

**А.П. Салиенко**\*

**РОМАН А. БАРТЭНА «ТВОРЧЕСТВО» (1952)  
КАК ПРИМЕР ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО МАНИПУЛИРОВАНИЯ  
И ДОГМАТИЧЕСКОГО ПОДХОДА К ИСКУССТВУ**

**A.P. Salienko**

**A. BARTEN'S NOVEL TVORCHESTVO (CREATIVITY, 1952)  
AS AN EXAMPLE OF IDEOLOGICAL MANIPULATION  
AND DOGMATIC APPROACH TO THE ARTS**

**Аннотация.** Статья посвящена малоизвестному и давно забытому роману советского писателя А. Бартэна «Творчество» (1952). Специфика подхода в данном случае заключается не в литературоведческой интерпретации текста, а в попытке осмысления историком искусства литературного произведения, посвященного изобразительному искусству и художникам. Роман «Творчество» интересен тем, что не только представляет своеобразную летопись искусства эпохи соцреализма 1930-х гг. (действие романа происходит в 1935 г.), но является отражением времени, когда он был написан, — периода идеологических кампаний 1946–1953 гг. Слабое в художественном отношении произведение (очевидно, поэтому не привлекавшее внимания литературоведов), являясь типичным конъюнктурным продуктом эпохи, непосредственно и «плакатно» воплощает природу тоталитарной культуры. В статье рассмотрены отраженные в романе коллизии искусства 1930–1950-х гг. (борьба с «формализмом» и «натурализмом», «безыдейностью» и «аполитичностью»), созданные писателем образы художников и сложности их взаимоотношений («передовой художник», «чиновник от искусства», гений социалистического реализма Веденин, «реалист, да не тот» Симахин, бездарный копиист и ремесленник Никодим Никодимович, художник «от станка» Семен, «импрессионист-космополит» Ракидин и, наконец, «формалист, приходящий к сознанию своего абсолютного творческого бессилия», Векслер), проблемы творчества («счастье быть в шеренгах» или «творческая свобода») и стремление к созданию «шедевра» в условиях «социалистического строительства». Обнаруживая неумение говорить об изобразительных средствах искусства, А. Бартэн наполняет

---

\* *Салиенко Александра Петровна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

*Salienko Aleksandra Petrovna*, PhD Candidate in Art History and Criticism, Associate Professor, Department of History of Russian Art, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University

+7-916-825-89-12; alsalienko@mail.ru

речь героев своего романа газетной лексикой, клишированными фразами и пропагандистскими штампами, кочующими из журнальной и газетной периодики в художественную литературу. В большей степени агитационно-административный, чем художественный, роман А. Бартэна, в сочетании с критической статьей Т. Головановой и Ю. Непринцева «Без знания жизни», является наглядным образцом идеологической демагогии, далекой от реальных проблем литературы и искусства, типичным примером манипулирования читателями, направленного на формирование извращенных художественных вкусов.

**Ключевые слова:** Александр Бартэн, образ художника в литературе, художественная жизнь 1930–1950-х гг., советское искусство 1930–1950-х гг., социалистический реализм, идеологические кампании 1946–1953 гг.

**Abstract.** The article discusses the little-known and long forgotten novel *Tvorchestvo* (Creativity, 1952) by the Soviet writer A. Barten. It is not an attempt at literary interpretation of the text, but rather the art historian's analysis of a literary work dedicated to the fine arts and artists. The novel *Tvorchestvo* chronicles the art life in the era of socialist realism in the 1930s as the novel takes place in 1935, and reflects the spirit of the time when it was written — the period of ideological campaigns in 1946–1953. The artistically weak work did not attract the attention of literary critics, since it is a typical product of that time, direct and “poster-like” embodiment of the nature of totalitarian culture. The article examines collisions of art in the 1930s–1950s revealed in the novel: the fight against “formalism” and “naturalism”, against “bezydeynost” (idealessness) and “apolitichnost” (apoliticality). It analyses the characters of artists and complexity of their relationships (an “advanced” artist, an art bureaucrat, the genius of socialist realism Vedenin, “not that” realist artist Simakhin, incompetent copyist and artisan Nikodim Nikodimovich, artist “from the machine tool” Semyon, “impressionist-cosmopolitan” Rakitin and, finally, “formalist, who comes to the consciousness of his absolute creative impotence”, Veksler), problems of creativity (“delight to be in ranks” or creative freedom) and craving for producing a “masterpiece” in the conditions of “socialist building”. A. Barten displays his inability to talk about visual means of art and lards the characters' speech with newspaper words, clichéd phrases and propaganda clichés that migrate from magazines and newspapers to fiction. The novel by A. Barten, an agitational and administrative work rather than a fictional one, in combination with a critical article by T. Golovanova and Yu. Neprintsev “Without knowledge of life” is an obvious piece of ideological demagoguery, far from the real problems of literature and art; it is a typical example of manipulating readers, implanting perverted artistic tastes.

**Keywords:** Aleksandr Barten, an image of the artist in literature, artistic life in the 1930s–1950s, Soviet art in the 1930s–1950s, socialist realism, ideological campaigns of 1946–1953.

\* \* \*

Действие созданного в 1947–1952 гг. романа Александра Александровича Бартэна (1908–1990) «Творчество» происходит в 1935 г. Настоящим или придуманным поводом для его написания стало

датированное августом 1935 г. открытое письмо инженеров Сталинградского тракторного завода им. Ф. Дзержинского, обратившихся к советским художникам с призывом, вынесенным в эпиграф романа: «Мы ждем от вас больших полотен. Мы хотим, чтобы они не были простыми фотографиями. Мы хотим, чтобы в них была вложена страсть. Мы хотим, чтобы они волновали нас и детей наших. Мы хотим, чтобы они вселяли в нас радость борьбы и жажду новых побед. Мы хотим, чтобы они открыли новое лицо нашей страны, преобразенное тяжелой индустрией. Мы хотим, чтобы они показали наши края и республики, где царили раньше глушь и невежество и где сейчас цветет радость творческого труда. Мы хотим, чтобы вы показали людей нашей страны — героев и рядовых участников нашей стройки».

Название романа «Творчество» многозначно: в центре внимания писателя — такой специфический и не во всем подвластный контролю со стороны разума процесс, как творчество художника, а также изображение художественной действительности середины 1930-х гг. в «свете поставленных партией задач» и «великих преобразований». Учитывая годы написания романа, не вызывает удивления восторженная патетика А. Бартэна («Летел над советской землей дерзновенный и радостный, не желающий знать никаких преград девятьсот тридцать пятый год!»), с которой он предается славословиям в адрес вождей и восхвалению счастливых будней рядовых тружеников, сознательно игнорируя историческую реальность. Изданный в 1952 г., насчитывающий 570 страниц, роман «Творчество» представляет собой сводную летопись искусства эпохи соцреализма, являясь типичным конъюнктурным произведением, включающим в себя все необходимые компоненты: превознесение власти и народа, патриотические призывы и социалистические лозунги, нравоучительные наставления, разоблачение инакомыслящих и веру в «светлое будущее».

Появление книги А. Бартэна, очевидно, обусловлено идеологическими кампаниями 1946–1953 гг. (роман был сдан в издательство «Советский писатель» в марте 1950 г., а потом дважды подвергался доработке), затронувшими все сферы советской жизни, включая изобразительное искусство. К принявшим в них участие искусствоведам и художникам присоединяются писатели, выступающие в роли пристрастных критиков, освещающих важные события художественной жизни страны. Так, выдержанные в рамках официальной идеологии тех лет, критические статьи Бориса Лавренева направлены на воспевание метода социалистического реализма как генеральной линии советской художественной культуры. В статье, посвященной открытию Всесоюзной художественной выставки 1950 г., Б. Лавренев с упоением

цитирует «Правду»: «Воодушевляемый идеями коммунизма, советский художник в своих произведениях стремится правдиво отобразить социалистическую действительность, раскрыть идейный смысл событий и работы людей сталинской эпохи. Его жизнеутверждающее творчество развивается и крепнет в борьбе с формализмом и натурализмом, в борьбе с безыдейностью и аполитичностью»<sup>1</sup>. Дискуссии 1930-х гг. о соотношении реализма и натурализма в художественной среде были продолжены во второй половине 1940-х. Выступая против «эпигонского, слепого натурализма, который кое-кому из ахрровцев<sup>2</sup> представлялся почти что генеральной творческой линией», через центрального персонажа своего романа Бартэн выражает позицию теоретиков и критиков тех лет, своей главной задачей считавших борьбу против натурализма и модернизма в искусстве.

Давно забытый, скучный и слабый в художественном отношении роман утратил свою актуальность сразу после выхода в свет, оставшись для будущих поколений лишь образцом ничем не прикрытого сервизма и стремления сделать «большую карьеру» любой ценой. Историк искусства прочтет его лишь для того, «чтобы понять природу тоталитарной культуры», для чего необходимо «посмотреть на созданное ею ее глазами»<sup>3</sup>, не игнорируя в том числе и роман А. Бартэна, читать который без специального интереса теперь едва ли возможно.

### **Проблемы искусства 1930-х — 1950-х гг. и их отражение в романе**

Если в советской литературе 1920-х гг. уделялось внимание политическим и социальным конфликтам, то в 1930-е — начале 1950-х гг. ведущей темой литературы и искусства становится тема социалистического строительства, интерес для авторов представляют в основном конфликты, возникающие на основе «трудовых процессов». Взлелеянной романтиками теме «героя и толпы», которая еще затрагивалась в 1920-е гг., теперь противопоставляется тема коллектива. Понятно, что художник с прочно закрепившейся репутацией «безумного мечтателя» или «паяца мечты», не являлся тем героем, который мог бы представлять интерес в литературе 1930-х — начала 1950-х, одним из лозунгов которой был «Ударники — в литературу». Особенность, если не сказать уникальность романа Бартэна в том, что он единственный в границах обозначенной хронологии посвя-

---

<sup>1</sup> Лавренев Б.А. Идеичность и мастерство. Художественная выставка 1950 г. (Москва) // Огонек. 1951. № 3. С. 2

<sup>2</sup> АХРР — Ассоциация художников революционной России, с 1928 г. АХР — Ассоциация художников революции (1922–1932).

<sup>3</sup> Голумиток И.Н. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 201.

щен изобразительному искусству, его главными героями становятся художники, и это не может не привлечь наше внимание. Надо полагать, обращение писателя к проблемам искусства и художника объясняется его искусствоведческим образованием (в 1929 г. Бартэн окончил Театроведческое отделение Высших курсов искусствоведения при Институте истории искусства в Ленинграде), «Творчество» стало его первым опытом как романиста.

Драматург и режиссер, автор эстрадных скетчей, поднимая важные для жизни изобразительного искусства первой половины 1930-х гг. проблемы, А. Бартэн сталкивается с непреодолимыми трудностями в их осмыслении, ограничиваясь готовыми клише, что было очевидно даже современникам и критикам его «Творчества». Критическая литература о романе немногочисленна и сводится лишь к нескольким статьям, опубликованным в периодической печати, причем соавтором самой реакционной является лауреат Сталинской премии художник Юрий Непринцев. В то время как литературоведы справедливо отмечали профессиональную и творческую неудачу писателя, важнейшим недостатком романа называли его схематизм и верно упрекали автора в том, что в его книге «упрощенно отражается реальная действительность»<sup>4</sup>, ангажированные критики обвиняли его в «идейно-теоретической незрелости»<sup>5</sup>.

В августе 1934 г. состоялся Первый съезд советских писателей, совершивший переворот в советской культуре и определивший сценарий ее дальнейшего развития. Сопоставляя Первый и Второй (1954) съезды писателей, В. Каверин отмечал, что «на Первом ... (при всех отклонениях) речь шла все-таки о “собственно литературе”, а на Втором — о ее вторичном, агитационно-административном существовании»<sup>6</sup>. Как известно, многие талантливые произведения искусства и литературы 1930-х — начала 1950-х гг. существовали вне художественного и литературного процессов, обнаруживая себя лишь за пределами официальной художественной жизни. Принадлежность Бартэна официальной литературной элите обусловила его позиция категорического неприятия любых проявлений творческой свободы. Убежденно разделяя господствующее мировоззрение, главный герой романа «Творчество» Веденин с программным пафосом критикует «натюрморты» и «нейтральные пейзажики», с пренебрежением говорит о всех новаторских начинаниях современных ему художников. Рассуждая о методе социалистического реализма, по-

---

<sup>4</sup> Галанов Б. Два романа о творчестве // Знамя. 1953. № 10. С. 184–188.

<sup>5</sup> Голованова Т., Непринцев Ю. Без знания жизни // Пропагандист. 1953. № 5. С. 75.

<sup>6</sup> Каверин В.А. Эпилог. М., 1989. С. 324.

ставившего во главу угла принципы «идейности, партийности и народности», А. Бартэн придерживается правительственной позиции, поддерживая тезис А. Жданова — «видеть жизнь в революционном развитии»: «Иные пытаются представить дело так, будто наш метод подменяет реальную жизнь утопическим изображением будущей жизни», но «Как может наш художник стать утопистом, если наше завтра зреет в сегодняшнем дне ...?», «... цель, которую поставил перед собой наш народ, коммунистическое наше завтра — разве эта цель не высшая определенность, ведущая каждого...?».

Рассуждая об изобразительном искусстве, писатели А. Бартэн и Б. Лавренев, как и большинство литературных и художественных критиков тех лет, руководствуются готовыми идеологическими клише. Нетрудно заметить, что набор штампов кочует из газетной и журнальной периодики в художественную литературу. Не чуждый проблем искусства и советской художественной жизни, Б. Лавренев делится с читателями журнала «Огонек» своими впечатлениями о Всесоюзной художественной выставке 1950 г., открывшейся в Третьяковской галерее: «По значительности темы и по живописному мастерству на первое место следует поставить работу бригады художников во главе с народным художником СССР Б. Иогансоном... “Выступление В.И. Ленина на III Съезде комсомола”». Серьезной удачей писатель считает также работу В. Серова «Ходоки у В.И. Ленина»: «впечатляющее жизненной правдой и блестящей техникой письма... это маленькое полотно вызывает живое волнение и может быть поставлено в один ряд с работами лучших мастеров живописи». Поразила литератора и картина Л. Шиповского «Выступление А.А. Жданова на совещании деятелей советской музыки»: «полотно пленяет хорошо переданным обликом А.А. Жданова, в котором есть прекрасная светлая озаренность мыслью, внутреннее горение человека, глубоко любящего и понимающего искусство, с огромной убедительностью передающего свою большую мысль слушателю»<sup>7</sup>. Понятно, что названные полотна, восхитившие Б. Лавренева (а ведь писатель разбирался в искусстве), неравнозначны, а картина Шиповского едва ли вообще имеет художественную ценность. Любование образом партийного идеолога объясняется отнюдь не искусностью мастера. После скандального доклада 1946 г. А. Бартэн на страницах своего романа с той же льстивой угодливостью говорит о Жданове, как о «человеке с удивительно спокойной, простой манерой держаться. И с такой заразительной улыбкой, — невольно хотелось дружески улыбнуться в ответ...».

---

<sup>7</sup> Лавренев Б.А. Указ. соч. С. 2.

## Проблемы творчества и образ художника

Вероятно, А. Бартэн был знаком и с повестью Б. Лавренева «Гравюра на дереве» (1928), и с романом В. Каверина «Художник неизвестен» (1931)<sup>8</sup> — произведениями, в свое время вызвавшими широкую полемику в среде литераторов и критиков, а надо сказать, что об изобразительном искусстве и художниках написано было мало. Не случайно центральный персонаж романа Бартэна принимает эстафету от главного героя повести Б. Лавренева «Гравюра на дереве» Федора Кудрина. Веденин, как и Кудрин, некоторое время жил и учился в Париже, где «в пику зыбким, подсознательным ощущениям» создал «полотно», на котором изобразил «голодных детей предместья, копошащихся на городской свалке». Потом боролся с «левыми» художниками (футуристами и конструктивистами), а также «с различными обществами» («Бытие», «Круг художников», «Цех живописцев»), считая, что «они не смотрели вперед, вчерашний день тяготел над ними»<sup>9</sup>. Размышляющий о месте художника в общественной жизни, лавреневский Кудрин пришел к выводу, что «партийная работа художника в его полотнах». Бартэновский Веденин убежден, что «жизнь требует, чтобы художник... занял место в боевой разведке, а не в обозе». О том же писал И. Эренбург (что выявляет тенденцию): «Место писателя не в обозе, он похож скорее на разведчика, чем на штабного писаря. Он не переписывает, он излагает, он открывает»<sup>10</sup>. Задачи, поставленные перед художником в открытом письме инженеров тракторного завода, сформулированы в восклицании одного из героев романа «Творчество», искусствоведа Бугрова: «Трудно стать инженером человеческой души<sup>11</sup>... но есть ли для художника большее счастье».

В прозе 1930-х — начала 1950-х гг. фигурирует новый герой как литературный тип — некий «проработчик», носитель главных, «правильных» идей. Поэтому, несмотря на большое количество действующих лиц в романе А. Бартэна, психологическими чертами

---

<sup>8</sup> Подробно об этом см.: Салиенко А. Образ художника в прозе 1920-х годов. «Гравюра на дереве» Б. Лавренева (1928) и «Художник неизвестен» В. Каверина (1931) // Артикульт. 2019. № 2. С. 108–118.

<sup>9</sup> В упомянутые Бартэном «Бытие» и «Цех живописцев» входили молодые художники, наследующие традиции «московской школы живописи», заложенные мастерами «Бубнового Валета» (их учителя — П. Кончаловский, И. Машков, А. Шевченко). Ленинградское объединение молодежи «Круг художников» сочетало приверженность традициям ленинградской школы (среди «круговцев» — ученики К. Малевича, К. Петрова-Водкина, П. Филонова) с устремленностью к «новому стилю эпохи».

<sup>10</sup> Эренбург И.Г. О работе писателя // Знамя. 1953. № 10. С. 181.

<sup>11</sup> После произнесения И. Сталиным выражения «инженеры человеческих душ» оно обрело почти сакральное значение

наделен лишь главный герой — Веденин. Творческий напор Веденина направлен на утверждение идеалов и норм, внушаемых средой. «Говорящая» фамилия центрального персонажа определяет его основную функцию — вести за собой: «По широкому большому пути ведет нас Коммунистическая партия. Этот путь, озаренный ленинским светом, прекрасен в своей прямоте. Счастье быть в шеренгах идущих по этой великой дороге. И нет предела расцвету искусства, рассказывающему о людях, которые проложили эту дорогу и идут по ней в светлое будущее»<sup>12</sup>.

Судьба Веденина складывалась успешно и гладко: «В обществе живописцев занимал ведущее положение»; ощущая «потребность жить интересами сегодняшнего дня», «Веденин перешел в ряды АХРР — и там незыблемым авторитетом пользовался... теперь ... Член правления Союза... Каждая новая работа встречается с одобрением, а некоторые... почитаются уже почти за классику», благодаря тому, что он «всегда отстаивает один и тот же тезис — что художник обязан ощущать себя работником жизни, что самый труд художника должен быть жизненным поступком, деянием, вмешательством в жизнь». Состоявшийся художник, Веденин искренне считает, что его «кисть принадлежит новым, законным хозяевам жизни» и смиренно ставит себя в положение, зависимое от них. Его кисти принадлежат картины «Первый выход комбайна», «На ударной стройке», «Лесорубы соревнуются», он свято верит, что «... цель, которую поставил перед собой наш народ, коммунистическое наше завтра — ... эта цель ... высшая определенность, ведущая каждого».

Кроме главного героя, Веденина, в романе А. Бартэна фигурируют другие художники, отчетливо делящиеся на «положительных» и «отрицательных» персонажей и вместе составляющие целую галерею образов. Андрей Симахин — «реалист, да не тот» — под влиянием центрального персонажа перестроится и прозреет. Никодим Николаевич — помощник Веденина и преданный почитатель его таланта — «стал неплохим исполнителем: грамотно копировал, знал рецептуру красок, способы грунтовки... Но и только». Тем не менее «... упорное трудолюбие, безупречное старание не могли заменить талант»; сыграв свою роль агрессивной бездарности, он, наконец, находит собственное призвание, преподавая в детском кружке. Семен — «молодой рабочий», для которого «рисунки неотделимы ... от работы на станке» — идеальный вариант художника будущего — достойный герой: настоящий ударник — бодрый, крепкий физически, лишенный всяких предрассудков, с надеждой и оптимизмом устремляющий свой взгляд в «счастливое завтра». Кроме того, Семен — не-

---

<sup>12</sup> Бартэн А.А. Народ и творчество // Советская культура. 1956. №131. С. 1.

паханая целина, обучить его берется сам Веденин, внося свой вклад в воспитание «молодой смены». Некий Ракитин, по определению критиков «импрессионист-космополит», или «замаскировавшийся формалист», который подстраивается под бег времени, халтурит на потребу дня, однако, в финале терпит фиаско: созерцая гениальное творение Веденина, признаёт его справедливость, несмотря на то, что сам, благодаря ему, не допущен к участию во Всесоюзной выставке. И, наконец, бывший авангардист Петр Аркадьевич Векслер, агонизирующий на протяжении всего романа и поверженный в самом финале, стал наиболее ярким антагонистом главного героя книги, в которой четко выделяются два противоположных полюса: на положительном находится «передовой художник» Веденин, на отрицательном — формалист Векслер, «сам приходящий к сознанию своего абсолютного творческого бессилия».

Используя доступную пониманию массового читателя примитивную символику, Бартэн делает расчет на элементарное впечатление: в то время как Веденин создал портрет молодой работницы — образ нового советского человека, Векслер, подобно лавреневскому Шамурину («Гравюра на дереве»), пытался изобразить болезненную девочку («Человек растворяется в безбрежности, а краски и свет продолжают бессмертную игру»), которой, однако, «врачи правильно поставили диагноз», и в результате она выздоровела, не дав художнику дописать портрет: картина не удалась. Остальные действующие лица занимают скорее пограничные, чем нейтральные позиции. Условно их можно разделить на две основные группы: «начальство» и «народ» — и те, и другие выполняют руководящие роли по отношению к художнику — помогают ему поучениями и наставлениями.

Особое внимание уделяется в романе речевому поведению героев: все они театрално жестикулируют и декламируют, пребывая на грани вдохновенного экстаза и одержимости. Немецкий культуролог Э. Кассирер, вскрывая основные механизмы техники политических мифов, указывает на то, что первым шагом было изменение языка: «Весь упор теперь перешел на эмоциональную функцию языка; слово описательное и логическое было превращено в слово магическое»<sup>13</sup>. Работа И. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания», вторгаясь в семантику русского языка, претендовала на создание совершенно нового филологического явления. «Будущим историкам искусства придется научиться распознавать эти словесные aberrации, эти пересаженные лозунги и игрушечные мысли», — писала Л. Гинзбург<sup>14</sup>. Бартэновский Веденин произносит взволнованные речи, не обладая

---

<sup>13</sup> Кассирер Э. Техника политических мифов // Октябрь. 1993. № 7. С. 158.

<sup>14</sup> Гинзбург Л.Я. Человек за письменным столом. Ленинград, 1989. С. 109.

при этом даром «красноречивого прорабатывания» (пользуясь метким выражением той же Л. Гинзбург): как и лавреневский Кудрин, герой Бартэна не отличается выразительностью языка, его речь изобилует газетной лексикой, клишированными фразами и готовыми пропагандистскими штампами. Именно поэтому доводы Веденина, хотя и не лишённые эмоциональной горячности (на что указывает, в частности, обилие в тексте восклицательных знаков), кажутся не такими убедительными, как хотелось бы автору романа. Должно быть, против воли писателя гораздо выразительнее и доказательнее «звучат» главные оппоненты центрального персонажа — Векслер и Ракитин, с их куда более правдоподобными и живыми репликами.

В то же время отрицательные персонажи в книге Бартэна напоминают «опереточных злодеев», традиционно вызывающих брезгливость и отвращение, причем писатель не скупится на изобразительные средства: Векслер — «обрюзглый, задыхающийся толстяк», с «озлобленным, вражеским лицом» (надо полагать, фамилия Векслер дана писателем отрицательному персонажу «с вражеским лицом» в разгар борьбы с космополитизмом не случайно). Точнее, «это было лишь физическое подобие лица — маска, лишённая и мысли, и волнения. У этой маски были пустые глаза, губы, готовые сложиться в протяжную зевоту». Произносятся «фальшивые, наигранные речи», он «обдаёт Веденина... свистящим дыханием». Улыбку Ракитина портили «маленькие, острые зубы». Разумеется, такие бутафорские страшили выглядели смешно и нелепо. Неудивительно, что критики обвинили А. Бартэна в том, что он «не справился и с отрицательными образами художников-формалистов»<sup>15</sup>. Литературовед Б. Галанов проницательно отметил, что «с помощью приемов, идущих от литературной схемы, писатель стремился восполнить недостатки своих героев. Но следование литературным штампам еще никогда не способствовало успеху произведения»<sup>16</sup>.

Принципиальное значение в романе имеет сцена объяснения и ссоры Веденина и Векслера — людей одного поколения, состоявших когда-то в дружбе, но теперь имеющих разные судьбы, социальный статус и творческие устремления. Идеалист Векслер «верует» в «живопись, которая не знает слова “зачем”, которую никто не смеет спросить “почему”... Она приходит и всё вбирает в себя, растворяет в себе художника... и тогда он творит, забыв обо всем, забыв о себе, зная не желая о тех, кто увидит его творение!». «Проклятая жизнь! — негодует Векслер,— ... Грубыми лапами вмешивается в творчество. Заставляет художника рассчитывать, калькулировать, угождать...»,

---

<sup>15</sup> Голованова Т., Непринцев Ю. Указ. соч. С. 73.

<sup>16</sup> Галанов Б. Указ. соч. С. 185.

тогда как «Искусство... Оно безбрежность, поток, а вам бы его запрягать в канал, пропускать сквозь шлюзы!.. Сегодня терпят хоть жалкое подобие искусства, а завтра и оно будет растоптано солдатскими сапогами». Защищая «то искусство, которое они втихомолку протаскивают как тайный грех», Векслер страдает от того, что «Веденин продолжает растлевать искусство...»: «Кончился Константин Веденин, с которым мы делили молодость, остался лишь тов. Веденин, чиновник от искусства». Веденин, в свою очередь, выступает за искусство, которое «участвует в битвах на правах оружия». Для него Векслер — «ископаемое существо». «Я сделаю все, что могу, чтобы ты и тебе подобные не отравляли живых своим гниением», — обещает он бывшему другу.

«Замаскировавшийся формалист» Ракитин выдвигает идею «творческой свободы» и восприимчивости «всего накопленного в искусстве»: «Какое имеете право требовать, чтобы я, как живописец, видел окружающее такими же глазами, как и вы?». «Жизнь! ... в советских условиях она диктует определенную тематику, обуславливает направленность содержания... но кто может мне помешать пользоваться теми изобразительными средствами, которые мне близки?». Давно привыкший распознавать между строк «подводные течения», читатель уже готов видеть в книге А. Бартэна не льстивую угодливость, а отважную борьбу. Но надежды исчезают, едва успевают появиться: писатель сокрушает их своим «каменным словом». Аргументы, выдвигаемые Ведениным против Ракитина, выдержаны в духе газетной и журнальной критики тех лет. Кроме «холодного равнодушия к теме», Веденин упрекает коллегу в том, что его занимает «эстетское любование формой», «холодный изыск» и «самоцельная игра светотени». Ракитин считает, что «нельзя творить, не ощущая глубокого единства формы и того содержания, которое она должна воплотить». Не в силах что-либо возразить, Веденин в традициях полемики тех лет использует демагогический прием: «истинная творческая свобода» приходит к живописцу, когда он «черпает образы, формы, краски в самой жизни».

В своей статье, посвященной творчеству Василия Яковлева, Б. Лавренев осуждает «приверженцев живописного распада» за «грязную и зачастую полуграмотную мазню, разведенную в годы реакции “Бубновыми валетами”, “Голубыми розами” и прочими декадентами от живописи, пытавшимися сохранить господствующие позиции в нашем искусстве и после Октября»<sup>17</sup>. Создавая образ Ракитина, А. Бартэн так характеризует его творческий путь: Ракитин получил известность в последние предреволюционные годы, первые

---

<sup>17</sup> Лавренев Б.А. В. Яковлев // Огонек. 1948. № 27. С. 27.

его полотна появились на выставке «Аполлона». Однако в картинах «импрессиониста» Ракитина и после Октября «проступали иногда черты эстетской живописи... Критика замечала это, но проявляла снисходительность: художник находится на трудном пути переосмысления своего творчества, следует поддержать стремление к новой, советской тематике».

Веденин солидарен с другим романным персонажем — художественным критиком Бугровым, статья которого поразила его: «Рассматривая творчество ряда художников, отмечая их пагубную приверженность новейшей французской живописной школе, автор статьи резко ставил вопрос о несовместимости советской живописи с формалистическими тенденциями, идейной опустошенностью импрессионизма». С точки зрения Веденина, Бугров «весьма доказательно вскрывает реакционную сущность декадентства», «его перо ... направлено против тех, кто все еще тяготел к эстетским позициям “Мира искусства”, “Аполлона”, “Бубнового валета”, прочих дореволюционных художественных объединений».

Смело, но безуспешно А. Бартэн берется за разрешение таких сложных проблем, как влияние импрессионизма и «формализма» на развитие советской живописи, его рассуждения зачастую сводятся к банальным разоблачениям, аккомпанементом к которым отчетливо слышится стук кулака: «Есть еще живописцы, для которых отвлеченный этюд дороже тематической картины, которые все еще рассматривают советскую тему как нечто чужеродное, заданное извне».

Призывая к повышению созидательной активности художника, Веденин в то же время отрицает роль творческих дискуссий. Для него больше не существует вопроса, который мучил лаврениевского Федора Кудрина: «Дурак или враг?». Споры Веденина с коллегами сводятся к угрозе: «стены станут тесными, тогда вам придется уйти. Не только из Союза — из искусства», хотя история показала, что «уходили» не только из искусства — из жизни. Уверенный в своей правоте, А. Бартэн открыто демонстрирует механизмы расправы с «неудобными». О таких «ведениных» писал в воспоминаниях художник А.А. Лабас: «...они цепки, и, главное, во все времена они спекулировали на политике, демагогически, грубо-изощренно обвиняли, стараясь унижить художника»<sup>18</sup>.

Создавая образ Векслера как квинтэссенцию творчества художников, отвечавших за судьбу авангарда в России<sup>19</sup>, А. Бартэн отчасти

---

<sup>18</sup> Лабас А.А. Из воспоминаний // Творчество. 1990. № 4. С. 18.

<sup>19</sup> Не имея никаких доказательств, мы можем только предположить, что Петр Аркадьевич Векслер стал собирательным образом, у которого есть прототипы — братья Михаил Соломонович (Монаш Шлёмович) и Абрам Соломонович (Абрам Шлёмович) Векслеры, в свое время учившиеся в Витебском художественно-прак-

дает ответ на вопрос, что стало бы с каверинским Архимедовым («Художник неизвестен») в 1930-е гг. На «выставке левых течений искусства» 1923 г. (вероятно, речь идет о «Выставке картин петроградских художников всех направлений. 1918–1923») Векслер, наряду с соратниками — супрематистами, «орфеистами» (Бартэн искажает слово «орфисты») и другими новаторами, возмущившими Веденина, выставлял свое полотно «Вселенская буря»: «огромный холст, испещренный рыжими и багровыми мазками. К плоскости этого холста были прикреплены ножка венского стула, велосипедное колесо, куски изогнутой жести» (обращение к футуристическим выставкам 1915 г. «Трамвай В» и «0.10», «Велосипедное колесо» — к Марселю Дюшану). Предполагая косвенные ассоциации, напомним, что эпиграфом к эпилогу романа В. Каверина «Художник неизвестен» служила цитата из В. Хлебникова: «Это сквозь живопись прошла буря»<sup>20</sup>.

Сущность борьбы с «формализмом» отражает припадок еще одного героя романа — Никодима Николаевича, посетившего выставку «работников левого фронта»: «Прекратите!.. Прекратите издевательство!..», — кричал он. «Два распорядителя подхватили его под руки... Никодим Николаевич (волосы растрепались, галстук съехал на бок) почти висел на руках сумрачно-деловитых распорядителей», продолжая всхлипывать: «Как они смеют!.. Как смеют!.. Ведь еще жив Репин!». Читателю непросто согласиться с тем, что перед ним не комический герой эстрадного скетча, шарж на художника-неврастеника, а образ истинного борца за подлинное, реалистическое искусство. Веденин «тростью начертил на песке размашистое “Правильно!” и с удовлетворением отметил: “Хорошо помянул он Илью Ефимовича”».

Илья Ефимович помянут не случайно, хотя и не для 1923 г.: в середине 1930-х гг. советская культура вновь обратилась к классике, авторитет которой был объявлен непоколебимым. В 1936 г. в Государственной Третьяковской галерее состоялась масштабная выставка Репина, творчество которого использовалось, как «могучее средство поднятия культуры трудящихся и орудие борьбы за социалистический реализм в изобразительном искусстве»<sup>21</sup>. Возвращение к традиции сопровождалось очередным поворотом к реализму и по-

---

тическом институте (1918–1922), испытавшие влияние М. Шагала и К. Малевича, входившие в группу УНОВИС («Утвердители нового искусства»). В 1922 г. вместе с Малевичем и его учениками переехали в Петроград, учились в петроградском-ленинградском ВХУТЕМАСе. Жили и работали в Ленинграде, как и А. Бартэн. Однако в упомянутой далее «Выставке картин петроградских художников всех направлений. 1918–1923» братья Векслеры не участвовали.

<sup>20</sup> Хлебников В. Закон множеств царил... 1916. 1921.

<sup>21</sup> Каталог выставки произведений И.Е. Репина. Государственная Третьяковская галерея / Сост.: О. А. Ляковская и др. М., 1936. С. 21.

следующим искоренением альтернативной художественной формы в литературе и искусстве. Если авангард вступал в борьбу с традицией, рождая и закрепляя свои «стереотипы отрицания», то соцреализм, вступая в борьбу с авангардом, категорически не желал спорить, безапелляционно отвергая его право на существование, создавая свои «методы подавления». Полемический пафос критиков, лишенный живой интонации, агрессивное неприятие всего «непонятного», неумение говорить об изобразительных средствах и творчестве художника вызывают у читателя чувство неудовлетворенности и раздражения. Разговор о «формалистическом» искусстве в романе сводится к примитивному отрицанию: «Смотри, не смотри — толк один», — проворчала «сторожиха в углу», выражая отношение к авангардному искусству как самого автора романа, так и широкого круга зрителей. «Экие разбойники», — сокрушается Веденин, — «бесноватые», «этих искусных фокусников гнать надо помелом». Нина Павловна «издала приглушенный стон». «Ну, ну, потерпи немало», — утешает жену Веденин.

### **Поиски «калибра» и создание шедевра**

Обвиняя А. Бартэна в том, что он не сумел «жизненно правдиво показать борьбу передовых советских художников за социалистический реализм», критики отмечали, что «в описываемый автором период борьба с формализмом, как идеалистическим течением в искусстве, приобрела особое значение. Формалисты не желали сдавать своих позиций, всячески пытались разложить творческие союзы писателей, художников, композиторов, опорочить реалистическое искусство. В 1936 году газета “Правда” выступила с рядом статей, разоблачавших подрывную, антинародную деятельность формалистов. Статьи “Правды” оказали большую помощь работникам советского искусства в борьбе с этим реакционным течением. Борьба с пережитками формализма в искусстве, в т.ч. и в живописи, продолжается и в наши дни. Но Бартэн, игнорируя жизненную правду, решения ЦК нашей партии и выступления партийной печати, проявляет идейную слепоту, изображая представителей реакционного искусства уже в 1935 году бессильными, ушедшими от активной борьбы. Этим он искажает историческую действительность, приуменьшает политическую бдительность советских людей»<sup>22</sup>. В романе Бартэна «подрывник-формалист» Векслер, «почитавшийся жрецом живописности, искусства, поднятого над прозаической жизнью», закончил службой в «ОСВОДе» (Общество содействия спасению на водах) — «... но что же делать, — рассуждает он, — нет у меня

---

<sup>22</sup> Голованова Т., Непринцев Ю. Указ. соч. С. 74.

соответствующего дыхания...». «Соответствующее дыхание» есть у Веденина, исступленно возглашающего: «Каким же оружием, разящим врагов, должен стать сегодня труд художника!». Его обуревают подобающие художнику муки творчества, вместе с тем, он ищет свое место в жизни социума: «Ну а наш труд, наше творчество — где, в чем его мерило?», — спрашивает себя Веденин, огорченный тем, что в условиях «социалистического строительства» токарю повезло гораздо больше, чем художнику, так как он «может проверить свою работу по калибру».

Как и лавреневский Кудрин («Гравюра на дереве»), призывавший художника «каждый штрих, каждый замысел» выносить на проверку народа, творить с ним вместе, Веденин придает «контролю масс» первостепенное значение: мнение зрителя способно не только повлиять на его работу, но и в корне изменить его художественный замысел. «Обманул меня художник, — жалуется партийный работник Рогов, — ... ничего мне художник не дает, меня самого повторяет», так как «столько же видит, сколько и я», или еще хуже — «меньше меня и видит, и знает. И чувствует меньше». Убедительным подтверждением творческой удачи Веденина является реакция матери, рыдающей у его картины в Государственной Третьяковской галерее, на которой изображен боец, умирающий на руках товарищей: «Алешенька!.. Сыночек! Родимый сыночек!».

Предположим, полотно, приписываемое А. Бартэном своему любимому герою, —вольная интерпретация картины К. Петрова-Водкина «Смерть комиссара» (1928, Государственный Русский музей), наводящей на иные размышления: стоила ли подобная жертва той «великой идеи», во имя осуществления которой она была принесена, и что есть общее дело в сравнении с личной трагедией. Однако героическая эпоха выдвигала тезис: человек не может умереть, если жизнь его вошла в бессмертное дело. Охваченный патриотическим пафосом Рогов ликует: «В той картине вам удалось воспеть человека, отдавшего личную жизнь за огромную жизнь народа. Теперь же задача еще прекраснее. Вы создадите картину о человеке, который рожден огромной жизнью победившего народа».

«Калибр» найден: «Человек. Наш человек. Всё от него, и всё для него!..» («Советский человек! Поистине гигантская тема!», — не раз провозглашает А. Бартэн, уточняя, что речь идет о человеке с «советским характером», «собственным, советским взглядом на жизнь»). «Я хотел написать картину о советском человеке. О человеке, который приходит на землю, чтобы преобразить ее в свободное свое обиталище», — признается Веденин, восклицая в творческом экстазе: «Мы — хозяева жизни». В интерпретации, предложенной мастером эстрадного жанра А. Бартэном, картина, созданная Веде-

ниным, могла бы служить иллюстрацией к популярной советской «Песне о Родине» на слова В. Лебедева-Кумача (1936): «А над землей, обернувшись к ветру лицом, стоял человек. Горделивая радость хозяина озаряла его лицо. Он стоял, подняв над миром руку — тяжелую и легкую руку творца». Указывая на «сложность живописного задания» полотна, предназначенного для «большой советской выставки», А. Бартэн обращает внимание читателя на колорит картины Веденина, в котором преобладают ликующие цвета — «алая, синяя, изумрудная краски».

О том, что «формирование в массовом масштабе личности нового, коммунистического типа... стало ныне практической задачей и прямой целью»<sup>23</sup>, писали идеологи и психоаналитики, предлагая формулу «сверхчеловека». Приверженцы тоталитаризма ставили задачу сознательной переделки человеческой природы. Образ героя «наших великих дней» стал главной темой советского искусства и литературы конца 1920-х — 1930-х, второй половины 1940-х — начала 1950-х годов. Образцовые герои представлялись в заведомо типичных обстоятельствах, оказывались в похожих ситуациях, задавались вопросами, получающими одинаковые ответы. На словах художественный идеал должен был соответствовать жизненному, а на деле рождался образ идеального героя, заключающего в себе тождество типичного и сверхъестественного.

Призывы к единству творческих устремлений и общности идейно-художественных задач, направленные в адрес творческой интеллигенции, к рубежу 1940-х — 1950-х гг. способствовали возникновению тенденции «ложной идеализации, парадности и помпезности» в изображении советского человека, критики обвиняли писателей и художников в «отвлеченности от действительности». Герои романа «Творчество» рассуждают: «Мне, признаться, дороже обыкновенная, простая наша земля» (Александра, провинциальная учительница); «Бывают такие сказки — волшебные земли, молочные реки, кисельные берега...» (Зоя, дочь Веденина); «Не то декорация какая-то, не то икона!» («ударник»). Для литературы и искусства обязательным становится принцип «подобия жизни»: «Сила рисунков Семена (“Сила!” — повторил про себя Веденин) была... в умении видеть жизнь очень ясной, доподлинной, осязаемой. При всех своих ученических погрешностях, эти рисунки как бы приближали жизнь, делали ее привычность непривычно свежей, значительной», — восхищается Бартэн.

---

<sup>23</sup> Ильенков Э.В. Что же такое личность? // Философия и культура. М., 1991. С. 387.

Освещая Всесоюзную выставку 1950 г., Б. Лавренев сожалеет, что «не все еще из участников выставки в достаточной мере осознали свою ответственность, необходимость серьезного отношения к труду художника», в качестве яркого примера он приводит «полотно» Серафима Зверева<sup>24</sup> «Слава защитникам родины»: «Это неудачное произведение показывает, к каким роковым результатам может привести художника отсутствие мысли, серьезного, творческого отношения к решению задачи, слепое копирование натуры, лишенное вдохновения»<sup>25</sup>. В борьбе с «безыдейностью и аполитичностью» А. Бартэн полностью солидарен с Б. Лавреневым, на что указывает поразительное сходство реплик героев романа и высказываний Б. Лавренева. Разоблачая Ракитина, Веденин ставит в вину художнику то, что его «картина не несет в себе мысли. Этой мыслью — новым, социалистическим отношением к труду — художник не горел». «Где же жизнь?.. Разве хоть одну фигуру на этом полотне можно назвать живой? Разве эти мертвенно-условные лица могут выразить духовный мир нашего человека?..». Устами центрального персонажа романа А. Бартэн упрекает «формалиста» Ракитина в том, что «художник... подменил живых людей статическими фигурами натурщиков»: «образы советских людей вы хотите выразить в омертвелой стилизованной форме». К безрадостному выводу приходит и Б. Лавренев: «Всё вместе производит угнетающее впечатление. На полотне не живые советские люди, а экспонаты из паноптикума восковых фигур»<sup>26</sup>.

Картина, создаваемая Ведениным в 1935 г., по своему замыслу больше соответствует художественной программе второй половины 1940-х — начала 1950-х гг., когда, согласно наблюдению знатока советской портретной живописи Л. Зингера, в партийной печати «все чаще... появляются статьи, призывающие к углубленному раскрытию духовной красоты современника», «с новым энтузиазмом» продолжавшего «строительство социализма»<sup>27</sup>. Если для портретной живописи 1930-х гг. характерными были «обильные поиски нового типажа, нежели стремление углубиться в духовный мир конкретного человека»<sup>28</sup>, доминирующее положение занимал портрет-тип, то уже в конце 1940-х гг. наблюдается новая тенденция — обращение к портрету рабочего как конкретной личности. Такие психологи-

---

<sup>24</sup> Серафим Александрович Зверев (1912–1979), ученик М. Нестерова и П. Корина.

<sup>25</sup> Лавренев Б.А. В. Яковлев. С. 24.

<sup>26</sup> Лавренев Б.А. Идеинность и мастерство. С. 4.

<sup>27</sup> Зингер Л.С. Советская портретная живопись 1930-х — конца 1950-х годов. М., 1989. С. 171.

<sup>28</sup> Там же.

ческие качества, как «пытливость ума», «живость воображения», «напряженная работа мысли», которыми наделялся портретируемый, должны были демонстрировать «незаурядный интеллект», «красоту духовного взлета» советского рабочего, что, в свою очередь, способствовало «стиранию граней ... между людьми умственного и физического труда»<sup>29</sup> (так, внутренний мир героини портрета В. Ефанова — заместителя секретаря комсомольской организации Метростроя Т.К. Рожковой (1949) — «весел, ясен, светел, ... но отнюдь не бездумен»<sup>30</sup>).

Итогом долгой и напряженной работы Веденина стало «прекрасное полотно», поразившее его коллег из Союза художников, отборочная комиссия признала его почти шедевром и рекомендовала отправить на выставку «Индустрия социализма»<sup>31</sup>: «коренастая девушка в синем рабочем халатике» стоит на фоне цеха, «озаренная, пронизанная светом». «Похожий на ветер» воздух врывается «сильным потоком, окружает девушку, сдвигая складки халатика, откидывая прядь волос..., подчеркивая резкий, напряженный поворот тела. Точно сопутствуемая светом и ветром, девушка стоит, преградив дорогу второй фигуре. Эта вторая фигура — черная, в черной, мешковато обвислой спецовке, с головой, словно вдавленной в плечи, с кулаками, сжатыми за спиной — эта фигура в тени. Лица не видно, но по тому, как пригнулась фигура, намереваясь и не смея совершить прыжок, по тому, как сжаты кулаки за спиной, — читается темная, густая злоба». «Вспыхнул поединок — тот, кто пытался ей угрожать, должен отступить в бессильной злобе». «В ее глазах зреет и мужает сильная мысль», «рука протянута в гневном и утверждающем жесте».

Характер творческих исканий Веденина не нов — он продолжает выполнять программу, предложенную Федором Кудриным (Б. Лавренев. «Гравюра на дереве»), который еще только мечтал «с карандашом, с альбомчиком» пойти «туда, в мастерские, в цеха, в самую гущину, в самый центр» к «массам» и «низам»: «Так вот, если мне удастся за всю мою жизнь его одного (заводского изобретателя “глиномешалки” старика Королева. — А.С.) в ту минуту, когда он об этой самой мешалке своей говорит и думает, так написать, чтоб люди почувяли, что это наш Корольев, что всю жизнь, все чаяния свои, все торжество свое он в эту мешалку вложил, — вся моя задача выполнена», — еще

---

<sup>29</sup> Там же. С. 173.

<sup>30</sup> Там же. С. 251.

<sup>31</sup> Выставка «Индустрия социализма» открылась в марте 1939 г., но задумана была раньше — в 1935 г. (когда происходит действие романа А. Бартэна), как рапорт о высших достижениях советского государства (индустриализация) и искусства (утверждение метода социалистического реализма).

только размышлял Кудрин. Работая над образом «нового человека», Веденин тоже тщательно изучает натуру: посещает заводской цех, внимательно наблюдает за работой своих героев, даже принимает участие в спорах на собрании заводчан в «Красном уголке». Герою романа А. Бартэна удалось воплотить замысел предшественника: олицетворением идеи «нового человека» для Веденина стала Ольга Власова — девушка, работающая на Машиностроительном заводе токарем: «Воплощенная молодость. Молодость нашей страны. Молодая сила нашего труда». А. Бартэн акцентирует внимание читателя на ее «молодом, упорном, горделивом лице», на котором отражается «пытливая прикованность мысли, даже сама мысль, делающая лицо красивым», на «порывистой подвижности фигуры, устремленной вперед».

Несмотря на искреннюю страстность замысла Бартэна, его благие намерения потерпели фиаско, столкнувшись с непоколебимыми доводами критиков: «Ольга должна быть носителем идеи социалистического творческого труда на производстве», — отмечали Т. Голованова и Ю. Непринцев, спрашивая: «Какими же чертами награждает А. Бартэн свою героиню? Она беспрестанно углублена в мелочный самоанализ, все время находится в состоянии нездоровой, истерической экзальтации, ее преследуют “видения”»<sup>32</sup>, к тому же «Ольга много говорит о себе и выглядит из-за этого нескромной, позирующей»<sup>33</sup>. Рядом с гневно настроенными рецензентами А. Бартэн кажется только наивной жертвой собственного невежества. В процессе работы над романом писатель публикует короткие рассказы в литературных журналах. В частности, в 1948 г. в журнале «Звезда» печатается его рассказ «На красном треугольнике», посвященный труду «галошниц». Вероятно, находясь под впечатлением от создаваемого им объемного романа об искусстве, писатель время от времени задается вопросом: «какие же краски понадобились бы художнику в этом цехе?». Увлеченный популярной темой «труда, который становится искусством и в мастерской художника, и в цехе завода», о художественном творчестве Бартэн пишет с тем же вдохновением, с каким воспекает «красоту галоши». В сущности, героиня романа «Творчество» Ольга Власова ничем не отличается от «галошницы, комсомолки Раисы Толок» — «лучшей стахановки конвейера». Не впадая в идеологические крайности пропагандистского толка, Б. Галанов остроумно заметил: «... есть определенное сходство между абстрактными, отвлеченными фигурами молодой,

---

<sup>32</sup> Голованова Т., Непринцев Ю. Указ. соч. С. 74.

<sup>33</sup> Терентьев Г. Умозрительный изыск // Ленинградская правда. 1953. 30 января. С. 3.

“озаренной светом” стахановки, притаившимся в тени “злодеем” и столь же отвлеченными, условными персонажами романа самого Бартэна. Пройдя мучительно трудный путь, художник Веденин “открыл” для себя всего лишь ... творческий метод Бартэна, воспользовался его художественными приемами»<sup>34</sup>.

Вместе с тем, обвиняя писателя в неумении говорить об искусстве, его критики сами показывают неуверенность в понимании проблем современного искусства. «Какова же эта “подлинно реалистическая” картина, созданная художником? ... Эта картина безусловно очень далека от реализма. Писатель заставляет своего героя создать какой-то чудовищный гибрид, поместив реальный образ девушки в композицию декадентски-символистского толка, и скомпоновав этот образ с уже совершенно непонятной символической фигурой, напоминающей о “некто в сером” из заумных произведений буржуазного декадента Леонида Андреева. ... Мы знаем, что типический образ может быть дан только в типических ситуациях. Но разве можно назвать типическим обстоятельством встречу у дверей цеха передовой стахановки с каким-то привидением, олицетворяющим некое абстрактное зло? ... И этот бред по воле Бартэна был признан художниками, как указывается в романе, образцовым произведением социалистического реализма», — продолжают негодовать Т. Голованова и Ю. Непринцев, в то же время внушая читателю конъюнктурные художественные пристрастия: «Эта картина направляется в советский музей с тем, чтобы в дальнейшем ее отправить на выставку “Индустрия социализма”, на которой в действительности были представлены такие высокоидейные и подлинно реалистические произведения, как “Старый Уральский завод” Б. Иогансона, “Незабываемая встреча” В. Ефанова и ряд других картин, вошедших в золотой фонд советской живописи»<sup>35</sup>.

Уже с позиций конца 1940-х — начала 1950-х гг. писатель пытается дать ответы на вопросы, волновавшие художников и критиков 1920-х — 1930-х, в частности, о роли романтизма и символизма в советском искусстве. В конце 1930-х гг. ответы на эти вопросы еще не получили достаточной аргументации. В статье, посвященной выставке «Индустрия социализма», Н. Щекотов писал: «Художник-поэт, художник-философ, стремится предугадать в современности наше будущее и выразить его в своей картине. Но это уже побуждает его преступить за границы данного факта, это побуждает его внести в искусство фантазию, игру воображения. Соответствуют ли подобного рода отступления “от природы” принципам социалистического

---

<sup>34</sup> Галанов Б. Указ. соч. С. 186.

<sup>35</sup> Голованова Т., Непринцев Ю. Указ. соч. С. 78.

реализма? Можно ведь таким образом и до символизма дойти. Допустим ли символизм? Допустим ли романтизм?»<sup>36</sup>.

Стремясь дать ответ на вопрос о том, как уживаются символические образы с пониманием социалистического реализма, критики романа Бартэна рассуждают: «Казалось бы, позиция автора ясна: он рассматривает символ как средство типизации в реалистическом искусстве и на этом основании доказывает, что картина Веденина реалистична в высшем значении этого слова, является образцом социалистического реализма. Однако, убоившись ответственности за эту мысль, автор несколькими строками ниже, устами... Бугрова доказывает, что система контрастов на полотне, световая характеристика — совсем не символ. Путаница во всех этих теоретических рассуждениях А. Бартэна очевидна»<sup>37</sup>. Глобальность замысла Веденина омрачает то, что образ созданного им «злодея» близок скорее к карикатурной интерпретации, чем к символической трактовке и способен вызвать лишь смех, тогда как согласно намерению художника, должен был олицетворять собой вражеские силы, мешающие социалистическому строительству, но все же отступающие «в бесильной злобе». Надо думать, именно этим обусловлена агрессивная позиция Т. Головановой и Ю. Непринцева, так как обвинять писателя в идеологической неграмотности вряд ли уместно: «Что отличает символизм как реакционное, глубоко чуждое нам течение? — задается вопросом А. Бартэн, сразу давая ответ: мистицизм, бегство от жизни, уход в потусторонний, вымышленный мир...», отмечая при этом, что «... только начетчики и спекулянты могут смешивать символизм с понятием символа как типизированного, обобщенного образа».

Смысл литературно-художественного мира, созданного автором романа «Творчество», заключается в его приверженности догмам и послушности директивам. Невнимание к живописным, пластическим, колористическим достоинствам произведений полностью компенсировалось извращенными идеологическими интерпретациями, в результате чего складывалась определенная программа, влияющая на формирование художественных вкусов зрителей. Роман А. Бартэна в сочетании с критической статьей Т. Головановой и Ю. Непринцева стал всего лишь одним из образцов идеологической демагогии, далекой от реальных проблем литературы и искусства. Дезориентирующая путаница, царящая в текстах ангажированных литераторов, сопровождаемая подменой понятий, наставительный тон, громкие

---

<sup>36</sup> Шекотов Н. Выставка «Индустрия социализма». Живопись // Искусство. 1939. № 4. С. 70.

<sup>37</sup> Голованова Т., Непринцев Ю. Указ. соч. С. 78.

слова и пафосные фразы — типичные приемы манипулирования читателем. Книга А. Бартэна стала одной из тех, что первые «канули в Лету», оставшись лишь курьезом. Однако, явившись в свое время одним из многочисленных «винтиков» в машине тоталитарного советского режима, для историков роман А. Бартэна «Творчество» останется одним из компонентов, формировавших сознание наших соотечественников, участников и свидетелей событий эпохи.

## References

Cassirer E. *Tekhnika politicheskikh mifov* [The Technique of Political Myths] // *Oktyabr*. 1993. № 7. P. 153–164.

Galanov B. *Dva romana o tvorchestve* [Two Novels on Creativity] // *Znamya*. 1953. № 10. P. 184–188.

Ginzburg L.Ya. *Chelovek za pis'mennym stolom* [The Person behind the Writing Desk]. Leningrad: Sovetskiy pisatel', 1989. 768 p.

Golomshtok I.N. *Totalitarnoye iskusstvo* [Totalitarian Art]. Moscow: Galart, 1994. 296 p.

Golovanova T., Neprintsev Yu. *Bez znaniya zhizni* [Without Knowledge of Life] // *Propagandist*. 1953. № 5. P. 73–79.

Ilyenkov E.V. *Chto zhe takoye lichnost'?* [So What is Personality?] // *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture]. Moscow: Politizdat, 1991. P. 387–414.

Lavrenev B.A. *Ideynost' i masterstvo. Khudozhestvennaya vystavka 1950 g. (Moskva)* [Ideological Commitment and Skills. 1950 Art Exhibition (Moscow)] // *Ogonek*. 1951. № 3. P. 2–4.

Zinger L.S. *Sovetskaya portretnaya zhivopis' 1930-kh — kontsa 1950-kh godov* [Soviet Portrait Painting of the 1930s — Late 1950s]. Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo, 1989. 319 p.

Поступила в редакцию  
6 июля 2020 г.