

Советская живопись большого стиля в неофициальной русской поэзии

Александр В. Марков

*Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Россия, markovius@gmail.com*

Аннотация. В независимой русской поэзии описание произведений «большого стиля» социалистического реализма не сводилось к пародированию в духе соц-арта. Наоборот, эти произведения воспринимались серьезно, как факт социального сознания. Но из их востребованности пропагандой и при этом невостребованности публикой, к тому времени предпочитавшей ценности частной жизни, делался эстетический вывод о том, что описательная поэзия способствует смене установки, отказу от «естественной установки» в пользу социальной рефлексии. В статье доказывается, что основой такой смены установки оказывалась отрицательная (апофатическая) корреляция между пониманием миссии поэта или художника и реальным функционированием вещей в советской повседневности. Неудача советской утопии понималась тогда как доказательство невозможности положительной корреляции между энтузиазмом поэта и трудовым энтузиазмом его публики. Внимание к деталям произведений большого стиля дополняет внимание к декоративно-прикладному искусству, которое выстраивало идеал медитирующего поэта. Здесь поэт оказывается разделяющим общую судьбу, в том числе способность к трагическим размышлениям, с поэтами советского времени. В ходе исследования удалось найти ряд источников образности этой поэзии в действительных живописных произведениях и произведениях декоративно-прикладного искусства, а также в высказываниях самих советских художников и теоретиков, благодаря чему были прояснены отдельные сюжеты.

Ключевые слова: социалистический реализм, экфрасис, неофициальная русская поэзия, Кривулин, Стратановский

Для цитирования: Марков А.В. Советская живопись большого стиля в неофициальной русской поэзии // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2019. № 4. С. 123–137. DOI: 10.28995/2073-6401-2019-4-123-137

Soviet painting of the big style in the unofficial Russian poetry

Alexander V. Markov

*Russian State University for the Humanities
Moscow, Russia, markovius@gmail.com*

Abstract. In independent Russian poetry, the description of the works of the “big style” of socialist realism was not reduced to mimicking in the mood of “sots”-art (socialist art). On the contrary, those works were taken seriously as a fact of social consciousness. But because of their being relevant to propaganda and not to the public (which by that time had opted for the private life values) an aesthetical conclusion was drawn that the descriptive poetry facilitates the paradigm change from “natural” one in favour of the social reflection. The article proves that the basis for such a change was a negative (apophatic) correlation between understanding the mission of the poet or artist and the actual functioning of things in Soviet everyday life. The failure of Soviet utopia was then understood as evidence of the impossibility of a positive correlation between the poet’s enthusiasm and the labor enthusiasm of his public. Attention to the details of works of a great style supplements the attention to the decorative and applied art, which were building the ideal of a meditating poet. Here, the poet finds himself sharing a common destiny, including the ability for tragic thoughts, with poets of the Soviet era. In the course of the study, it turned out possible to find a number of sources for the imagery of that poetry in actual paintings and works of the decorative and applied art, as well as in the statements of the Soviet artists and theorists themselves, due to which certain images were clarified.

Keywords: socialist realism, ecfraasis, unofficial Russian poetry, Krivulin, Stratanovskii

For citation: Markov, A.V. (2019), “Soviet painting of the big style in the unofficial Russian poetry”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no 4, pp. 123-137, DOI: 10.28995/2073-6401-2019-4-123-137

Официальное искусство, искусство социалистического реализма, не могло стоять в центре интересов неофициальной поэзии. Сама культура потребления живописных образов, сложившаяся в этих кругах, подразумевала отказ от посещения официальных выставок в пользу знакомства с маргинальными музейными объектами. Как это выразила Е. Шварц в стихотворении «Времяпровождение» (1981, машинописная книга «Корабль»): «завтра я пойду / на выставку игрушки – не просплю» [Шварц 2018, с. 255]. В этих строках соединяется внимание к маргинальному виду искусства

с декларированием божественного образа жизни. Такое же внимание к багателям, статуэткам, в противовес миру, где «больших изречений всегда наркотический запах», есть и в поэзии О. Седаковой: нельзя трактовать стихотворение «Статуэтка слона», откуда взята приведенная цитата, только как романтическую стилизацию, как это делает А. Шмитт [Шмитт 2019, с. 95], но лучше, по замечанию Шмитт, что мир этого стихотворения – мир «сказочных животных и мудрых аскетов» [Шмитт 2019, с. 95], видеть здесь то же самое соединение определенного внимания к декоративному искусству с декларированием образа жизни, скорее аскетического, чем божественного, но тоже вполне противопоставленного обыденной норме того времени.

Важнее всего, что сам соцреализм, понималось ли это официальное искусство узко или широко, сам маргинализировался для них среди других официальных и признанных практик, таких как молодежное шестидесятническое искусство, брутализм и монументализм эпохи застоя, частично возрождавшийся авангард и даже нонконформизм. Например, точная характеристика О.А. Седаковой большого советского стиля как соединявшего «в себе какую-то фундаментальную беспомощность с изощренной мастеровитостью и фотографический натурализм с мифологичностью» [Седакова 1996, с. 234] стала возможна, как подчеркивает сама Седакова, по противоположности технологическому дизайну хрущевской эры; но для нее сам этот дизайн, и даже нонконформизм принадлежат некоторому более масштабному эстетическому полю, которое она описывает как неофольклорное, отмечая внеисторизм, повышенный тематизм, шаблонность, ролевой характер субъекта и другие свойства этого искусства.

Сама Седакова в стихотворении «В метро. Москва», написанном уже в нулевые годы, как мы увидим, в значительной степени подводящем итог экфрасисам большого стиля, изображает антураж большого стиля метро как место для травмированных фигур, не то для бомжей, не то для самих изображенных в скульптурах рабочих («в разнообразных чирьях, фингалах, гематомах» – греческое последнее слово явно отсылает к начальному греческому смыслу слова «травма», гноящаяся рана). Но нам предстоит объяснить, как соотносится пластическая пародия (персонажи стихотворения именно пародируют античные позы) и достижения и неудачи большого стиля.

В независимой русской поэзии 1970–1980-х гг. произошла символическая маргинализация советского большого стиля. Наша предварительная гипотеза состоит в том, что эта маргинализация большого стиля, не только его превращение в эпизод советского

искусства, как в эссе Седаковой, но настоящая маргинализация как части повседневности, символическое превращение его в нечто близкое декоративно-прикладному искусству, подающемуся таким практикам как коллекционирование, размещение в быту и так далее, определило его восприятие в неофициальной поэзии. При этом мы вполне разделяем тезис С.А. Савицкого [Савицкий 2002], что вторая литература требовала от участников определенной смены культурной оптики, с целью увидеть свои произведения в нормальной перспективе, а не перспективе исключения и подавления, и эту культурную оптику Савицкий сопоставляет с целым рядом образцов импровизационного искусства от Дюшана до Поллока, в котором автор сам создает перспективу и действия, и восприятия своего искусства, маргинализируя предшествующие изобразительные практики. Мы только дополняем этот тезис микроанализом, показывающим, что не обязательно ходить до Поллока, чтобы по-новому взглянуть на Дейнеку или Лактионова, что ресурсы русского искусства весьма велики для смены оптики, а порожденные русским авангардом опыты интермедийности допускают сколь угодно обширную разработку этих ресурсов в пределах одного стихотворения [Марков 2019, с. 194].

Во всех найденных образцах независимой русской поэзии, посвященной художникам, картинам и явлениям большого стиля социалистического реализма, из которых рассмотрим только некоторые, есть общий сюжет: созданные в эту эпоху вещи, несмотря на их амбиции публичного воздействия, могли бы стать предметами быта. Более того, они даже больше хотят стать предметами самого мещанского быта, чем частью официальной экспозиции, советского большого салона, пройдя через множество фильтров идеологического отбора и контроля. Им лучше пылиться на дальней полке, как и автору проще быть забытым, далеким от механизированной идеологической работы, и важна эта отрицательная, апофатическая корреляция как бы не состоявшегося автора и не состоявшейся вещи, суть которой прекрасно раскрыл А.А. Житенев [Житенев 2019, с. 87], показавший исчезновение пафоса новизны, который и обеспечивал корреляцию творчества и хотя бы перспективной востребованности продукта.

Но дополним, что, как показывает анализ самих текстов, этот кризис пафоса был обязан не столько отказом от прежних амбиций авангардистов воздействовать на массы, сколько тем, что сами массы стали пониматься иначе, но это понимание было не только теоретическим, на основании полузапретного чтения, условно, Ортеги-и-Гассета, Хайдеггера или Сартра, но практическим, следовавшим из того, что И.В. Кукулин назвал восстановлением агентности в поэзии и ис-

кустве после 1969 г. [Кукулин 2017, с. 10]. Есть уже исследования о том, как эта агентность создала новые режимы телесного восприятия, например, превратив тело в исходный алфавит систематизации мировых смыслов [Романов 2018, с. 459], но нас интересует сам переход от одного режима к другому, своего рода расставание с естественной установкой, если пользоваться термином феноменологии, а не семиотические результаты состоявшегося перехода.

Одним из первых манифестов такого отношения к наследию большого стиля стало стихотворение Виктора Кривулина из цикла «Галерея» как и положено во всех произведениях этого цикла, с пространным названием:

Совм. работа художников Самохвалова и Дейнеки: Поэт Борис Пастернак читает рабочим Свердловского депо из новой книги «Второе рождение», переживая в процессе чтения ряд чудесных, но закономерных превращений – сперва в локомотив “ИС”, а затем в скакуна ахал-текинской породы. ДСП, масло. Музей истории железнодорожного транспорта. Зал первых пятилеток» (1984).

Как пояснял сам Кривулин свой замысел: это попытка увидеть публику, в конце концов отчасти перейти на позицию картины, и тем самым разоблачить ту эстетизацию жизни, которую искусство невольно производит. В подробном автокомментарии к циклу он приводит анекдотическую историю экскурсанта, позавидовавшего площади камеры в Петропавловке, превышающей его собственную жилплощадь, и добавляет: это ведь мы, художники, поместили его в предметно недостоверную эрзац-среду, где он чувствует себя полудошевленным недорогим экспонатом [Кривулин 1988, с. 17].

Но дальше поэт утверждает, что, видя упомянутых реальных художников в подлиннике или на репродукциях, можно понять, какие патетические особенности их манеры определили особенности сюжета, «пластическую пародийность... строк» [Кривулин 1988, с. 18]. Тем самым и определенная смена позиции зрителя, мысленно рассматривающего картину, и определенная смена отношения, от патетики к пародии и обратно, должна произойти прямо по ходу чтения стихотворения.

В качестве соавторов работы названы самые узнаваемые художники большого стиля, стилистически при этом очень различные и никак не способные быть соавторами, а абсурдистский сюжет картины дополнен явным анахронизмом: коммерческие образцы ДСП в мире существуют только с 1951 г., поэтому картина, созданная в первые пятилетки, никак не могла быть написана на ДСП. Кривулин обыгрывает репутацию книги Пастернака «Второе рождение»

как наиболее советской, направленной на одобрение советской действительности, и в названии подчеркивает ограниченность этого энтузиазма Пастернака, который только на время стал паровозом «Иосиф Сталин», а после индивидуальное в этом энтузиазме взяло верх над коллективными ценностями.

Развертывание истории в заголовке не соответствует тому, как оно происходит в самом тексте: сходство поэта, читающего стихи, с паровозом, его щек – с движущими колесами этого локомотива, а локтей – с тяговыми рычагами, дается только в первой строфе, тогда как в следующих строфах уже это движение видимо только изнутри, с позиции самого Пастернака, который ощущает свое несовершенное строение и в конце концов скрывается на паровозе от пафоса плакатного паровоза:

Десятки лет – но сколько слов
не сказано, покрыто плесенью!
Герой скуласт и узколоб,
лишь ходят желваки железные
в лице. Летит локомотив,
локтями беспрерывно двигая.
На пастернаковский мотив
сбивается природа дикая.

Мы не будем называть все пастернаковские полужитаты в этой первой строке, например, «Семь месяцев мусор и плесень» из стихотворения «К октябрьской годовщине», обратим внимание только на появление в следующих строках взгляда как бы из паровоза, на обе стороны, раскальвающего Урал как булыжник (что, конечно, преувеличение – конструкция паровоза не позволяет машинисту смотреть на обе стороны, так что глядит как будто сам олицетворенный паровоз):

Встает Урал, косноязык,
свистит булыжником расколотым
по обе стороны, в раздвиг
пути за нефтью или золотом.

Душа добытчика чиста,
омытая в лучах Всеобуча –
но возрастает нищета
от скорости и с ростом добычи
добра подземного на свет,
и рвется слово, птица редкая,
сказавши «Да», воскликнуть «Нет!»
Нет, я не мерюсь пятилеткой!

Она огромней моего
несовершенного строения...
Состав с углем по меловой
ползет горе. Столпотворение
внизу, в карьере, но едва ль
поэт, приподнятый трибуною,
перекричит такую даль,
задымленную, злую, юную!

Ему со счастьем своим
бежать бы, скрыться незамеченным...
глота паровозный дым
в гостинице азийским вечером,
дрожать и плакать над письмом
от женщины, которой чудится,
что статью он сравним с конем,
горячим, вязнущим в распутицу.

Опять же, мы не будем сейчас говорить обо всех мотивных совпадениях, чаще пародийных, с книгой «Второе рождение», начиная со знаменитой строки «И разве я не мерюсь пятилеткой», рифмующейся с «грудною клеткой». Живописным источником этого стихотворения могла быть картина А.Н. Самохвалова «Ремонт паровоза» (1931) из собрания Русского музея. Заметим, что соавтором мнимой картины назван Дейнека, вероятно потому, что если Самохвалов пишет паровоз на стоянке, то Дейнека писал движущиеся паровозы (как в его знаменитой картине 1941 г. с тремя бегущими купальщицами и паровозом на дальнем плане), и значит, мастеровитость Самохвалова должна была быть дополнена динамикой Дейнеки, именно из этого должна сложиться «пластическая пародийность».

На картине Самохвалова, хотя работники депо разбираются в механизмах паровоза, причем именно движущих механизмах, сам изображенный паровоз превращен в трибуну: наверху висит лозунг «В ремонте транспорта / дадим ударные темпы / и ударное качество», и монтирующий лозунг рабочий складками одежд напоминает архангела Гавриила из сцен Благовещения в искусстве старых мастеров. Иначе говоря, с этой трибуны и должна раздаться благая весть для чистой души добытчика, как бы спасая всех, кто работает в карьере, находится в рабстве. Теперь понятно, как происходит смена точки зрения: Пастернак выступает как мессия для природы дикой, спасая ее, но поэту с его редким словом не дано перекричать даль самих пятилеток, соизмерить свое вдох-

новение с большим индустриальным советским проектом, здесь пути горячего поэта и распутиц комсомольских строек расходятся. Таким образом, стихотворение должно объяснить, почему чистота намерений как поэта, так и строителей социализма не приводит к гармонии. Они не могут сойтись, потому что корреляция может быть только отрицательная, апофатическая: поэт недоволен любой своей ролью, тогда как публика недовольна по определению, из ее недовольства текущим положением дел и вырастает ее трудовой энтузиазм.

С этим смыслом согласуются и другие стихотворения «Галереи», посвященные творчеству официальных советских художников «Пушкин в виде Данко, освещающий путь человечеству». Декоративное мозаичное панно на центральной усадьбе колхоза имени Горького Пошехонского района. Бригада художников-монументалистов худфонда РСФСР» и «Художник Герасимов (Москва) «Рабочая семья Козыревых на экскурсии в Детскосельском парке» X., м., 90 × 63 см. Музей-усадьба «Тригорское», сезонная экспозиция «Пушкинские места в советском искусстве»». В обоих стихотворениях рассматриваются способы освоения пушкинского наследия различными советскими медиа: от массовых экскурсий и чтений в домах культуры до радиоспектаклей и киноъемок. Финал обоих стихотворений одинаков: Пушкин как новый Орфей, подчинивший себе природу, так что «соловей смолкал» при чтении его лицейских стихов, только и способен по-настоящему спускаться в Аид и выходить из него, тогда как советский читатель не способен проделать этот путь туда и обратно, и любое массовое энтузиастическое восприятие пушкинского наследия расходится с путем самого Пушкина. Здесь речь идет уже поэтому не о большой станковой живописи, а о декоративном монументализме и камерной живописи, потому что нужно показать, что сама живопись становится частью этого медийного освоения пушкинского наследия, не говоря уже ни о каких героических трудовых подвигах, а значит, патетическое должно быть дополнено героическим, жестом самосознания Пушкина как героя. Тем самым невозможность той гармонии художника и публики, которую подразумевала естественная установка, оказывается роковой: корреляция производства и потребления советского искусства существует только в социальном воображении, тогда как на самом деле перед нами открывается только непреодолимое и апофатически выраженное расхождение частных интересов художника и частных же интересов публики.

На ту же тему встречи Пастернака и передовиков производства написано стихотворение С.Г. Стратановского «Метростроевки при-

ветствуют Первый съезд Союза писателей» (1990), где тоже ключевой оказывается тема судьбы женщины в эпоху великого перелома. Метростроевки Стратановского – это первое поколение горожан, выходящие из деревни, «где... Бог раскулаченный плачет», иначе говоря, где уничтожена и религия, и прежнее социальное устройство. Жозефина фон Цитцевиц усматривает здесь отсылки к Платонову, у которого тоже идеологические формулы описывали телесные переживания и телесный опыт [Zitzewitz 2016, p. 174–175]. Метростроевки «с молотками отбойными» уже, по сути, лишены тела, они идут «сквозь пролом преимуществ», иначе говоря, быстро освоив новые привилегии: не только пользоваться городскими благами, но и определять вкусы, в том числе вкусы литературные. В рукоплещущем им зале

И лесные фиалки
таинственным сестрам по классу
Преподнесет Пастернак

В русской поэзии сложилось противопоставление лесных фиалок как цветка весны и молодости и пармских фиалок, которые воспринимались как роскошь, один из признаков старой, благополучной, буржуазной или заграничной жизни (как в «Парижанке» Маяковского). Таким образом, Пастернак Стратановского, как и Пастернак Кривулина, принимает новую жизнь и новый быт, где чистый трудовой энтузиазм заменил скромность, но интонация этих строк говорит, что даже несмотря на классовое братание, чистота поэтического высказывания и чистота намерений героинь не совпадают, сама описательная поэзия требует сменить точку зрения и иначе посмотреть на вещи, которые были бы иначе наивно и энтузиастически восприняты.

Особо следует отметить в связи с нашей темой стихотворение Стратановского «Агитфарфор» (1981) [Стратановский 1993], которое посвящено искусству, наследовавшему декоративным традициям начала века, но в эпоху индустриализации и коллективизации вписанное в большой стиль с его нормами пластического представления реальности. Как часто бывает у этого поэта, стихотворение делится на две части, из которых первая представляет собой как бы наивное описание того, что видимо, тогда как вторая – взгляд из будущего, из того, что для описываемого времени было будущим, как бы сбывшееся пророчество. В первой части дается описание сюжетов агитационного фарфора, доведенное до гротеска.

Агитфарфор пролетарский:
 росписи блюдечек, блюдищ
 Видишь: рабочий, летящий
 в облака на скрежещущих крыльях
 Видишь: испуганный поп
 перед штыком продармейца
 Чаша «Венчанье России»,
 блюдо «Несчастья России»
 То ли для пиршеств грядущих,
 то ли для украшения
 Коммунальных жилищ...

Разумеется, даже если рабочий помещался в центре композиции, как будто он парит в воздухе среди вещей мироздания, он не имел на рисунке крыльев, а продармеец атаковал всех классовых врагов, а не только попа. Первое изображение напоминает агитплакат ликбеза «Грамота – путь к коммунизму» (Госиздат 1920), где рабочий в сандалиях и античных одеждах парит с факелом и книгой верхом на крутобоком красном Пегасе. В этом плакате оказались объединены многие традиционные символы, достаточно вспомнить факел и книгу нью-йоркской «Свободы, озаряющей мир» Ф.-О. Бартольди и иконописный канон «Архангел Михаил Воевода», растиражированный множеством лубков (с него и скопирован плакат, только конь стал скакать в противоположную сторону). Второму ближе всего сюжет «Да здравствует красная армия», распространенный на агитационных тарелках конца гражданской войны, но там классический красноармеец штыком поражает попираемые им желтые знамена различных белогвардейских фронтов, иначе говоря, сама символика (знамена фронта как образцовые символы, по сути, «знаки» в начальном значении слова) оказывается разрушена экспрессией в изображении красноармейца. Тогда как Стратановский хочет сохранить изначальную иконописно-лубочную природу раннего агитфарфора, когда еще не выработалось никакого канона изображения советских ролей (рабочий, красноармеец, комсомолец, студентка), а готовые лубочные сюжеты, освоенные мирискусниками, превращались в агитационные.

Наиболее характерен здесь фарфор Александры Щекатиной-Потоцкой, широко представленный в коллекции Русского музея. Например, известный по Кустодиеву сюжет «Матрос и милая» (1920) превратился у нее без всяких изменений в блюдо «1 мая 1921 года, Петроград». Такие образы ее фарфора, как «Страдание России» (1921), посвященное голоду в Поволжье, кажется, при-

мо и имеются в виду в стихотворении. Равно как чаша «Венчанье России» Стратановского может напоминать работу Щекатихиной-Потоцкой «Свадебная» (1926), представленную в коллекции Русского музея. Учтивая, что именно у нее тема России представлена шире всего, и как раз страданиям посвящено блюдо, а венчанию русской невесты – чаша, то, скорее всего, именно ее образами может быть исчерпано искусствоведческое содержание первой строфы, хотя можно указать на блюдо «Печаль» Чехонина и Радоница в качестве блюда или на супницу Кобылевской по рисунку Чехонина в качестве чаши. В следующей строфе дается взгляд искусствоведа на неосуществившуюся эстетическую утопию коммунизма:

Справка искусствоведа: «К сожалению, большая часть агитфарфора была скуплена коллекционерами, как отечественными, так и зарубежными, и поэтому не стала инвентарем ПРОЛЕТАРСКОГО МИРОЧУВСТВОВАНИЯ»

Справка искусствоведа сочинена самим поэтом, но выделенные прописными слова представляют собой полуцитату из А.В. Луначарского: «Художник сознательно или бессознательно содействует выработке мирочувствования», которая была включена в нормативную хрестоматию «Памятники мировой эстетической мысли» [Памятники 1970, с. 404]. Получается, что пролетарский художник только и может выработать пролетарское мирочувствование. Но фарфор – это не вполне пролетарская работа, это отчасти работа художника, и поэтому фарфор был обречен занять место не столько в пролетарских домах, сколько в домах коллекционеров. Стратановский говорит не столько о корреляции художественного качества и интереса коллекционера, сколько о несостоявшейся из-за этого корреляции промышленного производства фарфора и его потребления, которое в советское время никогда не осуществлялось до конца: агитфарфор не стал ни необходимой частью быта, так как быт тогда должен был стать слишком мещанским, ни частью публичной пропаганды. Советская власть искусственно создавала спрос на агитфарфор, сначала просто исходя из того, что рынок посуды структурно не изменился, просто надо заменить сюжеты, а потом создавая искусственный спрос – покупку уникальных изделий в качестве подарков, а тиражных изделий – в качестве бытовых для обобществленных владений, для правлений колхоза, клубов и домов колхозников. Создав колхозы на месте частных хозяйств, советская власть в 1930-е гг. выпускала и тарелки и фигурки

со жнищами и трактористами, даже чайные сервизы и прочие принадлежности мещанского быта, которые должны были занять свое место не в домах, а фактически в учреждениях, но метонимически мыслившихся как дом! [Цаценко 2015, с. 508] Таким образом, положительная корреляция обеспечивалась рядом подмен, принятием мещанства как неизбежного зла официальной пропагандой, на что жаловался еще Пастернак в стихотворении «Перемена», и в этом смысле независимые поэты делают то же, что Пастернак, но радикальнее, отвергая положительную корреляцию как заведомо ложную и требуя такой установки, при которой будет по-новому увидено, скажем, независимое искусство, резные слоны или игрушки.

Эта неудавшаяся положительная корреляция стала темой стихотворения Кривулина «Утро в новой квартире» (1993), написанного уже после конца советской власти. В этом стихотворении после долгого и детального описания пустой комнаты, освещаемой утренним солнцем, упоминается А.И. Лактионов, ученик основателя ленинградской школы соцреализма И.И. Бродского, как автор знаменитой картины «Переезд на новую квартиру» (1952):

когда мерещится вчерашний Лактионов
умершее старание его
к фактуре дерева, к срезанию с лимонов
гриппозной желтизны – осталось вещество

опустошенное, бесцветное, с кислицей
наутро после праздников и я
от жажды просыпаюсь или снится
что просыпаюсь, предстоя

перед стеною обжигающего света
в пустой огромной комнате – куда
исчезло все?

Сама картина Лактионова сразу после экспонирования была осуждена официальными критиками как слишком мещанская, и к некоторым противоречиям между дидактизмом и натуралистической узнаваемостью разрозненных предметов, отмеченным К.А. Богдановым [Богданов 2018], следует добавить прежде всего статус самой героини картины: это, как правильно замечает Богданов, не передовица производства и даже не передовица, ставшая частью номенклатуры, а многодетная мать с соответствующей медалью, иначе говоря, большую квартиру получает многодетная

семья. Для зрителя наших дней, знающих сталинскую эпоху по воспоминаниям дедушек и бабушек, этот сюжет нереалистичен: такие квартиры в новом фонде выдавались только номенклатуре, в том числе набираемой из передовиков, и специалистам (или людям, имеющим высокий социальный статус: генералам или известным писателям), а женщина на картине явно не относится ни к одной из этих категорий. Это недоумение отразилось в меме Рунета, по мнению анонимных авторов которого женщина получила вторичную жилплощадь, прямо или косвенно приняв участие в репрессиях против старых жильцов. Здесь современные блогеры сходятся в оценке с критикой 1952 г., воспринимая некоторые части изначальной обстановки комнаты, такие как обои, как соответствующие не послевоенному нормативному стилю, а более раннему периоду.

Но определенный эстетический разрыв между увлекающей репрезентацией и нормой изображения идеологически освоенной современности существовал во всем творчестве Лактионова, о чем говорит один красноречивый пример. Когда Лактионов в 1940 г. писал портрет В.И. Качалова, он не мог добиться естественности позы и поэтому попросил великого артиста начать репертуарный концерт, зачитывая номера. Но художник увлекся актерской игрой и не смог написать ничего качественного. Заблокировать собственный интерес Лактионову удалось, только сменив технику, введя определенную размытость с помощью «растущки», благодаря чему идея и смогла стать запечатленной, без отвлечения на натуралистические детали, как детали актерской игры, так и изображаемые детали облика [Горбунова 2017, с. 96]. Размышление об этом случае вполне важно с учетом, например, встречи соцреализма и сюрреализма начиная с первых выставок соцреализма в США по культурному обмену в хрущевскую эпоху.

Таким образом, стихотворение Кривулина приобретает дополнительный смысл, это не просто развернутая метафора постсоветского состояния как похмелья после утраты всех былых культурных ценностей, мотивированная перестроечной публицистикой (такими штампами, как «время собирать камни»), но более глубокое размышление о необходимости сменить технику. Мир Лактионова предстает вовсе не глянцевым, а болезненным и травматическим, и пустота пространства, как и мнимая его вторичность, что это не может быть новостройка, создается не столько деталями, сколько желанием через детализацию избежать болезненного ощущения пространства, установить ту самую апофатическую корреляцию, когда никакие положительные корреляции в слишком пустой и слишком детализованной комнате уже невозможны.

Литература

- Богданов 2018 – *Богданов К.А.* Бытовой жанр и его роль в деле коммунистического воспитания // Новое литературное обозрение. 2018. № 4 (152). С. 24–33.
- Горбунова 2017 – *Горбунова В.В.* Образы артистов МХАТа им. М. Горького в серии портретов А.И. Лактионова // Месмахеровские чтения–2017. Санкт-Петербург: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2017. С. 94–99.
- Житенев 2019 – *Житенев А.А.* Апология свободы в переписке художников с журналом «А-Я» // Артикульт. 2019. № 35 (3). С. 82–90.
- Кривулин 1988 – *Кривулин В.Б.* Галерея [с автокомментарием] // Родник. 1988. № 7 (19). С. 17–22.
- Кукулин 2017 – *Кукулин И.* Новая логика: о переломе в развитии русской культуры и общественной мысли 1969–73 годов // Toronto Slavic Quaterly. 2017. № 61. С. 1–18 (отдельная пагинация).
- Марков 2019 – *Марков А.В.* Интермедиальные контексты мотива герба в лирике Виктора Кривулина // Неофилология. 2019. Т. 5. № 18. С. 193–201.
- Памятники 1970 – Памятники мировой эстетической мысли (История эстетики): В 5 т. Т. 5. М.: Академия художеств СССР, 1970. 682 с.
- Романов 2018 – *Романов А.А.* Алфавит и функции телесного кода в лирике Елены Шварц // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2018. Т. 18. № 4. С. 459–462.
- Савицкий 2002 – *Савицкий С.А.* Андеграунд (История и мифы ленинградской неофициальной культуры). М.: Новое литературное обозрение, 2002. 223 с.
- Седакова 1996 – *Седакова О.А.* Другая поэзия // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 233–242.
- Стратановский 1993 – *Стратановский С.Г.* Стихи. СПб.: Ассоциация «Новая литература», 1993. 128 с.
- Цаценко 2015 – *Цаценко Л.В., Цаценко Н.А.* Советский фарфор как ресурс информации в курсе «История и методология научной агрономии» // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. 2015. № 109. С. 500–511.
- Шварц 2018 – *Шварц Е.А.* Войско. Оркестр. Парк. Корабль. Четыре машинописных сборника / Сост., комм., вступ. ст. А. Шеля, П. Успенский. М., 2018. 336 с.
- Шмитт 2019 – *Шмитт А.Б.* Функция концептов ВОСТОК и ЗАПАД в поэзии Ольги Седаковой и Елены Шварц // Критика и семиотика. 2019. № 1. С. 93–107.
- Zitzewitz 2016 – *Zitzewitz, J. von.* Poetry and the Leningrad Religious-Philosophical Seminar 1974–1980: Music for a Deaf Age. New York: Routledge, 2016. 233 p.

References

- Bogdanov, K.A. (2018), “The everyday genre and its role in the matter of communist education”, *Novoe literaturnoe obozrenie*, no 4 (152), pp. 24–33.
- Gorbunova, V.V. (2017), “Images of artists of the Moscow M. Gorky Art Theater in a series of portraits of A.I. Laktionov”, *Mesmakherov readings-2017*, SPGKhPA im. A.L. Shtiglitsa, Saint Petersburg, Russia, pp. 94-99.
- Krivulin, V.B. (1988), “Gallery [with auto-comment]”, *Rodnik*, no. 7 (19), pp. 17-22.

- Kukulin, I. (2017), "New logic: about a turning point in the development of Russian culture and social thought of 1969–73", *Toronto Slavic Quaterly*, no. 61, pp. 1-18 (separate pagination).
- Markov, A.V. (2019), "Intermedia contexts of the coat of arms motive in the lyrics of Victor Krivulin", *Neofilologia*, vol. 5, no 18, pp. 193-201.
- Pamyatniki mirovoi esteticheskoi mysli (Istoriya estetiki)* (1970), [Monuments of world aesthetic thought (History of aesthetics)], in 5 vols. Vol. V. Academy of Arts of the USSR, Moscow, Russia.
- Romanov, A.A. (2018), "Alphabet and the bodily code functions in the lyrics of Elena Schwartz", *Izvestiya Saratov skogo universiteta. Novaya seriya. Seriya Filologiya. Zhurnalistika*, vol. 18, no. 4, pp. 459-462.
- Savitskii, S.A. (2002), *Andegraund (Istoriya i mify leningradskoi neofitsial'noi kul'tury)* [Underground (History and myths of the Leningrad unofficial culture)], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Schmitt, A.B. (2019), "The function of the concepts EAST and WEST in the poetry of Olga Sedakova and Elena Schwartz", *Criticism and semiotics*, no. 1, pp. 93-107.
- Schwartz, E.A. (2018), *Voisko. Orkestr. Park. Korabl'. Chetyre mashinopisnykh sbornika* [The Troops. A Music Band. A park. A Ship. Four typewritten collections], comm. and ed. by A. Shel', Uspenskii P, Moscow, Russia.
- Sedakova, O.A. (1996), "Other Poetry", *Novoe literaturnoe*, no. 22, pp. 233-242.
- Stratanovskii, S.G. (1993), *Stikhi* [Poems], Assotsiatsiya «Novaya literatura», Saint Petersburg, Russia.
- Tsatsenko, L.V. and Tsatsenko, N.A. (2015), Soviet porcelain as an information resource in the course 'History and Methodology of Scientific Agronomy', *Politematicheskii setevoi elektronnyi nauchnyi zhurnal Kubanskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta* [Political Mathematical Network Electronic Scientific Journal of the Kuban State Agrarian University], no. 109, pp. 500-511.
- Zhitenev, A.A. (2019), "Apology of freedom in the correspondence of artists with the magazine 'AZ'", *Artikul't*, no 35 (3), pp. 82-90.
- Zitzewitz, J. von. (2016), *Poetry and the Leningrad Religious-Philosophical Seminar 1974–1980: Music for a Deaf Age*, Routledge, New York, USA.

Информация об авторе

Александр В. Марков, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; markovius@gmail.com

Information about the author

Alexander V. Markov, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, 125993, Russia; markovius@gmail.com