

Александр
Боровский

*Кое-какие отношения
Искусства
к действительности*



КОНЪЮНКТУРА, МИФОЛОГИЯ,
СТРАСТЬ

Александр Давидович Боровский
Кое-какие отношения
искусства к действительности.
Конъюнктура,
мифология, страсть

pdf предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22591768
Александр Боровский Кое-какие отношения искусства к действительности. Конъюнктура, мифология, страсть: Центрполиграф; М; 2017 ISBN 978-5-227-07197-2

Аннотация

В книге «Кое-какие отношения искусства к действительности» собраны работы, объединенные интересом к репрезентационному ресурсу современного искусства. К тому, как оно выстраивает отношения с жизнью, улавливает дух времени, ощущает себя при смене социальных контекстов, реагирует на идейную и событийную фактуру реальности. Как критик и интерпретатор, автор обладает редким даром вживания в конкретику художественного процесса. Его конек – портретная эссеистика. «Словоохотливый взгляд» (Бланден Кригель) автора

побуждает зрителя к самостоятельной навигации в пространстве современного искусства.

Содержание

Художник своего времени

6

Конец ознакомительного фрагмента.

47

Александр Боровский
Кое-какие отношения
искусства к
действительности
Конъюнктура,
мифология, страсть

© А. Д. Боровский, 2017

© ООО «РТ-СПб», 2017

© «Центрполиграф», 2017

* * *

Художник своего времени (г. Коржев)

Гелий Коржев, последний великий русский реалист нашего времени, умер 27 августа 2012 года. Государственные массмедиа проводили его некрологами подобающей торжественности: как-никак, по тяжести регалий его штатский пиджак был сродни маршалскому. В то же время в прощании было и нечто формальное: в плане медийной полезности Коржев давно уже пребывал в глубокой отставке. Конечно, на протяжении послесоветских десятилетий к нему тянулись с микрофонами, пытались использовать в разного рода духоподъемных проектах. Однако он последовательно избегал публичности, похоже, разочаровавшись в огосударствленном искусстве, призвавшем его когда-то под свои знамена и оставившем наедине с новыми, недобрыми для художника временами. Именно наедине: институции, которые его поддерживали, идейно разоружились, предпочли борьбе за высокие материальные интендантские заботы. Его аудитория, озабоченная выживанием, ушла из выставочных залов. Новая критика била наотмашь по самому для него дорогому – реализму, живописной культуре, жизненности, национальному чувству. По правде говоря, целила она в ложное, служебное понимание и применение этих понятий, в

конформизм, в официоз. Но Коржев как порядочный человек брал удар на себя: коли уж жил в системе официального искусства, принимал соответствующие почести и хулу. Думаю, разочаровался он и в своей цеховой среде, в которой пребывал смолоду. Это среда художников, заявивших о себе в 1950-х и составивших кряж – нет, не официоза, но признанного, казового советского реалистического искусства. К концу 1960-х они заматерели. Слову «матерый» словари дают множество толкований, общим среди которых (если речь идет о живом существе) является «возрастной, опытный, крепкий, искушенный», притом пребывающий в определенном, достигнутом им состоянии. В негативных коннотациях это пребывание означает «коснеющий» (в заблуждении, невежестве и прочем). А в обычных обстоятельствах тот же набор качеств выглядит скорее положительно: зрелый, могучий, пребывающий в силах, в авторитете. Но опять же не меняющийся (и здесь эта упертость скорее положительного свойства). Так вот, художники ближнего круга Коржева заматерели в своем таланте, своих версиях реализма – у кого более кондовых, у кого сдобренных импрессионизмом, а то и разбавленных чем покрепче. Заматерели они и в неприязни всего протаскиваемого, в их представлении, с Запада под знаком актуального: ну не верили, что может существовать что-либо пугающее вне их опыта жизни и искусства, а потому и присматриваться не желали – мало ли, чего они там на своих биеннале выкаблучивают. Коржев-художник не просто раз-

вивался вместе со своим поколением – он был там коренником, тянул вперед. Однако на определенном этапе – завоевания незыблемой стабильности – он как-то исчезал из вида. Просто быть матерым – не про Коржева: он менялся. Когда дело начинало застаиваться, увесисто прогибать почву, он уходил в отрыв от всей группы. Чудил. Писал каких-то уродцев-мутантов, мало того, обращался – это он-то, исторический живописец высшей патриотической пробы, – к низким, чуть ли не «крокодильским» жанрам: бомжей живописал, опустившихся женщин, пьяниц («Встань, Иван!», 1997, ИРРИ; «Лишенная родительских прав», 2006, ИРРИ и др.). Да еще с какой-то закавыкой: кто довел Ивана до жизни такой? Добро бы, с интонацией публицистов националистического окраса: дескать, знамо, кто довел – мировая закулиса. Ан нет. Не снисходил Коржев до примитивных ответов, хоть и обращался к жанрам, так сказать, повышенной проходимости. Он возвышался над записными реалистами, как, скажем, Виктор Астафьев, при всех своих срывах, над заединщиками и деревенщиками (так было принято обозначать литераторов-почвенников, искренне болеющих сердцем за уходящую деревню, но обвиняющих, причем с крайне консервативных позиций, в ее бедах якобы прозападную, «не помнящую родства» городскую интеллигенцию). Потому и не обманывал себя, подобно многим из своего цехового окружения, мифологией реванша: дескать, тешьтесь своими акциями да инсталляциями, придет час, уж посчитаемся. Нет, ни-

чего подобного. Коржев «хотел быть понят своей страной», это безусловно. Но не за счет поиска виноватых. Он сказал ровно столько, сколько мог и хотел сказать. С ним и попрощались как с художником своего времени. И дали медленно отойти в некий обобщенный национальный музей (кстати сказать, в музеях Коржев привык пребывать смолоду).

Вот и весь сказ? Странное дело, но, по моему ощущению, уход Коржева оставил чувство незавершенности. Естественно, его соратники требуют, и не без оснований, так сказать, окончательной канонизации, хотя терминология «остается лучшим и талантливейшим» принадлежит все-таки прошлой эпохе. Но ощущение незавершенности испытывают и люди из «другого лагеря» – со стороны contemporary art. Не все, разумеется. Большинство и не вспомнило о Коржеве – своих забот хватает: светских, галерейных, биеннальных. Кое-кто проводил его с чувством некоторой вины: так и не успели поговорить, воздать старику должное. «Мы-то понимаем, какой художник ушел...» Более практичные, из того же contemporary establishment, вздохнули с грустью, но и с некоторым облегчением: «Жаль, не смогли найти с ним общий язык – под правильным кураторством такой человеческий экземпляр смотрелся бы на мировой арт-сцене в одной весовой категории с каким-нибудь Люсьеном Фрейдом, не иначе. С другой стороны – может, и хорошо, что не смогли апроприировать такую фигуру: выведи его на современную арт-сцену, наверняка, как слон в посудной лавке, рас-

топтал бы наши хрупкие иерархии». Но есть, уверен, люди, причем из наиболее незашоренных и объективных, которые, возможно, неожиданно для самих себя почувствовали, что фигура Коржева сопротивляется музеефикации и архивизации. И не только этому. Она сопротивляется ни много ни мало всему тренду нашего искусства последних десятилетий. Попробую его описать.

Уже давно оппозиция «официальное/неофициальное» потеряла характер рабочего инструмента идентификации художника, а то и целого явления. Официоз в старом его понимании – идеологическом и институционном – рухнул уже в конце 1980-х. И выставочная практика, и художественный рынок, и институции искусства (Академия художеств, например) давно перетасовали иерархии – так что соседство на аукционах произведений «неофициалов» и «академиков» никого не удивляет. Между тем в художественном сознании осталась ситуация разделенности: две эти основные группы существуют как бы в разных пространствах. (Сходная ситуация – в литературе, критика так ее описывает: «... советская литература рухнула раньше Советского Союза, по всем формальным признакам она еще в 1986–[19]87 годах стала двухпартийной, но это была очень странная двухпартийность, когда каждая партия существует исходя из того, что второй партии нет, ее можно не замечать, игнорировать, жить без нее»¹. Постсоветская реальность не изменила по-

¹ Кашин О. «Господь, жги». URL: <http://www.colta.ru/articles/literature/6642>.

ложения дел.) В течение двух десятилетий, безусловно, лидировала «партия», самоопределившаяся как contemporary art. Последним могиканам официального искусства (представляющим, кстати сказать, отнюдь не «голую» идеологию, которая и в позднесоветские времена носила для них чисто ритуальный характер, а нечто иное – например, комплекс представлений о высоком в искусстве, определенную цеховую культуру и пр.) вкупе с менее масштабными последователями из новых поколений оставалось завидовать международной востребованности актуального искусства. В последние пару лет вектор, похоже, изменился, наши государственные институции все более внимательны к, условно говоря, традиционалистам. И все менее – к их оппонентам. Но дело не в востребованности. Сам тренд – разделенность движения искусства на два рукава – оказывается уязвимым, когда дело касается наследия такого масштаба, как коржевское. Ни одной из этих «партий» не по силам было его апроприировать. Коржев выламывался из сложившихся в обеих «партиях» представлений. Все это открылось с уходом художника. При жизни он был верен своему кругу, своим представлениям об искусстве, с известным недоверием относился к радикальным творческим проявлениям (впрочем, и активным борцом с не близкими ему тенденциями не был) – словом, если и был неудовлетворен своим положением в искусстве (невниманием со стороны новых властителей дум: актуальных критиков, философов искусства и кураторов), то

особо это не выказывал. С уходом мастера стало очевидным: Коржев явно не сомасштабен тенденциям традиционализма и тем более консерватизма, активизировавшимся за последние годы. Но и то, что мы называем contemporary art, как-то ушло от «выяснения отношений» с этой фигурой. И это, во всяком случае для меня, знак инерционности процессов, происходящих уже внутри contemporary.

Иными словами, художественный процесс в целом нуждается в реактуализации творчества Коржева.

В этом контексте важной становится проблема: почему современное искусство разминулось с художником такого уникального масштаба?

Почему именно Коржева я выделяю из всех художников советского послевоенного опыта? Но прежде – несколько уточняющих моментов. Смысло- и формообразующей единицей советского послевоенного фигуративизма (пусть только соцреализма) была так называемая сюжетно-тематическая картина. Термин неточный, так как на практике развитый сюжет был редкостью. В критическом обиходе первую составляющую термина часто опускали, оставляя тематизм. Тематизм сам по себе ни плох ни хорош, это не оценочная категория (хотя в советском искусстве и существовала определенная тематическая иерархия, идеологическая и одновременно практическая – от нее напрямую зависели расценки). Это своего рода смыслообразующая сетка, предполагающая инвариантность конкретных визуальных реализа-

ций. В этом своем качестве она остается и по сей день. Только язык описания меняется. Скажем, в 1960-х тема известного полотна Коржева «Художник» (1960–1961, ГТГ) звучала бы примерно так: картина выражает протест против коммерциализации искусства на буржуазном Западе, вынуждающей талантливого художника работать на потребу толпы. На сегодняшнем языке описания схожая тема – скажем, известного перформанса Олега Кулика «Бешеный пес, или Последнее табу...» (1994) – может вербализоваться следующим образом: уличная акция художника, оперирующего собственной телесностью как социально-антропологическим инструментом, осуществленная в виде протеста против ролевой и гендерной репрессии в современном буржуазном обществе. Оба типа описания представляются мне неудачными. Это вообще проблема, особенно по отношению к Коржеву, – феноменология интерпретации. Но об этом ниже. В советской арт-практике тематизм носил, разумеется, избирательный характер, многие темы табуировались. Свои ограничения налагали и весьма консервативные взгляды и вкусы аудитории, требующей соответствия изображения собственным представлениям о прекрасном и отвратительном, не говоря уже о мимесисе «фактуры жизни». Но сам по себе, повторюсь, тематизм ни плох ни хорош, дело в реализации темы.

Так вот, практика этой живописно-пластической реализации в советском послевоенном фигуративизме отличается некоей общностью: наличием прозрачного, но непробивае-

мого стекла между произведением и жизнью. Прозрачность этого стекла (жизнеподобие) обеспечивалась целым рядом установок, теоретических и практических: опирающийся на ленинскую теорию отражения миметический модус, культ натурности (верификация собранным этюдным материалом «жизненности» картинного образа) и т. д. Непробиваемость этого стекла (то есть объективность существования преграды между жизнью и ее живописным воплощением) также имеет идеологическое и практическое обеспечение: изображение существует под знаком долженствования, оно правильное, эталонное жизни как таковой. Художники коржевского поколения не вдавались в теорию (хотя она в виде прикладной марксистско-ленинской эстетики была обязательной дисциплиной). Понятие «репрезентация» также не входило в их лексикон. Это позднее станет понятно, что изобразительные установки соцреализма – не что иное, как установочный, избирательный, формализованный вид репрезентации действительности. Требования эталонности, правильности изображения жизни реализовывались несколькими практическими приемами. Не отбором натуры, не принципом избирательности, «суммирующим» натурное до неких типологий, как думают многие, но прежде всего системой опосредований, вымывающей «живое». Основное звено этой системы – тип композиционно-пространственного построения. Как правило, в основе его лежал инсценировочный ресурс, использующий театральность как способ опосредова-

ния. Возможности здесь были многообразны: начиная с эффектной, идущей от венецианской оперной декорации с ее глубокой перспективой и динамикой объемов постановочности массовых сцен (батальные сцены, съезды, похороны вождей и т. д.) до камерных срежиссированных мизансцен (Федор Решетников). Однако постепенно сценичность как-то отходит. Массовые сцены сталинской поры воспринимались теперь в свете «борьбы с излишествами»: они и вправду были чрезмерны в своем пафосе и неэкономны в исполнении. Мизансцены же записных рассказчиков слишком уж ассоциировались с литературщиной, которую принято было третировать как уступку невзыскательным вкусам. На первое место – особенно в Ленинграде, где культивировалась мифология высокого академизма, – с приходом послевоенного поколения (Андрей Мыльников, Евсей Моисеенко и др.) выходит классический композиционно-пластический канон (распятие, пьета, предстояние и множество более частных схем). Даже «суровый стиль» с его амбициями «правды-матки о нашей жизни» не смог пробить это стекло, вплотную к которому подошли его сумрачные герои. Кажется, уже слышен их матерок... Еще минута – и найдется решительный пролетарий, который булыжником разнесет эту искусственную преграду... Но нет: жизнь так и осталась по ту сторону стекла. Потому как подойти-то они к нему подошли – но застыли. В специально разработанном условном изводе классической схемы предстояния. То есть демонстриро-

вания своей готовности войти в реальную жизнь. Бертольд Брехт называл подобное «показом показа»². Словом, мало кто из них обходился без канона. Пожалуй, Павел Никонов в «Геологах» (1962, ГТГ): присел себе трудяга некомпозиционно, портянку перематывает. За что и получил художник свое – в полной мере. И ведь это «суровый стиль», последние художники искреннего на тот момент советского выбора. А вот уже семидесятники (Татьяна Назаренко, Ольга Булгакова, Александр Ситников, Александр Петров) выставляли канон (он мог быть как классическим, так и примитивизирующим, фольклорным, иконописным и т. д.) уже совсем с другим знаком – как санитарный барьер между художником и обрыдлой советской действительностью. Но вот Коржев... Думаю, он был не чужд литературности, даже литературщины, иллюстративности, много чего еще. Но сегодня, вспоминая очевидное присутствие канона, упомяну, пожалуй, только одну вещь. Это как раз наиболее «идейное» его произведение, немедленно конвертированное в почетное место на советском арт-олимпе, – триптих «Коммунисты» (1957–1960, ГРМ). В триптихе, действительно масштабном и выразительном, мастерски использован эффект ожидаемости. Что-то такое давно уже брезжило в советском художественном сознании: и жертвенность борцов за будущее, и право на творчество, завоеванное в боях, и музыка революции. Брез-

² См.: Брехт Б. Покупка меди // Брехт Б. Театр: пьесы, статьи, высказывания: В 5 т. Т. 5. Ч. 2. М., 1965. С. 459–460.

жило, упаси бог, не в виде инструкции, а в виде мотива. Каждый мотив давал право на инвариантность конкретной реализации, при этом существовала некая общая память, единое слагаемое вариантов. Если говорить, скажем, о левой части триптиха, «Гомере», то Коржев «держал в уме» линейку уже состоявшихся образов («Первый лозунг» Николая Терпихорова (1924, ГТГ), портреты Ивана Шадра (1934, ГТГ) и Веры Мухиной (1940, ГТГ) кисти Михаила Нестерова). В двух других в качестве этого брезжущего в режиме ожидания канона берется киновизуальность, ее общие места, отработанные советским кинематографом: диагональное построение кадра, наплыв, «ощупывающие», фиксирующиеся на деталях эффекты максимального приближения. А также узнаваемый типаж, принятый в тогдашней советской шестидесятилетней культуре как прямой (в отличие от опосредованного, исторически дистанцированного) контакт с романтическими героями – комиссарами под знаком жертвенности: «...И комиссары в пыльных шлемах / Склонятся молча надо мной» (Б. Окуджава. «Сентиментальный марш»). Триптих сам стал каноническим. И уже по его лекалу будут строить кинокадры соответствующей историко-революционной тематики. Это, впрочем, момент обычный: с конца 1920-х лекало канона переходило из рук в руки – от художников, выстраивающих картину, к режиссерам и операторам, строящим композицию кадра и визуальность фильма в целом. Сам Коржев в более поздней своей работе «К своим» (1990, КО-

МИИ) почти буквально передает поэтику культового фильма Владимира Мотыля «Белое солнце пустыни» (1969).

Вообще говоря, Коржев – и это противоречит попыткам подверстать его к традиционистско-консервативному лагерю – был, пожалуй, наиболее кинематографически ориентированным художником. Причем смолоду. Еще студентом МГХИ он создает картину «Эвакуация» (1948, частное собрание, США): взятая сверху вниз, с птичьего (скорее самолетного, причем самолета-пикировщика) полета, дезорганизованная масса народа, рвущегося на суда. Плавсредств не хватает, большинство людей обречено – реальность жизненной фактуры удивительна для мальчишки-студента, а не, скажем, участника эвакуации Севастополя. Самое поразительное в этой вещи – абсолютно самостоятельная, противоречащая господствующей идеологической картине мира мироощущенческая установка. Никакой патетики, артикулированного героизма, закрепленных в жестких композиционных схемах. Молодым художником движет ощущение некоей вселенской трагедийности. Отсюда налет архаизации: корабли уподоблены чуть ли не ладьям, а то и ковчегу, одежды людей мало напоминают армейскую форму – это скорее рубища. Группы людей, без всяких следов военной организованности, ведомы одним – мистическим ужасом и распадаются на отдельные фигуры, каждая из которых остается один на один с роком. Брейгель называл свои картины кишашими; ранняя коржевская вещь кишмя кишит человеческими фи-

гурами, захваченными врасплох, высвеченными неким гигантским прожектором. Она гораздо ближе жанрам библейских катастроф, принадлежащих не к классическому ранжированному академизму, а к произведениям неструктурированной массовости – ветхозаветным сценам Джона Мартина, «Всемирному потопу» Ивана Айвазовского (1864, ГРМ), – вещам, наверняка молодому Коржеву не известным. Дело, впрочем, не в труднообъяснимых совпадениях, а в настрое сознания молодого художника. Обычной практике – отсылкам к классическим прообразам в картинах на современную тему (смысл которых в демонстрации верности традициям, а иногда и во вполне искреннем обращении к гуманистическому ресурсу) – Коржев противопоставляет иное. Вполне библейская – если не по конкретному ветхозаветному сюжету, то по вселенскому охвату – вещь содержит отсылки к современной истории. Например, к катастрофе Крымского фронта 1942 года, к другим большим и малым трагедиям неудачных десантов и эвакуаций, благо материала мировая война давала вдоволь. Такой вот неожиданный ход!

...Впрочем, не имевший прямого продолжения. Картина эта важна и тем, что показывает становление поэзиса Коржева. А именно кинематографичностью его видения: способностью к панорамному охвату, к эффектам высвечивания как смысловой и эмоциональной концентрации (прожектор) и, главное, к работе с людскими массами (не с массовкой, а именно с массами как единой телесностью). Этот

тактильный аспект визуализации коллективного тела вполне освоен кинематографом – в качестве одного из высших достижений я бы привел знаменитую сцену прохода баржи с военнопленными в фильме Юрия Германа «Проверка на дорогах» (1971). Масштаб задачи, поставленной перед собой начинающим художником, не может не удивлять. Впрочем, нельзя забывать, что мало кто из молодых художников-сверстников мог тогда опираться на такой культурный потенциал, как Коржев: он рос в семье выдающегося архитектора, выпускника ВХУТЕМАСа и руководителя АС-НОВА (1928–1932). В последние годы масштаб Михаила Коржева высвечивается все отчетливее: на берлинской выставке 2015 года «WChUTEMAS – Ein russisches Labor der Moderne. Architekturentwürfe 1920–1930» («ВХУТЕМАС – русская лаборатория современности. Архитектурные проекты 1920–1930-х») он предстает как лидер архитектурного авангарда своего поколения. Естественно, он был вынужден прервать экспериментальную линию своей деятельности. Личность отца, его нелегкий опыт не могли не повлиять на становление Коржева-сына³.

Смолоду Гелий Коржев, за редким исключением, старается избежать канона. Канон валоризировал картину, «подтягивал», при всем ее советском идеологическом (восполь-

³ Впрочем, судьба Михаила Коржева сложилась не так драматично, как у многих его современников: он стал признанным советским ландшафтным архитектором.

зуюсь словом из 1920-х) комчванстве, «наверх», к высокому, классическому искусству. Интересы Коржева направлены в другую сторону – к «протеканию жизни», к ее материальному плану как выражению каких-то сущностно важных процессов. Конечно, в какой-то период художник все-таки использует канон, причем демонстративно: в «Блудном сыне» (1997, ИРРИ) например. Но здесь дело не в упомянутом выше «подтягивании», а, наоборот, в снижении интонации: нравоучительная притча безысходно опрокинута в советский тюремный опыт.

Но – парадоксальная ситуация – эта внутренняя антиканоничность «продвинутой» частью художественной общестственности не замечалась. Художники, дрейфовавшие, по терминологии тех лет, «налево» и составившие ядро будущего андеграунда, вкупе со своей аудиторией прозорливо увидели в Коржеве лидера изобразительности. Это представляло реальную угрозу тем процессам, которые подспудно шли в искусстве: contemporary подтачивало авторитет изобразительного, рукотворного и уникального (не говоря уже о статусе высокого искусства и отдельно о статусе картинности, станковизма). На то были свои причины, которые неоднократно описывались: апелляция к модусу концептуального, замена аксиологии авторского ресурсом коммуникативно-языковых практик и пр. Коржев с его неизбытным вниманием к материальному плану произведения, к культуре живописной реализации являл собой очевидный противо-

вес этим тенденциям. Было еще одно важное обстоятельство. «Другое искусство» (это достаточно широко принятое наименование нонконформизма, неофициального искусства и т. п. в нашем случае звучит адекватнее) постепенно выстраивало модель тотальной текстуальности. Зрение через речь (притчу, монолог, документ, анекдот, пособие, технический плакат и т. д.) означало не только предельную редукцию материального плана вплоть до вербального уровня, но одновременно и своего рода новую нарративность: потенциал возрождения новых смыслов, контекстов и сюжетов. Так, в значительно более поздней работе Ильи Кабакова «Запись на Джоконду» (1980, частное собрание) вербальное запускает цепочку зрительных и даже акустических ассоциаций, воссоздающих контексты, сюжеты, вообще устройство тогдашней реальности. Все это существовало только в зародыше и достигло апогея к 1980-м, когда коржевское сюжетосложение в своей архаичности действительно оппонировало новой нарративности. Именно тогда, пожалуй, в глазах «другого искусства» Коржев стал антагонистом. На эту роль никак не тянули обычные праведные деятели официоза. Не подходили и талантливые молодые представители «левого МОСХа-ЛОСХа», так называемые «семидесятники»: их позиция была межеумочна. Эта его роль не артикулировалась, а, возможно, жила в подсознании «другого искусства».

Сам Коржев, к тому времени потерявший вкус к «общественной работе» и не опускавшийся до полемики с кем бы

то ни было, на эту роль и не думал претендовать. Его конфликты со временем стали сугубо внутренними: «С кем протекли его боренья? / С самим собой, с самим собой» (Б. Пастернак. «Художник»). Но, думаю, его присутствие в искусстве было столь ощутимо, что «другому искусству» предпочтительнее было не полемизировать с Коржевым, а просто не замечать это явление. Так и происходило. Тактически это было, возможно, оправдано. Стратегически – нет: была упущена возможность в контексте взаимоотношений с такой уникальной фигурой как-то скорректировать представления о современном искусстве. Хотя бы исходя из того, что Коржев давно уже перерос локальную оппозицию «официальное/неофициальное», более того, в своей невстроенности в конвенционально правильные рамки contemporary art он объективно (не знаю, отрефлексировано или нет) «брал выше», набирал новый контекст. Вместе с другими «невстроенными» действующими лицами мирового концептуализированного реализма – так бы я рискнул обозначить те изводы фигуративной живописи, к которым принадлежали Алекс Катц, Люсьен Фрейд, Эрик Фишль, Йорг Иммендорф, Рудольф Хаузнер, Вернер Тюбке и др.

Но это перспектива. Вначале в качестве раздражителя вполне достаточны были развитая коржевская изобразительность и неконъюнктурный тематизм. Эти качества могли бы послужить оселком для заточки нашего contemporary. Но послужили, как уже говорилось, раздражителем.

Но был ли коржевский тематизм неконъюнктурным?

За пятнадцать послевоенных лет Коржев выдвинулся в лидеры огосударственного искусства, по крайней мере в своем поколении, как автор таких выставочных хитов, как триптих «Коммунисты» и картина «Влюбленные».

Вместе с тем за эти же годы он, помимо упоминавшегося раннего произведения «Эвакуация», создал с десяток жанровых вещей.

Война способствовала относительной деканонизации советского изобразительного искусства. По крайней мере, попыткам в этом направлении. Она вызвала к жизни огромный, не контролируемый сверху массовый нарратив, состоящий из миллионов индивидуальных рассказов (причем не только о войне, но и о мирной жизни). Искусство просто не могло пройти мимо этого народного «заказа на рассказ», задававшего ему человеческий масштаб. Вообще, в эти годы торжествовала политика конструирования коллективной памяти в отрыве от реального опыта ее реальных носителей. Еще не завершилась война, а власть уже спешила с канонем ее визуального воплощения. Каков он был, этот канон?

Прежде всего, он обладал жанровой памятью, апеллирующей к многовековой жанровой мемориальной традиции. «Слава павшим героям» Федора Богородского (1945, ГТГ) и «Клятва балтийцев» Андрея Мыльникова (1946, ГРМ) чутко уловили заказ эпохи: реальная скорбь по миллионам погибших искала величественные, церемониальные, «госу-

дарственные» формы. Но нарративный народный опыт, при всем уважении к «большому стилю», требовал конкретики, того, чтобы произведение коррелировало с реальным, «закартинным» народным опытом. Иначе говоря, под влиянием заказа многомиллионной аудитории проявился общественный интерес к жанризму.

Здесь были свои сложности: нужно было преодолевать «железный закон» типологичности, то есть социальной репрезентативности, и прескриптивности – контроля над развитием сюжета. Эта установка прослеживается даже в замечательных жанрах Федора Решетникова, тем более в прямолинейных вещах типа лактионовского «Переезда на новую квартиру» (1952, ДОХМ). Не говоря уже о подмене пусть лимитированной, но имеющей отношение к действительности сюжетики, витринно открытой для обозрения повседневностью мундирных ответработников⁴. Большие люди в своем благоустроенном быту тоже имели право на личную жизнь: предполагалось, что зрителям полезно разделить их радости, а то и, вслед за художником, слегка подтрунить над их маленькими слабостями («Новый мундир» Николая Пономарева, 1949–1950, ГТГ).

Жанры Коржева явно не проходили по разряду подобно-

⁴ Илья Эренбург в своих мемуарах отмечал, что одним из средств предельно зарегулировать общество явилось сталинское распоряжение разработать мундиры для служащих невоенных министерств – дипломатов, геологов, работников Госбанка и Минфина. См.: *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь: В 3 т. Т. 2. Кн. 4, 5. М., 2005. С. 392.

го бытописательства под знаком достижений советского образа жизни. Вместе с тем в них нет и акцентированного, разрешенного лиризма – качества, которое Лев Аннинский, имея в виду первые оттепельные фильмы, называл трогательной реабилитацией быта. Думаю, под «трогательным» он подразумевал «робкий», «стесняющийся обнаружить свое частное бытие без мундира». Персонажи молодого Коржева – сами по себе. В них нет этой трогательной робости. Есть даже некая отстраненность. Первый вариант «Соседки» (1954, Музей русского искусства, США) – очень заземленный, плотски зазывный вплоть до фарсовости женский образ с неожиданными аллюзиями на тропининскую «Казначейшу» (1841, ГРМ). В других вещах этой игривости нет. Художника интересует «окружающая среда», почти не аранжированная, в которой брезжат, а возможно, и погибают, так и не родившись, различные сюжеты: девушка за пишущей машинкой, художник за печатным станком, молодая пара у окна, женщина в грубой, мешковатой ночной рубашке, опять же у подоконника. Иногда сюжетный потенциал разворачивается: в «Осени» (1955–1956, местонахождение неизвестно) все уже досказано, молодая пара застигнута в ситуации расставания – осень отношений, так сказать. Похоже, Коржеву важнее всего сам поток жизни: в картине «В дороге» (1962, СОХМ) ему важнее закрепить впечатление, нежели завязывать сюжетные узлы. Женщина с младенцем у забуксовавшего грузовика – понимай, как знаешь. И не пони-

мали. Картина была выставлена на знаменитой «манежной» выставке, озаглавленной скандалом, учиненным Никитой Хрущевым. Аугуст Панкальди, журналист итальянской коммунистической газеты «Унита», подробно описывал, как он выразился, «зимнюю баталию» в советском искусстве – как никак, решалась судьба нового искусства в СССР. Критик, не понимая идеологического расклада, возмущался: «В дожде критических замечаний, который пал на группу молодых художников, ни одно не касалось картины Попова „Хрущев в шахте“, равно как и картины Коржева под названием „В дороге“, в которой плохая живопись спорит с глупостью темы: женщина с ребенком перед огромным автобусом, остановившимся из-за аварии»⁵. Панкальди явно сочувствовал художникам, попавшим под хрущевский удар. Коржева среди пострадавших не было. Едва ли заезжий критик мог знать произведения живописца сколько-нибудь подробно. Зато мог слышать, что Коржев уже был автором идейно-тематических картин, которые Союз художников поднял на знамя, и, возможно, воспринимал его как молодого удачливого конъюнктурщика. С другой стороны, речь шла о работе достаточно проходной и, во всяком случае, не парадной. Интересна не оценка, а ситуация. Статья распространялась в либеральных художественных кругах как аргумент в столкновении замшелых консерваторов с прогрессистами (машинописная перепечатка хранится в архиве Русского му-

⁵ Панкальди А. [Без названия]: [машинопись] // ОР ГРМ. Ф. 212. Оп. 1. Л. 2.

зая, в фонде поздних авангардистов Т. Н. и Л. Н. Глебовых и В. В. Стерлигова – значит, читали и распространяли). Попал ли критик в точку или позорно промазал, никого уже не волновало: для «прогрессивной общественности» Коржев не был своим. Он был отдельным: и от «могучих стариков» соцреализма, умело интригующих на Манежном поле; и от своих сверстников, составивших ядро «сурового стиля»; и от художников разных поколений, разрабатывающих лирический жанр (пожалуй, к типологии поисков неореалистической линии нашего искусства Коржев тогда был все же наиболее близок). У него было одно очень личное качество. Он пытался ухватить жизнь в ее неотрефлексированности (дорerefлексированности), неустановочности, «непереваренности» (то есть легкой усвояемости с соответствующими эстетическими ферментами). Даже в такой проходной вещи, как подвергнутая прогрессивным Панкальди критической экзекуции картина «В дороге», было это ощущение жизни как она есть, с до- и послекартинным развитием. Впрочем, без нее, как и без нескольких других жанровых работ, не было бы «Влюбленных» (1959, ГРМ).

Это произведение, конечно, не на пустом месте возникло. Коржев сам вспоминал о некоем импульсе от просмотренного им итальянского неореалистического фильма. Но главной была интенция растворенности в течении жизни (в сущности, свойственная кинематографическому неореализму, но в данном случае обусловленная личным опытом и закреплен-

ная в ранних жанровых вещах). Немолодая пара, персонафикаторы вполне читаемого советского опыта (война, нелегкая трудовая жизнь, наложившая на облик персонажей свои приметы), в обыденной ситуации законного отдыха после рабочего дня. Но эта концентрированная повседневность парадоксальным образом вызывает ассоциации, которые можно описать высокой метафорикой бытийного толка: «земную жизнь пройдя до половины», берег жизни, река времен. Пожалуй, здесь Коржев впервые нашел баланс житейского и бытийного. Теперь он будет всячески избегать житейщины, по выражению Александра Бенуа, дорожа в то же время фактурой жизни. Теперь он вменяет себе, своей картине мира горизонт экзистенции. То есть ему важно показать своих героев не только погруженными в течение жизни, но и осуществляющими (или осуществившими) некий выбор, транслирующими определенный экзистенциальный опыт. Это очень высокая планка. Какие средства использует художник, чтобы оказаться на высоте поставленных перед собой задач? Об антиканоничности уже говорилось. Пора написать о специфике материального плана – о гомогенности коржевской изобразительности.

Не раз наблюдал в Русском музее, как старые художники подводят учеников к сравнительно ранней картине Василия Сурикова «Старик-огородник» (1882, ГРМ): посмотрите, как списан с почвой ноготь большого пальца на ноге старика. Под «списанностью» подразумевалось не попа-

дание в тон и цвет, а некая органика – цвето-тональное развитие, натурно мотивированное, но обретающее образный подтекст. Суриков едва ли специально рефлексировал свою задачу как показ темы почвенничества, близости к земле и т. п. Он просто безошибочно передал прорастание одного цвета в другом, их взаиморазвитие. Коржев так же умеет схватывать цветотональности в их подобии, «списанности». Рука героя «Влюбленных» не просто лежит на каменной береговой почве. В этом определенный зачин общего колористического решения. Притом подобная скупость, бедность вовсе не отменяет дальнейшего цветового развития, причем контрапунктного: красно-коричневая юбка взаимодействует с неожиданно синим мотоциклом, белильно-белая блузка находит продолжение в тоне незагоревшего женского плеча и ношенных сандалий. Функция белого, помимо образной, – незащищенность, интимность, – колористически объединяющая: он приглушает общий колорит, не дает выгодно разыгаться отдельным цветовым темам, как бы выигрышны они ни были. Похоже, художник осознанно боится цветового щегольства, столь ценимой тогда «московской живописности». Это вызывало удивление. Я просмотрел статьи в художественной периодике начала 1960-х, когда Коржев еще не был признан безусловным классиком, как правило, принадлежащие собратям-живописцам, «старшим товарищам». Так вот, после обязательных (уже тогда) комплиментов большому художнику, подхватившему знамя советского

тематизма, следуют типичные для большинства статей советы «добиваться большей силы цвета и тона, большего разнообразия кладки, нагрузки и фактуры холста». Звучали и упреки: «...кажется, что Коржев ошибся, избрав для своих последних работ одинаковый прием письма»⁶. Встречаются пассажи, подмечающие увлеченность отдельными деталями, прописанными с немотивированной сюжетной скрупулезностью (за этим виделся жупел запретного натурализма). На самом деле Коржев искал оптику, соответствующую этому балансу житейского и бытийного: ровная светосила цвета, ровная натуральная освещенность, невыраженная фактура, землистый, чуть разбеленный колорит. Объективизированное течение жизни: без признаков режиссуры и постановочности. Изображенное – часть этой жизни. Все должно быть естественно, и повышенная оптическая отработка какой-нибудь детали не нуждается в мотивации: даже панорамный взгляд цепляет иногда малозначительную реалию. Так закладывалась гомогенность военных и «ветеранских» картин Коржева: за однородностью материальной реализации стоит цельность восприятия жизни. Как охарактеризовать это восприятие? Мне кажется, художник добивается какой-то эпической интонации: собственно, все его военные герои прислушиваются к течению жизни, обдумывают свое в ней место, обнаруживают себя в ней (так точно переводится рас-

⁶ Левитин А. Триптих «Коммунисты» Гелия Коржева // Художник. 1960. № 7. С. 17–19.

пространившийся у нас позднее термин «экзистенция»).

Переход к библейским темам в последние десятилетия был абсолютно органичен. Собственно, «Изгнанные из рая (Лишенные рая)» (1998, частное собрание, США) и в изобразительном плане, и в характеристике героев явно берут начало во «Влюбленных». И вообще, не стоит ли эта библейская эпичность за его любовью к панорамированию поверхности – большим незаполненным куском земли?

Картина «Художник» стоит особняком: вещь урбанистическая, построенная на совсем другом материале. Здесь есть идеологичность, обусловленная временем: сочувствие судьбе художника «при капитализме», вынужденного на потребу туристам рисовать на асфальте. Все, пишущие о картине в то время, естественно, акцентировали эту антикапиталистическую сущность. Наверное, Коржев, воспитанный на представлениях о высоком предназначении искусства, и был искренне тронут тем, в чем он увидел поругание самой миссии художника. Была и другая сторона вопроса: советский художник «выпускался» за границу, как это всегда бывало, ценой доказательств лояльности и готовности находиться под присмотром «искусствоведов в штатском». Думаю, Коржев понимал некоторую уязвимость своей позиции. Он избрал формат репортажа об иностранной жизни, популярный у советских зрителей именно своей амбивалентностью: одни внимали идеологическим посылам, другие жадно ловили реалии запретной и потому глубоко интересной западной

жизни. Не знаю, рефлексировал ли художник по поводу этой ситуации, но формат он почувствовал и передал точно. Отсюда и ракурс, и «обрезанные ноги» прохожих, и специфика визуальности. Гомогенность присутствует и здесь: в колорите и трактовке формы явно ощутимо некое телевещество, экранность – ровное голубоватое свечение, искусственность цвета, сочетание детализировки, данной как бы наездом камеры, и «пустотности». И конечно, он «осерьезнил» свою задачу: формат показа «их нравов» нет-нет да и прорывается какой-то внеположной жанру темой течения жизни. Все пройдет, и пройдут своей дорогой «отрезанные ноги» туристов, но останется вечная тема художника, зарабатывающего как может на хлеб насущный себе и своей подруге. «Актеры, правьте ремесло...» (А. Блок. «Балаган»).

В коржевских «военных вещах» практически нет батальности. Его герои – до или после собственно военной конкретики либо в ситуации скорее экзистенциальной: «Заложники войны» в нескольких вариантах и особенно в эскизе «Перевязка (Милосердие)» (1996, частное собрание, Москва) – поразительно смелой по месседжу вещи: вооруженный, победительный «немец» перевязывает пленного/пленную. Но как сочетать эпичность с конкретикой? Все-таки художник показывает не землян вообще как таковых (воинов и жертв войны, женщин, инвалидов – вечных насельников земли), а своих современников и соплеменников. Конечно, есть прием персонализации: во многих работах в образах солдат и вете-

ранов присутствует черты отца художника. Отсюда один шаг до автоперсонажности, к которой он часто прибегает в произведениях последних лет, а там – и до автопортретности. Но главное в другом. Коржев создает своего рода визуальную антропологию своего времени, сквозной темой которой стал отпечаток, который наложила война на сам человеческий тип в нескольких поколениях. «Опаленные огнем войны» (1964–1967) – не только название серии: все герои так или иначе опалены, изуродованы, трачены. Непосредственно – опаленной, изуродованной плотью, бессонными ночами. Или отложено – в детях и внуках. Художник избегает остановленных мгновений: длительностью показанных состояний и общей гомогенностью своих произведений он напоминает об объективном, внекартинном и вообще неохватном сознанием движении «реки времен», стирающем все. Но в определенные исторические моменты человеку дано найти себя в этом движении, осуществить экзистенциальный выбор. За это приходится платить – хотя бы траченной телесностью, ожогом, слепотой. Видимо, это стоит за физиологичностью некоторых образов Коржева, которую многие его современники не готовы были принять.

Любопытная вещь: в отзывах критики на творчество Коржева небесполезно отметить некую типологичность. Все пишущие как-то уходят от так называемого художественного анализа. В самом деле, разбирать эти мощные произведения с точки зрения композиционности или колорита как-то

неловко. Анализ замещается экфрасисом: описывается сюжетная ситуация, далее текст носит все более прескрипционный характер, выражая правила и ритуалы специфически советского разговора о проблематике войны. Дискурс же становится дискурсом, когда опрокидывается в жизнь и фиксирует различие позиций. Патрик Серио в 1975 году провел анализ советского политического дискурса как выражения особой советской ментальности и обезличенной идеологии. Этот тип дискурса использует особую грамматику и особые правила лексики, создавая суконный, или «деревянный», язык⁷. Можно сказать, коржевского дискурса как такового при его жизни не существовало, была система однотипных экфрасисов, ограниченных прескрипциями – знаками долженствования. Феноменология интерпретаций интересна сама по себе: изобразительность у Коржева, при видимой доступности, а иногда и иллюстративности, опережала возможности искусствоведческого экфрасиса. Нужна была некая ментальная установка: снятие ситуации предзнания (как надо, как полагается говорить о войне) и использование какой-то другой лексики – может быть, астафьевской. Впрочем, и Виктора Астафьева тогда считывали и интерпретировали рамочно.

Антропологический ракурс был выношен художником:

⁷ Подробнее см.: *Серио П.* Русский язык и анализ советского политического дискурса, анализ номинализаций // Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса / Пер. с фр. и португ.; общ. ред. и вступ. ст. П. Серио; предисл. Ю. С. Степанова. М., 1999. С. 337–384.

это даже не инструмент, это метод проживаемости коржевского искусства. Думаю, он принял бы классическое определение Ролана Барта «тело как текст»⁸.

Тема травмы телесного – сквозная для всех военных и «ветеранских» вещей. В ее контексте отдельно стоит тема слепоты. Работа «Беседа» (1980–1985, ГРМ) подвергалась самым разнонаправленным интерпретационным процедурам, особенно во времена «перестройки». Коржев, думаю, сознательно запустил механизм неоднозначности толкований. Пригревшийся на солнышке старик, написанный очень традиционно, в духе бесчисленных крестьянских жанров передвижнических времен, с акцентировкой кирпичного загара, незрячих глаз, нечесаной бороды, морщин, корявых трудовых рук. Стоящий рядом Ленин – человек в городской одежде, при галстукке, с газетой, выглядывающей из внутреннего кармана пиджака, но с лицом, прописанным с такой же рельефностью: бурый загар, желваки и складки. Две России – активная, деятельная, готовая взорвать свои устои и традиционная, терпеливая, земляная. Старик незряч. В этом можно увидеть политические аллюзии – народ слеп, Ленин дан ему, дабы провидеть будущее. Или наоборот: народ слеп, дал себя вовлечь в рискованный тотальный эксперимент. Можно посмотреть и по-другому: Ленин и мужик – одной крови, «плоть от плоти» (отсюда – сближенность в живопис-

⁸ См.: *Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 462–518.*

но-пластической разработке лиц), все, что происходило со страной, – народно. Ноша удач и поражений – общая. Я бы дал свое толкование: в картине очень важно ощущение течения времени. Старик погружен в себя, его слепота обостряет слух: он вслушивается во время. Вся архаичность его образа подчеркивает: он врос в неторопливую цикличность «крестьянского времени», меряющего жизнь посевами и урожаем. Ленин, присоседившийся к старику, конечно, обладает своей мерой времени – футуристической, безжалостно революционной. Но и он (это «поздний Ленин», ощутивший, что «кляча истории» далеко не во всем повинуется ему) сбавил темп: настроен на крестьянскую волну, слушает что-то, открывшееся старику, не учтенное в его глобальных планах. Видно, не успел учесть... Коржев не расставляет оценок. Он показывает некую отдельность, объективированность течения времени, над которым не властны ни насильственное ускорение, ни смирение.

Зрелый Коржев – повествователь, нарратор, изобразитель: выход в вербальный режим, работа с мифологемами, игра с опосредованиями. Вообще, умозрительные, головные стратегии – не для него. Зато на изобразительно-нарративном поле он демонстрирует широкий спектр решений. Во «Встрече» (1972, собрание семьи художника) он отдал дань принципу «показ показа» (о котором шла речь в связи с «суровым стилем»), авторизуя его в темпоральном плане: ему важно предшествующее (скрытое) развитие собы-

тий, исторических и личных, картина является результатом этого опыта развития, подготовившего «изменения состояния» (на языке нарратологии это и есть сюжетность). В «Дополнительном уроке» (1986–1992, ИРРИ) так же важен момент ретроспективной наррации, показа предшествующего развития в его причинно-следственных связях. Оно дано не действием. Здесь художник вполне концептуально разрешает теоретически не разработанную оппозицию «фабула/сюжет». Выбирая традиционную фабулу, он добивается нетрадиционного, авторизованного развития сюжета. В «Дополнительном уроке» изначально обозначена достаточно сентиментально-жанровая фабула (старушка учительница и ученик «из бедных»). В фабуле заложено позитивное развитие событий: мальчика, который, несмотря на тяжелое детство, столь серьезно отдается учению, ждет большое будущее. Но фабула осложнена неожиданным поворотом сюжета и исторической фактурой. Во-первых, художник уточняет время действия – военные или послевоенные годы. Конкретизация дана как предметными реалиями (ватник мальчика, ношенный платок, в который кутается учительница), так и колоритом (приглушенная серо-желтая гамма с белильными просветами). Во-вторых – и это главное – мальчик слеп: возможно, это как раз следствие войны (снова вспомним об антропологическом аспекте). Занятия ведутся по азбуке Брайля. Вот так, «на ощупь», ведет учительница мальчика из слепоты, из скудной реальности к миру яркому и масштабно-

му (отсылка – карта земного шара на стене). Конечно, во-ображаемому... А может, речь пойдет не только об умозри-тельном, но и о зрительном... Любая шрифтовая запись, при всей своей условности, потенциально конвертируется в зри-мый образ. А ведь рельефно-точечный шрифт Брайля еще и осязателен. Может, эта лесенка осязательности вернет маль-чика в зримый, цветной и тактильный мир. Уверен, Кор-жев, для которого момент диалектики зрительного и умозри-тельного всегда важен, думал об этом. Во всяком случае, он оставил зрителю надежду... Такие вот неожиданные сюжет-ные ходы, проросшие из фабулы, стали фирменным прие-мом художника. Так и в «Дезертире» (1990–1994, фонд се-мьи Филатовых) каноническая фабула возвращения в отчий дом отягчена драматической сюжетной коллизией измены воинскому долгу, раскаяния, границ милосердия. А в «Блуд-ном сыне» использованы не только классическая библейская притча, но и ее композиционный канон. Вот только тема раз-вивается в советском изводе: сын, припавший к коленям от-ца, вернулся из мест заключения, но и отец обрисован не как благородный евангельский старец – похоже, за его плечами также стоит лагерный опыт.

Коржев принадлежит к редчайшему в то время типу охот-ника за сюжетами. «Журнализм», злободневность здесь ни при чем: художник берет в работу традиционные фабулы, от библейских до литературных («Дон Кихот» и др.), добыва-ясь самостоятельного сюжетного разворота. «Придумывает»

сюжеты и сам: так, к середине 1980-х он создает целый народец тюрликов, воплощение негативных процессов эволюции человеческого типа. Само появление серии художник трактует биографически обыденно: дескать, рисовал для внука, придумал для него целый потешный народец. Но дело было серьезнее. Современное русское искусство начиная с 1960-х испытывало острый и иногда болезненный интерес к феноменологии человеческих и общественных мутаций. Он репрезентирован в агрессивных до- или послечеловеках Олега Целкова, неандертальцах Евгения Чубарова, как бы вынырнувших из кипящей биомассы уродцах Владимира Янкилевского, в водовороте буйных гуляк, блатных и убогих Владимира Пятницкого, Владимира Титова и Вячеслава Калинина. Критик Александр Якимович очень точно назвал подобных художников «живописцами мутаций». Все эти живописцы были из андеграунда. Этаблированный советский художник Коржев «дозрел» позже, но и копнул глубже. Антропология его тюрликов гротескна, однако их деятельность абсолютно адекватна человеческим – бюрократическим и бытовым – ритуалам: они «толкают» речи, увенчивают триумфаторов лаврами, «разлагаются в быту». Есть ли здесь специфический советский оттенок? Не думаю. В «Тюрликах» Коржев, похоже, высказывается о человеческой породе вообще.

В последнее десятилетие своей жизни художник, как мне представляется, остро переживал непонимание в профессиональных кругах. Сверстников-соратников, заматеревших в

своём понимании «высокого», он шокировал своим жанровым и даже аксиологическим нигилизмом: всеми этими тюрликами, результатом «неравного брака» почти фельетонного жанризма и *danse macabre* («На троих», 1998, частное собрание, Москва). «Оттягивался», говоря молодежным языком, на натюрмортах: как бы вспоминая былые упреки профессиональных собратьев в живописном однообразии и сухости, выдавал серии феерических по цвето-пластической мощи образцов жанра. Но и тут не мог отказать себе в некотором подвохе. Нет-нет да и пародировал сложившийся в позднесоветской культуре жанр «деревенского натюрморта», всегда имевшего критическую по отношению к «космополитическому экспериментаторству» подоплеку. На выкрутасы всякий способен, а ты поди напиши как следует подлинные ценности: каравай, кринку с молоком, корзину, самовар, чайную посуду... Коржев и писал, добиваясь потрясающей материальности, а потом вдруг ернически заставлял один самый правильный чайник гоголем пройтись перед строем других – начальничек! Или с такой убедительной предметностью писал серп и молот (молоток), что они вдруг теряли символический груз герба и просто тяжело ложились на стол, как вещи бытового обихода.

Не сложились в то время и отношения Коржева с новой аудиторией, настроенной на волну перемен, в том числе и в искусстве. Современниками осталась непонятой в полной мере его внутренняя, обусловившая драматическое разви-

тие коржевской сюжетики полемика с официально-оптимистической картиной мира. Эта полемика проходит не по политической линии (поэтому художник никогда не пользовался вниманием со стороны политизированного андеграунда). Она проходит по линии цивилизационной. Разбивается оземь первый русский летун («Егорка-летун», 1976–1980, ГТГ), беззащитные люди гибнут на войне («Заслон», 1967, КНМРИ), в городских катастрофах («Наезд», 1980–1990, собрание семьи художника), спиваются («Адам Алексеевич и Ева Петровна», 1996–1998, частное собрание, Москва), деградируют. Последнее – важный момент позднего творчества Коржева. Собственно, его серия «Мутанты» («Тюрлики») – крайнее проявление деградации, прошедшей точку невозврата. Это «последнее предупреждение» художника, глубоко разочарованного состоянием общества. Он пытался захватить социально-нравственную деградацию на том ее отрезке, когда еще возможно выздоровление. Когда событие сюжета еще обладает потенциалом развития («Встань, Иван!»). Но чаще его диагнозы становились все более безнадежными. Художник избегал политических обобщений, хотя, видимо, уже не питал иллюзий по поводу будущности советского проекта в целом.

У него есть специальная, удивительно откровенно-исповедальная по нашим временам работа. В «Трубаче» (2006, фонд Гелия Коржева) художник пишет себя на фоне фрагмента картины, мотива революционного трубача – прямой

отсылки к собственной хрестоматийной вещи «Интернационал» (части триптиха «Коммунисты»). Только вместо лица у трубача череп, вполне в духе *danse macabre*. Когда-то Анатолий Эфрос писал о Сергее Чехонине: «...гудел в свои ампирные формы, как в боевые трубы»⁹. Коржев «гудел в боевые трубы» советского тематизма, но его герои, «комиссары в пыльных шлемах», в глазах современников утратили романтический ореол, попросту говоря, истлели. Тем не менее художник не опустил трубу. Горькая вещь, сочетающая самоиронию и чувство собственного достоинства.

Живопись Коржева последних десятилетий по своей установке может напомнить русский физиологический очерк второй половины XIX века: прописанность среды и быта «маленького человека» поздне- и постсоветского извода. Он предстает в самом житейском контексте (пьянство, лишение родительских прав, невозможность социальной адаптации). Конечно, бывают и социально-критические ноты («Проситель», 2007, ИРРИ). В целом, то, что показывает Коржев, скорее повседневность, нежели обнажение общественных язв. Надо сказать, подобная реактуализация архаической повествовательно-описательной установки вполне вписывается в стратегию *contemporary art*. Но Коржев идет дальше: оптика повседневного укрупнена, визуальность монументализирована. Все это, опять же на языке описания *contemporary*

⁹ Эфрос А. Мастер советского ампира // Эфрос А., Пунин Н. С. Чехонин. М.; Пг., 1924. С. 18.

art, можно определить как концептуальное фреймирование. Но у Коржева, уверен, и мысли не было «задрать штаны, бежать за комсомолом», то бишь актуальным дискурсом. Но и деятели последнего не увидели здесь потенциальных векторов сближения. Коржев дорожил своей аудиторией. Даже если она истончалась...

У художника была сверхзадача. Традиционная для русской живописи, высокая и невыполнимая. Я бы рискнул – в самых общих чертах, с неизбежным заимствованием терминологии у философии – вербализировать ее следующим образом: как вернуть в русскую повестку «вопрос о собственном бытии»? Не только в плане витальности, хотя и это немало. Важнее – в плане осмысленности, выбора собственно бытия как реальности, которая, как полагал Жан-Поль Сартр, должна ожидать себя и делать себя. Многие персонажи Коржева махнули рукой на выбор. Ведь звучала же в его военных темах мощная экзистенциальная нота – духовный подъем нации помогал экзистенциальному выбору конкретного человека. Да видно, социум, уставший от «делания себя с кого-нибудь» (хотя бы «с товарища Дзержинского», по Маяковскому), то есть от делегирования своего выбора, в самом слабом звене предпочел пассивное саморазрушение. Увы, мы как-то отмахнулись от этой больной темы, проговаривая общие слова об отрицательном отборе или даже об антропологической контрреволюции. Коржев не отмахнулся. Его мало интересуют хозяева положения и при-

способленцы. Его волнует как раз судьба «слабого звена». Должно же быть что-то, что распрямит этих людей, хотя бы (коль скоро мы вспоминали физиологический очерк) как у Глеба Успенского в очерке «Выпрямила». Там «скомканных людей» (выражение писателя) могла выпрямить «лувльская Венера». Коржев мучительно ищет примеры, обращаясь то к евангельским притчам, то к «Дон Кихоту». Разворачивает сюжеты под традиционным нашим знаком «Как дошли до жизни такой?» и «Что делать?». Но дело было не в философских обобщениях, да художник и не претендовал на высшее знание. Его хлеб – тревога.

Уже в «Обреченной» (1985, собрание семьи художника) он показал цветущее обнаженное тело полной сил женщины у экрана рентгена. Еще не произнесен роковой диагноз, но роковой сюжет запущен. Так же и в других вещах: телесное, дышащее, здоровое, исполненное желаний несет в себе сюжеты социального распада («Лишенная родительских прав»). Но вот на что мы не обращали внимания – телесное сопротивляется. Борется за выживаемость. Как бы поверх предложенных (сюжетом-диагнозом) обстоятельств. Так, в картине «На лесоповале» (2003, ИРРИ) обнаженная женская фигура на фоне побеленной печи изображена в окружении предметов, ей внеположных «тематически», фактурно и эстетически: грубых сапог, ватника, топора. Между тем это ощущение опасности – колючесть, агрессивность и прочее – нейтрализовано живописно-пластическим решением: те-

ло гуманизирует самую недружественную среду. Я уже приводил высказывание Ролана Барта «тело как текст». Однако Коржев – слишком сопереживающий художник, чтобы ограничиться «голой текстуальностью». Сюжеты смерти и распада опровергаются живописной реализацией с ее тактильным ресурсом, форсированной материальностью, внутренними свечениями. Телесное не ограничивается обнаженной натурой. В картине «Внучка солдата» (2004, ИРРИ) тяжелая, приземистая, силуэтно опадающая фигура старика противопоставлена фигуре юной девочки, обремененной всеми приметам, которые налагают бедность и жизнь в провинции. Диалог о правде жизни невозможен: усталый старик и внучка с ее неосуществимыми амбициями и подростковой дерзостью не находят общего языка. Персонажи погружены в себя. Однако непомерно большая плоскость стены, на фоне которой изображены персонажи, закрашенная какой-то чудовищной зеленой жилконторской краской, берет на себя роль медиатора. Эта грубая, сложного замеса, приглушенная зелень, списанная с тонами ватника и юбки, – фактор общепримиряющий.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.