

Фикусы и борьба с мещанством

Начнем со Сталинской домашней идиллии. Картина Лактионова «На новую квартиру», одно из немногих произведений, изображающих «новый быт» рядовых советских граждан, представляет собой некий тоталитарный «sit-com», в котором все герои застыли в хорошо заученных позах. В центре мать-героиня, украшенная медалью, кажется, вот-вот запляшет вприсядку, закружится в народном танце. Рядом ее сын в парадной пионерской форме с портретом Сталина, занимающего в картине место отца. Взгляды членов этой образцовой советской семьи не встречаются: мать смотрит с восхищением в сторону невидимого источника света, сын поднимает глаза на довольную мать, а Сталин направляет свой взгляд в обратную сторону, как бы охраняя горизонты видимого. Мы наблюдаем не просто семейное торжество, а событие общественной значимости: все двери комнаты открыты, и на пороге стоят довольные свидетели-соседи, девочка с котенком и молодой человек с велосипедом. Таким образом, личное пространство не замкнуто, а естественно сообщается с пространством коллективным. В картине все идеально читается вплоть до названий книг — томов Маяковского и лозунга «Слава нашей любимой родине». Предметы личного обихода довольно скудны — книги, связка с вещами, радио, два стула, мандолина, бумажные цветы и болезненного вида фикус на переднем плане.

Картина не отличается саморефлексией. Напротив, каждый мазок здесь тщательно завуалирован, в картине почти нет теней и нет двусмысленности зеркального изображения. Пародируя анализ картины Веласкеса «Менины», в которой Мишель Фуко усмотрел основы современного видения и взаимоотношения «слов и вещей», можно сказать, что «На новую квартиру» является образцом соцреалистической иконографии. Картина рассказывает нам больше об искусстве соцреализма, чем о советском жилищном строительстве.

Трудно представить, почему такая идеологически выдержанная, правильная картина вызвала критику со стороны официальных искусствоведов в 1952 году после Всесоюзной выставки. В ней уж никак нельзя найти «отрывок формализма», «сезанизма» или импрессионизма, с которыми так яростно боролись в то время. Критик Дмитриева характеризует картину как «произведение весьма спорное, не только по своим формальным приемам, но главное — по своему содержанию»: «Что изобразил Лактионов в своей картине? Перед зрителями демонстрируется груда домашнего скарба, всевозможные узлы, фикус, бумажные цветы, мандолина. Женщина, очень воинственного вида, оперев руки в боки, стоит возле этой груды и торжествующе хохочет. Для полноты ансамбля стены оклеены пестрыми обоями, каких в действительности в новых домах не бывает. Художнику стоило бы вспомнить стихотворение Маяковского “Старое и новое”, посвященное поезду в новый дом. Кончается оно так:

Мораль
стиха
понятна сама,
гвоздями
в мозг
вбита:
— Товарищи,
перезезжая в новые дома,
Отречемся
от старого быта!

Между тем, героиня картины Лактионова явно не собирается отречься от своего старого быта: она привезла с собой даже бумажные цветы. Но, может быть, художник хотел над этим посмеяться, проиллюстрировать сатирическое произведение Маяковского? Нет, этого не видно.

Живопись Лактионова действительно отличается тщательной отделанностью и достигает иллюзорности. Но она мертва, жестка, в ней есть нечто от иллюзорности восковых фигур»⁷.

Другой критик отметил в картине «привкус некоторой слащавости, нарочитой умиленности». Риторика этой так называемой «доброжелательной критики» сама по себе симптоматична. Картина критикуется за форму и за содержание, как недостаточно реалистическая и недостаточно социалистическая; она представляет не реальность, а «иллюзорность», «нарочитость», не «живых людей, а восковые фигуры». Таким образом, картина лакирует, а не отображает «действительность в ее революционном развитии», представляет собой «академическую симуляцию» (Дмитриева вряд ли была знакома с идеями Клемента Гринберга, но в их критике есть некоторые парадоксальные совпадения. Конечно, Гринберг противопоставляет китчу авангард, конкретно, абстракционизм; Дмитриева же ценит в живописи «искренность», под которой подразумевается ненарочитый, в меру слащавый романтический мазок, театральная небрежность поз, хороший вкус — без всяких сладких или горьких «привкусов»). Может быть, причина в том, что картина Лактионова слишком правильно следует иконографии, это почти «метаживопись», картина, состоящая из узнаваемых цитат. Поза хозяйки напоминает нам «Мать партизана» Сергея Герасимова и другие картины военного времени. «Нарочитость» картины состоит именно в ее нарочитой правильности, почти не скрываемой условности сталинского академизма (во время моей лекции о соцреализме один из слушателей-американцев спросил, не является ли картина пародией. Вряд ли это так (если, конечно, не помещать картину в постмодернистские рамки). Проблема скорее в том, что картина, как отметили ее критики, не «искренна», а откровенно условна).

Что касается ее содержания, то бумажные цветы и особенно фикус на переднем плане не давали покоя многим критикам. В этом неприхотливом вечнозеленом растении с подозрительно «космополитичным», нерусским названием виделись корни мещанства и цветы мелкобуржуазного зла (хотя, строго говоря, фикус — это один из немногих «реалистических» элементов в картине). Не случайно критик апеллирует к стихотворению Маяковского с характерным названием «Старое и новое». Лозунг борьбы с мещанством и борьбы за новый быт унаследован критиками соцреализма прямо из левого искусства 1920-х годов, с которым они непосредственно боролись. В поддержку стихотворных выпадов Маяковского в 1922—1928 годы («О дряни», «Старое и новое», «Идиллия» и др.) газета «Комсомольская правда» объявила кампанию по «борьбе с домашним хламом»⁸. Это была одна из последних попыток левых художников, левовцев и конструктивистов, русских и немецких (среди них Альфред Курелла — в будущем деятель культуры ГДР), провести авангардные лозунги в жизнь, переделать мир согласно авангардистской идее «диктатуры вкуса». Они боролись с «фарфорово-фаянсовой диктатурой» мопсов, русалок, чертей и слоников, «с мещанской роскошью», за «настоящую красоту», а также с «пошлыми лубками» и псевдонародным искусством, за которое стояла Ассоциация пролетарских писателей (редакция газеты публично объявила, что она предала суду свою редакторскую пепельницу, изображающую тройку лошадей и березки. Пепельница была выброшена (не из-за вреда для здоровья, а исключительно из-за вреда эстетического), и новая пепельница с тремя спортсменами была куплена в универсаме Мосторга. Три спортсмена не так уж хороши сами по себе, но зато по форме новая пепельница была более удобна). Кампания по борьбе с домашним хламом была одной из последних массовых акций конструктивистов.

Также на 1929 год планировалась выставка «Анти-эстетические элементы в советском быту», своего рода выставка «дегенеративного быта». Она не состоялась. Более того, в 1930-е годы, после самоубийства Маяковского многие лидеры кампании борьбы с домашним хламом были уничтожены (Третьяков), или надолго замолчали. Это была последняя попытка борьбы со сталинским китчем. Третьяков прямо выступал против пошлости. Оказалось, что после уничтожения авангарда некоторые из его лозунгов, как например, лозунг борьбы за вкус, перекочевал в эклектический репертуар официальной критики соцреализма. Таким образом, борьба с китчем сама может считаться частью тоталитарной системы, тоталитарного китчевого сознания.

Домашнее или личное пространство вообще противоречит эстетике большого стиля и соцреалистическому мировоззрению. Как отметила Катерина Кларк, поиски любви или устройство личной жизни не являлись двигателями сюжета в культуре соцреализма. В этом отличие нацистской и сталинской культур. В немецком искусстве авангардный дискурс «перестройки быта» и реконструкции домашнего пространства отсутствует. Скорее наоборот, домашнее пространство должно быть как можно более традиционно. Таким образом, фикусы представляются нормальными, а не дегенеративными в культуре нацизма. Интересно, что многие критики китча от Набокова до Броча часто находили истоки китча в буржуазном культе домашнего очага. В романе Набокова «Дар» кактусы на окне у немецкой хозяйки пансиона символизируют ее маленький пошлый мирок. Но фикус в картине Лактионова — это символ мифического мешанства, мешанства, которое к этому времени было уже ликвидировано как класс (вспомним слова отца из повести Андрея Платонова «Фро»: «Мешанки... теперь их нет, они умерли давно. Тебе до мешанки еще долго жить и учиться надо, те хорошие женщины были...»⁹), а затем воссоздано во «вторичной» мешанской культуре сталинской элиты (это вторичность в квадрате, хотя вряд ли стоит искать оригинал...). Фикус, как и бумажные цветы, — образ мифического врага, символ борьбы как таковой.

Вообще цветы и корни — это основные метафоры эпохи борьбы с космополитизмом, «жалким пигмейством», и «безродными, эстетствующими выродками» (цитаты из атаки на А. Эфроса, Н. Пунина, И. Маца). Например, в постановлении Совета Министров СССР о преобразовании Академии Художеств в 1947 году прямо говорилось: «Цветы западного искусства пустили крепкие корни... со всеми этими плевелами, мешающими развиваться здоровому советскому искусству, пришлось долго и упорно бороться. Подавляющее большинство искусствоведов и критиков в течение более 20 лет игнорировало замечательные реалистические традиции национального искусства..., пренебрежительно и высокомерно оценивало гордость и славу русского искусства — творчество передвижников».

Возможно, особенно тщательная критика «картин бытового жанра» связана еще и с тем, что конец 1940-х — начало 1950-х — это время арестов, кампании борьбы не с мешанством, а с космополитизмом. Не переезд на новую квартиру, а арест являлись частью сталинского «нового быта». Переезд часто происходил в комнату арестованных, которую с удовольствием занимали соседи по коммуналке. Впрочем, не стоит поддаваться соблазну и читать картину реалистически или аллегорически. Это лишь жанровая картина, отражающая на своей заглаженной поверхности парадоксы критики зрелого соцреализма. Интересно, что в альбомах 1960-х картина часто публиковалась без портрета Сталина. В 1960-х не только фикус и бумажные цветы, но и портрет Сталина стали элементами плохого вкуса. При этом все театральное действие картины с ее невидимым источником света оставалось, обрезались только ее неудачные, «компрометированные» края. Эта новая борьба со сталинским китчем стала своего рода «лакировкой» исторической памяти, китчем в другом стиле.



Лактионов А. На новую квартиру.



Лактионов А. Письмо с фронта. (1947)