

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. ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСТВА

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 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. Особое внимание в 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, среди которых главным надо назвать повесть Н. Гоголя «Портрет». В изображении художника писатели используют традиционные для создания образа приемы, часть которых мы поименуем определениями из искусствоведческого терминологического аппарата, а именно: портрет в интерьере, где особое внимание уделяется описанию быта художника (его жилища, обстановки, окружающих его вещей), парный портрет то есть портрет с женой, творческий портрет художника, в состав которого обычно входит наблюдение за процессом работы мастера, описание его «творения» и размышления об искусстве и творчестве.

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. 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 is the story by N. Gogol “Portrait”. In the artist’s image, writers use traditional methods for creating a character, some of which we will call by definitions from the art historian’s terminological apparatus, in particular: a portrait in an interior, where special attention is paid to describing the artist’s life, a portrait with his wife and a creative portrait of the artist, which usually includes observation of the master’s work process, a description of his “creation” and reflections on art and creativity.

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

ТВОРЧЕСТВО

В литературных произведениях, героями которых становятся художники, его образ, как правило, складывается из целого комплекса составных частей. Не менее важную роль, чем непосредственный портрет персонажа, то есть описание его наружности, занимает своего рода портрет в интерьере, где описанию быта художника (его жилища, обстановки, окружающих его вещей) уделяется достаточно внимания. Не остается без внимания и традиционный парный портрет – портрет с женой и, наконец, творческий портрет художника, в состав которого обычно входит наблюдение за процессом работы мастера, описание его «творения» и, конечно, его речь – высказывания, построенные либо в форме диалога, либо внутреннего монолога.

Рассматривая и анализируя ряд произведений, главными героями которых являются художники, нетрудно заметить, что писатели следуют в основном одной и той же схеме, сформировавшейся еще в литературе XIX века, обязательными компонентами которой являются: портрет героя, о котором шла речь выше, и наблюдение за процессом работы художника, который

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

рисуется как «тихое, безвредное помешательство» [Ким, 1991]. Работающий художник изображается с «болезненным лицом», исполненный «надежд и радости», «нуждающийся в одиночестве и молчании», застывший в «неправдоподобной позе» или, напротив, экспрессивно «бросающий» на полотно один мазок за другим – «все это небрежно, походя, играя...». В такие минуты художник чувствует себя «творцом мира», как герой И. Бунина [Бунин, 1988], или, подобно персонажу А. Битова, «разрушителем последней точки» [Битов, 1988].

«Безумный художник» И. Бунина «трудился без отдыха», «бросал сильные и уверенные удары», «от напряжения вздулись жилы на шее», «глаза слезились и горели, черты лица обрезались», «лицо художника становилось все болезненнее». Им владела «дерзкая решительность, уверенность в каждой своей мысли, в каждом своем чувстве, сознание, что он все может, все смеет, что нет больше для него сомнений, нет преград. Он исполнился надежд и радости». В этот миг художник чувствовал себя «творцом мира». Когда он закончил работу, «темные глаза его горели нечеловеческим страданием и вместе с тем каким-то свирепым восторгом».

Ю. Домбровский наблюдает за С. Калмыковым: «Художник работал. Он бросал на полотно один мазок, другой, третий – все это небрежно, походя, играя, – затем отходил в сторону, резко опуская кисть долу... и вдруг выбрасывал руку – раз! ...» [Домбровский, 1966]. А. Битов увидел Павла Петровича сидящим «в неправдоподобной позе, на неустойчивом, накренившемся стульчике, держась за кисточку». «Он обернулся... Меня не было в этом взгляде настолько, что не знаю, как я не исчез». Автор повести наделяет своего нового друга такими саркастическими эпитетами, как «рисующий пень», «моховик с мольбертом». Герой романа В. Тендрякова Чернышев, застав Матёрина за работой, назвал его «бесноватым». «Федор взял широкий флейц, долго набирал на него краску, прикидывал на палитре, наконец резко бросил пятно на холст... И Федор забыл обо всем... Незримая, нежданная, случайная, как подарок, приходит самозабвенная смелость. ... Он смотрел на работу и не верил ее появлению». «Сам Вячеслав за мольбертом становился немного помешанным, что-то ворчал про себя, глядел голодными глазами на натуру, краски размешивал на палитре судорожно, отходя, всматриваясь в работу, гримасничал. Почти всегда после двух часов, отведенных на живопись, он был вял, неразговорчив, под глазами проступали синяки» [Тендряков, 1986].

Как можно было заметить, описательным характеристикам, изображению наружности персонажа, как правило, уделяется весьма незначительная роль. Наиболее ярко самоутверждение личности осуществляется в ее речевом поведении. Внутренние монологи, авторские психологические характеристики воспроизводят те стороны сознания героев, которые никак не проявляются в их внешнем виде и поведении. Впрочем, нельзя забывать о том, что имеется множество вопросов и проблем, касающихся такого сложного понятия как творчество вообще, объединяющего как писателей, так и художников. Этой теме и посвящают свои труды писатели, репродуцируя порой в них свои мысли, например, относительно природы творчества, находя общие черты в работе писателя и художника, как это делает М. Цветаева в очерке «Н. Гончарова» [Цветаева, 1981], или подобно А. Битову выстраивая повествование в форме диалога-полемики писателя и художника; или занимая позицию сопереживающего наблюдателя как герой романа В. Каверина [Каверин, Косой дождь, 1977]; или, подобно Д. Гранину, оформляя мысли и переживания художника в монологи героя, высказанные им в своих письмах близкому человеку [Гранин, 1981].

Ведущее место в литературе о художниках занимает тема, которую можно сформулировать как «вдохновение и ремесло». Неудивительно, что для реализации этой темы писатель XX в. также обращается к традициям русской классики. Уже в литературе романтизма намечается ряд сквозных вопросов, так или иначе связанных с проблемами психологии художественного творчества.

Интерес к «лаборатории творчества» в 1960-е гг. достиг кульминации, получившей дальнейшее развитие в 1970-е. На страницах журнала «Творчество» искусствоведы и художники не раз обращались к этой теме: «По свидетельству самых разных художников и психологов, вдохновение – это период высшего напряжения духовных и физических сил мастера, когда он работает как бы помимо своей воли. В такие счастливые мгновения художник почти начисто отключается от

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

внешнего мира, сосредоточиваясь на своей работе» [Громов, 1967, с. 12]. Между тем, как отмечает тот же автор, – «Мучения, страдания, странности таланта не содержат в себе ни грана мистики и сверхъестественности. Надо понять только одно: труд художника принадлежит к числу самых тяжелых, он требует от человека максимального творческого напряжения, абсолютно полной отдачи». [Громов, 1967, с. 13]. Подобную точку зрения выражает герой повести С. Крутилина – для него «труд художника» – это тяжелая работа: Игорь Кудинов размышляет о том, что обыкновенный посетитель выставки «может и не знать всех тонкостей труда художника: рисуют люди и пусть себе забавляются, коль у них есть для этого времени! Но живописец... должен знать, каков он – труд художника. Труд этот требует от человека самоотверженности. Каждый день – здоров ли ты, испытываешь ли недомогание, – а поднимайся, бери этюдник и шагай в поле. Становись и работай. Жарко ли тебе, холодно ли – никто про то не спрашивает. Если ты не идешь в поле, становись к мольберту – и пиши, и пиши, пока не отсохнет рука» [Крутилин, 1979].

«Что такое человеческое творчество?», – спрашивает М. Цветаева. «Что такое творение, что такое готовый этот мир?», – вторит ей А. Битов. Для художника творчество – это не только ремесло, настоящий труд, работа, но и образ жизни, и важная тема для саморефлексии. Для М. Цветаевой, пишущей о Н. Гончаровой, творчество – «Ответный удар, больше ничего. ... Всегда диалог (с вещью), поединок, схватка, борьба, взаимодействие. Вещь задает загадку. Ну – синее, ну – чистое, ну – соленое, – в чем тайна? Под кистью – ответ. Ответ или поиски ответа, третье, новое, возникшее из моря и я. *Отраженный удар, а не вещь.* ... Не дать, а отгадать, что за солью, синью, шумом». А. Битов считает, что лишь в художнике найдется если не ответ, то отклик, если не любовь, то жалость... Художник не понимает, а *отражает*, поэтому это прекрасно, что отразиться в нем может лишь то, что было уже прекрасно...».

В нашем сознании образ художника неразделимо связан с такими понятиями как «талант» и «гений», от рождения получивший «дар Божий». «Я человек не религиозный», – признается гранинский Астахов, – «для меня Творец – таинственная сила, то понуждение, что заставляет меня писать. Заставляет и при этом освобождает. Когда я пишу, я свободен как никогда, я сам – господь бог, ничего не властно надо мною, я творю мир таким, какой мне нравится». «Почему художников тоже зовут творцами», – задается вопросом Павел Петрович из «Человека в пейзаже» А. Битова, – Конечно, преувеличение, лучше было, когда мастер... Художника в полном смысле никак творцом не назовешь. Он в лучшем случае пересоздал, но не создал. Но и творец, хотя это его никак не исчерпывает, не есть ли величайший художник?». Елизавета Тураева размышляет: «Мир сам по себе – картина, и тот, кто обладает редким даром живописного видения этого мира, и есть художник. Все, что он знает об искусстве прошлого, все, что он пережил, глубина его мысли, острота его чувств – все подсознательное, иногда им самим не разгаданное – все переходит на полотно» [Каверин, Перед зеркалом, 1977].

Разговор о художественном творчестве непременно сопровождается обращением к одной из самых традиционных тем в русской литературе – вопросу «Что есть истина?». При этом понятие «истина» трактуется по-разному: для одних – это действительное положение вещей: «Истина искусства в жизни», – думает Федор Матёрин (В. Тендряков). Для других – верное отражение объективной действительности в сознании человека: «Раз красиво, значит, правда. ... эта красота приближает к душе, то есть к истине», – считает персонаж романа Д. Гранина. Тогда как для героя А. Солженицына истина – это Образ Совершенства (Чаша Святого Грааля) [Солженицын, 1990]. Для М. Булгакова «царство истины» – это царство свободы, в том числе и творческой свободы. Б. Пастернак считал, что «цель творчества – самоотдача». Аналогичных взглядов придерживается А. Битов – с его точки зрения истина открывается художнику в процессе творчества, в состоянии полной раскованности, погруженности в работу. «На творчество никакого не требуется даже и времени... Человек его не знает, когда создает...», – размышляет Павел Петрович («Человек в пейзаже»).

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

И, наконец, пристальное внимание уделяет писатель описанию «шедевра», созданного художником. В этом случае картина живописца берет на себя ряд функций, необходимых для создания портрета души художника, представляя собой «кусочек его цельной судьбы» [Ким, 1991], окно в его внутренний мир – выражаясь словами героя повести А. Битова – «Живопись... это окно. Или зеркало. Зеркало – это ведь тоже окно. Окно сквозь стену в мир». «Вам показать?» – именно «так всегда кончаются споры с художниками» (А. Солженицын). Герой романа А. Солженицына «В круге первом» Кондрашев-Иванов «писал сразу несколько картин, оставляя и возвращаясь к ним вновь. Ни одну из них он не довел до той ступени, которая дает мастеру ощущение совершенства. Он оставлял их тогда, когда уже переставал различать в них что-либо, когда примелькивался его глаз». «Был неотклонимый закон у творчества – ничто, сделанное им раньше не имело веса, не шло в счет... Только то единственное, что писалось сегодня... было средоточие всего его жизненного опыта, высшей точкой его способностей и ума, первым пробным камнем его таланта». Гранинский Астахов говорит: «Картина доделанная, она отпадает словно лист осенний, словно струп. Я знать не знаю, куда проданы некоторые мои картины с выставок. Где они висят, у кого... Мне и дела нет». «Да любит ли художник свои вещи? – задает вопрос М. Цветаева. – Пока делает – сражается, когда кончает – опять сражается... Устами Гончаровой: «Я одно любила – делать». Второе: задачу. То, ради чего делаешь и как делаешь – не вещь. Вещь – достижение – отдается в любовь другим. Как имя. – Живи сама. Я с моими вещами незнакома. ... Какая-то... не помню... а ведь был день, когда только этой вещью жила».

ПАРНЫЙ ПОРТРЕТ

То, что принято называть «личной жизнью» героя, в большинстве случаев не представляет большого интереса, наверное, потому, что художник в своих мечтах стремится к вечной любви, к чему-то гораздо большему, чем то, что происходит на земле. Стало уже закономерностью, что спутницами или возлюбленными художников становятся, как правило, недостойные их особы, не способные понять и оценить настоящее творчество, чуждые искусству, приземленные, недалекие дамы, предпочитающие общество уравновешенного, трезвомыслящего и твердо стоящего на ногах дельца и карьериста романтически-возвышенному мечтателю, либо восторженные девицы или алчные искательницы мужниной славы. Они далеко не верные и преданные «Маргариты» и совсем не «музы» былых времен, вдохновлявшие художников и поэтов на творческие подвиги. Нельзя не согласиться с ироническим замечанием Ю. Суровцева [Суровцев, 1976], отметившего схематизм, натянутость и недоработанность женских образов, сопутствующих героям романов о художниках. Образы женщин – второстепенные, незначительные – при этом, если не вызывают антипатию, то оставляют читателя равнодушным. Подруги художников «уходят к другому» [Лавренев, 1989], В. Каверин [Каверин, Художник неизвестен, 1977]), кончают жизнь самоубийством (В. Каверин [Каверин, Художник неизвестен, 1977], С. Есин [Есин, 1999]), умирают (И. Бунин) или уезжают, в общем, исчезают (Д. Гранин, Ю. Казаков [Казаков, 1983], С. Крутилин), тем самым освобождая «творца» от сковывающих его творчество уз, мешающих ему плодотворно работать. Возможно, лишая своего героя «внешней жизни», писатель подчеркивает тем самым одиночество художника в этом мире, его особое предназначение или даже миссию. В очерке, посвященном Н. Гончаровой, М. Цветаева пишет: «Внешняя жизнь – есть. Только не у Гончаровой. Внешняя жизнь у всех пожирателей, прожигателей, – жрущих, жгущих и ждущих. Чего? Да наполнения собственной прорвы, тех самых «внешних событий», тогда как Гончарова, не ждущая, спокойно превращает их в повод к собственному содержанию. ... Содержание самого себя – вот внешние события – хотя бы для ее биографа». «Содержание», внутренний мир художника, мнение «творца», не создающего, а «отображающего» мир, жизнь привлекают интерес писателя, выбирающего художника положительным героем, на сторону которого почти всегда становится автор. По другую сторону обычно оказывается антагонист-спорщик, благодарный собеседник и полемист одновременно, или «толпа», «общество», то есть та самая неизбежная «внешняя жизнь», которая в советское время обрела название «социалистическая действительность».

ПОРТРЕТ В ИНТЕРЬЕРЕ

Хозяин дома, в котором жил гоголевский Чартков, сокрушается: «нет хуже жильца, как живописец: свинья-свиньей живет, просто не приведи бог» [Гоголь, 1937]. В интересующих нас литературных текстах описанию быта художника, как правило, уделяется не слишком много внимания, скорее, наоборот, усилия писателя направлены на то, чтобы показать, насколько ничтожное место занимает быт в жизни художников, занятых поиском ценностей духовных, рассказать «о величии и благородстве их труда, поднимающего человека в сферы более чистые, чем жизнь на земле». Однако изображение вещей, окружающих художника, часто имеет важную психологическую функцию – быт выступает как «проявитель души» героя. Обычно жилищем и мастерской художника одновременно является тесная, холодная, грязная комната, «уставленная всяким художническим хламом», стены которой непременно увешаны картинами и этюдами. В такой комнате, подобной жилищу Архимедова [Каверин, Художник неизвестен, 1977] «бедной и театральной», художник живет, ест, спит и творит свои бессмертные шедевры. Трудно сказать, что это – очередной стереотип, или искреннее убеждение писателей в том, что подобного рода бытовые условия являются непременной слагаемой успеха художника. Так или иначе, читая литературные произведения, действующими героями которых являются художники, мы находим их все в той же «студии» гоголевского Чарткова: «Чартков вступил в свою переднюю, нестерпимо холодную, как всегда бывает у художников, чего, впрочем, они не замечают». В своей «квадратной комнате, большой, но низенькой, с мерзнувшими окнами, уставленной всяким художническим хламом: кусками гипсовых рук, рамками, обтянутыми холстом, эскизами, начатыми и брошенными, драпировкой, развешенной по стульям...», художник думал «о бедности и жалкой судьбе художника, о тернистом пути, предстоящем ему на свете...».

В романе В. Каверина «Художник неизвестен» [Каверин, 1977] контрастное сопоставление двух комнат (Архимедова и Шпекторова) имеет символический оттенок, так как каждая из них отражает характер своего жильца. Комната Архимедова «была грязновата, пол не мыли уже, должно быть, с полгода. ... стол был усеян обрывками бумаги, как мертвыми бабочками; они сидели на кровати, на стульях, на полу. Прислонившись к стене, стоял в углу мольберт, такой пыльный, что на нем можно было писать пальцем, да и было намазано какое-то слово. Рыжая рвань висела на окне вместо занавески, а подоконник был весь в разноцветных пятнах и запятых и, должно быть, заменял палитру. Комната была бедна и театрально. – Вот она, твоя романтика, – насмешливо пробормотал Шпекторов». «Шпекторов жил за стеной, и в его комнате все было другим, даже пол и стены. Она была узкая, светлая, с высоким белым бордюром, переходящим в меловую высоту потолка. ... Желтой, как масло, шторой было задернуто окно, и стоял низкий ковровый диван, а на письменном столе все было разложено аккуратно, удобно. Идея отрицания случайности – вот чем был проникнут этот письменный стол. Это было жилище человека самоуверенного, честолюбивого, уважающего себя».

Гоголевский Чартков продал свой талант за 1000 червонных. Показательно, что став «модным живописцем во всех отношениях», Чартков «в мастерской... завел опрятность и чистоту в высшей степени... одним словом, скоро нельзя было в нем вовсе узнать того скромного художника, который работал когда-то незаметно в своей лачужке на Васильевском острове». Став известным живописцем, Кудинов (С. Крутилин) также обзавелся мастерской «в глухом переулочке», где пил кофе, отдыхал, названивал друзьям и «маман», принимал женщин («каждой из которых он лгал, что-то обещал, но выкручивался»). «Он писал теперь только по договорам; писал вещи, которые определяли лицо очередной выставки» (типа «большого холста «Пуск Волжской ГЭС»). Как и гоголевский Чартков, Кудинов, изготавливая «выгодные» «портреты для детских садов и яслей» и «панно – для клубов и Дворцов Культуры», уговаривает себя: «Ничего, труд мой быстро окупится! Сколочу толику денег, необходимых для серьезной, многолетней работы, и тогда, обеспечив свое существование, закроюсь в мастерской и буду писать и писать – широкие, эпохальные полотна».

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

Как видно из ряда текстов, следствием материального благополучия становится уютная и светлая мастерская, приличная одежда, сытная еда и вместе с тем – полное творческое бессилие. Талантливый художник превращается в беспомощного и жалкого копииста, равнодушного ремесленника. Физическая сытость утоляет и духовный голод, и жажду самосовершенствования, вызывая нравственное опустошение. И наоборот, нищета, неустроенность и неприкаянность, часто граничащая с юродством, заставляет художника, сосредоточившись на собственном внутреннем мире, искать новые созидательные пути для реализации своих творческих замыслов. Недаром «голодный», «непризнанный», «презираемый» и «гонимый» Ван Гог стал для художников 1960-х не только кумиром, но символом истинного таланта. Тем не менее, столь банальный стереотип, полюбившийся писателям, не лишен своей достоверности. Достаточно вспомнить, что «богема» 1960-х культивировала принцип отказа от материальных благ в пользу обретения ценностей духовных. Более того, попытки коллег как-то устроить свою судьбу (напечатать стихотворение, продать картину и т.п.) представители андеграунда часто расценивали как предательство.

Герой повести Ю. Трифонова «Посещение Марка Шагала» (1981) [Трифонов, 1987] вспоминает, как в 1951 году он «жил в странном доме на Масловке, который был построен в 1930-х годах с расчетом на то, что тут поселятся дружные, жизнерадостные творцы пролетарского искусства, не озабоченные ничем, кроме своего дела, своего мчания вперед, поэтому как на вокзале: одна уборная и один водопроводный кран на этаж, где жили человек двадцать. Жили как бы начерно, наспех, малевали жизнь как эскиз, а главное полотно, дай бог когда-нибудь сотворить внукам! Но удивительно: художники и вправду не обращали внимания на житейскую чепуху вроде необходимости ждать очереди в туалет или бегать с ведрами за водой по коридору. Они зарывались в свои холсты, картоны, подрамники, тубики, в бешеную работу к сроку, вечерами пили водку, рассуждали о ремесле, ругались черт знает из-за чего».

Подобная атмосфера царит в общежитии, в котором обитают герои романа В. Тендрякова «Свидание с Нефертити» (интересно, что речь идет о тех же годах – 1945-1952 гг.): вечно нуждающиеся в средствах, когда нет денег даже на краски, полураздетые, голодные (хватает только на выпивку), студенты художественного института, несмотря на творческие разногласия и ссоры, посвящают себя «великому служению искусству». Однако справедливости ради необходимо отметить, что после окончания института богемно беспечный образ жизни продолжает вести лишь индивидуалист и «формалист» Лева Слободко: «он, конечно, на правах гения презирает добычу хлеба насущного, изображает себе черные пирамиды в философском аспекте», – усмехается сокурсник Слободко Вячеслав Чернышев, имея в виду картину Слободко «Бытие и сознание»: «черная пирамида, из нее растут зеленые волосы. Черт знает что!».

«Непризнанный гений, свято верящий в свое высокое будущее», Слободко, подобно каверинскому Архимедову [Каверин, Художник неизвестен, 1977], под плач голодного ребенка вдохновенно «пророчествует о своей великой миссии»: «Я не знаю, буду ли я завтра обедать. ... Я не жалею, что у меня нет приличных штанов, нет ботинок, но, если ты мне дашь рублей пятьдесят, я возьму их без стеснения. И на них я куплю не молоко, не штаны, а краски и холст». В отличие от Федора для Слободко не существует «проклятого вопроса» «Что есть истина?», так как у него «свой путь», своя «дорожка в искусстве», по которой он упорно идет, не взирая на препятствия и не желая сворачивать в надежде, что настанет время, когда таких, как он, «начнут понимать и уважать», как признали в свое время «осмеянные полотна Ренуара, Клода Моне, Сезанна», «презираемого Ван Гога». Автор, от имени которого ведется рассказ в повести Н. Гоголя «Портрет», вспоминает своего отца: «Это был художник, каких мало... увлеченный только одною жаждою усовершенствования и шедший, по причинам, может быть неизвестным ему самому, одною только указанною из души дорогою...».

Однако, спускаясь с небес на землю, критика не без сарказма констатировала, что и Слободко, и Сабуров находятся на иждивении своих жен («Беременная жена кормит жреца чистого искусства на свою зарплату...», – иронично замечает Вячеслав Чернышев). В то же время герой повести

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

И. Эренбурга Сабуров – типичный представитель богемы – по словам Владимира Пухова, – «хотя сумасшедший, но выпить и закусить любит...». «Приспособленец» Пухов дает Сабурову деньги с гонорара (из «четырёх тысяч семисот», полученных им за панно с изображением «племенных коров и кур» для украшения сельскохозяйственной выставки, три тысячи Пухов отдаёт матери, а тысячу – Сабурову): «Вернешь, когда тебя сделают академиком» [Эренбург, 1954].

Романтический пафос в условиях XX века наталкивается на ряд сложных и не всегда успешно преодолимых преград, бороться с которыми – уподобляться Дон Кихоту, сражавшемуся с ветряными мельницами. Неизбежность компромисса становится все более очевидной, а это, пожалуй, самая сложная задача для творческой личности. В этой связи интересно вспомнить слова П. Вайля и А. Гениса, размышляющих о «богеме» 1960-х: «Нетрудно уловить лейтмотив в этой музыке: наивность, иллюзии, самогипноз, жизнь под псевдонимами, опьянение игрой, вживание в роли, лунатическое воодушевление за мгновение до того, как обнаруживаешь себя на краю...» [Вайль, Генис, 1996, с. 335]. Однако время показало, что В. Каверин, И. Эренбург, В. Тендряков оказались правы: такие как Архимедов, Сабуров, Слободко, наконец, получили признание, заслужив свое право на «понимание и уважение».

«Это выглядит смешно – не правда ли? – отказываться от признания, которого нет, и от благополучия без гроша в кармане», – размышляет в своем письме Елизавета Тураева (В. Каверин. «Перед зеркалом»), – но «если не воспитать в себе готовности к самоотречению, к подвижничеству, – не стоит браться за дело. В искусстве существуют свои «brasseries», у которых вполне добропорядочные хозяева, и нет ничего проще, как работать в такой «brasserie», потихоньку греша и прилично зарабатывая на жизнь. Вот я бездомная, нищая, и, в сущности, совершенно одна, но я знаю, что все это до холстов, которые я еще напишу. А когда начнутся холсты – все пригодится».

В очерке, посвященном Н. Гончаровой, М. Цветаева писала: «Благоприятных условий для художника нет. Жизнь сама неблагоприятное условие. Всякое творчество... – перебарыванье, перемалыванье, переламыванье жизни – самой счастливой... Жизнь – сырьем – на потребу творчеству не идет. И как не жестоко сказать, самые неблагоприятные условия – быть может – самые благоприятные».

* * *

Как справедливо отмечает А. Бочаров: «Художник и время, талант и эпоха – тема неисчерпаемая, привлекательная, вечно новая. Тема деликатная, здесь одинаково опасны и вульгаризаторские упрощения фактических воздействий и абсолютизация вдохновения» [Бочаров, 1986, с. 7].

Трудно определить, где пролегает граница между традицией и стереотипом. Использование традиционных литературных ролей и формул неизбежно приводит писателя к ретроспективному подходу к социальной роли его героя – художника, причем ориентиры смещаются скорее в сторону типологии, нежели конкретных индивидуальных характеров. Рассматривая эволюцию образа художника, можно заметить, что претерпевая ряд изменений, обусловленных как давлением времени, так и сменой различных стилей и направлений в области искусства и литературы, художник остается тем «единственным существом, для которого все вокруг – откровение» (Л. Льюисон. «Творческая жизнь»), тем воплощением свободы разума и сознания, как сферы интуитивного, к постижению которой стремится человечество. В таком случае использование писателем традиции имеет смысл рассматривать не в качестве штампа, а скорее, как неизбежную закономерность.

ИСТОЧНИКИ

1. Битов А.Г. Человек в пейзаже // Битов А.Г. Повести и рассказы. – Москва: Советский писатель, 1988.
2. Бунин И.А. Безумный художник. – Собр. соч. в 4-х тт., т. 3. – Москва: Правда, 1988.

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

3. Гоголь Н.В. Портрет. – Собр. соч. в 6 тт., т. 3. – Москва: Художественная литература, 1937.
4. Гранин Д.А. Картина. – Ленинград: Советский писатель, 1981.
5. Домбровский Ю.О. Хранитель древностей. – Москва: Советская Россия, 1966.
6. Есин С.Н. Имитатор (Записки честолюбивого человека) // Есин С.Н. Гладиатор. Имитатор. Гувернер. – Москва: АСТ, 1999.
7. Каверин В.А. Косой дождь. – Собр. соч. в 2-х тт., т.1. – Москва: Художественная литература, 1977.
8. Каверин В.А. Перед зеркалом. – Собр. соч. в 2-х тт., т. 1. – Москва: Художественная литература, 1977.
9. Каверин В.А. Художник неизвестен. – Собр. соч. в 2-х тт., т. 1. – Москва: Художественная литература, 1977.
10. Казаков Ю.П. Адам и Ева // Казаков Ю.П. Поедемте в Лопшеньгу: Рассказы, очерки, лит. заметки. – Ленинград: Советский писатель, 1983.
11. Ким А.А. Акварель // Ким А.А. Будем кроткими как дети. – Москва: Советская Россия, 1991
12. Крутилин С.А. Мастерская в глухом переулке // Крутилин С.А. Прощальный ужин: повести. – Москва: Современник, 1979.
13. Лавренев Б.А. Гравюра на дереве: Повести и рассказы. – Москва: Правда, 1989.
14. Солженицын А.И. В круге первом. – Москва: Новый мир, 1990.
15. Тендряков В.Ф. Свидание с Нефертити. – Москва: Молодая гвардия, 1986.
16. Трифонов Ю.В. Посещение Марка Шагала. – Собр. соч. в 4-х тт., т. 4. – Москва: Художественная литература, 1987.
17. Цветаева М.И. Н. Гончарова // М.И. Цветаева Мой Пушкин. – Москва: Сов. писатель, 1981.
18. Эренбург И.Г. Оттепель. – Москва: Советский писатель, 1954.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров А.Г. *Чем жива литература*. – Москва: Советский писатель, 1986. 397 с.
2. Вайль П.Л., Генис А.А. 60-е. Мир советского человека. – Москва: Новое литературное обозрение, 1996. 367 с.
3. Громов Е. Природа художественного таланта // Искусство. 1967. №1.
4. Суrowцев Ю.И. Люди искусства и науки в современном советском романе (По страницам советской периодики). – Москва: Знание, 1976.

SOURCES

1. 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.
2. Bunin I.A. *Bezumnij hudozhnik* [The Mad Artist]. *Sobr. soch. v 4-h tt., t. 3.* Moscow, Pravda, 1988.
3. Cvetaeva M.I. N. *Goncharova* [N. Goncharova]. In M.I. Cvetaeva *Moy Pushkin* [My Pushkin]. Moscow: Sov. pisatel', 1981.
4. Dombrovskij Yu.O. *Khranitel' drevnostey* [The Keeper of Antiquities]. Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1966
5. Erenburg I.G. *Ottepel'* [The Thaw]. Moscow, Sovetskij pisatel', 1954.
6. Esin S.N. *Imitator (Zapiski chestolyubivogo cheloveka)* [The Imitator (Notes of an Ambitious Man)]. In Esin S.N. *Gladiator. Imitator. Guverner.* Moscow, AST, 1999.
7. Gogol' N.V. *Portret* [The Portrait]. *Sobr. soch. v 6 tt., t. 3.* Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1937.
8. Granin D.A. *Kartina* [The Picture]. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1981.
9. Kaverin V.A. *Hudozhnik neizvesten* [The Artist is Unknown]. *Sobr. soch. v 2-h tt., t. 1.* Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1977.
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. 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.
13. 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
14. 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.
15. Lavrenev B.A. *Gravyura na dereve* [The Woodcut]. In Lavrenev B.A. *Povesti i rasskazy* [Novels and stories]. Moscow, Pravda, 1989.
16. Solzhenitsyn A.I. *V krughe pervom* [The First Circle]. Moscow, Novyj mir, 1990.
17. Tendryakov V.F. *Svidanie s Nefertiti* [A Date with Nefertiti]. Moscow, Molodaya gvardiya, 1986.

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

18. Trifonov Yu.V. *Poseshchenie Marka Shagala* [Visiting Marc Chagall]. *Sobr. soch.* v 4-h tt., t. 4. Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1987.

REFERENCES

1. Bocharov A.G. *Chem zhiva literature* [Than alive literature]. Moscow, Sovetskij pisatel', 1986.
2. Gromov E. *Priroda hudozhestvennogo talanta* [The nature of artistic talent]. In *Iskusstvo*. 1967. #1.
3. Surovcev Yu.I. *Lyudi iskusstva i nauki v sovremennom sovetskom romane (Po stranicam sovetskoj periodiki)* [People of art and science in the modern Soviet novel (on the pages of Soviet periodicals)]. Moscow, Znanie, 1976.
4. Vajl' P.L., Genis A.A. *60-e. Mir sovetskogo cheloveka* [60th World of Soviet man]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 1996.