

Творческий союз: субъектный дискурс

Нарастающий сталинизм, превращающий общественные движения в структуры, а лидеров — в начальников, неизбежно изменял и сам принцип взаимоотношений художника и власти. Менялись общественные отношения и в советской культуре.

Однако в 30-е гг. развитие пошло по иному пути.

Применительно к нашему вопросу надо отметить, что мера того, насколько художник 30-х гг. мог быть субъектом художественной и культурной политики, определялась не столько его личными интенциями и его положением в творческом союзе, сколько отношением последнего с политической партией.

Такой опосредованный характер самой детерминации был обусловлен (если ограничиться рамками культурной ситуации) природой общественных отношений данного творческого союза, которая в значительной степени была определена уже самим механизмом его возникновения. Инициатива же данного творческого сообщества исходила, как правило, от самой партии.

Более того, в общественном сознании художественного сообщества нередко сами идеи создания творческого

союза (равно как и метода соцреализма) связывали с именем вождя.

Вот один из примеров такого понимания: «Понятие социалистического реализма как основного метода советской литературы было сформулировано товарищем Сталиным, когда в 1932 г. решением ЦК ВКП (б) были ликвидированы РАПП и другие литературные группы и организации, и под руководством А.М.Горького и А.С.Щербакова создан единый Союз советских писателей...» Далее автор этих строк продолжает: «...жизненно необходимым стало разрешение коренного вопроса о едином для всей советской литературы методе. Таким методом и явился выдвинутый товарищем Сталиным ... метод социалистического реализма»¹.

Художнику оставалась роль стороны, лишь реагирующей на уже свершенные партийные решения. Это приводило к размыванию целостности художника как субъекта художественного и культурного бытия. Все разнообразные формы субъектности художника (общественная, политическая, личностная), прежде (в 20-е гг.) спаянные в нем в единое и противоречивое целое, теперь отчуждаются друг от друга, приобретая строго субординированный, иерархический характер взаимосвязи.

С 30-х гг. ситуация складывалась следующим образом.

Во-первых, художник если и мог выразить свою общественную позицию (в том числе по поводу своего творчества), то не прямо и лично, а, главным образом, опосредованно — как член своего творческого объединения.

¹ Тарасенков М. А. Советская литература на путях социалистического реализма // Советская литература. Сборник статей. М., 1950, с. 3.

В результате возникла ситуация художественной зависимости творца от данного объединения.

Во-вторых, многие вопросы, задающие и художественную суть творчества, и культурный модус общественного бытия творца, определялись не только и не столько им самим, сколько императивами (директивными или негласными) его творческого объединения, что в свою очередь, порождало феномен идеологической и политической зависимости художника.

Все это обязывало художника соответствовать политической позиции творческого союза. Эта обязательность фиксировалась сначала идеологически, а затем уже и формально. Формы проявления политической зависимости художника — это вопрос, требующий специального исследования, но в любом случае к нему нельзя подходить абстрактно.

Во-первых, мера этой подчиненности всегда была разной в разные периоды истории.

Во-вторых, характер этой зависимости всякий раз определялся в том числе теми общественными отношениями, которые складывались внутри конкретного творческого объединения.

В любом случае господство внешне положенного по отношению к художнику детерминационного общественного отношения «партия — творческий союз» порождало ситуацию, когда решения последних формировались на основе не общественных дискуссий, отражающих богатство и противоречивость представленных в них позиций, а партийных директив, становясь неким императивом, утверждающим принцип формально-общего. Доминирование такого типа детерминационного отношения, как «партия — творческий союз» в контексте политической ситуации 30-х гг. приводило к тому, что художник

должен был подчиняться модусу формально-общего, что, в свою очередь, предполагало обязательность фактического или формального совпадения позиций художника и его творческого союза.

В результате художник в рамках своего творчества мог иметь одну позицию (и здесь степень свободы его была значительно выше), а как субъект культурного сообщества — несколько иную (порой принципиально другую), детерминируемую уже внешне положенными обстоятельствами. Это приводило к тому, что если в художественном творчестве индивид пытался предельно полно выявить свое авторство, то в сфере своего культурного бытия стремился погасить свою субъектность. Нередко это заканчивалось полным уходом в анонимность.

На наш взгляд, именно неразрешенность данного противоречия стала одной из предпосылок возникновения российского постмодернизма.

Еще с большей силой данное противоречие испытывал на себе тот, кто исполнял роль «вождя» (первого секретаря) творческого союза. Надо сказать, что еще в дореволюционной практике в художественных сообществах всегда были те, кто представлял художественные идеи и общественные интересы их членов. Поэтому наличие подобной функции уже в советских творческих объединениях, казалось бы, не составляло никакой новизны. Однако в СССР в 30-е гг. ситуация была иной: художник, стоящий во главе творческого союза, должен был представлять, с одной стороны, художественные интересы всего сообщества (они были разными), а с другой — интересы партии (куда входили далеко не все члены союза).

В результате первое лицо творческого союза становился приемником всех перечисленных выше противоречий. В силу своего положения он должен был снимать их, но

логика их действительного разрешения лежала за пределами и союзов, и парткомов.

Снятие этих противоречий было возможно лишь при условии формирования таких общественных отношений, которые бы предполагали субъектность индивида в области социального творчества, но к этому времени они были «свернуты».

Это положение приводило к тому, что у первого секретаря творческого союза оставалась возможность только видимостного разрешения противоречий, и здесь чем искреннее были его интенции, тем сложнее и драматичнее было его положение (трагедия с А.Фадеевым продемонстрировала это в полной мере).

В культурной парадигме 30-х гг. (и не только тогда) проблема противоречивого положения руководителей тех или иных художественных объединений решалась не диалектическим, а административным способом, т.е. закреплением за ними еще и партийно-административного статуса. Так, например, многие первые секретари творческих союзов СССР были членами или кандидатами в члены ЦК партии, либо в Центральной Ревизионной комиссии ЦК, Центральной Контрольной Комиссии ЦК ВКП(б) — КПСС.

Подобная политика проводилась и по отношению к главным редакторам периодических художественных изданий. Например, вот что об этом пишет В.П.Конев: «Д.А.Поликарпов совмещал работу зав. отделом в ЦК с должностью секретаря Правления Союза писателей СССР. А.М.Еголин, будучи главным редактором “Звезды”, сохранил за собой пост заместителя начальника управления пропаганды ЦК. Л.М.Суббоцкий, будучи в 1935–1937 гг. помощником Главного военного прокурора СССР, генерал-лейтенантом юстиции, был одновременно главным редактором “Лите-

ратурной газеты”, зав. Отделом литературы и искусства “Правды”»¹.

Неразрешенность названных противоречий на фоне нарастающего отчуждения, порождаемого общим характером складывающейся в этот период общественной ситуации (продлившейся в таком качестве до середины 50-х гг.) в конечном итоге не только не гасила, но еще сильнее мультиплицировала отчуждение в кругах творческих сообществ. Симптомами такого отчуждения являлись появляющиеся в отношениях художников недоверие, закрытость позиции, а иногда и просто страх быть уничтоженным.

Это особенно проявлялось в условиях, когда художник попадал под репрессивное давление, как это было, например, в случае с М.Зощенко, А.Ахматовой, Д.Шостаковичем, С.Прокофьевым, В.Мурадели, Д.Хазиным или Б.Пастернаком, в защиту которого на собрании московских писателей (1958 г.) не выступил никто из присутствующих. Другой пример: вскоре после известных постановлений в 1946–1948 гг.² Д.Шостакович, придя на работу в Ленинградскую консерваторию, прочел приказ о своем увольнении. Ноты его сочинений из библиотек не выда-

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. 163–164. (Из фондов Российской Государственной библиотеки). <http://diss.rsl.ru/diss.aspx?orig=/05/0702/050702023.pdf>.

² 20 октября 1988 г. Политбюро ЦК отменило как ошибочное постановление ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года «о журналах «Звезда» и «Ленинград».

вались, его музыка некоторое время не исполнялась ни по радио, ни в концертах¹. Нередко случалось, что авторы и жертвы доносов (в форме «критических статей») — являлись членами одного и того же творческого цеха. И еще другой пример: архитекторы, исключенные из Союза советских архитекторов, впоследствии вычеркивались в стенограмме (хранящейся в архиве ССА) из списка присутствующих (ЦГАОМ, 674, 2, 25, л. 1), так что репрессии распространялись даже по отношению к прошлому².

Реально в творческих объединениях 30-х гг. отсутствовали общественные механизмы, позволяющие выражать их членам свое мнение, в том числе оппозиционное, во-первых, без риска социально-административных, а нередко и репрессивных последствий, а во-вторых, не только на коллективном, но и на индивидуальном уровне.

Из всего этого не следует делать тот вывод, что творческий союз был исключительно формой лишь художественного и идеологического закрепощения художника. Можно привести немало примеров, когда творческие объединения играли положительную роль в актуализации творческого потенциала художника. Несмотря на бюрократический диктат, многие художники понимали, что общественное объединение художников — это объективно необходимая и, безусловно, важная форма, которая по-

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. 196. (Из фондов Российской Государственной библиотеки). <http://diss.rsl.ru/diss.aspx?orig=/05/0702/050702023.pdf>

² Паперный В. Культура Два. М., 1996, с. 46.

тенциально (и в некоторой минимальной степени актуально) может служить целям демократизации культурной политики. Художники видели позитивный смысл и в организации творческих съездов, и в деятельности союзов. «Мне кажется,— говорил, в частности, А.М.Горький,— что союз должен поставить целью своей не только профессиональные интересы литераторов, но интересы литературы в ее целом. Союз должен в какой-то мере взять на себя руководство армией начинающих писателей, должен организовать ее, распределить ее силы по различным работам и учить работать с материалом прошлого и настоящего»¹. О необходимости общественной кооперации художников говорили многие делегаты Первого съезда союза писателей СССР. «Такой съезд, как наш, был бы немыслим в дореволюционной России, невозможен он и на Западе»,— подчеркивал С.Я.Маршак.²

Весь вопрос заключается в том, что составляет основу данного творческого союза. Ответ на этот вопрос требует конкретно-исторического подхода.

Первоначально, казалось бы, художники потому и вступали в союз, что еще прежде до этого обнаруживали совпадение не столько своих художественных позиций, сколько своих общественных интенций, и потому усматривали в творческом объединении форму своего союзничества. В данном случае речь идет не о тех художниках, кто во все времена представлял конъюнктурную составляющую советской культуры, а о тех, кто воплощал ее искреннюю тенденцию. И действительно, поначалу «осоюз-

¹ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1990, с. 18.

² Там же, с. 21.

нивание» становилось конструктивным фактором идейного и художественного развития творца при условии, что он был включен непосредственно в процессы социального преобразования общества. Кстати, сама деятельность творческого союза предполагала в обязательном порядке включение художника в эту самую практику. И здесь можно привести немало примеров идейного и художественного становления членов такого творческого союза как художников с большой буквы.

Но в случае, когда творец содержательно был далек от идейно-художественного уровня своих коллег по союзу, он, боясь быть выдворенным из творческого союза (а это означало угрозу потери легитимности своего статуса, не считая всех соответствующих социально-материальных условий своего существования), прибегал к тому, чтобы обрести хотя бы некоторые внешние атрибуты «союзного» бытия. В этом случае проблема реального развития индивида подменялась формальностями видимостного снятия его противоречий. Атрибутизация своей идейности становилась главным для такого деятеля, порой открывая для него перспективы уже и творческой карьеры. Данная схема, выраженная достаточно упрощенно, в реальности была гораздо сложнее и противоречивее, ибо представляла сложное переплетение взаимоотношений художника с представителями государства и партии, имевших на этот период уже достаточно высокую степень своей спаянности¹, а также со своими коллегами по творческому союзу и с обществом своих читателей, зрителей, слушателей.

¹ Всю сложность этого вопроса можно увидеть на примере непростого отношения М.Булгакова к Сталину. После долгого перерыва М.А.Булгаков берется за пьесу о Сталине продолжение на с. 219

начало на с. 218 («Батум»), в основу которую хотел положить события батумской стачки рабочих 1902 г. В книге В.Я.Виленкина можно найти такие воспоминания: «Хмелев пишет жене Н.С.Тополевой: “Был у Булгакова — слушал пьесу о Сталине — грандиозно! Это может перевернуть все вверх дном! Я до сих пор нахожусь под впечатлением и под обаянием этого произведения. ...Утверждают, что Сталина должен играть я. Поживем — увидим. Заманчиво, необычно, интересно, сложно, дьявольски трудно, очень ответственно, радостно, страшно!”». См. Виленкин В.Я. Воспоминания с комментариями. М., 1982, с. 382.