

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-1-48-57

А.П. Салиенко

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории отечественного искусства
 исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

alsalienko@mail.ru

ОБРАЩЕНИЕ К ТРАДИЦИИ И СЛОЖЕНИЕ СТЕРЕОТИПА «ИЗОБРАЖЕНИЯ» ХУДОЖНИКА В СОВЕТСКОЙ ПРОЗЕ 1920 – 1970-х гг. ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА

Статья посвящена такой всё еще мало разработанной теме, как «изображение» художника в советской прозе 1920 – 1970-х гг. Особенность подхода в данном случае заключается в том, что здесь не будут представлены литературоведческие интерпретации текстов, речь будет идти от лица искусствоведа, для которого литература служит дополнительным источником для размышлений в его стремлении понять эпоху, поэтому слово «изображение» в заглавии статьи мы заключаем в кавычки. В поле нашего зрения попали те романы, повести и рассказы о художниках, действующими лицами которых являются вымышленные или имеющие конкретных прототипов литературные персонажи, олицетворяющие в сознании писателя «образ художника». Особое внимание в данной статье уделяется проблеме традиции и стереотипа в изображении художника писателями, герои которых не только напоминают реальных персонажей «из жизни», но и сами часто подражают литературным образцам прошлого. Одним из таких произведений, ставших заглавным в формировании образца, надо назвать повесть Н. Гоголя «Портрет». В этой статье будут рассмотрены две проблемы, имеющие значение для формирования образа художника, – художник и время и портрет художника.

Ключевые слова: портрет художника, образ художника, изображение художника, художник в литературе, советская проза, советская литература, традиция, стереотип

The article is devoted to a less developed topic in criticism, as the “image” of an artist in Soviet prose of the 1920s and 1970s. The point of the approach in this case lies in the fact that literary interpretations of texts will not be presented here, we will speak on behalf of an art historian, for whom literature serves as an additional source for reflection in a desire to understand the epoch, so the word “image” in the title of the article we conclude in quotation marks. Those novels, stories and stories about artists whose characters are fiction or having specific prototypes from literature that embody the “image of the artist” in the writer's mind are in our field of view. The main attention is paid in this article to the problem of tradition and stereotype in the artist's portrayal by writers whose heroes not only resemble real people “from life”, but also themselves imitate literary examples from the past. One of these works, which became the leading in the formation of the sample, is the story by N. Gogol “Portrait”. This article will consider two problems that are relevant to the formation of the image of the artist – the artist and the time and portrait of the artist.

Keywords: a portrait of an artist, an image of an artist, an image of an artist, an artist in literature, Soviet prose, Soviet literature, tradition, stereotype, artist and time, the problem of creation

Как отмечают литературоведы, «на протяжении долгих веков развития европейского искусства художники столь редко становились героями произведений, а само искусство – предметом изображения и художественного осмысления, что выведение каких-либо закономерностей не представляется возможным» [Ковалев, 1985, с. 16]. И все же, заявляя проблему традиции и стереотипа в изображении художника как литературного героя, хотелось бы сразу пояснить, что речь будет идти скорее о традиции и существующих уже в рамках традиции стереотипах.

Наблюдая эволюцию образа художника в произведениях 1920 – 1970-х гг., нетрудно заметить, что писатели следуют традиции, идущей еще от романтиков, исходя из концепции,

© Салиенко А.П., 2020

A.P. Salienko *Appellation to the tradition and origin of an artistic "image" stereotype in Soviet Union prose during 1920s-1970s. The portrait of an artist*

подразумевающей, что художники «принадлежат к тому классу, который составляет у нас довольно странное явление ..., исключительное сословие» (Н. Гоголь, «Невский проспект») [Гоголь, 1937]. Вслед за Э. Вальдманом следует особо отметить, что «вещь Гоголя [«Портрет»] – основополагающая, она дала тон и содержание всей жанровой линии в нашем литературном искусстве» [Вальдман, 1967, с. 67]. Образ гоголевского Чарткова превратился в удобный стереотип, что повлекло за собой появление вереницы его двойников. К примеру, роман В. Тендрякова «Свидание с Нефертити» (1964) пронизан многочисленными литературными реминисценциями. В одном из героев романа – Слободко – ясно угадывается традиционный образ художника, восходящий к типу романтического героя. В то же время у читателя складывается впечатление, что в образе Слободко соединяются черты других известных персонажей – художников Архимедова (В. Каверин, «Художник неизвестен», 1931) [Каверин, 1977] и Сабурова (И. Эренбург, «Оттепель», 1954) [Эренбург, 1954]. Конечно, неизбежность существования стереотипов и штампов очевидна, равно как и их влияние на дальнейшее развитие литературного процесса, вместе с тем, в некоторых случаях штамп становится своего рода символом.

Романтики вознесли жизнь духа над «обыденной реальностью», а искусство объявили главным способом познания «высших истин», поэты явились пророками и главными лидерами человечества. В литературе романтизма герои-художники наделяются особыми свойствами, характеризующими состояние души – «обостренной восприимчивостью», «душевной болью», «болезненной возбудимостью», часто пользуются репутацией «безумцев». Как отмечал Ю. Манн: «Для романтизма важно было ... состояние, а не его результат. Состояние ведь безбрежно, а результат всегда ограничен» [Манн, 1995, с. 242-243]. В романтическую литературу (особенно журнальную) «толпой ворвались юные гении, бледные челом, с горящим взором и вдохновенными речами, презирающие мирскую суету и удовлетворение насущных потребностей, возвышенно, а главное красиво, предающиеся искусству в нетопленных мансардах, красиво страдающие и красиво умирающие от чахотки, оплакиваемые юными девами неповторимой красоты» [Ковалев, 1987, с. 20].

Если литература романтизма на первый план выдвигала разрешение философско-эстетических проблем, возникавших из сочетания и соотнесения преимущественно таких понятий как природа, идеал, искусство, то уже во второй половине XIX века акцентируется проблема «художник и общество» (вспомним, у романтиков постановка проблемы была значительно шире: «художник и человечество»). Романтический художник-пророк с пьедестала спускается в «толпу», которая оказывается главным ценителем творческих стараний мастера, и доминантой конфликта становится трагическая зависимость художника от общества с его вкусами, идеалами, запросами и капризами, сковывающая свободотворца. В советской литературе конфликт «художник» и «общество» приобрел еще один акцент: художник (или, шире, интеллигенция) и социализм или художник и советское общество. Теория «литературного героя», предложенная Ю. Тыняновым в 1920-е гг., в дальнейшем получила свое развитие и долго пользовалась тайным признанием у писателей, так как она противостояла «классовому подходу» и позволяла возложить ответственность за какой-либо «неподходящий оттенок мысли» писателя на его «лирического героя». Посредством своего героя (в нашем случае художника) писатель получает возможность выразить те свои мысли и чувства, которые излагать не принято и даже опасно, вкладывая в их уста свои внутренние монологи или воображаемые споры с противниками, что дает ему возможность высказаться и выразить собственную точку зрения на ту или иную проблему. Зачастую образ художника становится одновременно образом свободы – свободы духа, творчества, выбора, слова – ему удается выразить невыразимое, назвать неназванное, увидеть новое в не раз виденном.

В качестве литературных героев художники не часто фигурируют в советской литературе и в основном им отводится весьма своеобразная роль – юродствующих гениев «не от мира сего» или, напротив, (однако, значительно реже) – отчаянных борцов за новую, советскую культуру, но все же с оттенком экзальтации, граничащей с умалишенностью. В поле нашего зрения попали те произведения, в которых наиболее ярко и многогранно предстал перед читателем «образ художника». Прежде всего, это «Оттепель» И. Эренбурга [Эренбург, 1954], вышедшая в 1954 г. и

А.П. Салиенко *Обращение к традиции и сложение стереотипа «изображения» художника в советской прозе 1920 – 1970-х гг. Портрет художника*

во многом предопределившая дальнейшие пути развития советской литературы. В 1960-е гг. появились романы В. Тендрякова «Свидание с Нефертити» (1964) [Тендряков, 1986] и И. Шевцова «Тля» (1964) [Шевцов, 1964], рассказ Ю. Казакова «Адам и Ева» (1962) [Казаков, 1983], роман «Перед зеркалом» В. Каверина (1965-1970) [Каверин, 1977], «Хранитель древностей» Ю. Домбровского (1964) [Домбровский, 1966], «В круге первом» А. Солженицына (1960-е) [Солженицын, 1990]. Для 1970-х – начала 1980-х гг. наиболее характерными произведениями стали роман Ю. Домбровского «Факультет ненужных вещей» (1978) [Домбровский, 1989], его же сборник очерков «Гонцы» (1974), повесть С. Крутилина «Мастерская в глухом переулке» (1978) [Крутилин, 1979], рассказ Ю. Нагибина «Берендеев лес» (1977), роман Д. Гранина «Картина» (1979) [Гранин, 1981], повесть А. Битова «Человек в пейзаже» (1983) [Битов, 1988], рассказ Ю. Трифонова «Посещение Марка Шагала» (1981) [Трифонов, 1987], роман С. Есина «Имитатор» (1981) [Есин, 1999]. Этот ряд можно продолжить романом Ю. Бондарева «Выбор», повестями В. Колыханова «Сверчок» [Колыханов, 1978] и Г. Шерговой «Заключенные дачи» (обе 1978) и др., однако, в нашем случае выбор ограничен лишь теми, которые имели наибольший резонанс и в профессиональных сферах, и среди читающей публики.

ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ

В литературе 1920 – 1970-х гг. образ художника обретает несколько «ипостасей»: четко обозначился тип художника-дельца, преуспевающего чиновника, который, однако, находится не в ладах со своей совестью и душой, так как вынужден все время идти на всевозможные компромиссы: таковы Кудрин («Гравюра на дереве») [Лавренев, 1989], Веденин («Творчество»), Пухов («Оттепель»), Мыш («Свидание с Нефертити»), Машков («Тля»), Семираев («Имитатор»). Второй тип – традиционный – философствующий романтик (часто к тому же и алкоголик), самозабвенно отдающийся творческому процессу во имя великих идей искусства, пренебрегая бытовыми и житейскими трудностями: Архимедов («Художник неизвестен»), Векслер («Творчество»), Сабуров («Оттепель»), Слободко («Свидание с Нефертити»), Калмыков («Факультет ненужных вещей»), Кондрашев-Иванов («В круге первом»), Павел Петрович («Человек в пейзаже»). Третий тип – художник «из прошлого», творчество которого открыто только теперь (как правило, импрессионист, «формалист», индивидуалист, не соблюдавший обязательных для всех законов): это Астахов («Картина»), Марк Шагал («Посещение Марка Шагала»). Особо выделяется еще один тип художника, появившийся в литературе 1960-х гг. и соответствующий господствующему направлению в искусстве тех лет – «суровому стилю». Таковы представители молодого поколения живописцев: Федор Материн, Вячеслав Чернышев («Свидание с Нефертити») и Агеев («Адам и Ева»). Как говорит Агееву рыбак: «мы художников любим, ребята ничего ... Мы тебя ухой кормить будем». Такое единение «народа» и «творческой интеллигенции» весьма показательно для эпохи «сурового стиля».

Обычно представители «богема», живущие искусством, в искусстве и для искусства пребывают в согласии с собой. Их характерными качествами являются склонность к философствованию, презрение к различным бытовым, то есть, «мещанским» благам, экстравагантное поведение, желание как-то выделиться, обозначить свое «Я». В то же время «приспособленцы», в большинстве своем истеричные страдальцы, борющиеся за настоящее и будущее советского искусства. При этом лишь Семираев С. Есина («Имитатор») выведен как «подонок», остальные искренни в своих переживаниях. Особо среди них выделяются Пухов («Оттепель») и Кудинов («Мастерская в глухом переулке») – противоречивые персонажи, художники, не лишенные таланта, но растратившие его впустую. Таких предостерегал еще гоголевский «профессор» из повести «Портрет»: «Смотри, брат, ... у тебя есть талант; грешно будет, если ты его погубишь».

Традиционно контрастное сопоставление становится одним из излюбленных способов в изображении характеров и психологических типов героев прозы. Пары-антагонисты как правило строятся так, что «положительный» герой является выразителем идеального начала,

а «отрицательный» наделяется прямо противоположными чертами. Если в литературе 1920-х гг. уже начинается разграничение на «своих» и «чужих», но писатель, озабоченный поисками компромиссов, выступает с либеральных позиций, то уже в 1930-е гг. деление на «черных» и «белых», «врагов» и «героев» становится доминантой конфликта литературных произведений. Разыгрывая свою традиционную социальную роль, художник оказывается втянутым в спектакль, поставленный «на злобу дня».

Мотив диалога между «романтиком» и «прагматиком» развивается преимущественно в таких вариантах, как скромные бессребреники и расчетливые карьеристы, «абстракционисты» и «реалисты». Хрупкому и сложному миру художника Архимедова противопоставляется «романтика расчета» «уверенного, энергичного, веселого и простого» Шпекторова («Художник неизвестен»); пламенному революционеру Кудрину противостоит художник «отжившей эпохи» Шамурин («Гравюра на дереве»); убежденному борцу за социалистический реализм диаметрально противоположен авангардист Векслер («Творчество») и т.п.

В «Оттепели» И. Эренбурга ясно обозначено антагонистическое противостояние двух художников – Пухова, занимающего место в союзе художников, вполне обеспеченного и преуспевающего, и Сабурова, которого «в союзе считают ненормальным». «В общем, это правда, – рассуждает Пухов, – нужно быть шизофреником, чтобы так работать, не уступить, делать то, что чувствует...». Сам Пухов, «рисующий шоколадные конфеты», коров и «белых кур», признается: «Я халтурщик...». В романе И. Шевцова «Тля» противопоставлены друг другу две враждебные группировки – реалисты передвижнического толка и модернисты-космополиты. В «Имитаторе» С. Есина реализуется традиционная тема «отцы и дети», с явным преимуществом на стороне детей, которые выводят заблудшего отца на чистую воду. Исходным принципом своей повести «Мастерская в глухом переулке» С. Крутилин избрал внутреннюю конфликтность самой ситуации: известный, плодовитый, обеспеченный художник, удостоенный персональной юбилейной выставки, вдруг осознает бессмысленность своего творческого пути, так как в погоне за карьерой и материальным благополучием он растерял свой творческий дар и то чуткое и непосредственное видение мира, на которое способен настоящий художник. Целая галерея образов предстает перед читателем со страниц романа В. Тендрякова «Свидание с Нефертити»: это беспринципный карьерист Иван Мышь и «отчаянный индивидуалист» Лева Слободко, рафинированный интеллигент Вячеслав Чернышев и художник «из народа» Федор Матёрин, добрый, трогательно наивный пейзажист Лева Православный и самодеятельный, «неизвестный» и никому не нужный деревенский художник Савва Ильич.

Продолжая разговор о парах-антагонистах, необходимо особо выделить тип художника – карьериста и конъюнктурщика, дельца от искусства, подхалима и имитатора, особенно часто встречающийся в отечественной литературе второй половины XX века, который тоже нельзя назвать новым. Истинное творчество, бескорыстное служение искусству и приспособленчество, порою превращающееся в диктаторство по отношению к собрату по профессии, – основная дилемма, встающая перед художником. Вот почему персонаж романа С. Есина «Имитатор», маститый и преуспевающий живописец Семираев, с его псевдоинтеллигентностью и ханжеством выглядит еще страшнее партократа Поливанова из гранинской «Картины», «затянутого во френч» и обутого в хромовые сапоги. Таким образом, идея, заявленная еще Н. Гоголем в «Портрете», продолжает свое развитие в советской литературе. Молодой художник Чартков имел талант, «пророчивший многое». «Старая шинель и нещегольское платье показывали в нем того человека, который с самоотвержением предан был своему труду и не имел времени заботиться о своем наряде, всегда имеющем таинственную привлекательность для молодости». Неожиданно разбогатев и сделавшись модным живописцем, Чартков «стал ездить на гулянья, щегольски одеваться и утверждать гласно, что художник должен принадлежать к обществу ... что художники одеваются как сапожники, не умеют вести себя, не соблюдают высшего тона и лишены всякой образованности ... переодевался несколько раз в день в разные утренние костюмы, завивался, занялся улучшением разных манер ...»

А.П. Салиенко *Обращение к традиции и сложение стереотипа «изображения» художника в советской прозе 1920 – 1970-х гг. Портрет художника*

заялся украшением всеми возможными средствами своей наружности ... одним словом, скоро нельзя было в нем вовсе узнать того скромного художника, который работал когда-то незаметно в своей лачужке на Васильевском острове». Причиной тому стал купленный им портрет, ставший своего рода символом Дьявола, искушения, болезни совести, который «до сих пор ходит по рукам ..., зарождая в художнике чувство зависти, мрачной ненависти к брату, злобную жажду производить гоненья и угнетенья».

Подобно Кудрину из повести Б. Лавренева «Гравюра на дереве», Кудинов («Мастерская в глухом переулке») предается воспоминаниям о том «добром времени, когда он был молод и беззаботен, – у него не было денег, но зато он был здоров и жил спокойно, без суеты: не егзил перед начальством, не заискивал перед собратьями, стоящими у руководства. Он рисовал что хотел ... Он был ... просто гордый, и у него было свое понятие об искусстве». Нельзя не заметить, что подобного рода ностальгия выглядит скорее традиционной романтической позой, чем искренними угрызениями совести. «Ведь какой-никакой ... небось, и бесцветный человек, он тоже есть должен», – этой весьма двусмысленной фразой Кудинова заканчивается повесть С. Крутилина.

Писатели конца 1970-х – начала 1980-х гг. портретно-описательным предпочитают развернутые психологические характеристики, сложные коллизии персонажей, бурные дебаты, выраженные в обширных диалогах и монологах. К примеру, в весьма популярном в свое время романе С. Есина «Имитатор» писателю удается избежать изображения каких бы то ни было конкретных портретных черт главного героя. Таким образом, создавая вполне узнаваемый психологический портрет известного художника, Есин лишает его лица. Вспоминается образ художника Архимедова («Художник неизвестен»), который в дуэли со Шпекторовым защищает именно лицо, «лицо, без которого нет искусства», лицо, являющееся, по мнению писателя, «единственной опасной в советском обществе доктриной, ... единственной возможной формой сопротивления». Если Кудрин (Б. Лавренев), Пухов (И. Эренбург), Кудинов (С. Крутилин), даже Аникин (В. Каверин), достаточно образованные люди, мечущиеся, ищущие и страдающие от собственной уступчивости, не лишены обаяния, то Веденин (А. Бартэн), Машков (И. Шевцов), Семираев (С. Есин) выглядят отталкивающе именно в силу своей безликости. Они представляют собой наиболее опасный тип агрессивной посредственности, вымещающей свои комплексы и амбиции, подобно гоголевскому Чарткову, на талантливых собратьях. Как говорит о Семираеве его товарищ: «А у Юрчи взгляд тяжелый и тогда был, и ныне нелегкий, блезливый взгляд, завистливый».

Веденин и Машков, герои удивительно похожих друг на друга романов А. Бартэна «Творчество» [Бартэн, 1952] и И. Шевцова «Тля», одинаково конъюнктурных и отчаянно бездарных, мало чем отличаются от других советских чиновников, предпочитающих лицу маску и одежду серого цвета. Они не завивают кудри, не меняют несколько раз по утрам костюмы, как это делал Чартков, однако, имеют опрятные мастерские, персональные выставки, положение в обществе и поддержку в верхах. Создавая портрет главного героя романа «Творчество», писатель ограничивается скудным описанием внешности персонажа, в сущности, ничем не примечательного человека. О Веденине читатель узнает, что «для своих пятидесяти двух лет» он «выглядел моложаво. Живой блеск темно-серых глаз освещал энергично очерченное лицо. Волосы, зачесанные на прямой пробор, чуть тронуты были сединой. Высокая, худоцавая фигура отличалась подвижностью». Самолюбование Машкова безгранично: разглядывая себя в зеркало, художник любит «строгим, оттененным давним загаром лицом с покатым лбом и крутой волной темно-русых волос».

Главными героями повести В. Каверина «Косой дождь» (1962) [Каверин, 1977] являются талантливый архитектор Токарский, сохранивший «молодость души» и «свежесть восприятия мира» и скульптор Аникин, получивший высокое служебное положение и занятый в основном руководящей деятельностью, устроивший себе удобное «место под солнцем»; не лишенный вкуса, он постоянно вынужден озираться на то, «что скажет Б., и не повредит ли он себе, поддерживая Р., а не другого члена закупочной комиссии Академии художеств». Токарскому легко и свободно,

A.P. Salienko *Appellation to the tradition and origin of an artistic "image" stereotype in Soviet Union prose during 1920s-1970s. The portrait of an artist*

так как он смотрит на мир своими глазами; указывая на Аникина, он говорит «с презрением»: «И это скульптор, человек искусства... У нас людей искусства почему-то часто считают незаслуженно богатыми, высокомерными, думающими только о себе. Между тем таких, как Аникин, не так уж и много». Однако попытки разрушить сложившиеся представления о «человеке искусства» формировали новые стереотипы.

ПОРТРЕТ

В какой-то степени писатели XX века следуют традиции, заведенной романтиками, уделявшими большое внимание внешности литературных персонажей, охотно приписывая лицам своих героев исключительную таинственную силу (достаточно снова вспомнить «Портрет» Н. Гоголя).

В рассказе И. Бунина «Безумный художник» (1921) [Бунин, 1988] перед читателем предстает «господин в пенсне, с изумленными глазами, в черном Бархатном берете, из-под которого падали зеленоватые кудри, и в длинной дохе блестящего каштанового меха», «ростом невысокий, юношески легкий вопреки своему возрасту», с руками «белыми, точно алебастровыми», с «бледным, измученным лицом» и «невидящим взором очень близорукого и рассеянного человека».

Архимедов – главный герой романа В. Каверина – «мешковатый, молчаливый, в очках», с «простым русским лицом, ... тупым носом, с румянцем во всю щеку», каким его впервые увидел автор повествования, – «выглядел очень странным в своем длинном пальто» или «в старомодном пиджаке», близорукий, «в кепочке, в очках на которых блестели дождевые капли» и которые сами «блестели ироническим светом», «Пожилой беспризорный в пенсне. Он был грустен и тих ... судя по движениям, можно было дать ему лет сорок, судя по манере говорить – семнадцать».

Б. Лавренев предлагает вниманию читателя портрет художника «отжившей эпохи». Шамурин – «безумный старик» – «небольшого роста, высохший человек с острой седой бородкой и блестящими из-под кустистых бровей тревожными глазами» серо-синего цвета, «пристальные, они таили в себе спрятанную сумасшедшинку и глубокую боль», тогда как на первый взгляд казались «спокойными» и «замкнуто-вежливыми».

А. Солженицын рисует портрет заключенного художника Кондрашева-Иванова – «длинный, негнувшийся», «вылезавший руками и ногами из своего недостаточного комбинезона», в больших очках, укрупнявших и устраивавших его лицо, прочно державшихся за уши, приспособленных к постоянным резким поворотам Кондрашева».

Лицо художника Агеева – героя рассказа Ю. Казакова «Адам и Ева» – было «презрительно..., презрительны, тяжелы набрякшие коричневые веки и нижняя губа, ленив и высокомерен был взгляд темных глаз. Носил он бархатную куртку и берет, ходил сутулясь, руки в карманы, на встречных смотрел мельком, как бы не замечая их...».

Художник Астахов (Д. Гранин. «Картина»): «мужчина был видный, однако безалаберный, поведения неизъяснимого, мог во время ... неприятного для него (ответственного) разговора, отключиться и рисовать на бумаге собеседника ... Сам он косолапый, широкий, лохматый, как леший». «Выгляжу я для здешних мест подозрительно, – признается Астахов, – по совету милейшего Бруни нарядился я в холщовую блузу, мятую шляпу, в полном соответствии с представлением о художниках. Мне б еще длинные волосы, да не успел отрастить».

Герой повести В. Колыханова «Сверчок» «невозможно талантливый живописец» Гарик Забавнов был «высоким лохматым мужчиной... Борода его свилась кольцами, заняла собой все лицо до самых глаз, а растительность на голове напоминала бурьян, буйно вздыбившийся где-нибудь на задах огорода. Большой, кривой нос отливал сизым, а маленькие светлые глаза чувственно как-то слезились», «белки их были хронически желты от обильных и частых возлияний».

А.П. Салиенко *Обращение к традиции и сложение стереотипа «изображения» художника в советской прозе 1920 – 1970-х гг. Портрет художника*

Наиболее выразительный портрет предлагает читателю Ю. Домбровский («Факультет ненужных вещей»). Образ, созданный писателем, документален, именно таким он и запомнился очевидцам – художник Калмыков – «что-то совершенно необычайное, что-то красное, желтое, зеленое, синее – все в лампасах, махрах и лентах ... На голове его лежал плоский и какой-то стремительный берет, на худых плечах висел голубой плащ с финтифлюшками, а из-под него сверкало что-то невероятно яркое и отчаянное – красно-желто-сиреневое». «Так он одевался не для себя и не для людей, а для космоса» и «постоянно ходил в зеленых штанах» тоже не просто так, а «потому что у него такая вера». «Калмыков сам конструировал свои одеяния и следил, чтоб они были совершенно ни на что не похожи. У него на этот счет была своя теория. Вот представьте-ка себе, – объяснял он, – из глубин вселенной смотрят миллионы глаз, и что они видят? Ползет и ползет по земле какая-то скучная одноцветная серая масса, и вдруг как выстрел – яркое красочное пятно! Это я вышел на улицу».

Наконец, к замечательному выводу приходит А. Битов на страницах повести «Человек в пейзаже». Герой ее – художник, «из глубины ... оволосения» которого «тускло и смело сверкал вдохновенный взгляд» – дает впечатляющую характеристику всей братии, к которой и сам принадлежит: «Все настоящие художники – кроманьонцы. Они потому и любят блузы и длинные волосы... чтобы хвост прикрыть. У них в лицах – замечали? – сплошь такая узко- и крутолобость, глаза глубоко в глазницах», однако «еще больше у скульпторов. Те еще пещернее ... У них щетина на ушах, на плечах, на спине».

Так и рождается еще один стереотип, в силу своей распространенности и убедительности переросший в своеобразную декларацию: «Художник не должен особенно думать. У него глаза и руки думают, голова молчит ... Художник мыслит образами ..., а словами он, во всяком случае, думать не должен». «Я ведь как, – признается персонаж романа Д. Гранина живописец Астахов, – если можно не думать – не думаю. Нынче не мыслю – значит существую».

Как видно, образ вырисовывается довольно экстравагантный, пользуясь определением Павла Петровича (А. Битов. «Человек в Пейзаже»): «...Волосатый человек Евтихийев... в старом учебнике естествознания». В писательских текстах художник наделяется ореолом эпитетов, таких как «безалаберный», «неизъяснимый», «необычайный». Нетрудно заметить, что наиболее частыми характеристиками являются определения «странный», «безумный» или «с сумасшедшинкой», резкий или угловатый, ленивый и высокомерный, близорукий и в очках, с тревожным, пристальным, напряженным или изумленным взглядом, непременно неряшливо или чудаковато одетый, причем одним из любимых атрибутов является бархатный берет (как говорит «голос народа» устами официантки из рассказа Ю. Казакова «Адам и Ева»: «И все вот так, в беретах...»). Меткую пародию с использованием подобных стереотипов предлагают читателю сатирики И. Ильф и Е. Петров, описывая четырех представителей группы «Диалектический станковист» [Ильф, Петров, 1982]: «Один из них, как видно, держался того взгляда, что художник обязательно должен быть волосатым...». «Другой был просто лыс, и голова у него была скользкая и гладкая, как стеклянный абажур». Третий – «по виду художник-пушкарь», а четвертый – «толстяк, у которого под складками синей толстовки угадывалось потное брюхо. Общий вид (его) вызывал в памяти рекламу патентованной мази, начинающуюся словами: «Вид голого тела, покрытого волосами, производит отталкивающее впечатление». В общем, выражаясь словами чиновника Поливанова из гранинской «Картины»: «Безответственный народ эти художники».

Нельзя не обратить внимания также на то, что часто стимулом, вдохновляющим художника на творческие подвиги, является бутылка; причем, в одном случае герой повествования «прыгающей рукой тянется к бутылке водки» (Б. Лавренев); в ином, не найдя ничего более подходящего, в состоянии творческого экстаза он, обжигая горло, пьет одеколон (И. Бунин); герой повести А. Битова даже не в состоянии разговаривать без «Русской» или портвейна «Кавказ»: «Он был столь неожиданно весь пьян, как мертв». Агеев (Ю. Казаков) пил коньяк: «Выпивал – и, закулив, ... терпеливо ждал первого горячительного толчка. Знал, что тут же станет ему хорошо и он будет

A.P. Salienko *Appellation to the tradition and origin of an artistic "image" stereotype in Soviet Union prose during 1920s-1970s. The portrait of an artist*

всё любить. Жизнь, людей, город и даже дождь». «Отшельник» Семион из повести А. Битова «был высокий, на грубых шарнирах мужик, длинное молчаливое его лицо выходило за рамку: то челюсть, то лоб; он был в измазанном фартуке и пах краской...», в правой руке он держал кисточку, «в левой посверкивали пол-литра». Справедливости ради, надо заметить, «пол-литра» предназначались для Павла Петровича и его нового собеседника и собутыльника – автора повести, тогда как сам Симеон «не по этой части» – как неожиданно выясняет читатель, Симеон – наркоман. Однако такое «откровение» имеет и метафорический смысл: как признается Павел Петрович – «художник ... еще и наркоман, потому что искусство не только образ, но и способ жизни». В одном из своих писем героиня романа В. Каверина «Перед зеркалом» Елизавета Тураева пишет: «...любовь к живописи я приняла за талант? Но, Костя, как Вас убедить в том, что эта любовь совсем не абстракция, а такая же вещественность как голод или жажда? Такая же страсть, как опиум, от которой, говорят, нельзя излечиться. Ван Гога свела с ума живопись, это нисколько не удивляет меня».

Пристрастие к алкоголю объясняется терзаниями «вечно ищущей русской души». «С водкой в разговор входит действительно интересная тема – собственного душевного состояния» [Гинзбург, 1991, с. 12], – писала Л. Гинзбург. А. Генис усматривает в алкоголе символ свободы. Не случайно повесть В. Ерофеева «Москва-Петушки» обрела символическое значение для своей эпохи.

Несмотря на всю гротескность и пикантность такого портрета, он выглядит весьма убедительно, поддерживая уже сложившиеся у публики представления о художниках. В целом создается образ полубезумного алкоголика, неопрятно одетого, заросшего волосами, с горящим взором, плохо соображающего, но одержимого какой-либо идеей, и в сумасшедшем бреде или экстазе создающего свои бессмертные шедевры. Однако, с другой стороны, перед читателем предстает прекрасный и одухотворенный «юноша с горящим взором» с «византийским ликом» и «огромными, полными тоски глазами» (В. Каверин. «Перед зеркалом»), не замечающий окружающего его мира и быта, но охваченный высокими стремлениями и идеями о том, как облагодетельствовать человечество – то есть типичный герой романтической эпохи, создавшей наиболее яркие образы художников. А главным объяснением, пожалуй, является цитата, взятая из записных книжек С. Калмыкова: «Говорили обо мне. Не доумевали. Один назвал меня безумным. Ему стали возражать. Нет, я не безумен. Я вижу особые миры» [Калмыков, 1991]. Размышляя о творчестве художника (имеется в виду некий собирательный образ), Н. Пунин писал: «Калека? Да. Ненормальный человек? Несомненно. Но искусство не принадлежит к нормальным функциям человеческого организма. В своей активности и материальной форме, во всяком случае. ... в полезности и необходимости бухгалтеров никто не сомневается. В полезности и необходимости искусства тоже сомневаться давно не приходится. Значит и ненормальность живописца полезна и необходима» [Пунин, 1976, с. 199]. Стереотипы, рожденные писателями, продолжают жить среди читательской аудитории, перерастая в расхожие клише, и сами художники порою не против следовать устоявшейся традиции, охотно поддерживая и культивируя сложившийся стереотип.

ИСТОЧНИКИ

1. Бартэн А.А. Творчество. – Ленинград: Советский писатель, 1952.
2. Битов А.Г. Человек в пейзаже // Битов А.Г. Повести и рассказы. – Москва: Советский писатель, 1988.
3. Бунин И.А. Безумный художник. – Собр. соч. в 4-х тт., т. 3. – Москва: Правда, 1988.
4. Гоголь Н.В. Портрет. – Собр. соч. в 6 тт., т. 3. – Москва: Художественная литература, 1937.
5. Гранин Д.А. Картина. – Ленинград: Советский писатель, 1981.
6. Домбровский Ю.О. Факультет ненужных вещей. – Москва: Советский писатель, 1989.
7. Домбровский Ю.О. Хранитель древностей. – Москва: Советская Россия, 1966.
8. Есин С.Н. Имитатор (Записки честолюбивого человека) // Есин С.Н. Гладиатор. Имитатор. Гувернер. – Москва: АСТ, 1999.
9. Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. – Москва: Высшая школа, 1982.
10. Каверин В.А. Косой дождь. – Собр. соч. в 2-х тт., т.1. – Москва: Художественная литература, 1977.

А.П. Салиенко *Обращение к традиции и сложение стереотипа «изображения» художника в советской прозе 1920 – 1970-х гг. Портрет художника*

11. Каверин В.А. Перед зеркалом. – Собр. соч. в 2-х тт., т. 1. – Москва: Художественная литература, 1977.
12. Каверин В.А. Художник неизвестен. – Собр. соч. в 2-х тт., т. 1. – Москва: Художественная литература, 1977.
13. Казаков Ю.П. Адам и Ева // Казаков Ю.П. Поедемте в Лопшеньгу: Рассказы, очерки, лит. заметки. – Ленинград: Советский писатель, 1983.
14. Ким А.А. Акварель / Ким А.А. Будем кроткими как дети. – Москва: Советская Россия, 1991
15. Кольханов В.А. Сверчок. – Сибирские огни, №1, 1978.
16. Крутилин С.А. Мастерская в глухом переулке // Крутилин С.А. Прощальный ужин: повести. – Москва: Современник, 1979.
17. Лавренев Б.А. Гравюра на дереве: Повести и рассказы. – Москва: Правда, 1989.
18. Солженицын А.И. В круге первом. – Москва: Новый мир, 1990.
19. Тендряков В.Ф. Свидание с Нефертити. – Москва: Молодая гвардия, 1986.
20. Трифонов Ю.В. Посещение Марка Шагала. – Собр. соч. в 4-х тт., т. 4. – Москва: Художественная литература, 1987.
21. Шевцов И.М. Тля. – Москва: Советская Россия, 1964.
22. Эренбург И.Г. Оттепель. – Москва: Советский писатель, 1954.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вальдман Э. О мудром труде художника // Искусство. 1967. №3.
2. Гинзбург Л.Я. Претворение опыта. – Ленинград: Ассоц. Новая литература, 1991.
3. Калмыков С.И. Из записных книжек // Альбом; авт. примеч. Бучинская Б.С. – Алма-Ата: Онер, 1991.
4. Ковалев Ю.В. Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. – Ленинград: Изд. Ленинградского университета. 1985.
5. Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. – Москва: Аспект Пресс, 1995.
6. Пунин Н.Н. Русское и советское искусство. – Москва: Советский художник, 1976.

SOURCES

1. Barten A.A. *Tvorchestvo* [Creativity]. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1952.
2. Bitov A.G. *Chelovek v pejzazhe* [Man in the Landscape]. In Bitov A.G. *Povesti i rasskazy* [Novels and short stories]. Moscow, Sovetskij pisatel', 1988.
3. Bunin I.A. *Bezumnij hudozhnik* [The Mad Artist]. *Sobr. soch. v 4-h tt., t. 3.* Moscow, Pravda, 1988.
4. Gogol' N.V. *Portret* [The Portrait]. *Sobr. soch. v 6 tt., t. 3.* Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1937.
5. Granin D.A. *Kartina* [The Picture]. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1981.
6. Dombrovskij Yu.O. *Fakul'tet nenuzhnyh veshchej* [The Faculty of Useless Knowledge]. Moscow, Sovetskij pisatel', 1989.
7. Dombrovskij Yu.O. *Khranitel' drevnostey* [The Keeper of Antiquities]. Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1966.
8. Esin S.N. *Imitator (Zapiski chestolyubivogo cheloveka)* [The Imitator (Notes of an Ambitious Man)]. In Esin S.N. *Gladiator. Imitator. Guverner*. Moscow, AST, 1999.
9. Il'f I., Petrov E. *Zolotoj telenok* [The Golden Calf]. Moscow, Vysshaya shkola, 1982.
10. Kaverin V.A. *Kosoj dozhd'* [Slanting rain]. *Sobr. soch. v 2-h tt., t.1.* Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1977.
11. Kaverin V.A. *Pered zerkalom* [Before the Mirror]. *Sobr. soch. v 2-h tt., t. 1.* Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1977.
12. Kaverin V.A. *Hudozhnik neizvesten* [The Artist is Unknown]. *Sobr. soch. v 2-h tt., t. 1.* Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1977.
13. Kazakov Yu.P. *Adam i Eva* [Adam and Eve]. In Kazakov Yu.P. *Poedemte v Lopshen'gu* [Let's Go to Lopshenga]: *Rasskazy, ocherki, lit. zametki.* Leningrad, Sovetskij pisatel', 1983.
14. Kim A.A. *Akvarel'* [The Watercolor]. In Kim A.A. *Budem krotkimi kak deti* [Let's be as Meek as Children]. Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1991
15. Kolyhanov V.A. *Sverchok* [The Cricket]. In *Sibirskie ogni*, №1, 1978.
16. Krutinin S.A. *Masterskaya v gluhom pereulke* [The Workshop in a Back Alley]. In Krutinin S.A. *Proshchal'nyj uzhin: povesti* [The Farewell Dinner and other novellas]. Moscow, Sovremennik, 1979.
17. Lavrenev B.A. *Gravyura na dereve* [The Woodcut]. In Lavrenev B.A. *Povesti i rasskazy* [Novels and stories]. Moscow, Pravda, 1989.
18. Solzhenitsyn A.I. *V krughe pervom* [The First Circle]. Moscow, Novyj mir, 1990.
19. Tendryakov V.F. *Svidanie s Nefertiti* [A Date with Nefertiti]. Moscow, Molodaya gvardiya, 1986.

A.P. Salienko *Appellation to the tradition and origin of an artistic “image” stereotype in Soviet Union prose during 1920s-1970s. The portrait of an artist*

20. Trifonov Yu.V. *Poseshchenie Marka Shagala* [Visiting Marc Chagall]. *Sobr. soch. v 4-h tt., t. 4.* Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1987.
21. Shevcov I.M. *Tlya* [Aphids]. Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1964.
22. Erenburg I.G. *Ottepel'* [The Thaw]. Moscow, Sovetskij pisatel', 1954.

REFERENCES

1. Val'dman E. *O mudrom trude hudozhnika* [About the wise work of the artist]. In *Iskusstvo*. 1967. №3.
2. Ginzburg L.Ya. *Pretvorenie opyta* [Implementation of experience]. Leningrad, Assoc. Novaya literatura, 1991.
3. Kalmykov S.I. *Iz zapisnyh knizhek* [From the notebook]. In *Al'bom*; avt. primech. Buchinskaya B.S. Alma-Ata: Oner, 1991.
4. Kovalev Yu.V. *Iskusstvo novelly i novella ob iskusstve v XIX veke* [Art novels and short stories about art in the XIX century]. In *Iskusstvo i hudozhnik v zarubezhnoj novelle XIX veka* [Art and artist in a foreign novel of the XIX century]. Leningrad, Izd. Leningradskogo universiteta. 1985.
5. Mann Yu.V. *Dinamika russkogo romantizma* [Dynamics of Russian romanticism]. Moscow, Aspekt Press, 1995.
6. Punin N.N. *Russkoe i sovetskoe iskusstvo* [Russian and Soviet art]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1976.