

MARCIN ZGLIŃSKI

INSTYTUT SZTUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK

ORCID 0000-0002-0662-5306

OBRAZ WYSTĄPIENIE A.A. ŻDANOWA NA ZEBRANIU DZIAŁACZY
MUZYKI RADZIECKIEJ LWA NIKOŁAJEWICZA SZYPOWSKIEGO
JAKO REPREZENTACJA ŻYCIA MUZYCZNEGO W OKRESIE
ŻDANOWSZCZYZNY

ABSTRAKT Przedmiotem artykułu jest ikonologiczna analiza dwóch wersji obrazu Lwa Szypowskiego *Wystąpienie A.A. Żdanowa na zebraniu działaczy muzyki radzieckiej* ukazującego konferencję w moskiewskim Domu Partii (10–12 I 1948 r.). Obraz, dotąd nieanalizowany przez historyków sztuki i muzykologów, ukazuje działaczy partyjnych i muzyków, głównie kompozytorów, w tym najwybitniejszych. Nie ma charakteru dokumentacyjnego, a jego kompozycja odzwierciedla podziały wewnątrz środowiska, wizualizuje jego hierarchię, podkreślając szczególną rolę D. Szostakowicza. Obrazuje mechanizmy kontroli życia artystycznego i presji wywieranej na twórców.

SŁOWA KLUCZOWE socrealizm, muzyka radziecka, stalinizm, Dymitr Szostakowicz, Lew Szypowski, Andriej Żdanow, ikonografia muzyczna

ABSTRACT *Lev Shipovsky's Painting 'Andrei Zhdanov's Speech to the Soviet Music Functionaries' as a Representation of Musical Life under the Zhdanov Doctrine.* This article comprises an iconological analysis of two versions of Lev Shipovsky's painting *Andrei Zhdanov's Speech to the Soviet Music Functionaries*, showing a conference held at Moscow's Communist Party headquarters (10–12 January 1948). Never analysed by art historians and musicologists before, the painting shows party ideologists and musicians, mostly composers, including the most eminent ones. Rather than documenting the event, the painting's composition reflects divisions within the musical milieu and visualises its hierarchy, emphasising the special role played by D. Shostakovich. It also represents the mechanisms by which artistic life was controlled and pressure exerted on artists.

KEYWORDS socialist realism, Soviet music, Stalinism, Dmitri Shostakovich, Lev (Leo) Shipovsky, Andrei Zhdanov, musical iconography

Boris Groys w analizie kultury wizualnej doby stalinowskiej stwierdza, iż:

przedmiotem mimetycznego przedstawienia w sztuce nie jest [...] zewnętrzna, widoczna rzeczywistość, ale wewnętrzna rzeczywistość artysty, jego zdolność do wewnętrznego identyfikowania się z wolą partii i Stalina, stopienia się z nim oraz stworzenia z owego wewnętrznego połączenia obrazu, albo dokładniej rzecz ujmując, modelu owej rzeczywistości, na której wzniesienie nakierowana była owa wola¹.

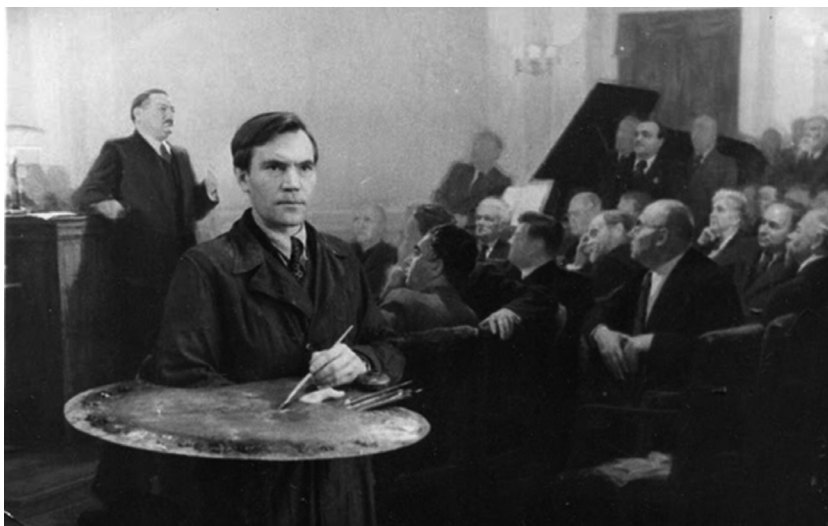
Dlatego też obrazy socrealistyczne, także, a może nawet zwłaszcza te, które mają ukazywać rzeczywiste wydarzenia, nie mogą być traktowane jako bezpośrednie źródła ikonograficzne o charakterze dokumentacyjnym. Za to ich wnikliwa ikonologiczna analiza umożliwi często interpretację, która staje się spojrzeniem od wewnątrz i ujawnia szereg zależności i napięć. Fascynujące są zwłaszcza te dzieła, których tematyką jest sama twórczość artystyczna, gdyż przez nie szczególnie wnikliwie można śledzić procesy adaptacji twórców do wymagań partii – zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i środowiskowym. W niniejszym artykule chciałbym przeanalizować wybrane wizualne reprezentacje związane z przełomowym dla kultury w ZSRR i jego państwach satelickich rokiem 1948, a także ich następstwa, koncentrując się na ikonografii życia muzycznego, a zwłaszcza na obrazie Lwa Szypowskiego, zachowanym w dwóch wersjach.

OBRAZ I JEGO TWÓRCA

Monumentalne płótno *Wystąpienie A.A. Żdanowa na zebraniu działaczy muzyki radzieckiej* (180 × 282 cm.)² stanowiło kamień milowy w artystycznej karierze Lwa Nikołajewicza Szypowskiego (zob. il. 1). Jego biografia jest daleka od standardu. Urodził się w 1915 r. w Moskwie, w rodzinie inteligenckiej. Jego dziadek był duchownym prawosławnym, ojciec tzw. „tołstojowcem” (stąd imię malarza), matka zaś pochodziła z rodziny szlacheckiej. Jako chłopiec trafił z rodziną do Taszkientu, gdzie ukończył szkołę średnią, a następnie Środkowozjatycki Instytut Politechniczny.

1 Boris Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przekł. Piotr Kozak, Warszawa 2010, s. 75.

2 Od 1957 r. w zbiorach Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Moskwie, nr inw. НИМ РХХ КИ-1146. Ж-2353.



Il. 1. Lew Szyppowski na tle własnego obrazu *Wystąpienie A.A. Żdanowa na zebraniu działaczy muzyki radzieckiej*, 1950

W 1939 r. został wcielony do armii i wysłany na front fiński. Podczas Wojny Ojczyźnianej był aktywny na froncie leningradzkim, potem w bitwie na Łuku Kurskim, ostatecznie szlak bojowy zakończył w Gdańsku. Awansował stopniowo od szeregowca do majora, dowodził batalionem saperów i został sześciokrotnie odznaczony orderami za męstwo. Tak więc, gdy po wojnie wstąpił w szeregi studentów moskiewskiego Państwowego Instytutu Sztuk Pięknych im. Surikowa, był doświadczonym, ponad trzydziestoletnim wyższym oficerem rezerwy. Uczył się w klasie Georgija Riażskiego, który po fazie twórczości w duchu kubizmu i suprematyzmu, od przełomu lat dwudziestych i trzydziestych, „nawrócił” się na realizm, tworząc kilka obrazów-ikon sztuki radzieckiej, jak *Delegatka* (1927) czy *Przewodnicząca* (1932). Na podstawie zbiorowego portretu ukazującego kompozytorów słuchających przemówienia Żdanowa Szyppowski w 1950 r. uzyskał dyplom i został przyjęty w poczet członków moskiewskiego oddziału Związku Artystów Plastyków. Od 1951 r. do śmierci w 1966 r. pracował w Instytucie im. Surikowa – w charakterze wykładowcy malarstwa. W 1954 r. uzyskał tytuł kandydata nauk malarskich (odpowiednik doktoratu), pod koniec życia został mianowany docentem. Brał udział w licznych wystawach, choć nie zyskał renomy artysty szczególnie wybitnego – jak się wydaje słusznie. Jego późniejsze prace z lat sześćdziesiątych to głównie konwencjonalne, poprawne pejzaże oraz martwe natury z kwiatami³.

3 Igor' A. Damaskin, Pëtr A. Kosheľ', *Velikaya Otechestvennaya Voyna. Entsiklopediya dlya shkol'nikov*, Moskwa 2005, s. 302; Nataľ'ya G. Druzhinkina, „Pamyati khudozhnika-Frontovikal'va Nikolayevicha Shipovskogo”, w: *Takaya raznaya vojna... Velikaya Otechestvennaya vojna v pismakh, vospominaniyakh, dokumentakh, rasskazakh: sbornik*, Peterburg 2017, s. 135–140.



Il. z. Lew Szypowski, *Wystąpienie A.A. Zdanowa na zebraniu działaczy muzyki radzieckiej, 1950*, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Moskwie

Dzieło, które jest przedmiotem niniejszej analizy (zob. il. 2), zostało zaprezentowane na przełomie 1950 i 1951 r. na dorocznej Wszechzwiązkowej Wystawie Sztuki w Moskwie, w części prezentującej prace dyplomowe czołowych instytutów artystycznych⁴. Nie zostało wówczas dostrzeżone ani wyróżnione przez recenzentów najbardziej prestiżowej gazety poświęconej kulturze – *Sowietskowo Isskustwa*, natomiast w bardziej branżowym kwartalniku *Isskustwo* w ramach relacji z wystawy omówiła je Frida Rowińska, która oceniła obraz pozytywnie, acz dopatrzyła się pewnych mankamentów w oddaniu reakcji audytorium na orację Żdanowa:

Jako przykład poważnej, wnikliwej pracy jawi się płótno L. Szyppowskiego *Wystąpienie A.A. Żdanowa na zebraniu działaczy muzyki radzieckiej*. [...] Autor pięknie zakomponował grupę, namalował z natury większość uczestników zebrania, co przydaje obrazowi znaczenia historycznego dokumentu. Osoby zostały oddane przestrzennie, w dobrej tradycji malarskiej. Prawdziwy jest wyraz twarzy A.A. Żdanowa, przekonująca jego poza i gest. Jednak malarzowi nie do końca udało się ze stosowną siłą oddać wrażenie doniosłości odbywającego się wydarzenia, tj. wszyscy uczestnicy zebrania bardzo jednorodnie, z jednakowo przedstawionym skupieniem słuchają przemówienia. Można się domyślić, że przyczyną tego okazuje się [...] przywiązywanie niedostatecznej uwagi do przedstawiania stanów psychicznych w praktyce pedagogicznej⁵.

Wpływowy pisarz, dramaturg i krytyk Boris Ławrieniew, laureat dwóch nagród stalinowskich, w relacji z wystawy opublikowanej na łamach czasopisma *Ogoniok* ocenił pracę Szyppowskiego w podobnym duchu:

Nie wszystko jest idealne; twarze poszczególnych uczestników spotkania są namalowane dość słabo. Jednak obraz urzeka doskonale przedstawionym wizerunkiem A.A. Żdanowa, w którym widać piękne, jasne rozświetlenie myśli, wewnętrzne rozpalenie człowieka głęboko miłującego i rozumiejącego sztukę, z ogromną siłą przekonywania przekazującego słuchaczom swoje wielkie przesłanie⁶.

Opinie te, sformułowane w duchu wymaganej wówczas „konstruktywnej krytyki”, wskazują na rezerwę recenzentów względem jakości płótna, będącego pracą dyplomową, w istocie wtórnego wobec prac najwybitniejszych malarzy-akademików, z którymi dodatkowo dzieło na wystawie skonfrontowano. Jednak już poprzez sam fakt zakwalifikowania obrazu na najważniejszą doroczną wystawę – uległ on niejako kanonizacji. Krytycy musieli dobrze rozumieć, iż powodem wyróżnienia jest nie tyle najwyższa klasa artystyczna (nawet w ramach kryteriów swoistych dla sztuki socrealistycznej), ale ideowy wyraz dzieła, a przede wszystkim jego walor dydaktyczny czy też perswa-

4 Wystawę prezentowano w Galerii Trietiakowskijskiej w okresie od 20 XI 1950 r. do 30 V 1951 r., a od 15 I dodatkowe ekspozycje otworzono w kilku innych lokalizacjach.

5 Frida Roginskaya, „Khudozhestvennaya shkola na pod'yeme (K vystavke uchebnykh i diplomnykh rabot khudozhestvennykh institutov imeni I.Ye. Repina i imeni V.I. Surikova)”, *Iskusstvo* (1951) nr 2, s. 45: Wszystkie cytaty w przekł. autora.

6 Boris Lavrenev, „Ideynost' i masterstvo. Khudozhestvennaya vystavka 1950 goda”, *Ogonëk* 38 (1951) nr 3, s. 2.



Il. 3. Obraz Lwa Szypowskiego *Wystąpienie A.A. Żdanowa na zebraniu działaczy muzyki radzieckiej* na wystawie sztuki radzieckiej w Berlinie, sierpień 1951, fot. Erich Höhne

zyjny, wprost ilustrujący mechanizm dyscyplinowania środowisk twórczych poprzez partię i jej funkcjonariuszy. *Wystąpienie A.A. Żdanowa na zebraniu działaczy muzyki radzieckiej* było bowiem obrazem wyjątkowym, gdyż chyba jedynym podejmującym z takiej „dydaktycznej” perspektywy temat kluczowej wówczas kampanii przeciwko formalizmowi i kosmopolityzmowi w kulturze. Trzeba tu nadmienić, iż na wystawie zaprezentowano w sumie aż 1310 prac 614 artystów, dlatego dostrzeżenie w tej masie i omówienie dzieła w dość krótkich artykułach recenzyjnych mówi samo za siebie.

Z tej samej przyczyny, jak można śmiało założyć, obraz został włączony w skład wielkiej wystawy sztuki radzieckiej, prezentowanej w stolicach wybranych krajów satelickich⁷ (zob. il. 3).

W warszawskiej Zachęcie gościła ona w październiku i listopadzie 1951 r. i była traktowana jako swego rodzaju pokaz instruktażowy, rekomendujący właściwe metody pracy twórczej dla artystów polskich. Pokaz w dziale malarskim obejmował aż siedemdziesiąt cztery płótna, w tym obrazy tworzące nowy kanon, z ilościowo przeważającymi pracami akademików, laureatów nagród stalinowskich, utytułowanych artystów ludowych ZSRR lub jego poszczególnych republik, członków Akademii Sztuki ZSRR. Poza dziełem Szypowskiego pokazano jeszcze tylko cztery inne prace dyplomowe, trzy jego kolegów z Państwowego Instytutu Sztuk Pięknych w Moskwie im. Surikowa i jedną studentki Państwowego Instytutu Sztuk Pięknych w Kijowie. Reprodukacja obrazu Szypowskiego została zamieszczona w katalogu wystawy⁸, jako jeden z zaledwie szesnastu w ten sposób wyróżnionych (i jako jedyny spośród prac dyplomowych) – przy czym pozostałe stanowiły nieustannie wówczas reprodukowane w wielomilionowych nakładach prace „klasyczne”, takie jak stworzone przez kolektywy akademików *Wystąpienie Lenina na III Zjeździe Komsomołu* i *W imię pokoju (podpisanie umowy o przyjaźni, sojuszu i wzajemnej pomocy pomiędzy ZSRR i ChRL)*, a także arcypopularne *Przyjęcie do Komsomołu* Grigoriewa, *Za pokój* Resznetnikowa, *Pierwszego września* Wołkowa czy *Lenin wśród dzieci* Warlamowa.

Wobec wielkiego sukcesu *Wystąpienia A.A. Żdanowa* Szypowski w 1952 r. namalował autorską kopię obrazu (zob. il. 4). W pewnych istotnych detalach różni się jednak ona od wersji pierwotnej – powody wprowadzenia tych zmian omówię jeszcze niżej. Kopia owa została zakupiona do Muzeum Sztuki w Samarze i po potępieniu kultu jednostki za czasów Chruszczowa została dodatkowo przemalowana przez dyrektora placówki, Arsza Michaiana, który zastąpił biustem Lenina uwidoczniony w eksponowanym miejscu rzeźbiarski biust Stalina, by móc nadal eksponować to płótno⁹.

7 Np. w Berlinie Wschodnim wystawa prezentowana była w sierpniu 1951 r., zob.: „Sowjetische Malerei und Plastik in Berlin. Was wir von den sowjetischen Künstlern lernen können”, *Neues Deutschland* 6 (1951) nr 188, s. 3.

8 *Wystawa prac plastyków radzieckich. Malarstwo–rzeźba–grafika*, Warszawa 1951.

9 Il’ya Polyakov, „Liki vozhdey i ikh pevtsov. Samartsev priglashayut polyubovat’sya propagandistskoy zhivopis’yu”, *Samarskaya Gazeta* 22 (2012) nr 181, s. 7.



Il. 4. Lew Szyppowski, *Wystąpienie A. Żdanowa na zebraniu działaczy muzyki radzieckiej, wersja II, 1952, Muzeum Sztuki w Samarze*

KONFERENCJA

Obraz Szypowskiego przedstawia konferencję zorganizowaną dla moskiewskich muzyków i muzykologów, która odbyła się w moskiewskim Domu Partii pomiędzy 10 a 12 I 1948 roku. Zdarzenie to tylko pozornie miało charakter lokalny i ograniczało się do wąskiej, wyspecjalizowanej grupy zawodowej. W rzeczywistości bowiem był to kulminacyjny punkt szeroko zakrojonej ofensywy, mającej na celu narzucenie nauce i kulturze radzieckiej gorsetu nowych ograniczeń. Wygłoszone wówczas przemówienie Żdanowa niemal natychmiast uznano za najbardziej kanoniczne sformułowanie założeń nowej polityki kulturalnej partii wobec pracy twórczej we wszystkich dziedzinach, nie wyłączając też naukowych dyscyplin humanistyki¹⁰. Także miejsce konferencji – w siedzibie Komitetu Centralnego Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików) – KC WKP(b) i przewodnictwo Andrieja Żdanowa podkreślały jej wyjątkowy charakter.

W dniu swego największego triumfu, po defiladzie zwycięstwa na moskiewskim Placu Czerwonym Stalin wznosił toast za „naród rosyjski” i „śrubki” – zwykłych ludzi „bez których my wszyscy, marszałkowie i dowódcy [...] nie bylibyśmy nic warci”. Był to wyjątkowo jasny komunikat, iż dowodzący armią marszałkowie znaczyli niewiele w porównaniu z narodem, który mogła reprezentować jedynie partia, czyli w istocie sam Stalin¹¹. Z woli wodza nastąpiła zatem wyraźna rewitalizacja idei oficjalnej ludowości doby Mikołaja I, podkreślającej szczególną więź pomiędzy władcą-ojcem a prostym ludem, pozwalającej gładko wszelkie niepowodzenia cedować na „złych” dworzan, biurokratów i generałów. W takich okolicznościach „starzy” członkowie politbiura – Woroszyłow, Mołotow, Mikojan oraz Kaganowicz zaczęli być stopniowo, acz zdecydowanie odsuwani na dalszy plan. Nadszedł czas „młodych” członków Biura Politycznego – Żdanowa, Berii, Bułganina, Malenkowa i Chruszczowa. Można domniemywać, iż Stalin przygotowywał kolejną „wielką czystkę” według wzorów z końca lat trzydziestych. Świadomość powyższych uwarunkowań jest niezbędna dla właściwego odczytania przyczyn i dynamiki spektakularnych zmian, które zaszły wówczas w oficjalnej ideologii, a także doktrynie kulturalnej w ZSRR. Pod powierzchnią objawionej oficjalnie kampanii przeciw formalizmowi i kosmopolityzmowi w humanistyce, kulturze i sztuce, kryły się bowiem podskórne, bezlitosne tarcia pośród aktywu aparatu partyjnego, zwłaszcza na płaszczyźnie rywalizacji pomiędzy „humanistą” Żdanowem i jego zespołem protegowanych czy też klientów, tzw. „leningradczyków”, a wrogim mu „technokratą” Malenkowem, połączonym chwilowym sojuszem z Ławrentijem Berią¹².

10 B. Groys, *Stalin jako*, s. 60.

11 Simon Sebag Montefiore, *Stalin. Dwór czerwonego cara*, przekł. Maciej Antosiewicz, Warszawa 2004, s. 494.

12 O tym, jak rozgrywki pomiędzy Malenkowem i Żdanowem stały się katalizatorem kampanii przeciw literatom, obszernie pisze Gienadij Kostyrzenko, zob.: Gennadij Kostyrchenko, „Malenkov protiv Zhdanova. Igrы stalinskikh favoritov”, *Rodina* (2000) nr 9, s. 85–92.

Ci dwaj ostatni byli poważnie zaniepokojeni rosnącymi wpływami Żdanowa, który w 1944 r. został sekretarzem KC, a ponadto coraz bardziej zbliżał się do Stalina i powszechnie typowany był na jego potencjalnego następcę. Malenkov, upokorzony przejściowym odsunięciem i wykluczeniem ze składu KC wiosną 1946 r., w 1948 r. powrócił już do łask i miał osobiste powody, by pozbyć się konkurenta. Z kolei przychylni Żdanowowi pozostawali dwaj inni czołowi członkowie Biura Politycznego – Mołotow (wówczas już stopniowo izolowany od Stalina) i Nikołaj Wozniesiński¹³. Wysoko ponad tymi rozgrywkami wznosił się wódz dbający o zachowanie równowagi sił pomiędzy członkami aparatu uplasowanymi blisko szczytu hierarchii. Żaden z nich nie był w stanie przewidzieć, jaką pozycję ideologiczną przyjmie w danym przypadku, jakie zajmie stanowisko wobec podjętych decyzji personalnych¹⁴. Znamienne, że to właśnie środowiska literatów, filozofów, a za nimi kompozytorów i wreszcie przedstawiciele innych dziedzin oraz dyscyplin nauki i kultury, stały się polem dla tej bezpardonowej rozgrywki. W paradoksalny sposób brutalne zagrania aparaczyków najwyższych szczebli „wysublimowały” do poziomu – rzekomo – estetycznego dyskursu. Żdanow, szybko tracący wpływy, a wraz z nimi i zdrowie, popadający w spiralę narastającego alkoholizmu, zaangażował się w zorganizowanie nagonki na kompozytorów, do czego znakomitą okazją stało się niezadowolenie Stalina z opery *Wielka przyjaźń* Wano Muradelego, początkowo uznanej za wzorcową zarówno pod względem estetycznym, jak i ideologicznym. W tym celu od początku kwietnia 1948 r. zmobilizował podległy sobie aparat, zwłaszcza zaś zespół młodych, około czterdziestoletnich protegowanych sekretarzy wywodzących się głównie ze środowiska leninградzkiego.

Byli to przedstawiciele pokolenia stanowiącego produkt radzieckiego ustroju, nieobciążonego edukacją w dobie przedrewolucyjnej, które kariery budowało nie bazując na pracy konspiracyjnej za caratu lub udziale w rewolucji 1917 r., lecz od początku w ramach struktur organizacji partyjnej. Pochodzący ze skromnych środowisk i dość powierzchownie wykształceni w latach dwudziestych, ludzie ci mieli przekonanie, że wszystko zawdzięczają partii i Stalinowi, którego panowanie rozciągało się praktycznie na całe ich dorosłe życie. Chrząst bojowy przeszli podczas czystek lat trzydziestych, bezrefleksyjnie i bezwzględnie obsadzając kolejne wakaty, w rezultacie lata wojny przeżyli już spokojnie okopani na bezpiecznych stanowiskach partyjnych daleko od frontu. „Innymi słowy byli beneficjentami terroru oraz przedstawicielami nowej radzieckiej klasy średniej, którzy podzieliali jej gusta i uprzedzenia”¹⁵. Żdanow zmarł 31 VIII 1948 r. i akcja narzucenia kompozytorom pryncypiów realizmu socjalistycznego stanowiła w istocie jego ostatnie szerzej zakrojone oficjal-

13 Dmitriy T. Shepilov, *Nepriimknuvsbiiy*, Moskwa 2001, s. 123–124.

14 Sołomon Wołkow, *Szostakowicz i Stalin*, przekł. Maria Putrament, Warszawa 2006, s. 251.

15 Peter Kenez, *Odkłamana historia Związku Radzieckiego*, przekł. Aleksandra Górską, Warszawa 2008, s. 250.

ne posunięcie. Przygotowanie całej skomplikowanej ideologicznej kampanii polecił Dmitrijowi Szepiłowowi, pierwszemu zastępcy szefa biura propagandy i agitacji (Agitprop), ambitnemu i niezłe wykształconemu urzędnikowi, który był muzykiem amatorem, a zarazem przynależał do wewnętrznego kręgu „złotej młodzieży” aparatu (z synem Żdanowa – Jurijem często śpiewał na głosy pieśni ludowe i romanse). Błyskawicznie zorganizował zespół czołowych moskiewskich muzykologów i innych ekspertów, który pod jego kierunkiem przygotował materiał stanowiący później podstawę dla dwóch referatów Żdanowa, odczytanych podczas spotkania z kompozytorami w styczniu 1948 roku¹⁶.

Od strony formalno-organizacyjnej, a przede wszystkim w dziedzinie wypracowania aparatu aksjologicznego, mechanizm nowej kampanii ideologicznej został wstępnie zarysowany już 9 VIII 1946 r., podczas posiedzenia biura organizacyjnego (Orgbiuro) KC, w ramach rozpoczęcia kampanii przeciw literatom (przede wszystkim leningradzkim), na czele z Michaiłem Zoszczenką i Anną Achmatową¹⁷. Powielono go w uchwałach „O repertuarach teatrów dramatycznych i sposobach ich ulepszenia” i „O filmie *Wielkie życie*”, zaś znacznie rozwinięto i udoskonalono w 1947 r., w ramach tzw. dyskusji filozoficznej, kiedy pod przewodnictwem Żdanowa, pomiędzy 16 a 25 VI, zorganizowano wieloseryjne posiedzenia dla około pięciuset „przedstawicieli frontu naukowo-filozoficznego”, w celu wymuszenia na nich zaprzestania uprawiania „filozofii wrogiej wobec proletariatu” i przyjęcia ortodoksyjnie marksistowsko-leninowskiej dialektyki dla wszelkich badań oraz dociekań¹⁸. Istotne, że zarzewiem „dyskusji” był personalny atak na Georgija Aleksandrowa, profesora, akademika, laureata Nagród Stalinowskich: I stopnia za monumentalną pracę *Historia filozofii* (1943) i II stopnia za *Historię filozofii zachodnioeuropejskiej* (1946). To właśnie tę drugą pracę, świeżo nagrodzoną, zaatakowano po tym, jak

16 D.T. Shepilov, *Neprikmnuvshij*, s. 99–100. W tych dalekich od szczerości i uczciwości pamiętnikach, których już tytuł (znaczy on: niełgający, impregnowany) jest co najmniej dwuznaczny, Szepiłow próbuje usprawiedliwiać swoją rolę w prześladowaniu czołowych ludzi kultury, zwłaszcza kompozytorów, swą prawdziwą miłością do muzyki. Opisuje rozwlekle własne doświadczenia oddanego melomana i muzyka amatora, następnie zaś konkluduje: „[...] dlatego kiedy z Zachodu zaczęły do Kraju Rad przenikać wszelkie modernistyczne prądy, postrzegałem je nie tylko jako negatywne, ale także z bólem, jako jakieś świętokradztwo, jako nie-muzykę. Oczywiście rozumiałem ogromne znaczenie nowatorstwa Aleksandra Skriabina, *Święta wiosny* czy *Pietruszki* Igora Strawińskiego, wybitnych utworów Dymitra Szostakowicza. I popierałem takie nowatorstwo. Ale jednocześnie byłem przekonany o konieczności ochrony radzieckiej twórczości muzycznej przed takimi zachodnimi prądami, które kondensowały istotę rozpadu formy muzycznej, jej patologiczną degradację” (ibid., s. 104–105).

17 O kolejnych kampaniach antyinteligencckich w l. 1946–47 i roli Andrieja Żdanowa w ich organizacji obszernie w: Kees Boterbloem, *The Life and Times of Andrei Zhdanov, 1896–1948*, London–Ithaca 2004, s. 381–319. Zob. też: Yoram Gorlitzki, Oleg Khlevniuk, *Cold Peace. Stalin and the Soviet Ruling Circle, 1945–1953*, Oxford–New York 2004, s. 31–38; w tym wypadku autorzy całkowicie pomijają rozprawę z kompozytorami w 1948 roku.

18 Więcej na ten temat: Vladimir D. Yesakov, „K istorii filosofskoy diskussii 1947 goda”, *Voprosy filosofii* 47 (1993) nr 3, s. 83–106.

Stalin otrzymał donos jednego z filozofów z Uniwersytetu Moskiewskiego, iż książka ta umniejsza znaczenie filozofii rosyjskiej i jej wpływ na filozofię Zachodu. Jest to tyle istotne, iż, podobnie jak w przypadku dyscyplinowania kompozytorów, uderzono w postać najbardziej prominentną i utytułowaną, w dodatku w protegowanego samego Żdanowa i – nade wszystko – naczelnika Agitpropu, czyli Zarządu Agitacji i Propagandy Komitetu Centralnego WKP(b), odpowiedzialnego za zarządzanie całą ideologiczną pracą partyjną¹⁹.

Podczas „dyskusji filozoficznej” ustalono ostateczny i uniwersalny arsenał epitetów określających pole postaw wrogich wobec „ideologii radzieckiej”: bezideowość i apolityczność, czołobitność (нископоклонство) przed Zachodem i kosmopolityzm, a zwłaszcza formalizm. Będą one dominować w dyskursach na polu każdej z dziedzin kultury i nauki aż po kres stalinizmu. W następnym roku staną się także podstawą dla narzucania metody socrealistycznej wobec twórców w krajach obozu sowieckiego – w Polsce m.in. na zjazdach i konferencjach: plastyków w Nieborowie, literatów w Szczecinie oraz kompozytorów w Łagowie Lubuskim. W tej osławionej „dyskusji” zaplecze Żdanowa stanowili przede wszystkim Michaił Susłow, Gieorgij Popow oraz Aleksiej Kuzniecowa, którzy złożyli się na jego gwardię przyboczną na zebraniu kompozytorów i muzykologów (i tak zostali utrwaleni na obrazie Szypowskiego).

Warto zauważyć, że w przypadkach Aleksandrowa oraz Muradego atak skierowany został pod adresem prac autorów uznanych i jak najbardziej „partyjnych”, a więc inaczej, niż miało to miejsce w stanowiącej „prefigurację” dla prześladowań podczas akcji dyscyplinującej literatów, gdy napiętnowano Michaiła Zoszczenkę i Annę Achmatową, autorów wysoko cenionych przede wszystkim przez inteligencję, ale niepretendujących do miana „oficjalnych”, jak Szołochow, Fadiejew czy Tichonow.

Z kolei Wano Muradeli, urodzony w Gori tak jak Stalin²⁰, choć nie dorównywał talentem i sławą Szostakowiczowi czy Prokofiewowi, był laureatem Nagrody Stalinowskiej otrzymanej za *II Symfonię* (1946), ponadto autorem takich dzieł jak *Symfonia pamięci Kirowa* (1938), *Poemat-Kantata „Wodzowi”* (1939), *Kantata o Stalinie* (1939), *Uwertura uroczysta na 50. urodziny Mołotowa* (1940), *Pieśń-Pozdrowienie na cześć Stalina* (1941), *Pieśń „Nas wiodła wola Stalina”* (1945) itd.²¹. Od 1939 r. stał na czele Komitetu Organizacyjnego Związku Kompozytorów, zaś opera *Wielka przyjaźń* została wystawiona w szeregu wiodących teatrów operowych ZSRR, na czele z moskiewskim Teatrem Wielkim. Oczywiście liczyło się przede wszystkim to, iż

19 Y. Gorlitzki, O. Khlevniuk, *Cold Peace*, s. 35–36.

20 Nazwisko, w istocie pseudonim, może wskazywać na gruzińskie pochodzenie, kompozytor jednak urodził się jako Owanes Ilicz Muradian i był Ormianinem, używał też zrusyfikowanego nazwiska Muradow.

21 Levon Ogonosovich Akopyan, *Shostakovich. Opyt fenomenologii tvorchestva*, Sankt Peterburg 2004, s. 263.

Stalinowi, który 5 I 1948 r. osobiście, w asyście członków biura politycznego, obejrzał spektakl *Wielkiej przyjaźni*, opera wydała się szkodliwa ideologicznie i rozczarowała go od strony artystycznej. Libretto ukazywało wydarzenia rewolucyjne na Kaukazie w sposób odstający od oficjalnej mitologii (wbrew oficjalnej linii Gruzini i Osetyńczycy mają tam początkowo nieprzychylny stosunek do Rosji Radzieckiej, nie napiętnowano natomiast Czeczenów i Inguszków), a także, przez pomyłkę, taniec korowodowy określono w programie moskiewskiej inscenizacji jako lezginkę (Stalin uważał się za specjalistę od tańców kaukaskich)²². Być może jednak kluczowa okazała się „deifikacja” w librecie Sergo Ordżonikidzego, który w 1937 r. popełnił samobójstwo, unikając aresztowania i zachowując tym samym miejsce w panteonie zasłużonych działaczy rewolucyjnych, jednak był przez Stalina znieawidzony²³.

Atak na Muradelego, w istocie twórcę konserwatywnego i komponującego w konwencji całkowicie odległej od tego, co w tym momencie definiowano jako „formalizm”²⁴, był jednak jedynie pretekstem dla akcji dyscyplinującej przedstawicieli nie tylko środowisk muzycznych, ale i innych dziedzin twórczych. Można założyć, iż atakując operę (a nie na przykład jakąś symfonię lub inny utwór instrumentalny), chciano stworzyć analogię do sytuacji z 1936 r., kiedy uchwałą KC napiętnowano *Lady Makbet mceńskiego powiatu* Dymitra Szostakowicza. Szostakowicz jednak nie zaprezentował od tamtego czasu żadnego dzieła scenicznego. Bardziej jednak istotne było to, by mieć pretekst do zwołania zebrania czołowych działaczy muzycznych i by Muradeli mógł wygłosić przed frontem kolegów samokrytykę przygotowaną pod okiem Żdanowa oraz jego pomocników, w której, uznając błędy, jednocześnie „konstruktywnie” wskaże na szkodliwość działań wybitniejszych od siebie kompozytorów, zwłaszcza Szostakowicza, w ten sposób kierując całą uwagę na ich przewinienia. Zamyśl ten w pełni zrealizowano podczas wspomianej trzydniowej konferencji²⁵. Już w przemówieniu wprowadzającym Żdanow – po wyszczególnieniu „błędów” opery Muradelego – przypomniał, iż defekty te, zwłaszcza jeśli idzie o „formalizm”, są bliźniacze właśnie względem opery Szostakowicza *Lady Makbet mceńskiego powiatu*. Muradeli zabrał głos jako trzeci, nadmieniając na wstępie, iż już od kilku dni przygotowywał się do wystąpienia – co od razu uświadomiło zebrany, że w przeciwieństwie do nich nie jest zasko-

22 Wyczerpująco i szeroko temat ten omawia w obszernej monografii Jekaterina Własowa, zob.: Yekaterina S. Vlasova, *1948 god v sovetskoy muzyke. Ne iskusstvo dlya iskusstva, a iskusstvo dlya mass*, Moskva 2010, s. 220–241; zob. też: Aleksandr Belonino, „Shostakovich i Sviridov: k istorii vzaimootnosheniy” (cz. 1), *Nash Sovremennik* (2016) nr 1, s. 238–267.

23 Marina Frolova-Walker, *Stalin's Music Prize. Soviet Culture and Politics*, New Haven–London 2016, s. 223.

24 Ibid., s. 224–225. Tamże przytoczone relacje muzyków radzieckich zdezorientowanych faktem oskarżenia *Wielkiej przyjaźni* o formalizm wobec jej umiarkowanego, czy wręcz konserwatywnego języka muzycznego, czerpiącego dodatkowo z folkloru kaukaskiego.

25 Stenogram tego zebrania już 8 III opublikowało wydawnictwo *Prawdy*, oficjalnego organu partyjnego: *Soveshchaniye deyatelay sovetskoy muzyki v TsK VKP(b)* (Moskva 1948).

czony tematem konferencji. Nie sprawiał wrażenia wstrząśniętego zarzutami pod adresem swego *opus magnum* i po wygłoszeniu zdawkowych elementów formułek niezbędnych do złożenia samokrytyki, niemal natychmiast przeszedł do krytyki stanu współczesnej muzyki radzieckiej, zarzucając jej uleganie zachodnim wpływom. Najobszerniejszą jednak część wypowiedzi poświęcił piętnowaniu muzyki Dymitra Szostakowicza, zwłaszcza jego *VIII Symfonii*²⁶. Był to więcej niż czytelny sygnał dla pozostałych – gniew partii koncentrował się przede wszystkim nie na Muradelim, ale na Szostakowiczu, a za nim – na grupie pozostałych najwybitniejszych kompozytorów: Prokofiewie, Chaczaturianie, Miaskowskim, Szebalinie, Kabalewskim czy Szaporinie.

Zamknięte spotkanie miało charakter próby generalnej przed ostateczną rozprawą: wielu mówców próbowało jeśli nie polemizować z tezami Żdanowa, to przynajmniej ratować, co się da: pertraktować, bronić osobiście siebie lub kolegów, wygłaszać długie wystąpienia pełne prawd oczywistych ubranych w ciężki kostium nowomowy. Takie działanie przez zaskoczenie miało za zadanie złamanie wszelkich przejawów oporu, tak by na przewidzianych w najbliższych miesiącach bardziej już oficjalnych i otwartych posiedzeniach wszyscy główni aktorzy całkowicie uległe weszli w przewidziane przez partię role.

Miesiąc później, 10 II 1948 r., *Prawda* opublikowała tekst postanowienia KC WKP(b) *O operze „Wielka przyjaźń” W. Muradelego*, a cztery dni później oficjalnie zakazano wykonywania czterdziestu czterech utworów formalistycznych, w tym trzech symfonii Szostakowicza, dwóch sonat fortepianowych Prokofiewa itd. Trzy dni wcześniej, 7 II, w czasopiśmie *Sowietskoje Iskusstwo* opublikowano anonimowy artykuł zatytułowany „Daleko od twórczych zadań”, wskazujący na złe funkcjonowanie czasopisma *Sowietskaja Muzyka*, gdzie piętnowano:

[...] niepodjęcie na czas istotnych problemów, nieprowadzenie twórczych dyskusji i niekierowanie ich na właściwy, społecznie pozytywny tor [...] nieobjęcie roli organizatora i ideowego przywódcy, a w zasadzie ograniczenie się do roli bezstronnego rejestratora indywidualnych i różnorodnych zjawisk w muzyce²⁷.

10 II na redaktora naczelnego tego głównego organu muzyki i muzykologii radzieckiej powołano co najwyżej przeciętnego, ale całkiem konformistycznego kompozytora Mariana Kowala. W uzasadnieniu stwierdzano, iż:

Czasopismo przestało być faktycznie instrumentem realizacji polityki partyjnej w dziedzinie muzyki; co więcej, stało się platformą dla różnego rodzaju propagandystów formalizmu, nosicieli modernistycznych i innych reakcyjnych zachodnioeuropejskich trendów. Izolacja pisma od życia i jego niski poziom teoretyczny sprawiły, że stało się ono zupełnie nieciekawe

²⁶ *Soveschchaniye*, s. 19.

²⁷ „V storone ot tvorcheskikh zadach”, *Sovetskoye Iskusstvo* 20 (1948) nr 6, s. 2.

dla pracowników sztuk muzycznych, a jednocześnie niedostępne i niepotrzebne szerokim kręgom inteligencji²⁸.

Zapis spotkania radzieckich działaczy muzycznych Żdanow postanowił opublikować w wysokim nakładzie (50 000) – już 8 III podpisano go do druku, a 21 III gazeta *Kultura i Życie* poinformowała o wydaniu książki. Redakcję wykonał osobiście Żdanow; zachował się maszynopis z jego odręcznymi korektami. W tekst wprowadzono szereg zmian, zwłaszcza w stenogram dwóch wystąpień Szostakowicza²⁹. Wreszcie na 19 IV zwołano I Wszechzwiązkowy Zjazd Kompozytorów ZSRR, na którym rytualnie zatwierdzono nową linię, a także powołano nowe władze Związku Kompozytorów, złożone głównie z postaci dotąd drugoplanowych, na czele z młodym Tichonem Chrennikowem, który funkcję tę utrzymał aż do roku 1991.

EPIFANIA

Obraz Szypowskiego przedstawia zebranie w sali marmurowej moskiewskiego gmachu KC w styczniu 1948 roku. Świadczy o tym dość kameralny charakter wydarzenia i relatywnie niewielka liczba uczestników (w rzeczywistości zapewne było to nie więcej niż sto osób). Nie są to w każdym razie obrady kwietniowego Związku Kompozytorów, które były tłumne, przez co zlokalizowano je w ogromnej Sali Kolumnowej Domu Związków Zawodowych i co zostało bardzo dobrze udokumentowane na fotografiach. Choć nie dotarłem do zdjęć upamiętniających zebranie styczniowe, to zachowane relacje świadków zdają się przeczyć temu, co przedstawiono na płótnie. Rzuca się w oczy choćby to, iż publiczność siedzi na widowni w ustawionych rzędami fotelach, podczas gdy kompozytor Nikita Bogosławski dobrze zapamiętał, iż:

na sali stały stoliki, przy każdym siedziały po cztery osoby – trzech muzyków i ktoś, kogo z zasady nikt nie znał [...]. Przez cały czas zebrania owi nieznajomi „czwarcy” coś notowali w swoich zeszytach... Siedziałem z Samosudem i Sołowiowem-Siedojem. Prokofiew spóźnił się i zajął miejsce gdzieś z przodu. Ubrany był w walonki, przy sobie miał ogromną, wypchaną teczkę ze znacznikiem Londyńskiego Towarzystwa Królewskiego. Na sali było duszno, a Prokofiew wyglądał na bardzo zmęczonego [...]. Usiadł, zamknął oczy i prawdopodobnie zdrzemnął się³⁰.

28 Yuliya Khait, „«Sovetskaya muzyka» i antiformalisticheskaya kampaniya 1948 goda”, *Muzykal'naya akademiya* 91 (2023) nr 1, wydanie internetowe: <https://mus.academy/archive/number/781>, dostęp 1 III 2025.

29 Y.S. Vlasova, *1948 god*, s. 260–261.

30 „«...Utsel, potomu chto smeyalsya». S narodnym artistom SSSR Nikitoi Bogoslovskim beseduyet nash korrespondent Anastasiya Nitochkina”, *Ogonik* 77 (1990) nr 4, s. 27–29, za: Krzysztof Meyer, *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, Warszawa 1999, s. 210. Oczywiście dialog ten nie znalazł się w publikowanym stenogramie zebrania.

Oczywiście zupełnym nieporozumieniem byłaby próba postrzegania programowo socrealistycznego obrazu jako konwencjonalnie rozumianego dokumentu. Takie podejście kłóciłoby się wręcz z podstawowymi założeniami tej metody, w istocie opartej na specyficznym zmodyfikowanej teorii „wyboru”, typowej dla akademizmu. We wstępie do katalogu wystawy sztuki radzieckiej w Zachęcie w 1951 r. (na której pokazano obraz Szypowskiego) Juliusz Krajewski w syntetyczny i jednoznaczny sposób wyjaśnił polskim odbiorcom, na czym polega w istocie różnica pomiędzy „naturalistycznym” sposobem odzwierciedlania rzeczywistości a metodą socrealistyczną, pisząc, iż obrazy czołowych malarzy radzieckich:

są nie tylko zewnętrznym wydobyciem faktu, ale przede wszystkim jego naświetleniem, wydobyciem na jaw istotnych sił, kształtujących życie przedstawione na obrazie. W zetknięciu z obrazem widz zdobywa wiedzę o świecie, utwierdza się w słuszności swego stanowiska, poszerza zakres swego widzenia i odczuwania³¹.

Brzmi to jak echo stwierdzeń wypowiedzianych przez akademika Konstantyna Juona na II Sesji Akademii Sztuki ZSRR w końcu maja 1948 r. (był to odpowiednik dyscyplinujących spotkań kompozytorów w poprzedzających miesiącach), który apelował o „całkowitą jedność treści i wynikającej z niej formy artystycznej”, a zwłaszcza o „realizm rozumiany nie tylko jako prawdziwy wizerunek świata widzialnego, lecz jako wyraz krytycznej myśli i uczuć ludzkich w stosunku do przejawów życia”³².

Szypowski dobrze odrobił tę lekcję – wprawdzie wykonywał z natury studia portretowe poszczególnych osób, jednak układ całości w najdrobniejszych szczegółach podporządkowany został przekazowi ideowemu. Kompozycja płótna zaleca się rozłożeniem mas wyznaczających poszczególne grupy uczestników zgromadzenia (zob. il. 5).

Główną postacią zdaje się być sam przemawiający Żdanow, uchwycony w momencie, gdy w natchnieniu zawiesza głos. Za nim jednak góruje rozświetlone popiersie Stalina – jedyne arbitra i prawodawcy. Nie jest jasne, czy to ono pozostaje głównym źródłem światła w kadrze, czy też znajdujące się za nim okno – w każdym razie twarze wszystkich zgromadzonych muzyków oświetlone zostały blaskiem bijącym z tamtej strony. Żdanow stanowi jedynie rodzaj medium, przekazującego zebranym wolę wodza: genialnego i największego znawcy muzyki. Taki układ jest typowy dla socrealistycznych obrazów ukazujących przemówienia samego Stalina, przedstawianego na trybunie, na tle popiersia Lenina³³. Ujęcie to odpowiada oce-

31 Juliusz Krajewski, „Humanizm sztuki radzieckiej”, w: *Wystawa prac artystów radzieckich*, s. 10.

32 Konstanty Juon, „O realizmie socjalistycznym (fragmenty z przemówienia na Drużej Sesji Akademii Sztuki ZSRR w dniach 20–27 maja 1948)”, *Przegląd Artystyczny* 1 (1950) nr 1–2, s. 28.

33 Na przykład obraz Irakiego Toidze *Wystąpienie J. Stalina na uroczystym zebraniu poświęconym 24-tej rocznicy Wielkiej Październikowej Rewolucji Socjalistycznej* (1947) lub Aleksandra Gierasimowa *Jest metro! Przemówienie J.W. Stalina w Sali Kolumnowej Domu Związków na uroczystym posiedzeniu, poświęconym uruchomieniu metra w 1935 r.* (1949) itd.

nie współczesnych badaczy wewnętrznego kręgu władzy w ZSRR po 1945 roku. Jak utrzymują Gorlitzki i Khlevniuk:

[...] w kwestiach związanych z kulturą i sztuką Żdanow najwyraźniej miał bardzo mało własnych pomysłów. Praktycznie każdy jego ruch w tych obszarach był koordynowany przez Stalina, do tego stopnia, że Żdanow był namawiany do działań, które były sprzeczne z jego własnymi interesami³⁴.

Przekaz ma charakter całkowicie jednowektorowy – widzimy rodzaj „epifanii”, gdzie Stalin, poprzez medium, czyli Żdanowa, objawia twórcom jedynie słuszne prawdy o właściwej metodzie twórczej. Dochodzi do swoistej inwersji – artyści są niemi, pasywni, stanowią publiczność. Wyrażone w cytowanych recenzjach zarzuty niedostatecznego zróżnicowania emocji grona odbiorców być może są nieuzasadnione, bo wiele wskazuje na to, iż malarz chciał przedstawić audytorium w znacznej mierze oniemiałe i spetryfikowane.

Jeśli prostokąt płótna podzielić przekątnymi na ćwiartki, to okaże się, iż w lewej znajdują się wszystkie twarze (poza tą Żdanowa) grupy dyscyplinującej, czyli działaczy partyjnych, a w prawej – grupy dyscyplinowanej, a więc kompozytorów. Pod cokołem popiersia Stalina, niejako w roli kapłana i strażnika zarazem siedzi skupiony Michaił Susłow, późniejszy główny ideolog partii, nazywany wśród członków aparatu partyjnego „szarym kardynałem”³⁵, już wówczas powszechnie uznawany za jednego z faworytów Stalina. W 1946 r. mianowano go kierownikiem wydziału kontroli wewnętrznej KC WKP (b), zaś w kolejnym roku został dodatkowo wybrany na sekretarza, odpowiedzialnego za agitację i propagandę (zastąpił na tym stanowisku Georgija Aleksandrowa, pogrążonego podczas „dyskusji filozoficznej”). Znalazł się w tym ścisłym gronie obok Żdanowa, Aleksieja Kuzniecowa, Georgija Malenkowa, Georgija Popowa i samego Stalina³⁶. Na zebraniu kompozytorów i muzykologów pojawił się po raz pierwszy w tej roli, dodatkowo niejako „neutralizując” obecność sekretarza Żdanowa: Popowa i Kuzniecowa³⁷. W styczniu 1948 r., a więc bezpośrednio po zebraniu, powierzono Susłowowi wygłoszenie w imieniu KC WKP (b) referatu na uroczystym zgromadzeniu z okazji 24. rocznicy śmierci Lenina³⁸. Rok później objął funkcję redaktora naczelnego dziennika *Prawda*. Swą pozycję zawdzięczał daleko posuniętemu konformizmowi i ostrożności:

34 Y. Gorlitzki, O. Khlevniuk, *Cold Peace*, s. 31.

35 Roj A. Miedwiediew, *Ludzie Stalina*, Warszawa 1989, s. 213.

36 Szerzej o kulisach konsolidowania władzy przez Susłowa w okresie 1946–48 w opozycji do Żdanowa i kręgu jego współpracowników oraz na tle rywalizacji Żdanowa z Malenkowem zob.: George Petroff, *The Red Eminence. The Biography of Mikhail A. Suslov*, Clifton 1988, s. 52–68.

37 Werner G. Hahn, *Postwar Soviet Politics. The Fall of Zhdanov and the Defeat of Moderation, 1946–53*, Ithaca–London 1982, s. 110.

38 G. Petroff, *The Red Eminence*, s. 62.



Il. 5. Rozkład grup i postaci na obrazie *Wystąpienie A.A. Żdanowa na zebraniu działaczy muzyki radzieckiej*: A. grupa partyjna, B. grupa potępionych kompozytorów, C. grupa dyrektorów moskiewskich wyższych szkół muzycznych, D. grupa „resentymentów”. Rozpoznane osoby oznaczone numerami: 1. Stalin (popieranie), 2. Andriej Żdanow, 3. Iwan Susłow, 4. Dmitrij Szepiłow, 5. Georgij Popow, 6. Aleksiej Kuznecow, 7. Aram Chaczaturian, 8. Dymitr Kabalewski, 9. Dymitr Szostakowicz, 10. Siergiej Prokofiew, 11. Nikołaj Miaskowski, 12. Jurij Szaporin, 13. Wisarion Szebalin, 14. Michaił Gniesin, 15. Boris Asafiew, 16. Aleksander Goldenweiser, 17. Tichon Chrennikow, 18. Iwan Dzierżyński, 19. Władimir Zacharow, 20. Marian Kowal, 21. Wasilij Sołowjow-Siedoj, 22. Aleksander Goedicke, 23. Ksenia Dzierżyńska

[...] począwszy od pierwszych wystąpień na polu ideologii głównym jego celem było uniknięcie jakiegokolwiek błędu ideologicznego, to znaczy konfliktu z aktualnymi wytycznymi politycznymi kompetentnych instancji. Doskonale wiedział, że przeciętność i szarzyzna wystąpień ideologicznych nie podlegają karze, natomiast jeden „błąd ideologiczny” może spowodować koniec politycznej kariery³⁹.

Parę miesięcy po wydarzeniach przedstawionych na płótnie Szypowskiego, Susłow przewodniczył komisji badającej działalność kierownika Wydziału Nauki KC, Jurija Żdanowa, syna Andrieja, który w wykładzie „Kontrowersyjne problemy współczesnego darwinizmu” (wygłoszonym 10 IV 1948 r.) otwarcie wystąpił przeciw akademikowi Trofimowi Łysence⁴⁰. Pozycja Andrieja Żdanowa była już wówczas zachwiana – mimo sukcesu w pacyfikacji kompozytorów. Pogorszył się też drastycznie stan jego zdrowia, zupełnie zniknął z pola widzenia, a 10 VII Biuro Polityczne KC zwolniło go z obowiązków. Na przełomie lipca i sierpnia 1948 r. zwołano wielką sesję we Wszechzwiązkowej Akademii Nauk Rolnych im. Lenina, która przebiegała według znanego już schematu. Przeciwnicy Łysenki (a tym samym pośrednio Żdanow junior), czyli zwolennicy genetyki, zostali potępieni w analogiczny sposób i z tych samych pozycji, co formalisci w muzyce i innych dziedzinach⁴¹. Wreszcie 1 IX doniesiono o śmierci Andrieja Żdanowa, po czym urządzono mu niezwykle wystawny pogrzeb państwowy, z samym Stalinem, a także Bериą, Malenkowem i Mołotowem trzymającymi wartę przy trumnie⁴². Świadectwem tego stał się obraz Aleksandra Gierasimowa *Stalin przy trumnie Żdanowa*, za który malarz otrzymał Nagrodę Stalinowską II stopnia za rok 1949.

Szypowski, malując w 1950 r. swoje dyplomowe płótno już *post quem*, był – jak można sądzić – świadomy powyższych niuansów. Jeśli nawet w środowisku moskiewskiej czy leningradzkiej inteligencji kulisy roszad na szczytach władzy nie były znane z „pierwszej ręki”, to jednak – pomijając nieustannie krążące plotki – wystarczyło czytać między wierszami oficjalnych artykułów prasowych i analizować publikowane fotografie, by wyrobić sobie niezłe pojęcie o zmieniających się nieustannie hierarchiach. Przemówienie Żdanowa do kompozytorów, w przeciwieństwie do jego licznych wcześniejszych przemówień na temat kultury, nie zostało opublikowane na łamach *Prawdy*⁴³, co musiało świadczyć o jego malejących wpływach, a zarazem dawać znaczenia Susłowowi. Na fotografii opublikowanej w *Prawdzie*, ukazującej trybunę nad Mauzoleum Lenina podczas pochodu 1 V 1948 r., Żdanow stoi na ósmej pozycji od Stalina, choć jeszcze niedawno zajmował pozycję trzecią, zaś jego główny

39 Ibid., s. 220.

40 Szerzej na ten temat: Y. Gorlitzki, O. Khlevniuk, *Cold Peace*, s. 38–43.

41 Dwa lata później, na tzw. sesji Pawłowskiej Akademii Nauk ZSRR i Akademii Nauk Medycznych ZSRR (czerwiec 1950) „skruszony” Żdanow junior bezwarunkowo potępił genetykę.

42 Kees Boterbloem, „The Death of Andrei Zhdanov”, *The Slavonic and East European Review* 80 (2002) nr 2, s. 267–268.

43 W.G. Hahn, *Postwar*, s. 102.

adwersarz Malenkov – na piątej. Na kolejnej fotografii, opublikowanej przez *Prawdę* 25 VII (Święto Lotnictwa), Malenkov jest czwarty po Stalinie, Berii i Woroszyłowie, zaś Żdanowa brakuje, był już bowiem zbyt chory, by się pojawić na uroczystościach i zmarł niewiele ponad miesiąc później⁴⁴.

Żdanow, niejako uciekając przed oficjalną anatemą w śmierć (której okoliczności do dziś pozostają zresztą dyskutowane), został oficjalnie „kanonizowany”, podobnie jak jego kilku poprzedników (np. Ordżonikidze, Kirow, Gorki itd.). Martwy nie stanowił zagrożenia i dlatego mógł zostać włączony do panteonu wybitnych działaczy radzieckich. Jedynie to mogło stanowić rację dla powstania obrazu i jego oficjalnej prezentacji.

Trudno odmówić malarzowi pewnej przenikliwości, czy wręcz subtelności. Oto Susłow – który okazał się swoistą Nemezis dla Żdanowa i stał się beneficjentem jego upadku – w zasadzie jako jedyny zdaje się nie reagować na jego natchnioną mowę, na której tak wyraźnie skupia się uwaga audytorium. Objawiane tu rewelacje nie stanowią dla niego nowości, przeciwnie – ideologiczne założenia referatu są mu doskonale znane. Jest w jego postawie coś surowego i ascetycznego, a uwagę ogniskuje całkowicie na leżących przed nim kartkach, jakby był suffererem kontrolującym zgodność oracji z przygotowanym i zatwierdzonym tekstem⁴⁵. Istnieje dojmujący kontrast pomiędzy swobodną pozą Żdanowa, sugerującą natchnienie i improwizację, oraz sztywnym i skoncentrowanym, jednocześnie słuchającym i czytającym Susłowem. Ten ostatni, umieszczony bezpośrednio przed ikonicznym wyobrażeniem Stalina, najbliższym owego jedynego źródła i wyznacznika prawdy, stanowi tu w istocie jego swoiste przedłużenie – staje się jego ustami i jego oczami, jest czujnym kapłanem i strażnikiem ortodoksji. Gdy Szypowski malował obraz, Susłow od dawna już kierował Agitpropem oraz pełnił funkcję naczelnego *Prawdy* – więc owa funkcja została potwierdzona w najbardziej jawny i oczywisty sposób.

Grupę „partyjną” dopełniają – oprócz dwóch stenografistek – trzej inni mężczyźni. Za sylwetką mówcy, sponad pulpitu wyłania się Dmitrij Szepiłow, który na polecenie Żdanowa *de facto* napisał oba wygłoszone przez niego referaty. Nieco wyżej, zza pleców Żdanowa wychyla się Grigorij Michałowicz Popow, wówczas czterdziestodwuletni, sekretarz KC, pełniący jednocześnie kilka innych odpowiedzialnych funkcji partyjnych. Gdy powstawało płótno, z inicjatywy Stalina jego kariera zaczęła się załamywać wskutek oskarżeń o „upadek etyczny i rozwiązłość” podczas piastowania stanowiska pierwszego sekretarza moskiewskiego komitetu partii⁴⁶, jednak malarz nie mógł jeszcze o tym wiedzieć. Popow był, obok Mołotowa, jednym z kilku ofi-

44 Ibid., s. 103.

45 Część badaczy utrzymywała wręcz – jednak błędnie, iż to Susłow był w istocie autorem przemówienia wygłoszonego przez Żdanowa, co oczywiście dodawałoby opisanej tu sytuacji namalowanej przez Szypowskiego dodatkowych znaczeń: G. Petroff, *The Red Eminence*, s. 60.

46 Y. Gorlitzki, O. Khlevniuk, *Cold Peace*, s. 89–92.

cialnych mówców na pogrzebie Żdanowa, który miał miejsce na Kremlu 2 IX 1948 roku⁴⁷. Czwartą osobą z „dyscyplinującej” grupy partyjnej (choć w opublikowanym stenogramie z posiedzenia wymieniony na drugim miejscu po Żdanowie) był Aleksiej Aleksandrowicz Kuzniecowa, czterdziestotrzyletni sekretarz i naczelnik biura kadr w KC – ów wysoki awans zawdzięczał zasługom w organizacji wielkiej czystki końca lat trzydziestych w Leningradzie. Był też przyjacielem Żdanowa⁴⁸. Obraz namalowano jednak po tym, jak został w lutym 1949 r. odwołany ze stanowisk, następnie aresztowany i jesienią 1950 r. stracony w ramach tzw. „sprawy leningradzkiej” – Stalin, pod wpływem Malenkowa i Berii, likwidował w ten sposób część byłych protegowanych nieżyjącego Żdanowa⁴⁹. Dlatego na płótnie twarz osoby, która zgodnie historyczną prawdą musi być Kuzniecowa, jest zupełnie nierozpoznawalna, gdyż przesłania ją klosz lampy ustawionej na mównicy.

NAPIĘTNOWANI

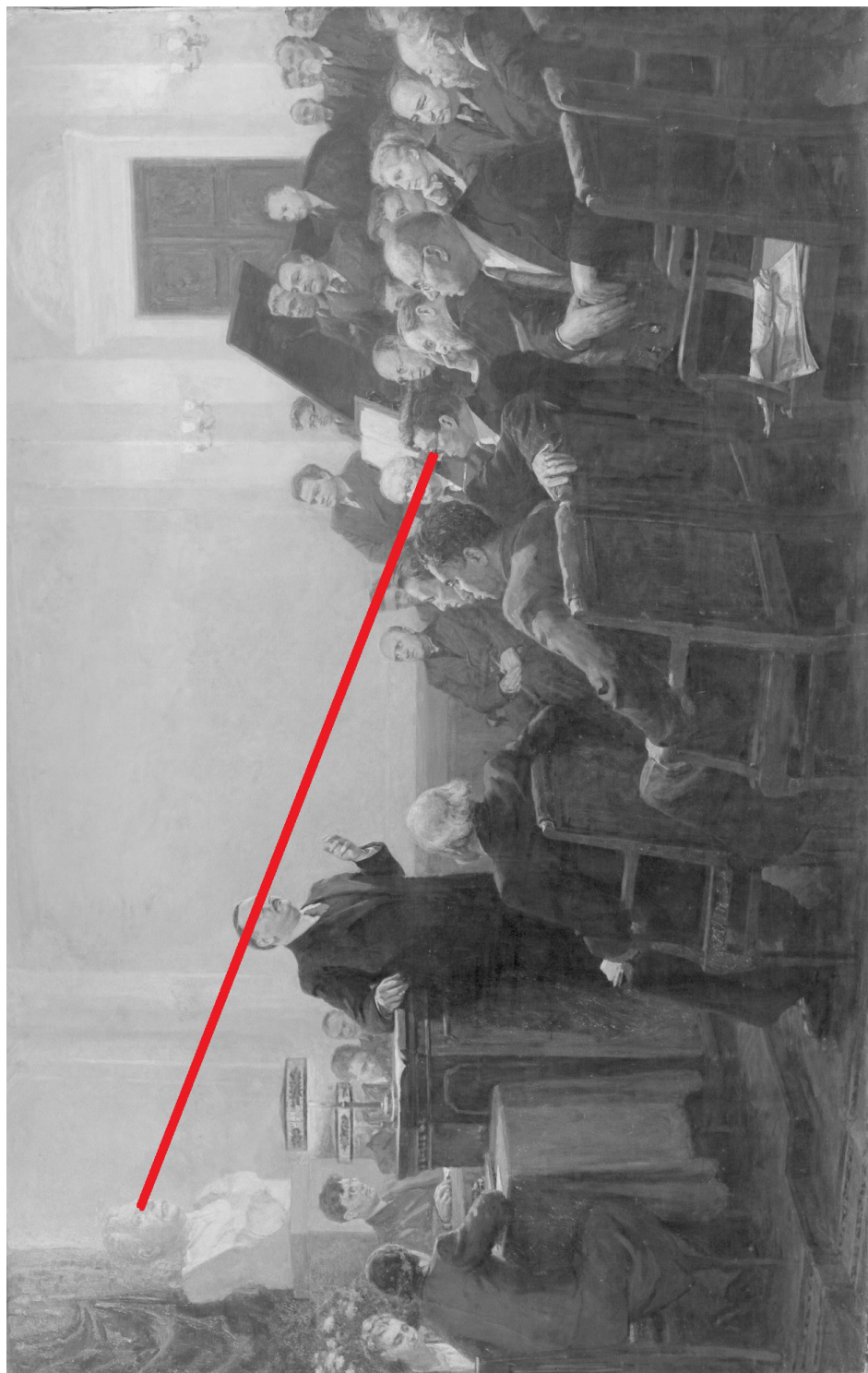
Na prawo od osi symetrii płótna, na pierwszym planie (za ukazaniem od tyłu starym mężczyzną z wyłysiałą na czubku głowy bujną czupryną, którego nie udało mi się rozpoznać) ukazano grupę ścisłej elity kompozytorów radzieckich. Nie jest prawdą uwaga wyrażona w cytowanej wyżej recenzji, iż wszyscy „bardzo jednorodnie, z jednakowo przedstawionym skupieniem słuchają przemówienia”. Widoczny na pierwszym planie Aram Chaczaturian spokojnie i niemal nonszalancko spogląda ku Żdanowowi, podczas gdy siedzący obok Dymitr Kabalewski pochyła się gwałtownie, wspierając rękę o oparcie sąsiedniego fotela i sprawia wrażenie nieco zaskoczonego. Usytuowany dalej Dymitr Szostakowicz pozornie wydaje się spokojny i niemal obojętny, ale zarazem bardzo skupiony. Za nim nestor Nikołaj Miaskowski, który zastygł w zadumanej pozie „myśliciele” i jeszcze nieco dalej Prokofiew o twarzy w istocie zdającej się nie wyrażać żadnych emocji. Wreszcie w kolejnym rzędzie Jurij Szaporin, twórca patriotycznych oratoriów, niejako zrezygnowany, z nieco bezwładnie założonymi rękami.

Przy prawym krańcu Szypowski zgrupował sylwetki dyrektorów dwóch najważniejszych uczelni muzycznych Moskwy: Konserwatorium – Wisariona Szebalina oraz Instytutu Gniesinych – Michała Gniesina. To poprzez ich niewłaściwą postawę, zwłaszcza brak ideologicznej czujności, elity młodych muzyków i kompozytorów miały być poddawane zgubnym wpływom. Te właśnie nazwiska były wymieniane na zilustrowanym tu styczniowym zebraniu w kontekście szkodliwych tendencji w muzyce radzieckiej – formalizmu, kosmopolityzmu itd. Najczęściej jednak padało na-

47 K. Boterbloem, „The Death”, s. 272.

48 K. Boterbloem, *The Life*, s. 331.

49 O kulisach sprawy leningradzkiej, upadku i śmierci Kuzniecowa obszernie w: W.G. Hahn, *Postwar*, s. 122–129.



Il. 6. Linia „transferu” od Stalina, przez Andrieja Żdanowa ku Dymitrowi Szostakowiczowi na obrazie Lwa Szyppowskiego *Wystąpienie A.A. Żdanowa na zebraniu działaczy muzyki radzieckiej*

zwisko Szostakowicza i kompozycja obrazu nie pozostawia wątpliwości co do tego, że w istocie to on jest głównym obiektem ataku, a zarazem nieformalnym liderem grupy.

Zostało to w konsekwentny i przemyślany sposób zaznaczone przez zabiegi kompozycyjne. Jeśli poprowadzimy linię od oczu reprezentującego Stalina popiersia poprzez oczy Żdanowa, to trafi ona dokładnie w okrągłe okularki autora *Symfonii Leningradzkiej* (zob. il. 6). Ma się wrażenie, iż Żdanow w istocie jest medium przekazującym Szostakowiczowi bezpośredni komunikat płynący od Stalina. Dodatkowo oczy Szostakowicza jako jedynej z ukazanych tam postaci zostały umieszczone dokładnie na linii horyzontalnej przechodzącej przez środek obrazu. Oczy pozostałych kompozytorów są usytuowane jedynie mniej więcej na tym samym poziomie, co zresztą nadaje kompozycji jakby izokefaliczny charakter (i co, jak się wydaje, mogło być przedmiotem krytyki). Zapewne nieprzypadkowo bezpośrednio nad czołem Szostakowicza otwiera się partytura widoczna na pulpicie fortepianu na dalszym planie, zarazem zwrócona ku Żdanowowi i reprezentowanemu przez popiersie Stalinowi – przypomina o tym, że to jego dzieła w największym stopniu zostały poddane krytyce podczas zebrania.

To, iż właściwym i podstawowym celem ataku był Dymitr Szostakowicz, nie zaś, jak by można przypuszczać – Wano Muradeli, można wytłumaczyć działaniem kilku mechanizmów. Po pierwsze pozostawał on, obok Prokofiewa, najwybitniejszym żyjącym kompozytorem radzieckim, tak go postrzegano w szerokich kręgach sowieckiej inteligencji, a także najpewniej również za granicą, zwłaszcza po wojennych triumfach *Symfonii Leningradzkiej* w krajach koalicji antyhitlerowskiej.

Jak twierdził muzykolog Leonid Maximenkov, „w stalinowskim ikonostasie Szostakowicz zajmował *de facto* miejsce głównego kompozytora narodu radzieckiego”⁵⁰, zaś Marina Frolova-Walker w opartej na szerokich kwerendach źródłowych pracy o Nagrodach Stalinowskich w dziedzinie muzyki zauważyła:

Muszę przyznać, że zakres i intensywność dyskusji o Szostakowiczu w transkrypcjach Komitetu d.s. nagród Stalinowskich były dla mnie zaskoczeniem. Żaden inny kompozytor nie zbliża się do niego – ciągła debata wokół Szostakowicza zajmuje absolutnie centralne miejsce w radzieckim dyskursie muzycznym. Szczególnie wymowne jest, jak bardzo mówcy ulegali pokusie, aby ukazać swoją osobowość, w jakim stopniu muzyka Szostakowicza trafiała w ich czuły punkt i z jakim uporem niektórzy z nich słuchali tych trudnych partytur, oczekując wspaniałej nagrody po zmaganiach ze znużeniem⁵¹.

Kilka miesięcy przed rozpoczęciem nagonki na kompozytorów-formalistów, w sierpniu 1947 r., w popularnym czasopiśmie satyrycznym *Krokodyl* opublikowano

50 Leonid Maximenkov, „Stalin and Shostakovich. Letters to a «Friend»”, w: *Shostakovich and his World*, red. Laurel E. Fay, Princeton–Oxford 2004, s. 49, doi.org/10.2307/j.ctvlj6677t.

51 M. Frolova-Walker, *Stalin's*, s. 90.



ЮБИЛЕЙНЫЙ ПАРАД ИСКУССТВ

Картинка выполнена Лар. ЗВЕРЬКОМ.

О РАССКАЗЕ «МОНАХИ И ДУХОВЕНСТВО» в журнале «Искусство» № 10, 1947 г. — это рассказ о том, как в старинном монастыре жили монахи и как они вели себя в трудные времена. Рассказ написан в простом, доступном стиле, который делает его интересным для широкого круга читателей.

В рассказе описаны различные стороны жизни монахов: их труд, молитвы, взаимоотношения между собой и с мирскими людьми. Автор мастерски использует детали, которые помогают создать живую картину того времени.

Сюжет развивается постепенно, раскрывая характеры персонажей и их отношение к жизни. Рассказ оставляет у читателя впечатление глубокого понимания жизни в монастыре.

Рассказ «Монахи и духовенство» — это не просто описание быта, а исследование человеческой души в условиях строгого монашеского устава.

В рассказе много интересных деталей, которые делают его ценным произведением литературы. Автор показывает, как люди находят смысл жизни даже в самых трудных условиях.

Рассказ «Монахи и духовенство» — это произведение, которое стоит прочитать каждому, кто интересуется историей и жизнью людей в прошлом.

II. 7. Jubileuszowa Parada Sztuki, karykatura Borisa Jefimowa, Krokodil 26 (1947) nr 24, s. 6-7. Grupa muzyków u góry, po lewej Szostakowicz z uniesioną batutą

rysunek Borisa Jefimowa ukazujący paradę „pracowników sztuki” z okazji nadchodzącej rocznicy osiemsetlecia założenia Moskwy (zob. il. 7). Za grupami najbardziej prominentnych aktorów i pisarzy ukazano tam kroczącą grupę kompozytorów – Szostakowicza, Zacharowa, Prokofiewa, Sołowiowa-Siedoja, Chrennikowa, Błantera oraz Nowikowa. Rolę przywódczą bezapelacyjnie pełni tam właśnie Szostakowicz, ukazany na przedzie i zdecydowanym ruchem wytyczający drogę uniesioną batutą⁵². Ów rysunek wyraża właśnie owo powszechne wówczas przekonanie o jego wiodącej roli, jako swego rodzaju chorążego muzyków. W tym samym 1947 r. został on wybrany na deputowanego do Rady Najwyższej RFSRR i pełnił tę funkcję nieprzerwanie przez cztery kadencje (do 1963 r.), by następnie do śmierci zasiadać w Radzie Najwyższej ZSRR.

W przeciwieństwie do starszego o piętnaście lat Prokofiewa, którego kariera rozpoczęła się w błyskotliwy sposób jeszcze przed rewolucją i przez wiele lat rozwijała się pomyślnie na Zachodzie, Szostakowicz pozostawał twórcą w całości uformowanym w dobie władzy radzieckiej, a poza pobytem w Warszawie i Berlinie w 1927 r. nie opuszczał ZSRR – więc niejako w sposób „czysty”, nieskażony zewnętrznymi „zakłóceniami”, mógł reprezentować wszelkie „błędy” i „odstępstwa” wynikające z braku kontroli ze strony odpowiedzialnych czynników, z niewystarczająco dyscyplinującego funkcjonowania krytyki, zarówno zewnętrznej jak i wewnątrzśrodowiskowej oraz z rozprężenia organizacji zawodowej muzyków. Ponadto jako adresat uchwały partyjnej z 1936 r. piętnującej jego operę *Lady Makbet z mceńskiego powiatu*, już wówczas oskarżanej o formalizm, jawił się teraz jako recydywista, który nie wyciągnął wniosków z „ojcowskich” przestróg sprzed ponad dekady. Tichon Chrennikow w artykule opublikowanym na łamach *Sowietskoj Muzyki* argumentował, iż w 1936 r.:

[...] artykuły w *Prawdzie* atakowały bojowy nurt formalistyczny, najostreż wyrażany w dziełach Szostakowicza, choć oczywiście nieograniczający się tylko do niego. Dwanaście lat temu partia ostro potępiła drastyczne, antyludowe zjawiska w muzyce, które, naszym zdaniem, środowisko muzyczne musiało napiętnować w ostrzejszej formie teraz, w 1948 roku. Jak do tego doszło? Dlaczego, mimo partyjnych ostrzeżeń, „w muzyce radzieckiej nie przeprowadzono żadnej restrukturyzacji”, jak to wskazano w rezolucji KC WKP(b) w sprawie opery *Wielka przyjaźń* W. Muradelego? Należy przeanalizować sytuację, która przez dwanaście lat sprzyjała rozkwitowi formalizmu w muzyce radzieckiej⁵³.

Najbardziej jednak chyba istotny był wpływ, jaki Szostakowicz wywierał na kompozytorów młodego pokolenia, zwłaszcza swoich uczniów. Fakt, iż najbliższy twórcy *Symfonii Leningradzkiej* Mieczysław Wajnberg w następnych latach został poddany szczególnie dotkliwym represjom, nie jest w końcu przypadkiem (nawet biorąc po-

52 Boris Yefimov, „Yubileyny parad iskusstv”, *Krokodil* 26 (1947) nr 24, s. 6–7.

53 Tikhon Khrennikov, „Tridtsat' let sovetskoy muzyki i zadachi sovetskikh kompozitorov”, *Sovetskaya muzyka* 16 (1948) nr 2, s. 31.

prawkę na częściowo antysemickie podłoże tych szykan). Dobrze ów kontekst obrazuje fraszka i humor rysunkowy autorstwa Aleksandra Kostokołockiego, opublikowany na łamach czasopisma *Sowietskaja Muzyka*, w czwartym numerze z roku 1948. Na rysunku tym spod spiętrzonych frontonów konserwatorium leningradzkiego i moskiewskiego (ten drugi umieszczony w pierwszym, co wskazywać ma, iż nadrzędnym źródłem zepsucia w muzyce jest środowisko leningradzkie) wychodzi korowód jakby sklonowanych młodocianych postaci Dymitra Szostakowicza (zob. il. 8).



Который год из этих славных стен
Идет череда бесславных смен.
Идут, идут —
Хоть караул кричи!
Всё маленькие шостаковичи!

Il. 8. Karykatura Aleksandra Kostokołockiego ukazująca „sklonowane” sylwetki „małych Szostakowiczów” jako absolwentów konserwatoriów w Moskwie i Leningradzie, *Sovetskaya muzyka* 16 (1948) nr 4, s. 89

Który już rok z tych szacownych ścian
 Wychodzi czereda niechlubnych zmian
 Idą i idą –
 Choć na trwogę krzyczę!
 Jeden za drugim mali Szostakowicze!⁵⁴.

W poprzednich trzech numerach czasopisma ukazał się obszerny artykuł autorstwa kompozytora Mariana Kowala, wówczas już redaktora naczelnego, zatytułowany „Twórcza droga Szostakowicza”. Konkluzją pierwszej części tego elaboratu było stwierdzenie, iż:

[...] po ukazaniu się *V Symfonii* Szostakowicza, która została bezkrytycznie przeceniona [...] rozpoczął się drugi okres wlotu i upadku twórczości Szostakowicza, okres jeszcze bardziej szkodliwy dla muzyki radzieckiej, który doprowadził do dominacji całego nurtu formalistycznego, kierując młodych kompozytorów na ścieżkę tworzenia fałszywej muzyki modernistycznej, zmieniając wielu muzykologów w żalonych lokajów i zagorzałych zwolenników formalizmu⁵⁵.

Wydawałoby się, że skala krytyki i kaliber zarzutów stawianych wybitnym kompozytorom może mieć dla nich opłakane skutki – jeśli nie przypląca „błędów” życiem lub wolnością, to niechybnie zostaną złamane ich kariery. Nic bardziej mylnego. Był to starannie wyreżyserowany spektakl, w którym wszyscy odgrywali mniej lub bardziej niewdzięczne czy męczące role, niekiedy wymagające pewnych upokorzeń. Gdy jednak Szypowski malował obraz – dwa lata po zilustrowanych wydarzeniach – żadnemu z nękanym w 1948 r. czołowym kompozytorów nie spadł włos z głowy. Po złożeniu samokrytyki, a także skomponowaniu utworów odpowiadających nowym założeniom formalnym i ideowym, niemal wszyscy członkowie napiętnowanej grupy zostali uhonorowani. W 1949 r. Nagrodę Stalinowską II stopnia za *Koncert skrzypcowy* uzyskał Dymitr Kabalewski, w 1950 r. nagrodę I stopnia otrzymał Szostakowicz (za kantatę *Pieśń o lasach* i muzykę do filmu *Zdobycie Berlina* z monumentalnym chórem finałowym *Chwała Stalinowi*), a nagrodę II stopnia Nikołaj Miaskowski, za *II Sonatę wiolonczelową*. W roku tym nagrodą I stopnia objęto także Chaczaturiana – za muzykę do filmu *Bitwa o Stalingrad* (wraz z zespołem filmowym). W 1951 r. Kabalewskiemu przyznano kolejną nagrodę II stopnia, w uznaniu walorów opery *Rodzina Tarasa*, zaś nagrodą I stopnia, pośmiertnie już, uczczono Miaskowskiego (za *XXVII Symfonię* i *XIII Kwartet smyczkowy*). Prokofiewa uhonorowano wówczas nagrodą II stopnia za oratorium *Na straży pokoju* i suitę *Zimowe ognisko*, nagrodę II stopnia przyznano również Muradelemu (za kilka pieśni masowych). Wreszcie rok 1952 przyniósł laury w wymiarze II stopnia nagrody Szaporinowi (za cztery roman-

54 *Sovetskaya muzyka* 16 (1948) nr 4, s. 89.

55 Marian Koval', „Tvorcheskiy put' D. Shostakovicha”, *Sovetskaya muzyka* 16 (1948) nr 2, s. 61.

se i opracowanie na chór pieśni ludowych) oraz ponownie Szostakowiczowi (za *10 Poematów na chór* op.88). Wśród najmocniej zaatakowanych w 1948 r. kompozytorów sześciokrotnym (na dwanaście rozdań) laureatem Nagrody Stalinowskiej był Prokofiew (jako jedna z zaledwie siedmiu osób reprezentujących wszystkie dziedziny nauki i kultury), pięciokrotnymi laureatami okazali się Miaskowski i Szostakowicz, czterokrotnym zaś Chaczaturian (od 22 II 1947 r. do 1948 r. w Komitecie ds. Nagród Stalinowskich zasiadali Szostakowicz, Miaskowski i Szaporin, ten ostatni zresztą był członkiem tego ciała wcześniej, podobnie jak – z ukazanych na obrazie muzyków – Miaskowski i Goldenweiser). Jedyne Szebalin, laureat dwóch nagród I stopnia (1943, 1947) nie otrzymał już kolejnej nagrody.

W tym miejscu należy podkreślić, iż nagroda I stopnia wynosiła 100.000 rub., zaś nagroda II stopnia 50.000 rub. Nagród stopnia niższego twórcom tej rangi w ogóle nie przyznawano. Średnie zarobki miesięczne w tym czasie (koniec 1947 r.) wynosiły w Moskwie ok. 500–1000 rub. (Stalin w 1947 r. oficjalnie pobierał 10.000 rub. pensji, kilogram cukru kosztował 15 rub., masła – 30 rub., dziesięć jajek 12–16 rub., pół litra wódki „Moskowskaja” – 60 rub.⁵⁶). W skali całego ZSRR w 1948 r. średnia pensja osiągnęła 520 rub⁵⁷. Tak więc nagroda I stopnia odpowiadała ponad dziesięcioletnim przychodom przeciętnego obywatela. Ale średnia pensja robotnika w skali całego ZSRR wynosiła zaledwie 300 rub., więc dysproporcja z perspektywy realiów pozamoskiewskich była jeszcze wyższa⁵⁸. Niemalę były też stawki za zamówione, opublikowane lub przyjęte do wykonania dzieła, niezależnie od ewentualnej nagrody, która później mogła być za taki utwór przyznana (ale przyznanie nagrody zazwyczaj wiązało się z intensyfikacją wykonań i zamówień). Wg stawek zatwierdzonych w styczniu 1947 r. za skomponowanie muzyki do opery było to do 60.000 rub., do baletu – do 40.000 rub., za libretta do nich odpowiednio 25.000 i 8.000 rub.⁵⁹ itd. Wano Muradeli na potępionej przez władze partyjne operze *Wielka Przyjaźń*, wystawionej na wszystkich bez mała najważniejszych scenach operowych kraju, zarobił łącznie 67.500 rubli⁶⁰. Szostakowicz za oratorium *Pieśń o lasach* otrzymał honorarium w wysokości 60.000 rub., a za jego publikację 10.000 rub., nie licząc tantiem za wykonania⁶¹. Wcześniej, w 1943 r., za udział w konkursie na hymn ZSRR Szostakowiczowi zapłacono 30.000 rub., więcej niż Prokofiewowi (12.000) i Chaczaturianowi (28.000), a co ważniejsze, zwycięzcy konkursu, Aleksandrowi Aleksandrowowi (12.000)⁶².

56 Mikhail Vostryshhev, *Moskva Stalinskaya. Bol'shaya illyustrirovannaya, letopis'*, Moskva 2008, s. 512.

57 Mervyn Matthews, *Privilege in the Soviet Union. A Study of Elite Life-Styles under Communism*, London 1978, s. 93.

58 M. Frolova-Walker, *Stalin's*, s. 13.

59 Y.S. Vlasova, *1948 god*, s. 218–219.

60 Ibid., s. 240.

61 Aleksandr Belonenko, *Mechislav Vaynberg i Georgi Sviridov: perepletienye sudeb*, Sankt Peterburg 2023, s. 89.

62 L. Maximenkov, „Stalin and Shostakovich”, s. 51.

Stalinowski system, traktując kulturę jako istotny filar całego kompleksu ideologicznego, jako swoistą „wytwórnę” reprezentacji niezbędnych dla propagandy wewnętrznej i zewnętrznej, a wreszcie jako potwierdzenie globalnej supremacji „sowieckiej cywilizacji”, pozwalał artystom na zarobki niewiarygodnie wręcz przekraczające dochody przeciętnego obywatela. Np. wybitny i wielbiony przez publiczność tenor Iwan Kozłowski (również laureat Nagród Stalinowskich I stopnia, w 1941 i 1949 r.), głównie dzięki prywatnym koncertom, miał zarabiać aż ok. 80.000–90.000 rub. miesięcznie, a pensja z Teatru Bolszoi miała mu starczać zaledwie na utrzymanie limuzyny z szoferem⁶³. Wszyscy z potężonej grupy kompozytorów byli nie tylko intensywnie wykonywani, ale też publikowani: z zestawienia Jekatieriny Własowej wynika, iż w dekadzie 1939–49 w ZSRR opublikowano drukiem 127 utworów Sergiusza Prokofiewa, 83 Nikołaja Miaskowskiego i 69 Dymitra Szostakowicza⁶⁴. Do tego dochodziły inne przywileje. Tylko w l. 1946–47 Szostakowiczowi wypłacono honoraria w łącznej kwocie 230.200 rub., zaś Prokofiewowi – 309.900 rubli⁶⁵. Dodatkowo literaci i artyści byli uprzywilejowaną grupą jeśli idzie o opodatkowanie: od 1943 r. stała stawka podatkowa dla ponadnormatywnych dochodów wynosiła w przypadku tej grupy 13%, podczas gdy dla innych grup zawodowych 65–81%⁶⁶.

Opublikowane w 1993 r. przez muzykologa Isaaka Glikmana listy wysłane przez Szostakowicza do Stalina w 1946 i 1947 r. są *de facto* wylewnymi podziękowaniami za przyznanie m.in. pięciopokojowego mieszkania, dachy w Kratowie oraz 60.000 rub. na ich wyposażenie⁶⁷. Pomimo oskarżeń o formalizm w 1948 r. przywileje te nie zostały cofnięte i nawet jeśli wziąć pod uwagę, iż profity równoważyło ciągłe napięcie, lęk oraz poczucie upokorzenia wynikające z konieczności tworzenia i publicznego wypowiadania się całkowicie lub częściowo wbrew własnym przekonaniom⁶⁸, należy pamiętać, iż odczucia takie były udziałem całej elity władzy, szczególnie zaś osób zajmujących wysokie stanowiska w partii oraz administracji, pośród których odsetek poddanych represjom i straconych był o niebo wyższy, niż w przypadku koryfeuszy kultury i sztuki.

63 M. Frolova-Walker, *Stalin's*, s. 13.

64 Y.S. Vlasova, *1948 god*, s. 283–284.

65 L. Maximenkov, „Stalin and Shostakovich”, s. 52.

66 M. Matthews, *Privilege*, s. 111.

67 L. Maximenkov, „Stalin and Shostakovich”, s. 42–44.

68 Najlepszym tego przykładem jest wspomnienie Szostakowicza spisane przez M.D. Sabinową, w którym opowiedział o kulisach wygłoszenia samokrytyki na I Zjeździe Kompozytorów: „Powiniem nie przychodzić. Prokofiew był mądrzejszy, odpisał, wysłał list – suchy, zimny, ale zdawał się zgadzać, że popełnił pewne błędy. [...] I oto jestem. Podają moje nazwisko, co powiem – nie mam pojęcia, wiem, że muszę odpokutować – jakoś się wymówię. Idę z sali na podium, po drodze [...] ktoś łapie mnie za rękaw, wciska mi kartkę: «Proszę ją wziąć»... Na początku nie rozumiałem, o co chodzi, on tłumaczy szeptem, tak uprzejmie, protekcyjnie, z wyższością: «Wszystko tu jest napisane, przeczytajcie to, Dmitriju Dmitriewiczu». [...] Wdrapałem się na podium i zacząłem czytać na głos wymyślone przez kogoś tam paskudne, głupie brednie. Tak, przeczytałem, upokorzyłem się, przeczytałem to rzekomo «moje» przemówienie – przeczytałem je jak ostatnie zero, jak pajac, błazen, tekturowa kukła na sznurku!!!”, cyt. za: L.O. Akopyan, *Shostakovich*, s. 271–272.

Zapewne zasadniczo słuszna jest uwaga Solomona Wołkowa, iż „pojawienie się nagród stalinowskich gwałtownie zmieniło sytuację w środowisku kulturalnym, wprowadzając element konkurencji, której dotychczas nie było” i że „Stalinowi o to właśnie chodziło”⁶⁹, choć nowsze badania Mariny Frolovej-Walker każą podważać tezę o osobistym zaangażowaniu dyktatora w sam proces typowania kandydatów. Proces był złożony, biurokratyczny i wieloetapowy, choć oczywiście na każdym etapie starano się typować osoby i dzieła jak najbardziej zgodne z aktualną linią partii, szczególnie w końcowej fazie, gdy decyzje podejmował Żdanow i wreszcie Biuro Polityczne. Jedynie na koniec wytypowane kandydaty były akceptowane przez Stalina, który decydował o kategorii nagrody lub ewentualnie odrzucał propozycje⁷⁰. Trudno też zgodzić się z twierdzeniem Leonida Maximenkova, iż jednym z głównych impulsów dla sprawy 1948 r. były uwarunkowania ekonomiczne, że chodziło o ukrócenie sytuacji, w której grupa muzyków powiązanych całym systemem relacji i zależności osiągała bardzo wysokie dochody⁷¹.

Kwestie ekonomiczne musiały jednak stanowić istotny komponent resentymentów jednostek nieutalentowanych, ale ambitnych i sprawdzających się w roli działaczy (a często także donosicieli). Ci zaś odgrywali bardzo istotną rolę w mechanizmie kontroli i dyscyplinowania tych artystów, na których lojalności władzy szczególnie zależało. Z drugiej jednak strony Stalin nie był w żadnej mierze zainteresowany całkowitym usunięciem z przestrzeni życia kulturalnego ZSRR twórców najwybitniejszych, w których wiele zainwestowano i traktowano jako istotny element zewnętrznej propagandy kulturalnej. Przypomnijmy tu choćby, iż zaledwie rok po „akcji dyscyplinującej”, w marcu 1949 r., Szostakowicz został włączony w skład delegacji sowieckiej na Cultural and Scientific Conference for World Peace w Nowym Jorku, dokąd pojechał na osobiste życzenie Stalina (który, jak wiadomo, tej sprawie osobiście zatelefonował do kompozytora) i w zasadzie bezwolnie odczytał z kartek teksty, całkowicie zgodne z aktualną linią radzieckiej polityki⁷².

Przywileje różnego rodzaju musiały iść w parze z powtarzaniem co jakiś czas zastraszaniem, a w rezultacie wymuszonym posłuszeństwem, przy czym postawy konformistyczne znacznie łatwiej przychodziły jednostkom niezdolnym i pozbawionym twórczej niezależności. W swoistym rytuale „wymiany darów”, typowym dla kaukaskiej mentalności wodza, każdy artysta regularnie musiał odpłacać się tworzeniem dzieł okolicznościowych: pieśni masowych, kantat ku czci Stalina oraz innych liderów partyjnych, pomników i portretów, poematów. Im znaczniejsza była ranga artysty, tym większym był poddawany naciskom, tym większe były oczekiwania

69 S. Wołkow, *Szostakowicz*, s. 198.

70 M. Frolova-Walker, *Stalin's*, s. 18–29.

71 L. Maximenkov, „Stalin and Shostakovich”, s. 52–53.

72 Szeroko na ten temat: Terry Klefstad, „Shostakovich and the Peace Conference”, *Music & Politics* 6 (2012) nr 2, b.p., doi.org/10.3998/mp.9460447.0006.201.

co do jakości serwilistycznych prac i tym więcej czasu musiał spędzać we wszelkiego rodzaju komitetach, prezydiach, demonstracjach poparcia lub potępienia. W takiej sytuacji swoistego „rozdwojenia” typowym dla tej grupy stał się mechanizm wyparcia scharakteryzowany przez Michała Głowińskiego (na przykładzie wspomnień kompozytora Andrzeja Panufnika) jako poza tzw. bohaterskiego oportunistu⁷³. Polegała ona na samookłamywaniu się, na utrzymywaniu, iż wszelkie koncesje i serwituty na rzecz rządzących składa się nie dla korzyści własnej, ale dla dobra swojej grupy zawodowej, że robi się to „dla sprawy”, „dla sztuki”, kosztem reputacji, kosztem czasu „ukradzionego” własnej twórczości, w akcie poświęcenia, niemal groteskowego prometeizmu.

RESENTYMENTY

Wielu jednak artystów łakomie spoglądało na brzemiona zaszczytów i funkcji dźwigane przez tych najwybitniejszych i najbardziej utytułowanych. Nie zabrakło ich oczywiście na obrazie Szypowskiego i zostali – podobnie jak najwięksi – ukazani w zwartej grupie. Paradoksalnie znaleźli się na dalekim planie względem „formalistów”, ale podkreśla to tylko fakt, iż nie są adresatami pouczeń Żdanowa. To grupa „resentymentowców” – twórców pozostających dotąd w cieniu, konserwatystów lub specjalistów od pieśni masowych i operetek. Jak to trafnie określił Michał Głowiński – triumfuje tu system „terroru psychologicznego, umożliwiającego agresję przeciętności [...], system usankcjonowanych i krańcowo spotęgowanych resentymentów”. W tym wypadku:

[...] nieudani kompozytorzy, pozbawieni talentu nawet w dawkach śladowych, nie mogą się zrealizować w swej muzyce, ale niejako zastępczo realizują się w atakach na zdolniejszych kolegów. Dla przeciętniaków socrealizm i polityka kulturalna Żdanowa była jedyną szansą, nic przeto dziwnego, że stali się oni narzędziami w pacyfikowaniu twórczości Prokofiewa, Szostakowicza i innych⁷⁴.

Na pierwszym planie owej grupy siedzą nestorzy – Borys Asafiew (1884–1949) i Aleksander Goldenweiser (1875–1961) – twórcy zachowawczy i konsekwentnie atakujący formalizm i formalistów, od 1946 r. włączeni w poczet Ludowych Artystów ZSRR. Po okresie triumfów niezrozumianej przez nich awangardy potępienie modernistów i formalistów mogli odbierać w duchu rewanżyzmu i z satysfakcją witać taki ostry zwrot w polityce kulturalnej. W warunkach polskich do formacji takiej przynależał np. Piotr Rytel (1884–1970), niedoceniany kompozytor i konserwatyw-

73 Michał Głowiński, „Pochwała bohaterskiego oportunistu. Epizod socrealistyczny w biografii Andrzeja Panufnika”, w: tegoż, *Rytuał i demagogia. Trzydzieści szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992, s. 95–103.

74 Michał Głowiński, „Artysta na totalitarnym dworze («Świadectwo» Dymitra Szostakowicza)”, w: tegoż, *Rytuał i demagogia*, s. 91.

ny krytyk⁷⁵, w okresie międzywojennym tępiący wszystko, co wyrastało ponad poziom romantycznego epigonizmu, który dopiero w realiach socrealizmu odnalazł formalne potwierdzenie dla swych antymodernistycznych fobii. Choć przed wojną trwał na pozycjach bogoojczyźnianych i zwalczał „bolszewizm” w muzyce⁷⁶, nie zawahał się, by ukoronować swą biografię wątpliwym zaszczytem skomponowania pierwszej polskiej kantaty o Stalinie (już w 1949 r.)⁷⁷. Podczas ukazanego na obrazie zebrania znamieny przykład takiej taktyki stanowiło wystąpienie Goldenweisera, który w jednym zdaniu gładko przerzucił parabolę od osobistego sprzeciwu wobec twórczości współczesnych „modernistów” ku rytualnej frazeologii oficjalnej doktryny:

Kiedy słucham łomoczących, fałszywych rozwiązań współczesnych symfonii i sonat, z przeżeniem odczuwam – strach powiedzieć – że tymi dźwiękami bardziej właściwe jest wyrażać ideologię wynaturzonej kultury Zachodu, aż do faszyzmu, niż zdrową naturę rosyjskiego, radzieckiego człowieka⁷⁸.

Jak wykazała Jekatierina Własowa, jednym z wzorów dla sformułowań zastosowanych w postanowieniu WKP(b) z 10 II było obszerne memorandum Goldenweisera (wciąż żywiącego urazę ze względu na odwołanie go w 1942 r. z funkcji dyrektora Konserwatorium Moskiewskiego, gdzie zastąpił go Szebalin), wysłane do Żdanowa w styczniu 1948 roku. Pisał tam m.in.:

W ostatnich latach często wyrażałem negatywny stosunek do drogi obranej przez większość radzieckich kompozytorów, na czele z najważniejszymi twórcami. Moje słowa były przyjmowane w najlepszym razie z protekcyjnym uśmiechem: staruszek, jeśli nie stracił rozumu, to w każdym razie zagubił zdolność pojmowania nowoczesności. Nasi czołowi kompozytorzy – ich imiona są powszechnie znane – nierzadko podążają ścieżką obcą słuchaczowi radzieckiemu. W twórczości Rosjan śpiewność to fundament, śpiewność zawsze była podstawą. W muzyce Glinki, Borodina, Rimskiego-Korsakowa, Musorgskiego, Czajkowskiego śpiewała dusza ludu, ich muzyka była owocem – jak to mawiał Puszkina – lirycznego wzruszenia. Na Zachodzie miał miejsce proces odwrotny: po śmierci ostatnich genialnych kompozytorów niemieckich – Wagnera i Brahmsa, po śmierci Berliozy, Francka, Saint-Saënsa, Gounoda oraz znacznie później Ravela i Debussy’ego we Francji, po śmierci Verdiego i – być może – Pucciniego we Włoszech, sztuka muzyczna została całkowicie przejęta przez „modernistów” – potomstwo zdegenerowanej kultury społeczeństwa kapitalistycznego [...]. A teraz mam już dość fałszywych nut. Muzyka, którą często piszą nasi czołowi twórcy, a którą naśladuje większość innych kompozytorów, narusza harmonię dyktowaną przez naturalny słuch muzyczny. Zanika poczucie dysonansu, czyli napięcia dążącego w jakimś kierunku

75 Na temat roli Rytyla zob.: Cindy Bylander, *Engaging Cultural Ideologies: Classical Composers and Musical Life in Poland 1918–1956*, Boston 2022, s. 38–42.

76 Muzykę Szostakowicza w recenzjach publikowanych na łamach *Gazety Warszawskiej* oceniał, posługując się podobnym zestawem epitetów, co jej partyjni krytycy w 1948 r.: Magdalena Dziadek, „Muzyka Dymitra Szostakowicza w międzywojennej Warszawie”, *Muzyka* 68 (2023) 2, s. 33, 44–45.

77 Michał Głowiński, „Kierunek: wielka nomenklaturowa chałtura”, w: tegoż, *Rytuał i demagogia*, s. 163.

78 *Soveschaniye*, s. 55.

ku rozwiązaniu. W tym samym czasie brzmi coś zupełnie niezgodnego, wymykającego się jakiegokolwiek harmonicznego logice⁷⁹.

Interesujące, że Goldenweiser, który był członkiem Komitetu ds. Nagród Stalinowskich już w 1940 r., kiedy najwyższym laurem uhonorowano *Kwintet fortepianowy Szostakowicza*, zasadniczo chwalił utwór, stwierdzając m.in.:

Powiniennem wspomnieć szczególnie o drugiej części, fudze, która wyróżnia się wielką złożonością, ale mimo to słuchacz jest w stanie dostrzec owo techniczne mistrzostwo bez [świadomego] zauważania go, a jednocześnie śpiewny charakter muzyki jest natychmiast dostępny i porównujący. Podobne wrażenie, równie głębokie, pozostawia czwarta część, *Intermezzo*.

Zarazem jednak nie omieszkął czujnie wskazać na pozostałości języka „formalistycznego”, np.:

[...] obok tego, w Scherzu, nagle zaczynamy zauważać niektóre intonacje [dawnego] Szostakowicza, który był nam obcy. Są tam pewne celowo groteskowe fragmenty, fascynacja formalistycznymi wyczynami, która stawia ową część w sprzeczności z ogólnym tonem głębokiego wyrazu, który jest charakterystyczny dla tego dzieła⁸⁰.

Podobnie jeszcze w 1945 r. bardzo wysoko ocenił *VIII Symfonię*, optował za przyznaniem jej Nagrody Stalinowskiej, choć wyrażając zachwyt nad formalnym mistrzostwem dzieła, zauważał też jego głęboki pesymizm:

Uważam, że Ósma Symfonia jest jednym z najgenialniejszych osiągnięć Szostakowicza: pod względem muzycznym stoi znacznie wyżej niż Siódma, nie wspominając o Szóstej. Zawiera wiele mocnego, żywego i oryginalnego materiału muzycznego. Odznacza się wielkim mistrzostwem, a orkiestracja jest prawie niezrównana, najlepsza z najlepszych. [...] Muszę przyznać, że robota ta wywarła na mnie wielkie wrażenie, które trwało długo. Czterokrotnie słuchałem tej Symfonii. Moim zdaniem istnieją pewne niedociągnięcia ideologiczne: faktem jest, że praca ta jest wyjątkowo pesymistyczna. W naszych czasach, chociaż przechodzimy wiele trudności, nadal oczekujemy czegoś, co wzrośnie na gruncie naszych bolesnych doświadczeń. Ale Ósma Symfonia sprawia wrażenie, że z ogromną mocą przedstawia całą ciemność i ból, które niewątpliwie zawierają się w naszych doświadczeniach⁸¹.

Jak dowodzi Marina Frolova-Walker, w przypadku Goldenweisera, który zasadniczo odrzucał modernistyczne tendencje we współczesnej sobie muzyce (ale przecież był w stanie docenić geniusz Szostakowicza), istotną przesłanką były jego resentymenty jako kompozytora, którego dzieła stworzone w ciągu kilku lat poprzedzających kampanię antyformalistyczną (np. trzy opery oparte na dziełach Puszkina i Turgieniewa oraz kantata *Świt Października*) nie zostały zakwalifikowane do wykonań⁸².

79 Y. Vlasova, *1948 god*, s. 250–251.

80 M. Frolova-Walker, *Stalin's*, s. 41.

81 Ibid., s. 91–92.

82 Ibid., s. 227–228.

Co do Asafiewa (nie tylko bardzo płodnego kompozytora, ale też uczonego, członka Akademii Nauk), to podczas wydarzeń 1948 r. był już poważnie chory (zmarł 27 I 1949 r.), jednak zdołał jeszcze na łamach czasopisma *Zagadnienia Filozofii* opublikować artykuł pt. „Zatrącenie melodii”, w którym, odnosząc się do postanowienia KC WKP(b) z 10 II 1948 r., gloryfikował „klasyczną”, dziewiętnastowieczną muzykę rosyjską, zwłaszcza Czajkowskiego. Jednocześnie odnosząc się do współczesności, pośród ogólnych utyskiwań na „formalizm”, wymienił z nazwiska jedynie Szostakowicza i skrytykował jego ostatnie dzieła:

Byłem pewny, że zachodnioeuropejski kryzys melodii nie może zagrozić zatraceniem melodii w mojej Ojczyźnie. Podjąłem staranie by [...] specjalnie napisać pracę badawczą „Muzyka mojej Ojczyzny” – nie jako historię muzyki rosyjskiej, lecz jako przegląd najważniejszych ośrodków jej pochodzenia, kulturowania i słuchania. Wydawało mi się, że tak można opisać kształtowanie się muzyki rosyjskiej w jej kolosalnym rozwoju melodycznym, a nie w zwykły sposób, naśladujący prace z zakresu historii literatury. Ale gdy dotarłem do końca epoki klasycznej i próbowałem zmierzyć się z symfonią naszych czasów, zostałem pokonany. Zatrzymałem się na próbie zagłębienia się w strukturę *VIII Symfonii* Szostakowicza, z jej dramatycznym napięciem, która wydawała mi się odbiciem spustoszeń wojny. Nie mogłem kontynuować, ponieważ moje myśli zostały zmącone przez kolejną, *IX Symfonię* tegoż kompozytora. [...] Poczulem, że symfonia ta pozostała „nieusłyszana” przez całą społeczność muzyczną i wcale nie dlatego, że nie została zrozumiana. Nie, zrozumiano ją, odczuwając boleśnie, że po wojnie taka muzyka jest niewybaczalna, bo jest obraźliwa, bo jest pod każdym względem „niestosowna”. Osobiście zrozumiałem, że jeśli krzywa naszej muzyki i jej najzdolniejszego innowatora pobiegnie w ten sposób – z tragiczną lekkością, z całą umiejętnością lawirowania pośród formalistycznych „zawiłości” – to nasza sztuka muzyczna może zapomnieć o wszystkich swoich osiągnięciach⁸³.

Swoją prywatną „antyformalistyczną kampanię” Asafiew zaczął zresztą już w końcu 1947 r., kiedy na łamach *Sowietskowo Iskustwa* opublikował artykuł „Muzyka dla milionów”, w którym podkreślał, iż:

kraj oddycha jednoczącymi uczuciami i hasłami – oto gigantyczny triumf radzieckiej demokracji! Kompozytorzy powinni dążyć do takiego języka muzyki, który byłby słyszalny dla milionów serc – od pieśni masowych do oper, kantat i symfonii, jako wysokich intelektualnych uogólnień⁸⁴.

Na płótnie Szyppowskiego, tuż za siedzącymi Asafiewem i Goldenweiserem, stanowiącymi tu rodzaj forpoczty, czy też raczej pary sygnalistów apelujących o ukrócenie szkodliwych tendencji w muzyce radzieckiej – jeszcze zanim głos zabrała partia, najważniejsi kompozytorzy „prawomyślni” zajęli pozycje przy fortepianie. Malarz ukazał ich stojących i chyba nie jest to przypadek. Oczywiście kompozycja z nisko umieszczonym punktem zbiegu perspektywicznego (typowa dla wielu obrazów

83 Boris V. Asaf' yev, „Poterya melodii”, *Voprosy filosofii* 2 (1948) nr 1, s. 147.

84 Boris V. Asaf' yev, „Muzyka dlya millionov”, *Sovetskoye iskustvo* 19 (1947) nr 51, s. 3.

socrealistycznych) wymusza niejako podwyższenie dalszego planu. Tu jednak zabieg ten ma podkreślić aktywny charakter grupy – w kontraście do pasywnych póz kompozytorów porażonych krytyką. Ale zarazem – stoją oni, bo brakuje dla nich wolnych miejsc. Można też przyjąć, iż są tu obserwatorami, a może nawet współoskarżycielami, gdyż krytyczne, piętnujące formalizm i kosmopolityzm słowa Żdanowa nie są wcale skierowane pod ich adresem. Odnosi się jednak przede wszystkim wrażenie, iż grupa ta czeka, by w dosłownym i przenośnym znaczeniu zająć krzesła, na których jeszcze siedzą „napiętnowani”. Zarazem jednak fortepian, jedno z podstawowych narzędzi warsztatu kompozytora i muzykologa, tu dodatkowo z partyturą na pulpicie, znalazł w tych postaciach rodzaj eskorty czy też obstawy. Jeśli przyjmiemy, iż instrument i zapis nutowy oznaczają prawo do aktywności zawodowej, to „przejęcie” ich przez grupę drugorzędnych kompozytorów i działaczy bezwarunkowo lojalnych względem partii i Stalina ma tu istotną wymowę.

Nonszalancko oparty o fortepian stoi trzydziestopięcioletni Tichon Chrennikow – ukazany na pozycji akompaniatora (co wydaje się zarówno trafne, jak i zabawne). Jest już przygotowany do objęcia funkcji pierwszego sekretarza Związku Kompozytorów (którą utrzyma przez czterdzieści cztery lata) oraz przewodniczącego sekcji muzycznej Komitetu Nagród Stalinowskich. Karierę zawdzięczał znajomości z Szepiłowem, jeszcze z czasu przedwojennej aktywności w Komsomole i przez lata był jego protegowanym⁸⁵. Za chwilę wystąpi w owym zaaranżowanym przez Szepiłowa spektaklu, zabierze głos i wyrazi stanowisko owej grupy „resentymentowców” wobec pozycji wybitnych i genialnych kolegów:

Kiedy nasze gazety, prasa centralna, pisały o głównych dziełach radzieckiej sztuki muzycznej, o rozkwicie radzieckiej muzyki, zwykle przywoływały cztery nazwiska, maksimum pięć (piąte, w zależności od sytuacji, albo przywoływano w tym zestawie nazwisk, albo opuszczano⁸⁶). I bardzo wiele osób rozumiało, że te cztery–pięć nazwisk nie stanowi pełnego obrazu muzyki radzieckiej. Muzyka radziecka jest znacznie bogatsza, bardziej różnicowana, znacząca, niż twórczość bezustannie propagowanych czterech–pięciu kompozytorów. Są u nas kompozytorzy, których naród kocha, którzy zawładnęli sercami narodu i o nich prawie nigdy nic się nie pisało. Mówię tu o błyskotliwych przedstawicielach naszego gatunku pieśni masowych⁸⁷.

Za plecami Chrennikowa, zza kłapy fortepianu wyłania się nieśmiało czołowy przedstawiciel owego rzekomo spychanego na margines gatunku – Wasilij Sołowiow-Siedoj, autor popularnych piosenek (jeszcze nie skomponował swego głównego przeboju – *Podmoskownyje wieczera*), a także operetek. Właśnie tym ostatnim poświęcił najwięcej miejsca, wypowiadając się na zebraniu w KC, postulując dowartościowanie tego „ludowego” przejawu sztuki kompozytorskiej i stwierdzając, że:

85 A. Belonenko, „Shostakovich i Sviridov”, s. 241, przyp. 16.

86 Chodzi oczywiście o Szostakowicza, Prokofiewa, Chaczaturiana, Kabalewskiego i – jako piątego – Miaskowskiego.

87 *Soveshchaniye*, s. 27.

do tego czasu muzyka naszych oper i operetek będzie naśladowcza lub formalistycznie oschła, dopóki nie nauczymy się słuchać i wcielać żywych intonacji naszych czasów, odpowiadających najbardziej oczekiwanym, najbardziej wzruszającym intonacjom lirycznym naszego narodu⁸⁸.

Na pozycji solistów-śpiewaków stoi jeszcze trzech drugorzędnych kompozytorów o wielkich aspiracjach: Iwan Dzierżyński, zabawnie przypominający fizjonomią Żdanowa, twórca opery *Cichy Don*⁸⁹, a za nim Władimir Zacharow i Marian Kowal. Szczególnie agresywnie atakował Szostakowicza Zacharow:

Jeśli przejrzeć całą naszą muzykę symfoniczną, to okaże się, że u nas stopniowo utrwaliły się główne nazwiska, bardzo słynne u nas i za granicą. Ale powinienem powiedzieć, że utwory tych kompozytorów naszemu narodowi radzieckiemu jawią się jako obce i całkowicie niezrozumiałe. Wiedzie się jeszcze u nas spór, czy *VIII Symfonia* Szostakowicza jest dobra, czy zła. Według mnie, jest to jakieś nieporozumienie. Myślę, że z punktu widzenia narodu *VIII Symfonia* – to nie jest w ogóle utwór muzyczny, to „utwór”, który nie ma żadnych związków ze sztuką muzyczną. Jednak mamy nie jedną taką kompozycję: podobnych kompozycji jest wiele [...]. Cały naród zajęty jest teraz realizowaniem planu pięcioletniego. W gazetach czytamy o heroicznych czynach, które dokonują się w fabrykach, na polach kołchozowych i tak dalej. Zapytajcie tych ludzi: czy rzeczywiście aż tak kochają *VIII* i *IX Symfonię* Szostakowicza i cały szereg innych utworów symfonicznych [...]. Niektórzy z tych kompozytorów sądzą, że cieszą się sukcesem za granicą. Więcej: oni jakoby reprezentują tam osiągnięcia muzyki radzieckiej. Trzeba rozważyć ten problem. Przede wszystkim powiem tak: na przykład *VIII*, *IX*, *VII Symfonia* Szostakowicza rzekomo za granicą rozpatrywane są jako utwory genialne. Ale spytajmy, przez kogo są rozpatrywane? Za granicą ludzi jest wielu. Obok reakcjonistów, przeciw którym walczyliśmy, obok bandytów, imperialistów i tak dalej, są tam jeszcze narody. Ciekawe, u kogoż to owe utwory odnoszą sukces? U narodów? Mogę na to odpowiedzieć całkiem kategorycznie – nie, to niemożliwe. Obecnie najbardziej popularnym na świecie kompozytorem jest nasz Czajkowski [...]. Uważam, że na dzisiejszym zebraniu przede wszystkim powinniśmy powiedzieć otwarcie, że ideologiczna strona pracy twórczej naszych kompozytorów, a zwłaszcza kompozytorów z wielkimi nazwiskami, nie wytrzymuje żadnej krytyki. Kompozytorzy ci oderwali się od narodu, a oderwawszy się, nie przynoszą narodowi pożytku [...]. W Leningradzie, w czasie blokady, kiedy ludzie umierali w fabrykach, przy maszynach, to ludzie ci prosili, by przysłać im płyty z pieśniami ludowymi, a nie z *VII Symfonią* Szostakowicza⁹⁰.

Niewiele ponad pół roku później na gruncie polskim myśli te „twórczo” rozwinął i uzupełnił o jednoznacznie polityczną wykładnię Włodzimierz Sokorski:

[...] zwyrodnienie sztuki na zachodzie jest zresztą zupełnie celowo i świadomie doprowadzane do tak skrajnych form po to, by w ostatecznym rozrachunku rzucić to na tło faszystowskiej

88 Ibid., s. 116.

89 Premiera *Cichego Donu* miała miejsce w 1935 r., wyciąg dzieła pierwotnie ukazał się z dedykacją dla Szostakowicza. W 1936 r. agencja TASS doniosła o spotkaniu Stalina z kompozytorem i zespołami Teatru Bolszoi po spektaklu, zaś dwa tygodnie później na łamach *Prawdy* ukazał się artykuł potępiający operę Szostakowicza *Lady Makbet mceńskiego powiatu*. Po tym Dzierżyński zdjął dedykację w kolejnym wydaniu swojej opery. Szeroko na ten temat zob.: Marina Frolova-Walker, „The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. Ivan Susanin”, *Cambridge Opera Journal* 18 (2006) nr 2, s. 181–216.

90 Ibid., s. 20–22, 24.

siły, propagowanej już zresztą jaskrawo naturalistycznymi środkami wyrazu. Przypomina to w pewnym stopniu ideę przewodnią *VIII Symfonii* Szostakowicza, w której nagle zaczyna się przebijać jeden ton, ton drażniący, negujący sens istnienia samego dzieła, by w końcu rozsadzić jego harmonię, ludzki wyraz dzieła sztuki. Podobnie działa propaganda amerykańskiego imperializmu. W atmosferze moralnego rozkładu świata kapitalistycznego, na tle bezsilności rządów burżuazyjnych usiłuje wsączyć w umysły ludzkie swój własny, neoamerykański i neofaszystowski kult siły⁹¹.

Czynny udział w nagonce opłacił się: do ścisłego grona sekretariatu Związku Kompozytorów w kwietniu 1948 r. weszli m.in. Chrennikow, Asafiew, Kowal i Zacharow – oczywiście decyzja o tym zapadła na wyższym szczeblu, gdyż głosowanie zostało sfalszowane (w rzeczywistości uzyskali odpowiednio 17., 28., 45. i 49. miejsce na pięćdziesięciu kandydatów)⁹². Również w sekcji muzycznej Komitetu ds. Nagród Stalinowskich zaszły zmiany – z dotychczasowego gremium wydalono m.in. Szostakowicza i Miaskowskiego, ostali się tylko Goldenweiser i Szaporin, funkcję przewodniczącego objął Chrennikow, dokooptowano też m.in. Zacharowa oraz śpiewaczkę Ksenię Dzierżyńską (uwidocznioną na obrazie, o czym będzie poniżej)⁹³.

Wywindowani na szczyt niezbyt zdolni i niezbyt kompetentni kompozytorzy mogli teraz brać odwet na swoich wybitnych kolegach. Mieczysław Wajnberg wspominał:

To były straszne czasy... Pamiętam, jak Miaskowski i ja wszystkie symfonie [Miaskowskiego] prezentowaliśmy już w nowym sekretariacie. Byli tam obecni M[ichaił] Czulaki, T[ichon] Chrennikow, W[ładimir] Zacharow, M[arian] Kowal. Właśnie takie towarzystwo. A kiedy graliśmy, myślę, Dwudziestą piątą lub Dwudziestą szóstą symfonię, Zacharow, „piosenkarz” [песенник], który prawdopodobnie nie wiedział, jak się pisze partytury, powiedział jemu, Miaskowskiemu, człowiekowi, który napisał 27 symfonii granych na całym świecie, powiedział mu: „Cóż, robicie postępy. Trzeba jeszcze tylko trochę bardziej udoskonalić język”⁹⁴.

NIEOBECNI

Oprócz omówionych już postaci, na zbiorowym portrecie Szypowskiego widać jeszcze kilka innych osób (z nich tylko część zdołałem rozpoznać), które najpewniej stanowią tu rodzaj tła. Jednak o niezwykłości płótna przesądza co innego. Zgodnie z typowym dla dzieł socrealistycznych schematycznym, plakatowym sposobem obrazowania zebranie, na którym zająć się miano przede wszystkim potępieniem opery Muradelego, ten ostatni winien zajmować eksponowane miejsce. Jednak malarz

91 Włodzimierz Sokorski, „Przeciw kosmopolityzmowi w sztuce”, w: tenże, *Sztuka w walce o socjalizm*, Warszawa 1950, s. 161.

92 Y.S. Vlasova, *1948 god*, s. 330–331.

93 M. Frolova-Walker, *Stalin's*, s. 226.

94 Ludmila D. Nikitina, *Moisey (Mechislaw) Vaynberg: po stranitsam zhizni cherez dokumenty, vospominaniya i issledovaniya*, Moskwa 2019, s. 19.

wznosi się tu na wyżyny „ideowości” i interpretuje wydarzenie, nie podążając za reporterską prawdą, ale za duchem „partyjności” i ukazuje ideowe sedno wydarzenia: Muradeli, realnie uczestnicząc w zebraniu, będąc dla tego zebrania pretekstem, przemawiając nawet, w istocie musiał usunąć się poza kadr, by znaleźli się w nim prawdziwi adresaci pouczenia partii i Stalina.

W dolnym prawym rogu płótna, na pierwszym planie widoczny jest pusty fotel, nie zajęty przez nikogo, mimo iż na sali stoi wiele osób, także w starszym wieku. Nie jest to jedynie zabieg kompozycyjny, choć dla konstrukcji przestrzeni w kadrze ów sztafaż wydaje się być zabiegiem sensownym. Bardzo kusząca wydaje się koncepcja, iż ów pusty fotel to w istocie manifestacja nieobecności Muradelego, egzemplifikacja jego braku. Mebel ten stoi jakby bezpośrednio za fotelami atakowanych kompozytorów, zwłaszcza za plecami Szostakowicza. Trudno było bardziej jednoznacznie wyrazić dwuznaczną rolę autora *Wielkiej przyjaźni* podczas owego zebrania. Był w istocie pretekstem tak nieistotnym, że aż niewidocznym, a przez to mógł się czuć całkiem bezpiecznie. Choć „linia strzału” idąca od popiersia Stalina, przez głowę Żdanowa jest skierowana ku niemu, to w istocie godzi nade wszystko prosto w Szostakowicza, a rykoszetem trafia też w innych „formalistów”.

Zarazem na pustym siedzisku ukazane zostały trzy kluczowe atrybuty: pod zwinętym numerem *Prawdy* leży numer branżowego czasopisma *Sowietskaja Muzyka*, a całkiem pod spodem jakaś partytura. Zobrazowana tu została hierarchia, której od tego momentu mają się trzymać wszyscy twórcy. *Prawda* (którą w momencie zebrania kieruje Michaił Susłow ukazany pod popiersiem Stalina) jest naczelnym organem partii i kluczowym narzędziem komunikacji pomiędzy władzą i społeczeństwem. Tylko partia ma prawo decydować o każdym aspekcie życia, czyli także o twórczości artystycznej. Tylko od niej zależy, kto i na jakich zasadach może wykonywać zawód kompozytora. To na łamach tego organu potępiono w 1936 r. Szostakowicza za operę *Lady Makbet mceńskiego powiatu*, a obecnie Muradelego za *Wielką przyjaźń*. Zalecenia partii winny być jednak wprowadzane w życie za pomocą struktur oficjalnych organizacji zawodowych, które muszą też systematycznie kontrolować swoich członków – *Sowietskaja Muzyka* była organem Związku Kompozytorów i w tym samym czasie doszło także do zmiany w kierownictwie jej redakcji (jak podano wyżej, funkcję redaktora naczelnego objął ukazany tu Marian Kowal). Wszelka twórczość, w przypadku muzyków reprezentowana przez partyturę, tu „podwójnie” przykrytą partyjnym i branżowym organem prasowym, winna poddawać się woli partii, przełożonej na szczegółowe zalecenia sformułowane przez powołane w tym celu organizacje, które ową twórczość będą poddawać bezpośredniej kontroli.

Brakuje też rozpoznawalnej postaci Gawriła Popowa, kompozytora, który w postanowieniu KC z 10 II 1948 r. został wymieniony obok Szostakowicza, Prokofiewa, Chaczaturiana, Szabalina i Miaskowskiego. Podobnie jak Szostakowicz był „recydywistą”, jego *I Symfonia* op. 7 została bowiem oficjalnie potępiona jeszcze przed

rozprawą z *Lady Makbet mceńskiego powiatu*: 29 III 1935 r., w czasopiśmie *Krasnaja Zwiezda* ukazał się druzgocący artykuł „Cudzym głosem. O symfonii G. Popowa” podpisany przez Władimira Jochelsona, sekretarza wykonawczego Leningradzkiego Związku Kompozytorów Radzieckich. Mimo wstawiennictwa Prokofiewa, Szebalina i Szaporina utwór został na trwale (do 1972 r.) wycofany z repertuaru⁹⁵, jednak *II Symfonia* Popowa w 1946 r. została uhonorowana Nagrodą Stalinowską drugiego stopnia.

Trzecim wreszcie istotnym nieobecnym jest Mieczysław Wajenberg. Nie należał wprawdzie do grupy kompozytorów najbardziej prominentnych, ale był najważniejszym uczniem, protegowanym i najbliższym przyjacielem Szostakowicza. Wano Muradeli w swojej „samokrytyce” z 11 I 1948 r. praktycznie już na wstępie przypuścił atak na Wajnerberga, co pozwoliło mu gładko przejść do krytyki samego Szostakowicza: „czy aby zainteresowanie Wajnbergiem nie stanowi przejawu płaszczenia się przed Zachodem?”⁹⁶. Wajenberg, Żyd urodzony i wykształcony w Warszawie, a więc na Zachodzie, wydawał się idealnym celem odpowiadającym założeniom planowanego ataku. Drugiego dnia zebrania w KC, 12 I 1948 r., NKWD skrytobójczo zamordowało w Mińsku Salomona Michoelsa, wybitnego żydowskiego aktora, a zarazem teścia Wajnerberga i dobrego znajomego wielu obecnych na sali kompozytorów. Wiadomość o rzekomym „wypadku komunikacyjnym” dotarła do zgromadzonych jeszcze w trakcie posiedzenia i wywarła na nich wstrząsające wrażenie. Koordynacja tych wydarzeń nie mogła być przypadkowa i miała na celu spacyfikowanie wszelkiego potencjalnego oporu. Szykowski, malując płótno w 1950 r., musiał być świadomym, iż nie powinien uwzględniać postaci Wajnerberga (który był obecny na posiedzeniu), choćby z tego powodu, iż od 28 I 1949 r., gdy w *Prawdzie* opublikowano artykuł „O pewnej grupie krytyków teatralnych”, rozpoczęła się walka z tzw. „kosmopolitami”, co w istocie miało znamiona coraz bardziej otwartej kampanii antysemitkiej.

OPTYMISTYCZNA TRAGEDIA

Wystąpienie A.A. Żdanowa na zebraniu działaczy muzyki radzieckiej Szypowskiego, powstawało około półtora roku po tytułowym wystąpieniu. Żdanow nie żył, został wciągnięty do panteonu oficjalnie czczonych działaczy komunistycznych, choć rozprawiono się bezwzględnie z częścią jego najbliższych współpracowników. Napiętnowani kompozytorzy stworzyli dzieła częściowo realnie, a częściowo deklaratywnie zgodne z „antyformalistycznymi” założeniami, za co hojnie odplacono im przyznaniem Nagród Stalinowskich. Z perspektywy roku 1950 ów zbiorowy portret stanowił więc właściwe zakończenie tego, co – za tytułem sztuki teatralnej *Wsiewołoda*

95 Irina Skvortsova, „Sud’ba stalinskogo poputchika. Kompozitor russkogo awangarda – Gavriil Popov”, *Morozovskiye chteniya*, 2011, wersja online: <https://ftp.ais-art.ru/2011-01-21-10-09-07/kontakty.html?view=article&cid=2593:2012-01-04-13-24-21&catid=239>, dostęp 1 III 2025.

96 *Soveshchaniye*, s. 18–19.

Wiszniewskiego z 1932 r. – nazywano tragedią optymistyczną. Przypomnijmy, iż sformułowaniem tym określano powszechnie *V Symfonię* Szostakowicza, która miała stanowić konstruktywną odpowiedź na partyjną krytykę opery *Lady Makbet mceńskiego powiatu*. Obraz był więc malowany i miał być percypowany właśnie w perspektywie owych kilkunastu miesięcy, podczas których oskarżeni o formalizm kompozytorzy uznali i rozpoznali swoje błędy (Szostakowicz ponownie) oraz odkupili winy. Lew Szypowski malował dzieło dyplomowe jako dojrzały, trzydziestopięcioletni oficer, weteran wojenny i raczej na pewno zdawał sobie sprawę, że takie ujęcie z punktu widzenia propagandy będzie miało doniosłe znaczenie dydaktyczne. Właśnie ów jawnie dydaktyczny i moralizatorski charakter płótna przy jednoczesnej aktualizacji zapewnił mu miejsce na Wszzechzwiązkowej Wystawie Sztuki, a potem na pokazach m.in. w Berlinie i Warszawie. Widza dobrze zaznajomionego ze sztuką dawną może zaintrygować quasi-religijny charakter dzieła, bliski z ducha perswazyjnym dziełom doby Kontrreformacji, obrazującym duchową przemianę skruszonych grzeszników. Światło bijące od popiersia Stalina i niejako filtrowane przez „natchnioną” przemowę Żdanowa jest niczym nadprzyrodzony blask oślepiający Szawła w drodze do Damaszku – nie zabijający go, ale wiodący ku potępieniu dotychczasowego grzesznego życia i duchowej metamorfozie. Wyraźnie spetryfikowane postacie najważniejszych kompozytorów mają właśnie oddawać efekt nagłego uświadomienia sobie skali własnych błędów i odstępstw, a zarazem obrazować początek procesu „odkupienia”. Hieratyczność kompozycji tylko podkreśla to wrażenie – głowa Stalina nie tylko góruje ponad całym zgromadzeniem, ale jest też o wiele większa, głowa Żdanowa jest na poziomie znacznie wyższym niż pozostałe, izokefaliczny układ twarzy zasiadających w audytorium przywołuje na myśl malarstwo ikonowe. Przejmowanie formuł wypracowanych i sprawdzonych na gruncie *sacrum* przez sztukę systemów totalitarnych, oczywiście także radziecką, jest czymś oczywistym i poza dyskusją, jednak tak zgrana „orkiestracja” wszystkich środków i taka precyzyjna ich koordynacja, jak w obrazie Szypowskiego, zdaje się być czymś wyjątkowym.

Jednak wiele dzieł naznaczonych zbytnią aktualizacją szybko starzeje się i zatracą pierwotne sensy. Jak wspomniano wyżej, w 1952 r. Szypowski namalował autorskie powtórzenie pracy. Nie jest ono jednak wierną kopią, gdyż artysta wprowadził pewne zmiany. Pomijając późniejsze jeszcze ocenianie popiersia Stalina, zauważamy, iż na płótnie znajdującym się dziś w Samarze w grupie partyjnej bez zmian pozostali Susłow i Szepiłow, w 1952 r. rozwijający błyskotliwe kariery w aparacie (oraz anonimowe stenotypistki), ale wymazano lub zamaskowano Popowa (zdegradowanego do funkcji dyrektora fabryki w Samarze) i niewyraźną w wersji pierwotnej sylwetkę Kuzniecowa (zob. il. 9). Można przyjąć, że właśnie te wydarzenia, a nie zmiany w sytuacji kompozytorów, zmusiły autora do opracowania drugiej wersji. Alternatywę stanowiło przemalowanie pierwotnego płótna. Zmiany w gronie muzyków określiłbym tu jako wtórne (zob. il. 10). Pierwszy plan pozostał niezmienny, za to istotne zmiany zaszły w grupie zgroma-



Il. 9. Porównanie analogicznych fragmentów wersji obrazu Lwa Szypowskiego *Wystąpienie A.A. Żdanowa na zebraniu działaczy muzyki radzieckiej*, górna – rok 1950, dolna – 1952



Il. 10. Porównanie analogicznych fragmentów wersji obrazu Lwa Szypowskiego *Wystąpienie A.A. Żdanowa na zebraniu działaczy muzyki radzieckiej*, górna – rok 1950, dolna – 1952. Numer 1 to Wano Muradeli wprowadzony na miejsce Mariana Kowala, numerem 2 oznaczony Nikołaj Rakow; strzałką oznaczono przeniesienie postaci Wasilija Sołowiow-Siedoja

dzonej wokół fortepianu. Chrennikow, Dzierżyński i Zacharow, wciąż prominentni – pozostali nietknięci na swoich miejscach. Jednak Sołowiow-Siedoj został zza pleców Chrennikowa przeniesiony do grupy po prawej, lądując za sędziwym, wąsatym kompozytorem-organistą Aleksandrem Goedicke (na miejscu niezidentyfikowanego młodzieńca, którego przesunięto na drugą stronę Goedickego). Na miejscu Sołowiowa-Siedoja, za klapą fortepianu pojawił się inny jeszcze młody człowiek – niestety nie udało mi się go rozpoznać. Jednak najbardziej istotną zmianą jest zastąpienie Mariana Kowala przez Wano Muradelego – a więc postaci, z której nazwiskiem na zawsze pozostały związane niesławne wydarzenia 1948 r. w muzyce radzieckiej. Właśnie ukazały się jego pieśni masowe: popularny także w bierutowskiej Polsce *Hymn Międzynarodowego Związku Studentów* oraz *Moskwa–Pekin*, ta druga w pełni odpowiadająca propagandowym potrzebom polityki radzieckiej względem ChRL i przez to bez końca odgrywana tak w ZSRR, jak i państwach satelickich. Kowal z kolei został wówczas odwołany z pozycji redaktora naczelnego *Sowietskiej Muzyki*. Jego wyjątkowo agresywny, cytowany tu artykuł „Twórcza droga Szostakowicza”, okraszający niewyszukanymi epitetami dosłownie wszystkie dzieła autora *Symfonii Leningradzkiej* nie przynosił mu już chwały w momencie, gdy Szostakowicz został uhonorowany najwyższymi nagrodami.

Na koniec jeszcze warto zauważyć, że na obrazie Szypowskiego w jego pierwotnej wersji ukazano jedynie trzy kobiety, w tym dwie stenotypistki. Wśród muzykologów i kompozytorów były oczywiście dość liczne kobiety, tym bardziej reprezentowane były w szeregach kadry profesorskiej wyższych szkół muzycznych. Zwraca uwagę np. brak Jeleny Gniesinej, pełniącej wówczas kierowniczą funkcję w Instytucie Gniesinych. Jediną kobietą w pierwszej wersji obrazu jest Ksenia Dzierżyńska, śpiewaczka (sopran), solistka Teatru Wielkiego, artystka ludowa ZSRR (1937), laureatka Nagrody Stalinowskiej I stopnia (1943), profesor Konserwatorium Moskiewskiego. Jest zresztą nie tylko jedyną kobietą pośród muzyków, lecz także jedyną osobą nie zajmującą się kompozycją. Myślę, że udało mi się rozszyfrować jej rolę. Dzierżyńska jako jedna z niewielu postaci, jeśli nie jedyna, słucha przemówienia Żdanowa rozluźniona i z wyraźnym ukontentowaniem. Ten stoi w pozie przypominającej śpiewaka, oparty o mównicę niczym o fortepian. Żdanow, jak wiadomo, uważał się za znawcę muzyki, szczególnie zaś muzyki wokalne, często śpiewał, grał niezłe na akordeonie i fortepianie, Kaganowicz żartobliwie nazywał go „harmonistą”. Jak wspominał Nikita Chruszczow:

Kiedy odwiedzaliśmy Stalina (w tym czasie Stalin już zaczął pić i upijać innych, a Żdanow cierpiał na tę słabość), [Żdanow] brzdąkał na pianinie i śpiewał, a Stalin śpiewał razem z nim. Te pieśni można było śpiewać tylko u Stalina, bo nigdzie indziej nie dało się ich powtórzyć. Tylko prostytutki w burdelach mogły je śpiewać i nikt inny⁹⁷.

Można więc uznać, że diwa operowa słuchająca z wyraźnym ukontentowaniem przemawiającego Żdanowa stanowi tu aluzję do jego wokalnych zainteresowań,

97 Nikita S. Khrushchev, *Vospominaniya (kniga I)*, Moskwa 1999, s. 176.

a tym bardziej do wyrażanego w wielu wystąpieniach postulatu „śpiewności”, który zatraceniu ulegać miał w muzyce formalistycznej. Żdanow-śpiewak został zresztą karykaturalnie sportretowany przez samego Szostakowicza w jego *Antyformalistycznym rajoku*, swego rodzaju słowno-muzycznym odpowiedniku obrazu Szypowskiego, odtworzającym w satyrycznej konwencji zebranie ze stycznia 1948 roku. Żdanow występuje jako towarzysz Dwojkin, którego partia, w konwencji arii *bel canto* „jest najbardziej rozbudowana pod względem melodycznym, ambitusu melodii i wirtuozerii głosowej”, momentami wręcz przypominając ćwiczenia wokalne, a głos prowadzącego „zebranie” zapowiada, iż mówca będzie „wokalizować”⁹⁸. Dzieła Szostakowicza, napisanego już po „odwilży” i nieprzeznaczonego do publicznych wykonań nie można oczywiście zestawiać z oficjalnym, akademickim płótnem Szepiłowa. Oba jednak łączy wielowarstwowość, aluzyjność i wymóg umiejętności odczytywania ukrytych znaczeń przez odbiorców. Nie wiem jednak, jaki był odbiór obrazu przez sportretowanych, zwłaszcza przez czołowych kompozytorów z Szostakowiczem na czele.

BIBLIOGRAFIA

- Akopyan, Levon Ogonesovich. *Shostakovich. Opyt fenomenologii tvorchestva*. Sankt Peterburg: Dmitriy Bulanin, 2004.
- Asaf'yev, Boris V. „Muzyka dlya millionov”. *Sovetskoye iskusstvo* 19, nr 51 (1947): 3.
- Asaf'yev, Boris V. „Poterya melodii”. *Voprosy filosofii* 2, nr 1 (1948): 144–149.
- Belonenko, Aleksandr. *Mitsislav Vaynberg i Georgiy Sviridov: perepletenije sudeb*. Sankt Peterburg: Kompozitor, 2023.
- Belonenko, Aleksandr. „Shostakovich i Sviridov: k istorii vzaimootnosheniy”. Cz. 1. *Nash Sovremennik* 1 (2016): 238–267.
- Boterbloem, Kees. „The Death of Andrei Zhdanov”. *The Slavonic and East European Review* 80, nr 2 (2002): 267–287.
- Boterbloem, Kees. *The Life and Times of Andrei Zhdanov, 1896–1949*. London–Ithaca: McGill–Queen’s University Press, 2004.
- Bylander, Cindy. *Engaging Cultural Ideologies: Classical Composers and Musical Life in Poland 1918–1956*. Boston: Academic Studies Press, 2022.
- Damaskin, Igor A., Pëtr A. Koshel’. *Velikaya Otechestvennaya Voyna. Entsiklopediya dlya shkol'nikov*. Moskva: Olma-Press, 2005.
- Druzhinkina, Natal'ya G. „Pamyati khudozhnika-frontovika L'va Nikolayevicha Shipovskogo”. W: *Takaya raznaya voyna... Velikaya Otechestvennaya voyna v pis'makh, vospominaniyakh, dokumentakh, rasskazakh: sbornik*, 135–140. Sankt Peterburg: Severnaya Zvezda 2017.
- Dziadek, Magdalena. „Muzyka Dymitra Szostakowicza w międzywojennej Warszawie”. *Muzyka* 68, nr 2 (2023): 24–48.
- Frolova-Walker, Marina. „The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. Ivan Susanin”. *Cambridge Opera Journal* 18, nr 2 (2006): 181–216.

98 Magdalena Stochniol, „*Antyformalistyczny rajok* na recytatora, cztery basy, chór mieszany i fortepian Dymitra Szostakowicza, jako swoisty dokument ponurych czasów”, *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie* 7 (2012), s. 118.

- Frolova-Walker, Marina. *Stalin's Music Prize. Soviet Culture and Politics*. New Haven–London: Yale University Press, 2016.
- Głowiński, Michał. „Artysta na totalitarnym dworze («Świadectwo» Dymitra Szostakowicza)”. W: Michał Głowiński, *Rytuał i demagogia. Trzyście szkiełców o sztuce zdegradowanej*, 86–94. Warszawa: Open, 1992.
- Głowiński, Michał. „Kierunek: wielka nomenklaturowa chałtura”. W: Michał Głowiński, *Rytuał i demagogia. Trzyście szkiełców o sztuce zdegradowanej*, 162–172. Warszawa: Open, 1992.
- Głowiński, Michał. „Pochwała bohaterkiego oportunisty. Epizod socrealistyczny w biografii Andrzeja Panufnika”. W: Michał Głowiński, *Rytuał i demagogia. Trzyście szkiełców o sztuce zdegradowanej*, 95–103. Warszawa: Open, 1992.
- Gorlitzki, Yoram, Oleg Khlevniuk. *Cold Peace. Stalin and the Soviet Ruling Circle, 1945–1953*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2004.
- Groys, Boris. *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przekł. Piotr Kozak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2010.
- Hahn, Werner G. *Postwar Soviet Politics. The Fall of Zhdanov and the Defeat of Moderation, 1946–53*. Ithaca–London: Cornell University Press, 1982.
- Juon, Konstanty. „O realizmie socjalistycznym (fragmenty z przemówienia na Drugiej Sesji Akademii Sztuki ZSRR w dniach 20–27 maja 1948)”. *Przegląd Artystyczny* 1, nr 1–2 (1950): 28.
- Kenez, Peter. *Odkłamana historia Związku Radzieckiego*, przekł. Aleksandra Górka. Warszawa: Bellona, 2008.
- Khait, Yuliya. „«Sovetskaya muzyka» i antiformalisticheskiya kampaniya 1948 goda”. *Muzykal'naya akademiya* 91, nr 1 (2023). doi.org/10.34690/287.
- Khrennikov, Tikhon. „Tridtsat' let sovetskoy muzyki i zadachi sovetskikh kompozitorov”. *Sovetskaya muzyka* 16, nr 2 (1948): 23–46.
- Khrushchev, Nikita S. *Vospominaniya (kniga 1)*, Moskwa: Informatsionno-izdatel'skaya kompaniya „Moskovskiye Novosti”, 1999.
- Klefsad, Terry. „Shostakovich and the Peace Conference”. *Music & Politics* 6, nr 2 (2012): b.p. doi:10.3998/mp.9460447.0006.201.
- Kostyrchenko, Gennadiy. „Malenkov protiv Zhdanova. Iгры stalinskikh favoritov”. *Rodina* 12, nr 9 (2000): 85–92.
- Koval', Marian. „Tvorcheskiy put' D. Shostakovicha”. *Sovetskaya muzyka* 16, nr 2 (1948): 48–61, nr 3: 31–43, nr 4: 8–19.
- Krajewski, Juliusz. „Humanizm sztuki radzieckiej”. W: *Wystawa prac plastyków radzieckich. Malarstwo–rzeźba–grafika*, 9–12. Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1951.
- Lavrenev, Boris. „Ideynost' i masterstvo. Khudozhestvennaya vystavka 1950 goda”. *Ogoněk* 29, nr 3 (1951): 2–3.
- Mathews, Mervyn. *Privilege in the Soviet Union. A Study of Elite Life-Styles under Communism*. London: G. Allen & Unwin, 1978.
- Maximenkov, Leonid. „Stalin and Shostakovich. Letters to a «Friend»”. W: *Shostakovich and His World*, red. Laurel E. Fay, 43–58. Princeton–Oxford: Princeton University Press, 2004. doi.org/10.2307/1.j.ctvj6677t.
- Meyer, Krzysztof. *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999.
- Miedwiediew, Roj A. *Ludzie Stalina*, przekł. Tadeusz Kaczmarek. Warszawa: Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych, 1989.
- Montefiore, Simon Sebag. *Stalin. Dwór czerwonego cara*, przekł. Maciej Antosiewicz. Warszawa: Znak Horyzont, 2004.
- Nikitina, Ludmila D. *Moisey (Mechislav) Vaynberg: po stranitsam zhizni cherez dokumenty, vospominaniya i issledovaniya*. Moskwa: Muzyka, 2019.

- Petroff, George. *The Red Eminence. The Biography of Mikhail A. Suslov*. Clifton: The Kingston Press, 1988.
- Polyakov, Il'ya. „Liki vozhd'ey i ikh pevtsov. Samartsev priglashayut polyubovat'sya propagandistskoy zhivopis'yu”. *Samarskaya Gazeta* 22, nr 181 (2012): 7.
- Roginskaya, Frida. „Khudozhestvennaya shkola na pod'yeme (K vystavke uchebnykh i diplomnykh rabot khudozhestvennykh institutov imeni I.Ye. Repina i imeni V.I. Surikova)”. *Iskusstvo* 19, nr 2 (1951): 44–48.
- Shepilov, Dmitriy T. *Neprimknuushiy*. Moskva: Vagrius, 2001.
- Skvortsova Irina. „Sud'ba stalinskogo poputchika. Kompozitor russkogo avangarda – Gavriil Popov”. *Morozovskiy chteniya* 2011, online: <https://ftp.ais-art.ru/2011-01-21-10-09-07/kontakty.html?view=article&id=2593:2012-01-04-13-24-21&catid=239>, dostęp 1 III 2025.
- Sokorski, Włodzimierz, „Przeciw kosmopolityzmowi w sztuce”. W: Włodzimierz Sokorski, *Sztuka w walce o socjalizm*, 155–165. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1950.
- Soveshchaniye deyat'el'ey sovetskoy muzyki v TsK VKP(b)*. Moskva: Pravda, 1948.
- „Sowjetische Malerei und Plastik in Berlin. Was wir von den sowjetischen Künstlern lernen können”. *Neues Deutschland* 6, nr 188 (1951): 3.
- Stochniol, Magdalena. „Antyformalistyczny rajok na recytatora, cztery basy, chór mieszany i fortepian Dymitra Szostakowicza, jako swoisty dokument ponurych czasów”. *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie* 7 (2012): 105–121.
- „...Utselel, potomu chto smeyalsya». S narodnym artistom SSSR Nikitoŭ Bogoslovskim besedyet nash korrespondent Anastasiya Nitochkina”. *Ogonëk* 68, nr 45 (1990): 27–29.
- „V storone ot tvorcheskikh zadach”. *Sovetskoye iskusstvo* 19, nr 6 (1948): 2.
- Vlasova, Yekaterina S. *1948 god v sovetskoy muzyke. Ne iskusstvo dlya iskusstva, a iskusstvo dlya mass*. Moskva: Klassika XXI, 2010.
- Vostrysh'ev, Mikhail. *Moskva Stalinskaya. Bol'shaya illyustrirovannaya letopis'*. Moskva: Algoritm, 2008.
- Wółkow, Solomon. *Szostakowicz i Stalin*, przekł. Maria Putrament. Warszawa: Twój Styl, 2006.
- Wystawa prac plastyków radzieckich. Malarstwo–rzeźba–grafika*. Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1951.
- Yefimov, Boris. „Yubileynny parad iskusstv”. *Krokodil* 26, nr 24 (1947): 6–7.
- Yesakov, Vladimir D. „K istorii filosofskoy diskussii 1947 goda”. *Voprosy filosofii* 47, nr 3 (1993): 83–106.

LEV SHIPOVSKY'S PAINTING ANDREI ZHDANOV'S SPEECH TO THE SOVIET MUSIC
FUNCTIONARIES AS A REPRESENTATION OF MUSICAL LIFE UNDER THE ZHDANOV
DOCTRINE

This article comprises an iconological analysis of two versions of Lev Shipovsky's painting *Andrei Zhdanov's Speech to the Soviet Music Functionaries*, which has not previously been studied by art historians and musicologists. The subject of the painting is a conference of musicians and musicologists held at Moscow's Communist Party headquarters between 10 and 12 January 1948, soon after the condemnation of Vano Muradeli's opera *The Great Friendship* in *Pravda*, when a war was unleashed against 'formalism', 'cosmopolitanism', and 'servility

towards the West'. Rather than documenting the event, the painting enters into the spirit of socialist-realist ideological zeal by presenting the 'truth' concerning the current political context, the reshuffle in the ruling structures and the resulting hierarchies among both the party ideologists (the figures on the left) and musicians, mostly composers, including the most eminent ones. The two versions, created in 1950 and 1951, contain ostensibly minor differences in the choice and arrangement of the persons represented, which perfectly reflect those changes of hierarchy.

The article analyses these elements in detail, also drawing on other iconographic sources, as well as published stenographic records of the conference speeches and debate. Though the painting's composition includes many leading composers (such as Prokofiev, Khachaturian, Myaskovsky, Shebalin and Shaporin), a special place is assigned to Dmitri Shostakovich. His importance is reflected in the painting's main axis of composition, which leads from the very large marble bust of Stalin dominating the picture (repainted as Lenin in the second version) to the head of Zhdanov delivering the speech, and from there to the face of Shostakovich, who appears to be passively listening to the party instructions. At the piano in the background, we can see composers who had previously been held in low regard or viewed as too conservative, but who attacked Shostakovich and other 'formalists' in a particularly aggressive manner during the conference. They are grouped around Tikhon Khrennikov, the freshly appointed General Secretary of the Union of Soviet Composers. Through the ordering of persons and props (such as the party organ *Pravda*, the official trade journal and a score lying on a chair), the painting represents the mechanisms by which artistic life was controlled and pressure exerted on artists. The images afford us a better understanding of artists' attitudes and the ways in which they were perceived outside the musical milieu.

Although artistically mediocre, the 1950 version was presented at several prestigious exhibitions in the Soviet Union and other countries of the Communist Bloc (including at Warsaw's Zachęta Gallery). It was also frequently reproduced as a universal depiction of the mechanisms that controlled artistic life in accordance with the requirements envisaged for all the countries under Soviet domination.

Translated by Tomasz Zymer

Dr Marcin Zgliński, historyk sztuki, absolwent Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, pracownik naukowy Instytutu Sztuki PAN i Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Zajmuje się badaniami nad sztuką nowożytną oraz XX w., zwłaszcza na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. Jest specjalistą w dziedzinie inwentaryzacji i dokumentacji zabytków, od 2007 r. pełni funkcję redaktora naczelnego *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*. Zajmuje się także szeroko pojętą ikonografią muzyczną oraz związkami muzyki i sztuk plastycznych, zwłaszcza zaś problematyką historycznych prospektów organowych.
marcin.zgliński@ispan.pl
