

## ПАТРОН-КЛИЕНТСКИЕ ОТНОШЕНИЯ В ПРАКТИКАХ УПРАВЛЕНИЯ СОВЕТСКИМ ИСКУССТВОМ ЭПОХИ СТАЛИНИЗМА

Автор применяет теоретическую модель патрон-клиентских отношений к социальной истории советского изобразительного искусства эпохи сталинизма.

**Ключевые слова:** патрон-клиентские отношения; художественная бюрократия; искусство эпохи сталинизма

В истории культурной политики, управления художественными процессами в эпоху сталинизма до сих пор существует много белых пятен. В этом ряду есть явление, которое привлекло внимание специалистов относительно недавно, в 1980-1990-е гг. Речь идет о характерных для эпохи становления и расцвета институциональной системы социалистического реализма патрон-клиентских отношениях между художниками, артистической бюрократией, номенклатурой и партийно-государственной элитой. Интерес к этой стороне советской жизни нарастает, что само по себе нуждается в осмыслении и ответах как минимум на три вопроса. Почему исследовательская модель патрон-клиентских социальных взаимодействий оказалась востребована именно в последнее двадцатилетие? Что характерно для этого типа транзакций в сфере художественной культуры? Какие новые горизонты в понимании советского общества 1930-1950-х гг. открываются благодаря исследовательской модели «патрон-клиент»?

Поскольку эта теоретическая модель была впервые апробирована в американской советологии, стоит упомянуть об этапах ее становления. Западные историки обратили внимание на укорененность неформальных социальных взаимодействий в различных областях социальной жизни в годы сталинизма еще в 1950-е гг. в ходе Гарвардского проекта по интерпретации устных интервью с бывшими советскими гражданами, не пожелавшими вернуться в СССР по окончании Второй мировой войны [6, р. 392]. В дальнейшем в эпицентре дискуссий о неформальных транзакциях в СССР неизменно находились блат и взяточничество [4; 7]. При этом мир художественной культуры оставался за рамками редких дискуссий на столь «приземленную» тему.

Проблема патрон-клиентских отношений в среде творческой интеллигенции была актуализирована классиком американской советологии Ш. Фитцпатрик в конце 1990-х гг. [5]. Причиной послужили, как представляется, следующие обстоятельства. «Архивная революция» после краха СССР привнесла в исторические исследования исключительный по объему и разнообразию материал ранее недоступных источников, в которых сохранились свидетельства неафишируемых контактов властей и представителей творческих профессий. Начавшееся изучение патрон-клиентских отношений высвечивало

сложный спектр мотивов и намерений советского человека по отношению к сталинскому режиму – от поддержки и лояльности до сопротивления и абсентеизма, что позволило ставить новые исследовательские задачи, в частности, затрагивающие проблемы интерпретации административной культуры, управленческих практик в функционировании забюрократизированной системы советского изобразительного искусства. Наконец ренессанс клиентелизма в постсоветской России пробуждал интерес к историческим формам этого социального явления.

Международный семинар в Тронхейме (1999 г.) «Патронаж в условиях социал-демократии и государственного социализма: сравнительный аспект в изучении академической и художественной жизни в Скандинавии и Восточной Европе» объединил представителей нового поколения исследователей и придал новый импульс изучению патернализма в культуре [9]. М. Дэвид-Фокс, К. Томоф [10], В. Тольц и другие участники этого проекта на основе богатейшей архивной базы смогли обнаружить немало примеров персональных сетей в мире советской музыки, словесности, просветительских организаций, им удалось реконструировать механизмы установления и поддержки неформальных транзакций, специфику действия этих механизмов в разные периоды в различном страноведческом контексте. В развернувшейся полемике авторы примеряли к миру художественной культуры ключевые положения исследовательской модели «патрон-клиент».

Она описывает такой тип социальных взаимодействий, при котором одни социальные акторы опекают, проявляют «отеческую» заботу о других. Как правило, контакты патрона и клиента не фиксируются документально, носят подчеркнуто личный характер, строятся по типу семейных, псевдородственных отношений. Они интегрируют легальные и нелегальные виды деятельности, компенсируют дефицит других социальных коммуникационных механизмов. По определению отношения патрона и клиента асимметричны, преимущества принадлежат тому, кто обладает властными или иными ресурсами. Этот тип социальных связей процветает в иерархических обществах, где идет жесткая конкуренция на каждом уровне иерархии, а коммуникация тех, кто оказался на разных уровнях необходима, но затруднена. Тем не менее неравенство социальных потенциалов не отменяет взаимных обязательств сторон. И патрон, и его клиенты получают то, в чем нуждаются – продвижение по карьерной лестнице, личную преданность, безопасность, новый социальный статус, репутацию и т.д.

«Классические» формы патрон-клиентских отношений сложились в традиционных обществах античности и средневековья, когда вертикаль «опекунства» была неотъемлемым компонентом институтов собственности, медицины, ремесел, изобразительных искусств. Несмотря на то, что патернализм (и неотъемлемое от него понятие «клиентелизм») в различных отраслях гуманитарного знания имеет разные традиции изучения, в общем и целом принято считать, что упадок личных неформальных связей, замена их рационализированными, обезличенными, бюрократическими процедурами и институтами является одной из основных характеристик обществ современного типа. В биоэтике «отеческое», родственное отношение врача к пациенту ассоциируется

с досовременным этапом развития медицины. В политологии степень развития патрон-клиентских сетей соотносится с интенсивностью и завершенностью в данном обществе модернизационных процессов [1]. Патрон-клиентские отношения постоянно привлекают внимание исследователей, становятся объектом изучения в ряде сравнительных междисциплинарных исследовательских проектов<sup>1</sup>.

Аксиомой данной исследовательской модели является тезис о том, что в обществах модерна псевдосемейные отношения либо уходят в тень, на периферию социального пространства, либо трансформируются в патернализм государства, бизнеса, общественных организаций, образовательных учреждений и благотворительных фондов. Его черты прослеживаются во многих областях межличностных, производственных, управленческих и прочих социальных взаимодействий.

Даже в изобразительных искусствах, этой заповедной территории, где традиции личных неформальных отношений между заказчиком и исполнителем не считаются полным анахронизмом, патрон-клиентские отношения претерпевают существенные изменения. В публичном дискурсе сформировались позитивные («духовная инициатива», «подвижничество», «бескорыстная поддержка») и негативные («диктат денег», «спонсорщина», «заказуха») риторические формулы, задающие оценку роли патрон-клиентских отношений в культуре. Соответственно сформировались представления о двух полярных типах покровителей искусств. «Хороший» патрон обладает вкусом и художественной интуицией, бескорыстно поддерживает художников, а сам остается в тени. Он защищает творца от давления среды, в первую очередь от требований рынка, позволяя художнику заниматься «чистым» творчеством, невзирая на собственные финансовые потери. Иначе говоря, «настоящий патрон» – это меценат. «Плохой» патрон, как правило, является неопитом, человеком ранее не знакомым с миром искусств, но бесцеремонно и самоуверенно вмешивающимся в дела художеств. И тем и другим могут быть как личности, так и организации и учреждения.

По мере формирования современного художественного рынка (системы институтов создания и продвижения произведений, их оценки и репрезентации, заказа и спроса постоянно растущей аудитории искусств и т.д.) личные покровительственные отношения между влиятельным заказчиком и зависимым от него представителем творческих занятий постепенно отходят на второй план. Освобождение художника от покровительства сильных мира сего и, следовательно, зависимости от их вкусовых прихотей, профессионализация искусств составляют суть модернизационных процессов в культуре. Отказ от личных обязательств перед заказчиками приводит к тому, что патронаж становится обезличенным, «пассивным». Личные аскриптивные неформальные связи перерастают в рационализированный менеджмент и «культурный инжиниринг» банков, организаций, музеев, галерей, университетов, фондов, госу-

---

<sup>1</sup> В частности, компаративное историко-политологическое исследование феномена патронажа осуществляется в 2012-2013 гг. сотрудниками Центра сравнительных историко-политологических исследований Пермского государственного национального исследовательского университета в сотрудничестве с Европейским университетом в Санкт-Петербурге.

дарственных программ. Патронаж осуществляется на расстоянии вытянутой руки, и именно этот упадок личных неформальных связей считается свидетельством современности.

Возвращаясь к интересующему нас историческому периоду доминирования институциональной системы социалистического реализма, отметим, что ключевые вопросы анализа сводятся к простым формулировкам. А именно: кто выступает в роли патрона и его клиента, что они ищут и что предлагают друг другу в обмен на покровительство и лояльность, каков социальных контекст их взаимодействий.

Поиск развернутых ответов на поставленные вопросы предполагает несколько исследовательских планов. В исторической ретроспективе интерес представляет изменчивость форм патронажа. В социологическом ракурсе в центре внимания оказывается типологический анализ патрон-клиентских связей как особого социального института (или субститута). В экономическом - политэкономия неформальных связей. И, наконец, полемика о патернализме не может игнорировать вопросы этического и эстетического характера, такие как традиционная дилемма творческих профессий «свобода творчества или зависимость от заказчика».

Изучая клиентские отношения в мире советского искусства, сторонники этой исследовательской модели подчеркивают, что такой тип социальных взаимодействий в принципе чрезвычайно характерен для истории России, поскольку прочные традиции неформальных связей коренятся в незащищенности личности и неограниченном вмешательстве социума в судьбы жителей российского государства. Но в еще большей мере к патронажу были подготовлены представители творческих профессий, приученные с имперских времен к покровительству со стороны монархического дома, аристократии и предпринимательских кругов. Сам характер обучения профессии и особенности творческой деятельности художников обеспечивает силу и преемственность неформальных родственных, клановых и групповых союзов между ними.

Эти тенденции специфическим образом трансформировались под воздействием таких ключевых норм функционирования системы изобразительного искусства, как жесткий централизм и тотальное государственное регулирование, разносторонний контроль и регламентация художественной жизни. Институциональная сеть советского искусства была сложно организованной, но в отдельных сегментах бессистемной, что приводило к параллелизму в управленческих функциях. Оргкомитет Союза советских художников, Худфонд, Всекохудожник, Дирекция выставок и панорам, Комитет по присуждению сталинских премий, цензурные ведомства Главреперткома и Главлита, всероссийские и всесоюзные комитеты по делам искусств, художественно-промышленные комбинаты и многие другие учреждения искусства в своей деятельности постоянно сталкивались с тем, что принцип властной вертикали сочетался с полицентризмом в принятии решений, бюрократическая заорганизованность – с хаосом в реализации управленческих функций.

В мире советского изобразительного искусства всесторонняя регламентация соседствовала с невероятным произволом художественной бюрократии

на фоне хронического дефицита ресурсов любого рода – от элементарных предметов повседневного обихода до художественных материалов, от жилья и пропитания до заказов на произведения искусства. Отношения художников с заказчиками, распределителями заказов и контрольно-цензурными инстанциями были настолько зарегулированными и неопределенными одновременно, что художники любого уровня мастерства и влияния очень часто искали поддержки у представителей властей. Именно они могли предоставить незащищенному художнику некие гарантии и преимущества в забюрократизированной и непрозрачной управленческой системе советского изобразительного искусства.

Важно подчеркнуть, что представители творческих профессий в первую очередь искали не блага (хотя мотивы материального благополучия и статусного потребления также имели место), а поддержки в вопросах творчества. Покровители могли обеспечить выгодный заказ, более высокую закупочную цену на свою картину или скульптуру, получить мастерскую, защиту от нападок критики и т.д. В обмен на опеку творческая интеллигенция предлагала свою профессиональную лояльность. Порой профессиональный фаворитизм оказывал на творчество советского художника более сильное и глубокое влияние, чем цензурные и иные действия советской власти.

Роль покровителей искусств брали на себя держатели властных ресурсов – представители партийной, советской, военной элиты. В сложившейся иерархии патронов наивысший ранг занимали члены Политбюро, у многих из которых сложился свой круг опекаемых мастеров культуры. Если эталонным примером патрон-клиентских отношений в мире искусств является эпоха Возрождения [8], с ее знаменитыми патронами из семейства Медичи и прославленными художниками Донателло, Фра Анжелико, Боттичелли, Леонардо да Винчи, то в эпоху сталинизма в изобразительном искусстве не было более влиятельной патрон-клиентской связи, чем отношения народного художника СССР, президента академии художеств СССР, многократного лауреата Сталинской премии А.М. Герасимова и члена Политбюро ЦК партии К.Е. Ворошилова. Их связывали многолетнее знакомство, деловое сотрудничество и, самое главное, личная дружба. «Первый маршал» курировал художника на протяжении всей его феноменальной карьеры в Москве. Способствовал получению заказов от самых высших лиц государства, помог открыть мастерскую на территории Кремля, защищал в годы «Великого перелома» его родственников, мелких нэпманов. Заступничество «друга художников» спасало А.М. Герасимова в самых щекотливых ситуациях – когда вскрывались факты финансовых махинаций или комитет по присуждению Сталинских премий не присуждал ему звание лауреата. Даже после смерти художника постаревший, утративший влияние К.Е. Ворошилов опекал теперь уже семью своего друга в запутанной истории с его наследством [2].

Что мотивировало советских официальных лиц оказывать поддержку мастерам искусств? Помимо функционального исполнения своих управленческих обязательств, помимо личного интереса к художествам основная цель патронажа заключалась в манифестации властных позиций, наращивании

культурного капитала, обозначении социальных различий. Статус культурного человека становился важным компонентом имиджа советского управленца в условиях сталинской культурной политики, ориентированной на художественный традиционализм, классику, семейные ценности. Не стоит сбрасывать со счетов тот факт, что поддержка культурных инициатив была и остается одним из относительно надежных путей меморизации. Успехи в политике и карьере забываются быстро, имена покровителей искусств сохраняются в социальной памяти гораздо дольше.

В исследовательской литературе сложилось четкое представление о том, что связке патрон-клиент необходим посредник. Человек, связующий мир искусств и мир советской элиты. Такими полномочиями обладали представители художественной бюрократии – руководители филармоний, театров, профессиональных творческих союзов, влиятельные критики. Необходимо добавить, что в определенных обстоятельствах посредник мог сам выступить в роли патрона. Система советского искусства была устроена таким образом, что от мнения руководителей отделений Союза советских художников, руководителей творческих бригад зависели не только материальное благополучие менее знаменитых или менее карьерных художников, но и их творческие судьбы. Этот принцип действовал на самых низах художественного сообщества, когда от мнения председателя художественного кооператива зависело, куда будет командирован декорировать «ленинские уголки» художник – в далекий нищий колхоз или на процветающий гигант индустрии. Этот принцип сохранял свою действенность и на уровне творческой элиты, когда, к примеру, начальник студии военных художников им. М.Д. Грекова, руководитель кампании по борьбе с «космополитами-сионистами» в батальной живописи Христофор Ушенин обеспечил тыл быстрому взлету влиятельнейшего советского скульптора Е. Вучетича. Заслуживает внимания посредническая роль, которую могли играть рядовые функционеры управленческих и контролирующих инстанций в отстаивании интересов художников перед влиятельными властными фигурами. Инспекторский корпус Комитетов по делам искусств СССР и РСФСР (предшественники министерств культуры) обладал такими полномочиями и, судя по источникам, помогал в установлении неформальных контактов художников и влиятельных политических фигур.

Исследователи отмечают, что в СССР сложился специфический социолект о патронаже. С одной стороны, он прикрывал личные интересы патронов и клиентов эмоциональными формулами «помочь», «поддержать», «посодействовать». С другой – осуждал «семейственность», «кумовство», «групповщину». В заорганизованной системе институтов художественной культуры неформальные отношения художника и его покровителя(ей) часто реализовывались сугубо бюрократическими средствами, а не в личных контактах. Официальная переписка, подотчетная документация, инструктивные письма – таковы традиционные каналы поддержки дружеских связей и продвижения выгодных клиенту решений. В целом в сфере советской культуры неформальные отношения бюрократизировались, а управленческие решения персонифицировались.

Примерная модель патрон-клиентских отношений к реалиям советской культуры, исследователи, как правило, рассматривают транзакции в высшем слое столичной творческой интеллигенции. Специфика неформальных сетей в советской провинции проблематизируется редко. Детальный анализ провинциальной специфики патронажа в художественной культуре эпохи сталинизма остается актуальной исследовательской задачей. Насколько можно судить по материалам центральных и местных архивов, партийно-хозяйственная региональная элита благоволила литераторам, актерам местных театров, однако художники в этот круг входили реже. Представляется, что для местной номенклатуры было гораздо меньше мотивов и возможностей для личного покровительства деятелям изобразительного искусства. Вдали от столиц художественное сообщество не было ни престижным, ни влиятельным. Местные художники не могли в обмен на покровительство обеспечивать своим патронам репутацию любителя искусств и «культурного человека». На ситуацию оказывало влияние и то, что с конца 1930-х гг. в регионах запрещалось публично демонстрировать и, следовательно, заказывать портреты местного «партхозактива». Поэтому провинциальные художники если и обращались за поддержкой к лицам, облеченным властью, то делали это от имени «клиенты» – местного отделения Союза художников для решения групповых проблем.

Таким образом, с одной стороны, клиентелизм свидетельствует о сильных неотрадиционалистских чертах этого социума. В то же время эти социальные связи не являлись тотальным социальным фактом, подобным «блату», «знакомствам» и другим неформальным экономическим стратегиям выживания. Личные покровительственные узы не афишировались и реализовывались бюрократическими формализованными средствами. Неформальные контакты представителей власти и деятелей культуры создавали не только защиту, но и представляли собой угрозу как для патрона, так и для клиента. Мотивационный анализ патронажа выявляет эволюцию интересов различных групп внутри художественного сообщества. Так, в 1930-е гг. обращение художников к представителям властей за личной поддержкой опиралось на утопические ожидания строительства принципиально новой системы изобразительного искусства, базирующейся на принципе всеобщего социального равенства и государственных гарантий. В послевоенный период на первый план вышли групповые, клановые интересы, связанные с конкурентной борьбой за узкий рынок заказов и крайне ограниченные повседневные материальные ресурсы.

Несмотря на то, что патрон-клиентские отношения выстраиваются в соответствии с профессиональными, карьерными, статусными устремлениями, все же конечная их цель – это борьба за смыслы, приписываемые художественным акциям и произведениям искусств. Кто создает значения? Тот, кто творит или тот, кто заказывает, управляет? Тот, кто представляет публике результаты творчества или сама публика? [3].

Именно это фундаментальное свойство неформальных взаимодействий в искусстве – легитимация смыслов – обеспечивает подобным отношениям устойчивое положение не только в модернизирующихся обществах, каким был СССР в годы сталинизма, но и современном мире.

### Список литературы

1. *Афанасьев М.Н.* Клиентелизм и российская государственность. М., 2009.
2. *Янковская Г.А.* Архивный фонд К.Е. Ворошилова как источник по социальной истории советского изобразительного искусства // Вестн. Перм. ун-та. Сер.: История. 2011. № 3. С. 108-113.
3. *Brewer J.* Patronage, Beyond Panegyric and Jeremiad [Электронный ресурс]. URL: <http://culturalpolicy.uchicago.edu/conf1999/brewer.html> (дата обращения: 05.06.2013).
4. *Bribery and Blat in Russia: Negotiating Reciprocity from the Middle Ages to the 1990s* / S. Lovell, A. Ledeneva and A. Rogachevskii eds. Basingstoke, Palgrave Macmillan. 2000.
5. *Fitzpatrick Sh.* Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s. N.Y.; Oxford: Oxford Univ. Press. 1999. 288 p.
6. *Heinzen J.* The Art of the Bribe: Corruption and Everyday Practice in the Late Stalinist USSR // *Slavic Review*. 2007. Vol. 66, № 3. P. 392.
7. *Ledeneva A.V.* Russia's Economy of Favours: Blat, Networking and Informal Exchange. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1998.
8. *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy* / F.W. Kent, P. Simons and J. C.Eade eds. London: Oxford Univ. Press, 1987.
9. *Patronage, Personal Networks and the Party-State: Everyday Life in the Cultural Sphere in Communist Russia and East Central Europe* // *Contemporary European History*. 2002. Vol. 11, № 1 (February). Special Issue.
10. *Tomoff K.* "Most respected Comrade..." Informal Networks in the Stalinist Music World // Tomoff K. *Creative Union. The Professional Organization of Soviet Composers, 1939-1953*. Ithaca; London: Cornell Univ. Press, 2006. P. 268-299.