А.П. Салиенко

кандидат искусствоведения,

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

alsalienko@mail.ru

ОБРАЗ ХУДОЖНИКА В ПРОЗЕ 1920-Х ГОДОВ. «ГРАВЮРА НА ДЕРЕВЕ» Б. ЛАВРЕНЕВА (1928) И «ХУДОЖНИК НЕИЗВЕСТЕН» В. КАВЕРИНА (1931)

В статье анализируются повесть Б. Лавренева «Гравюра на дереве» (1928) и роман В. Каверина «Художник неизвестен» (1931). Специфика подхода в данном случае заключается не в литературоведческой интерпретации текстов, а в попытке осмысления историком искусства литературного произведения, посвященного искусству и художнику. В основе метода – предположение о том, что писатели параллельно искусствоведам пишут «свою» историю искусства. Происходит пересечение плоскостей – наложение литературных текстов на реальную действительность (в нашем случае – это 1920-е годы), когда писатель выступает в роли отстраненного созерцателя современных ему событий и одновременно как заинтересованный участник художественного процесса. Его интересуют актуальные проблемы искусства, психология творчества и поведение художника революционной эпохи.

Ключевые слова: Лавренев, Каверин, советское искусство, образ художника, художественная литература 1920-х гг., искусство и революция, художник и революция

This article analyses a story «Woodprint» by B. Lavrenev (1928) and a novel «Unknown artist» by V. Kaverin (1931). In this case, the specificity of the approach is not in the literary interpretation of texts, but in an attempt by the art historian to understand a literary composition devoted to art and an artist. The method is based on the assumption that, in parallel with art critics, writers write «their own» art history. There is an intersection of surfaces – the superimposition of literary texts on reality (in our case, we are talking about 1920s), when the writer acts as a suspended observer of contemporary events and at the same time as an interested participant in the artistic process. He is interested in the actual problems of art, the psychology of creativity and the behavior of revolutionary artists.

Keywords: Lavrenev, Kaverin, Soviet art, the image of an artist, literature of the 1920s, art and revolution, the artist and the revolution

В конце революционного десятилетия журнал «Звезда» публикует два литературных произведения – повесть Бориса Лавренева «Гравюра на дереве» (1928) и роман Вениамина Каверина «Художник неизвестен» (1931), подводящих итог художественным исканиям «октябрьской эпохи» и несомненно заслуживающих быть прочитанными историками искусства, хотя романы, повести и рассказы о художниках, действующими лицами которых являются вымышленные или имеющие конкретных прототипов литературные персонажи, олицетворяющие в сознании писателя «образ художника», редко привлекают внимание искусствоведов. Между тем, обращение к литературному и художественному материалу в совокупности дает исследователю новые возможности постижения сути художественного процесса и ощущение того, что принято называть атмосферой эпохи. Делая главными героями своих произведений художников, писатели по-своему пишут историю искусства. Возможность ретроспективно созерцать и оценивать всю цепь различных событий и явлений современной писателю эпохи, накапливая и анализируя собственные впечатления, заключает в себе преимущество такого подхода перед необходимостью в условиях стремительно сменяющихся событий оперативно реагировать «на злобу дня». Но особенно примечательно то, что писатель не только заостряет внимание читателя на актуальных

A.P. Salienko *An artist figure in prose of 1920s.*

“Woodprint” by B.Lavrenev (1928) and “Unknown artist” by V.Kaverin (1931)

проблемах искусства, его интересует тип сознания творческой личности, поведение художника и его социальная позиция. При этом реальное и вымышленное становятся взаимосвязанными и взаимопроникаемыми «мирами».

Пересекаясь во мнениях, перекликаясь друг с другом или, напротив, полемизируя, выражая диаметрально противоположные точки зрения, Лавренев и Каверин создают модель, отражающую картину жизни искусства и художника 1920-х годов. Проникнутая публицистическим пафосом и неутолимой жадой полемики, основанная на документальных событиях, повесть Б. Лавренева «Гравюра на дереве» посвящена теме «художник и революция». В романе В. Каверина «Художник неизвестен» отражается хрупкий и ранимый мир художника, запутавшегося «в паутине трагических недоразумений» (Ю. Айхенвальд), мир, который, оказывается, слишком легко разрушить.

Как известно, художественная жизнь 1920-х годов была довольно бурной и пестрой, и художественная критика всегда внимательно следила за ходом развития советской живописи. Активно обсуждались различные явления и события из жизни искусства, в искусствоведческих кругах то и дело возникали оживленные споры, порой переходящие в бурные дебаты. Неудивительно, что с газетных и журнальных страниц полемика перешла в художественную литературу – вымышленные персонажи подхватили и с жаром продолжили дискуссию. Кульминацией этого процесса явилось установление связи между художественной прозой и теоретическими представлениями искусствоведов: литература перенимала ведущие идеи критики, развивая, а порой переосмысливая их, разыгрывая роли и ситуации.

1

Повесть популярного в 1920-е годы писателя Б. Лавренева «Гравюра на дереве», в которой автор высказывает свои взгляды на искусство и на жизнь, можно считать программным произведением своего времени, ориентированным на социальный заказ. Тематически данная вещь выбивается из ряда произведений, созданных Лавреневым как до нее, так и после, почти претендуя на роль «энциклопедии» советской художественной жизни 1920-х годов. Будучи весьма образованным человеком, Б. Лавренев разбирался в живописи, рисовал сам и являлся довольно тонким ценителем искусства. Не случайно центральным персонажем повести является Федор Кудрин, подававший надежды художник-эмигрант, три года учившийся в частной мастерской «известного французского мастера», выставившийся в «Салоне независимых». Во имя великих идей революции, безукоризненно положительный и целеустремленный герой возглавляет трест «Росстеклофарфор». В роли оппонента Кудрина в книге выступает некий Половцев – технический директор треста, беспартийный интеллигент из «сочувствующих», с которым они ведут беседы и споры о состоянии современной советской культуры. Повествование развивается в форме острой полемики о культуре и роли интеллигенции в современном обществе.

Антагонистом Кудрина становится его жена Елена – олицетворение невежества и безапелляционности, – безграмотная, демонстративно не признающая искусства, готовая довольствоваться примитивным «малярством» типа «октябрин в клубе», «Калинычей на родине» и т.п., лишь бы было «заражающее, агитирующее начало», благодаря которому «картина выполняет свое назначение». Порвав с женой, отказавшись от «спецставок» и «загранкомандировок», Кудрин решает с головой броситься «в бой против бескультурия», «с карандашом, с альбомчиком» пойти «туда, в мастерские, в цеха, в самую гущину, в самый центр» к «массам» и «низам», чтобы научить «десяток молодых ребят» его «глазами видеть». Как отмечают литературоведы, «до Лавренева, пожалуй, никто в тогдашней литературе так не подходил к вопросу: честный, одаренный художник полезнее умелого хозяйственника-организатора, которого все же можно заменить другим. Поэтому следовало изобразить настоящее не вообще, а, как говорили, “на фронте искусства”, связав его с бытом, с политикой» [Кардин, 1981, с. 144].

Размышления Кудрина (а иногда и Половцева), по сути, развивающие идеи как Г. Плеханова, так и Л. Троцкого, особенно близки высказываниям А. Луначарского в его статьях и докладах

А.П. Салиенко *Образ художника в прозе 1920-х годов.*

«Гравюра на дереве» Б. Лавренева (1928) и «Художник неизвестен» В. Каверина (1931)

второй половины 1920-х годов, настолько, что наводят на прямые аналогии, порой напоминая творческий конспект выступлений наркома просвещения. Основные проблемы, затронутые Б. Лавреневым в его повести, можно было бы обозначить заголовками этих статей: «Пролетарский художник», «Борьба старого и нового человека», «Классовая борьба в искусстве» и т.п. Идея Половцева о «двух группах беспартийной интеллигенции» представляет собой художественно переработанный вариант статьи А. Луначарского «Этапы роста советской литературы» [Луначарский, 1927], в которой он предлагает разделить всех литераторов на три «разновидности», вслед за Л. Троцким называя их «попутчиками»: к первой относится «упадочная буржуазия», которая «создает формалистическое искусство» (именно эти формулировки Луначарского появились позже, в 1933 году [Луначарский, 1933]); ко второй – «попутчики», «энергично приспособляющиеся к запросам нового строительства»; и наконец, к третьей – молодые литераторы – «дети Октября», к которой Луначарский наряду с Л. Леоновым и Л. Сейфуллиной причисляет и Б. Лавренева, в чьей повести «Гравюра на дереве» третий тип интеллигенции представляет художник Кудрин.

Устами своего героя писатель подвергает жесткой критике как «загадочные формалистические изыски», создаваемые «людьми, глубоко чуждыми и не понимающими тех огромных процессов перестройки архаической русской индустрии, которым отдавал все силы, энергию и энтузиазм рабочий класс», так и художников, создающих картины на «производственные сюжеты», в которых было что-то «морально нечистоплотное, поспешная лакейская угодливость требованиям нового хозяина», а также «модную болтовню» о левом искусстве. Работы, изображающие «сталелитейные цеха», «доменные печи», «плавки стали», «текстильщиц за станками», тоже не привлекают внимания Кудрина, так как «в нагромождении металлических и каменных громад кранов, бессемеров, прессов, банкаброшей, ткацких станков, тяжелых перекрытий цехов, в бездушных массах мертвой материи бесследно исчезает ее творец, одушевляющий ее человек».

Зато увиденная на «недавно открытой выставке графики» (поскольку писателем указан 1927 год, мы можем предположить, что речь идет о выставке «Русская ксилография за 10 лет», состоявшейся в Государственном Русском музее в Ленинграде) гравюра Шамурина – иллюстрация к «Белым ночам» Достоевского, запечатлевшая «Настеньку у канала» – поразила воображение бывшего художника Кудрина: «Чужое искусство!.. Больше того – враждебное. Судороги уходящего мира, тоска, безнадежность, предчувствие неизбежного конца, распад. Но какая сила в этой чужой вещи! Какая сила! С каким трагическим пафосом художник умирающего общественного строя умеет выразить его обреченность, и как наши художники бессильны еще пока передать с такой же силой наш подъем на вершины жизни... Почему? В чем причина?...». Где пролегает граница между «нашим» и «не нашим» искусством? – Это, пожалуй, и есть основной мотив повести, проблема, волнующая художника и, в конечном итоге, говоря языком того времени, заставляющая его снова взяться за кисть. В таком контексте не случайным является обращение Б. Лавренева к творчеству Ф. Достоевского, произведениями которого зачитывалась творческая интеллигенция начала века (то есть, «старой эпохи»). В 1923 году издательство «Аквилон» выпустило отдельной книжкой «Белые ночи» с иллюстрациями М. Добужинского (во избежание прямых аналогий, отметим, выполненными в технике цинкографии), ставшими непревзойденной классикой русской книжной графики, названными современниками «графической поэмой Петербурга», образцом «пространственного изображения литературного повествования» (В. Фаворский). Читателю неизвестно имя главного героя «романа» – Мечтателя: у него нет действительной жизни, вся его жизнь состоит из мечтаний, в которых есть что-то «тревожное, беспокойное, даже судорожное». Аполлон Григорьев говорил о разлитой в повести «болезненной поэзии». В художнике Шамурине Лавренев воплотил образ того же «мечтателя» из «сентиментального романа» Ф. Достоевского, который живет «небывалой, причудливой жизнью». Его творчество подобно фантастически-болезненной белой ночи оказалась обреченным на смерть: «Боже, как всё это кончилось! Чем всё это кончилось!», – эта фраза героя Ф. Достоевского могла бы принадлежать и Шамурину. Действие повести происходит в Петербурге в пору белых ночей; при этом сам город является не

A.P. Salienko *An artist figure in prose of 1920s.*

“Woodprint” by B.Lavrenev (1928) and “Unknown artist” by V.Kaverin (1931)

фоном, а главным действующим лицом произведения. Немаловажным является тот факт, что Кудрин впервые попадает в Ленинград уже после эмиграции и демобилизации, то есть, его знакомство с городом не отягчено никакими ностальгическими воспоминаниями и рефлексиями о «невозвратимом». Однако, находясь под впечатлением от увиденной им гравюры, Кудрин отправляется на импровизированную экскурсию по Петербургу-Петрограду-Ленинграду, любуясь «оскорбленной красотой» города: «В белые ночи гиперборейский город, в колоннадах и портиках своих дворцов, был похож на безжизненную, но прекрасную гравюру, – размышляет художник, – на которую хотелось смотреть без конца, с сердцем, стиснутым болью и жалостью». Отношение к Петербургу как к одушевленному лицу, городу-душе, городу-символу было одним из объединяющих моментов определенных тенденций творчества А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, поэтов-символистов начала XX века – А. Блока, А. Белого, «акмеистов» О. Мандельштама и А. Ахматовой, а также художников М. Добужинского, А. Бенуа, А. Остроумовой-Лебедевой и др. Но поэзия петербургской старины, как и сама прежняя жизнь со всем багажом культурных и духовных ценностей, уходила, уступая место неизвестности. Петербург Достоевского – «единственный и самый фантастический город в мире» – на долгие годы был потерян потомками в художественном смысле. «Всё унеслось прозрачным дымом, / Истлело в глубине зеркал», – писала А. Ахматова.

Этой проблеме посвящена статья М. Добужинского «Бомба или хлопнушка», опубликованная в газете «Новая жизнь» в мае 1918 года. Статья построена в форме диалога двух художников – «Первого» и «Второго» – об оформлении Петрограда к майской годовщине. За «первым» скрывается художник авангарда, за «вторым» – сам Добужинский. «Наконец-то нами объявлена война деспотизму архитектурных линий, довольно им держать в плену вольный глаз художника! ... сметаются буржуазные устои в государстве, и в искусстве поднято восстание против гипноза этого “строного, стройного вида”, что так рабски до нас обожали и воспевали всякие там поэты и художники. Довольно. Мы бросили бомбу. ... Пойми: мы хотим новых форм, смелых, пусть и грубых, но здоровенных, и порываем с гнусной традицией», – говорит: «Первый». Отвечая ему, «Второй» протестует против отрицания традиций, зовет к профессионализму, высокой красоте: «Я вижу, что действительно объявлена война, или, вернее, презрение к архитектуре. Но тогда рази смелее, уничтожай то, что не отвечает твоим требованиям прекрасного, укрой сплошь, замаскируй, преобрази», упрекает новаторов в том, что они не хотят, «подобно Петру, поучиться у вашего врага, архитектуры, тому, что составляет ее вечную силу и душу: устойчивости, гармонии и ансамблю, ибо вам глубоко чуждо и неприемлемо именно это» [Добужинский, 1918].

В оформлении городских улиц и площадей к революционным праздникам принимали участие многие художники, независимо от их эстетических пристрастий. Как известно, художники «Мира искусства» резко критически относились к искусству авангарда. Однако скептическое отношение Добужинского к оформлению Петрограда к первомайским празднествам 1918 года, выполненному в основном «левыми» художниками, объяснялось во многом отсутствием в те годы опыта такого рода монументальных работ, когда создаваемые произведения должны быть рассчитаны на восприятие в пространственном и архитектурном окружении городских ансамблей. В ноябре 1918 года город был оформлен уже с учетом неудачного первомайского опыта – интереснее и разнообразнее. М. Добужинский тоже принимает участие в украшении города, получив заказ на оформление Адмиралтейства. Предложенное Добужинским изысканное решение оформления здания, вступая в художественный диалог с замыслом А. Захарова, гармонично сочетается с торжественной ампирной архитектурой, рождая новое синтетическое произведение искусства. Оформление площади Урицкого, выполненное Н. Альтманом, основанное на принципе сочетания огромных геометрических форм, задумано как контрастное противопоставление «красоте императорской России» «новой красоты победившего народа»: «Я поставил себе задачу изменить исторически создавшийся облик площади. Превратить ее в место, куда революционный народ пришел праздновать свою победу», – объяснял свой замысел художник (цит. по: [Агит.-масс. иск., 1984, с. 65]).

А.П. Салиенко *Образ художника в прозе 1920-х годов.*

«Гравюра на дереве» Б. Лавренева (1928) и «Художник неизвестен» В. Каверина (1931)

Убежденный революционер Кудрин «разумом и верой большевика» верил, что «происходит подлинное возрождение города», тогда как «сердцем художника» он любил именно тот, старый «императорский Петербург». В этом противоречии Б. Лавренев видит не только проблему новой революционно-пролетарской культуры, но и трагедию творческой личности. В споре двух художников – Шамурина и Кудрина – по замыслу писателя представителей двух эпох – прошлой и настоящей, «внезапно» рождается важная и многое определяющая мысль, а именно: в своей гравюре Шамурин стремился запечатлеть «лицо страдающего в любви, обреченного и оскорбленного человечества»; «не человечества, а класса», – парирует Кудрин. Кудрин – художник нового времени и нового общества, «рожденный классом», – искренне верит в классовость искусства; он несколько путается в своих мыслях, однако, в одном уверен твердо – в том, что «понять будущий расцвет нового общества, его здоровую жажду жизни и здоровые радости может только порожденный классом-победителем, переломивший старую и воспитавшийся на новой культуре здоровый художник со здоровым коммунистическим мышлением», тогда как Шамурин, «полубезумный маньяк», способен лишь отразить обреченность своего времени, своей эпохи, «сумерки, умирание, распад», «вдохновенное пророчество смерти».

Новая тематика, обусловленная современной действительностью, требовала от литературы и искусства новой формы, поисками которой занимались писатели и художники тех лет, и в этих исканиях авангарду принадлежала одна из первых ролей. Создавая образ Тита Шкурина («...одна из самых модных фигур. Он делает погоду»), на лекцию которого попадает Кудрин, Б. Лавренев разоблачает популярные для того времени теории, сводящиеся к «отрицанию всей литературы, которая существовала в мире до явления народам Тита Шкурина и его единомышленников», в журнале «Ассоциации Левого фланга» (очевидная отсылка к «Левому фронту искусств» (ЛЕФ)), заявлявших о том, «что лучшими образцами новой литературы социализма являются только очерки, описывающие конкретную действительность и конкретных людей». Право на художественный вымысел в литературе объявлялось «проклятым наследием капитализма». Нетрудно догадаться, что упомянутая лекция читается в Политехническом музее в Москве, куда по традиционной схеме, принятой в русской литературе, – «путешествие из Петербурга в Москву» – Кудрин приезжает в командировку. Пестрота и многосложность московской жизни обычно противопоставляется строгости и размеренности величавого Петербурга. К примеру, в искусстве москвичей Г. Пospelов склонен видеть «непрекращающиеся беседы», открытие «образных горизонтов», тогда как искусство петербуржцев «весомо самодостаточно» и претендует на создание картины, представляющей собой «аналог мира» [Пospelов, 1997]. В послереволюционные годы ставшая столицей Москва живет куда более насыщенной художественной жизнью, чем Петроград-Ленинград: «За последние три года Москва не только главный административно-политический нерв страны, она, пожалуй, центральное место, где интенсивнее пульсирует и художественная жизнь. Уже по одним московским газетам, не говоря о журналах с постоянными отделами и фельетонами о жизни искусства, можно судить о более широком диапазоне искусства Москвы, чем Петрограда. В петроградских газетах, если еще отводится кое-какое место театру, то жизнь пластического искусства почти совсем не освещается» [Ростовцев-Жилин, 1923, с. 15]. «Мы на берегах Невы слишком тяжеловесны, слишком серьезные и слишком дохлые», – писал из Москвы жене в 1921 году К. Петров-Водкин [Петров-Водкин, 1991, с. 213]. «Петербургжане, по сравнению с москвичами, как известно, народ тихий, “безтемпераментный”; от диспутов мы уже немного поотвыкли; манифестами хотя время от времени и балуемся, но больше все куцыми, для самих себя», – иронизировал Н. Пунин [Пунин, 1924, с. 16]. Тем не менее, здесь, «на берегах Невы» ведутся споры лидеров авангарда К. Малевича и В. Татлина при участии их сторонников и, собственно, самого Н. Пунина, а в здании Академии художеств была показана модель памятника III Интернационалу В. Татлина – башня, со временем ставшая символом русского конструктивизма. Но именно в Москву Б. Лавреневу понадобилось командировать своего героя по делам «треста» для того, чтобы «с трудом протискавшись» в Большую аудиторию Политехнического музея, ставшую главной «поэтической

A.P. Salienko *An artist figure in prose of 1920s.*

“Woodprint” by B.Lavrenev (1928) and “Unknown artist” by V.Kaverin (1931)

трибуной» Москвы, с которой выступали писатели и поэты различных школ и направлений, Кудрин «с недоумением спросил»: «Что за сволочь?», имея в виду докладчика, которого зал, в свою очередь, провожал «бурей аплодисментов» («Дурак или враг?», – размышляет Кудрин в беседе с Половцевым). Как персонаж, Тит Шкурин выглядит злой карикатурой на собирательный образ новаторов и экспериментаторов 1920-х годов, предлагавших свой вариант строительства новой культуры.

Не желая «топтать» и «рушить», герой Б. Лавренева Кудрин хочет строить новое искусство, опираясь на прежние опыты «старого», не признавая, однако, его права на существование как отжившего свой век. Вместе с тем для социалистической культуры стало характерным превращение традиции в средство подавления творческого начала. Слова Шамурина, обращенные к Кудрину – крик души отчаявшегося человека, потерявшего надежду на «прозрение» человечества, превратившегося в «классы»: «Я выгнал вас, как человека из несуществующего для меня мира. Какое дело людям, не признающим радости свободного искусства, до меня и моих трудов... Я не приемлю, я не замечаю вашего государства». В то же время Лавренев обрекает художника Шамурина, готового ради искусства на любые жертвы, не вызывать симпатий у читателя («Душевнобольной. Явный душевнобольной на мистической подкладке, – подумал Кудрин»). Увидев, что «скорбное выражение» на лице его внезапно влюбившейся дочери Татьяны, с которой он пишет печальный образ Настеньки, «сменилось какой-то ребяческой радостью», Шамурин, «охваченный безумием неудачи», устраивает аферу, в результате которой возлюбленный Татьяны оказывается «переданным в распоряжение ГПУ», отчего лицо Татьяны наполняется «тоской и безнадежностью», что позволяет художнику с «упоеанием» реализовать свой замысел. История заканчивается трагедией: возлюбленный расстрелян, Татьяна бросается в тот канал, на фоне которого изображена на гравюре своего отца.

Образ художника Кудрина даже при внимательном всматривании вырисовывается недостаточно ясно: в том, что писатель не до конца разбирается в хаосе событий, происходящих в современной ему художественной жизни, нет ничего удивительного – искусствоведы сами и путались, и ссорились не в силах решить проблему «пролетарского искусства» (об этом подробно см.: [Салиенко, 2018]). Согласно предложенной Кудриным программе, герой повести должен являться сторонником Общества станковистов (ОСТ). На это указывает целый ряд фактов: Кудрин в свое время испытал влияние Французской школы; каждое утро он занимается гимнастикой; любит индустриальный пейзаж нового города; обличает «попешные, услужливые, приспособленческие работы»; мечтает о создании образа нового человека, к тому же он выглядит скорее романтиком, чем карьеристом. В таком случае несколько странным кажется то, что именно Кудрину принадлежит фраза, оброненная им в утешение пессимистически настроенному, «надломленному острой идейной борьбой за честь и славные традиции русского искусства» ректору Академии художеств Эрнесту Эрнестовичу (имеется в виду Э.Э. Эссен, ректор АХ в 1925–1929 годы): «Есть же отрадные факты. Скажем, АХРР», – так как «ремесленники, с лихостью малюющие революционные сюжетики», которыми восхищалась его супруга, «раздражали и злили» Кудрина, выступающего против «бездушия, лживости и халтурного отношения к творчеству». Н. Пунин писал в ленинградском еженедельнике «Жизнь искусства»: «Говорили, что АХРР имеет небывалый “успех в массах”, что это новая полоса в русском искусстве, наконец, что сам т. Луначарский умилился и сквозь слезы сказал – “назад к передвижничеству” и будто бы после этого вся Москва пошла крестным ходом – назад к передвижничеству» [Пунин, 1924, с. 16]. Художники АХРР инициировали в Ленинграде диспут на тему «Революция и изобразительное искусство. Какие задачи стоят перед художниками в наши дни». Пунин на диспут не пошел, но декларацию АХРР изучил и ответил публично: «Вы ссылаетесь на то, что ваши картины будто бы доступны массам; охотно верю, потому что в картинах ваших нет ничего, что могло бы быть доступным, или недоступным; в них нет искусства, следовательно, в них ничего нет» [Пунин, 1924, с. 17]. Ответ Эрнеста Эрнестовича Кудрину проясняет позицию автора повести: «Эх, этот самый АХРР не лучше Пролеткульта. А кроме того,

А.П. Салиенко *Образ художника в прозе 1920-х годов.*

«Гравюра на дереве» Б. Лавренева (1928) и «Художник неизвестен» В. Каверина (1931) голубчик, и в АХРРе убежденных и идейных людей от силы десятков наберется. А остальные пенкосниматели. Почуяли, что в нынешней ситуации АХРР вроде елки с подарками, вот и танцуют вокруг. Мне они еще противней, чем мои ниспровергатели классики и новаторы. У тех мозги набекрень и хулиганский задор, а у этих уж больно голая коммерция без фигового листика».

Очевидно, Б. Лавренев не считает нужным дифференцировать различные художественные тенденции и направления в творчестве современных группировок, считая их одинаково «враждебными». В результате позиция Кудрина остается не выявленной: он оказывается между Ассоциацией художников революционной России (АХРР) и Обществом станковистов (ОСТ), не демонстрируя при этом особой оригинальности творческого мышления, но претендуя на беспрецедентность. Впрочем, московское молодежное объединение ОСТ, ни разу не упоминаемое в повести, вряд ли было хорошо известно живущему в Ленинграде Б. Лавреневу. Писатель в условиях разворачивающейся борьбы с «формализмом во всех его проявлениях» настроен гораздо более категорично и жестко, чем сам «Анатолий Васильевич», который «и характером мягок и ... любит иной раз форснуть левизной». А. Луначарский, действительно, отличался лояльностью. В частности, в ходе подготовки юбилейных выставок к десятилетию Октября и Рабоче-крестьянской Красной армии (РККА) он и его соратники предпринимали попытки преодоления обостряющихся противоречий между группировками.

Образ жены Кудрина Елены, слишком упрощенный и гротескный для того, чтобы претендовать на жизненность, являет собой не единственное олицетворение того «темного царства», с которым в реальности приходилось бороться художнику. Кудрин борется как с культурой «отжившей эпохи», так и с любыми новаторскими проявлениями современной ему художественной жизни, противопоставляя им пока еще одно лишь желание чего-то большего, лучшего и соответствующего времени. Спекулятивно апеллируя к классике, призывая опираться на возрождаемые Академией художеств реалистические традиции в изображении новой, советской действительности, не допуская альтернатив, главный герой повести Б. Лавренева, возможно, еще четко не осознавая этого, указывает прямой путь к социалистическому реализму.

2

В отличие от Б. Лавренева В. Каверин оказался «не в рядах тех, кто дерется». Говоря словами самого писателя, он «был в рядах тех, кто вглядывался, взвешивал и – без враждебного чувства – размышлял о том, что происходит в стране» [Каверин, 1989, с. 92].

Тема «художник и общество», «художник и время» всегда была Каверину близкой, «личной», она получала свое воплощение в разные периоды его творчества. Впервые он подошел к этой теме в романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» (1928), в котором писатель серьезно задумывался над социальными отношениями героев, над проблемой интеллигенции и революции. Однако сомнения в принципиальной возможности для истинного художника быть верно понятым и по достоинству оцененным своим временем в большой степени определили проблематику следующего за «Скандалистом» романа В. Каверина – «Художник неизвестен» (1931), объявленного критиками «манифестом буржуазии». По словам Каверина, он «написал его дважды»: «В первой редакции ... он напоминал трактат об искусстве, в котором» писатель «стремился столкнуть два взгляда на жизненную задачу – «расчет на романтику» и «романтику расчета». Каверин много писал о своем романе, в частности, в книге «Эпилог», объясняя замысел, полемизируя со своими оппонентами, порой выступая в роли не столько автора, сколько критика. «Я не лгал, но пользуясь неизменным, с юношеских лет, интересом к живописи, писал о романе автобиографически-односторонне, не касаясь политических обстоятельств, вплотную подступивших к литературе в конце двадцатых годов», – признавался писатель [Каверин, 1989, с. 83].

В 1929 году Д. Хармс, его друзья и соратники задумали издать сборник своих произведений под названием «Ванна Архимеда». В. Каверин принимал деятельное участие в создании этой книги,

A.P. Salienko *An artist figure in prose of 1920s.*

“Woodprint” by B.Lavrenev (1928) and “Unknown artist” by V.Kaverin (1931)

в состав которой планировалось включить стихи и прозаические произведения ленинградских писателей. «Ванна Архимеда» в силу различных причин так и не вышла в свет, оставшись лишь интересным и смелым проектом. Главный герой романа «Художник неизвестен», носящий фамилию Архимедов, по признанию самого В. Каверина, явился собирательным образом, прототипами которого стали В. Хлебников и Н. Заболоцкий. «Поэтическое безумие», которое принес в литературу В. Хлебников, – «чудак, отпавший от века», как называл его Н. Заболоцкий, – Каверин считал «самой смелой новизной».

Антиподом главного героя произведения – романтически настроенного художника-новатора Архимедова – является его друг и соперник одновременно, «романтик расчета», «уверенный преобразователь мира» Шпекторов – «веселый и простой человек», которого «все знают и любят». Писатель не ставит перед собой задачу прийти к окончательному заключению, что важнее – жизненные установки практичного Шпекторова или архимедовские прекраснотушные мечтания о счастливом будущем, путь к которому лежит через нравственное самосовершенствование людей, через учреждение в учебных заведениях «кафедры иллюзий». Эти две линии выделены в романе как тенденции. Само название книги «Художник неизвестен» указывает на то, что автор догадывается, какая судьба в дальнейшем уготовлена его герою – в будущем его ждет сначала забвение на долгие десятилетия, а потом открытие как «забытого художника прошлого».

Архимедов – традиционный романтический герой – такой, каким его видели еще в XIX веке, но перенесенный во вторую половину 1920-х годов, в советское время, где ему «нечего делать со своими идеями», его образ приобретает трагические черты. Герой мечется и страдает, пытаясь разобраться в окружающем мире и понять его. Недаром первый вариант романа назывался «Дон Кихот и Советы», эпиграф к книге тоже взят из Сервантеса: «И они подивились уму и безумию этого человека». По словам самого В. Каверина, задача Архимедова – «быть готовым в каждый данный момент предпочесть новооткрывающиеся законы мира и самобытные интересы другого мира всяким своим интересам и теориям относительно них» (А. Ухтомский. Письма) (цит. по: [Каверин, 1989, с. 90]). В дуэли со Шпекторовым Архимедов защищает «лицо», без которого невозможно подлинное искусство. Архимедов-художник выступает против любых доктрин, а «лицо» – это единственная опасная в советском обществе доктрина [Каверин, 1989, с. 90]. Накануне своего поражения Архимедов видит пророческий сон: он идет по восточному городу и каждый встречающийся ему кричит: «Ты потерял лицо!» Содержание сна можно трактовать как основной ориентир для повествования. Лицо, без которого нет искусства, – единственная возможная форма сопротивления, считает писатель. «Конечно, Архимедов побежден в ... неравном бою. Ведь он только старая книга, только Дон Кихот, которого Сталин в конце 1930-х годов назовет дураком, – к изумлению всех испанцев...» [Каверин, 1989, с. 91]. Прямые аллюзии на образ Дон Кихота – печального рыцаря, сражающегося с ветряными мельницами, кажущимися ему «злыми великанами», – не случайны и часто встречаются в советской литературе XX века. Дон Кихот – типичный лирический герой, требующий преображения мира посредством поэтического творчества. Архимедов – «художник, переоценивший силу собственных размышлений, но быть может, по праву считающий себя гениальным», становится «беспризорным представителем 134 граждан Союза, проживающих в теплоизоляционных трубах на улице Росси». Он «голосует за доверие», а его принимают за «чудака», что позволяет ему «безнаказанно нести такую чушь в двух шагах от проспекта Двадцать пятого Октября и улицы Третьего июля» (советские названия Невского проспекта и Садовой улицы). Таким образом, «мораль, которая была нужна ему для профессии, сама становится профессиональным делом». Подобно испанскому рыцарю, он не только смешон и трогателен в своей наивности, но и трагичен в своей незащитности. Трагедия художника заключается в том, что его мечты и идеалы справедливости не имели ничего общего с реальностью и пришли в столкновение с жизнью, где высокое было опошлено, а духовное материализовано. Устами другого героя романа – Жабы – Каверин утверждает, что искусство способно сопротивляться и гримироваться, но не сдаваться («оно не сдается и потому не погибает»).

А.П. Салиенко *Образ художника в прозе 1920-х годов.*

«Гравюра на дереве» Б. Лавренева (1928) и «Художник неизвестен» В. Каверина (1931)

Важное место в романе уделяется дискуссии о современном искусстве. Рассуждения Жабы о новой живописи – «настоящей, единственной, которая нужна своему времени», лучшим представителем которой является Архимедов – диаметрально противоположны взглядам лавреневского Кудрина: эти художники являются двумя разными полюсами одной проблемы. Возможно, именно таких, как Кудрин, имеет в виду Жаба, когда говорит о «художниках, которым сейчас легко работать», так как они уверены в том, «что время работает на них», «в их хозяйстве все кажется своевременным и нужным» и неважно почтенные ли это люди, «в которых необыкновенно сильно развит инстинкт самосохранения», или «мальчики, которые пришли, когда обед был уже съеден», так как настоящая живопись «обходится без тех и без других».

Критика, видя в Каверине «классового врага», обвиняла его в «излишнем субъективизме, в «буржуазности» и «реакционности» его «формалистических» теорий, в противопоставлении искусства действительности, призыве «уйти» в мир иллюзий, попытках представить действительность как господство «подлости и лицемерия». В своем романе (заметим, изданном в эпоху Великого перелома) Каверин размышляет о природе творчества: настоящая живопись – «это дело страшное, безжалостное, с удачами и неудачами», «это борьба за ... четкость глаза, который не подчиняется ни законам, ни запрещенностям», это сражение, в котором «гибнут не только холсты, но и люди» и «по-видимому, нужно умереть для того, чтобы тебя открыли». Именно так происходит с героем романа Архимедовым, которому пришлось «разбиться насмерть», чтобы создать главную картину его жизни («Цвета такие-то. Фигуры такие-то. Картон. Масло: 80х120. Художник неизвестен»). «Насмерть» разбилась жена Архимедова Эсфирь, выбросившись из окна (здесь мы снова, как и в повести Лавренева, сталкиваемся с самоубийством самого близкого художнику человека), и он пишет картину смерти: «...Это могло удалиться лишь тому, кто со всей свободой гениального дарования перешагнул через осторожность и скованность живописи, которая так отделилась от людей. ... Только зрение художника, смело опирающееся на то, что все другие считают случайным или банальным, могло решиться на такое возвращение к детской природе вещей». По мнению писателя, именно в этом «умении» и предельной искренности, которым нельзя научиться, заключается феномен гениальности и миссия художника: «Архимедов – это не просто человек ... – Это – художник, и нам всем до него как до неба».

Не торопясь давать восторженных оценок авангардному искусству (хотя, явно симпатизируя ему), писатель выступает против насилия над личностью, инакомыслием и творчеством, защищая право художника на свободу самовыражения. Герой его романа живет в «придуманной» стране, в которой «свои законы времени и пространства», «в ней никогда не заходит солнце». Эта страна – театр, где «вновь становятся детьми, взрослые вступают в круг бескорыстия и благородства, и притворство просто спадает с них, как кожа с змеи...». Не находя применения своей профессии, Архимедов становится бутафором в театре. В 1930 году М. Булгаков, чувствуя себя «уничтоженным», «зарезанным писателем», все вещи которого «безнадежны», обращался к Советскому правительству: «Если ... меня обрекут на пожизненное молчание в СССР, я прошу правительство дать мне работу по специальности и командировать меня в театр... Если не назначат режиссером, я прошусь на должность рабочего сцены» (цит. по: [Каверин, 1989, с. 484-485]). В Театре юного зрителя, (где «на широких полках... лежал весь арсенал романтики, от рыцарских турниров, до гражданской войны»), происходит «война» художников с воображаемыми врагами: «Теперь мы будем наступать... мы обойдем их с тыла, разобьем и прогоним. Весь театр будет в наших руках». Смысл этой сцены заключен в ее символичности: маскарад представляется как путь к обретению себя, как личности, имеющей право на индивидуальность, необходимую художнику как творцу. Авангардистская «игра» переросла в драму, закончившуюся трагедией; маски оказались сорванными, герои поверженными, представление закончилось: «И забрало поднимается вверх, и он видит в одной руке противень, в другой ухват, и конь его на трех колесах, тощий, с задраным мочальным хвостом, и не шлем, а таз для варенья торчит на голове, начищенный, гулкий, с петушиным пером». Идеалист Архимедов оказывается один и «вокруг него – пустота», а навстречу ему идет «широкоплечий человек... с уверенными повадками распорядителя людей и дел...».

A.P. Salienko *An artist figure in prose of 1920s.*

“Woodprint” by B.Lavrenev (1928) and “Unknown artist” by V.Kaverin (1931)

Одно из важных предназначений искусства, обозначенное в книге «серапиона» и гофманианца Каверина, – это способность его и смелость «решиться даже на предсказание в истории», ибо только художник способен, «миновав десятки ступеней, необходимых для неповоротливого ума, угадать существенные черты грядущих событий». На рисунке, что показывает Жаба автору-повествователю романа, сделанном Архимедовым «шутя, в десять минут», изображен «фрак», который «сам по себе уже был человеком. И не только человеком. Черты террора были в этих высокомерно срезанных фалдах, плечи вздернуты вверх; прищуренные, как глаза, смотрели ... в упор аскетические лацканы революционера». «Это был фрак Робеспьера». (В скобках заметим: в период «Окаянных дней» И. Бунин «Как раз читал Ленотра. Сен-Жюст, Робеспьер, Кутон...»).

Тема «пророчества» в литературе и искусстве, культивируемая со времен романтизма, уступила место теме предвидения, инстинктивного предчувствия, смутных, тревожных ощущений, возникающих на интуитивном уровне, стихийного наваждения. Придавая исключительное значение «духовному содержанию искусства», В. Кандинский утверждал, что именно «талант художника» пролагает путь «в царство завтрашнего дня» [Кандинский, 1992, с. 25]. Пафос пророчества, занимавший немаловажное место в творческой программе К. Малевича (художник – пророк в диалоге с миром и человечеством), в условиях советской действительности вытесняется мотивами «сложного предчувствия», основанного на «ощущении».

В повести Б. Лавренева и романе В. Каверина отразилось, прежде всего, различие эстетических и, отчасти, социальных, позиций обоих писателей, но также схожесть их мнений по поводу необходимости «строительства» новой культуры и участия в этом строительстве художника, которому в новых условиях суждено «выиграть или проиграть». Перед читателем предстают три основных типажа, олицетворяющих образ художника 1920-х годов: смелый и уверенный художник «нового времени» – Кудрин; бессильно агонизирующий интеллигент «отжившей эпохи» – Шамурин; разочарованный «преобразователь мира», идеалист и романтик, уступающий свои позиции, – Архимедов. Сопоставляя по-своему новаторские взгляды Кудрина и Архимедова, обобщаем: Кудрин создавал свою «систему», играя на конфликте «старого» и «нового», «чужого» и «нашего», настаивая на классовости искусства, Архимедов строил свою, располагая противоположными понятиями – его позиция – это удар по обывательскому пониманию жизни, парение мечты и фантазии, на которое способен художник. «Станный», «безумный» или «сумасшедшиной».

ИСТОЧНИКИ

1. Каверин В.А. Художник неизвестен. – Ленинград: Изд-во писателей в Ленинграде, 1931. [Впервые: Звезда. 1931, №8].
2. Лавренев Б.А. Гравюра на дереве. – Харьков: Пролетарий, 1929. [Впервые: Звезда. 1928, № 8, 9, 10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. Советское декоративное искусство (1917-1932): материалы и документы. Авт.-сост. Бибикина И.М., Левченко Н.И.; ред. Толстой В.П. – Москва: Искусство, 1984.
2. Добужинский М.В. Бомба или хлопушка. Беседа двух художников // Новая жизнь. 1918. 4 мая.
3. Каверин В.А. Эпilog. – Москва: Московский рабочий, 1989.
4. Кардин В. (Э.В.). Б. Лавренев. – Москва: Советская Россия, 1981.
5. Луначарский А.В. Мысли о мастере // Литературная газета. 1933. 11 июня.
6. Луначарский А.В. Этапы роста советской литературы // На литературном посту. 1927. № 22–23.
7. Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. Сост. сб., вступ. ст. и коммент. Селизаровой Е. Н. – Москва: Советский художник, 1991.
8. Поспелов Г.Г. Русская живопись в 1920-1930-е гг. Экскурсия по воображаемой выставке // Вопросы искусствознания X (1/97). – Москва, 1997.
9. Пунин Н.Н. Воскресшие мертвецы // Жизнь искусства. 1924. №4.

А.П. Салиенко *Образ художника в прозе 1920-х годов.*

«Гравюра на дереве» Б. Лавренева (1928) и «Художник неизвестен» В. Каверина (1931)

10. Ростовцев-Жилин П. Об искусстве наших дней // Жизнь искусства. 1923. №41. – С. 15.
11. Салиенко А.П. Пролетарское искусство в поисках идентичности. По материалам советской прессы 1920-х гг. // Вестник МГУ. Серия 8. История. 2018. №3. – С. 103-120.

SOURCES

1. Kaverin V.A. *Hudozhnik neizvesten* [Unknown artist]. – Leningrad: Izd-vo pisatelej v Leningrade, 1931. [First: Zvezda. 1931, №8].
2. Lavrenev B.A. *Gravura na dereve* [Woodprint]. – Har'kov: Proletarij, 1929. [First: Zvezda. 1928, № 8, 9, 10].

REFERENCES

1. *Agitacionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv. Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo (1917-1932): materialy i dokumenty* [Agitation and mass art. Decoration of festivals. Soviet decorative art (1917-1932): materials and documents]. Bibikova I. M., Levchenko N. I.; Tolstoj V.P. (red.). Moscow, Iskusstvo, 1984.
2. Dobuzhinskij M.V. *Bomba ili hlopushka. Beseda dvuh hudozhnikov* [Bomb or firecracker. Conversation between two artists]. In: *Novaya zhizn'* [New life]. 1918. 4 maya.
3. Kardin V. (E.V.). *B. Lavrenev*. Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1981.
4. Kaverin V.A. *Epilog* [Epilogue]. Moscow, Moskovskij rabochij, 1989.
5. Lunacharskij A.V. *Etapy rosta sovetskoj literatury* [Stages of Soviet literature growth]. In: *Na literaturnom postu* [In a literary post]. 1927. № 22-23.
6. Lunacharskij A.V. *Mysli o mastere* [Thoughts of master]. In: *Literaturnaya gazeta* [Literary newspaper]. 1933. 11 iyunya.
7. Petrov-Vodkin K.S. *Pis'ma. Stat'i. Vystupleniya. Dokumenty* [Letters. Articles. Performances. Documentation.]. Comp., intro. and comment. Selizarova E.N. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1991.
8. Pospelov G.G. *Russkaya zhivopis' v 1920-1930-e gg. Ekskursiya po voobrazhaemoj vystavke* [Russian painting in the 1920s-1930s, an imaginary tour of the exhibition]. In: *Voprosy iskusstvoznaniya* [Questions of art studies] X (1/97). Moscow, 1997.
9. Punin N.N. *Voskresshie mertvecy* [The resurrected dead]. In: *Zhizn' iskusstva* [Art life]. 1924. №4.
10. Rostovcev-Zhilin P. *Ob iskusstve nashih dnei* [About the art of our days]. In: *Zhizn' iskusstva* [Art life]. 1923. №41. – S. 15.
10. Salienko A.P. *Proletarskoe iskusstvo v poiskah identichnosti. Po materialam sovetskoj pressy 1920-h gg.* [Proletarian art in search of identity. On the materials of soviet press of the 1920s]. In: *Vestnik MGU. Seriya 8. Istoriya*. 2018. №3. Ss. 103-120.