

Художник и власть: «эффект отчуждения»

Традиционно толкуемое отношение *художник–власть* как бинарное отношение в условиях культурной практики советской системы, казалось бы, обрело окончательно антагонистический характер. Многочисленные примеры из политической жизни 30-х гг. дают, казалось бы, полное основание для данного заключения, тем более, что вопрос о репрессивном давлении власти на художника освещен достаточно подробно как в отечественной, так и зарубежной литературе последних двух десятилетий.

И действительно, этот период является одной из самых трагических страниц в истории советской культуры, изучение которой в настоящий момент, несмотря на широко представленный фактологический материал, на самом деле лишь начинается. В данном случае представим лишь некоторые факты, взятые из работ В.П. Конева, показывающие (и то лишь отчасти) масштаб и характер этих репрессий.

— В годы репрессий погибли или бесследно исчезли Н.А.Клюев, Б.П.Корнилов, О.Э.Мандельштам, П.Н.Васильев, И.Э.Бабель, Б.А.Пильняк, Д. Хармс, М.Е.Коль-

цов, И.И.Катаев, Л.Сейфуллина, А.Веселый, Т.Ю.Табидзе, Н.П.Герасимов, В.Я.Зазубрин и др.¹

— В.Мейерхольд, член ВКП(б) с 1918 г., в 1923 г. получивший почетное звание «Народный артист республики», был арестован 20 июня 1939 г. и расстрелян 2 февраля 1940 г. Приговор Военной коллегии Верховного суда СССР гласил: «Мейерхольд является троцкистом с 1928 г., в 1930 г. возглавил антисоветскую группу “Левый фронт”»². Кстати, в 1937–1938 гг. вместе с Мейерхольдом в троцкизме и формализме обвинялись И.Эренбург, Б.Пастернак, Ю.Олеша, Д.Шостакович, В.Шебалин, Н.Охлопков и др.

— Из избранных на Первом съезде Союза писателей правления (100 человек) «врагами народа» оказались 33; из 37 членов президиума Союза советских писателей в живых остался 21. Всего в 1937–1939 гг. репрессиям подверглись 180 (из 571) делегатов Первого съезда, т.е. каждый третий³.

³¹⁶ Этот список можно продолжить — достаточно посмотреть Приложения к стенографическому отчету Первого Всесоюзного съезда советских писателей. М., 1990.

³¹⁷ Хроника одного убийства: к 50-летию со дня гибели Всеволода Мейерхольда // Советская культура. 1990, 3 февраля, № 5. // Цит. по: Конев В.П. Советская художественная культура периода 30–80-х годов XX века: теоретико-исторический анализ. Дис. на соиск. д-ра культурологических наук. Новосибирск. 2004, с. 186. (Из фондов Российской Государственной библиотеки). <http://diss.rsl.ru/diss.aspx?orig=/05/0702/050702023.pdf>

³¹⁸ По сведениям Всесоюзной комиссии по литературному наследию репрессированных писателей, созданной в 1988 г., продолжение на с. 222

— В декабре 1931 г. в Ленинграде по подозрению «в организации и участии в антисоветской группе литераторов» была арестована группа писателей и издательских деятелей, в которую входили Д.Хармс, А.Введенский, И.Бехтерев, А.Труфанов, И.Андронников и др.

— В 1930-е гг. были закрыты театры им. В.Мейерхольда, МХАТ-II, Камерный театр, Мюзик-холл. Из Москвы в Ростов-на-Дону отправили театр-студию под руководством Ю.Завадского.

В период 30-х гг. в сфере культуры и искусства, впрочем, как и в других областях, были развернуты кампании по борьбе с «вредительством», с «врагами народа». Перед каждой организацией была поставлена задача «ликвидировать последствия вредительства в кратчайший срок», «развернуть наступление по всему фронту»¹. В это время

начало на с. 221 В 1920–1950-е гг., по не полным данным было репрессировано до 90%, принятых в него в 1934 г. — См. Они вернулись из небытия // Литературная газета. 1988. 28 декабря, № 32; Бабиченко Д.Л. Писатели и цензоры: Советская литература 1940-х годов под политическим контролем ЦК. М., 1994, с. 11 // Цит. по: Конев В.П. Советская художественная культура периода 30–80-х годов XX века: теоретико-исторический анализ. Дис. на соиск. д-ра культурологических наук. Новосибирск. 2004, с. 327. (Из фондов Российской Государственной библиотеки). <http://diss.rsl.ru/diss.aspx?orig=/05/0702/050702023.pdf>

¹ Редакционный дневник // Искусство и жизнь. 1938, №1, с.4 // Цит. по: Конев В.П. Советская художественная культура периода 30–80-х годов XX века: теоретико-исторический продолжение на с. 223

появляются такие политические термины культурологического дискурса, как «искусство, враждебное реализму», «в тупике», «идейный крах», «во власти формализма», а понятие «формалист» стало синонимом слова «троцкист».

Обвинения художников содержали следующие формулировки: «антисоветская агитация и пропаганда», «отрицание классического наследия», «пораженческие настроения», организованная деятельность, направленная на совершение контрреволюционного преступления», подрыв государственной промышленности», «космополитизм», «подрывная работа» и т.п.

Вспоминая о 30-х гг. В. Каверин писал об атмосфере этого периода следующее: «...никакими романами нельзя было заслониться от выработавшейся железной осторожности, от замка на губах, от всепроникающего чувства неуверенности: день прожил. А завтра?»¹. Еще один интересный факт: в 1937 г. на имя Сталина была послана «спецсправка» начальника одного из отделов ГУГБ НКВД СССР, где приводились высказывания И.Сельвинского, Л.Леонова, Б.Пастернака, А.Афиногенова, В.Иванова и др., сделанные ими в личных беседах. В ней писатели отмечали, что в 20-е гг. они чувствовали себя гораздо свободней, «что сейчас перед многими ... стоит вопрос об уходе из жизни»².

В январе 1949 г. в «Правде» появилась статья «Об одной антипатриотической группе театральных критиков»

начало на с. 222 анализ. Дис. на соиск. д-ра культурологических наук. Новосибирск. 2004, с. 191. (Из фондов Российской Государственной библиотеки). <http://diss.rsl.ru/diss.aspx?orig=/05/0702/050702023.pdf>

¹ Каверин В.А. Эпилог. Мемуары. М., 1989, с. 234.

² НКВД о литературе и литераторах // Российские вести. 1992, 11 июля, № 29 продолжение на с. 224

«о лицах еврейской национальности, «которые утратили свою ответственность перед народом» и стали носителями грубого, отвратительного для советского человека, враждебного ему ... космополитизма»¹. В этот же период проходит ряд арестов еврейских писателей и журналистов в Москве, Киеве, Минске, Одессе².

В период 30-х гг. в Ленинграде было репрессировано около 130 писателей³.

Преследования художников (с некоторым изменением их характера и масштабов) продолжались и после смерти Сталина. По свидетельству бывшего заместителя пред-

начало на с. 223 // Цит. по: Конев В.П. Советская художественная культура периода 30–80-х годов XX века: теоретико-исторический анализ. Дис. на соиск. д-ра культурологических наук. Новосибирск. 2004, с. 191. (Из фондов Российской Государственной библиотеки). <http://diss.rsl.ru/diss.aspx?orig=/05/0702/050702023.pdf>

¹ Конев В.П. Советская художественная культура периода 30–80-х годов XX века: теоретико-исторический анализ. Дис. на соиск. д-ра культурологических наук. Новосибирск. 2004, с. 200. (Из фондов Российской Государственной библиотеки). <http://diss.rsl.ru/diss.aspx?orig=/05/0702/050702023.pdf>

² Медведев Р.А., Ермаков Д.А. «Серый кардинал». М.А.Суслов: политический портрет. М., 1992, с. 238.

³ См. Распяты: писатели — жертвы политических репрессий. СПб.: историко-мемориальная комиссия Союза писателей Санкт-Петербурга: Северо-Запад. 1993, Вып. № 1, с. 239; Вып. № 2, с. 215.

седателя КГБ Ф.Бобкова, с 1953 по 1964 г. во времена Хрущева по ст. 58-10 (антисоветская деятельность) было арестовано около 12 тыс. человек. За период с 1965 по 1985 г. — 1300 (по ст. 70-190 КУ РСФСР)¹.

А вот пример уже конкретного отношения представителей власти к художнику, который в своей работе приводит В.П.Конев: рукописи романа В.Гроссмана (вторая книга о Сталинградской битве «Жизнь и судьба», 1-я книга — «Правое дело») были арестованы и изъяты у автора из квартиры друзей писателя и редакции сотрудниками КГБ. Кроме того, автора заставили дать подписку, что за разглашение тайны изъятия он будет отвечать в уголовном порядке. Не помогло обращение В.Гроссмана к Первому секретарю ЦК КПСС Н.Хрущеву².

В период 70-80-х гг. были высланы и эмигрировали, в частности, В.Ашкенази, М.Барышников, М.Богин, П.Вайль, А.Годунов, В. Аксенов, А.Гладилин, В. Некрасов, В.Максимов, О.Рабинович, М.Ростропович, А.Тарковский, О.Видов, Б.Давидович, Н.Коржавин, С.Довлатов, И.Кабаков, М.Шемякин.

¹ Макаревич Э. Филипп Бобков — профессионал «холодной войны» на внутреннем фронте // Диалог. 200, № 10, с. 80 // Цит. по: Конев В.П. Советская художественная культура 30–80-х гг. XX века: теоретико-исторический анализ. Дис. на соиск. д-ра культурологических наук. Новосибирск. 2004, с. 191–202. (Из фондов Российской Государственной библиотеки). <http://diss.rsl.ru/diss.aspx?orig=/05/0702/050702023.pdf>

² Медведев Р. Они окружали Сталина. Томск, 1990, с. 318–319.

Понимая всю важность фактологической стороны дела, в то же время приходится признавать, что изучение этого важнейшего вопроса ведется главным образом в историографическом и политологическом аспектах, в то время как его философско-аналитический дискурс остается менее разработанным. Исследования данного вопроса, как правило, ограничиваются заключениями, сводящими такое непростое отношение, как «художник–власть», к абсолютной антиномии трансцендентального происхождения. И уже представленная в таком виде данная проблема рассматривается преимущественно в метафизическом ключе, оперируя такими бинарными понятиями мифологического сознания, как *добро–зло*, *темное–светлое*.

При всей, казалось бы, внешней привлекательности данного подхода (приоритет этического начала, наличие эмоциональной окраски суждений, методологическая облегченность и логическая простота) тем не менее приходится признать, что он все-таки так и не выводит столь сложную и важную проблему за пределы мифологического дискурса. В конечном итоге это приводит к тому, что сама суть вопроса оказывается за пределами научного объяснения, сложность которого подчеркивали многие, в частности И.Эренбург: «Когда я думаю о судьбе моих друзей и знакомых, я не вижу никакой логики. Почему Сталин не тронул Пастернака, который держался независимо, а уничтожил Кольцова, добросовестно выполнявшего все, что ему поручали?»¹. Здесь немало проблем, которые с трудом поддаются формально-логическому или даже просто рациональному объяснению. Гносеологические трудности данной проблемы, нередко становящиеся

¹ Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Собр. соч. М., 1967. Т. 9, с. 183.

основанием обращения к мистическому дискурсу, в любом случае не отменяют необходимости строго научного анализа данного вопроса. Именно поэтому попытка редуцировать всю историко-философскую сложность данного вопроса лишь к политическому дискурсу (значение которого само по себе не отменяется) оборачивается не только сужением его значения, но и появлением очередных мифологемных построений.

В конечном итоге такой подход в методологическом аспекте оказывается очень близок, как это ни парадоксально, сталинистской позиции, также строящейся на мифологемах, только с прямо противоположным распределением «плюсов» и «минусов» в рамках отношения «художник–власть». Методологические границы этих двух противоположных, а в действительности — тождественных подходов не позволяют вскрыть сущность таких вопросов, как генезис и развитие исторических форм взаимоотношений художника и власти и стоящих за ними тончайших и сложнейших противоречий общественных реалий. Так, что и апологетика, и негация — эти два подхода, несмотря на свое формальное различие, в равной степени исключают критический взгляд на проблему взаимоотношений художника и власти, оставляя ее во власти мифологемных форм сознания.

Актуальность именно философского исследования данной проблемы вызвана интересом не только к прошлому нашей культуры, но и к ее настоящему положению, когда художник наряду с бюрократическим давлением сегодня все сильнее испытывает на себе тотальное давление уже другого института — современного рынка.

В то же время, поскольку вопрос взаимоотношения художника и власти является слишком сложным, заслуживающим специального глубокого изучения, постольку

в рамках данного, ограниченного в объеме исследовательского формата мы ограничимся лишь рассуждениями следующего рода.

Практика изучения данного вопроса выявляет один повторяющийся у большинства исследователей, логический ход, который приводит к суждению, в дальнейшем используемому ими в качестве исходной посылки в развертывании системы аргументации своих концептов. Этот логический конструкт предполагает, *во-первых*, в качестве субстанции бинарного принципа отношения «художник–власть» рассматривается только идеология. Такое суждение проистекает, видимо, из того, что идеология является и инструментом, и источником репрессивных интенций по отношению к художнику.

Можно предположить, что причиной такого подхода (видящего в идеологии корень всех негаций) является также идеология, но уже прямо противоположного знака, т.е. антикоммунистическая. Неприятие господствующей в советской системе идеологии — вот основная причина подавления художественной интеллигенции, таково мнение многих исследователей данного вопроса.

Но в таком случае сложно объяснить целый ряд фактов, расходящихся с данным заключением: известно, что многие художники, выражая свою политическую лояльность господствующему режиму, тем не менее попадали под маховик репрессий и преследований, как это случилось с Бабелем, Кольцовым, Мейерхольдом и многими другими. Можно, конечно, предположить, что данные художники давали основания сомневаться в прочности их большевистской идеологии. Но может быть и другое объяснение: идеология не является основным фактором, детерминирующим конфликт между художником и властью, и здесь возымели действие какие-то другие силы.

Чтобы не попасть в ловушку абстрактно-общих выводов, попробуем рассмотреть конкретно-исторический дискурс этого вопроса на примере отношения власти к тому, кто считался первым поэтом среди большевиков и главным большевиком среди поэтов. Речь конечно же идет о Маяковском, который с самого начала рассматривал советское государство в первую очередь не как институт власти, а как социальный инструмент для решения в том числе культурных задач. И поэтому идею общественного сотрудничества с политической властью поэт поддержал уже в начале ноября 1917 г. Его деятельность с органами государственной власти в послереволюционный период была достаточно широка и интенсивна. Вот лишь отдельные ее фрагменты:

— *участвует в работе литературной коллегии Наркомпроса Союза коммун Северной области;*

— *поступает на работу в Наркомпрос в качестве сотрудника Литературно-художественного подотдела Отдела изобразительных искусств;¹*

— *работает в Государственном совете по делам искусств;²*

— *привлекается к работе в ТЕО;*

— *входит в состав Художественного совета театра РСФСР Первого;³*

— *работает в коллегии Отдела изобразительных искусств;⁴*

¹ См. Катанян В.А. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985, с. 148.

² Там же, с.148.

³ Там же, с. 193.

⁴ Там же, с. 148.

— *первый вступает в члены союза драматических и музыкальных писателей;*¹

— *работает в редакции газеты «Искусство коммунизма».*²

Казалось бы, между художником — идеологом большевизма и политической властью не может быть никакого конфликта. Но так ли это на самом деле?

В первый революционный период Маяковский по этому поводу в своем интервью газете «День» (1922 г.) сказал следующее: «Советская власть, несмотря на трудности и непонимание моего творчества, оказала массу ценных услуг, помогла. Нигде, никогда я не мог иметь такой поддержки. В 1919 году было выпущено 110 тысяч моих сочинений, тогда как прежде поэзию печатали лишь в количестве 2000 экз. «Мистерия-буфф» была позднее выпущена в 30 000 экз., она выдержала четыре издания»³.

И действительно, несмотря на идейно-художественную критику со стороны идеологов большевизма (Луначарского, Ленина, Троцкого, Фрунзе и др.), Маяковский не раз имел от них личную поддержку в решении тех или иных проблем своего творчества.

Как развивались отношения между поэтом и режимом, далее можно понять даже из тех нескольких хроникальных фрагментов, которые мы приводим ниже.

6 марта 1922 г.

Выступая на коммунистической фракции Всероссийского съезда металлистов, Ленин публично похвалил стихотворение Маяковского «Прозаседавшиеся». И только после того, как эта оценка была опубликована в «Извес-

¹ Там же, с. 193.

² Там же, с. 148.

³ Там же, с. 220.

тиях», поэта наконец-то начали печатать в этом издании. Правда, до этого один раз его материал все-таки был опубликован и то благодаря, во-первых, ответственному секретарю редакции О.Литовскому и, во-вторых — отсутствию главного редактора газеты Ю.Стеклова, к которому Маяковский даже ни разу не был допущен¹. При этом надо знать, что возможность постоянного сотрудничества с газетой для поэта была важнее возможности иметь случайные публикации в ней.

Январь 1923 г.

Рукопись книги Маяковского «Семидневный смотр французской живописи», составленная из дополненных и переработанных очерков, напечатанных в «Известиях», и снабженная 25 репродукциями с картин французских художников, привезенными им из Парижа, несмотря на заключенный договор с Госиздатом, издана не была.

Февраль 1925 г.

Поэт пытается убедить Госиздат в необходимости издания собрания своих сочинений, но уже 20 февраля литературно-художественный отдел Госиздата отказывает поэту без объяснения причин. В связи с этим 16 марта 1925 г. Луначарский пишет письмо заведующему Госиздата по поводу издания собрания сочинений Маяковского: «Все соглашаются, что это очень крупный поэт, в его полном согласии с Советской властью и коммунистической партией ни у кого, конечно, нет сомнений. Между тем его книги Гизом почти не издаются. Я знаю, что на верхах партии к нему прекрасное отношение. Откуда такой затор?»².

¹ Там же, с. 226.

² Там же, с. 296.

Подписанный с Госиздатом договор на издание «Альманаха ЛЕФ» также не был выполнен¹. Несмотря на это, Маяковский в мае 1925 г. пишет тексты для рекламных плакатов не печатающего его Госиздата.

Сентябрь 1925 г.

Находясь в Америке, поэт узнает, что Госиздат окончательно решил отказаться от издания собрания сочинений, якобы по причине (установленной Торгсектором) отсутствия на них читательского спроса. В результате правление Госиздата приняло чисто бюрократическое решение — от издания не отказываться, но удлинить срок договора до 5 лет, а срок выпуска первого тома — до трех лет. Издание начало выходить с середины 1927 г.²

Изданная Госиздатом поэма «Хорошо!» имела такую цену, что не могла попасть «в рабочую, вузовскую и читательскую массу», в результате чего Маяковский пишет в Госиздат письмо, в котором предлагает для удешевления книги сократить свой гонорар до минимума (20 копеек за строку)³.

В журнале «Огонек» № 3 (от 25 января 1930 г.) был помещен список названий 16 произведений художественной литературы, отражающих образ В.И.Ленина, среди которых отсутствовала известная поэма Маяковского, несмотря на то что за несколько дней до этого поэт выступал с ней на сцене Большого театра⁴.

¹ Там же, с. 298.

² Там же, с. 314.

³ Маяковский В.В. Письмо в Литературно-художественный отдел Госиздата. Собр. соч. В 12 т. М., 1978. Т. 12, с. 192.

⁴ Катанян В.А. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985, с. 148.

За этими бюрократическими репрессиями по отношению к Маяковскому в действительности стояли вполне осознанные удары по той критической тенденции советской культуры, которую он представлял, и которая определяла художника как субъекта не только культуры, но и истории.

Даже после гибели поэта преследование этого критического направления со стороны государства продолжалось. Период 30-х гг. характеризуется политикой уже открытого неприятия творчества Маяковского, особенно проявившегося после Первого съезда писателей СССР. Как писал Н.Карцов: «Реакция на бухаринский доклад не замедлила сказаться»¹. И действительно, Маяковского вскоре стали активно выживать из печати, отменилась обязательность его изучения в школе. Кстати, по распоряжению Наркомпроса в 1935 г. из учебника современной литературы были исключены поэмы «Ленин» и «Хорошо». Спустя шесть лет после смерти поэта вышла только половина его полного собрания сочинений, да и то тиражом в 10 тыс. экземпляров. Не переиздавались за это время и его детские книги. Сатира Маяковского не очень-то распространялась (кроме собраний сочинений), а пьесы его после конца 20-х гг. так и не шли².

Согласно циркулярному указанию московского Губполитпросвета и его библиографической комиссии, произведения Маяковского для детей в течение нескольких лет находились в числе отвергнутых и изъятых из детских библиотек, что вызывало протесты издательств и общественности. И только после смерти Маяковского и появ-

¹ Карцов Н. Вместо послесловия. Дружба народов. 1989. № 3, с. 239.

² Там же.

ления в «Литературной газете» от 10 июля 1930 г. статьи «Сожжение Маяковского» было проведено совещание для расследования указанных в статье фактов под предлогом того, что книги его трудны для детского восприятия¹.

Итак, факты показывают, что проблема взаимоотношений художника и власти сложнее, чем ее принято представлять.

Во-первых, она не детерминирована только институтом идеологии. Так, культурная практика 20-х гг., несмотря на всю остроту ее противоречий, содержит в том числе примеры конструктивного сотрудничества власти и художника, далеко не всегда совпадавших в своих идеологических взглядах. В то же время практика 30-х гг. дает прямо противоположный ряд примеров, когда власть нередко уничтожала тех творцов, которые искренне разделяли господствующие идеи. В действительности сталинизм (эта тенденция в культуре не исчезла даже после XX съезда) не принимал главного в них — то, что предполагало индивида как субъекта, творчески преобразующего социальную действительность.

Двойственная природа идеологии, проявившая себя в двух противоборствующих (если не сказать антагонистических) ипостасях (как внешне отчужденная от индивида система атрибутов и ритуалов и как творческий и деятельностный принцип субъектности), уже и в гносеологическом отношении требует соответствующего категориального различения внутри себя. Это, в свою очередь, заставляет исследователя уходить от абстрактного понятия «идеология», анализируя его конкретное содержание. Примером не абстрактного отношения к идеологии может

¹ Катанян В.А. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985, с. 586.

послужить один интересный факт. С.Дягилев после встречи с Маяковским в Берлине в 1922 г. (на которой между ними разгорелся страстный спор о современном искусстве) сам предложил Маяковскому свою помощь в организации его поездки в Париж, настолько заинтересовала его фигура поэта, несмотря на их идейные различия¹.

Именно конкретный подход к фигуре Маяковского (здесь сказалось не только деловое, но и художественное начало С.Дягилева) позволил увидеть содержательную сторону его идейно-художественной позиции, которая своими творческими интенциями придавала личности поэта еще большую привлекательность даже в глазах его идейных оппонентов. Доказательством этого может служить и другой пример: устроенный Союзом русских художников (Н.Гончарова), журналом «Удар», а также французскими художниками банкет в честь Маяковского перевернул всю эмиграцию, вызвав целую серию дискуссий в этой среде².

Во-вторых, отношение «художник–власть», взятое как таковое, еще не несет в себе никакого конкретного содержания; здесь требуется учет конкретно-исторического контекста, который как раз и наполняет данное отношение всякий раз реальным содержанием. Культурная практика советского периода показала, как данный тип отношения может складываться на основе (1) диалога и сотрудничества (Луначарский–Маяковский), несмотря на всю обостренность исторического контекста и непростой характер взаимоотношений вышеназванных деятелей культуры; (2) противостояния (брежневский режим — Солженицын), (3) нейтралитета и (4) потребительского отноше-

¹ Там же, с. 235–236.

² Там же.

ния (практика последних десятилетий показывает возможность двустороннего движения в этом вопросе).

В-третьих, отношение «власть–художник» обычно рассматривают как абсолютно дихотомическую пару, исключающую общность любого рода. Императивный постулат этой дихотомичности сводится к тому, что власть никогда не поймет художника, как художник никогда не станет властью. Но культурная практика периода «перестройки» и особенно знаменитый V съезд Союза кинематографистов СССР показал прямо противоположное: теперь сам художник становился властью. Практика этого нового типа власти, с одной стороны, сняла ряд противоречий, порожденных предыдущим (государственно-бюрократическим) типом управления, а с другой — породила новые и не менее жесткие по своему проявлению и результатам общественные противоречия в отношениях между художником как представителем власти и творцом.

Так что, и отрицательная, и положительная практика взаимоотношений художника и власти еще не дает нам оснований делать окончательные выводы. Всякий раз суть данного вопроса будет сводиться к тому, какое конкретно-историческое общественное отношение стоит за ним. Непременным остается только одно: в условиях отсутствия общественной подоплеки отношение «художник–власть» всегда рискует обрести свое превращенное выражение, независимо от того, кто персонифицирует каждую из его сторон. То, что касается художника, свое отношение к идее он подменяет своим отношением к персонифицированному выражению власти, т.е. «лично к Самому». И здесь наряду с атрибутизацией своей верности определенной идеологической позиции перед лицом творческого союза он начинает решать проблему атрибутизации своей личной преданности главному субъекту власти. Заканчивалось

это, как правило, уже искренним отношением к власти как некоторой божественной предпосылке. Так начиналась внутренняя «сталинизация» художника.

Такой ход эволюции творца неизбежно приводил к превращенным формам выражения индивида не только на идейном поприще, но и к метаморфозам его художественного сознания. Такой индивид быстро усваивал технику формального «овладения» соцреализмом. Что из этого получалось — нетрудно догадаться.