

ПОЛИТБЮРО И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ. 1920-е ГОДЫ

Процесс формирования советской интеллигенции характеризовался взаимодействием многих факторов объективного и субъективного свойства. К последним относились взаимоотношения, определяемые кратко как «власть и интеллигенция». В понятие власти включается вся совокупность структур, имевших отношение к выработке культурной политики, руководству развитием культуры и контролю над поведением всех организаций и лиц, непосредственно занятых в культурной сфере. Ядром системы являлась Коммунистическая партия, устроенная таким образом, что вся ее деятельность направлялась Центральным комитетом. Практически уже в первые годы в его составе выделилась «головка», «мозговой центр» в лице Политбюро, имевшего свой аппарат. Руководимое И. В. Сталиным Политбюро достаточно быстро сосредоточило в своих руках все нити руководства жизнью государства, отдавая таким образом всем прочим структурам роль исполнителей «высшей воли».

Функционирование элементов власти не является темой статьи. К тому же в постсоветской историографии она не осталась без внимания. Из последних крупных публикаций, посвященных периоду 1920-х гг., заслуживает быть выделенной монография И. В. Павловой [1], которая не ограничилась описанием внешних форм деятельности власти, а показала, что из себя представлял механизм, управлявший этой деятельностью, в том числе и невидимую его часть. Наша задача ограничивается рассмотрением некоторых сторон деятельности партийного механизма, имевшей отношение к художественной культуре. Речь, таким образом, идет о том, чтобы показать, как власть позиционировала себя в отношении этой отрасли и ее представителей – художественной интеллигенции.

Сам по себе такой замысел нельзя назвать оригинальным. Более того, история художественной интеллигенции едва ли не самая популярная как среди интеллигентоведов – социальных историков, так и среди так называемых отраслевиков, т. е. искусствоведов и литературоведов. Причин тому немало. Одна из них – спе-

цифика деятельности художников и писателей, запечатленная в огромном числе источников, многие из которых по природе своей являются открытыми и доступными для широкого ознакомления. Социальные историки в большинстве случаев опираются на труды своих коллег – профессиональных знатоков художественной культуры.

Вместе с тем работам названных профессионалов присуща некоторая однобокость. «Специалист подобен флюсу» – гласит известное выражение. Нередко анализ художественного творчества рассматривается вне связи с так называемой средой, т. е. условиями и обстоятельствами жизни героев. Печать такой односторонности присутствует в учебных пособиях разного типа, в том числе даже предназначенных для изучения непосредственно российской художественной культуры. Так, в учебнике Л. А. Рапацкой [2], музыковед по образованию, упоминаются деятели искусства и литературы, названия некоторых произведений, но практически отсутствует анализ социальных параметров их творчества, сущности советской художественной политики.

Что касается работ социальных историков художественной культуры, то они весьма немногочисленны. Из постсоветских изданий отметим две работы. Автор первой книги В. С. Манин [3], искусствовед, ограничивший сферу искусства фактически живописью, скульптурой и отчасти архитектурой. Но в отличие от многих своих коллег он характеризует не только искусство как таковое, но и политику в области искусства, ее идейные и организационные элементы. Здесь он выступает как социальный историк. Вторая книга написана профессором славистики Рурского университета (ФРГ) Карлом Аймермахером [4]. Широко используя наработки советских историков культуры и литературные источники, автор на материалах истории литературного процесса, который он считает осью художественной жизни, показывает политику Коммунистической партии. Для нас поэтому его труд является наиболее близким по проблематике.

Ограничиваясь упоминанием только современных изданий, мы не отрицаем возможности учета работ советских историков, особенно в части фактических данных. Однако в анализе настоящей темы эти работы мало полезны в силу своей идеологизированности. Главный тезис этой литературы заключался в утверждении благотворной миссии партийного руководства художественной культурой. Исходя из такой посылки, взаимоотношения между партией, ее Центральным комитетом и художниками изображались как партнерские и даже отеческие. Каждое действие власти, даже если оно шло вразрез с желаниями и настроениями деятелей культуры, рассматривалось как обусловленное высшими соображениями – интересами государства, широких народных масс и, в конечном счете, самой интеллигенции.

Сегодня, когда есть реальная возможность оценить итоги советского опыта, в том числе и результаты партийного руководства, подобная позиция не может рассматриваться как объективная. Не впадая в другую крайность (полное отрицание позитивного содержания советской культурной политики), следует установить истину. А это, на наш взгляд, может быть достигнуто с помощью ранее предложенного нами подхода, состоящего в том, чтобы исходить в процессе анализа из наличия двух тенденций.

Имеющие глубокие исторические корни, эти тенденции, подвергшись трансформации в послереволюционные годы, определяли характер процесса культурного строительства и облик самой культуры. Одна тенденция была демократической, другая – авторитарной (тоталитарной). Борьба и взаимодействие этих тенденций на разных исторических этапах выглядела как своего рода состязание, в котором постепенно вторая тенденция, выражая глубинную сущность большевизма, одолевала первую, в результате чего культура формировалась по тоталитарному типу. В 1920-е гг. этот процесс не приобрел еще подобной определенности, она наступила в 1930-е гг. Поэтому, если взять период первого десятилетия советской власти, культура, в том числе художественная, представляла собой сложную, противоречивую реальность, в которой уже достаточно четко просматривалась основная линия партийно-государственной политики. Она состояла в идеологическом и организационном подчинении всей культуры целям Коммунистической партии, которые декларировались как построение социализма.

Таков общий абрис проблемы. Как говорилось, в литературе она поставлена. В дополнение стоит привести некоторые сравнительно новые данные, позволяющие в хронологической последовательности показать ту сторону в деятельности ЦК РКП(б) (затем ЦК ВКП(б)), кото-

рая отражала непосредственную реакцию этого органа на события художественной жизни. Было бы неправильно только на основе такого рода фактов судить о его руководящей роли в осуществлении культурной политики. Эта роль обеспечивалась прежде всего Наркомпросом, во главе которого стояли видные партийные функционеры, а также системой многих организаций и учреждений, прямо или косвенно подчиненных Наркомпросу. Огромную роль играли прямые указания В. И. Ленина, которые от него получал нарком А. В. Луначарский в ходе встреч и бесед.

В то же время нельзя недооценивать эти факты, несмотря на то, что они подчас являются второстепенными, частными. Для историка иногда более важными являются не столько сами поводы принятия решений, сколько их мотивация, т. е. скрытая в них общая линия партии, принципиальная позиция. Пользуясь известной ленинской фразой насчет «маленькой картинки для выяснения больших вопросов», можно сказать, что многие кажущиеся мелочи ярче высвечивали суть большевистской политики, чем широковещательные резолюции партийных форумов.

Итак, обратимся к конкретной исторической практике. Источником, который намечается использовать с этой целью, является недавно изданная и единственная в своем роде документальная публикация «Власть и художественная интеллигенция. 1917–1953: Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД» (М., 1999). Прежде всего бросается в глаза отнюдь не случайное и не нарочитое объединение под одной обложкой документов, казалось бы, разнородных органов: идейно руководивших и направлявших развитие культуры и карательных. В этом заключен глубокий смысл: для партии с самого начала наиболее эффективными средствами и методами «внушения» были контроль и наказание, а отнюдь не идеологическая обработка. Последняя должна была закрепить состояние несвободы, в которое интеллигенция навсегда погрузилась с установлением большевистского господства. А обозначить содержательные границы этой несвободы сразу и решительно были призваны «простые» приемы, которыми владели такие исполнительные структуры, как ВЧК и все ее преемники.

Такое сочетание властных составляющих, надо признать, в конечном счете показало, что большевистские руководители были знатоками человеческой природы и специалистами по манипулированию. На первый взгляд, кажется противоестественным насильственное самоограничение, переходящее в добровольное рабство. На деле же – об этом говорит весь советский опыт – большая часть интеллигенции, испытав на себе весь комплекс воздействия, так или ина-

че приняла новые «правила игры», а свое положение сочла вполне нормальным. Доказывается это методом «от противного»: наличием в наши дни достаточно распространенной ностальгии по прошлому с его «порядком», «нравственной чистотой», «материальным благополучием», а проще сказать – всем букетом тоталитарных «преимуществ».

Здесь мы забежали вперед, оценив определенным образом итоги советской культурной политики. Начинаясь же она, как свидетельствуют документы, сплошь и рядом не с хорошо продуманных, плановых действий, а в форме ответов на возникавшие то тут, то там разнопорядковые вызовы. Понять, почему стихийный элемент занимал в политике большевиков значительное место, не трудно. Во-первых, большевики не располагали строго выверенной теорией культуры – марксизм содержал самые общие соображения. Сами же большевики смогли до революции выработать лишь некоторый набор постулатов. Как известно, они уповали на творчество масс, наделяя его крайне завышенными возможностями. Во-вторых, концентрируя внимание на захвате власти и ориентируясь на мировую революцию, лидеры партии не могли себе позволить тратить силы и время на решение вопросов культуры. Она не числилась в ряду приоритетов. Наконец, для складывания стиля руководства требовалось время и более благоприятная, мирная обстановка.

Все это устанавливается на основе конкретных фактов. Какая закономерность просматривается в текущей деятельности Центрального комитета и его Политбюро, имевшей отношение к художественной культуре? Объединяющим принципом был политический подход. Главные партийные руководители подключались к решению тех вопросов культуры, которые считались политически значимыми. А если это понятие сузить, то нередко это были вопросы государственной безопасности. Тут-то, естественно, и выяснилась необходимость использования контрольно-репрессивных органов. Нередко к политическим подверстывались вопросы личного характера, в том числе связанные с материальным положением деятелей художественной культуры. Будучи как будто не политическими, эти вопросы на деле были достаточно важными и принципиальными. Для интеллигенции они были знаковыми: судьба отдельного художника наглядно демонстрировала его коллегам, да и интеллигенции в целом, чего им можно ожидать от власти.

В числе первых были следующие документы [5. С. 13–14]. Один – постановление Политбюро ЦК РКП(б) от 16 августа 1919 г. «О переводе союза писателей в первую категорию». Имелось в виду продовольственное обеспечение членов Московского отделения Союза писателей, чей

труд признавался «общественно необходимым и полезным». Другой документ – постановление от 20 декабря 1919 г. – относился к писателю Сологубу, ходатайствовавшему о выезде за границу. Ходатайство было отклонено. Одновременно Комиссии по улучшению условий жизни ученых было поручено включить в состав обслуживаемых лиц 50 крупных поэтов и литераторов, в том числе Сологуба и Бальмонта.

Дела такого рода вскоре дополнились за счет более сложной «проблематики»: связанных с арестами отдельных лиц по политическим мотивам, а чуть позже – с выездами за границу. Примеров такого рода достаточно [Там же. С. 11–80]. Голод, хозяйственная разруха обострили стремление писателей и художников искать спасения вне родной страны. ВЧК, ведавшая выдачей разрешений, сдерживала поток запросов. Жалобы и ходатайства по этому поводу поступали в ЦК, что в итоге порождало обсуждения и споры. Во многих случаях сторонниками выездов выступали Луначарский и Горький, противниками – Дзержинский, Уншлихт и ВЧК в целом. Первые звали не столько к состраданию, сколько к разуму. Запреты, считали они, усилят отрицательные настроения в среде интеллигенции, вызовут нежелательную реакцию за рубежом и в конечном счете окажутся просто неэффективными, ибо люди «побегут» нелегально. Дабы сохранить свое партийно-политическое реноме, Луначарский предложил «остроумный», по его мнению, способ круговой поруки: отпускать людей за границу по очереди. Желаящие уехать должны были получить такую возможность только по возвращении ранее уехавших. Чекисты же напирала на то, что уже выехавшие не только нарушили слово и не вернулись в Россию, но и «ведут злостную кампанию против нас». В этой связи упоминались не раз имена Бальмонта, Куприна и Бунина. Ходатайства Наркомпроса по поводу выездов ВЧК квалифицировала как «совершенно недопустимое отношение».

Короткая по времени, но глубоко трагическая полоса в истории русской художественной культуры, связанная с эмиграцией, протянулась до лета 1921 г. Более поздние факты отъездов уже не выглядели как часть кампании. Сам по себе этот сюжет заслуживает подробного изложения. Поскольку в данной работе это невозможно, ограничимся двумя примерами. Наиболее драматической выглядела история с Александром Блоком, нуждавшимся в санаторном лечении в Финляндии.

Вопрос о Блоке обсуждался многократно. В одном из писем Луначарский, ссылаясь на то, что «наши враги» обязательно используют этот случай, писал: «Мы в буквальном смысле слова, не отпуская поэта и не давая ему вместе с тем необходимых удовлетворительных условий,

замучили его». При этом (в другом письме) он подчеркивал, что речь идет не просто о большом таланте, но о поэте, «в течение всех этих четырех лет державшемся вполне лояльно к Советской власти... явно симпатизирующем Октябрьской революции». Более того, в еще одном письме Луначарский писал, что Блок «поэт молодой, возбуждающий огромные надежды, вместе с Брюсовым и Горьким главное украшение нашей литературы, так сказать, вчерашнего дня». Увы, дело завершилось катастрофой. Заинтересовавшийся им Ленин поддержал в Политбюро Троцкого и Каменева, проголосовав на заседании 23 июля 1921 г. «за» и тем самым перевесив чашу весов в пользу отъезда Блока за границу. Однако было уже поздно, предотвратить гибель Александра Блока не удалось.

Другой значимый пример связан со своего рода «коллективной» эмиграцией. Имеется в виду выезд на зарубежные гастроли 1-й студии Художественного театра. ВЧК «на основании предыдущего опыта» категорически протестовала против этого, ссылаясь к тому же на «достоверные сведения», будто «группа артистов... находится в тесной связи с американскими кругами, имеющими очень близкое отношение к разведочным (так в тексте. – В. С.) органам». Луначарский настаивал на разрешении с условием, что поездка всего Художественного театра будет зависеть от возвращения 1-й студии. Любопытно звучало очередное возражение ВЧК. В письме в ЦК говорилось: «ВЧК уверенно может сказать, что она (1-я студия. – В. С.) не вернется. Все артисты Художественного театра, находящиеся в данное время за границей, пользуются там огромным успехом и великолепно живут в материальном отношении». Политбюро ЦК РКП(б) 28 мая 1921 г. просьбу студии о выезде за границу отклонило. Справедливости ради следует заметить, что сам Художественный театр в период с сентября 1922 г. по август 1924 г. получил возможность поехать на гастроли в Европу и Америку.

Позднее повестка заседаний ЦК РКП(б) существенно изменилась в сторону решения проблемных вопросов, связанных с судьбами крупных театров, издательств, а позднее – с выработкой общей политики в области литературы и искусства. На передовой линии культурного «фронта» находились прежде всего руководители Наркомпроса во главе с А. В. Луначарским, много выступавшим на разного рода съездах и совещаниях, а также в печати. Активно проводили в жизнь линию партии, которая, повторяем, не была в то время еще унифицированной, такие ставшие в 1920-е гг. известными деятели, как В. В. Воровский, А. К. Воронский, В. П. Полонский, П. И. Лебедев-Полянский.

Из высших руководителей партии (членов Политбюро ЦК РКП(б)) высказывать свое мнение брались одиночки. Для этого требовалась не только власть: время для ее использования в качестве решающего аргумента в спорах о путях развития художественной культуры пришло в 1930-е гг. Пока же право судить об этой «тонкой материи» имели люди, обладавшие эрудицией или считавшие себя знатоками. Реально в роли таковых оказались два человека – Л. Д. Троцкий и Н. И. Бухарин. Книга Троцкого «Литература и революция», в которой он собрал свои публикации за период с 1907 по 1923 г., обладала определенной целостностью, что позволило ей стать крупным политическим событием художественной жизни. Тем более что это была первая масштабная работа, написанная одним из признанных вождей большевизма.

Появление книги Троцкого именно в 1923 г. едва ли было случайным. Судя по протоколам ЦК РКП(б), можно установить момент «перелома», когда на смену персональным вопросам, о которых говорилось выше, в орбиту непосредственных интересов ЦК включаются темы, связанные с перспективами развития литературы и искусства. В основе этого лежали объективные процессы. С началом мирного периода связано выдвижение на культурную арену ранее неизвестных талантливых молодых людей, многие из которых приобрели жизненный опыт в суровых условиях революции и Гражданской войны. Начинают возникать художественные общества и союзы с разными политическими и эстетическими ориентациями. Закладывается почва, на которой в скором времени неизбежно должна была развернуться борьба мнений, в которой партия рисковала упустить момент для вмешательства.

Одним из первых это уловил Троцкий, о чем свидетельствует его записка в Политбюро «О молодых писателях и художниках от 30 июня 1922 г. [5. С. 36–37]. Отметив, что «мы, несомненно, рискуем растерять молодых поэтов, художников и пр., тяготеющих к нам», поскольку «никакого или почти никакого внимания к ним нет» или оно проявляется «случайно отдельными советскими работниками кустарным путем», Троцкий предложил ряд мер для исправления положения.

Суть предложений носила сугубо большевистский, классовый характер – здесь Троцкий показал себя во всем «блеске». Речь шла не о поддержке художественного творчества как такового, а об отборе «соответствующих» писателей и художников и оказании им всякого возможного содействия. Не вдаваясь в подробности, укажем, что автор предложил целую систему мер для реализации своей идеи. Главное же состояло в том, что письмо Троцкого не затерялось в архиве, а получило поддержку.

Весьма толковую записку по поводу предложений Троцкого написал И. В. Сталин, расширивший его аргументацию насчет сплочения «советски настроенных писателей в одно ядро» и «абсолютной необходимости» материальной поддержки этих писателей. Менее искушенный в вопросах литературы Сталин показал себя более «тонким» тактиком и организатором. Взамен предложения Троцкого, который, по выражению Сталина, пытается «пристегнуть молодых писателей к цензурному комитету или какому-нибудь “казенному” учреждению», что может «оттолкнуть молодых поэтов от себя и расстроит дело», он рекомендовал создать «самостоятельное» общество с подходящим названием во главе с беспартийным, но советски настроенным писателем «вроде, скажем, Всеволода Иванова». Очевидно, что в таком варианте партийный контроль выглядел бы не столь одиозно, как это получалось у Троцкого [5. С. 38]. Поскольку, если не ошибаемся, этот документ впервые вводится в литературный оборот, стоит заметить, что он вносит новый штрих в характеристику Сталина как человека, изначально предпочитавшего методы конспиративного руководства, ставшие со временем характернейшей чертой сталинского механизма власти.

Дальнейшие события последовали довольно быстро. Политбюро приняло два постановления о поддержке молодых поэтов и писателей, создало под руководством заместителя заведующего АПО ЦК РКП(б) Я. А. Яковлева специальную комиссию для разработки мер по развитию издательства и созданию общества, которое имело бы «беспартийный характер» и давало бы «вполне достаточный простор для всяких художественных тенденций и школ, развивающихся в общесоветском направлении». Соблюдалось, таким образом, главное условие ранее намеченной политики: обеспечение художественного «разномыслия» в рамках советского строя, создаваемого на коммунистических принципах.

Обсуждение проблем художественной культуры в прессе, в ходе различных диспутов проходило на фоне разгоравшихся споров между обществами и союзами писателей и художников. Борьба художественных направлений подпитывалась идеологическими разногласиями и амбициями отдельных руководителей, претендовавших на лидерство. В художественной среде росла напряженность, требовавшая разрешения. Одновременно накапливался опыт партийного руководства художественной культурой. Все это приближало момент принятия на высшем уровне решения, которому предстояло подвести итог пройденного пути и прочертить линию дальнейшего развития.

Предшествующее изложение призвано было показать, что изначальное стремление партии вовлечь художественную интеллигенцию в

осуществление своих планов никогда не исчезало. Но четко оформленная художественно-политическая концепция появилась не сразу. Ход событий развивался сравнительно медленно, хотя и по нарастающей. Документы, циркулировавшие внутри ЦК РКП(б), – записки Троцкого, Сталина, Яковлева, решение о создании специальной комиссии под руководством последнего, постановление Политбюро от 20 июля 1922 г. «О поддержке молодых поэтов и писателей» [5. С. 41] – все это следует рассматривать как принципиально значимые материалы, которые хотя и не были предназначены для широкого оповещения, но, по сути, определяли публичную политику.

Поэтому решение, принятое в середине 1925 г., не стало неожиданным. В дополнение к сказанному следует остановиться еще на одном событии, прямо относившемся к положению в художественной жизни. Имеется в виду состоявшееся в мае 1924 г. при Отделе печати ЦК РКП(б) расширенное совещание, посвященное состоянию литературного «фронта» и задачам партии по руководству литературным движением. В 1925 г. материалы совещания были опубликованы в сборнике «Вопросы культуры при диктатуре пролетариата», что придало им широкую известность. Дальнейшие события показали, что в одночасье умирить страсти не удалось. В начале 1925 г. прокатилась новая волна дискуссии, инспирированная «напостовцами» на проходившей тогда же Всесоюзной конференции пролетарских писателей. В этих условиях в прессе с разъяснениями политики выступил ряд видных партийных деятелей. Наконец, решено было создать специальную комиссию Политбюро под председательством И. М. Варейкиса. В нее вошли Н. И. Бухарин, Л. Б. Каменев, М. П. Томский, М. В. Фрунзе, В. В. Куйбышев, А. А. Андреев, А. В. Луначарский и Н. К. Нариманов. Комиссия и подготовила широко известную резолюцию от 18 июля 1925 г.

Этот документ, названный резолюцией ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», имеет право называться историческим. Он подытожил опыт поисков предшествующего периода, подвел черту под полемикой, сотрясавшей несколько лет литературный «фронт», и предопределил политику фактически на все 1920-е гг.

На фоне 1930–1940-х гг. партийная линия выглядела как будто либеральной, в ней не содержались признаки откровенной нетерпимости к каким-либо литературным группам. Этим обеспечивалось право на существование всем, кто не причислялся к контрреволюционерам. Для «попутчиков» особенно важным было неприятие «напостовских» претензий на общее руководство. Позднее, когда «пролетарские ата-

ки» возобновлялись, они уже не имели шансов на «взятие власти» в литературном движении, поскольку организаторы этих атак не могли рассчитывать на поддержку партии. Только от перемены ее собственного курса зависело теперь изменение положения в сфере художественной культуры. Но это уже относилось к истории другого периода.

Историческая перспектива, определяемая резолюцией, состояла в другом. Для людей, способных взглянуть в будущее, основным было заключено в сохранении и укреплении принципа партийного руководства и контроля. Монополия оставалась законом. Поэтому можно утверждать, что партия не только держала руку на «пульсе» литературной и шире – культурной жизни, но и имела вполне оформленную и ясную позицию. Поэтому неверно говорить, будто в те годы отсутствовала «четкая партийная линия в области художественной культуры» [6. С. 344]. Другое дело, что не было еще того жесткого диктата, выдаваемого за «четкую линию», который имел целью полную унификацию во всех областях художественного творчества и стал главной приметой 1930-х гг.

Политику в области художественной культуры кратко можно выразить «трехчленкой»: руководство, управление, контроль. В реальной практике они сочетались, поскольку, будучи частями целого, не являлись зачастую строго закрепленными прерогативами определенных партийных и государственных структур. Особенно это было характерно для начального периода работы местных органов, не располагавших необходимым числом квалифицированных специалистов. Постепенно происходило уточнение функций, в рамках правящей системы осуществлялась дифференциация. Подсистема контроля оформлялась как бюрократически организованный институт.

Сказанное выше не оставляет сомнений в том, что среди большевиков принципиальное отношение к цензуре как к безусловной необходимости было однозначным. Понятие «свобода слова», трактуемое как свобода мысли, творчества и пр., они рассматривали как абстрактное и неприменимое без учета политических условий. Для них употребление этого понятия было либо проявлением наивности, политической неграмотности, либо камуфляжем, прикрывающим антинародные, антиреволюционные цели. Свое отношение к свободе слова – и это символично – они открыто показали на второй день революции, приняв известный «Декрет о печати». В то же время и становление аппарата цензуры, и определение правил, которым он должен был следовать, произошло не вдруг. Здесь существовала своя история, в которой место Политбюро было далеко не последним.

Имея специальный орган – Главлит – ЦК РКП(б), тем не менее, занимался прямой цензурой. Иногда, особенно в начале 1920-х гг., это происходило по просьбе авторитетных лиц – Луначарского, Горького, недовольных деятельностью издательств. Так, по мнению Горького, Госиздат предвзято относился к издательству З. И. Гржебина, загубил выпуск подготовленной этим издательством ценной литературы. Наиболее важными следует считать несколько постановлений и директив Политбюро относительно «границ политической цензуры», в которых Госиздату предписывалось не «перегибать палку» в отношении книг немарксистских авторов и направить внимание против изданий «явно реакционных направлений» [5. С. 27, 35, 735]. Прямо или косвенно вопросы цензуры рассматривались в контексте обсуждений положения в писательской среде.

В некоторых случаях ЦК РКП(б) поднимал до своего уровня решение вопросов персонального характера, связанных с произведениями наиболее известных тогда писателей. Так произошло, например, с книгой Б. А. Пильняка «Смертельное манит» (М.: Изд-во Гржебина, 1922). Главлит поначалу разрешил ее выпуск. Отдел политконтроля ОГПУ счел это ошибкой и предложил книгу «временно, до особых распоряжений, запретить», так как содержащаяся в книге повесть «Иван да Марья» признавалась «враждебной», «возбуждающей контрреволюционные чувства в среде обывателей», дающей «превратное представление о коммунистической партии и смысле Октября». На первом заседании (10 августа 1922 г.) принято было решение обязать ряд членов Политбюро «прочитать рассказ Пильняка “Иван да Марья”, а всех членов Политбюро – повесть “Метель” в сборнике “Пересвет”». Через неделю Политбюро постановило «предложить ГПУ отменить конфискацию книги Пильняка» [Там же. С. 41, 42, 736].

Такого рода вопросы встречаются в протоколах Политбюро и Секретариата ЦК РКП(б), относящихся и к последующим годам. Иногда выносились выговоры редакциям журналов за публикацию «недопустимых» произведений (рассказы Н. П. Смирнова «Лель» и А. Е. Явича «Григорий Пугачев», в котором речь шла о работе ВЧК в годы Гражданской войны, в том числе о проводившихся ее работниками расстрелах и насилиях). В других случаях (пьеса А. В. Луначарского «Медвежья свадьба») принимались разрешительные постановления. Политбюро непосредственно принимало постановления об издании и структуре новых журналов, о составе их редакционных коллегий [Там же. С. 45, 47, 48, 50, 58]. В таких случаях не всегда возможно «развести» вопросы идеологического контроля и собственно цензуры.

Одним из наиболее громких дел стала судьба произведения Б. А. Пильняка «Повесть непогашенной луны», где, как говорилось в специальном постановлении Политбюро от 13 мая 1926 г., «вся фабула и отдельные элементы» базировались на «клеветнических разговорах, которые велись некоторыми коммунистами вокруг смерти тов. Фрунзе...». С такой яростью ни до, ни после не обсуждалось больше ни одно художественное творение. Повесть Пильняка была объявлена «злостным, контрреволюционным и клеветническим выпадом против ЦК». Репрессии последовали суровые и разнообразные – «досталось» всем руководящим деятелям, причастным к литературе. Луначарскому, Скворцову-Степанову, Воронскому и Полонскому вынесли выговоры. Самому Пильняку фактически закрыли дорогу в журналы и издательства. Правда, в январе 1927 г. в связи с «покаянным» письмом Пильняка часть ограничений с него была снята [5. С. 66, 67, 69]. «Случай Пильняка» побудил ЦК РКП(б) принять меры к ужесточению цензуры по всем направлениям.

Другой «звучной» темой была история запрета пьесы М. А. Булгакова «Дни Турбиных». События происходили в 1926 г., здесь имела место «борьба» между Наркомпросом и ГПУ. Первый разрешил постановку пьесы одному лишь Художественному театру, и то на один сезон. Главрепертком настоял на купюрах, ГПУ же просто запретило пьесу. Политбюро сочло за благо не отменять постановления Наркомпроса. Дальнейшее выглядело как бюрократический фарс. Наркомпрос, следуя букве постановления, через год воспретил постановку «Дней Турбиных». По инициативе члена Оргбюро ЦК ВКП(б) А. П. Смирнова Политбюро 10 октября 1927 г. вновь обсуждает вопрос и решает «отменить немедленно» запрет на постановку пьесы. Судя по более позднему письму (от 12 февраля 1929 г.) Луначарского Сталину, в 1928 г. опять последовал запрет на постановку. Вмешательство Генерального секретаря прервало издательскую волокиту. Сталин благоволил творению Булгакова, считая, что независимо от намерений Булгаков своей пьесой «принес больше пользы, чем вреда», показав «непобедимость большевиков». Однако все это не сделало жизнь Булгакова благополучной: его следующая пьеса «Бег» так и не получила театральной «прописки» [Там же. С. 68, 76, 91–96, 98–101, 108].

Еще одной «театральной эпопеей» стала история с постановкой пьесы М. Левинова «Заговор равных», построенной на материале Французской революции. Поднявшие вопрос о запрете постановки в Камерном театре, руководимом А. Я. Таировым, работники АПО ЦК ВКП(б) сочли, что проводимые автором аналогии с большевистской революцией имеют целью в клеветническом свете представить эту

революцию и современную советскую действительность. Несмотря на защиту постановки большой группой политиков и деятелей культуры во главе с Луначарским, созданная Политбюро специальная комиссия признала «ненужным разрешать постановку в театрах пьесы “Заговор равных”». В конечном счете Политбюро 24 ноября 1927 г. утвердило решение комиссии, вынеся при этом Главреперткому выговор за неумелую работу [Там же. С. 77–80].

Как видно, высшие партийные органы придавали большое значение политическому контролю в сфере культуры. Значимость этой работы подчеркивает факт создания постановлением Политбюро от 14 ноября 1925 г. комиссии под руководством И. И. Скворцова-Степанова для более детального изучения деятельности Главлита и Главреперткома. Комиссия держала Главлит под наблюдением, требуя от него необходимых отчеты. Один из таких документов, подготовленный к заседанию Оргбюро ЦК ВКП(б) 7 марта 1927 г., весьма ценен как исторический источник: в нем фактически содержится краткая история Главлита, подводятся итоги цензурной деятельности, совпавшие объективно с 10-летием Советской власти.

Отчет («Докладная записка» П. И. Лебедева-Полянского) предназначался для «внутреннего употребления», поэтому он довольно откровенен, что как раз и важно [Там же. С. 70–74]. Бросается в глаза огромный масштаб цензурной деятельности. Об этом можно судить по количеству запрещенных рукописей. Так, Главлит и Мосгублит запретили по всем частным издательствам 47 рукописей, что составило 3,4 % всех запрещенных рукописей по всем издательствам вместе. Ленгублит запретил 68 рукописей частных издательств, что составило 4,1 % всех запрещенных Ленгублитом рукописей. Нетрудно посчитать, сколько же было запрещено рукописей только в столицах в целом. А сколько было запрещено на периферии?! Цензура буквально «косила» российскую литературу. И это при том, что пика своей активности цензура достигла в последующие годы. Образно говоря, пока был создан «фильтр». «Щит, непроницаемая стена» появились позже. Из тех же отчетов Главлита видно, что кое-что «подозрительное» из отечественной литературы, а также издаваемой за рубежом все же проникало в страну.

Вернемся, однако, к «Докладной записке» Лебедева-Полянского. В подтверждение своей классовой непримиримости он привел высказывание известного писателя В. Вересаева, которое Лебедев-Полянский квалифицировал как хотя и «злое», но в то же время как «естественную» реакцию на «определенный и твердый подход» Главлита к писателям. Их отношение Вересаев выразил так: «Общий стон стоит почти по всему фронту современной русской лите-

ратуры. Мы не можем быть самими собою, нашу художественную совесть все время насилуют, наше творчество все больше становится двухэтажным: одно мы пишем для себя, другое – для печати. В этом – огромнейшая беда литературы, и она может стать непоправимой... Что же говорить о художниках, идеологически чуждых правящей партии. Несмотря на эту чуждость, нормально ли, чтобы они молчали... Жутко сказать, но если бы сейчас у нас явился Достоевский, такой чуждый современным устремлениям и в то же время такой необходимый в своей испепеляющей огненности, то и ему пришлось бы складывать в свой письменный стол одну за другой рукописи своих романов с запретительным штемпелем Главлита» [5. С. 72–73].

Приведенная цитата – не просто «стон». В ней раскрывается одно из самых коварных следствий цензуры: формирование в творческой среде двоемыслия и феномена самоцензуры. Последняя с годами вышла на первый план, «освободив» во многом цензоров от выполнения своих прямых обязанностей. Ущерб, понесенный культурой от такой «трансформации», учету не поддается.

Было бы неправильным с научной точки зрения «демонизировать» какую-либо составляющую советской художественной политики, рассматривать ее как приоритетную. Эта политика при том что ее механизм работал далеко не идеально, целиком была направлена на достижение общей цели. Тем не менее роль цензуры была, на наш взгляд, особенно важной. Именно она более всего другого позволяла власти держать художественную культуру в своих руках и выстраивать ее идеологически, а во многом и по форме, по своему усмотрению.

Сказанное выше о роли цензуры в тоталитарной организации культуры и общества в целом характеризует ее позитивную, по убеждению коммунистической власти, роль. Но она же, т. е. роль, – и это, возможно, более сильное доказательство первостепенной значимости цензуры — обернулась прямо противоположным результатом. Стоило из тоталитарной конструкции вынуть цензурную «закладку», как она быстро стала разрушаться. Ведь, как известно, развал системы начался с допущения гласности, повлекшей за собой свободу слова и мысли, что для режима было противопоказано органически.

Как видим, взаимоотношения высшего партийного органа и интеллигенции носили напряженный, но деловой характер. Парадные декларации и постановления принимались съездами и конференциями, да и относились они к более позднему времени, отмеченному торжеством культурной революции, как она официально понималась. Пока же шла борьба за реализацию намеченных целей, в которой было

явное преобладание трудностей и нехваток. Об их остроте свидетельствует еще один, заключительный пример, который можно назвать символическим. Имеется в виду грустная история, связанная с судьбой гордости российской культуры – Большого театра.

В годы революции и Гражданской войны материальный износ во всех отраслях художественной культуры достиг крайних пределов, а начавшийся нэп поначалу не оправдал надежд из-за финансового кризиса. Судьба ряда знаменитых театров оказалась тяжелой. Наиболее ярким примером, ставшим на какое-то время событием государственной значимости, была история борьбы за спасение Большого театра в Москве. Споры вокруг судьбы Большого отражали не столько злонамеренность тех, кто «напал» на него, сколько отчаянное положение, в котором оказалась страна. Пытаясь вырваться из него, руководители государства «в сердцах», как говорится, готовы были поднять руку на святая святых российской культуры.

Главный защитник Большого театра А. В. Луначарский разделял общий государственный курс на экономию средств за счет культуры в пользу возрождения хозяйства. Например, в декабре 1920 г. он говорил о необходимости определенного контроля за деятельностью художников, имея в виду финансовое регулирование: «...Искусство стоит средств, и в голодном государстве не безразлично, на что эти средства расходуются» [7. С. 105]. Из-за кризиса эта оговорка («на что» расходуются) если и не потеряла значения, то на практике перестала учитываться. «Под нож» готовы были пустить даже Большой театр. И, что особенно удивительно, в роли его «палача» едва не оказался сам Ленин, бывший, кстати, по мнению некоторых искусствоведов, ценителем театрального искусства.

Документально эта история выглядела так. О полной самокупаемости Большого театра даже при том, что цены на билеты в нем были относительно других театров высокими, говорить не приходилось: вопрос о том, как быть с Большим театром, не раз рассматривался в СНК и во ВЦИК. До середины января 1922 г. все обсуждения завершались положительными решениями. Но потом произошел крутой поворот: Политбюро ЦК РКП(б) решило закрыть театр. Возмущенный этим Луначарский, которого даже не пригласили на заседание Политбюро, направил письмо Ленину, в котором, назвав это решение «абсурдом», потребовал его пересмотреть [5. С. 31–33].

Письмо наркома было хотя и эмоциональным, но убедительным. Рассказав Ленину, насколько упал жизненный уровень артистов и всех работников театра, Луначарский назвал «чудом» сохранение «в замечательном порядке» здания и

огромного имущества, не говоря уже о самой деятельности знаменитой труппы, позволяющей «каждый вечер 2000-м людей, в том числе 500-м рабочим, проводить время в теплом и светлом помещении, слушая хорошую музыку...» «Экономия же будет незначительной, – писал далее Луначарский, – зато имущество раскрадут, а сам театр “обвалится”. Все это окажется европейской демонстрацией нашей некультурности».

Луначарский был резок также в других обращениях по поводу театра. И был в этом не одинок. Особенно энергично поддержал его М. И. Калинин, что может показаться странным. Поскольку в отличие от «записных» интеллектуалов он был, как известно, в прошлом простым рабочим. Однако именно Калинин оказался на высоте положения. В своей записке членам Политбюро он очень толково аргументировал свою позицию, заметив в конце, что членам ЦК не следовало бы уподобляться «какому-то, кажется, персидскому или иной страны царю», который «сжег, чтобы прославиться в истории, греческий храм искусства» [5. С. 735].

Вопрос о судьбе Большого обсуждался не раз, вплоть до решения о необходимости точных расчетов относительно возможной экономии от его закрытия. В конечном счете, случилось довольно редкое явление: Ленин оказался «побежденным». Большой, а с ним и Мариинский театры удалось сохранить, хотя субсидии им были урезаны.

К сказанному стоит добавить лишь один небольшой, но важный штрих. Как бы оправдываясь перед К. Цеткин и А. Луначарским по поводу своих «антитеатральных» выпадов («Я не отрицаю этих и подобных им проявлений общественной культуры, – я их вовсе не недооцениваю», – говорил Ленин Кларе Цеткин [7]), он, помимо ссылки на отсутствие средств «на содержание самых простых школ в деревне», усматривал здесь причину идеологического свойства. В ходе очередного спора по поводу Большого театра Ленин, по воспоминаниям Луначарского, подчеркнул: «А все-таки это кусок чисто помещичьей культуры, и против этого никто спорить не будет». Комментируя сказанное, Луначарский добавил: «Специфически помещичьим казался ему весь придворно-помещичий стиль оперы» [8. С. 65; 9. С. 405–406]. Вождь в этом случае продемонстрировал свое понимание классового подхода к культуре, хотя, думается, отмеченная им особенность оперного искусства отчасти верна. Но речь шла скорее не о настоящем, а о будущем русской культуры:

погубить такой театр было легко, возродить – почти невозможно. А то, что он станет востребованным в гораздо большей мере в будущем, едва ли можно было сомневаться.

В своей статье мы ограничились, в сущности, протокольными материалами ЦК РКП(б) – ВКП(б), помещенными в особый сборник документов. Ценность этих материалов не только в них самих, но и в том, что их хронологическая последовательность позволяет увидеть процесс взаимоотношений власти в лице его высшего партийного органа и интеллигенции, взятых в повседневной реальности. Описание этих взаимоотношений расширяет представление о складывании «большой» культурной политики, рассмотренное через призму частных решений. Разумеется, приведенными фактами проблема не исчерпывается. Вся сфера указанных взаимоотношений намного шире и разнообразнее. Многие явления масштабного порядка, например судьба Пролеткульта, которой ЦК РКП(б) и лично Ленин занимались с особым упорством, не вошли в приведенный перечень событий. Поэтому очевидно, что поставленная тема нуждается в гораздо более полной разработке.

Список литературы

1. Павлова И. В. Механизм власти и строительство сталинского социализма. Новосибирск, 2001.
2. Рапацкая Л. А. Русская художественная культура. М., 2002.
3. Манин В. С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг. М., 1999.
4. Аймермахер К. Политика и культура при Ленине и Сталине. 1917–1923. М., 1998.
5. Власть и художественная интеллигенция. 1917–1953: Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД. М., 1999.
6. История русской культуры IX–XX вв.: Пособие для вузов. М., 2002.
7. Цеткин К. Ленин и массы // Воспоминания о В. И. Ленине: В 5 т. М., 1969. Т. 5.
8. Штилова Р. А. Партийное руководство развитием театрального и изобразительного искусства // Очерки истории партийного руководства культурным строительством в СССР (1921–1925 гг.). Ростов н/Д, 1982.
9. Луначарский А. В. Ленин и искусство // Луначарский А. В. Собр. соч. М., 1967. Т. 7.

Материал поступил в редколлегию 16.10.2006