного комфорта Набоковы проводят кошмарные мартовские дни 1919 года в переполненной гостинице в Севастополе. Они с трудом получают пропуск (от французского коменданта Севастополя!) на пароход «Трапезунд», эвакуирующий греческих беженцев. Капитан корабля, бывший адмирал Балтийского флота, отказывается их брать. Ему плевать на пропуска, выданные временной французской администрацией, так как корабль зафрахтован Красным крестом для греческих беженцев. Но это только предлог. Бывший адмирал уже начинает подстраивать свою жизнь под европейские правила игры (делая свой бизнес), – за круглую сумму в валюте принимает несчастных русских беженцев. Им нашлось место в трюме, уборных не было. (Кузен Николая, Владимир в это время с комфортом размещался на французском военном корабле). Детство Николая кончилось, началась трудовая капиталистическая жизнь.

Сближение с дядей, Владимиром Набоковым, в Берлине, не повлияло благотворно на племянника. Уже в начале 1921 года началась волна добровольных возвращений эмигрантов в Советскую Россию. Однако дядя, бывший кадет Владимир Набоков, был непреклонен: никакого сотрудничества с большевистским режимом. Семья Владимира Набокова оказывала на молодого Николая влияние в том смысле, что они позволили Николаю общаться у себя в доме с озлобленными «бывшими» и ощущать атмосферу истинно «русского дома». Владимир, кузен Николая, иногда нисходил до менее именитого родственника, когда приезжал из Кембриджа, где учился в университете. Владимир Набоков-младший

был высокомерен и везде демонстрировал своё высокомерие. Он тяготился относительной бедностью, но мерзопакостная «Лолита» дала ему средства прожить до конца дней в гостиничном номере в Швейцарии.



Берлин растлевал души молодых русских, окунувшихся в среду богемы, развлечений и бессмысленного разврата в виде ночных вертепов и клубов для педерастов. Но таковы были условия жизни там, и они их принимали, так как должны были продолжить сытую жизнь, к которой привыкли в России. Светская жизнь в России требовала только поступиться своей совестью, а там, на Западе, сытая жизнь требовала заклада души «дьяволу».

16. Первый «успех»

Набокову стоило немалых усилий уговорить на небезупречном английском своих новых хозяев подержать организацию фестиваля искусств в Европе. К тому времени, по мнению некоторых, знавших его иностранцев, Набоков потерял рассудок от фейерверков, «побрякушек» и богемной суеты. Суетливая кутерьма быстро приедалась, но элементы русской масленицы, решили американцы, могут расшевелить европейских очкариков-интеллектуалов. Русский лубок должен быть противопоставлен сталинской «кондовости». Формальный акцент на дореформенном (допетровском) колорите 17 века должен был показать новаторскую сущность американской культуры, иницилирующей возврат к старой, доброй патриархальности.

Единственным условием ЦРУ всегда была увязка элементов постановки и внешнего оформления любого представления с чётким идеологическим посылом, совмещение которых и помогло выиграть психологическую холодную войну. Что это был за идеологический посыл? Американцы выставляли себя защитниками свободы выражения сомнительных, с точки зрения нравственности, суждений и любой дребедени, тиражируемой посредственными личностями под видом искусства и культуры. Было важно, чтобы предлагаемая дребедень была под запретом в СССР: «Мы не ограничиваем вас в отношении того, что вы должны писать и что вы должны рисовать, как это имеет место в Советском Союзе. Более того, за любую дребедень мы будем даже платить хорошие деньги. Писатели и художники, выступающие на нашей стороне, не будут ни в чём нуждаться».



Забегая вперёд, следует отметить, что одной из задач организации фестиваля в Европе была выработка механизма последующего функционирования Конгресса на деньги ЦРУ. Во-первых, был создан Фонд Фарфилда, некоммерческая организация, ставшая одним из важных «независимых» каналов финансирования последующих многочисленных «культурных мероприятий». Эти «культурные мероприятия» должны были быть направлены на то, чтобы поощрять «инициативы» творческой интеллигенции. Но только те инициативы, которые бы разъясняли опасность, которую таит в себе советский «тоталитаризм» для «свободного мира».

Во-вторых, для осуществления «спонсирования» подходящих людей искусства, литераторов, актеров, а также лиц, связанных с процессом «налаживания мостов» с иностранцами, таких, например, как переводчики, были привлечены, в порядке последующего

возмещения их затрат налогоплательщиками, американские «денежные тузы». Тузам льстило, что они участвуют именно в секретной деятельности против коммунистов. Зачастую, заинтересованная прослойка монополистических капиталистов в конечном итоге даже не тратили собственные деньги. Они просто авансировали процесс подкупа интеллигенции с последующей компенсацией потраченных средств деньгами из американского бюджета.



Американские изделия из вошедшего тогда в моду нейлона не могли задавать тон на фестивале искусств в Европе, и поэтому Набоков уговорил участвовать в фестивале «великого Стравинского», «князя Игоря», этого «гения» от музыки, отравившего ядовитыми миазмами модернизма не только европейскую публику. Благодаря своему почти тридцатилетнему опыту вращения в кругах европейской, а потом и американской богемной тусовки, Набоков собрал довольно разношерстную компанию участников. Здесь была и труппа «Джорджа Баланчина» (он же Георгий Баланчидзе, 1904-1983), и некий бесфамильный беглый культурный атташе посольства Польши, и Нью-Йоркский музей современного искусства, и Опера Ковент-Гарден. В программу фестиваля должно было войти всё то, что считалось в СССР декадентским и космополитичным. Деньги, предназначенные для участников фестиваля, выделялись ЦРУ и снимались со счетов посреднических организаций с невинными названиями.

Участвовавший в фестивале эмигрант Георгий Баланчидзе (изменить фамилию на «Баланчин» посоветовал вездесущий Дягилев, отличительной чертой которого был аромат фиалок, витающий вокруг него от леденцов, которые он постоянно сосал) получил музы-

кальное образование в Петроградской консерватории к 1924 году в Советской России.

После этого Баланчидзе, естественно, как борец с тоталитаризмом и диссидент, «сваливает» в Париж и начинает свою «новаторскую» деятельность на ниве балетной хореографии в пику тоталитаризму в искусстве в РСФСР, а потом и в СССР. Он нагло считает, что в балетной постановке не нужен сюжет, не нужны ни костюмы, ни декорации, необходимо только присутствие полуголых извивающихся тел танцовщиков на деревянном помосте. И эти извивающиеся тела должны непристойно доминировать на пустой сцене под скрежет и безумство модернистского музыкального сопровождения. В 1933 году Баланчидзе переманивают в США, рассадник бездуховного модернизма, где он в конечном итоге возглавляет труппу Нью-Йоркского центра «музыки и драмы», с которой и пребывает в Париж на «фестиваль искусств» для демонстрации «шедевров» 20 века.



Фестиваль «Шедевры 20 века» начался 1 апреля 1952 года в Париже исполнением произведения Стравинского «Весна священная». Хаотичная и негармоничная музыка Стравинского, основанная на его шизофреническом сне о временах языческой Руси, шокировала парижскую публику, как и впервые в 1913 году. Однако все сделали вид, что «король» не гол, а наряжен в великолепные одежды. Колоссальные деньги, потраченные ЦРУ, смогли привлечь для исполнения «ритмов», пригибающих людей к земле, деятелей самого раскрученного в мире на тот момент Бостонского симфонического оркестра, который и исполнил «квазиумофантазию» Стравинского, выдавая её за гениальное творение только в пику «зажима» Сталиным модернизма в СССР.

Стравинский, Баланчин и Набоков в своём творчестве тупо воспользовались заповедями сюрреалистов и вытащили из закоулков больной души нечто, находящееся за пределами рационального постигаемого. Их «творчество», как и творчество всех модернистов, фиксирует «сумеречные феномены подсознательного». Они, возможно, были психоневротиками. И здесь, наверное, прав Фрейд, который описал механизм работы сознания всех модернистов. Как правило, окружающая действительность, с уродствами и грязью потребительского общества, доводит их до умопомрачения, и они пытаются найти убежище в «творчестве». Они «сублимируют» в фантастический мир своего «творчества».

Специалисты утверждают, что музыка Стравинского на премьере «Весны священной» не была спасена от освистания зрителями даже реалистичными декорациями Рериха. Стравинский вынул из закоулков своего больного сознания видение о садистском приношении богествам девушки в качестве жертвы. Сцена жертвы сопровождалась зловещими плясками соплеменников. Как и в фильме «ужаса», он специально нагнетает «экспрессию». Он, по сути, «подставил» Рериха с его романтической попыткой показать в своих декорациях единение язычников с природой и возвёл во главу угла элементы садизма и смакования ужасов.

Стравинский с детской непосредственностью иллюстрирует идею Фрейда о противоестественном уравнивании людей нормальных и психически больных (невротиков). Он стремится свести процесс творчества к элементарному выражению человеком своих болезненных фантазий. Сновидение о том, что девушка до изнеможения танцует перед старцами (вероятно, навеянное танцем стриптизёрши перед престарелыми «крутыми» в ночном клубе), чтобы пробудить (в них) «весну» (скорее всего эротическую чувственность), Стравинский приравнивает к творческому началу.



В отношении живописи и скульптуры американцами на фестивале был сделан хитрый ход. Для разбавления мазни приличной живописью, из американских коллекций были отобраны реалистичные работы Матисса, Дерена, Сезанна вкупе с белибердой Шагала, Кандинского и других модернистов начала 20 века. Журнал «Советская музыка» был прав, говоря о том, что «древо импрессионизма» породило, к сожалению, «цветы зла модернизма», буржуазного и дегенеративного направления в искусстве. Такие откровенные высказывания больше всего и раздражали эмигрантскую культурную «тусовку», представители которой прямо подходили под определение «буржуазный» и «дегенеративный».

Несмотря на то, что все произведения модернистов были выполнены в Европе, для нейтрализации высказываний советской прессы, в которой метко отражали суть явления, американцы решили продемонстрировать факт принадлежности работ модернистов американским коллекционерам перед европейской публикой и диссидентской тусовкой от культуры в СССР. И, естественно, делали это в своей традиционной манере предпринимать действия «в пику Советам». Тем самым они хотели продемонстрировать, что недооценённый Европой модернизм продолжает шествие по «свободной» Америке. Америке, которая в выгодную сторону отличается от «тоталитарного» СССР, где произведения модернистов не могли выставляться свободно.

17. Импрессионисты – без вины виноватые

Каким же образом древо импрессионизма породило «цветы зла» модернизма? Искусство импрессионизма, хотя и было в какой-то степени искусством формалистским, допуская, до определённого, не выходящего за грань разумного, предела, искажения действительности, но оно не утрачивало своей коммуникативности.

Иными словами, творения импрессионистов были, как правило, *понятны* зрителям. Несколько искажённое изображение окружающего мира свидетельствовало о «формальном» отношении художников к живописи. Однако формализм импрессионистов был оправдан, так как являлся формой протеста против несправедливого социального устройства общества. Объективно, протест художника не мог быть таким радикальным, как, например, протест пролетария посредством булыжника. Но, тем не менее, никто не станет спорить, что в большинстве своём нерешительный служитель муз мог выразить протест против социальных устоев только попытавшись шокировать. Таким образом, он мог поколебать устоявшееся представление об искусстве у обычного потребителя-гражданина с тугим кошельком, который, как правило, совершает покупки произведений искусства отнюдь не из любви к прекрасному. Манера живописи импрессионистов являлась формой гражданского протеста, так как на начальном этапе развития импрессионизм был заведомо обречён на коммерческую неудачу.

Цель протеста была достигнута, так как импрессионизм вызвал волну презрения и неприятия в связи с тем, что в их живописи нашлось место для показа неприглядных сторон капиталистической действительности. Это буржуазию в искусстве импрессионистов и не устраивало.

Вообще, в то время, в конце 19 – начале 20 века, люди искусства ещё верили в возможность гуманистического эволюционирования буржуазного общества. Однако таких иллюзий становилось всё меньше. Торгашеский дух, пронизывающий всю общественную и экономическую плоть общества, стал постепенно проникать и в среду творческого сословия. Буржуазия всё больше мимикрировала к «состоянию постоянного испуга» за судьбу накопленных денег, и искусство гуманистическое или реалистическое её стало пугать. Им необходимо было придумать искусство *безопасное*, которое не симпатизировало бы своим «критическим реализмом» человеку обездоленному. Оно не должно быть созвучным переживаниям простого человека. Такое «новое искусство» должно было своей непонятностью, некоммуникативностью ставить в тупик протестующего «человека с булыжником» и лишать его духовной основы в борьбе за свои экономические и политические права.

Некоторые из художников уловили дух конъюнктуры и стали экспериментировать, взяв за основу некоторое искажение действительности импрессионистами. Они понимали, что от буржуа за реализм не получить и копейки. А вот за «демократический показ» не поддающегося здравому осмыслению произведения и за увод обывателя в «мечту» гонорар получить можно. То есть, по сути, эти беспринципные художники сыграли на страхе буржуа за свои деньги и были впоследствии поощряемы этими буржуа за попытки увести трудящихся в ложном направлении, затушёвывая противоречия. Так у художников в лице их некоторых беспринципных коллег появились деньги.



Возникла необходимость идеологического (поощрение к зарабатыванию денег не может считаться

идеологией) обоснования нового буржуазного искусства, используя любую зацепку в философской науке. Именно философия, как серьёзная сфера человеческой практики, должна была предоставить теоретическое обоснование «нового искусства». С помощью философии должен быть оправдан отказ искусства от реализма, как «бесперспективного» направления в искусстве. Результатом «научно обоснованной» демагогии беспринципных философов должно было стать обеспечение защиты денег власть имущих.

Как ни странно, капитализму помогло разочарование в нём некоторых философов, учение которых было невостребованным в середине 19 века. Учение было не востребовано, так как в тот момент капитализм должен был внушать оптимизм, а не разочарование. Этими философами были Шопенгауэр и Кьеркегор. Импрессионисты в массе своей выступали за социальную справедливость, как и российские художники-передвижники, испытывавшие их влияние. Однако, импрессионисты, отказав в своей живописи реальный мир, стали, по сути, невольными зачинателями дела последующей дегуманизации искусства модернистами.

18. *Ессе Ното – вот человек*

Положение цивилизованного человека, вызывающее сострадание, волновало умы передовых людей своего времени. Они анализировали противоречия между возможностями и стремлениями человека, между его обязанностями и правами, между чувственным и рациональным. Понять, почему эти противоречия присущи человеку, они не смогли, ограничившись лишь их констатацией. Причиной возникновения противоречий объясняли изначальной двойственностью человеческой

природы, состоящей из двух начал: светлого и тёмного. Считалось, что борьба этих двух начал и вызывает метания человека между идеалом и реальными условиями жизни.

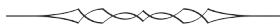
Выход из противоречий и метаний философами было предложено искать в искусстве, гармонии которого была лишена реальная жизнь. Но жизнь в таком случае ими противопоставлялась искусству, а искусство, как единственная категория, которой присуща гармония, провозглашалась стоящей над жизнью. Таким образом, ещё в XVIII веке был взят курс на противопоставление несовершенной жизни совершенному искусству, то есть курс на противопоставление рассудка и чувств, действительности и фантазии, разума и «интуиции».



Но вскоре к философам пришло понимание того, что конфликты реальной жизни не могут быть преодолены средствами фантазии. Конфликты реальной жизни обусловлены несправедливым распределением материальных ресурсов и средств при капитализме. Несправедливость приводит к духовному разобщению и обнищанию людей. Дальше мысль продолжать нельзя, дальше смертельное табу, тайна за семью печатями, которую пытаются скрыть от большинства людей в течение 150 лет. Но мы её продолжим: *капитализм прозаичен, не романтичен и убог, он подавляет любую другую человеческую инициативу, кроме предпринимательской; она, эта предпринимательская инициатива и является причиной духовного убожества обывателя.*

Но такое суждение, если бы оно было озвучено всенародно, во всеуслышание, катастрофично для капитализма. Поэтому делается всё, чтобы его не озвучивать и тем более не пропагандировать. Те, у кого есть деньги, негласно постановили: представить духовное убожество,

присущее капитализму, как высшую ступень развития духа, который больше не нуждается в совершенствовании. И далее деньги на протяжении последних 150 лет делают своё дело в части поддержки этой мысли. А уста большинства философов и деятелей искусства повторяют её за деньги, порой неосознанно.



Немецкий философ А.Шопенгауэр (1788-1860) сознательную жизнь проживал уже в эпоху капитализма и вынес из неё одно: непреодолимый пессимизм по поводу дальнейшей судьбы простого человека. Шопенгауэр возненавидел это простое, забитое, «никчемное» существо по имени «человек». Он отказывает человеку в перспективе самоусовершенствования, оказывая неоценимую услугу презираемому им «человеконенавистническому строю», коим и является капитализм. Он отказал уму человека в возможности познания, отвёл ему только способность к отвлечённому созерцанию, которая не даёт шансов познавать окружающий мир. Шопенгауэр совершил ту же ошибку, что и все остальные идеалисты, считавшие, что окружавший их мир есть суть их ощущений.

Отказав уму человека в возможности познавать, Шопенгауэр отнял у простого человека надежду на совершенствование собственного бездуховного и убогого существования в рамках капиталистического строя. На этом философская мысль, по мнению всех богатых, должна была остановиться и заглухнуть навсегда, а капитализм был произвольно провозглашён высшей ступенью развития человеческой мысли. Предоставив капитализму теоретическую основу для выживания, Шопенгауэр дал такую основу и тем «творческим лицам», которые своей деятельностью в области массовой культуры и модернистского «искусства» способствуют сохранению основ капиталистического строя.

19. Чистый и безвольный субъект познания

Отказав уму человека в возможности познания и провозгласив науку орудием воли того, или иного лица, Шопенгауэр отдаёт функцию познания мира интуитивному созерцанию «художника», которое бессознательно и иррационально. Созерцание не сковано «рефлексией» по поводу духовных принципов и этики, что равносильно оправданию отсутствия моральных принципов в процессе «творчества» таких художников. Шопенгауэр также провозгласил, что только художник может выразить своим искусством сущность любой идеи, и что только его творение может ответить на вопрос, в чём суть жизни. В то же время Шопенгауэр снимает с художника-модерниста всякую ответственность перед обществом и перед собственной совестью за безответственные творения, отводя ему нижайшую и одновременно унижительную роль «чистого и безвольного субъекта познания».

Ну, само собой разумеется, что роль мессии и существа высшего порядка, произвольно и безосновательно присвоенного Шопенгауэром любой «творческой» личности из богемной среды, играла на руку тем, кто стремился направить деятельность творческих личностей в сторону пропаганды капиталистического образа жизни. Популярность таких «творческих личностей» объясняется теми, кто их «слепил», то есть буржуазными идеологами, философами, критиками, импресарио и пр., их «талантом». Факт их материального спонсорства буржуазией от обывателя тщательно скрывается.

Капиталистический строй стал подаваться такими «людьми от искусства» как вершина человеческой мысли, не подлежащий совершенствованию. Превратив творческого человека в орудие для воплощения собственных неромантических целей, богатенькие через этих «мессий» (или лжепророков) модернизма

представляли «массам» возможность приобщиться к безвкусному и уродливому массовой культуры, как к вещам высшего порядка. А если кто-то начинал сомневаться в том, что навязанное представление о прекрасном ложно, на помощь приходило философствование Шопенгауэра. Шопенгауэр утверждал, что только человек из мира живописи, скульптуры, музыки, то есть всего того, что наиболее значительно влияет на жизнь любого человека, призван раскрыть перед людьми недоступные их пониманию явления «метафизического порядка». Утверждение, не лишённое смысла, но, главное, как всегда, умалчивается. *Кто* будет играть роль пророка и мессии, и *кем* «пророк» будет выдвинут на эту роль?

Справедливо порицая человека за его приземлённость, Шопенгауэр дал возможность заправлять в искусстве людям посредственным, «чистым, безвольным, безболезненным, безвременным». Он *заставляет* нас смотреть на искусство глазами посредственных «пророков». Своим философствованием он дал возможность «деньгам» моральное основание провозглашать гениями людей заурядных, просто глупых.

Его злобный взгляд на людей умных, настоящих гениев, лишал их даже права называться талантливыми, так как «поскольку он умный, он не может быть гением». «Умный, поскольку и покуда он умён, не может быть гениальным», — твердит философ. То есть художнику-реалисту Шопенгауэр отказывает в гениальности. А любая, «неумная» с точки зрения «непосвящённого» зрителя мазня, например мазня Кандинского, — гениальное произведение искусства. Она (эта мазня) потому и гениальна, утверждает философ, что неумна и непонятна простому человеку.

Опус Стравинского «Аполлон» из серии «нового классицизма», названный Дягилевым «балетом на белом», сродни, по мнению того же Набокова, «революционной» мазне Малевича под названием «Чёрный ква-

драт на белом». Материальное положение Набокова не было настолько блестяще, чтобы критиковать Стравинского или Малевича. Но, так как за их «творчество» платили, и часть этих денег могла перепасть тем, кто возле них тусовался, он старался помалкивать.

Буржуазии также очень нравится вытекающая из «изысканий» Шопенгауэра мысль о том, что критиковать действительность нельзя, и что она не должна наполнять сознание художника, беспокоить его совесть. Только иррациональная квазиумофантазия может быть объектом для творчества любого «гения», претендующего на роль мессии. (Шопенгауэр здесь опять подчёркивает мысль о том, что гении могут быть только глупцами.) Финальная точка была поставлена как всегда претенциозно и «оригинально»: художник в своём бытии оказывается не только вне пространства, но и вне времени. Короче, куда кривая вывезет болезненную фантазию «мессии». А выводит такая кривая, как показывает опыт, к спонсорам и меценатам. Спонсоры и меценаты посредством использования искусства в своих корыстных целях желали бы облагородить свой *сомнительный* «имидж». Кроме того, они создают туман вокруг *способа* «зарабатывания» ими денег и, следовательно, обеспечивают безопасность для своих кошельков.

20. Дитя пожирает своего родителя

Слюнтяи — интеллигенты из мелкобуржуазной среды страшились грядущего пришествия «хама». В центре «творческой» тусовки европейского богемного пространства, Париже, в 1900 году болезненно восприняли утверждение французского писателя Анатоля Франса о том, что «победа пролетариата неизбежна». Некоторые из тусовки, с одной стороны, страшились запачкать руки

о мерзости капитализма, который они не принимали и отвергали. Но ещё больше они опасались времени, когда им придётся пожимать мозолистую руку пролетария с рабочих окраин. Страшил таких господ и гуманизм Гюго, выраженный в протесте против судеб униженных и оскорблённых. Французский писатель призывал людей творческих не только витать в облаках, как птица, порхать в эмпиреях чистого искусства, но и ходить по «немытой», грешной земле.

Интеллигенты с мелкособственническими инстинктами, которые недолюбливали немытое мужичье и мастеровых, были главными защитниками интересов буржуазии, став на путь «безразличных» живописцев, композиторов, скульпторов и хореографов. Судьбы народа в собственных странах их не особенно волнуют, в том числе и во времена войн и социальных потрясений. Их сердца не способны чувствовать и сопереживать, если их экономическое благополучие стабильно. Об этом очень ярко свидетельствуют всё те же воспоминания Набокова.

В 1941 году, накануне войны, он не думает о судьбах чуждой ему страны, России, не размышляет о судьбах цивилизации. К этому моменту он находит золотую «жилу», сулящую гонорары. В воспоминаниях 1941 год ассоциируется у него не с началом ужасающих трагических страниц истории, а с «долларовым ручейком», проистекающим от американского журнала с непонятным для большинства простых людей, а потому романтическим названием, «Атлантик Мансли». В этом издании была напечатана его «злободневная» статья о музыке при диктаторах. На пороге войны и страшных потрясений он бесстрастно рассуждает о форме симфоний Шостаковича. А Стравинский просто захлебнулся от восторга по поводу сравнения формы этих симфоний «с устрицей, которая, вытасченная из раковины, дрожит на кончике вилки».



Более сознательные западные интеллигенты того времени постоянно испытывают моральное потрясение от мрачной, враждебной и лишённой смысла буржуазной действительности, в которой были рождены ещё их родители. Они даже настроены к ней по-бунтарски. Но к чему приложить силы и как протестовать, они не знали. Протест, стремление не подчиняться законам буржуазного мира, выливается у них в форме протеста против, как им казалось, буржуазного, искусства импрессионизма. Их протест был умело «подправлен» буржуазными идеологами в русло самоутверждения в качестве мессий и пророков, ниспровергающих авторитет импрессионизма. Только бы не был высказан во всеуслышание протест против подавления человеческой личности буржуазией. Протесты были перенаправлены против обычаев и норм традиционного искусства, в которое входит и импрессионизм. Для буржуазии настало время отказаться от импрессионизма с его гуманизмом. Протест новых «бунтарей» — модернистов был направлен именно против «пассивного воспроизведения окружающего мира» импрессионистами. Вина импрессионистов заключалась в том, что они оставались верны критическому отображению окружающего мира.



Не без финансовой поддержки буржуазии со стороны «ручной прессы» по импрессионизму был нанесён удар, который был предопределён *самим* импрессионизмом. Он был предопределён в момент частичного отказа импрессионистов от реалистического метода изображения действительности в своём творчестве. В 1905 году французские художники, Матисс и Дерэн, (тот самый Дерэн, который, по словам Дягилева, портил декорации

даже к модернистским постановкам) эти безумные «колористы», плюнули в душу импрессионизма, ринувшись в мир отвлечённого формотворчества, теоретически обоснованного Шопенгауэром.

Краски Матисса, вероломно отрекшегося от импрессионизма, визжали и били по глазам, они были дикими и хищными, как музыка Стравинского, или балеты Балланчина. Их поэтому и называли «фовистами», от французского слова «fauve»-дикий, хищный. Всё так называемое искусство модернизма 20 века и массовая культура стала дикой и хищной. «Замшелый романтизм», по словам Набокова, отбросили в прошлое, и появился «новый классицизм», классицизм *уродливого*. У фовистов не было никакой другой цели, кроме, как они выражались достижения «экзальтации» краски, цветов. В противовес импрессионизму, художник, творческий человек с их поддачи должен был ослепнуть для внешнего мира. Художника вынудили «повернуть свои зрачки внутрь», внутрь собственного несовершенного нутра, отказавшись от гармонии окружающей природы.

21. Тихие русские и деньги американцев

«Громадная нескладница» (так нелестно отзывались о Нью-Йорке современники) встретила Набокова сумасшедшими организаторами лекций на тему эстетики «за последние сто лет» и жуликоватыми импресарио. Обжигаясь неоднократно, он решил больше не расслабляться, начав «трудовую» капиталистическую жизнь. И впоследствии он уже не терзался вопросом о том, кто «спонсирует» перелёт первым классом в Европу для организации очередного антисоветского мероприятия, или за чей счёт организован внеочередной банкет.

Тихий русский стал одержим идеей американцев о навязывании «демократии» по всему миру, манией «пропихивания» «западных ценностей» запуганным «дикарям» за железным занавесом: наивным «совкам», не посвящённым в таинства сюрреализма и порнографии, абстракционизма и эротики. Он, как и все остальные диссиденты, перестал слышать голос здравого смысла в угоду тупой внутренней спеси. Диссиденты уверовали в свою миссию нести «идеалы свободы» стране, которая в них, этих идеалах, не нуждалась. Они глубоко запрятали свою *совесть* под суетой, окружающей любую инициативу, которая сулит барыши.



Одной из основных целей американцев с 1949 года стало использование самых разнообразных знаний и умений эмигрантов из России для разработки мер активного противодействия «советскому господству». Холодная война могла быть выиграна только путём создания мифа о том, что усилия эмигрантов по борьбе с «советским господством» никак не связаны с официальными усилиями американского правительства. Главной характеристикой этой войны была жёсткость и неразборчивость в средствах, так как на кону стояло мировое господство и деньги. Для сохранения денег и власти средств не жалели.

Деньги были предусмотрительно выделены даже для покупки некоего издательского дома под именем Чехова. Здесь под эгидой ЦРУ публиковали запрещённые в СССР произведения русскоязычных авторов. Представитель ЦРУ, неофициальный министр пропаганды США, некий Ч. Джексон, один из вдохновителей начала культурного «крестового похода», провозгласил начало психологической войны, которую он определил как «борьбу за умы и чаяния людей». А конечная цель была

прозаична, несмотря на высокий стиль такого высказывания. Цель состояла в сохранении мира, в котором только богатые имели бы все возможности для «индивидуального развития». Эта цель была завуалирована многочисленными пропагандистскими уловками.

К этому следует добавить, что основы создаваемого американцами очередного «нового мира» должны были обеспечить возможность людям имущим ещё более обогатиться (понятие «индивидуального развития» являлось бы в данном случае эвфемизмом «индивидуального обогащения») за счёт людей неимущих, которых, естественно, гораздо больше. Люди неимущие, с несформировавшейся психикой, должны были быть отвлечены иллюзией доступности товаров. А психологическое воздействие на людей более «сознательных» должно было «посеять сомнения в принятом образе мышления убеждённых и уподобляющимся им коммунистам». Находчивость мистера Джексона заключалась в том, что именно против «колеблющегося болота» он направил свой удар. Это была пропаганда именно в отношении «колеблющихся» коммунистов — карьеристов, которых в СССР, в коммунистической партии, было, возможно, процентов семьдесят. При этом в среде советской «творческой интеллигенции» этот процент, вероятно, доходил до всех девяноста.

Господин Джексон нашёл в лице «тихого русского интеллигента» Набокова того «тихого американца», который, ввиду ненадёжного финансового положения, как и его кузен, Владимир Набоков, как Баланчин, Солженицын и др., был «одержим насущными проблемами демократии». А более того вкладом в помощь Западу по устройству «демократического» мира (читай: в помощи по развалу СССР). Когда начальник Набокова, Джоссельсон, также наш бывший соотечественник, признался жене, что он стал работать на ЦРУ, у той вырвался вздох облегчения. Она опасалась, что он станет работать

на русских. Жене Джоссельсона работа мужа на русских была бы неинтересна, так как в этом случае работа предполагала характер бескорыстный, из убеждений. А Джоссельсон избавился от такого недостатка, как прокоммунистические убеждения, чтобы не работать на СССР бесплатно. Как тут не вспомнить Джорджа Блейка, агента КГБ на службе её величества королевы Англии, который вызвал шок в британском разведсообществе: Блейк, видите ли, трудился на СССР бескорыстно. А работа на ЦРУ, наоборот, хорошо оплачивалась.

22. Искусство должно направлять толпу

Этот лозунг кубистов был очень выгоден власти держащим. Они догадывались о роли искусства в воздействии на толпу. С помощью искусства толпой надо было манипулировать для увлечения её в нужном направлении. Понимая, что искусство модернизма некоммуникативно и непонятно толпе, было признано полезным пропагандировать мысль о том, что превосходство «человека творческого» над толпой должна приниматься безоговорочно. Одновременно утверждался тезис о том, что язык, на котором «человек творческий» обращается к аудитории, не должен быть языком, доступным этой аудитории. Искусство должно воздействовать и направлять толпу (в нужном русле), но не быть ею понятой. Путь искусству модернизма расчищался методично и основательно.

Отказывая человеку не только в разуме, но и в способности понимания прекрасного, сторонники кубизма стали пропагандировать мысль, которая была ещё более реакционной, чем установки Шопенгауэра. Шопенгауэр не отказывал искусству в праве нести возвышенное и прекрасное, воздействуя на его эстетическое чувство.

А кубисты, используя «философию» французского Бергсона, объявили искусство интрансцендентным, то есть могущим иметь «несерьёзный» характер. Иными словами искусство наделялось правом развлекать, шокировать и, следовательно, *подавлять* в человеке чувство прекрасного.

Анри Бергсон (1859-1941) родился и прожил всю жизнь в Париже, этой Мекке «законодателей» буржуазной эстетики. Чуть не пострадав от отказа следовать идеологии иудаизма от собственных соплеменников, Бергсон уверовал на начальном этапе своего духовного развития в теорию эволюции Дарвина, то есть в теорию естественного процесса развития живой природы. В зрелом возрасте его вдруг понесло в противоположном направлении.

Первоначальной реальностью Бергсон провозгласил жизнь, а дух и материя являются в его теории продуктами распада жизни. Отказывая интеллекту, как и Шопенгауэр, в способности осмысления жизни, он провозглашает интуицию в качестве инструмента познания бытия. Акт познания бытия с помощью интуиции провозглашается мистическим действием. Психическая, интуитивная жизнь по Бергсону это – первичная данность, не зависящая от окружающего материального мира. А сама эволюция органического мира происходит только под влиянием «жизненного порыва» в отличие от естественного процесса эволюции. «Жизненный порыв» подвластен только избранным, людям искусства, полагающимся на свою интуицию. Реакционная мысль об элитарности искусства, или о доступности понимания искусства «избранным художникам», была как нельзя кстати. Поток явных подделок всё увеличивался, а философской, идейной основы под оправдание их появления ещё не было.

Тут в 1927 году, чтобы поддержать материально «интуитивистский порыв» бедного еврея Бергсона, ему подоспела Нобелевская премия в области литературы и искусства, которая (премия) постепенно становится инструментом большой политики и противодействия идеологии марксизма и коммунизма, о чём впоследствии ещё будет сказано.

Бергсон был удостоен премии, как было сказано в официальном коммюнике, в признание его «богатых и оживляющих идей» (какой высокий стиль). Очень понравилась буржуа мысль Бергсона о защите «открытой» морали, которой только и подвластны способности художника к творчеству и создание им нравственных, религиозных и эстетических ценностей. В этой концепции «открытой морали» всё нелогично. Открытой моралью провозглашался приоритет индивидуального над коллективным. В противоположность «открытой морали», «закрытая мораль», по мнению интуитивиста Бергсона, обслуживает требования «социального инстинкта», когда личность приносится в «жертву» коллективу. Представители закрытой (коммунистической) морали, по его мнению, не имеют морального права создавать произведения ни в области искусства, ни в области эстетики, ни в области социальной и философской мысли. Индивидуальное «я» «творческой» личности, выступающей за открытую мораль и выражающей его в бессмысленной мазне на холсте или белиберде, отпечатанной на страницах книги, не должно быть принесено в жертву «социальному инстинкту», то есть коммунизму.

Ни о каком таком высоком научном обосновании модернизма Набоков и не подозревал в далёком 1945 году, хотя был уже не мальчиком, находясь в «освобождённом» американцами секторе Германии. Не понимал он и сущности идей философа Кьеркегора, гуру

экзистенциализма, о котором его приятель-американец, поэт, У.Оден, по совместительству работник «службы по изучению последствий американских бомбардировок в Европе (СИПАСБ) и оценке «морального ущерба», отзывался как о единственном философе 20 века, о котором, после Ницше, следовало говорить. Набоков так до конца и не понял, по его собственному признанию, что имел в виду Кьеркегор, но, как и большинство представителей диссидентской тусовки, принимал слова американцев с охотой, и начинал в это слепо верить. «Так говорил Кьеркегор – перефразируя название произведения Ф. Ницше «Так говорил Заратустра», – отметим мы. Так всё-таки *как* говорил этот высоко оцененный буржуазными идеологами искусства модернизма философ?

23. Кьеркегор и американские лагеря для перемещённых лиц.

Основоположник экзистенциализма, или учения об экзистенции, то есть учения о внутреннем, субъективном и не зависящем от окружающего мира существовании души человека, Кьеркегор, (1813-1855) заложил фундамент (на основе учения греческого философа Платона) всего «интеллектуального» буржуазного, западного мышления в противовес диалектическому материализму и марксизму. Все последующие разглагольствования западных философов на тему «экзистенции» были вариациями на заданную когда-то Платоном тему.

Особенно устраивало учение об экзистенции буржуазию, которая путём войн хотела расширить рынки сбыта своих товаров. Для оправдания политики войн, особенно первой и второй мировых, нужна была теория, которая доказывала бы *неизбежность* противоречия между личностью и созданным буржуазией агрессив-

ным строем, с одной стороны, и *бессмысленность* борьбы против капитализма с другой.



Кстати в России наших дней всё освещение событий в прессе и на телевидении происходит именно с этих позиций. Каждый день читатель, зритель и пр. узнаёт о никчемности, коррумпированности и бездуховности лиц, концентрирующих деньги в своих руках, но это преподносится как необходимое условие наличия товаров в магазинах. А иначе, говорят российским гражданам, полки магазинов будут пусты. И чтобы это не произошло, обыватель должен быть благодарен за «изобилие» товаров лицам, сосредоточившим деньги в своих руках. Подача информации с оттенком безысходности подчёркивает бессмысленность борьбы против капитализма. Несмотря на то, что о «язвах» капитализма знают по каждодневным репортажам с улиц, с предприятий и т.д. и все говорят об этом официально и неофициально, ненавязчиво внушается мысль о тщетности борьбы с «врождённым» человеческим грехом, *стяжательством*. Борьба в советское время с загнанными в подполье пороками капитализма преподносится как подавление свободы коммунистами.



Следствием навязанного стереотипа о бессмысленности борьбы с капитализмом становится замыкание человека в себе. Не принимая реальности, человек не делает попыток выхода из этой реальности, он не пытается что-либо изменить в социальных условиях существования. Кьеркегор достаточно произвольно разбил жизнь, которую ведут представители человечества, на несколько типов. При этом, он цинично лишает самую

значительную группу населения, «обывателей», права выбора, отводя им роль жвачного животного.

Обыватель жуёт жвачку обыденности: старается делать карьеру, следуя примерам «золушек» и «принцев» из глянцевого журналов; стремится создать семью с обязательными обедами в кругу семьи из концентрата «Галина Бланка». Обыватель, под влиянием навязчивой рекламы, должен купить жене шубу в «Снежной королеве», а дочери, из последних сил выбиваясь, (а может и в лёгкую, с барского плеча) «сексуальное» легковое авто «мазда зум-зум». Обыватель должен стремиться быть одетым согласно «модного приговора» и по возможности выезжать за границу. «Он следует стадному инстинкту, – вещает Кьеркегор. – Он плывёт по течению и смиряется с обстоятельствами, не думая о том, что он может что-то изменить в своей жизни». Зачастую среда просто не даёт обывателю возможность понять, что у него есть иной путь.

Часть людей подпадает под категорию «эстетик». В этой категории числится вся западная интеллигенция, вся наша современная российская, за редким исключением, псевдоинтеллигенция, вся российская и западная элита, юристы, экономисты, менеджеры, деятели шоу бизнеса, диссиденты нынешние и диссиденты советского периода. В чём особенность этой прослойки?

О, «эстетики» уже осознают, что у них есть выбор. Их жизненная ниша лежит между средним потреблением и возможностью «потусоваться красиво». Они знают, что им не по пути со среднестатистическим обывателем. Смартфон «Самсунг» это не для «эстетика», для него айфон «Эппл». Они выбирают свой путь, цинично и агрессивно отбрасывая мифы о «золушках» и «принцах». Они, как Дориан Грей, расталкивая себе подобных, рвут-

ся наверх, к жизни, которая полна удовольствий, в райские кущи гедонизма и космополитизма. «Им нравится хорошая еда, стакан вина, красивые женщины. Они не думают о чувстве долга и ответственности и вовсе не думают, что такое хорошо и что такое плохо. Они просто живут сегодняшним днём и наслаждаются жизнью». Без развлечений, если иссякнут деньги, герои скиают, а их жизнь лишается смысла. (И в этом заключается месть самой природы всем эстетикам).

После того как жизнь лишается смысла, по Кьеркегору может произойти качественный «прорыв» на «духовную» стадию, которую датчанин понимает по-своему. Некоторые из эстетиков впадают в объятия веры, в которой, согласно философу всё-таки «нет ни чувства, ни разума». То есть вера становится, по его учению, по сути, шагом назад в их собственном развитии. Тогда в чём заключается качественный прорыв? По сути прорыва не происходит, а провозглашается он философом так, для красного словца, ради сенсации. Человек по Кьеркегору понимает своё несовершенство, свою греховность, но он не стремится исправиться, а надеется только на прощение грехов богом. Редкие люди, перешедшие на «духовную» стадию, оказываются у философа типичными Дорианами Грея, ничего больше. Лозунг «Бог – совершенен, человек – нет», – банален и стар как мир.

Апологет буржуазной «эстетики» не мог не отдавать дань диалектическому материализму и не признать, что человек может перейти от духовного отчаяния на «этическую» стадию, занимаемую немногочисленными «этиками». Это такая стадия бытия, когда поступками

человека руководит *разум* и *чувство долга*, то есть гуманистический и коммунистический уровень. Но такой вариант развития событий, в принципе предусмотренный Кьеркегором, его буржуазными последователями отбрасывается и замалчивается. Невыгодно рыночной экономике, чтобы «обыватель» или «эстетик» чувствовал, что жизнь вокруг пуста и никчемна. Незачем, чтобы у него было развито чувство долга и ответственности, как допускает Кьеркегор в принципе: «этик», согласно учению датчанина, разбирается, где добро и где зло, что такое хорошо и что такое плохо. Как всегда учение любого философа разрывается буржуазными идеологами на составляющие. Нужные и выгодные *вырываются* из контекста и трактуются соответствующим образом.

Отводя жизни главенствующую роль в мироустройстве и определяя жизнь как отчаяние, что ошибочно, Кьеркегор, тем не менее, поднимается до коммунистического сознания. Он признаёт, что отчаяние «эстетиков» по поводу подмены своего «я» другим, навязанным рынком, заканчивается пассивными переживаниями по поводу потери «самости», своего «я». Напротив, отчаяние «этиков» (от несправедливости общественного устройства) приводит к желанию *быть самим собой*, отказываясь от удовольствий, добиваясь «непрерывности «я» в результате нравственных усилий.

Набоков, не понимая до конца эстетики экзистенциализма, как и остальные диссиденты, действовал в русле «отчаяния эстетиков». Но капитализм диктовал свои условия, и эмигрантам было не до христианского экзистенциализма, который, кстати, по Кьеркегору, и являлся конечным и наиболее совершенным духовным пристанищем человека. Но, как и любое учение, оно опять было выхолощено буржуазией: Кьеркегор был уверен,

что человек приходит к богу в результате «абсолютного» отчаяния от понимания богооставленности мира капитализма. Такая постановка вопроса, как мы понимаем, буржуазию не устраивала.

Набокову шёл пятый десяток, а бесконечные тусовки, завтраки, званые обеды, улыбки, остроты, мало помогали: он оставался чужим. Как и большинство диссидентов. Наступал решительный момент, требовался несвойственный «эстетику» натиск для облачения в американскую военную форму. А затем, имея достаточно материальных средств, получить доступ к мечте, — гедонизму и космополитизму. Единственным вариантом выдвинуться, воспользовавшись ситуацией, это выразить ярый антисоветизм, антикоммунизм и антисталинизм.

Случай выразить свою чрезвычайную антисоветскую позицию представился, когда американцы размышляли о том, что делать с советскими перемещёнными лицами (людьми, угнанными фашистами в Германию), оказавшимися в секторе американской оккупации. Набоков призвал американцев отказаться от депортации узников на Родину, в СССР, эту «империю зла». Западные союзники, оказывается, играли на руку коммунизму, отсылая назад, в Советскую Россию, сотни тысяч угнанных людей. Эти несчастные, со слов Набокова, в лагерях для перемещённых лиц в американском секторе оккупации Германии тянули к нему через тюремные решётки свои руки с «зажатыми в пальцах клочками мятой бумаги, исписанной кириллицей»: «У меня друг в Чикаго...». Это просто сюрреализм какой-то. Таким образом, «тихий русский американец» Набоков был более реакционен, чем самый реакционный американец, отказывая советским гражданам, угнанным в немецкий плен, в праве вернуться на свою землю.

Набоков, шокируя своим «сверхпатриотическим» подходом даже ярых антисоветчиков – американцев, был замечен. Он предлагает брать себя с потрохами. Такое проявление неестественного патриотизма происходит на фоне нравственных переживаний некоторых американцев по поводу своих собственных действий в Германии и попыток обелить цинизм и жестокость варварских бомбардировок германских городов и многочисленных жертв немецкого гражданского населения. По сути, действия американцев в Германии не отличались от действий самих фашистов на оккупированной территории СССР. Сотрудники Службы по изучению последствий американских бомбардировок в Европе (СИПАСБ) и оценке морального ущерба вспоминали: «О каком моральном ущербе может идти речь, когда наши действия были за пределами какой бы то ни было морали. То, что хотят сказать, только не говорят, так это сколько народу (мирного населения) нами уничтожено и сколько зданий разрушено нашими зверскими бомбардировками». Как видим, Набокова даже отговаривали от опрометчивого шага сами американцы, в которых проснулась совесть, но он всё равно предложил американским «гуманистам» свои услуги в борьбе против «тоталитаризма» и коммунизма и сталинизма, «злого начала», который Набоков с лёгкостью, без зазрения совести, приравнивал к нацизму.

И всё же, какое влияние имел Кьеркегор на «творческих» людей? «Учение» было привлекательно для людей искусства, так как человек искусства ставился в центре учения. Например, художники, люди творческие, как и все эстетики, должны жить воображением. Жизнь воображаемая также может быть материалом для создания художественных произведений. И в таких произведениях также

заключена истина. Но художники – модернисты были далеки от объективной истины, которая отрицалась ими. Они отображали «истину» субъективную, некое внутреннее чувство. Таким образом, истиной модернисты могли провозгласить нервное перенапряжение художника, с его зачастую неустоявшейся психикой и страхами перед неосознанными явлениями окружающего мира.

Страх у Кьеркегора – это отдельная категория. Он возникает у человека как существа, отмеченного печатью первородного греха. Страх возникает у человека из осознания невозможности преодоления собственной смерти. Человеку страх может навязываться также как осознание возможности неправильного распоряжения собственной свободой без подсказки извне. Отсюда философ делает странный вывод о том, что страх, таким образом, является ситуацией, в которой проявляется человеческая свобода. Поэтому надо нагнетать страх, страх перед непонятным, преследуя цель вызвать беспомощность перед назревающими ужасами и конфликтами, породить безысходность, лишить человека возможности оказывать влияние на собственную жизнь. Художественные произведения экзистенциалистского толка, их драматизм, напряжённость, ужасы и кровь становились самоцелью.

Последней постановке пьесы А.П. Чехова «Три сестры» в МХТ им. Чехова в феврале 2014 года, которая является ярким образчиком произведения экзистенциалистского толка, дал зелёный свет его художественный руководитель О. Табаков. Последние десять лет Табаков всё более склоняется к эпатажу, как и большинство

бывших деятелей советской культуры. Не случайно из аббревиатуры названия театра исчезла литера «А», академический, что даёт буржуазным режиссёрам отрывать творческий процесс от действительности, уходить в постановках от познавательного и воспитательного значения искусства, лишать театральные постановки этических идеалов. Они стремятся затушевывать острые социальные конфликты, выражая в «творчестве» своё собственное «нервное перенапряжение», свои страхи перед неосознанным. Они воплощают в своих проектах порочные стороны своей души, свою беспомощность и безысходность. Герои «Трёх сестёр» «нового времени» лишены возможности оказывать влияние даже на собственную порочную жизнь и привычки. Кривляние актёров на сцене и демонстрация в словесной форме и форме жестов непристойностей становится самоцелью режиссёра, фамилия которого не запечатлелась в памяти.

24. Журнал «Инкаунтер»: быть интеллигентом значит не быть левым

Финансируемый ЦРУ с 1953 по 1990 годы журнал «Инкаунтер» стал рупором идей антикоммунизма и про американизма и распространялся во всех частях света. Американцы рассудили следующим образом: народ сам ни в чём не разберётся, интеллигенция может «мутить» народ, следовательно, её (интеллигенцию) надо трансформировать в антикоммунистическую. А для настоящего антисталиниста, по убеждению американцев, не существовало иного пути, как принятие американского лидерства. В создании журнала активную роль сыграли всё те же Набоков и Джоссельсон. На Конгресс, управляемый этими деятелями, возлагалась формальная финансовая ответственность за издание журнала. Первый

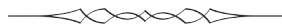
выпуск «культурного» журнала в июле 1953 не мог не содержать нападок Набокова на советскую музыку – это был его конёк с самого начала борьбы с космополитизмом в СССР.

Самой заметной публикацией первого выпуска была попытка представить супругов Розенбергов, американских коммунистов, казнённых на электрическом стуле 19 июня 1953 в США за передачу СССР американских ядерных секретов, в качестве «кровавых жертв коммунизма». Хотя на самом деле они были мучениками беспредела американской *элиты*, запятнавшей, по словам Жана-Поля Сартра, «кровью всю нацию». Еврей Фидлер, автор статьи о преступлении Розенбергов «против богобоязненной нации» (американской нации, прим. автора), наиболее злобствующий, как бывший член Лиги молодых коммунистов и Социалистической рабочей партии США, изобразил коммунистов чудовищами, жаждущими кровавых жертв, одной из которых и были супруги Розенберги. Содержание посмертной записки Розенбергов, в которой они писали, что не могли пойти против своей совести коммунистов, не помогая коммунистам, во внимание судом, естественно, не принималось. Еврей-судья Кауфман расценил действия супругов в качестве «дьявольского» сговора с Советами, и «после молебного уединения в синагоге» приговорил супружескую пару к смерти.



Страницы журнала были использованы и для представления в *нужном* свете русской литературы. «Великий русский литератор» Владимир Набоков не жалел усилий, освещая творчество Пушкина, а «мыслитель и философ», родившийся в Риге и говоривший по-русски, Исайа Берлин, публиковал своё «Замечательное десятилетие» и «знаменательные» эссе о русской литературе.

Исайя Берлин (1909-1997) входил, как и Николай Набоков, в так называемый круг на «Дамбертон-авеню», сообщество «интеллектуалов», состоящий в основном из «чистокровных» американцев, то есть американцев по рождению, которые «не питали иллюзий» в отношении русского коммунизма и ненавидели советскую Россию, как и любую другую. Возможно, Набоков и Берлин, «пришлые», ещё более распаляли ярых «чистокровных» антикоммунистов, призывая не верить Сталину, даже тогда когда в 1943 году он изображался в американской прессе, как благородный рыцарь, в латах. На этих посиделках на Дамбертон – авеню в Нью-Йорке они «болтали» в основном о политике, а если так, то только в контексте России, а если о России, то только о Сталине, а если о Сталине, то о его концентрационных лагерях». (Сейчас тема сталинских лагерей – самая популярная тема во всех российских «творческих кругах»; она муссируется в бездарных сериалах о войне и документальной экзистенциалистской белиберде а-ля Млечин).



Исайя Максимович Берлин, которого американец Фрэнк Уизнер, являвшийся одной из ключевых фигур в ЦРУ, величал «пророком», провёл детство в Риге и Петрограде и с детства вынес неприязнь к социализму и марксизму, возможно вследствие потери в России имущества: его отец, Мендель Берлин, до революции был торговцем древесиной.

Берлин, будучи вторым секретарём британского посольства в Москве в 1945-46 годах, по сути «подставил» тяготеющих к диссидентам Пастернака и Ахматову. Он встречался с ними, и эти встречи, вероятно, послужили причиной последующих неприятностей представителей советской творческой интеллигенции. Что же внёс этот гений либеральной философии в копилку мудрости

человечества, удостоившись чести вещать со страниц «культурного» издания «Инкаунтер»?

С первого взгляда серьёзная по звучанию «теория» Берлина, так называемый плюралистический либерализм, сводится к тому, что основные ценности, свобода, справедливость и равенство не могут сочетаться. Они входят в противоречие друг с другом, и в результате складывающейся нестабильности и неопределённости должна возникать необходимость выбора, с «естественной» утратой в конкретной ситуации определённого компонента триады.

Таким образом, Берлин предоставляет возможность любому поборнику капитализма утверждать, что при выборе, например, такого компонента «либеральных ценностей», как свобода, ради процветания буржуазных свобод можно пожертвовать понятием «справедливость». Если обыватель хочет быть свободным, то есть, не обращая внимания на общественные нужды, продвигать только собственные интересы, то он должен дать возможность жить вольготной богатой прослойке населения. При этом он должен подавлять свои собственные сомнения по поводу справедливости общественного устройства капитализма. В этом и заключена «революционность» теории Берлина.

25. Утопия Берлина как прелюдия к утопии Стоппарда

«Реалист» Берлин вынудил пришвартоваться к «берегам утопии» западного «драматурга» Стоппарда, который уже в наше время в современной России зомбирует российского читателя, пропагандируя «либерализм» Берлина. Либерализм Стоппарда выражается просто: в форме отказа от любых проявлений революционных

выступлений со стороны подавляемого капитализмом населения. Время как раз подходящее: за двадцать лет своего существования после переворота начала 90-х годов 20-го века капитализм в России показал свою полную несостоятельность. Боясь новых революций и отъёма имущества, полученного криминальным путём, новая российская буржуазная элита ведёт разнузданную пропаганду отказа от любой формы революционных выступлений, прикрывая эту пропаганду каждодневными рассуждениями о том, что российский народ устал от революций.

Берлин в своих эссе в «Инкаунтере» всячески стремился подчёркивать тоталитаризм и утопичность всех прогрессивных интеллигентов, особенно утопичность Герцена, Белинского, Чернышевского в их стремлении построить справедливое общество. Содержание этих эссе Берлина и сподвигли Стоппарда ещё раз обратиться к идее утопичности справедливого общественного устройства и бесперспективности выступлений против несправедливо накопленных нуворишами состояний.

Вариации Стоппарда на тему свободы также во многом повторяют разглагольствования Берлина. Под началом британских кураторов Берлин как раз в начале 50-х годов, то есть в момент появления издания «Инкаунтер», выдал «на гора» своё нелогичное «учение» о «негативной» и «позитивной» свободе. Для маскировки под свободу несвободы, он провозглашает свободой прихоти индивида. «Негативная» свобода по Берлину имеет место, когда индивид свободен от обязательств перед обществом, когда он не оглядывается на общество и осуществляет «осознанные» желания только в собственных интересах. (Осознанными желаниями Берлиным провозглашаются не сознательные поступки, а поступки субъективно прочувствованные, которые, как правило, как показывает опыт, являются незрелыми и несознательными).

Берлин не скрывает своей неприязни по отношению к «тоталитарной», советской свободе, которую он оформляет, как ни странно, термином «позитивная свобода». Берлин не приемлет ситуации, когда индивид, испытывая сомнения в правильности пути безоговорочного следования своим прихотям, начинает соотносить правильность такого пути с интересами социалистического государства. Это не демократично, вещает «оракул» Берлин, когда государство приветствует, что решения индивида должны обязательно противоречить иррациональным влечениям (стремлению покупать) неконтролируемым желаниям (стремлению потреблять) и вообще низменным сторонам человеческой натуры, например игровому азарту. Слово «низменный» по отношению к азартным играм Берлин берёт в кавычки, так как, вероятно, тяга к азартным играм, стяжательству и духовной пустоте, занимающих основное место в идеологии капитализма, не относится им к низменным инстинктам.

По Берлину, почему-то, не следует относиться к индивиду, как к представителю общего, общности, например, государства. Единая воля социального целого, или государственная воля, не может быть навязана, таким образом, членам общества. А если воля навязывается, то «непокорные» члены общества, или диссиденты, должны этому сопротивляться. Это ужасно, подчёркивает философ из Риги, когда воля государства навязывается. Но лукавство Берлина в том и заключалось, что он выступал исключительно против навязывания воли социалистическим государством. *Навязывание воли государством при капитализме им намеренно не рассматривается.* Собственно, Берлин защищал «непокорных» советских диссидентов от воли целого советского народа, который в большинстве своём не мог разделять, да и не разделял взглядов диссидентов.

В честь «латыша» «Jesaja Berlin(s)» (в таком написании фамилий на латышский лад просматривается стремление латышских властей «онемечить» их русскоязычных обладателей) на доме в Риге, где Берлин провёл первые годы жизни, висит мемориальная доска. В связи с тем, что фамилия «Берлин» пишется «Берлинс», как например фамилия «Иванцов» писалась бы в наши дни в современной Латвии, как «Иванцовс», вспоминаются два анекдота.

Первый: при переводе книги Джеймса Барри «Питер Пэн в Кенсингтонских садах» на латышский язык имя вечно юного героя детской книги звучал как «Питерас Пенис». Пикантно.

И второй: когда русскоязычная хозяйка выходит на двор где-то в Латвии, чтобы позвать пса по данной ему до получения Латвией независимости, первоначальной кличке «Шарик», то пёс молчит. Но стоит ей сказать «Шарикас», тот начинает радостно вилять хвостом. Ну что ж, антисоветчик Берлин удостоился в Латвии особой чести от её нынешних антироссийских властей.

А что же всё-таки со Стоппардом? Он как-то выпал из повествования. О, этот мастер потрудился на славу! Наследие Берлина живёт в десятилетиях. Стоппард сделал то же самое, что и все модернисты и либералы: он мягко намекнул на бесперспективность революций и утопичность идей справедливости и равенства. Обидно одно: опусом Стоппарда подчуют российское подрастающее поколение. В 2007 году по «шедевральной» пьесе «Берег утопии» яркого антисоветчика чешского еврея Томаша Штраусслера (он же Том Стоппард), прославившегося на Западе своим протестом против советской «каратель-

ной психиатрии», в Российском академическом молодёжном театре организована одноимённая театральная постановка. Кстати, обложка российского издания пьесы очень узнаваема и я, никогда даже не подумавший бы покупать сей труд, догадался по переплёту, что книга здесь, в стране «проигравшего» социализма, издавалась большим тиражом.

Смысл книги заключён в том, чтобы показать как русские революционеры-романтики, Герцен, Чернышевский, Белинский, анархист Бакунин, вначале увлечённые идеями немецких философов-идеалистов, в финале приходят к разочарованию любыми революциями и французской революцией 1848 года (Парижской Коммуной) в особенности. В третьей части трилогии, пафосно названной «Спасение», описывается, в частности, (абсолютно, по Штраусслеру, естественный) любовный треугольник между Герценом, Огарёвым и его женой Натальей. Видимо, по мнению Штраусслера, такой финал свойственен любой форме протеста, – все протесты оканчиваются чаркой бежеровки и постелью. Радует, что «углами» в любовном треугольнике хотя бы не являются Герцен, Огарёв и, например, Чернышевский.

Яркое «дарование» Штраусслера проявилось в избитой мысли о том, что «утопию» надо реализовывать не в борьбе с имущими, а в своей «империи», – семье, воспитывая, надо понимать по его логике, послушных и не размышляющих потребителей. Однако главное, за что, надо думать, ему заплатили, это стремление разрушить привычное наше, со школьных лет, представление о революционерах, как о людях, отрекающихся от своего мещанского мирка ради борьбы за судьбы «соседей». Стоппард не готов взять на себя ответственность за соседей. Самое большее, к чему он готов призвать, это мещанская

забота о членах узкого семейного «очага», а что происходит вокруг, по его логике, нас не должно касаться.

Для Штраусслера свобода – это мелочный обывательский мирок с набором потребительских благ, а равенство и социальная справедливость для него и есть просто утопия. Пьесы «по-стоппарду» пишутся про то, как люди спят, жрут, женятся, разводятся, изменяют и ни слова об идеях, серьёзных вещах. Как и любой экзистенциалист – пошляк, сам он грубо проталкивает избитую идею отчуждения человека от общества и государства, обрекающую на отчуждённую мелочную жизнь в потребительском обществе. Против этого, кстати, и выступали Герцен, Огарёв, Чернышевский, Белинский, Тургенев, Толстой и остальные достойные писатели, которых он сделал действующими лицами своей примитивной фантазмагии. Скрытое лукавство Штраусслера, как и лукавство других диссидентов, является его визитной карточкой.

26. Мракобесие американской элиты и начало расцвета массовой культуры

Чем больше в мракобесии американской элиты было шизофренического бреда, тем более этот бред компенсировался развитием идиотической массовой культуры. Как отмечали наблюдатели, свой скудный интеллект сенатор от штата Висконсин (Маккарти) дополнял громкими речами и полным отсутствием совести. Об отсутствии совести свидетельствовал хотя бы тот факт, что нагнетание антисоветской и антикоммунистической истерии под предлогом смертельной угрозы коммунизма происходило в стране с самой малочисленной коммунистической партией в мире. К 1956 году компартия США была полностью разгромлена, а оставшиеся её члены,

по признанию будущего директора ЦРУ, У. Колби, были внедрёнными агентами ФБР. Кроме того, пик мракобесия пришёлся на период, следовавший за смертью 5 марта 1953 года злейшего врага американской элиты, Сталина.



Американской традицией в период маккартизма или «охоты на ведьм» до 1957 года становится поощрение донощиков, преследование инакомыслящих, разгром библиотек (резко сокращается число людей, которые что-либо читают). Вводится запрет на публикацию произведений сотен американских писателей. В музыкальной фонотеке «Голоса Америки», как вспоминал один из продюсеров, например, невозможно было получить запись произведений композитора Римского-Корсакова, так как «всё русское запрещено для использования». Маккарти не доверяет даже президенту Эйзенхауэру, который в бытность главнокомандующим оккупационных войск США в послевоенной Германии якобы позволил проникновение коммунистов в американские правительственные учреждения. Вездесущий Набоков и здесь отличился: он представил информацию, что это так и было: «коммунистическая пятая колонна» контролировала командование Эйзенхауэра.

Как ни странно, Маккарти мешал ЦРУ. ЦРУ вело борьбу с коммунизмом более тонкими и скрытыми методами, и поэтому, посадив на алкоголь, Маккарти убрали с политической сцены. Деятельность сенатора оказывала крайне негативный эффект на европейских интеллектуалов. На выручку пошатнувшемуся и без того не без изъянов престижу Америки пришёл всё тот же «Инкаунтер», на страницах которого в 1954 году была опубликована статья, основной идеей которой стала мысль, что маккартизм – это меньшее зло, чем коммунизм.

Это в стиле американцев «сдавать своих» после того, как «материал» уже отработан. С подачи Набокова, который сам был только «ретранслятором» такого подхода, в статье уже упомянутого нами «злобствующего автора» Л. Фидлера (писавшего о супругах Розенбергах в 1953 году), Маккарти был показан в жалком виде немощного субъекта, поражённого болезнью Паркинсона. ЦРУ дало указание изобразить Маккарти не как явление американской действительности, а в качестве одиозного, болезненного индивида. На страницах «Инкаунтера» было заявлено: «Америка имеет неоднозначное прошлое и, несомненно, будет иметь неоднозначное будущее. Чем быстрее мы примем этот неизбежный факт, тем быстрее мы будем в состоянии в полной мере пользоваться её многочисленными благами, а не жаловаться на недостатки. Легенда создала американского бога. Бог потерпел неудачу. Но в отличие от коммунистического бога, который при ближайшем рассмотрении оказался дьяволом, американский бог только что стал человеком».

Переводя с эзопова языка идеологов ЦРУ на язык бытовой, европейскому интеллектуалу следовало уяснить из публикации, что американский божок Молох, перемалывающий человеческие жизни, ещё много бед натворит. Но для европейцев поклонение ему было бы меньшей из бед. Автор статьи уверял, что у европейцев просто нет иного пути, кроме следования в фарватере политики США, если они не хотят, чтобы «дьявол», в обличье коммуниста, лишил их собственности.

Подавление инакомыслия в США имело общегосударственные масштабы, и это было неприятно осознавать самими американцами в стране, называющей себя «оплотом свободы». Подавление «инакомыслия», или стремления некоторых американцев выступать против засилья частнособственнических инстинктов, происходило за дымовой завесой невиданной доньше пропаган-

ды пошлого образа жизни, навязанного человеку через комиксы, рекламу, массовую культуру.

27. Прагматизм – неблагоприятная почва

Зёрна массовой культуры, посеянные идеологами американского капитализма, упали на благодатную почву, удобренную гранулами прагматизма. Стремясь к мировому доминированию, американская элита пытается доминировать и через искусство модернизма. Но, как ни странно, поначалу модернизм со скрипом приживался на американской почве. Почему, элита не могла понять. На самом деле отторжение модернизма было обусловлено крайним прагматизмом среднестатистического американца. Прагматизм свойственен и европейскому обывателю. Прагматизм отчасти, но противоречит философии европейской творческой элиты, интуитивизму и экзистенциализму, которая призывает к более «интеллигентному» уходу в мир грёз, а также к более мягкому противопоставлению человека обществу.

Другое дело обычный американец, которому чужд элитарный интуитивизм эстетствующего европейского полубуржуа – полуинтеллигента. Использование звёздно-полосатого флага в качестве обёртки для гамбургера расценивается как проявление патриотизма и является свидетельством приобщения к культуре. Средний американец полон стремлений, основанных на строгом денежном расчёте, который производится не под какофонию сюрреалистического Стравинского, а под приземлённую мутату «поп и рок».



Понятие «бизнес», или «дело» – от греческого «прагма», становится основой «философии» прагматизма. Позитивисты-релятивисты не обременяли себя, как идеалисты, метафизическими изысканиями, то есть попытками понять, каковы есть истоки истоков, причины причин. Первоначальной основой мира и бытия они провозглашают опыт. Для своих утилитарных устремлений, для оправдания чисто практических и прагматических целей они нуждались в божестве, к которому стоит обращаться только за тем, чтобы он послал материальный успех.

Нужно просто уверовать в успех, чтобы последний стал реальностью. Бог (который для прагматистов суть успех) позволяет использовать любые средства для достижения успеха. Достижение успеха для них есть истина. Прагматистам не важно, что истина, достигаемая в процессе погони за определённой целью, не является с точки зрения философии объективной истиной. Они воодушевлены, как юноши, когда дело касается вновь обозначившейся на горизонте выгоды. Прагматисты с лёгкостью расстаются с истиной, материальная сторона которой исчерпана. Если успех достигнут на другом направлении, то там и обретается новая истина: «Благословен господь, представивший нам истину в новом свете». Для позитивистов и прагматистов истина, таким образом, там, где есть выгодный и удобный способ обогащения. Для американского «философа» У. Джемса истинно, например, то, что обладает меновой стоимостью: то есть то, что можно выгодно продать или поменять.



Онтологическая формула Джемса «быть (жить) значит верить в существование [предмета]» (чего-то предметного, чем хочется обладать) отрицает, что в жизни

человека определяющую роль играет действительность, окружающий мир, отличный от товарного мира.

А если считать окружающий мир миром товарным, то необходимо создать *иллюзию* доступности товара для всех. Но если вы, например, ввиду отсутствия образования, имеете зарплату в 30000 рублей в месяц, и многие блага вам не по карману, то надо раздуть веру в мифический успех. Вера в безосновательный успех, или в возможность осуществления несбыточных надежд, заставляет индивида довольствоваться созерцанием их хотя бы в сознании, в некоей «псевдо действительности».

Формировать псевдо действительность и призвана массовая культура, основным лозунгом которой является созданный и постоянно поддерживаемый миф, например, «об американском образе жизни». Этот миф якобы «открывает» дорогу в рай «для всех». Он лёг в основу «вселенского потока фильмов, сериалов, пьес, литературных и живописных опусов современных авторов о Золушках мужского и женского пола», которые чудодейственно возносятся на вершины счастья и успеха.

28. Подкрепление веры в миф волей

Вера в обогащение, которое и являлось обратной стороной успеха, как в шанс, который одинаково достигим каждым в «свободном» обществе, всегда должна подкрепляться волей. Воля волей, когда достаточно грубой силы. Волю мог проявлять американский империализм при захвате новых рынков сбыта и обогащении за счёт слаборазвитых стран, но откуда воля у слабого, безвольного обывателя? Другой «гений от философии», Д. Дьюи, понимая утопичность лозунга о том, что все могут одинаково обогатиться, употребив волю, выдвигает тезис о важности случая при преследовании

практической корыстной цели. В дополнение к этому он призывает людей не заботиться о будущем, так как в будущем наверняка подвернутся выгодные, счастливые случаи.

«Инструкция» американца Дьюи полностью отрабатывается всеми российскими телевизионными каналами, программы которых переполнены всевозможными «полями чудес», «счастливыми случаями», «слабыми звеньями» и «как стать миллионерами». Все эти «викторины» являются разновидностью азартных игр, основанных на вере в случайное обогащение, воспитывающих в человеке тягу к алчности и стяжательству. Не обольщайтесь при этом по-детски мягкими и пухленькими губками Галкина, демонстрируемыми с экрана: он, осуществляя собственное обогащение за счёт вашей наивности, не надеется на «счастливый случай». Его «наивность» продиктована волей рекламодателей, которые также мечтают обогатиться за счёт будущих покупателей товаров, рекламируемых в программе «Как стать миллионером». Все эти шоу направлены на осуществление универсальной американской онтологической формулы в деле воспитания человека-потребителя: «Быть — значит иметь, пользоваться, наслаждаться».

Неужели никто об этих психологических трюках не задумывался? Задумывались многие, а знали о них ещё больше. В том то и дело, что весь смысл существования капиталистов с середины 19 века, кроме стремления иметь, пользоваться, наслаждаться, заключался в том, чтобы ошельмовать и предать забвению экономические открытия немецкого философа Карла Маркса. Философия марксизма, как смертельно опасная для современной российской буржуазии, заключающая в себе правду

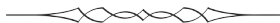
о капиталистической экономике, тщательно скрывается и чернится; представляется как несостоятельная и устаревшая.

Вера марксистов, подкреплённая волей, уже один раз навела пороку во всём мире. Новая форма управления обществом на основе марксизма, кстати, явилась причиной появления всех диссидентов, которых лишили материального благополучия, полученного не в зависимости от их трудового вклада. Так почему экономические открытия Маркса надо обогатить? Для того чтобы народ спокойно, без задней мысли, барахтался в мире вещизма. И с тем, чтобы скрыть, что с момента выхода в свет труда Маркса «Капитал» (в 1867 году), раскрывающего тайну присвоения капиталистами прибавочной стоимости, ничего не изменилось в экономической жизни.

Рассмотрим вкратце, как это *присвоение* происходит. Рабочий и крестьянин, влача жалкое материальное существование, видели и понимали, кто их угнетатель. У буржуа не хватало «великодушия» «отстёгивать» от своих прибылей побольше, чтобы рабочий не ходил в лохмотьях. И это было, с одной стороны, неплохо, так как трудящийся, как выражался советский юморист Жванецкий, понимал, кто есть его враг. Но постепенно буржуа стал отдавать больше от своих доходов, так как понимал, что отдавая больше, он сбережёт основную массу прибавочной стоимости, полученной тайно, за счёт труда пролетария.

Пролетарий, получая теперь большую зарплату, частично из-за бурного развития товарного производства, а во многом благодаря выступлениям за свои права, стал забывать про основной антагонизм, или противоречие капитализма. Оно состоит в том, что средства производства

принадлежат буржуа, а работает трудящийся, не подозревая, сколько же *на самом деле* получает собственник завода или офиса от продукта, товара или услуги, произведенных при участии работника. А разница может быть стократная. Это противоречие имеет место и в наши дни в России после буржуазного переворота 1991 года. Это противоречие существует так же, как оно существовало и до октября 1917 года, года свершения социалистической революции в России.



Товары, приобретаемые рабочим и крестьянином на средства, которые по собственному усмотрению «отстёгивал» им капиталист, рассеивали подозрения, что буржуа всё так же присваивает *большую* часть стоимости произведенного товара или услуги. Присвоение прибавочной стоимости было закамouflировано деньгами путём обмена их на товары. Неестественная, неискренняя улыбка собственника или посредника, которая демонстрируется при продаже вам товара, до сих пор служит доказательством его лукавства для сокрытия мошеннического присвоения произвольно назначаемой им товарной наценки, скрытой в цене товара. Эта неискренняя ухмылка как служила собственнику прикрытием его нечистоплотности 150 лет назад, так служит и в настоящее время, опосредуя любой из миллионов актов купли-продажи бесчисленного множества товаров.

Роль в сокрытии факта присвоения прибавочной стоимости при реализации товаров и услуг был призван сыграть сам товар или услуга, которыми экономические отношения между людьми представляют в качестве отношений между вещами. Более того, буржуазные экономисты выставляют экономические и производственные отношения в виде свойств вещей. Они

хотят подчеркнуть, что эти отношения имманентны вещам, то есть что экономические отношения проистекают из вещей. Фетиш вещи, товарный фетишизм, то есть преклонение перед вещью, проистекает из поклонения идолам в первобытном прошлом, когда люди были не в состоянии объяснить природу предметов, явлений (отношений).



Идолы, которым поклонялись древние люди, являлись вещным отображением их собственного ошибочного понимания окружающего мира. Преклонение перед каменным или деревянным идолом, созданным людьми под собственный образ или образ животного, являлось результатом преобразованного в их собственной голове неправильного представления о созданном ими предмете, божестве. Для современных людей преклонение перед вещью является, по сути, представлением, *искусственно* возвращенным.

Вещизм, преклонение перед вещью, порицалось в СССР, признавалось признаком мелкобуржуазной, мещанской сущности *несознательного* человека, обывателя. Преклонение стиляг перед вещью высмеивалось и порицалось как явление большинством населения СССР. Физическое обладание вожделенным предметом, как цель в жизни, *должно* осознаваться нормальным человеком в качестве смешного и вульгарного. Но буржуазия и её идеологи подключают к участию в обожествлении этого извращённого преклонения перед вещами все общественные и творческие силы.

29. Фестиваль «Международная музыка 20 века»

Что американцы могли привезти на фестиваль музыки в Европе в 1954 году. Своей музыки у них не было. Архитектура «стремилась ввысь» в форме небоскрёбов, так как находилась в зависимости от стоимости земельных участков под застройку. Бездушный характер американского общества нашёл своё выражение в холодной ультрасовременной архитектуре ячеек-офисов, где внутри, как белки, в окружении функционального дизайна, снуют люди в погоне за прибылью.

Интенсивно развивалась в Америке только специфическая отрасль, реклама, которая стала для американцев суррогатом искусства. Реклама уже тогда расценивалась в качестве неотъемлемой части американского образа жизни. Под видом искусства рекламе отвели роль стимула покупки. Почему такая подмена стала возможной? Потому что в рекламе в качестве художественных средств используют фотографию и изобразительное искусство. Фотография вносит в рекламу «документализм». Она подчёркивает достоверность сообщения и, следовательно, внушает доверие к демонстрируемому «произведению». Средствами изобразительного искусства создаётся якобы реальный привлекательный образ, имидж. Имидж, как мозаика составляется из понятных, простых элементов. Так в рекламе имидж привлекательной женщины состоит из таких элементов, как косметика, предметы одежды, манеры их носить и принятой стандартной манеры поведения.

Соединённые в имидже элементы формируют некий стандарт, который должен служить примером для подражания. Подражая этому «идеальному стандарту», обыватель неизбежно нивелирует, сводит «на нет» свой собственный вкус. Обыватель отказывается от собственных рациональных представлений об идеале личности

и приводит в соответствие с сомнительными образцами свою манеру общения и поведения.

Реклама в противоположность искусству не уникальна, она основана на принципе многократного повторения. В ней нет самобытности. Реклама пропагандирует сомнительный стандарт. В рекламных роликах нет глубины содержания. Они броски, но примитивны и навязчивы. В рекламе отсутствует индивидуальная авторская манера. Имена её авторов неизвестны, а нарочитый «документализм» стирает стилистическое своеобразие.



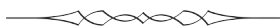
Реклама, как антипод искусства, явно не подходила для демонстрации в Европе преимуществ Америки как страны развитого, одухотворённого творчества. Американские идеологи решили испробовать поп-арт, направление модернизма, призванное восхвалять американский образ жизни с 1950-х годов.



Среди образцов, с позволения сказать, произведений, поп-арта, могли быть представлены, например, изображение красотки, “daughter of sin”, («дочери греха»), в эротических чулочках с застёжками. «Дочь греха» с рекламного плаката признавалась в своих грехах. В том смысле, что была «игрушкой в руках богатого человека». На броских постерах могло красоваться изображение самолёта ВВС США с белой звездой на фюзеляже с поощрительным лозунгом «пусть они летают». Рядом располагалась репродукция с изображением фирменной бутылки кока-колы, а выше стояла надпись “real gold”, «настоящее золото». На другом постере из бутылки из-под шампанского могло вырываться облако газа,

на котором красовалось слово «поп», “popular” (популярный). Под бутылкой крупным шрифтом было выведено слово “true”, «истинно». Это для того, чтобы обыватель не перепутал истинное с ложным.

В другом образце поп-арта под названием «Что делает наши очаги такими особенными, такими привлекательными» представлялся образчик онтологии (бытия) американского филистёра или обывателя. К комнате на диване возлежит мадам в трусах с обнажённым, накаченным силиконом бюстом (хотя, возможно, в начале 50-х годов силикон ещё не использовался). На столе перед мадам стоит жестяная банка из-под ветчины, приспособленная под вазу. В комнате расположился и её спутник в приспущенных плавках, демонстрирующий свои перекаченные мускулы. Он полу-стыдливо прикрывает своё «хозяйство» леденцом огромных размеров, на котором написано популярное словечко «поп». Из магнитофона раздаются звуки «му» или «поп-му». Пространство за окном перегружено обилием рекламных слоганов и неоновой рекламы.



Все эти сюжеты широко представлены и в наше время на российских фото биеннале, инсталляциях, на выставках современного искусства, в театральных постановках, на вернисажах, в скульптуре и живописи. «Игрушки в руках богатых людей» с гордостью заявляют в интервью (и у них эти интервью с удовольствием берут, а потом распространяют на страницах «глянца») о том, как они находились на содержании «папиков». Некий Листерман и не скрывает, что он отбирает «моделей» не столько на подиум, сколько для передачи в сексуальное рабство к «крутым». Кока-кола и до нынешнего момента является для большинства молодых людей «настоящим золотом». Макеты американских самолётов с

белой звездой на фюзеляже продаются для российских детей в «Детском мире». Смятые банки из-под пива и ветчины демонстрируют в музеях. Например, в ЦДХ на Крымском валу в Москве мы можем созерцать «шедевры» «джанк-культуры», представители которой кичатся «произведениями», изготовленными из отходов жизнедеятельности мегаполисов. В частности из таких «талисманов города», как унитазаы и использованные женские прокладки. «Шедевры» могут быть просто в виде мягких унитазов и висящих фигур из пропитанных гипсом тряпок. Перекаченные татуированные особи мужского пола, или «носители физической силы», с намёком на то, что они одновременно являются «предметом секса», каждый день мелькают на экранах телевизоров и в интернете, служа молодым людям примером для подражания.

Это направление «искусства», поп-арт, которое составляет в настоящий момент 90 процентов всего «художественного творчества», отличается направленность на молодёжь. Современный поп-арт должен выделяться своей юмористичностью («прикольность») (непринуждённая и бесстыдная подача, но влияние колоссальное); сексуальностью (чтоб гормоны дополнительно подстёгивали интерес); занимательностью (клёво, класс, прикольно), искушающим характером (завлечь, чтобы заставить самих испытать).

При этом, хотя всё это недолговечно, и вызывает непродолжительный интерес (но достаточный, чтобы засесть в мозгу) публики, он дешев в производстве и, в конечном итоге, способствует получению прибыли. Поп-арт, по сути, скатывается к пропаганде товаров широкого потребления, а порой и к прославлению агрессии, как, например, в опусах американского художника Лихтенштейна, который изображал техническое превосходство США во время войны во Вьетнаме.



Всё это убожество для фестиваля искусств в Риме, в Европе 50-х годов (хотя в наше время вполне уместно) было, конечно же, неприемлемо. Но основная установка на будущее была осуществлена: продвижение бездуховности. Бездуховность, подпитанная деньгами ЦРУ, стала основой фестиваля в Риме, организованного Конгрессом в апреле 1954 года. А подпитка была колоссальная. На улицах Рима «появились лимузины», были организованы «вечеринки с обилием копчёного лосося» для молодых «дарований» в области музыки и литературы. Первый класс авиакомпаний был переполнен преподавателями и писателями, «распространявшими по миру фирменную культуру». По словам британской журналистки Френсис Сондерс, Николай Набоков, этот посредственный композитор, но один из лучших организаторов околочультурной тусовки, занимался своей коронной деятельностью, организацией гламура. Он умело льстил всем, давая своим коллегам по продвижению бездуховности ласкательные прозвища, чтобы завоевать их расположение: «Артуро», «дядя», «милый Стива», «милый маленький принц», «Каро (милый, – итал.) Тед», «Кариссимо».

Зимой 1954 года, спонсируемый ЦРУ, он переселился в Рим и начал «нарывать» «таланты» в качестве музыкального директора Американской академии, используя свои многочисленные связи. Были «отобраны» 12 молодых «талантливых», но неизвестных композиторов. Были оплачены их расходы, впоследствии вручённые премии и выпуски будущих сомнительных по ценности записей в ведущих звукозаписывающих компаниях. Но условием оплаты расходов и выплаты грантов была приверженность молодых «дарований» авангардным композициям. Другими словами эти эксперименты в области музыки должны были быть исполнены «как

прекрасные образцы музыки, запрещённой Сталиным» в СССР.

Выступление Бостонского симфонического оркестра, обычно очень затратное мероприятие, было оплачено спецслужбами. Условием оплаты выступления была обязанность именитого оркестра выступать с «талантливыми» авторами «победившей композиции». Для навязывания модернистских тенденций в музыке и как неременный атрибут авангардной тусовки, на фестиваль был приглашён Стравинский с секретарём, расходы по пребыванию которых в Риме в размере пяти тысяч долларов были оплачены благотворительным фондом Фарфилда (через который шли деньги из ЦРУ). Стравинский к тому моменту вовсе отказался «от принципов природной иерархии и старых законов внутренней логики» в музыке, а критики после фестиваля долго озадаченно чесали затылки: почему модернизм отказался от своего обещания «высвобождения музыки» и завёл европейскую музыку в «модернистский тупик». Критики впоследствии вспоминали, что их вынуждают оценивать «уродливую музыку», организованную вездесущим импресарио Набоковым. Кульминацией фестиваля стала выплата ЦРУ стипендии в 2000 долларов польскому «композитору» Анджею Пануфнику, который совершил «невероятный побег» из коммунистической Польши в Лондон.



Даже некоторые американцы в связи с проплаченным ЦРУ фестивалем отмечали, что у Конгресса появились «тоталитарные привычки судить о пригодности культурного вклада по тому, как они воспринимают политическую окраску его создателей». По сути, организаторы фестиваля создавали ложные и искажённые системы ценностей для поддержания идеологии безвкусицы,

бездуховности и уродливого в искусстве. Они были людьми, которые ни во что не верили, но которые были против чего-то. На самом деле они были против реалистического искусства и коммунистической идеологии. Как говорится, комментарии излишни.

30. Экспрессионизм или коммунистический заговор?

Мало кто знает, что ещё в 1948 году «бездарные художники», как их называл президент Трумэн, или художники-модернисты, были в США не в чести. Абстрактное искусство считалось признаком дегенерации и вырождения. Маккарти выступал за свободу выражения дегенеративности за рубежом, особенно в СССР, но его раздражала такая свобода выражения в США. Республканец Д. Дандеро обрушился с резкой критикой в Конгрессе на модернизм, считая его частью мирового антиамериканского заговора: «Всё современное искусство – коммунистическое. Кубизм направлен на уничтожение с помощью сознательного беспорядка. Целью футуризма является уничтожение посредством мифа о машине. Дадаизм уничтожает насмешками. Цель экспрессионизма – разрушение через подражание примитивному и безумному. Абстракционизм уничтожает путём прямого штурма на головной мозг. Сюрреализм уничтожает отрицанием причины».

Точные характеристики, данные конгрессменом течению модернизма, не раскрывают сути вышеупомянутых направлений в живописи и в искусстве в целом. В одном он точен, – наиболее прогрессивным, или прокоммунистическим было искусство экспрессионизма. В своём определении, Дандеро, видимо, под словами «примитивный и безумный» подразумевал

коммунистическую идеологию. Не являются отголосками коммунизма ни кубизм, ни футуризм, ни дадаизм. Единственно, в чём он прав на сто процентов, это в признании абстракционизма и всего модернизма в качестве способа уничтожения мозга путём прямого штурма.

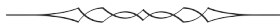


А что по существу можно сказать об экспрессионизме? Экспрессионизм базируется на немецкой философии неокантианства, идеалистически сводящей процесс познания к самопознанию. Самопознание и воплощение в произведениях смутных «познанных» чувств и ощущений происходило от неприятия экспрессионистами окружающей действительности Германии начала 20 века. Буржуазия Германии, опоздав к разделу мира на сферы влияния, стремилась наверстать упущенное, проявляя крайнюю агрессивность. Ложный патриотизм, который насаждался внутри страны, как необходимое условие развязывания последующих катастрофических войн, внушался немецкой интеллигенции с маниакальной настойчивостью.

Немецкая интеллигенция, не пытавшаяся разобратся в конфликтах общественного характера и скрытых устремлениях немецкого империализма, но в то же время ощущавшая ужас перед надвигающейся войной, замкнулась в себе, противопоставив себя обществу. В то же время беспомощность и незащищённость рождала чувство страха. Естественно, что первичным оказывался внутренний мир человека, а внешний мир становился вторичным. На этот внешний мир, который ложно провозглашался вторичным, индивид и проецировал внутренние ощущения.

Творчество немецких экспрессионистов не порывало с реальным миром. Поскольку явления и предметы

по ошибочному убеждению сторонников неокантианства выступали исключительно как средство выявления настроений и чувств самого творческого человека, то этот внешний мир стал объектом любых произвольных деформаций. Но экспрессионисты тем и достойны уважения, что вопреки крайним проявлениям идеализма неокантианцев взяли на вооружение более прогрессивную феноменологическую теорию, согласно которой художник радикально не противопоставлял себя действительности. Согласно этой теории художник выступает в качестве мирообразующего субъекта, упорядочивающего действительность; он из капиталистического хаоса формирует «космос», противопоставляющий себя этому хаосу. Несколько позднее, к концу 20-х годов «пассивнозерцательные» феноменологические взгляды были вытеснены агрессивными формами экзистенциализма, когда творческие люди начали резко противопоставлять человека и общество.



Экспрессионисты стремились к усилению выразительности, повышению внимания к определённым сторонам явлений. Приёмы экспрессионистов до сих пор используются во всех видах искусств. Например, известный сюжет на тему потери человеком своей «тени». Ситуацию, когда теряют внутреннюю психологическую устойчивость из-за слабых характеристик, взял за основу советский писатель Е. Шварц в пьесе-сказке «Тень», которая была опубликована в 1940 году в СССР. Содержание сказки очень напоминает сюжет произведения немецкого писателя-романтика Адальберта фон Шамиссо (1781-1838) «Необычайная история Петера Шлемиля».

Герой Шамиссо попадает в остроконфликтную ситуацию из-за неосмотрительно совершённой им коммерческой сделки: он продаёт собственную тень. Но экспресси-

онистов не интересует ни фантастический сюжет, когда «нечистая сила» завладевает тенью и покушается на душу героя, ни окружение героя. Их интересует именно проблема столкновения героя с внешним миром. У экспрессионистов это столкновение происходит тогда, когда в результате какого-либо происшествия человек начинает осознавать своё бессилие, понимая несовершенство окружающего его мира. А мир продолжает оставаться ничтожным, несмотря на осознание его несовершенства самим героем. В этом и заключена истинная причина отчуждения человека от внешнего мира. В этом состоит трагизм ситуации, в которой чувство безысходности может зачастую перерасти в чувство страха перед жизнью.



Американский экспрессионизм конца 1940-х естественно отличался он немецкого экспрессионизма 1910-20 годов, более социально направленного течения в искусстве. Видным представителем этого направления в США был Джексон Поллок, который ещё в 1930 году входил в коммунистический кружок мексиканского художника – монументалиста Дэвида Сикейроса. Тогда Поллок раздражал американскую элиту тем, что пусть и бессознательно, но тянулся к левым. Дондеро этого было достаточно, чтобы заклеить его коммунистом.

31. Как Поллок стал идеологом антикоммунизма

Джексон Поллок (1912-1956), основатель абстрактного экспрессионизма, вначале подражал реалистической живописи мексиканского художника Диего Риверы (1886-1957). В 1932-1933 годах Ривера сделал фреску «Человек на распутье» для Рокфеллеровского центра в

Нью-Йорке, на которой наиболее значимыми были изображения В. И. Ленина, соединяющего руки рабочих; шествие трудящихся на Красной площади в Москве. В 1934 году фреска была уничтожена по приказу Рокфеллера после того, как Ривера отказался заменить изображение Ленина «на любое другое лицо». Деньги за создание этой фрески Ривере выплачены не были.

В противовес радикальной официальной позиции американских сенаторов Маккарти и конгрессмена Дондиро, эстетические взгляды антисоветской интеллигенции в США к тому времени ещё не были окончательно сформированы. Её представители были политически индифферентны (безразличны) к модернизму, хотя и признавали отсутствие образности в «шедеврах» Полока по сравнению с объективным реализмом Риверы. Нужна была «оригинальная» идея, чтобы «встряхнуть» американскую «интеллигенцию».

Для формирования «нового идеологического подхода» решили официально поддержать формально повторённую Полоком манеру экспрессионистов разбрызгивать краски в процессе «творчества». «Новаторство» Полока выразилось только в том, что холст огромных размеров не натягивался на подрамник. Поздний Полок, или Джек Разбрызгиватель, как его прозвали коллеги, и вовсе полностью утратил связь с окружающей действительностью, в отличие от немецких экспрессионистов.

Но таким он и был нужен ЦРУ, «борец с маккартизмом», подтверждавший «триумф американской живописи», утверждавший энергичный образ Америки своим разбрызгиванием. Полок стал очередным банальным американским мифом, спонсированным ЦРУ, мифом об «одиноким голосе» и «бесстрашном одиночке». Этот миф

Голливуд стал закреплять в неокрепших умах неискушённого зрителя. Был выпущен фильм «Двенадцать разгневанных мужчин» по пьесе американца Роуза. Далее последовали «шедевры» с участием актёра Марлона Брандо. Актёра с сомнительными моральными принципами: повеса «наштамповал» за годы «творчества» больше десятка детей, и толком не знал, — от кого.

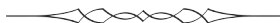


Наш «интеллектуал» Никита Михалков в своём «римейке» американского фильма 1957 года «Двенадцать разгневанных мужчин» пытался, видимо, обозначить себя в качестве такого Полока — новатора или героя-одиночки Брандо. Голливуд в своём фильме стремился показать передовое общественное устройство Америки, которое позволяет американской судебной системе быть объективной и справедливой. Для этого в фильме по пьесе Роуза появляется присяжный заседатель №8, который стоит за объективностью вначале в одиночку, а затем, благодаря своей «американской демократической натуре», склоняет всех присяжных заседателей на свою сторону, которая одновременно становится и стороной справедливости. И мы все, с умилением и слезами на глазах, как один из героев фильма «Двенадцать разгневанных мужчин», должны признать и превосходство американской живописи Полока, и гениальность пьесы Роуза, и исключительность американских мифов. Наверное, к этому Михалков и призывает.

До конца не понятно, какие аналогии своим римейком Михалков хотел провести относительно современной российской действительности. Ведь не случайно же он его сотворил, этот римейк. Возможно, он вяло и нерешительно пытался призвать нашу элиту подтянуться до уровня американских присяжных заседателей. Но сам он не тянет до уровня присяжного заседателя № 8.

Он не тянет даже на имидж этакого «Марлона Брандо а-ля рус», которого в 50-60-х годах бросало от исполнения роли мексиканского революционера до роли главы клана сицилийских мафиози; от образа косматого рокера до амплуа политического активиста.

Михалков, также политический активист без убеждений, с размытыми приоритетами, который как Брандо и Полок, так и не высказался, «разбрызгивая краску», кто для него кумир, мексиканский революционер или рокер. Скорее всего, кумиром для таких господ является просто «сильная личность», в смысле накаченная фигура Сталлоне или Шварцнеггера. Им близок образ бунтаря без цели, с кругленьким счётом в банке. Они за протест героя-одиночки, образ которого, несмотря на пафосность, призван отвлекать от объективного восприятия мира капитализма.



Заткнув таких одиозных личностей, как Маккарти, ЦРУ способствовало продвижению в Европе таких «бунтарей» как Полок, отступников от гуманистической идеологии. Его выдвигали «в пик» коммунизму, через выставки Конгресса, с помощью Музея современного искусства в Нью-Йорке, президентом которого на протяжении 1940-1950-х годов был всё тот же Нельсон Рокфеллер, миллиардер и «меценат».

32. «Мамин музей» и левые художники

Неудачный опыт Нельсона Рокфеллера по задабриванию «рассерженного» Диего Риверы, закончившийся уничтожением в центре Рокфеллера фрески Риверы в феврале 1934 года, не обескуражил денежного туза.

Он понимал, что кампанию по приручению левых художников надо продолжать во что бы то ни стало: это единственный способ к сохранению собственных богатств. Не поможет ни полиция, ни армия, если народ вдруг *осознает* с помощью искусства, что владеть такими деньжищами несправедливо и неэтично.

Приручить можно было только деньгами, так как никаких идей у Рокфеллера, да и у других тузов, не было. Нужна была очередная идеологическая дымовая завеса по оправданию тех художников, которые, следуя «своим идеалам», соглашались бы на принятие спонсорской поддержки от «покровителей». Тех из них, что шли на содержание к богатым в обмен на разбрызгивание краски или «выплёвывание» строк и абзацев: «Чтобы те (творческие люди) принимали не то, что они хотят или думают, но то, что им следует принять». Для оправдания сомнительного характера спонсорской помощи за уши притянули историю о Микеланджело, Сикстинской капелле в Ватикане и Папе римском, который был заказчиком росписи: «...если бы не было мультимиллионеров или пап, у нас не было бы искусства». Феноменально.

Таким образом, поставив существование искусства в зависимость от существования мультимиллионеров или пап, Рокфеллер, с 1928 года, в «мамино музее» или в Музее современного искусства в Нью-Йорке, открытие которого было знаком сыновней любви, стал собирать коллекцию спонсируемых художников. Спонсированием стало называться обыкновенная скупка работ, выполненных в «стиле разбрызгивания».



Это очень напоминает действия российского мультимиллионера Абрамовича, который для сохранения денег и собственного тайного влияния на российских

политиков пожертвовал на создание для своей любимой (благо есть чем заняться) центра современного искусства «Винзавод» для приручения творческих людей с целью «принятия ими того направления в искусстве, что им следует принять».

Своих денег ему, как всегда, жалко, поэтому он привлёк к со-спонсорству квази бюджетную организацию «Ростелеком» и «медиахолдинг» господина Мединского, Министерство культуры Российской Федерации, то есть бюджетный источник финансирования. Сегодня и ежедневно, в стенах бывшей винокурни, которая в советское время естественно «находилась в трущобном районе», демонстрируются шедевры модернизма. Советские «трущобы», благодаря стараниям Абрамовича (он никогда не был в трущобах) были облагорожены (слеза умиления) и теперь здесь организуются «тематические экспозиции»: «кварга или конец света», «пачкуны, или искусство для различных классов потребителей», «белый китч», «проект «бездназвания», «артель художников – дальтоники», «искусство полной лжи» и пр. и пр. белиберда. Рокфеллеру такое даже и не снилось! Абрамович переплюнул Нельсона-то. Хотя тому, наверное, и невдомёк: он свой «вклад» в искусство внёс, и благополучно, как мавр, удалился.

А что касается абстрактного экспрессионизма, то по шутливому выражению сотрудника ЦРУ Д. Джеймсона, «ЦРУ его придумало, просто чтобы посмотреть, что произойдёт в Нью-Йорке или в Лондоне в районе Сохо (центр богемной тусовки) на следующий день». Прimitives и бездушные субъекты. Что бы ни произошло, как сейчас на Украине, – всё прикольно. Что ещё нужно обывателю? Нужно, чтобы было прикольно! Эти «приколисты» из ЦРУ выстроили достаточно логичную цепь,

сами этого до конца не осознавая. На крючки, насаженные по всей длине «лески», попались представители не одного поколения советской творческой интеллигенции. Логическая цепь, выстроенная ЦРУ, выглядит так: *деньги ЦРУ – современное искусство – диссиденты – антикоммунизм – антисоветизм – антироссийский – антирусский.*



«Мамин музей» был хорош тем, что был «надёжной крышей» для рыцарей «плаща и кинжала» как в части формальной удалённости от западных спецслужб, так и в части демонстрации независимости от денег разведструктур. Даже для «святой цели» борьбы с коммунизмом, Рокфеллер не желал тратить только свои деньги, были также использованы деньги американских налогоплательщиков. «Каракули», поддержанные долларом, хлынули, как то и было задумано, с помощью маминого музея, в Европу. Например, почти все из 170 картин, представленных на выставках в Риме и Париже в 1954 году, были исполнены абстрактными экспрессионистами.

Премии за «лучшие каракули» также выделялись из соответствующих «независимых» фондов. Президент Эйзенхауэр благословил музей Рокфеллера на борьбу с коммунистическим искусством, «уничтожающим гениев». Руководитель международных программ музея пошёл ещё дальше и сформулировал основную цель «маминого музея», которая заключалась в борьбе с «тиранией коммунизма»: «Мы будем там, где тирания побеждает, неважно будет это фашизм или коммунизм, где современное искусство изгоняется и уничтожается». А американцы это самое «изгоняемое искусство» взялись «небескорыстно» защищать.



Ну и чем же закончилась это коммерческое и идеологическое мероприятие спонсоров сторонников «импровизации», принявших искажение как формулу творчества, и относящихся, например, к живописи, как к развлечению для назойливых продавцов, рекламирующих свой залежалый товар?

Во-первых, они «гуманистически» покончили с призраком использования античного искусства, которое, как ими подчёркивалось, использовалось для героизации фашизма в Германии. Хотя это было всего лишь формальным предлогом для нападков на реализм греческого и римского искусства. Фашизм даже на своей высшей точке торжества в Германии для американцев и националистической буржуазии был менее опасен, чем коммунизм: фашисты не выступали против частной собственности на средства производства как таковой. Гитлер просто хотел вывести немецкий капитал на лидирующие позиции в мире, провозглашая приоритет немецкой буржуазии над буржуазией всего мира, используя не положения торговых контрактов и договоров, а жёсткое подавление «капитала» других стран с помощью военного вторжения. Коммунисты же покушались на священную корову частной собственности, чем были смертельно опасны для капитала, и, следовательно, их необходимо было ошельмовать с помощью искусства модернизма.

Во-вторых, американцы загнали реалистическую эстетику в подполье, вынудив несколько поколений европейских художников-реалистов заниматься запрещённым «самиздатом» в виде натюрмортов и пейзажей.

В-третьих, появился советский «самиздат», который подпитывался в виде тех же идеологических и денежных вливаний из всевозможных фондов поддержки «искусства».

В-четвёртых, выжав всё из абстрактного экспрессионизма, ЦРУ оставило представителей «свободного искусства» истечь собственной кровью, вскрыв себе вены (Марк Ротко). Сам Джексон Поллок, пристрастившись к алкоголю, сдох, как бездомный пёс, «под забором». Другие, подсев на наркотики, безвременно закончили свою жизнь в автокатастрофах. Не сомневаюсь, что больше всего этих несчастных отступников угнетала мысль о том, что они продали душу художника дьяволу, олицетворением которого являются деньги. Несчастные делали деньги на идеалах, которыми они поступились за деньги.

33. Одна нация под богом

Любого сильного духом, убеждённого человека, когда с возрастом плоть его ветшает, можно запугать и заставить отречься от своих убеждений. Заставить во что-то верить лицо, лишённое убеждений, не так уж и сложно. Например, с помощью денег заставить верить в утверждение о богоизбранности одной нации. Убеждение «богом» у американцев стало способом борьбы с коммунизмом с начала 50-х годов. Безбожников в странах социализма надо было сначала подготовить к восприятию разнузданной пропаганды об исключительности богоизбранной страны, то есть США. В 1954 году при участии Конгресса США был организован проект «Библейский шар». Изобретательные янки призывали к воздушным шарам экземпляры Библии и пытались их запускать с территории европейских стран в пределы «коммунистических безбожников», используя попутный ветер. Богоизбранная американская элита пока гуманно призывала безбожников одуматься.

Любая религия со страниц своих фолиантов вещает о том, что с «варварами» можно делать всё, что заблагорассудится. А безбожники на Востоке Европы и были этими варварами, по отношению к которым не должно существовать никаких ограничений в жестокости и цинизме. Для оправдания американского цинизма в культуре и политике, не дай бог, чтобы кто-нибудь вдруг поставил под сомнение «гуманизм и демократизм» США, с 1956 года на долларовых банкнотах появились слова «в бога мы верим».

Ещё незабвенный Кьеркегор говорил, что «после того как жизнь лишается смысла, может произойти качественный «прорыв» на «духовную» стадию. Американцы, понимая бессмысленность своей жизни, начинают «впадать» в объятия веры, в которой, по словам датского философа, «нет ни чувства, ни разума».

Нация без чувств и разума с помощью бога и показавшихся перебежчиков из коммунистического лагеря, помолясь, начинает «священную» культурологическую войну для победы над коммунизмом по всему миру. США, или «сила света» продолжает с помощью бога поход против безбожного коммунизма, «силы тьмы».

34. Воинствующая свобода в кинематографе

Кинематограф как форма борьбы с идеологией диалектического материализма и коммунизма прошла долгий путь развития от внедрения сюрреалистического представления о сознании индивидуума до внушения американского представления о свободе.

Мистический сюжет, рождённый нездоровой психикой режиссёров и сценаристов, западный кинематограф стал использовать ещё в начале 20 века. Как правило, это был сюжет, связанный с раздвоением личности на

почве болезненности сознания. Герой фильма продавал собственное отражение в зеркале потусторонним, дьявольским силам. Этот приём нашёл широкое распространение в «фильмах ужасов».

Намерения первых последователей экспрессионизма в кинематографе создателями «фильмов ужасов» были извращены. Те сценаристы и режиссёры, которые нагнетали мистический страх, демонстрируя ужасы потусторонней жизни сомнамбул (мертвецов, разгуливающих в зазеркалье), вампиров, призраков, маньяков, просто вульгарно демонстрировали на экране шизофренический бред, не присущий большинству нормальных людей. Изначально последователи эстетики немецкого экспрессионизма в символической форме планировали в «экспрессивной» форме продемонстрировать протест против политики буржуазии по нагнетанию истерии перед первой мировой войной. Но выразить протест открыто никто не осмелился, и «симфонии ужаса» со своим шизофреническим бредом стали существовать сами по себе, вне контекста социальной жизни.

В некоторых фильмах делались робкие попытки рассмотреть проблему места человека в жизни, которую капитализм сводил к инстинктам и чувственности. Однако все фильмы 20-30 годов рассматривали суть бытия человека с высоты не социальных, а субъективно-психологических позиций. В настоящий момент российский кинематограф в лучших традициях западного экзистенциалистского кино концентрируется на демонстрации пошловатого внутреннего мирка героя и перипетий его столкновений с жестокой капиталистической действительностью. «Демократичностью» такого искусства расценивается сам факт показа мерзкой действительности капиталистического строя, который культивируют в России.

Столкновение с капиталистической действительностью приводит героев российских сериалов в отчаяние.

Личные интересы «героев» намеренно сталкивают с интересами общества: их противопоставляют. Общество показано как враждебное индивидууму. Так как герои, несмотря на враждебность общества, должны добиться разрешения конфликта (но только для себя, только в свою пользу!), то всегда должен быть счастливый финал. Сериалы выполняют, таким образом, «компенсаторные» функции. В них восполняется то, чего человек лишён в реальной капиталистической действительности: расслабления, веселья, бодрости. Так как конфликт с капиталистическим обществом показывается как неразрешимый, зрителя увлекают в «пограничное состояние» отрешённости от действительности. В реальной жизни человек несвободен и угнетён, поэтому компенсаторные функции современного киноискусства используются для увода зрителя от реальностей бытия. Человека отвлекают от безысходной повседневности в «потусторонний мир» триллеров. Этот приём совпадает с позицией любой религии, которая отказывает человеку в счастливом существовании на земле, а свободу, по сути, отождествляет с потусторонней «жизнью» или со смертью.

Так как простые люди, по мнению буржуазных идеологов, не могут, да и не должны управлять собственным существованием, а тем более управлять обществом, следовательно, они должны оставаться в неведении относительно того, что право на такое распоряжение у них вполне законно. Для того, чтобы не дать им этого осознать, буржуазия не жалеет сил для воспитания человека в удобном ей духе. В этой связи кино, как часть индустрии «массового искусства», используя свои компенсаторные функции, должно *подменить* по своей сути жестокий капиталистический мир, подавляющий личность, неким *вымышленным* миром, в котором каждый, якобы, может достичь желаемого.

В начале 50-х годов идеологическая направленность искусства модернизма, делавшего ставку на отвле-

чение людей от реальности, стала давать сбой и больше не воспринималась безоговорочно массовой аудиторией. С середины 50-х годов «классический модернизм» был заменён на «массовое искусство», в том числе и в киноискусстве. Массовое искусство делало упор на настойчивое навязывание всё тех же стереотипов и установок, но в более изощрённой форме. Демагогия теоретиков и идеологов «массового искусства» заключалась в их произвольном, ни на чём не основанном утверждении, что основным принципом демократии является следование «прихотям» основной массы неразвитого в духовном плане населения. Допускалось, что такие прихоти могли быть и не приличными. Вместо того чтобы воспитывать глубину чувств простых людей, буржуазные идеологи, в отличие от коммунистов и искусства советского реализма, отвели простому человеку роль *поверхностного* и *ребячливого субъекта*. Интересы такого субъекта едва ли могут выходить за пределы любовной и христианской сентиментальности, вкуса к насилию, лёгкой жестокости, общего тщеславия и чувственности.

Исходя из этой установки, был сформирован образ «положительного» героя, который постоянно приспосабливался к особенностям складывающейся на определённый момент ситуации в общественной жизни. В первые послевоенные годы массовая кинопродукция носила апологетически-сентиментальный характер. Это означало, что, например, в вестернах «положительным» героем был ковбой с сомнительным кодексом чести, не подчиняющийся формальным законам, не имеющий социального окружения и отчуждённый от общества. Он рискует жизнью ради «девы в беде», чистой и невинной, (уходит от роковой женщины и девочек из салуна) как правило, дочери состоятельных родителей, и обычно добивается её руки, по ходу убивая кровожадных индейцев (хотя из политкорректности имеет верного помощника из среды краснокожих).

«Положительный» герой «романтического» вестерна, сомнительный «борец за правду», сменяется образом агрессивного головореза в связи с ростом агрессивности капитализма, развязыванием войны в Корее, затем во Вьетнаме. Даже в том же более – менее «нейтральном» вестерне усиливается «проповедь» насилия и секса.

Отбрасывая гуманистический характер произведений Шекспира, появление головореза на экране полудиотически оправдывается буржуазными эстетам существованием насилия в древнегреческой трагедии и трагедиях того же Шекспира. Они произвольно заявляют, что зрителя в трагедиях Шекспира привлекают исключительно сцены насилия и убийства. Однако, маловероятно, чтобы Шекспир ввёл в пьесу «Гамлет» сцену страданий матери Гамлета, исходя из садистских побуждений сына их посмаковать. Обличительный характер фильма «Бонни и Клайд» о порочности американского общества обходится буржуазными критиками стороной. Производится героизация антигероев, а обывателю предлагают посмаковать технику убийств, которые можно брать на вооружение преступникам. В другом фильме (название не обязательно, так как названия таких фильмов либо ничего не выражают, либо и вовсе бессмысленны, не связаны с сюжетом) в шутливой форме старушки – «веселушки» «из человеколюбия» отправляют на тот свет одиноких старичков. В третьем бородатые рокеры на «харлеях» носятся по городу на мотоциклах с изображениями распятых на кресте женщин, по сюжету ловят и насилуют настоящих, – чем не образ, которому сейчас подражают и на Руси.

Неспособность властей справиться с преступностью компенсируется в российских сериалах показом того, как «положительный» герой борется с преступностью методами преступников. Он утверждает «добро», играя пистолетом перед носом жертвы и «расписывает ножичком» «плохих» парней. Или, обливая бензином свою

жертву, он подносит зажигалку, смакуя страдания «плохого» парня. Но в финале киноленты «хороший парень» подбирает кейс с деньгами, отобранный у «плохого парня», как плату за совершённое «добро». Пагубность такого упрощения ситуации и подобного подхода к жизни никто не принимает во внимание, так как, прикрываясь лозунгом о свободе творчества, современный российский кинематограф стремится доставить зрителю удовольствие, играя на его низменных инстинктах.

Позднее образ «просто головореза» сменяется образом «супермена». Здесь всё решает вседозволенность, произвольно трактуемая как свобода сверхчеловека (супермена), который решает все проблемы, исходя из превосходства физической силы, а не из понятий о справедливости и долге. У супермена нет высокой цели, чувства долга и ответственности. Он безрассудно идёт к достижению «призрачных высот», которые лежат в плоскости вульгарной уголовщины. Его методы достижения поставленной цели внушают человеконенавистнические стереотипы и попирают принципы гуманизма, прежде всего путём показа смертей в тысячах картин. Истинные причины этого антигуманизма заключаются в попытке примирить эксплуататоров и эксплуатируемых через показ смертей «плохих» богатых от рук справедливых «суперменов», которые в реальности стремятся только к собственному материальному благополучию.

И наконец, на экранах появляется «воинствующая свобода». Она отличается от свободы супермена. Она должна быть старомодной и должна прославлять долг американца перед страной, подчинение приказам, когда дело касается борьбы с коммунизмом. На смену «Песни о России» пришёл «Красный кошмар», «Красная угроза», «Вторжение в США», «Железный занавес». Нацистов стали изображать как героических борцов и достойных соперников. Голливуд с лёгкостью содрал ярлыки зла с

одной стороны (германский фашизм) и наклеил их на другую (СССР).

Голливуду не позволяли несущественных мелочей. При внедрении в кинематограф концепции «воинствующей свободы» в киноленты предписывалось включать кадры с «хорошо одетыми неграми, при этом не слишком заметными». Подчинение инструкциям ЦРУ подразумевало и отказ от показа изнанки американской жизни. В 1955 году, после того, как в советском журнале «Иностранная литература» был переведён рассказ Э. Колдуэлла «Людская масса», в которой описывались мошенничества корпораций, бедность негров и изнасилование 10-летней девочки за 25 центов, ЦРУ даёт чёткие указания Информационному агентству США (ЮСИА) контролировать выход в свет подобных примеров «американского вырождения». Цепной пёс ЦРУ, Конгресс, обещает оказать давление на Колдуэлла и публично заставить его отречься от собственного произведения.

Смог Конгресс сдержать своё обещание, или нет, не важно. Сам факт такого обещания очень красноречиво показывает существовавший в «свободном мире» тоталитаризм чистой воды. Кухня принятия решений в самой «демократичной» стране мира предстаёт в самом неприглядном виде. Отображение в фильмах следующих аспектов действительности было признано цензорами недемократичным и противоречащим принципам свободы: нелицеприятное представление богатых, показ американцев – пьяниц в фильмах, где говорится об американском лидерстве. Было также приказано исключить из проката картины, бьющие по религии.

Интересен в этой связи мультипликационный фильм по опусу Д. Оруэлла «Скотный двор». С выпуском в прокат мультфильма был тесно связан и Набоков. Создание «мультика» финансировалось, начиная с 1951 года, ЦРУ. ЦРУ же впоследствии «мультик» тиражировался по всему западному миру.

35. «Западный скотный двор»

«Притча» Оруэлла «Скотный двор» не могла не вдохновить ЦРУ. Богатенькие американцы не могли простить Революции 1917 года даже попытку пошатнуть основы их власти в Америке. «Литератор» Оруэлл написал «повесть», пронизанную ненавистью к коммунистическим «свиньям», которые передвигаются на четырёх «конечностях» и презирают «нормальных» двуногих американских богатых. Примитивного воображения Оруэлла хватило на то, чтобы придумать свиней на четвереньках с намёком на неполноценность людей в СССР в связи с отказом от частной собственности на средства производства. Оруэлл своей притчей хочет подчеркнуть, что вера в социальное равенство утопична и приводит «коммунистических свиней» к полной деградации. В шизофреническом сюрреалистическом воображении автора антиутопии вера в социальное равенство приводит коммунизм к диктатуре и тоталитаризму. Оруэлл являлся таким же перебежчиком-диссидентом из стана коммунистов, который разочаровавшись в «утопии», (читай, польстившись на посулы денежного вознаграждения) стал на путь ярого антикоммунизма.

Расчёт был на то, что неприязнь к коммунизму, выраженную в простой и доступной форме мультипликационного фильма, ребяческая ментальность простого американца не могла не зафиксировать на подсознании. Этого добивались идейные вдохновители перебежчика Оруэлла. «Скотный двор», над которым работали 80 художников-мультипликаторов в течение трёх лет и который вышел в прокат в 1954 году, (всего к мультфильму были сделаны 300 тысяч цветных рисунков!) стал самым циничным «ярлыком», приклеенным ЦРУ к СССР.

На каком же этапе деятельности бывший коммунист Оруэлл «сломался»? Представляется, что ему просто надоело воевать на стороне республиканцев, куда он попал случайно во время гражданской войны в 1936-39 годах в Испании. Используя для отказа от коммунистической идеологии формальный повод о «неприглядности» фракционной борьбы в стане республиканцев, Оруэлл начинает дрейфовать в сторону диктатора Франко. Вконец обнищавший Оруэлл находит выход из сложной финансовой ситуации, — он решает заработать на том, что превратится в личность, исключительно одиозно настроенную против СССР. С определённого момента он клеймит позором «предателей социализма», впервые приравнивая немецких нацистов к коммунистам, провозглашая «холодную войну» против «предателей» социализма в СССР. Как вы догадываетесь, предателями социализма в СССР его бредовый ум провозглашал коммунистов. Совсем неглупо задумано.

Паранойа, явившаяся результатом полной неразберихи в его мозгах, изъела нервную систему несчастного антиутописта. Его здоровье резко ухудшается, и он умирает в 1950 году, не ощутив реальных финансовых выгод от проката его «сатиры» и не понимая, что «Скотный двор» был ещё большей сатирой на западное «вымороженное» общество, на скотный двор на Западе.

Антиутопия Оруэлла — это специфическое чтение на ночь в СССР для советского «интеллигента» — диссидента 60 и 70 гг. с перешёптыванием на кухне в кругу себе подобных, — была сострепана впопыхах, импульсивно. Он не вдавался в суть событий, явлений, не анализировал факты. Он, оказываясь, был в ярости от «предателей революции» и социализма в СССР. Из таких его заявлений следует, что сам того не осознавая, Оруэлл провозглашал себя ещё большим коммунистом, чем члены Политбюро ЦК КПСС. Мысль о предательстве, как и у всех поначалу фанатично преданных одной идее, кру-

тилась в его голове неосознанно. Он не мог понять, что просто предоставлял формальную возможность ЦРУ наклеить ярлык «свиней» на коммунистов.

В продолжение «Скотного двора», утопии под названием «1984», вышедшей в 1949 году, Оруэлл обвинял Сталина и последующих советских лидеров в построении классового общества. Это было, по его мнению, явным отходом от принципа бесклассовости и равенства, якобы присущего социализму. Однако даже студент-троечник в СССР знал, что социализм не предполагал бесклассовость общества. Главным предметом обвинения автора антиутопии «1984» было построение в СССР общества, в котором отдельные «животные» были «более равные», чем остальные. Другими словами, согласно аллегорическому повествованию Оруэлла, новая советская номенклатура (пришедшая на смену буржуазной номенклатуре) предала принципы равенства в советском обществе (на ферме). Советские аппаратчики (новая советская номенклатура) изображались в виде свиней, так как на «ферме» они стали новой элитой, новыми буржуазными свиньями. Они лишили рабочих (коней) перспектив получения джинсов, кока-колы, хотя сами только об этом и мечтали.

Именно за идею изображения советских аппаратчиков в виде свиней и ухватилось ЦРУ. Хотя Оруэлл, кажется, свиньями называл и представителей буржуазной элиты («где свиньи похожи на людей, а люди на свиней».) Однако ЦРУ важно было, донеся мысль о «советских коммунистических, высокопоставленных свиньях», внести раскол между простым советским человеком и советской элитой. Важно было посеять рознь между интеллигенцией и КПСС, цинично провозгласив коммунистов свиньями открыто, с экранов, перед миллионной аудиторией на Западе, а затем, распространяя подпольные копии и рукописи, и в СССР. Но ЦРУ как-то недоработало в одном. Несмотря на то, что по замыслу

Оруэлла «Большим братом», «который следит за тобой» в «атмосфере всеобщего доноительства и стукачества» в антиутопии «1984» провозглашаются спецслужбы СССР, уже в 1984 этот эпитет относился в большей степени к ЦРУ, чем к КГБ.

Российские доморощенные диссиденты в лице, например, бывшего депутата Государственной Думы, «гадёныша» Юшенкова, или газетчика-либерала с лихо подкрученными усиками Быкова, умудрились выпустить очерк «Скотный двор-2», опубликовав его в «комсомольской» газете «Комсомольская правда». Да, ребячески-примитивное сравнение со свиньями, подхваченное в своё время ЦРУ, не даёт покоя нашим не-одиссидентам. Существует даже английский перевод «Скотного двора-2» (Animal Farm-2), снискавший, видимо, поощрительные премии ЮСИА и Госдепа США. Мало кто знает, но ЦРУ должно быть благодарно за миф о свиньях опять же русскому диссиденту, некоему Е. Замятину, у которого, по мнению специалистов, Оруэлл и «заимствовал» сюжет. Как всегда, все неблагоприятные дела обстригаются, как и в случае с Набоковым из Конгресса, с помощью перебежчиков.

А настоящему времени «прелести» с Запада просто захлестнули Россию. Пророчества Оруэлла сбылись не без помощи диссидентов. Россиянин получил возможности для «творческого расцвета человеческой индивидуальности». Стукачество нашими либералами не приветствуется на словах, как и в европейских и заморских демократиях. А свиньи теперь стоят на двух ногах и плятятся на витрины с джинсами и кока-колой.

По иронии судьбы, в тот самый момент, когда Оруэлл в своей «культовой» повести клеймит советских «свиной» за «неслыханный разгул» шпиономании и доноительства, он одновременно в 1949 году передаёт в Департамент «информационных исследований» одной из американских спецслужб список из 35 лиц, подозре-

ваемых в сочувствии (коммунистам). Вам не противно? Мне – до омерзения!

36. Венгерская революция: миф или утопия?

События 1956 года в Венгрии можно считать утопией, так как помощь «восставшим» в планы американцев не входила, а организуя путч, они просто хотели создать очередной очаг нестабильности. Потратив массу усилий на подготовку «событий», они не откликнулись на ими же инспирированный горячий призыв Федерации венгерских писателей помочь «венгерским писателям и учёным, (а потом уже далее прозвучало) венгерскому народу».

События в Венгрии на Западе принято считать мифическим символом сопротивления, за который можно хвататься бесчисленное количество раз, оправдывая любые другие американские вторжения в любой точке земного шара. Собственно, нагнетание соответствующей атмосферы в Венгрии западногерманской разведкой (формально возглавляемой Р. Геленом, бывшим гитлеровским функционером под колпаком ЦРУ), английскими и американскими спецслужбами и осуществлялось для последующего выступления «народа» против «вторжения советских войск».

Американцы наблюдали из-за океана, чем всё закончится, хотя, в общем-то, все понимали, чем. Они знали, что выступление «демократической» общественности обречено. Все просто ждали: введут русские войска, или нет. Американцы, как и в марте 2014 года на Украине, ждали реакции СССР на провокацию. Венгерские боевики, заброшенные с территории Австрии и Германии (в случае событий на Украине они готовились на базах в Польше и Литве) тщетно ждали вторжения американцев.

Они были оснащены образцами оружия западного производства: западногерманскими скорострельными карабинами МП-44, и американскими пистолетами-пулемётами Томпсона (любимое оружие гангстеров в США). «Безоружные» борцы за демократию имели на вооружении 62 орудия и 2 тысячи пулемётов, которые применялись против советских солдат и военнослужащих из ГДР.

К моменту завершения заранее провального мероприятия, Конгрессу и его персоналу было поручено создать видимость заботы хотя бы о некоторых представителях венгерской «интеллигенции». Некоторые её представители нашли, наконец, реальную возможность истерично ринуться на Запад (с криком «мы же это делали для вас»), трубя о «зверствах» советских солдат. Для соблюдения приличий Конгрессом были составлены списки «пострадавших» интеллигентов и студентов для приёма в европейских университетах. Шведский филиал Конгресса убедил восемь нобелевских лауреатов подписать письмо с протестом Николаю Булганину, который в 1956 году возглавлял правительство СССР, Совет Министров.

Проливая крокодильи слёзы по поводу горькой доли интеллигентов – перебежчиков, некоторых трудоустроили в Венгерском симфоническом оркестре, созданном по инициативе Джоссельсона в Вене. С начальным грантом в 70 тысяч долларов, оркестр, возглавляемый перебежчиком З. Рожняи, стал символом «непоколебимости духа безвестных защитников свобод в венгерских событиях». Одновременно случилось происшествие, которое Конгресс представил перед кураторами как собственное достижение. Хотя в Конгрессе на самом деле очень удивились неожиданному для Запада подарку, которым был публичный отказ ненавистного им Жана-Поля Сартра от сотрудничества с КПСС после ввода советских войск на территорию Венгрии.

Так почему же Запад не стал ввязываться в авантюру в Венгрии? Конечно, главным фактором был панический страх перед колоссом, каким была советская армия. Но они бы не упустили возможность побряцать оружием, «побалансировать на грани», если бы «венгерские события» не совпали по времени с англо-французско-американским вторжением в Египет в 1956 году. Венгрией пожертвовали ради ближневосточных источников нефти.

Кроме того, к тому моменту президент США Эйзенхауэр уже несколько лет носился с идеей о миротворческой миссии США, вынашивая планы строительства атомной электростанции где-нибудь под Берлином для реабилитации в глазах Европы за Хиросиму и Нагасаки. В связи с этим, «венгерские события» можно охарактеризовать и мифом, и утопией одновременно. Жертвы с венгерской стороны (2652 погибших) были принесены в жертву «миротворческой идее» Эйзенхауэра, о которой «искренний» Джоссельсон в письме такому же впечатлительному Набокову отозвался следующим образом: «Я по прежнему твёрдо убеждён [что использование атомной энергии] будет означать закат марксизма, и создаст новую философскую и социологическую основу для человечества, так же как промышленная революция сформировала почву для теорий Маркса». Слова, достойные нового «гиганта мысли» и «спасителя человечества».

37. И снова журнал «Инкаунтер»: ложь во имя лжи

Журнал «Инкаунтер», «мощный актив» ЦРУ, детище Джоссельсона и Набокова, рупор «демократии» конца 50-х годов прошлого века, как и большинство буржуазных средств массовой информации, например в современной России, должен был производить

впечатление, будто в нём публикуется весь спектр, вся палитра существующих мнений и суждений.

Фокус заключался в том, что критика капиталистического строя доводилась до определённого предела и прекращалась, создавая *иллюзию* её существования. На самом деле критика никогда не звучит с *необходимой* остротой. Ярким примером критики ради самой критики являются, например, трансляция заседаний высших органов исполнительной власти, коллегий министерств и ведомств в современной Российской Федерации. Из уст руководителей звучит критика, не оказывающая реального воздействия. Она зачастую носит вымученный, вынужденный характер, так как проблемы уже невозможно замолчать. Тем не менее, постоянно сглаживаются острые углы, и критика не достигает своей цели. Она звучит сдержанно, обтекаемо и несколько абстрактно, так как в основном направлена не адресно, а на всех присутствующих на заседании.

Как только президент позволяет себе какое-то критичное высказывание в адрес кого-либо конкретного, кто на самом деле заслуживает немедленного увольнения, по меньшей мере, Путин тут же, дабы более не усугублять критику, как улитка, вбирает в себя «рожки негодования» и «уползает» в домик обычного лёгкого нравоучения и увещевания. Критика, как правило, звучит уже тогда, когда проблема являются загнанной в непреодолимый тупик.

Всё это в равной степени относилось и к американской политике, в которой критика позволялась до определённого предела. На страницах журнала «Инкаунтер» не допускалась чрезмерная критика Америки и американского образа жизни. Однажды один из работников европейской редакции журнала Д. Макдональд позволил себе открытую неприязнь всего американского. В проекте статьи, предназначавшейся для печати, он даже позволил себе нелицеприятное описание

физиономий высших должностных лиц, которые внушали отвращение. Но главное в том, что он писал в частности о насилии в обществе, безвкусице и бесформенности в культурной жизни США, осуждая необузданный материализм и лицемерную добродетель. Это был крик души американца, который взглянул на американскую действительность непредвзятым взглядом. Его, как Жан-Поля Сартра, внезапно повело на тошноту при виде всей этой пошлости и примитивности.

И если бы не «русские», Набоков и Джоссельсон, то статья, возможно, в конце концов, и была бы опубликована. Но она не была опубликована из-за «сильного давления со стороны Конгресса за свободу культуры: Набоков прочитал статью и «очень расстроился». Джоссельсон назвал её самой антиамериканской статьёй, которую он когда-либо читал. Вот как наши диссиденты переживали за критику морального и культурного облика своих покровителей. Они были более про-американски настроены, чем любой самый реакционный американец. Но конечно, они же находились в ситуации, когда меньшее проявленное рвение могло быть расценено как лояльность по отношению к врагам Америки. Тем более что им за это платили, и их за это держали на должностях. Они были «цепными псами» «демократии». Стоит ли удивляться нынешним либеральным оппозиционерам, которые, только почувствовав определённые интонации или тональность выступлений заокеанских патронов, разворачивают полномасштабную истеричную компанию по любому вопросу, от защиты прав секс-меньшинств, до оправдания издевательств над российскими детьми в американских и европейских приёмных семьях.

Главной задачей таких, как Джоссельсон и Набоков, было соблюсти видимость того, что «журналу не навязывают то, что от журнала хотели услышать». Они должны были поддерживать суждение о том, что ЦРУ

«не указывало и не распоряжалось, что делать». С их помощью у публики должно было создаваться впечатление, что, возможно, они (ЦРУ) просто «поддерживали и помогали».

Это примерно то же самое, что в настоящий момент происходит в отношениях между Евросоюзом (а на самом деле США) и Украиной. Необходимо создать прикрытие стремления США перетягивания Украины в Европу (читай «оторвать от России») видимостью собственного стремления украинского народа видеть себя частью «свободной» Европы. Не дай бог создать ощущение того, что американцы «указывали и распоряжались». Однако даже непосвящённые ощущают скрытую угрозу, исходящую от комиссарши ЕЭС по международным делам, которая цедит сквозь редкие кроличьи зубы: «это обернётся разочарованием для народа Украины». В следующем аккорде срежиссированной пьесы, как по мановению волшебной палочки в оркестре, в игру вступает диссидент Тимошенко, которая готова «пожертвовать собой (опять же прикрываясь народом Украины) ради договора об ассоциации с Европейским сообществом».

А что касается содержания «проводника культуры» журнала «Инкаунтер», то естественно там существовали жёсткие границы этого содержания. Были чётко очерчены контуры «правильного мнения, в пределах которого позволялось свободно обсуждать различия». Сами работники журнала втайне признавались друг другу, что хотя КПСС в СССР прибегала ко лжи во имя правды, в «Инкаунтере» прибегали ко лжи во имя лжи. В рамках публикаций журнала, как части мероприятий культурной холодной войны, американцами решался вопрос «подготовки произвольной и фальшивой системы ценностей, в которой академический персонал (профессоров) продвигали, редакторов журналов (журналистов) назначали, а мыслителей (философов и писателей, лиц творческих профессий) субсидировали и издавали...по их лояльно-

сти» антикоммунистической Америке. И как однажды было точно подмечено в американском журнале «Нью Стейтсмен» (20 декабря 1963 года): «В случае если правда была неприятна для СССР, она выпячивалась; там же, где она была невыгодна США, – смягчалась».

38. Разврат, разврат, разврат

Есть такой анекдот, придуманный диссидентами: господь бог посылает деву Марию на землю узнать, в какой стране мира люди больше всего развращены. Она телеграфирует из США: разврат, Мэри. Из Франции: разврат, Мари. Из СССР: разврат, разврат, разврат, Машка.

К 1962 году по размаху «разврата» этот анекдот может быть отнесён к деятельности Конгресса за свободу культуры. В июне 1962 года в Буэнос-Айресе произошёл скандал. Дело в том, что по приглашению журнала под названием «Куадернос», филиала «Инкаунтера», для окучивания «интеллектуалов» в Латинской Америке прибыл некий американец по фамилии Лоуэлл. Этот субъект выпил изрядную дозу алкоголя на приеме во дворце президента Аргентины. Выбросив таблетки от маниакальной депрессии, он разделся донага, влез на конную статую и стал произносить хвалебные речи в честь Гитлера и американских «сверхчеловеков». При этом он спьяну «засветил» своего «куратора» из ЦРУ, некоего Ботсфорда, который сопровождал его в поездке.

На неудачного «имиджмейкера» была одета сморительная рубашка, и он был помещён в психиатрическую клинику. Это был удар по репутации Набокова, который был одним из организаторов мероприятия по распространению влияния западной культуры на Латинскую Америку. К слову, Набоков был напрямую

связан с редактором «Куадернос», перебежчиком из ста-на коммунистов, неким Д. Горкиным. В 1921 году Гор-кин был одним из основателей коммунистической пар-тии Валенсии. В 1929 году он «порвал с Москвой» под предлогом того, что «СССР пытался сделать из него на-ёмного убийцу». США сделали из него продажного ре-дактора, который пытался на страницах журнала побо-роть недоверие к США, для красного словца восхваляя Сартра и чилийского поэта Пабло Неруду.

Рикардо Басоальто (Пабло Неруда) был ещё од-ним камнем преткновения для США в Латинской Америке, как и Сартр в Европе. Неруда, будучи гене-ральным консулом Чили в Мексике в 1941-44 годах, публикует стихи, прославляющие защитников Сталин-града и героизм Красной Армии. В 1948 году, будучи сенатором Республики Чили, Неруда публично назвал тогдашнего президента Чили марионеткой США. За это он был обвинён не без подачи американцев в го-сударственной измене и перешёл на нелегальное по-ложение. Он торчал как кость в американском горле последующие 15 лет, являясь вдохновителем антиамер-иканизма посредством своих стихов. Стихи распростра-нялись, естественно, нелегально. Уважение, которое поэт выказывал Сталину, раздражало американцев, если не сказать больше. Чашу их терпения перепол-нило присуждение Неруде в 1953 году Международ-ной Сталинской премии «За укрепление мира между народами».

«Человек искусства» Лоуэлл, (присутствовавший впоследствии на церемонии инаугурации президента Кеннеди), таким образом, был выбран в качестве вы-дающегося американца, который мог бы противостоять таким коммунистическим деятелям, как поэт Пабло Неруда. Однако его «экстравагантное» поведение» не было оценено даже его американскими коллегами. А миссия была расценена как проваленная Конгрессом.

Однако к этому времени США уже отказались от всех приличий и «развращали» интеллектуалов с помо-щью денег, алкоголя и красивой жизни. Приёмы, устра-иваемые с участием «представителей культур», иногда даже на президентском уровне, являлись ширмой с це-лью прикрытия военных вторжений и подрывных акций как внутри США, так и извне. Кормушка под названием «Конгресс» работала на полных оборотах. Когда очеред-ная группа интеллектуалов прибывала на то, или иное мероприятие, её окружали неприличной роскошью. Как правило, их ожидала череда званых ужинов с изо-билием дорогих спиртных напитков, которые разноси-лись вышколенными лакеями в бабочках. Кроме денег, «интеллектуалы» должны были ощутить «вкус власти» от участия в тусовках с людьми, которых можно было встретить летом в Сен-Тропе, а зимой в Куршавеле.

Тусовки устраивались не только в Нью-Йорке, но и, например, на севере Италии, где располагалась вил-ла, принадлежащая Фонду Рокфеллера. Фонд холил и лелеял «передовиков холодной войны на культурном фронте», а вилла была превращена в своеобразный дом отдыха. Прислуга насчитывала 53 человека. Прибывав-ших писателей и художников встречал шофёр в унифор-ме. В распоряжении творческих людей имелись яхты, на которых совершали круизы от острова Корфу до остро-ва Искья. Одному из гостей было с цинизмом заявлено: «Вы были коммунистом, а теперь катаетесь на яхтах по Средиземноморью». Бывшие коммунисты должны были это ценить. Для проживания «гостей» бронировались номера в самых престижных отелях Европы, «гостям» оплачивали авиабилеты в салоне первого класса.

Набоков естественно знал, из каких средств выпла-чиваются суточные. Но пытался скрывать источник фи-нансирования, пока он не стал очевиден для большин-ства. В своих мемуарах в вымученно лёгкой манере он производит «вынужденное» признание, что фактически

всё, что относилось к организации «культурных» мероприятий в Европе в течение 15 лет до середины 60-х годов, финансировалось деньгами ЦРУ: «...Верзила был первым секретарём Союза советских писателей, коротышка – известный сукин сын Ермилов, партийный борзописец. Они оба стояли в очереди, чтобы получить от моего секретаря, точнее, секретаря по административным делам Конгресса за свободу культуры, суточные и проездные. Эти двое прибыли, вернее, были посланы на конференцию, посвящённую пятидесятой годовщине смерти Льва Толстого, – конференцию, организованную мною в 1960 году в Венеции в сотрудничестве с фондом “Cini” (Мистер Ермилов, перевернитесь в гробу: вы взяли деньги у ЦРУ!)». Одновременно Набоков пытается обелить себя, прикрываясь наивностью: «знай я в те годы об этом, я уже тогда смеялся бы до слёз...». Звучит в его устах странно и неубедительно.

39. Что есть Нобелевская премия в области литературы

Мало кто в СССР подозревал, а в современной России догадывается, что процесс назначения нобелевских лауреатов в области искусства и литературы в отношении выходцев из СССР и России всегда находился «под колпаком» спецслужб и являлся орудием буржуазной идеологии.

В далёком 1962 году функционеры Конгресса с подачи западных спецслужб получили информацию о том, что нобелевский комитет рассматривает возможность присуждения Нобелевской премии вышеупомянутому Пабло Неруде. Задача, которую поставили Конгрессу, была неоригинальной: напугать членов нобелевского комитета прокоммунистической позицией Неруды.

Шельмование поэта шло по нескольким направлениям. Во-первых, обосновывался тезис о невозможности отделить Неруду-поэта от Неруды – коммунистического пропагандиста. Во-вторых, его обвиняли в использовании поэзии в качестве инструмента политического воздействия. В-третьих, произведения Неруды провозглашались поэзией «дисциплинированного сталиниста». Такое представление анти буржуазного поэта, говоря словами Владимира Маяковского, поэта, «покинувшего барские садоводства поэзии-бабы капризной», должно было напугать впечатлительных и инфантильных скандинавов, никогда не вдававшихся в глубокий политический анализ. Внедрённые в их подсознание политические «штампы» воспринимались ими как фетиш, как вечный «товарный знак».

Анализ списка лауреатов Нобелевской премии в области литературы позволит сделать интересные выводы. Анри Бергсон, растоптавший гуманистическое начало в искусстве и явившийся идейным вдохновителем его дегуманизации, в 1927 году был премирован первым из последовавшей за ним череды антикоммунистических номинантов.

С 1901 по 1932 год среди лауреатов премии не было ни одного номинанта из России, а затем и СССР. Граждан России, русских, и в начале века, то есть с момента начала новейшей истории, Запад считал недочеловеками. А уже после 1917 года и сам бог велел надолго закрыть возможность для «безбожников» быть номинированными на Нобелевскую премию. Первым признанным Западом «авторитетным автором» стал Иван Бунин, которого можно считать первым диссидентом. Естественно, что он получил признание на Западе именно благодаря своему диссидентству. Впоследствии из пяти русскоязычных лауреатов, получивших премии, четыре были яркими антисоветчиками и диссидентами. Шестым, чуть не получившим Нобелевскую премию в

1972 году по представлению главного диссидента, Солженицына, был Владимир Набоков, брат постоянно упоминаемого нами Николая Набокова, секретаря Конгресса за свободу культуры.

К сожалению, гуманистическое начало в произведениях русскоязычного Бунина сменилось антигуманизмом пещерного антикоммунизма. В своих ранних произведениях он достоверно показал вымороченность дворянского рода (хотя сам себя считал по происхождению дворянином) в рассказе «Антоновские яблоки» (1900); мерзости и жестокость в дореволюционной деревне («Деревня» (1910), «Суходол» (1911)); неприятие безнравственности буржуазии («Господин из Сан-Франциско» (1915)). Однако ненависть к быдлу, или к «хаму», то есть к своему народу, довела его до «страстной ненависти» к большевикам в «Окаянных днях».

Бунин ненавидел новую Россию не просто на словах. Он был проповедником антибольшевизма. 7 октября 1919 года в Крыму он лично благодарит генерала Деникина за «избавление». Находясь в эмиграции, активно участвует в деятельности антисоветских центров и ведёт антисоветскую и антикоммунистическую пропаганду. В Манифесте русского зарубежья, памфлете «Миссия русской эмиграции» в 1924 году он дал такую характеристику Ленину: «Планетарный же злодей, осенённый знаменем с издевательским призывом к свободе, братству, равенству, высоко сидел на шее русского дикаря, и призывал в грязь топтать совесть, стыд, любовь, милосердие...Выродок, нравственный идиот от рождения, Ленин явил миру как раз в разгар своей деятельности нечто чудовищное...». Немудрено, что такая одиозная и человеконенавистническая, на грани психоза, в духе пещерного антикоммунизма, риторика, не могла пройти мимо ушей «доброжелателей» СССР. Бунин задал тренд в работе Нобелевского комитета по литературе (который был нарушен лишь однажды с вручением Нобелевской

премии М. Шолохову в 1965 году) на десятилетия вперёд. И, конечно же, плевать хотело ЦРУ на «вклад за развитие русской классической прозы».

С 1940 по 1944 годы Нобелевскому комитету было не до премий – шла борьба за выживание, и шведским академикам было не до интриг. Но уже в 1944 году, когда стало ясно, что «тоталитарный» СССР одерживает победу, тем самым, между прочим, давая возможность «творить» западным интеллектуалам, снова появилась возможность поинтриговать в части присуждения премий. Первым, отмеченным после войны антисоветчиком стал Бертран Рассел (премия 1950 года). В своё время, Рассел, будучи в восторге от революции в России, встречался с Лениным в Кремле в июне 1920 года. Но восторг у таких господ, страдающих комплексом неполноценности, обычно сменяется ненавистью. Рассел становится одним из первых «мыслителей», высказавших идею о родстве идеологий фашизма и коммунизма, которая сейчас широко используется всеми, кто проводит политику изоляции России. «Пацифист» Рассел приветствует Мюнхенский договор между Англией, Францией и Германией в 1938 году. Успешно забыв о роли СССР в разгроме фашизма, к 1950 году Рассел выступает с поддержкой идеи холодной войны и лидирующей роли США, которая была необходима (с помощью ядерной бомбы), для подчинения СССР диктату из-за океана. Книга Рассела «Брак и мораль» (1929) послужила лишь формальным основанием для присуждения премии.

Пассивный антикоммунист Борис Пастернак получает Нобелевскую премию по литературе в 1958 году. Современникам памятливы его хвалебные оды Сталину в 1936 году. Приветственные речи сменяются, как обычно, нормальным для диссидента отношением к Октябрьской революции как к «недоразумению» и что «лучше было ничего не делать».

Эти «глубокие» мысли, высказанные в самом значительном его труде «Доктор Живаго» обернулись неприятием его творчества со стороны официальных властей. Пастернаку «помогли» «благодетели»: в 1957 году с помощью «англичанина» российского происхождения Исая Берлина роман был опубликован в Великобритании. Результатом явилось исключение Пастернака из союза писателей СССР. Благодетели перестарались. Интересно, что с критикой романа «Доктор Живаго» выступил даже автор мерзкой «Лолиты» Владимир Набоков.

Пастернак действительно исполнил роль «наживки на ржавом крючке антисоветской пропаганды», сам будучи, видимо, беспринципным и бесхарактерным человеком. Его, как и остальных отступников, мотало из стороны в сторону по ветру выгоды. Чего же он ждал, если не бесславного конца, как и его «воскресший Иуда», доктор Живаго. Интересно также, что выдвинули Пастернака на соискание Нобелевской премии с подачи лауреата премии 1957 года, Альбера Камю. Камю в своё время порвал с коммунистической партией Франции, а потом и с идеологом французских социалистов Сартром, заявив, что социализм ведёт к установлению авторитарных режимов, вроде сталинского.

Последователь экзистенциалистов, (на самом деле он не знал таких мудрёных слов) Кьеркегора, Ясперса и Хайдеггера, Камю объявляет смерть «счастьем». Он становится пропагандистом идеи «абсурдности жизни» Мальро и шлёт Пастернаку приветственную телеграмму (в соответствии со своей идеей «данности абсурда»). Некоторые тогда говорили о Камю, что «он морально представляет личность, рядом с которой никогда не сядет ни один порядочный писатель». Поэт Сергей Михалков, обыгрывая слово «пастернак», имеющее значение «приправы к блюду» написал даже следующий стих:

*Антисоветскую заморскую отраву
варил на кухне наш открытый враг,
По новому рецепту, как приправу,
был поварам предложен пастернак.*

40. Что есть Нобелевская премия в области литературы (продолжение)

Присудив премию М. Шолохову за роман «Тихий Дон» в 1965 году, идеологи её присуждения исходили не из соображений поощрения СССР, они ухватились за «ужасы» коллективизации и проблему насильственного слома казачества, которые были правдиво показаны в романе. Премия была вручена за показ Шолоховым того, с каким трудом ломаются частнособственнические инстинкты. Вручением премии «академики», видимо, хотели подчеркнуть, что эти инстинкты имманентны или органично присущи человеку без возможности их реформирования.

В своей «непоследовательности» за присуждение премии М. Шолохову они с лихвой отыгрались за свою «просоветскость», присудив премию А. Солженицыну. Премия была выдана «за нравственную силу» творчества, которая выразилась в том, что Солженицын поднял одинокий голос против советского «монстра».

Всё в биографии Солженицына (1918-2008) неясно и оставляет двойственное чувство недосказанности. Во-первых, как могли пожениться его родители, «русский крестьянин с Северного Кавказа» Исаакий Солженицын и «дочь хозяина крупнейшей на Кубани экономии», Таисия Щербак. Богатая семья Щербак к 1924 году была разорена (большевиками), и 6-ти летний Саша только теоретическим мог получить первые

уроки ненависти к «бессеребренникам-голодранцам», хотя отец его и был этим самым голодранцем по происхождению.

Сашу обижали в школе за его нежелание вступать в пионеры, насмехаясь над тем, что он носил нательный крестик. Приняв (так было надо для карьеры) коммунистическую идеологию, он вступил в комсомол и уже в 1937 году, заинтересовавшись историей первой мировой войны, написал первые главы «Августа Четырнадцатого» (год начала первой мировой войны) с «ортодоксальных коммунистических позиций»!

На фронте, во время Отечественной войны он вдруг стал неприязненно относиться к Сталину, называя его «паханом» в переписке с знакомыми якобы за «искажение ленинизма» (симптоматично, как и в случае Оруэлла). В письмах с фронта он высказывался за учреждение некоей организации для восстановления в стране ленинских норм. Это звучит несколько по-детски, неубедительно, и возможно были и другие причины, пробудившие антисталинские настроения. Цензор, прочитав письма с фронта, и ни черта в них не поняв, обезопасил себя (а вдруг этот капитан опасный заговорщик), доложив куда следует. В феврале 1945 года Солженицын был отправлен в Москву и уже в мае получил восемь лет за устремление «а-ля Манилов» (по Гоголю) организовать некую подпольную организацию.

Вначале его даже не этапировали в настоящую «зону». Для перевоспитания Солженицына направили на постройку жилых домов в районе нынешней Гагаринской площади (в районе Ленинского проспекта), а в июне 1946 он вообще попал в конструкторское бюро в Рыбинске, где работал по специальности, — математик! Казалось бы, зачем выкаблучиваться? Сиди спокойно. Но, видимо, не хватало ареола настоящего «зека» для использования легенды в последующей деятельности. Охота пуще неволи. Только всё-равно, глупо

как-то. «Размолвка с начальством» дала ему возможность очутиться в мае 1950 года в настоящем «сталинском ГУЛАГе». В степлаге (колония в Казахстане) будущий опальный автор провёл года два, и в феврале 1953 был уже «на воле». Зато эти два года давали ему право говорить, что он «отмотал от звонка до звонка». С полным знанием предмета изложения с помощью западных издательств Солженицын «изрыгнул» словарик по воровской «музыке» с переводом на английский язык.

Этим не ограничился его вклад в мировую литературу. Разочаровавшись в марксизме к 1953 году, он, тем не менее, был реабилитирован ненавистным правительством в 1957. Казалось бы, живи, работай учителем физики в школе и радуйся жизни. Но обида и ненависть взяли верх, и в 1959 году (не зря же «чалился») появляется программный, эпохальный труд, рассказ «Один день Ивана Денисовича», где патетически излагается «жизнь простого заключённого из русских крестьян». Дальше — больше. Стали переводить на Западе. Кажется, что поначалу особо его в СССР и не притесняли, печатали, не вдаваясь в суть написанного. Но он сам старался привлечь внимание к написанному, к своей персоне, ожидая известности и славы, пусть даже сомнительной. В своих письмах министру культуры Демичеву, потом Брежневу, Суслову, Андропову, он жалуется на конфискацию рукописей его работ, которые почему-то хранились на квартире некоего В. Теуша. В общем, какая-то несолидная, мышиная возня.

В 1963 году его «обидел» Хрущёв, выступил против присуждения «гениальному» автору Ленинской премии. Потом вышел из «забытья» Брежнев, которому помогли вникнуть в антисоветский подтекст и Брежнев поперхнулся от негодования (и за это требовали присуждать Ленинскую премию!). Тут в 1965 году и КГБ подоспел, конфисковав архив с антисоветскими рукописями.

Вот когда Солженицын стал по-настоящему «разворачиваться». Возня перестала быть невинной, он стал развивать общественную деятельность, апеллируя к иностранной прессе и дипломатам. Интрига была у него в крови, он забывался, когда дело касалось «недооценки», как он считал, со стороны властей, своего творчества. Ах, так, ну я вам насолю! Он начинает читать отрывки из своих книжонок, собирая аудитории в Институте атомной энергии им. Курчатова, в Институте востоковедения. Особенно нравились аудитории места из сочинений с «разоблачением стукачей» и «ничтожеством «оперов». Смешно, если бы не было так грустно.

Ну а как венец всему, – Нобелевская премия 1970 года «за нравственную силу», при этом Солженицын подставил своих покровителей, протрубив публично о политическом, антисоветском аспекте её присуждения, на что Нобелевский комитет естественно ответил официальным опровержением.

Биография последнего лауреата-диссидента Иосифа Бродского была бы показательной, если бы не бесславный финал. В 1960 он со своим приятелем строили планы угона самолёта для «улёта» за кордон, но приятель его выдал. КГБ он был неинтересен, и был отпущен уже через двое суток. Впоследствии поэт с неполными восемью классами образования занимал профессорские должности в Колумбийском и Нью-Йоркском университетах, хотя сам признавался, что понятия не имел, как это делать. Бродский стал обожаем на Западе после высылки его из СССР в 1972 году. Как ни странно, он не хотел уезжать, всячески оттягивал этот момент, а когда всё-таки «решился», вернее за него решили, так как он был чересчур назойлив, то отметил свой отъезд следующим «плевком» в стихотворной форме. За который он, вероятно, и был награждён (III) Нобелевской премией в области литературы:

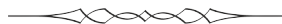
*Дуя в полную дудку, что твой факир,
Я прошёл сквозь строй янычар в зелёном,
Чуя яйцами холод их злых секир,
как при входе в воду.*

Оставаясь инструментом политического давления на СССР на культурном фронте, Нобелевская премия наверняка была «под колпаком» Конгресса, а в лоббировании присуждения премий диссидентам, возможно, принимал участие и её секретарь, Николай Набоков. В этой связи уместно отметить, что Владимир Набоков, начиная с 60-х годов, лоббировался антисоветскими силами в качестве номинанта на премию, видимо за свой «сенсационный бестселлер» «Лолита» (1955), написанный, кстати, на английском языке. Но был «незаслуженно» обойдён. По этому поводу в 1972 году очень сокрушался Солженицын в своём письме в шведский комитет. За этот «благородный» жест после высылки Солженицына из СССР в 1974 году, Набоков выразил Солженицыну формальную признательность.

«Сенсационный бестселлер» «труженика пера» Набокова, «Лолита», был заострён на трогательных переживаниях рафинированного европейца-педофила, который питает болезненную страсть к девочкам-нимфеткам из-за того, что его в голубеньком детстве разлучают с девочкой через короткое время после знакомства. Ну что ж, «достойная» тема для «достойного» автора. Она вдохновила членов норвежского комитета, с его явными педофильскими предпочтениями.

В постперестроечное время интерес к России как-то явно поубавился, наверное, ввиду недостаточного количества диссидентов. Да и впрямь, премия перестала быть действенным идеологическим оружием. А, кроме того, в России теперь свобода творчества для освещения эротических фантазий даже на сцене Большого театра. Хотя почему бы, например, не присудить Нобелевскую

премию за уже постмодернистский роман «Голубое сало» (1999) «талантливому», подающего большие надежды, молодого автора Сорокина. С огромным энтузиазмом он повествует об атаке «землеёбов-патриотов» на сало, синтезируемое из жировой прослойки, ладно там Достоевского, но и Набокова, которых ставит в один ряд. Голубое сало из будущего отправляется в прошлое, где Сталин со своим «любовником Хрущёвым» отправляют похищенное сало своему другу, Адольфу Гитлеру. Bravo, бис! А почему бы шведскому комитету действительно не рассмотреть кандидатуру Сорокина в качестве номинанта. Было бы прикольно. Эх, жаль, Бродского уже нет с нами, он бы наверняка походатайствовал.



41. *Гуру поп-арта*

А тем временем в начале 60-х годов в поп-арте обозначился второй этап «развития». Вернее наступил период «затаскивания» произведений поп-арта в городские и национальные музеи. Любопытство обывателя поначалу брало верх, но потом музеи обезлюдели. «Произведениями» обычно захламляли верхние этажи музеев, где расставлялись банки с краской, ободранные стеллажи, тарелки с объедками сыра под стеклянными колпаками. Рядом располагали драные ботинки или сапоги с портретом какой-нибудь Мерлин «Мурло». Поношенные, облезшие комбинезоны, набитые дурно пахнущей затвердевшей мастикой в окружении объедков были призваны в духе гиперреализма (сверхреализма) отображать место и роль человека в потребительском обществе. Человек в окружении этих поделок предстаёт более похожим на вещь, чем на живое существо, обладающее духовным содержанием. Анемичность муляжей должна

подчёркивать беспомощность и пассивность человека, бессмысленность сопротивления насилию со стороны нового направления «искусства», которое буржуазные эстеты сами называли «капиталистическим реализмом».

Предметом пропаганды стала «товарная эстетика», как отражающая суть общества потребления. Эстетика товара провозглашалась единственно возможной в условиях буржуазного экономического строя. Основной категорией этой эстетики должно было стать понятие «товарно-прекрасного». Товарная эстетика была призвана формировать способность потребителя к быстрому усвоению «мира красивой видимости», то есть мира товаров. Выработка способности потребителем быстро усваивать этот новый вид наркотика, «товарного наркотика», возлагалась на все средства «индустрии развлечения», но что самое ужасное, на все виды и жанры художественной деятельности. Таким образом, искусство должно было, по замыслу буржуазных идеологов, порвать с духовной сферой и ограничиться исключительно областью бездуховного товарного потребления.

«Глыбища» поп-арта американец Э. Уоррелл, которого превозносят многие современные российские деятели от культуры, был всего лишь Андреем Вархолем, чешским перебежчиком, с помощью которого американские «эстеты» надеялись развлечь и отвлечь обывателя. И это у них получилось. Вархола поднял поп-арт на уровень «реди-мейд». Это означало, что товары, произведенные промышленным способом, стали выдавать за произведения искусства. Физическое обладание возжеленным предметом ставится наравне с владением предметом искусства. По Уорреллу, этапы жизни женщины можно представить следующим «художественным образом»: памперс-сникерс-тампакс-климакс (климакс как исключение из этимологического ряда). Куда там Альбрехту Дюреру с гравюрой «Шесть возрастов в жизни женщины» до Вархолы!

В 1961 году появляются многочисленные постеры с изображением банок супа фирмы «Кемпбелл», которые американцами были провозглашены как величайшие произведения искусства всех веков и народов. Потом последовали бутылки «Кока-колы», разнообразные консервы, а заодно и изображения американских кинозвёзд. Чех-перебежчик стал кумиром американских промышленников, щедро плативших за подделки, вознося их до уровня икон. Уоррелл вписался в идеологическую установку «перестройки» на самом Западе, проводившейся сверху с конца 50-х годов. Согласно замыслу элиты, перестройке на Западе не нужны были Фидели Кастро, им нужны были Уорреллы: «если *допустить* вседозволенность, то мы будем иметь уорреллов.»

Все нынешние «уорреллы» в России восходят к этому самому Вархолье, который о себе высказывался достаточно откровенно. Его излюбленным увлечением в жизни была сексуальная паталогия и наркомания. Перенесённые в искусство, они (паталогия и наркомания) «оживляют» товарную безликость подделок. Рекламный приём повтора, одним из первых предложенный Уорреллом, используется в России повсеместно. Он заменяет художественные процессы в живописи, киноискусстве. Многократные повторы ненужных предметов и сомнительных сюжетов захламляют мозг, отвлекая людей от размышлений.

Нынешние кинозвёзды занимают внимание обывателя благодаря тому, что их раскрутку, или многократный повтор их изображений предложил проводить в своё время Уоррелл. Он достиг своей цели, способствуя превращению образов большинства «звёзд» или «мыльных пузырей» шоу-бизнеса в «иконы современной жизни».

Товарная безликость подделок поп-арта была несколько оживлена Вархолой, если можно так выразиться, темой смерти. Поначалу на передний план помещали обезображенные и окровавленные трупы жертв автомобильных аварий. Он не скрывал, что таким обра-

зом продвигались устремления автомобильных концернов продвинуть на рынок самый заветный для обывателя предмет обладания, автомобиль, заветный и в наше время. Детальные, неоднократно повторенные изображения жертв аварий служили, по словам обслуживающих автомобильные фирмы «искусствоведов», некими «символами страха», которые, тем не менее, не должны были вызывать ни жалости, ни сочувствия. Так же сочувствия не заслуживала Мэрилин Монро, фотопортрет которой был тиражирован после её самоубийства. Если идеологам поп-арта было наплевать на смерть «звезд», то, что им была смерть неизвестных обывателей, запечатлённая в кадре. Обывателей, которые бросались от отчаяния перед бессмысленностью существования с небоскрёба Эмпайр Стейт (Имперское государство) в Нью-Йорке. Отсутствием сочувствия, а скорее полным безразличием к судьбам жертв общества потребления Уоррелл пытался обеспечить собственное спокойствие и материальное благополучие.

42. Вдохнуть новую жизнь в бездуховность

Уже к концу 50-х годов (что тогда говорить о нынешнем времени) даже многие буржуазные теоретики от искусства признавались, что «живут среди разрушенных ценностей, в атмосфере социального раскола, поляризации, нищеты, сексизма, насилия и духовной смерти». В наше время ценности строятся на лжи, иллюзиях и паталогическом потребительстве. Эти три кита составляют всю идеологию капитализма. К этому стоит добавить отказ от нравственных истин и попытки внедрить в сознание людей возможность отказа от традиционных семейных устоев в пользу менее затратных бесплодных союзов метромутантов.

Но эстетствующим интеллигентам за то и платят, чтобы они представляли распад культуры при капитализме не как результат разложения самого капитализма, а как следствие скорого «конца мира», встретить который нужно разнузданностью. И так как духовный кризис капитализма набирал обороты, то губительной для человека надо было представить идеологию коммунизма. Следовательно, необходим был новый виток изопрёрённых нападков на культуру в СССР, одновременно с утверждением о «непредсказуемости социальных процессов» на Западе в качестве оправдания. С присущим Западу цинизмом было заявлено: «Гуманист сегодняшнего дня не догматичен (как в СССР), не идеологичен (кроме денег нет другой идеологии). Поскольку он знает, что будущее непредсказуемо и ненадёжно, его активность включает как смятение, так и возможности нашего времени».

За этой витиеватой и туманной фразой явно прослеживается определённая установка, или стереотип поведения, сводящийся к следующему: «антигуманизм западной «культуры» обусловлен самой ненадёжностью капитализма, поэтому человеку ничего не остаётся, несмотря на отчаяние и смятение, как вести себя разнузданно; веселиться и прожигать жизнь на всю катушку». Такой абстрактный, мнимый гуманизм должен был вести неразвитого обывателя в дебри пьянства, наркотиков, игромании, а интеллигента в дебри мистики и «глянца». Для интеллигента в СССР образ жизни должен был состоять, в дополнение к вышеперечисленным «возможностям», ещё и в антисоветизме.

В соответствии с данными установками Конгресс начал действовать с 60-х годов. В 1962 году, через несколько месяцев после строительства Берлинской стены, Набокову предложили стать советником по международным культурным связям при мэрии западного Берлина, которая полностью финансировалась амери-

канцами. «Старые парадигмы холодной войны» были отброшены, а на вооружение вместо пещерной антикоммунистической риторики пришла политика бархатного, «обволакивающего» воздействия на мыслителей и людей искусства из Советского Союза. Шеф Набокова, Джосельсон, завидуя успехам подчинённого по «обволакиванию», обвинил его в получении двойного гонорара за данные действия. Так к 1964 году расходы Набокова по организации Берлинского фестиваля достигли 30 тысяч долларов из Фонда Фарфилда (24 тысячи составляло его непосредственное вознаграждение). Одновременно ему было выплачено 50 тысяч немецких марок от «налогоплательщиков Берлина». На эти средства обеспечивалось, в частности, участие в Берлинском фестивале 1964 года советских художников.

1964 год стал годом сближения Конгресса с Растроповичем через Набокова. Растропович был обласкан (советской) властью: он был лауреатом Сталинской (1951) и Ленинской премий (1964). И именно его необходимо было превратить в диссидента. Таких возможностей было множество: он часто выезжал с гастролями за рубеж. И будущий «защитник духовной свободы» не устоял перед соблазнами Запада. Понимая свою неуязвимость перед КГБ, так как он стал лицом, обретшим известность на Западе, он стал открыто обливать грязью страну, которая предоставила ему неплохие стартовые возможности. Исчезновение Растроповича со сцены вызвало бы соответствующий резонанс у общественности, который Хрущеву был невыгоден: как же, была провозглашена «оттепель». Отравленный парами антисоветизма, Растропович в очередной раз «бросает вызов» властям, приютив на даче «опального» автора Солженицына и демонстративно отправляет письмо Генеральному секретарю ЦК КПСС в его защиту.

В 1974 году Растроповичи получили, то, чего, собственно и добивались: выездной визы на Запад, чтобы

получить глоток «свободы». Но диссиденты, как правило, начинают мстить тем, кто идёт им навстречу, так как понимают, что они середнячки, а таланты их лицемерно превозносит Запад. Запад использует их как расходный материал холодной войны. Диссиденты осознают это, и осознание подстёгивает их ненависть ещё больше. Злобствование Растроповичей после отъезда вынудило советские власти лишить их гражданства СССР.

С 1974 года из Растроповича стали «лепить» «ведущего дирижёра Запада». Так было надо, так было заказано, под это были выделены деньги. А деньги надо всегда отрабатывать. Кажется, что осознание этой вынужденной отработки денег всегда отравляло существование Растроповича и Вишневецкой на Западе, который приютил их отнюдь не за выдающиеся исполнительские или вокальные данные.

Эпилог

Вся правда о том, кто финансировал деятельность многочисленных культурных мероприятий в Европе, правда о деятельности некоммерческих околокультурных организаций, диссидентов, правда о главном организаторе мероприятий культурного фронта холодной войны и «оттепели» в отношениях с СССР должна была кануть в небытие во избежание огласки. Но подобный финал был смерти подобен для тех диссидентов и иммигрантов, которые получали от холодной войны прямые дивиденды в виде финансовой подпитки жизни и «творчества».

Американцы, представлявшие настоящую интеллигенцию, не будучи самостоятельными в выборе формы

творчества, а кроме того, вынужденные отрабатывать деньги спецслужб, ужаснулись своему конформизму, который завёл их напрямик к безальтернативной поддержке войны во Вьетнаме. Их совесть не выдерживала угрызений, и они превращались в «новых левых». Некоторых из них вдруг осенило, несмотря на разнузданную антисоветскую риторику, что политика СССР в Европе была продиктована не подготовкой к завоеванию мира, а обеспокоенностью за собственную безопасность. Но бог с ними, американцами. А эмигрантов и диссидентов надо было приберечь на потом, на всякий случай, обеспечив им сносное материальное существование. И такой случай, как вы понимаете, наступил с перестройкой в конце 80-х годов.

А в то время, к 1967 году, деятельность Конгресс пора было прикрыть, так как отовсюду в его адрес звучали обвинения в связях с американской разведкой. Джосельсон, который в течение двух десятилетий отстаивал «чудовищную ложь», в окончательном коммюнике по случаю закрытия Конгресса не был даже упомянут своим коллегой Набоковым, который составлял это коммюнике. Набоков «подхватил подол и побежал при первом же признаке проблемы» по меткому выражению самих же американцев.

В своих мемуарах Набоков жалуется на факт отсутствия описания истории Конгресса. Ну что ж, мы попытались восполнить этот пробел.

Набоков не хотел признавать факт, что для американцев было выгодно забыть о деятельности организации, финансируемой ЦРУ. В своих мемуарах он ностальгирует по поводу «честного периода холодной войны», когда за её продвижение на культурном фронте платили неплохие деньги. Он предаёт анафеме период «разрядки» международной напряжённости. Он страдает от того, что американцы не хотят вслух признаваться, что руками перебежчиков вершили неблагоприятные

дела. Как можно признать, что американцы превратили Конгресс в рупор своих циничных интересов, или что Конгресс был организацией неприличной по своей сути.

Как же так, возмущается Набоков, в двух американских энциклопедиях о КСК (Конгресс за свободу культуры) нет ни слова, тогда как «малоудачное учреждение, называемое ООН, представлено шестью колонками». Этот «рупор либеральной (читай продажной) «цивилизованной» интеллигенции» функционировал 15 лет и не заслужил ничего, кроме презрения даже со стороны американцев. Для Набокова замалчивание его заслуг – «бесчестно»; он бы желал, чтобы о нём трубили как о главном герое «честного периода холодной войны». Но его деятельность заслужила лишь «неловкого молчания» со стороны хозяев. Всё это нечистоплотная, сомнительная деятельность. «Русский» космополит и в 65 лет это не понимает.

Американцы могли только откупиться от назойливых диссидентов, стремящихся к сомнительной славе за границей, заискивающе путающихся под ногами своих покровителей. В реальности оказалось, что они не нужны даже хозяевам, не считая собственного народа.

Послесловие

После разоблачения деятельности Конгресса и символических «похорон» этой одиозной организации бывшие хозяева позаботились о Набокове. Всё от того же небезызвестного Фонда Фарфилда, «отмывочной» ЦРУ, летом 1967 года он получает щедрое вознаграждение в размере 34500 долларов. Набоков переезжает в Нью-Йорк, чтобы читать в Городском университете

лекции на тему с первого взгляда безобидную, «искусство в социальной среде». Для поддержания данной деятельности с подачи своих бывших покровителей ему выдают ещё и грант (эвфемистическое обозначение скрытого финансирования).

Однако безвестность героя «плаща и кинжала» не давали покоя бывшему композитору. В голове Набокова созрел рискованный план написания «забавной как у Гоголя, истории о человеке, который, независимо от того, что бы ни делал, и кто бы ни был его работодатель, обнаруживал, что ему всегда платило ЦРУ». От воплощения очередного неумного плана его остановил «пророк» Исайа Берлин: «я сомневаюсь, что вы хотите весь остаток вашей жизни быть в центре бесконечного скандала (по меньшей мере)».

Консул Французской республики, легкомысленный как все французы, вручая Набокову в 1976 году орден почётного легиона во французском консульстве в Нью-Йорке, не скрывал своей иронии по поводу неблагоприятной деятельности перебежчиков. В своей поздравительной речи он проводил границу между «творчеством» Набокова и его «карьерой». Награда была идеологически мотивирована, хотя ордена обычно вручают за некие заслуги. Награждаемый был в первую очередь идеологическим перебежчиком, а не просто бывшим служащим одиозного Конгресса или именитым композитором.

Награждение орденом почётного легиона, который вручается только при жизни награждаемых (так как по смерти многих из них просто не помнят, во всяком случае, диссидентов-перебежчиков) стало индикатором достижения представителями наций «второго сорта» (например, славянами) уровня гражданина Франции. Награждение орденом и в наши дни – это своеобразное приобщение «интеллигента» к клубу избранных, показатель признания морального «превосходства» Запада, как «передовой» части мира в духовном плане.

К «цивилизованной» Франции всегда тянулась неполноценная, оппозиционно настроенная интеллигенция.

Церемония вручения ордена несёт на себе печать «элитарности» Франции и она обставляется с французским «шармом». Присвоение ордена (пусть даже самой низшей, пятой степени, степени кавалера) свидетельствует о принадлежности получателя ордена к элитарному клубу. К такому «клубу избранных», не без подачи спецслужб, и старались пристёгивать, посвящая их в «рыцари», оппозиционно настроенных людей или ярых диссидентов.

Так кавалерами и офицерами ордена стали Иосиф Бродский, ярый либерал историк Афанасьев, Ганушкина, член правления антисоветского и антироссийского Международного «правозащитного общества» «Мемориал», Михаил Прохоров и Ирина Прохорова, вовлечённые в оппозиционную деятельность, Венедиктов, редактор антироссийской радиостанции «Эхо Москвы», диссидент – антисоветчик Ковалёв, антисоветчица и «правозащитница» Алексеева.

Более высокий ранг командора и великого офицера получили ярые антисоветчики Растропович и Вишневская. Венцом деятельности «рыцарей почётногo легиона» стало вручение высшего звания ордена, кавалера большого креста, Ельцину, ярому антисоветчику и диссиденту, надо думать, не меньше чем за развал СССР. Возможно, что следующим «великим» диссидентом, вкушающим лавры «великого офицера», будет Михаил Ходорковский, которого прочат в новые Солженицины, явившегося для Запада олицетворением «нравственной силы».

А пока «сообщество рыцарей» приобщает в своё лоно менее значительный контингент. Последним «героем» стал оппозиционер Познер. По собственным словам этого биопочвенника, «он не русский человек», «в России его держит только работа». Этот бизнесмен-ресторатор не имеет в виду свой ресторан «Жеральдин» на Остожен-

ке, он имеет в виду свою работу по подрыву теперь уже российской государственности. Этот космополит с тремя паспортами не дорожит памятью своего отца, который, хотя и будучи эмигрантом, сотрудничал со спецслужбами СССР. Западник Познер отнёс бы автора этих строк к «сторонникам жёсткой, несколько шовинистической, весьма антизападной линии», к «людям с проблемами психологического характера, которые ненавидят Запад». Наш герой, кавалер Ордена почётногo легиона, неоригинален. Все диссиденты всегда ставили негативное отношение к Западу, перед которым они раболепствуют, на одну ступень с психическим расстройством. Объявить умалишённым, – этот приём был всегда самым действенным.

Отойдя от дел конгресса, Набоков начал писать музыку. Но что-то было не так. Удача его покинула. Его главный проект того времени, музыка, написанная для балета «Дон Кихот» в постановке модерниста Баланчина, даже на Западе воспринималась слабо. Критики удручённо восклицали: «Нет ничего, увы, что можно сделать с плохой партитурой Николая Набокова».

Николай Набоков умер в 1978 году. На похоронах присутствовали все пять его жён. Это были, по впечатлению знавших его людей, «похороны театрального человека, любившего яркие жесты». Это были похороны человека, который не был русским, но всю жизнь представлял себя борцом за светлое капиталистическое будущее русского народа. Олицетворение этого светлого будущего он вдруг разглядел в образе пенсионерки – горничной из гостиницы «Пекин», случайно встреченной им на склоне лет, о которой он подумал: вот они, настоящие русские. Но в 1967 году он уже не был «представителем» этого народа перед своими заокеанскими покровителями.

На самом деле он ненавидел этот народ, относился к нему с брезгливостью и высокомерием, как и все

диссиденты. Яркими в этом плане являются его впечатления от свидания с родиной («где не был никогда») после более чем полувека «разлуки».

Итак, находясь в 1967 году в Москве, ещё не оправившись от шока увольнения из Конгресса, он с неприкрытым презрением воспринимает всё, что проходит перед его взором, вне зависимости от эпох: Мавзолей на Красной площади для него являлся «фетишистским святилищем», где «оба идола» (Сталин и Ленин) лежали в своих стеклянных коконах; храм Василия Блаженного — это «игрушечная пряничная церковь», которая подходит для «Царя Салтана» Римского-Корсакова или «для любой другой фольклорной ерунды»; «вот где все они сидели, «каменнозадые», команда фанатиков» (о Кремле). Его душа, как он сам считает, «не относится к числу простых», а русские церкви представляются ему «заблудившимися мечетями», фольклорным безвкусием. Наконец он самодовольно изрекает: «Зачем мне сдалась Оружейная палата со всем её историческим хламом».

Под стенами «фольклорного безвкусиа» и у Лобного места вспомнились ему стихи диссидентки Анны Ахматовой про «стрелецких жёнок», которые, как и она, будут «под кремлёвскими башнями выть». Он тут же патетически театрально восклицает про себя с напускной тревогой за судьбу Ахматовой, как и за судьбу русского народа: «Возможно, она написала его здесь, после безуспешных попыток проникнуть внутрь одной из этих ужасающих башен?», — и сам умиляется своей «прозорливости».

В гостинице «Пекин» с «обшарпанными стенами», где «естественно ничего не работало», не было света, воды и пр. он, наконец, всеми гонимый, всем чужой, был оценен пожилой горничной, которая ругала гостиничное начальство, называла его «милым барином», что льстило уязвлённому самолюбию. Она заговорчески, как то и должно было быть, призывала не доверять служащим отеля («здесь, в отеле, настоящая шайка»).

Она растрогала диссидента (который сам был по происхождению дворянином) с ностальгией вспомнив, что её отец был в услужении у (князей) Щербатовых: «я ещё помню, как прогнали нашего последнего барина» и «эти безбожники позакрывали все монастыри». Набоков умилялся её услужливости: «я вручную выстираю (рубашку), материал хороший, американский». И был вне себя от восторга, когда услышал: «у нас тут живут эти чёртовы делегаты, а они ведь вовсе не то, что вы».

Вот она русская покорность, покладистость и смирение, которую пытались вытравить большевики, но не вытравили, думал Набоков, «милый барин» ещё в памяти. Выходило или могло показаться, что жизнь в борьбе с коммунизмом «приспешника капитализма», как метко выразился о неприкаянном Набокове бывший посол СССР в Германской Демократической Республике Пётр Абросимов, была прожита не зря. Шёл *всего* 1967 год... Всё ещё было *впереди*...

*Продолжение послесловия.
Искусство и бунт инспирированный Западом
на Украине*

Россия очутилась у крайней черты. На Украине убивают русскоязычный «беркут». Кто? Последователи массовой культуры. Граффити на стене — это замаскированная скрытая угроза окружающим. Протест против реалий капитализма может иметь выход в форме скрытого хулиганства, если баллон с краской направлен на стену подворотни. Но, как продолжение анонимности скрытой угрозы может быть и маска с прорезями на глазах (балаклава), а в руке может оказаться и кусок арматуры. Западные идеологи, навязывая молодёжи граффити в качестве «безобидной» формы протеста,

не могут не предполагать, что выход агрессии может быть и в другой, более радикальной форме. Но радикальная форма протеста может жёстко подавляться в Германии или в США, но украинскому Януковичу, который якобы защищает интересы России, это запрещено.

Игры с граффити на Украине приняли ужасающие формы. Молодые «творцы» граффити, которым позволено хулиганить, любопытны, как и все примитивные зверьки. Им любопытно попробовать расширить рамки дозволенного, посмотреть, что будет, если за рамки выйти. На Украине дали людям «инкогнито» выйти за рамки. «Инкогнито» в балаклаве уже не боятся ответственности, у них уже нет страха перед наказанием, так как они остаются безвестными. Значит можно безнаказанно бесчинствовать, прикрываясь речёвками типа «слава героям-героям слава».

Энергия молодёжи в России и на Украине правильно не использовалась. Она направлялась в русло анонимности, абсурда, злобы, в надежде, что злоба молодых на безразличие власти к их судьбам, найдя выход в искусстве абсурда, притупится об изгаженные парадные и исписанные заборы и стены.

Но невинных утех людям «инкогнито» становится недостаточно. Злоба не затухает на исписанном заборе, она выплёскивается дальше, захватывая своей безнаказанностью. Рисунки на заборе это подготовительная стадия мятежа, заботливо подготавливаемая Западом для инспирирования управляемого хаоса в странах с остатками совести. Чем больше анонимности у хулиганов, злобу которых пытаются таким образом погасить, тем больше накапливается энергия разрушения. Им всё равно, против чего, или за что выступать, лишь бы появился повод. Они не понимают суть происходящего, граффити на заборе это ступень к баррикаде с булыжником в руках против собственного народа. Таинственное и зашифрованное послание на заборе преимущественно

латинскими буквами, смысл которого они до конца сами не понимают, ставит их над всеми окружающими. С непристойностями, скрытыми под видом малопонятных иероглифов, «мафия абсурда» отнюдь не безобидна. Эта форма «искусства» играет свою подготовительную роль для использования её отрицательного заряда в политических целях на Украине и в России.

«Мы живём в этом хаосе, у нас больше ничего нет, кроме этого хаоса. Это коробит окружающих, но в этом и есть наша цель. Мы не требуем ничего, мы к своей жизни относимся наплевательски, но и вы, окружающие, не требуйте от нас приличий. Мы сами ничего не приносим, и ненавидим тех, кто что-то приносит обществу. Мы не хотим работать, так как работа требует усилий и ломаем то, что создают другие. (Вандализм как отрицание необходимости что-то делать для других есть крайняя степень проявления индивидуализма). Нам не нужна культура и работа как процесс работы над собой и своим сознанием, нам нужен хаос для того, чтобы оправдать бессмысленность своего существования, окружив себя беспорядком, бедламом, хаосом. Мы можем бездельничать, оправдывая это тем, что нам якобы ничего не надо», — так думали бы они, если бы были способны размышлять.

Парадигма их существования заключается в следующем: зомбирование интернетом — небрежная мода — вихляние — шатание — крикливость — анонимность — злоба — качание мышц — агрессия — соцсети — граффити — арматура в руке — вандализм — хаос, поощряемый Западом.

Это всё уже реальность в России. Люди в балаклавах оторваны от родителей, и даже самый действенный сдерживающий фактор, семья, уже не работает. Родители откупаются гаджетами, ввергая детей в идиотизм интернета. Соцсети добивает своей пошлостью и непристойностями, окончательно развращая. Грядёт

революция абсурда, бесцельная и злобная, как хаос граффити. Долой анонимные граффити. Даёшь уголовные наказания за вандализм. Долой капитализм с его злобным вандализмом!



Оглавление

1. В защиту Оскара Уайльда. Набоковы и Дориан Грей.....	3
2. Причины отрыва Набокова от реальности и куда это его привело	14
3. Почему Набоков был идеальной фигурой для ЦРУ?.....	20
4. Начало холодной войны на культурном фронте	24
5. Абстрактное искусство как направление холодной войны	26
6. Отрыв от народа и падение	29
7. План Маршалла и культурный фронт	34
8. Последнее выступление в «логове врага»	36
9. Стравинский и авангард.....	40
11. Мало клеветы, нужны факты	43
12. Жан-Поль Сартр – кость в горле ЦРУ.....	46
13. Дебют в Берлине	48
14. Часы уже давно пробили двенадцать.....	50
15. Всё начинается с детства	52
16. Первый «успех»	56
17. Импрессионисты – без вины виноватые	62
18. Эссе Номо – вот человек	64
19. Чистый и безвольный субъект познания	67
20. Дитя пожирает своего родителя	69
21. Тихие русские и деньги американцев	72
22. Искусство должно направлять толпу	75
23. Кьеркегор и американские лагеря для перемещённых лиц.....	78
24. Журнал «Инкаунтер»: быть интеллигентом значит не быть левым.....	86
25. Утопия Берлина как прелюдия к утопии Стоппарда.....	89
26. Мракобесие американской элиты и начало расцвета массовой культуры	94

27. Прагматизм – неблагодатная почва.....	97
28. Подкрепление веры в миф волей.....	99
29. Фестиваль «Международная музыка 20 века»	104
30. Экспрессионизм или коммунистический заговор?.....	110
31. Как Полок стал идеологом антикоммунизма	113
32. «Мамин музей» и левые художники	116
33. Одна нация под богом	121
34. Воинствующая свобода в кинематографе	122
35. «Западный скотный двор»	129
36. Венгерская революция: миф или утопия?	133
37. И снова журнал «Инкаунтер»: ложь во имя лжи	135
38. Разврат, разврат, разврат	139
39. Что есть Нобелевская премия в области литературы.....	142
40. Что есть Нобелевская премия в области литературы (продолжение).....	147
41. Гуру поп-арта	152
42. Вдохнуть новую жизнь в бездуховность	155
Эпилог	158
Послесловие.....	160
Продолжение послесловия. Искусство и бунт инспирированный Западом на Украине	165



Литературно-художественное издание

Роман Роланов

Культура, ЦРУ и диссиденты

Издание 2-е, исправленное и дополненное