

ХУДОЖНИК И ВЛАСТЬ: МОДИФИКАЦИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ*

В.Н. ЛИПСКИЙ

Анализ истории и примеров позволяет нам выделить несколько моделей взаимодействия художника и власти. Очевидно, наиболее продуктивной с точки зрения художественной деятельности является модель их противостояния и различные ее модификации. Наряду с моделью противостояния, достаточно распространенной является другая, в рамках которой художник и власть не противостоят, а сотрудничают либо сосуществуют друг с другом. Определимся, что, прежде всего, нас будет интересовать взаимодействие власти и художника в русском и советском искусстве. Также заметим, что под властью мы будем понимать не столько административную деятельность государства (хотя оно, конечно, является эпицентром власти), сколько феномен силы или насилия (диктата любого толка, будь то власть диктатора или денежного тельца).

Во взаимодействии художника и власти доминирующую роль играют социально-политические и личностные факторы, которые зачастую так причудливо переплетены, что, на первый взгляд, прямое выражение их взаимоотношений в действительности представляет собой некий айсберг, в подводной части которого скрыто значительно больше того, что можно увидеть в надводной его части. Поэтому каждая из упомянутых моделей может представать либо в «чистом» виде, либо модели могут своеобразным образом «стыковаться», либо проявляться в синтезированном виде. При этом место, время, конкретность ситуации, психология творца определяют формирование определенной модели взаимодействия и ее модификаций. К примеру, взаимоотношения М. Горького с большевиками не были однозначными на протяжении жизни писателя. В них были и периоды созвучности их мировоззрений, альянса и мезальянса. А вот линия взаимодействия с властью О. Мандельштама, как и, например, А. Солженицына, проходила по оси координат «идеология – правда». При этом их творчество и гражданская позиция являли собой примеры идеального (насколько это возможно) совпадения: всеми доступными средствами они сопротивлялись диктату власти и двурушной идеологии. В развитии их мировоззрения и творчества мы наблюдаем одну из модификаций взаимодействия художника и власти, детерминированную определенным временем, местом и обстоятельствами. Она сформировалась в рамках стандартной дихотомии противостояния. В рамках этого же противостояния

* Статья подготовлена в рамках проекта Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) «Культура и власть», грант № 12-03-00095.

разворачивалась и особая модификация взаимоотношений и взаимодействий с властью В. Быкова, В. Астафьева, В. Распутина.

Характер взаимоотношений художника с властью в российской действительности, начиная с «золотого века» и вплоть до распада СССР, нельзя рассматривать как некую постоянную величину. С одной стороны, власть вела себя по-разному в различные исторические периоды, то ослабляя «вожжи», заигрывая с художником, то натягивая их в диапазоне «сильно» — «очень сильно», но власть всегда недвусмысленно давала художнику понять, «кто в доме хозяин». С другой стороны, сами художники по-разному воспринимали давление на них со стороны власти. Представители поэтического творчества, в силу его специфики, гораздо острее воспринимали властный диктат, чем прозаики. Существовали отличия и во взаимоотношениях власти с представителями изобразительного и музыкального видов искусств и т.д.

Поскольку литература на пространствах России, а потом и СССР в течение длительного времени выступала основным видом искусства, то по ходу наших рассуждений целесообразно апеллировать именно к ее материалу. Как отмечалось, наиболее распространенной моделью взаимоотношений и взаимодействий художника и власти в России является модель их противостояния. Причем мера этого противостояния на разных этапах истории напрямую зависела от идеологических приоритетов власти. В самодержавной России с ее непримиримым отношением к революционным настроениям в среде демократически настроенной части интеллигенции (литературной в том числе) давление власти, как ни странно, породило шедевры творчества А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Достоевского, М. Салтыкова-Щедрина, Н. Некрасова и др.

Фигура Салтыкова-Щедрина в этом смысле особенно примечательна. Начало его творчества ознаменовалось тем, что «за вредный образ мыслей» он был выслан в Вятку, где, невзирая на этот «образ мыслей», был назначен на должность старшего чиновника особых поручений при губернаторе, а впоследствии и советником губернатора. Далее в послужном списке Салтыкова-Щедрина — ответственные чиновничьи должности в Министерстве внутренних дел и вице-губернаторство в Рязани и Твери. На этих ответственных постах он беспощадно боролся с бюрократическим всевластием, взяточниками и ворами, которых стремился заменять на людей честных и образованных. В Рязани он был негласно связан с либеральной оппозицией, а в Твери, помимо этого, принимал участие в подготовке противоправительственных демонстраций, за что и вышел в отставку «по болезни». На чиновничьей службе он искренне верил в то, что может быть полезен народу, но постепенно служба развеяла его просветительские иллюзии. После отставки начинается блестящий творческий путь Щедрина-писателя.

Он выступает как сатирик-обличитель власти, создает ряд прекрасных произведений, как по форме (в частности, поднимает на новый уровень «эзопов язык»), так и по содержанию. Венцом творчества Салтыкова-Щедрина явилась гениальная «История одного города» – гневная сатира, в центре которой две важнейшие проблемы: во-первых, отношение народа и власти, а во-вторых, критичное осмысление пассивности русского народа. Писатель делает объектом своей сатиры правительственные круги и недвусмысленно дает понять, что царизм как государственная форма правления прогнил. Кроме того, он выступает против почвеннического умиления тем народом, который порождает Бородавковых, Угрюм-Бурчевых, который бессознательно мирится со своей эксплуатацией. Однако народ, предпринимающий шаги на пути выхода из состояния бессознательности, вызывает у художника чувство глубокого уважения.

Специфичность модели взаимоотношений Салтыкова-Щедрина с властью состоит в том, что власть не ломала писателя «через колено», но, тем не менее, и не давала слабину. Такая позиция власти обеспечила Салтыкову-Щедрина возможность относительно спокойно пройти путь мировоззренческого формирования в ходе своей государственной службы и создать свои бессмертные художественные произведения, ставшие частью не только русской, но и общемировой культуры.

Взаимоотношения художника и власти в советское время дают нам иную модификацию, в которой первое место начинает принадлежать идеологии, выступающей не просто в роли посредника между властью и художником, а в роли главного инструмента власти, направляющего все художественное творчество этого периода. Официально идеология выражала воззрения «самого передового» социального слоя, а по существу была оружием насилия над всеми, кто не разделял «официальную линию». На фоне этой новой модели взаимодействия художника и власти отношения Салтыкова-Щедрина с самодержавием выглядели вполне «безмятежными».

Отношения с властью М. Горького – одного из ключевых представителей литературного мира советской эпохи – развивались в направлении неуклонного возрастания трагических интонаций. В первые послереволюционные годы (Горький периода «Несвоевременных мыслей») перед нами предстает писатель, имеющий свой собственный взгляд на то, что происходит в стране, и склонный к экспериментам с художественной формой. Рассказы и повести этого периода свидетельствуют о творческих поисках писателя. Так, рассказ «Голубая жизнь» посвящен теме маленького человека, загубленного обывательским существованием. С точки зрения содержания, рассказ восходит к гоголевским и чеховским традициям, а с точки зрения формы – к русскому символизму, творчеству А. Белого, А. Ремизова.

По существу этот рассказ — поиск писателем «новых форм», созвучных ожиданиям грядущей эпохи обновления.

В повести под названием «Рассказ о необыкновенном» художник с общечеловеческих позиций осмысляет события русско-японской и Первой мировой войн, революций 1905 и 1917 гг. В сравнительно небольшой по объему повести Горькому удастся беспристрастно изобразить и белых, и красных, показать трагедию братоубийственного насилия. В художественной форме Горький «выразил свою тревогу о том, что в ходе революции может победить косность, анархия и невежество деревни, отчего произойдет опрощение всей культуры в России, что революционное движение в стране с преобладающим крестьянским населением грозит по дороге растерять свой творческий потенциал и превратиться из социалистической в «казарменную»¹.

Ко времени написания «Рассказа о необыкновенном» за плечами у Горького было увлечение идеями социал-демократии и большевизма, «подтолкнувшее» его к написанию романа «Мать», в котором Горький-художник был принесен в жертву Горькому-политику. Впоследствии этот роман и некоторые другие произведения писателя этого периода дали основание большевистской критике назвать Горького родоначальником пролетарского искусства. Однако сам писатель впоследствии признавался, что повесть «Мать» ему «почти противна».

В конце 20-х — 30-е гг. мы видим уже совсем другого Горького, который приветствует социалистическую «перековку» заключенных в концентрационном лагере на Соловках, поддерживает сталинскую коллективизацию, осуществляет попытку осудить так называемых инженеров-вредителей («Сомов и другие»). Однако попытка мезальянса с властью, выразившаяся в замысле пьесы, привела писателя к художественной неудаче. И это вполне закономерно. Когда-то А.С. Пушкин (поэт в это время работал над романом «Евгений Онегин») в одном из своих писем П. Вяземскому написал по поводу Татьяны Лариной, что она совершенно «неожиданно» для него «штуку выкинула» и вышла замуж за генерала. Тем самым поэт сформулировал, наверное, одно из главных требований к художественному творчеству: оно должно направляться своей собственной внутренней логикой, ибо любая другая логика, кроме художественной, искусству противопоказана. Неудача горьковской пьесы «Сомов и другие» — из этого ряда, ибо мезальянс творца с властью чреват художественными потерями.

Мировоззренческое и художественное нисхождение, приключившееся с Горьким в этот период, трансформировали Горького-художника в свадебного генерала от искусства. К. Чуковский, вспоминая одну из бесед с Горьким, так воспроизводит его слова: «Я ведь и в самом деле часто бываю двойственен. Никогда прежде я не лукавил, а теперь

с нашей властью мне приходится лукавить, лгать, притворяться. Я знаю, что иначе нельзя»². Постоянные нравственные компромиссы Горького были умело использованы сталинской властью с целью создания мифа о «великом пролетарском писателе». Была ли эта позиция Горького проявлением инстинкта самосохранения, либо это было заблуждением — однозначно сказать трудно, однако очевидно, что тесное взаимодействие Горького с властью негативным образом сказалось на его творчестве.

Еще более трудно складывались отношения с властью в советский период у представителей поэтического творчества. Уже отмечалось, что так было во все времена, так как чувственная обостренность, свойственная поэзии, обладающей способностью неприкрыто выражать жизненную правду, нередко окрашивает ее отношения с властью в трагические тона. Мера трагичности обусловлена, с одной стороны, силой идеологического давления, осуществляемого властью, с другой — особенностями поэтической натуры самого творца. В этом смысле судьба Мандельштама, наверное, одна из самых драматичных в истории советского периода. Особенность отношений Мандельштама с миром заключалась в том, что поэт, как никто другой, был нетерпим к любому давлению извне, более всего дорожил чувством своей абсолютной свободы³.

Трудно себе представить, что может чувствовать художник, более всего ценивший чувство внутренней свободы (собственно, это, скорее всего, необходимая предпосылка поэтического мироотношения), живя в атмосфере постоянного страха за свою жизнь и свободу творческого самовыражения. Однако страх не подавил поэтического духа Мандельштама, который и до первого ареста и после создает немало прекрасных стихотворений. Особняком в этом ряду стоит его стих-эпиграмма о «кремлевском горце», напугавший многих близких ему людей уже только тем, что они при чтении стихов присутствовали (справедливости ради отметим, что художественная и эстетическая ценность этих стихов воспринимается неоднозначно).

Диктаторы во все времена жаждали быть прославленными. Сталинская власть в этом смысле не была исключением. Сам Хозяин желал войти в историю, будучи прославленным устами поэта первой величины. Именно поэтому власть до поры смирялась с творчеством Мандельштама. Тем не менее, поэту после первой ссылки (вначале в Чердынь, а затем в Воронеж) недвусмысленно намекнули, как «следует себя вести», и загнанный в угол Мандельштам предпринимает попытку спасения своей жизни и создает вымученную «Оду», в которой возвеличивает Сталина. Однако мы помним пушкинские строки о своей героине, которая «штуку выкинула» и вышла «неожиданно» замуж за генерала. В «Оде» художественная логика и мастерство, присущие поэту, его покинули и, как отмечает Б. Сарнов, «такие стихи мог на-

писать Лебедев-Кумач. Или Долматовский. Или Ошанин. Кто угодно! Чтобы написать такие стихи не надо было быть Мандельштамом»⁴. К слову сказать, Сталин в высшей степени хвалебно отзывался о Маяковском именно по той причине, что высоко ценившийся в кругах художественной интеллигенции поэт славословил советскую власть и ее вождей. Впоследствии несовпадение светлых гуманистических ожиданий и реальной действительности привели поэта к трагическому исходу.

Узурпация властью духовной жизни и в случае с Мандельштамом, и в случае с С. Есениным, М. Цветаевой и многими другими — проявление одной и той же модели взаимоотношений власти и художника. Значит ли это, что взаимоотношения советской власти с художником представляют собой нечто особенное, ни на что не похожее? И да, и нет. Да, потому что такой художественной оппозиции бесчеловечности власти, утвердившейся в тот период, несмотря ни на какие угрозы, не существовало более нигде. Причем нередко эти угрозы приобретали реальные формы, реализовываясь в физическое, а не только духовное уничтожение, доведение до самоубийства, принудительную высылку из страны навечно. Очевидно, объяснить существование такого стойкого и бесстрашного сопротивления ничем, кроме традиций и менталитета, не представляется возможным. Нет, потому что совсем рядом, и некоторое время почти параллельно, существовал другой режим, в культурной политике которого (в том числе в аспекте взаимоотношения художника и власти) было немало общего с политикой советского государства.

Этим режимом был утвердившийся в Германии в 1933 г. национал-социализм. Общность культурной политики германского нацизма и советского строя обусловлена определенным сходством некоторых философско-эстетических концепций, идущих из прошлого. Речь идет в первую очередь о мессианских притязаниях России и Германии, устами своих мыслителей, деклариовавших идеи об особой миссии русского и немецкого народов. Что касается эстетического аспекта этого вопроса, то имеется в виду, в первую очередь, концепция примата жизни над искусством, сформулированная в трудах русского писателя и критика Н. Чернышевского («прекрасное есть жизнь») и немцев Августа и Фридриха Шлегелей (идея «культы жизни»).

Вместе с тем, говорить о буквальном сходстве во взаимоотношениях художника с властью в условиях нацистского и советского режимов не представляется возможным, так как в СССР большевики стремились полностью преобразовать свою «культуру в соответствии с ленинской доктриной, а в нацистской Германии унификация культуры предпринималась нацистами в рамках прежней буржуазной традиции...»⁵

Общее и особенное во взаимовлиянии власти на художественное творчество (литературное в первую очередь) в СССР и Третьем

рейхе состояло главным образом в ведущей роли идеологии в обоих режимах. Это влияние проявилось во введении жестокой цензуры, эмиграции крупных художников и художественно-эстетической деградации. Однако последнее относится в первую очередь к нацистской Германии, так как в литературном искусстве советской эпохи (благодаря или вопреки идеологическому давлению) было создано немало шедевров, которые вошли в золотой фонд не только русского, но и мирового искусства. Что же касается нацистской Германии, то «все, что было написано между 1933 и 1945 гг., было провинциально и низкой художественной пробы, и до наших дней, за весьма редким исключением, своего художественного значения не сохранило»⁶.

На пространстве СССР, наряду с моделью противостояния художника и власти, существовала и модель их сотрудничества, однако и в этом случае роль «первой скрипки» играла идеология, к колебаниям которой очень чутко прислушивались (а еще точнее — слушались) такие литераторы, как Г. Гладков, А. Серафимович, В. Кожевников и др., обслуживавшие придворные интересы власти. О достоинствах их произведений сегодня вспоминают разве что лишь историки советской литературы. Возникает резонный вопрос: только ли сопротивление власти (в данном случае советской) способно обеспечивать формирование в искусстве общечеловеческих ценностей, детерминировать по-настоящему художественное творчество?

Утверждать, что взаимоотношения художника и власти в советское время при отсутствии противостояния между ними имели только негативные последствия, результатом которых была либо трагедия, либо художественная деградация, было бы непростительным упрощением. И в музыке, и в изобразительном искусстве, и в литературе, и в других видах искусства существовали высокохудожественные достижения, возвышенные и трогательно-наивные по своей сути.

В рамках тоталитарной модели противостояния художника и власти в советскую эпоху имели место и пластичные взаимоотношения. Мету возможного компромисса в этом случае определяет конечное совпадение целей художника и власти. В Ветхом Завете меру допустимо возможного пророк Моисей измерял свободой своего народа, во имя которой и для которого он шел, как теперь принято говорить, на «непопулярные меры». В пределах этой модификации художник не вступал в политический диалог с властью (как Мандельштам или Солженицын), результат которого был очевиден, а осмыслял окружающее бытие с точки зрения вечности (Л. Толстой). Речь идет, прежде всего, о таких художниках, как В. Распутин, Ч. Айтматов, В. Астафьев, В. Быков и др.

В прозе В. Распутина 60-х — 80-х годов эта пластичность реализовалась в форме своеобразной нейтральности писателя в его взаимоотношениях с властью, с одной стороны, и активной причастности

к «вечным» проблемам бытия народной жизни, с другой. В своих произведениях В. Распутин запечатлевает трагедию насильственного разрушения привычного крестьянского уклада, природных основ пространства человеческого существования («Прощание с Матерой», «Пожар»). Один из героев повести «Живи и помни» дезертир Гуськов, не выдержавший испытания ужасами войны, совершает, по Распутину, не просто предательство. Он нарушает привычные нормы коллективной жизни, своевольно уклоняясь от общей народной судьбы в борьбе с вражеской агрессией. Писатель подводит читателя к тому, что нарушение устоев народного бытия есть тяжкий грех, который невозможно облегчить без покаяния. Драматичность ситуации в том, что покаяние осуществляет не Гуськов, а его беременная жена Настена, добровольно уйдя из жизни, потому что ей «стыдно жить». Тем самым художник показывает, что человек, постоянно живущий в определенной среде, «вросший в нее корнями», может быть ответственным и за себя и за весь мир. Писатель сохранил верность этим своим взглядам и сегодня, отстаивая приверженность национальным истокам, защищая традиционные национальные ценности.

Позиция Распутина-художника заключается в том, что он ни в советское, ни в нынешнее время не противостоял и не противостоит власти политически. Вместе с тем, и в советское время, и сегодня он показывал и показывает губительность разрушения самих основ народной жизни, с присущей художнику страстностью утверждает, что это чревато как деформацией самого народа, так и страны в целом. В этой приверженности линии высшей духовности, преданность которой Распутин-художник сохраняет на протяжении своего писательского пути, очевидно, и состоит его особенность.

Несколько иную модификацию отношений художника с властью представляет собой творчество классика советской и русской литературы В.П. Астафьева. Астафьев не прошел через испытания сталинскими лагерями и, наверное, поэтому та ожесточенность по отношению к режиму, которая была у Солженицына, ему не свойственна. Если Солженицын по определению был в конфронтации с властью, то позиция Астафьева состояла в идеологической самостоятельности относительно режима. Белорусский писатель В. Быков, близкий Астафьеву и духовно и по жизни, на страницах своей последней книги писал о том, что тот «был одним из тех, кто мог сказать, что хотел и кому хотел. Он был человеком чести и отваги, свойственным подлинному народному заступнику»⁷.

Несмотря на то, что проза Астафьева политизирована, это не сказывается негативно на художественном содержании его произведений, хотя, как отмечалось в случае с поздним Горьким, это деформирующий образом отразилось на его творчестве. Политизация Горького и политизация Астафьева отличаются в первую очередь тем, что первый,

потворствуя во всем власти, «забыл», что главное предназначение художника — быть «врачевателем» душ как самой власти, так и всего народа, а второй всегда смело и открыто, как и на фронте, оставался на стороне правды.

«Окопная правда» в произведениях Астафьева не вписывается в картины войны, рисуемые советскими пропагандистами. Более того, и астафьевское восприятие послевоенной жизни шло вразрез с официальной идеологией. Это трагическое восприятие советской действительности, а позднее — и постсоветской, Астафьев пронес через всю свою жизнь, бесстрашно выступая вечным укором власти. В своем прощальном рассказе «Пролетный гусь» В. Астафьев повествует о судьбе солдата, защитившего в смертельной схватке с фашизмом свое Отечество, но не сумевшего отстоять в мирной жизни свое право на достойное человеческое существование для себя и своей семьи. Герои рассказа супруги Солодовниковы достойно прошли испытание войной и, вступив в послевоенный мир, готовы были также честно и открыто, как и в годы войны, вместе со своей страной и народом строить мирную жизнь и вить семейное гнездо. Однако надеждам астафьевских героев не суждено было осуществиться. Их жизнь завершается трагически в самом расцвете сил. Изображая трагедию двух молодых людей, Астафьев утверждает право человека на лучшую долю.

В пору разгула сталинизма Астафьева наверняка ждала бы судьба Мандельштама, но времена изменились, и несколько изменилась диспозиция художника в его взаимоотношениях с властью. В произведениях Астафьева «вымарывалось» и сокращалось все, что шло вразрез с «официальной линией». Астафьев умер в 2001 г., однако еще при жизни писателя отношения художника и власти стали меняться. Коммерциализация всех сторон общественной жизни привела к стиранию извечной дихотомии противостояния художника и власти.

Трансформация общественных отношений, в ходе которой в искусстве в целом возобладали взаимоотношения купли-продажи, привела к формированию новой модели, в рамках которой власть посчитала возможным дистанцироваться от искусства. Если векторы противостояния и взаимодействия художника и власти нередко порождали художественные взлеты, то дистанцирование власти от искусства привело к возникновению в целом деструктивной модели, основой которой стал мезальянс художника с коммерсантом. Утверждение этой бесперспективной для культуры модели в качестве доминантной является очевидным сигналом для власти, так как следствием ее индифферентности в этом вопросе может стать полное вытеснение власти с традиционного поля, на котором она взаимодействовала с творцом.

Таким образом, в границах двух моделей взаимоотношений художника с властью (противостояния и сотрудничества) возможно суще-

ствование различных модификаций. В истории России (в советский период в том числе) превалирует модель противостояния, результатом которой нередко, несмотря на всю трагичность для самих творцов, было создание высокохудожественных произведений (А. Пушкин, М. Салтыков-Щедрин, О. Мандельштам и др.). Вместе с тем нельзя не обратить внимание, что внутри модели сотрудничества духовно и художественно значимым оказывается творчество тех авторов, которые умели «истину царям с улыбкой говорить» (В. Астафьев, Ч. Айтматов, В. Быков, В. Распутин и др.). Можно сказать, что и в этом случае мы имеем дело с проявлением модели противостояния. Что же касается модели сотрудничества художника с властью в ее прямом выражении («все действительное разумно»), то чаще всего это чревато оскудением таланта (В. Маяковский, А. Фадеев), творческим бесплодием (М. Горький, М. Шолохов), драматическими, а порой и трагическими последствиями – свидетельствами социального и духовного неблагополучия в обществе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Примочкина Н.Н. Писатель и власть. – М., 1998. – С. 30 – 31.

² См.: Чуковский К. Дневник 1901–1929. – М., 1991. – С. 148.

³ Сарнов Б. Случай Мандельштама: Заложник вечности. – М., 2006. – С. 22.

⁴ Там же. – С. 95.

⁵ Пленков О.Ю. Третий Рейх. Арийская культура. – СПб., 2005. – С. 5.

⁶ Там же. – С. 134.

⁷ Цит. по: Ростовцев Ю.А. Страницы из жизни Виктора Астафьева. – М., 2007. – С. 408.

Аннотация

В статье определены основные модели, описывающие взаимоотношения между художником и властью, и рассмотрены некоторые модификации, характерные для базовых моделей. Основное внимание уделено модели противостояния (она, на наш взгляд, наиболее продуктивна в художественном смысле) и ее модификациям, проявления которых анализируются на примере творчества некоторых русских и советских писателей.

Ключевые слова: художник, власть, взаимоотношение, противостояние, идеология, модификация, трагедия, художественное творчество, духовность.

Summary

The article describes the main models of interactions between the author and the state power, and reviews several modifications characteristic of the basic models. The main attention is paid to the model of opposition and its modifications (in our opinion, the most artistically productive model), which are analyzed on the examples of several Russian and Soviet writers.

Key words: author, power, interaction, opposition, ideology, modification, tragedy, creative work, morality.