

Александр  
**БОРОВСКИЙ**

*Кое-какие отношения  
Искусства  
к действительности*



КОНЪЮНКТУРА, МИФОЛОГИЯ,  
СТРАСТЬ

Александр Боровский

**Кое-какие отношения  
искусства к действительности.  
Конъюнктура,  
мифология, страсть**

«Центрполиграф»

2017

УДК 7.067  
ББК 85

**Боровский А.**

Кое-какие отношения искусства к действительности.  
Конъюнктура, мифология, страсть / А. Боровский —  
«Центрполиграф», 2017

ISBN 978-5-227-07197-2

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.

УДК 7.067  
ББК 85

ISBN 978-5-227-07197-2

© Боровский А., 2017  
© Центрполиграф, 2017

## Содержание

Художник своего времени	6
Вдогонку. Неистовые кадровики	21
Боец ресентимента	24
Час Брускина	35
Конец ознакомительного фрагмента.	42

**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 маршальскому. 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 огосударвленном 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 высокое материальные интендантские заботы. Его аудитория, озабоченная выживанием, ушла из выставочных залов. Новая критика была 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 неприятии всего протаскиваемого, в их представлении, с Запада под знаком актуального: ну не верили, что может существовать что-либо путное 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 развивался 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 «крокодилским» 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 обвиня-

ющих, 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, ничего 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, растоптал 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»<sup>1</sup>. Постсоветская реальность не изменила положения 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.) вкуче 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 искус-

---

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

ства 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 реализаций. 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 непробиваемого 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: изоб-

ражение 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 опосредования. 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 демонстрирования своей готовности войти в реальную жизнь. Бертольд Брехт называл подобное «показом показа»<sup>2</sup>. 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 артолимпе, – 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. Брезжило, 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

---

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

уже состоявшихся образов («Первый лозунг» Николая Терпсихорова (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, КОМПИ) 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, закреплённых 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 кишачими; ранняя коржевская вещь кишмя кишит человеческими фигурами, 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 массовой, а именно с массами как единой телесностью). Этот тактильный аспект визуализации коллективного тела вполне освоен кинематографом – в качестве одного из высших достиже-

ний 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 АСНОВА (1928–1932). В последние годы масштаб Михаила Коржева высвечивается все отчетливее: на берлинской выставке 2015 года «WChUTEMAS – Ein russisches Labor der Moderne. Architektorentwürfe 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-сына<sup>3</sup>.

Смолоду Гелий Коржев, за редким исключением, старается избежать канона. Канон валоризировал картину, «подтягивал», при всем ее советском идеологическом (воспользуясь 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 общественности 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 подтягивало 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 неизбывным вниманием к материальному плану произведения, к культуре живописной реализации являл собой очевидный противовес этим тенденциям. Было еще одно важное обстоятельство. «Другое искусство» (это достаточно широко принятое наименование неконформизма, 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

---

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

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, отрефлексированно 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 огосударвленного 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, «государственные» 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 повседневно-

ностью мундирных ответработников<sup>4</sup>. 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 подтронуть над их маленькими слабостями («Новый мундир» Николая Пономарева, 1949–1950, ГТГ).

Жанры Коржева явно не проходили по разряду подобного 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 понимали. 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»<sup>5</sup>. Панкальди явно сочувствовал художникам, попавшим под хрущевский удар. Коржева среди пострадавших не было. Едва ли заезжий критик мог знать произведения живописца сколь-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 музея, 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

---

<sup>4</sup> 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.

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

пытался ухватить жизнь в ее неотрефлексированности (дорефлексированности), 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 закрепленная в ранних жанровых вещах). Немолодая пара, персонификаторы 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 попадание 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 каменистой 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 вольготно разыграться 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 собратьям-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»<sup>6</sup>. 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 распространившийся у нас позднее термин «экзистенция»).

Переход к библейским темам в последние десятилетия был абсолютно ограничен. 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 соплеменни-

---

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

ков. Конечно, есть прием персонализации: во многих работах в образах солдат и ветеранов 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 сознании 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 бесполезно 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», язык<sup>7</sup>. 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: это даже не инструмент, это метод проживания коржевского искусства. Думаю, он принял бы классическое определение Ролана Барта «тело как текст»<sup>8</sup>.

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

---

<sup>7</sup> 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.

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

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 живописно-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 событий, 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 ученью, 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 масштабному (отсылка – карта земного шара на стене). Конечно, в воображаемом... А может, речь пойдет не только об умозрительном, но и о зрительном... Любая шрифтовая запись, при всей своей условности, потенциально конвертируется в зримый образ. А ведь рельефно-точечный шрифт Брайля еще и осязателен. Может, эта лесенка осязательности вернет мальчика в зримый, цветной и тактильный мир. Уверен, Коржев, для которого момент диалектики зрительного и умозрительного всегда важен, думал об этом. Во всяком случае, он оставил зрителю надежду... Такие вот неожиданные сюжетные ходы, проросшие из фабулы, стали фирменным приемом художника. Так и в «Дезертире» (1990–1994, фонд семьи Филатовых) каноническая фабула возвращения в отчий дом отягчена драматической сюжетной коллизией измены воинскому долгу, раскаяния, границ милосердия. А в «Блудном сыне» использованы не только класси-

ческая библейская притча, но и ее композиционный канон. Вот только тема развивается в советском изводе: сын, припавший к коленям отца, 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 охотника за сюжетами. «Журнализм», злободневность здесь ни при чем: художник берет в работу традиционные фабулы, от библейских до литературных («Дон Кихот» и др.), добиваясь 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 своем 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 пройти перед строем других – начальник! 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 развитие 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 амфирные формы, как в боевые трубы»<sup>9</sup>. 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 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 собственного 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 приспособленцы. 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 «лувская Венера». Коржев мучительно ищет примеры, обращаясь то к евангельским

---

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

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: тело 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 общепримирующий.

А вот натюрморт «Забывтый шут» (1987, ИРРИ). Сугубо изобразительными средствами – цветом и сфокусированной, объемной лепкой – художник выстраивает ситуацию: дорогая чьему-нибудь детству игрушка противостоит состоянию запустения и заброшенности.

Выше писалось о гомогенности живописи Коржева. В поздних вещах эта гомогенность выглядит несколько по-иному. Сохраняется ровное освещение и внеэмоциональная, «немазистая» отработка фактуры – пусть даже некоторая отчужденность, но не эмоциональное присвоение, нахрап. За всем этим стоит ощущение объективности существования внекартинной реальности. Взвешенность формообразования – ровная разлитость, распластанность формы по плоскости, никаких трюков, перспективных затей. Зато по сравнению с практикой предыдущих десятилетий повышенная материальность цвета. Однородность состава применявшихся во многих произведениях выразительных средств имеет метафорический характер. На любом горизонте, от антропологического, социального до сюжетно-литературного, Коржев планомерно противостоит распаду, физическому, социальному и эстетическому, – в его понимании. И это его понимание не охранительное, не каноничное, напротив, очень даже живое. Коржев остается в искусстве нашего времени как последний реалист со сверхзадачей, архаист-новатор.

2015

## Вдогонку. Неистовые кадровики

Вот уже почти месяц в Третьяковке – выставка Гелия Коржева. Проект – как, впрочем, и рассчитывали устроители – вызвал самые широкие отклики. О зрительских – не буду. Меня здесь интересуют более или менее профессиональные, то есть онтологически ориентированные, – их было немало и в прессе, и в сетях. По ним, уверен, можно судить о ментальном состоянии нашей так называемой художественной общественности. Увы, это состояние кажется мне катастрофичным. Г. Коржев – художник, который вполне может не нравиться людям определенных представлений об искусстве. Он вполне может раздражать и людей определенных политических взглядов. Это – нормально. Вполне нормально и высказывать критическое суждение по поводу художника. Аномалии начинаются с выбора средств, которым оперирует критическое сознание пишущих. Один автор, вполне уважаемый мной куратор К. Светляков, в качестве аргумента в «спорах о художнике» приводит прилежно составленный список служебных и почетных постов, которые занимал покойный в течение своей долгой жизни. А. Шаталов в «Новом времени» дает подборку коржевской наивной риторики. Все объективно: Коржев – человек своего времени, причем – из государственных людей: и наградами был обвешан, и речи толкал правильные, ритуально-типологичные. Словом, прав критик: был старик функционером, не без того. Однако возникает у меня некое сомнение: нет ли в этической позиции авторов рокового изъяна, коль скоро на их пассажи так легко ложится старосоветское понимание слова – «сигнал». Обидно слышать? Но если в основании суждения лежит подобная «объективка» – кем считать критика? Неистовым кадровиком? Вызовет ли доверие эстетическое измерение его текста, если до такого дойдет дело? От другого автора, уже родом из политической журналистики, А. Будберга, художественного анализа ждать и не приходится: он не по этому, не по живописному, делу. Зато твердо знает: «...если посмотреть на выставку Коржева непредвзято, то совершенно понятно, что те же Андронов, Васнецов, Салахов, Никонов или „нонконформисты“ Эрик Булатов, Олег Васильев, Виктор Пивоваров – это художники совершенно другого уровня. По сравнению с ними он недостаточно культурно развитый художник. Недостаточно интеллектуальный. Мастеровитый, но оставшийся на уровне – по сути – художественного училища. Потому что художник – это не только умение „похоже и пастозно“ изобразить. Это прежде всего то, что есть в голове и сердце». Что-то подсказывает моим голове и сердцу, что попытка потрафить перечисленным художникам за счет Коржева вызовет у них (тех, кто здравствует) не сочувствие, а нервную оторопь: уж кем-кем, а слабаком Коржев ни в каких иерархиях не числился. Ни в официозных, ни в профессиональных. Такой вот уникальный случай. А впрочем – был бы слабаком, неумехой, пособником реакции, человеком, пережившим полный личностный и творческий крах? Этично ли все равно лепить на основании судьбы давно почившего человека образ нищего, протягивающего руку за милостыней? И уж давно – кидать в эту руку камень?

Странное дело: по отношению к самым тяжелым персонажам нашей истории искусства не проявлялось той какой-то странной жестокости, как сегодня по отношению к Коржеву. Не замешанному – даже его недоброжелатели не поспорят – ни в травле, ни в доносительстве. Ну, верил старик в свою деревенскую учительницу, по азбуке Брайля открывающую мир слепому пареньку. Ну, любил итальянский неореализм и в образе немолодой, невидной, траченной советской жизнью пары хотел показать хоть какую-то надежду на счастье. Ну, сочувствовал обреченным – солдатам, летунам, бомзам, гулящим теткам, жертвам аварий и пьянки. Воспитанный на конкретике и воспроизводстве реального, поднялся до высокого обобщения: показал в едином, несмотря на трансформации нарратива, эпосе тему истончения, избывания русской телесности. Показал как мог – как фигурати-

вист и рассказчик мощного исторического размаха. Показал с пугающей суггестией – не как иллюстратор, а как участник исторического процесса. Коржев верил в жизнеспособность огосударственного искусства. А затем почувствовал тяжелый скрежет государства, перемалывающего своих подданных. Он не критиковал, не подвергал рефлексии – это было не его. Он не давал советов. Его знаменитый слепой старик крестьянин рядом с Лениным – вещь без выводов и перспектив. Вещь – констатация: вот такая судьба народа и государства. И – художника, кстати говоря. Художника, который поверил государству и рухнул вместе с ним. Постепенно. Это крушение принимало разные обличья – он (как до этого – его родные, чьи образы он использовал в главных своих вещах) представлял то Доном Кихотом, то бытописателем, то (неудачно) фантастом, то модернистом с демиургическими комплексами (в библейских сценах). При этом – не жалел себя, артикулируя пафос и литературщину. Себя он вообще не берег. Дошел до поразительной честности: изобразил «своих» трубачей («комиссаров в пыльных шлемах» и пр.) в виде скелетов. И рядом – себя, дудящим в тот же горн. Дескать – не сдаюсь, доиграю до конца. Все это без фанатизма, а с какой-то иронией и грустью, с пониманием, что труба прохудилась. Слоган «У нас была великая эпоха» Коржев визуализировал в коннотациях собственной экзистенции: отмирания веры и нарастания потерь. Разве это не драма, о которой мы забыли на фоне игры в персонажность (когда примеривается и легко отторгается любая маска, личина)? Постмодернизм с его боязнью больших нарративов отучил нас от понятия «судьба». (Возвращение его проходит с большим трудом и жертвами, причем физическими: Марк Куин недаром лепил свою голову из собственной замороженной крови.) Коржев лепил свою последнюю сквозную серию из собственной судьбы: верности, разочарования, неприкаянности.

Типологичный художник живет от проекта к проекту, он самодоволен, коли успевает представлять на выставочном марафоне. Коржев снова ввел в наше искусство понятия «причастность», «ответственность», «судьба».

И вызвал волну, высоты которой я, признаться, не ожидал. Видно, задел что-то очень личное. В художественности ли вообще дело? Укорять Коржева в профессиональной беспомощности – предельно редуцировать дискурс. Если смотреть без предвзятости, трудно не увидеть уровень его возможностей – например, этюд (шинель с двумя пуговицами) говорит о том, что он вполне может (но не готов развивать этот момент) мыслить в категориях поп-арта. Он программно адресуется к такому сложному, немодному материалу, как символизм нарративного толка – Ходлер, Беклин, Штук. В своих обнаженных он добивается (возможно, преодолевая «угрюмство» своей натуры) внутренних свечений, отсылающих к живописи Фрейда. Я не провожу прямых аналогий, все интерференции носят ощупывающий, а не программный характер. Просто и у нас есть свое ремесло, как-то обидно, когда ему предпочитают красное словцо обвинительного плана. Еще раз повторю: Коржев вполне может вызывать эстетическое неприятие, это упертый, неудобный, бьющий в одну точку художник, имеющий какие-то свои внутренние приоритеты, ради которых он «подставляется», не боится быть уязвимым. Если бы критика шла по этим направлениям, слова бы не сказал. Но, увы, дискурс уклоняется от эстетического вектора. И с неизбежностью влипает в совсем другие субстанции.

Мне глубоко неприятна лексика пропагандистов с официальных каналов. Но «случай Коржева», похоже, показал, что уже трудно отличить позиции вроде бы приличных людей от воспаленных нравов этих служивых. Та же жестокость, самолюбование, стремление загрызть «чужого». Да, Коржев чужой для многих (кстати, что-то не вижу среди его оплевывателей сколько-нибудь сильных художников, видать, все-таки никто особо не хочет рисковать именно профессиональной репутацией). Ну и что? Попытаться понять чужого – старомодная обязанность интеллигентного человека. Да, он временами неловок, артикулированно нарративен, навязчиво и наивно патетичен. А вот что здесь, на мой взгляд, заключена драма-

тическая форма репрезентации отмирания советского материка – об этом задуматься труднее. Не менее откровенная, чем, как ни парадоксально, показано в вещах Кабакова, в его с Эмилией поздних инсталляциях. Только Коржев – с одной стороны фланкирует этот тонуший материк, а Кабаковы – с другой. Впрочем, зачем задумываться. Легче придавить мертвого (и вполне осознавшего свою смерть как художника определенной эпохи) человека его же собственным пиджаком, по весу регалий не уступающим маршальскому.

Впрочем, возможно, этическое отодвинуто в сознании пишущих этатическим. Все эти нападки попросту продиктованы текущей конъюнктурой – страхами правого поворота. В головах – заговор этаблированных музейщиков с властями. Дескать, власть хочет вторично использовать тематический реализм в своих сугубо прагматических целях. И выбрала тяжелое оружие – Коржева. А музейщики ответили: есть! Если это воспринимается так, то ментальный пейзаж еще более безрадостен. Страна невыученных уроков. Соцреализм (в его типологической ипостаси) уже с 1950-х годов не играл никакой реальной агитационно-пропагандистской роли, только – ритуальную. Когда уже в 1994-м мы в Русском проводили выставку «Агитация за счастье», были тревоги, что сталинисты примут ее за чистую монету. Однако и намека на мобилизацию тоталитарных сил не было. А сейчас? Коржев, с его неизбывным ощущением беды и распада, – ведущий за собой русский ресентимент? Агитирующий за имперскость? Тут действительно надо смотреть на его искусство с завязанными глазами.

Вот ведь судьба! Искусство Коржева отражает тяжелое умирание целой эпохи с ее несбывшимися надеждами, жертвами, стойкими социальными иллюзиями. Дискурс «вокруг Коржева» тоже отражает умирание – идеологизированного, предвзятого, деленного на своих и чужих отношения к искусству.

2016

## Боец ресентимента (И. Глазунов)

О Глазунове? А стоит ли? С тех самых пор, как вошло в наше профессиональное сознание понятие contemporary art, это сознание проявляло полное безразличие к Глазунову. Ну как будто не существует его. И так – столько лет подряд. Ни хулы, ни похвалы. Что получается – Академия своя есть, музей персональный – есть, а реакции со стороны contemporary нету. Обидно. Такому боевитому человеческому экземпляру, как Глазунов, противник жизненно необходим. В его персональной мифологии (парадоксально часто не совпадающей с историческими реалиями, ну, да на то она и персональная) таковые всегда были. Власти, тормозящие выставки. Бюрократы от искусства, что-то там недодававшие. Само собой, не национально и не государственно ориентированные критики. Сегодня все институции и персоналии, когда-то игравшие бодрящую, хоть и мифологичную роль гонителей, сошли на нет. То есть сошли на нет в качестве даже мифологических гонителей. Сплошное «чего изволите, классик вы наш». А последний реальный супостат – вот эти самые не государственно и не национально ориентированные, ассоциирующиеся сегодня с contemporary art – ну, мышей не ловят. В упор, как говорится, не видят Илью Сергеевича. А ведь он сам не оставляет их без внимания, пытается иной раз раззадорить contemporary art, уколоть зверя рогатиной. Но – нет ответа. Как удачно складывалось во время оно: какие авторы метали копыя – А. Каменский, Г. Недошивин, В. Костин! Но с семидесятых как отрезало: ни один сколько-нибудь конвенционально признанный критик не обращался к теме Глазунова.

А я вот считаю – напрасно. Много проглядели мы в содержании нашего общего времени, списав со счетов Глазунова. Он-то всегда был осознанно репрезентативным художником. Он всегда жаждал выражать определенные общественные настроения. Он хотел быть голосом определенных слоев, услышанным голосом. Он на многое ради этой услышанности пошел. В том числе – в этическом плане. Эта его поведенческая стратегия скрытого заигрывания с властями предержавшими – она ведь не только знак жизненного компромисса, жажды благ и привилегий. Было бы слишком просто. Нет, такой подарок своим критикам Глазунов не давал. Эта стратегия – прежде всего улавливание скрытого месседжа, который посылала элита застойных десятилетий. Это была уникальная для русского художника позиция: транслировать скрытый и еще не до конца сформулированный месседж власти. Деятели искусств, готовых быть рупорами верхов, доносящими до массы различного рода идеи и руководства к действиям, всегда у нас было в достатке. Но «читать мысли» элиты, еще не только не выданные в качестве тезисов и указаний, а вообще еще не додуманные до конца, – тут он был один. Это было глазуновское ноу-хау. Власть (определенная ее часть, носители новой идеологии, или квазиидеологии, периода застоя) еще сама себе не отдавала отчет, насколько далеко она пойдет по пути, который еще только брезжил в ее сознании. Какова была роль Глазунова? Сервиллизм? Сервиллизм, это когда «чего изволите?». А Глазунов, это когда «Я знаю, чего вы хотите, разрешите, я покажу вам, как это будет выглядеть в зрительных образах. Я буду вашим тайным соавтором, и я же вызову на себя огонь критики. Прежде всего – со стороны ваших же собратьев, которые слишком серьезно воспринимают ритуалы верности „заветам Октября“. Ну и разумеется, со стороны либеральной антигосударственной общественности. Их наветы будут для меня честью». Что это за новый путь, о котором говорится? Думаю, Глазунов чутко уловил расстановку сил в общественном сознании конца 1960-х годов. Шестидесятники, те из них, которые верили в социализм с человеческим лицом, призывали к очищению истоков советского: к Ленину – прочь от Сталина. У них были и какие-то представления о будущем, основанные на романтизации науки и «физиков»,

которые справятся с управлением государством лучше, чем партийные бонзы. Но уже тогда в обществе набирал силу и другой запрос. У этого запроса была достаточно широкая социальная база: неудовлетворенность настоящим. Здесь совпадало несколько векторов. Часть функционеров, вполне благополучных в текущем временном отрезке, испытывала острую обеспокоенность будущим. Своим и в особенности – фамильным, будущим детей. Многие руководители, идеологи и хозяйственники, постепенно понимали обреченность глобального советского эксперимента. Это не мешало им закручивать гайки и транслировать идеологические мантры, но в глубине их коллективного сознания зарождалась тревожная неуверенность. Какова перспектива? Поневоле их мысли обращались к исторической традиции, когда привилегии и достояние служилых элит передавались по наследству. Да что там элит – в их сознании представляла мифологизированная картина былого: крепкое патриархальное хозяйство, прирастающее в потомстве, вера, почитание старших. Стабильность патриархального бытия! Их отцы были вырваны из традиционных социальных и культурных связей, их самих партия тасовала, как карты, – по местам, по должностям, а кого и вовсе прочь из колоды. Запрос сверху, от марксистско-ленинской идеологии, – на коллективное, на обобществленное бытие, – в этом поколении уже не срабатывал. Возникал запрос на родовое.

Унифицированная масса научно-технической интеллигенции исходила из другого. Бесправная и малообеспеченная, но в то время интеллектуально активная, читающая, она так же не питала иллюзий относительно «коммунизма, при котором будет жить следующее поколение». Несколько ученых-диссидентов могли предложить им более или менее внятную картину несоциалистического будущего, но основная масса итээровцев и к такой перспективе не была готова. Она была готова только на исторические мечтания. Никаких прагматических оснований в ее мифологизации истории не было. Разве что интерес к внесистемным авантюристам, волевым и активным индивидуалистам (отсюда небывалый успех исторических «фаворитов» в исполнении продуктивного и небесталанного В. Пикуля) проецировался из далекого прошлого на будущее. Аллюзии были примерно таковы: в нынешнем обществе продвижение вверх формализовано донельзя, социальный лифт действует только для «своих», системных (комсомол, партия и пр.). То ли дело прошлое: люди пробивались вверх благодаря собственным качествам, «пером и шпагой». Как знать, вдруг закосневшая система пойдет на вынужденное перераспределение благ. Векторы ожиданий разных социальных групп совпадали в одном: они были направлены не вперед (думаю, именно в семидесятые прогрессистский тренд советского государства был окончательно утрачен), а назад, в историю.

Таким образом, неудовлетворенность официальной историей стала носить массовый характер. Те, «делать жизнь с кого» было положено, стали вызывать отторжение: все эти пламенные большевики, интернационалисты, «комиссары в пыльных шлемах», словом, все эти идейные с их партмаксимумом и жертвенностью. Последнее совсем уж ни в какие ворота. Нажертвовались... Всем (от партсекретарей до мэнээсов) хотелось «происходить» от кого-то другого – от витязей, казачьих атаманов, «поручиков голицыных». На разных этажах культуры давались различные ответы на причины обидного несоответствия «истоков» и наличной реальности, мифа и жизни. Общество расслаивалось согласно этим ответам. Один – нелицеприятный, антимифологичный, драматический – ответ давал А. Тарковский в «Рублеве». Другой, скажем, – Л. Гумилев. С его легкой руки пошли по интеллигентским кругам экзотические этнокомплоты, якобы стоявшие у истоков нации. (В живописи иллюстрацией этих мечтаний могут служить популярнейшие в свое время славянско-арийские фантазмы казанского живописца К. Васильева.) Третий – предлагали литераторы-почвенники с их противопоставлением беспросветного настоящего и идиллически-традиционалистской картины прошлого.

Какое-то время Глазунов был близок «деревенщикам». Но у них все-таки оставался драматизм видения современной деревни в ее деградации. Глазунова социальная конкретика не волновала. От нее хотели оторваться в своих мечтаниях и те люди власти, которым он предлагал себя в качестве соавтора (кому охота погрязнуть в неразрешимых проблемах современной советской деревни). Им нужен был чистый миф, без примесей текущей реальности.

Глазунов был идеальным выразителем этой общественной группы, агрессивной, наивной и по-своему трогательной в стремлении мифологизировать свои «корни». Он дал этому мифологическому сознанию аутентичную визуальность. Либеральные шестидесятники недооценили Глазунова. «Сфинкс без загадки» – кажется, это А. Каменский припечатал. С тех пор к Глазунову и не присматривались. Просто забили его дверь со своей стороны двумя гвоздями. Одним – от профессионального сообщества образца 1970-х: правильно рисовать не умеет, следок там вести или плечо вставить. Кроме того, нарушил цеховой этический кодекс советского живописца – эталоном которого был тот, кто «славы, денег и чинов / Спокойно в очередь добился». А тут – уникальный для тех лет профессиональный самопиар, самопродвижение посредством личных контактов в советском партийном и зарубежном политическом и масс культурном бомонде. Ну а гвоздь, вбитый либеральной критикой, еще крепче: политическая конъюнктурность, национализм, стилистическая беспринципность (китч), охранительство.

Выдергивать эти гвозди не собираюсь. Но и позиция некоей сорокалетней презрительной отстраненности – дескать, дверь забита напрочь, все это к contemporary не имеет отношения, – не кажется мне уже продуктивной. Более того, стал раздражать герметизм contemporary нашего розлива – залог дальнейших пролетов мимо травм и неблагополучий, уже сегодняшних.

В самом деле, сколько всего уже произошло за полвека, а вот тебе – Глазунов, который всегда с тобой. Не как праздник, вовсе нет. Скорее как раздражитель. Но ведь и этого не мало, когда человек столько лет хоть как-то присутствует в твоём сознании, пусть на самом краюшке, долбит себе и долбит... Какое бы отторжение ни вызывала его и вправду обскурантистская публицистика, какую бы волю он ни давал своему непомерному эго... Но почему за столько лет не удосужились – я в том числе – додумать: что это за раздражитель такой, какие у него должны быть батарейки, чтобы быть таким долгоиграющим?

Думаю, все держится на описанной выше реальной социальной укорененности установки Глазунова. Мы ее проглядели. А вот наши коллеги – нет.

Несколько лет тому назад вполне себе продвинутый хельсинский музей Киазма организовал выставку «Глазунов и Финляндия». Курировал ее тогдашний директор Берндт Арелл. Выставка задумана как разоблачительная. Разоблачался, конечно, не Глазунов, а посредством него «как придворного кекконенского художника» финский истеблишмент 1970-х. То есть фирменное глазуновское портретирование, photo-based, с шикарными говорящими атрибутами, с интуитивным провидением убийственного раннероссийского глянца, в умелых руках финских кураторов стало как бы критикой кекконенского процветания, замешенного на особых отношениях с брежневским режимом. Такая вот тонкая материя. Финские коллеги не рубили сплеча, а показали, что глазуновская арт-продукция удовлетворяет хотя бы одному из конвенциональных требований, предъявляемых современному искусству репрезентативности. Что предполагает, помимо прочего, некое ощущение того, что за артефактом стоит что-то объективно существующее. В самом широком смысле – существующее в сознании, в окружающем мире или где-то еще. Репрезентационность как бы вытягивается, возгоняется из произведения в прямой связи со сменой социальных и культурных контекстов. Она требует каждый раз адекватного визуального выражения. Глазунов 1960–1980-х разрабатывал язык, соответствующий вполне определенному типу конкретного коллектив-

ного сознания. Этой цепкости к социально-репрезентативному у него не отнять. Финские кураторы своей выставкой показали, что он способен – интуитивно или отрефлексированно, не так уж и важно, – уловить достаточно тонкие модели социального самочувствования. Хотя бы то, что в плане понимания жизненных и культурных ценностей (чуть нарочитая, выдающаяся некую внутреннюю неуверенность, показная стабильность, специфическое, с китчево-глянцевыми и фольклорными обертонами, понимание красоты, налет провинциальности) финская «кекконенская» элита перекликалась с советской. Это – момент частный, но вполне характеризующий социально-психологическую хватку Глазунова. Другое дело, что она не была задействована в своем вроде бы естественном, критическом качестве. Напротив, здравая оценка ситуации подвигла Глазунова к другому: к потаканию этически и эстетически сомнительному, легимитизации его. Точнее сказать, созданию для этого сомнительного эстетически аттрактивного языка. Это было его фирменное блюдо – дать визуальный язык определенному типу сознания.

Назови его, это сознание, образованческим, примитивным, репрессивным, – но оно требовало визуализации! И – на языке Глазунова (опять же нетрудно подобрать ему целый ряд снижающих коннотаций) – *получило его*.

Но вернемся в Советский Союз. Как уже говорилось, установка на мифологические основания объединяла и элиту, и достаточно широкие слои «трудящейся интеллигенции». Общей визуальной базой и портретов, и исторических композиций Глазунова стала служить аттрактивность. Он верно оценил главное желание своих моделей из элит: транслировать и усиливать свою публичность посредством наращивания этой самой массовой аттрактивности.

Здравая оценка потребностей модели (и, само собой, ожиданий соответствующей аудитории) являлась первым шагом стратегии Глазунова. Вторым – поиски такой степени редукции визуальных образов, которая отвечает задаче полного консюмерического усвоения и переваривания общественным организмом. В целом это была стратегия низового поп-арта.

По сути дела, хотел он этого или нет, Глазунов шел по пути, проторенному, например, Э. Уорхолом в его наиболее циничных портретах мегаколлекционеров (см. портреты П. Людвиг или представителей питтсбургских меценатских династий). Одного у него не было – фирменной поп-артовской иронии и самоиронии. Он – в портрете – всегда существует в контексте запроса на аттрактивность, без второго – критического – дна. Он работает с морфологией лица как визажист. В этом плане – он пионер русского гламура. Даже в «Портрете Л. Брежнева», написанном в эпоху повального распространения анекдотов про генсека, нет и намек на критическую дистанцию. То, что на деле портрет объективизирует именно политический визажизм, косметологическую штукатурку «лица режима», из последних сил старающегося держаться бодрячком, – вне интенций Глазунова. Сам-то он почтителен и благоговеен. Он менее всего критик режима, казавшегося вечным. Тем более – его лидера, казавшегося всесильным. А других руководителей Глазунов и не портретировал.

Этот же язык был приспособлен и для исторической мифологии. И для другой аудитории. Парадоксальный момент: зрительская масса, как правило, итээровская интеллигенция, могла ненавидеть политические элиты, портретируемые Глазуновым. Но она же восторгалась звездными моделями, которые он писал ровно в той же «визажистской» эстетике: актрисами, принцессами, дипломатическими дамами. Такой вот перенос внимания на язык, на визуализацию, снимающий биографически-оценочные моменты, – типично глазуновский ход. Словом, язык преодолевал противоречия.

И в исторических вещах Глазунова тех лет, как идиллических, так и драматических по сюжетике, неизбежной была установка на аттрактивность: это была красивая история красивых людей, пусть частью и обреченных на жертвенность. История святителей, воинов-дружинников и жен непорочных, именно такое наследие брежжило и в головах оторвавшейся от

исторического материализма элиты, и в коллективном сознании той части общества, которая была настолько не удовлетворена настоящим, что готова была на любой возвышающий обман. Стать визуализатором подобной общественной потребности – для этого надо было обладать определенной внутренней убежденностью. Во всяком случае, говоря современным молодежным языком, – отвязанностью. В первую очередь – от исторической реальности. Художников, подающих отечественную историю под идиллическим соусом, среди Глазуновского поколения считай что и не было. Специалистов по идеализации настоящего хватало, особенно среди социалистических реалистов старшего поколения. Многие специализировались как раз на идеализации колхозной жизни. Но история? Идеализация была явно неуместна. Чего уж проще: если в исторической перспективе русская жизнь была столь правильна, то есть гармонична, идиллична, лишена внутренних конфликтов, в чем же содержание исторического процесса? Так и до ревизии марксистского понимания истории с ее всякими там движущими силами можно добраться. Чтобы решиться на это, и нужен был некий концептуальный ход. Некий «цветной туман», в который были бы закутаны манипуляции с историей. Таким туманом стал мифопоэтический подход. Он снимал классовую и человеческую конкретику исторического процесса. Глазунов отнесся к мифопоэтическому началу именно как к приему. Логика развития художественного процесса уже выдвигала в свое время эту мифопоэтическую установку в качестве коллективной, это пришлось на последнюю четверть XIX века и первое десятилетие XX века и реализовалось в некоем симбиозе академизма и символизма. Он был выражен в арт-практике достаточно широкого диапазона – примерно, не углубляясь в подробности, от В. Васнецова до Стеллецкого, от префаэлитов до «рыцарского» Ходлера.

Ранний – 1960-х годов – Глазунов уже, несомненно, держит в памяти этот своеобразный *mix*. Точно так же он уже думает о стратегии аттрактивности. Вместе с тем, повторяя термин «отвязанность», употребленный выше, я бы придавал ему несколько другое содержание. Здесь важнее не вольная трактовка исторического материала (в конце концов, позиция «над вымыслом слезами обольюсь» – вовсе даже не внеположна искусству), а другое. Глазунов с его резкими контрастами предельного обобщения и натуралистических деталей выказал «отвязанность» прежде всего от «хорошего тона», заданного отечественной академической школой искусствоведения. В ту пору многие искали возможности преодоления глубоко заложенных стереотипов. Одни – усложнением цветового синтеза, апелляцией к авангардной системе формообразования (или деструкции). Другие – концептуализацией, отказом от миметического изображения ради лингвистических практик и умозрительных понятийных рядов. Третьи – обращением к примитиву. В некоторых работах Глазунова 1960-х прослеживается вполне современное художественное мышление. В «Русском Икаре» образ достаточно многослоен: дикая растрепанная борода героя, его парусинящая рубаха задают тему реального планирования по воздуху, апелляция к иконописным ликам – спиритуальные коннотации полета. В «Легенде о царевиче» есть силуэтная ломкость и бестелесность, образно соответствующие теме «царевич убиенный» (А. С. Пушкин). Что говорить: здесь есть потенциал самостоятельного пути. Более того, потенциал работы с национальным – чрезвычайно опасный для *contemporary*, но и столь же вожде ленный, заставляющий идти на риск. Так, именно тогда Глазунов примеривается к нестилизационным средствам апелляции к национальному: сознательная архетипизация рисунка (примитивизирующая формульность в «Царевичах»), многозначность введения реди-мейда. В этой же серии натуральный бисер вводится и в раму, и – как ожерелье – непосредственно в изображение. Как национальный знак или штрих национального. Конечно, здесь есть и этнографический момент, но есть и другое: игрушечность, наивное одрагоценивание и даже отсылка к сакральным коннотациям *reliquiae*. (Этот же прием украшающего рукоделья много позже применял Тимур Новиков – как знак национальной укорененности своих «имперских» и «мистериальных»

коллажей. Правда, он всегда оставлял за собой право на двойное и даже тройное дно – самоиронию.) Есть ли в этом момент иронически-игровой, идущий от внутренней полемики с не принимающим его высоколобым либеральным сегментом художественной жизни? Дескать, вот я ввожу не изобразительный, а материальный момент – реди-мейд. Как в самом что ни на есть актуальном искусстве. Но ввожу его так, что вы даже не оцените иных слоев, кроме нарративных, иллюстрационных. В крайнем случае скажете – ready-made для бедных. А если я так и хотел – для бедных? И это тоже входило в структуру образа? Не знаю, был ли такого рода подтекст в работах Глазунова. Может, и нет. Похоже, ирония не входила в число его сильных качеств. Во всяком случае, уж самоирония – точно. Но и оппоненты были не на высоте: кроме оторванности, отвязанности от профессионального ценза, ничего в его работах не видели.

Не берусь судить, влияла ли остро негативная реакция профессиональной общественности на развитие Глазунова как раздражающий фактор: не понимаете направленности моих приемов? Не способны соскочить со стереотипов «сделанности», живописной культуры и пр.? Рагуете за авангард, но отрицаете возможность провокации в том плане, который я предлагаю? Натя!

Во всяком случае, в последующих своих работах Глазунов отказывается от многослойности и неоднозначности. Они становятся все прагматичнее как в плане идеологического содержания, так и визуальной реализации. Ничего лишнего. Редукция образа плюс эффективное проникновение (за счет эффектов аттрактивности и некоторых других приемов суггестии) в массовое сознание.

Упомянутый выше блок источников (поздний академизм плюс символизм) рассматривается теперь не как источник диалога. По новой логике Глазунова, его можно апроприировать. Как некий арт-реди-мейд. Источники инспирации он особо не скрывает. Само присвоение, правда, носит различный характер: от стилизации до разных степеней опосредования. Этот апроприационно-адаптационный прием теперь проходит через всю арт-практику художника. Глазунову не нужно искать какой-то индивидуальный цветовой синтез. Монтаж источников – момент головной, умозрительный: здесь есть баланс высокого и низкого, идущий от поп-арта (High and Low). Высокое – понятно: это спиритуальное, духовное, – обязательное обременение всех изводов академизма и символизма. Низкое здесь – сама адаптация для зрителя, «под» его представления о красивом.

Нагляднее всего это предстает в работах, включающих не art-ready-made, а конкретные реальные предметности. Они или выступают в виде найденных – found objects, или воспроизведены с иллюзорной достоверностью. Теперь это действительно «для бедных». Никаких умствований. В работе «Русский мужик» художник оперирует этнографическими реалиями – иконой и самоваром – с той непринужденностью, с которой классики поп-арта делают это с имиджами товарного производства. Правда, последние играют с товарными стандартами, переходя от предметной агрессии к дереализации, оперируя ментальными планами – от критического до метафизического. За непринужденностью у Глазунова другое: уверенность в результативности приема присвоения. Он безотказен на уровне визуальности: «присвоение» носит бесхитростный характер – предмет или миметически воспроизводится, или непосредственно внедряется в произведение (прибивается к деревянной основе или к холсту). Так же уверенно поддается усваиванию и содержание: вещи представляют самих себя, каковы они есть в бытовом, символическом (культовом) и этнокультурном обиходах. Наконец, уверенно контролируются и отношения со зрителем: они построены на сувенирном принципе – на вынос, на память, «уноси готовенького!». (Кстати сказать, этот сувенирный принцип, как-то презираемый современным искусством, на самом деле обладает огромной, хоть и примитивной, суггестивной силой.) Присваивает художник, присваивает и зритель. На память. Ход эффективный и вполне осмысленный. Об этом свидетельствует хотя бы то,

как откровенно Глазунов обнажает прием, как бы играя с самим понятием доходчивости. Пожилой колхозник с орденом на ватнике изображен со стаканом в руке на фоне реальной (воспроизведенной) плакатной продукции. Образ и сам ходулен, уподоблен массе других плакатных изображений ветеранов. За его спиной – столь же тиражированные, в прямом и переносном смысле, герои: передовики, воины, космонавты и даже борцы за освобождение Африки. Он пьет и за их здоровье, и за наше, зрительское, возникает некая единая в своей простоте коммуникация: что-что, а сто грамм за здоровье всех хороших людей – святое дело! Современное искусство добивалось прямой контактности с жизненным материалом – вне канонов картинности и культуры формообразования. Если бы Глазунову была свойственна ирония, он мог бы парадоксальным образом претендовать на участие в левом дискурсе тех лет, только обдумывавшем стратегии партиципации и внедрения. Дескать, я работаю с проблематикой правдивости (документирование месседжа), массовости и народности. Если это не существующий в свернутом виде (готовый развернуться в виде хеппенинга) образ прямой демократии через народное голосование, то что же это? Увы, внестанковое, внекартинное мышление не были ему свойственны. Как и ирония. Идеология действовала подавляюще. (Как, впрочем, и на многих актуальных художников социального плана.)

Так что подобное «снижение» все-таки не концептуализировано. Глазунов не стал (или не смог) додумывать возможные выходы «за картину». Похоже, предельного упрощения, своего рода дна миметической установки, он коснулся случайно и сразу же стал выгребать наверх. В полотне «На колхозном складе» даже поп-артовский ход осложнен: и скопированный фрагмент фрески (высокое), и свиная туша (подвешенная в храме, превращенном в склад, – дважды низкое) даны как ready-made, как готовое. Притом роль туши двойственна: изображение отсылает и к излюбленному поп-артом анонимному материалу – вывеске, плакату-инструкции по разделке туши, и к материалу сугубо модернистскому – «натюрмортам из мясной лавки» Хаима Сутина, например.

Низовой поп-арт, апроприировавший в качестве реди-мейда некую усредненную норму красоты, отработанную в арт-продукции символистского и позднеакадемического толка 1980–1990-х примерно годов, – так бы я определил язык Глазунова. Разумеется, самолично, без согласования своей позиции с автором.

В конце 1980-х ситуация меняется. Реалии политической жизни безжалостно опрокидывали иллюзии. Прежние элиты (та часть элит, с которой работал Глазунов) вращались в бизнес или сходили со сцены. Прежняя массовая аудитория трансформировалась еще быстрее: в мелких предпринимателей или в маргиналов. В любом случае ценностные ориентиры и приоритеты целевой аудитории Глазунова расслоились и потеряли определенность. Глазунов не оставил свои ретроспективные мечтания – он продолжает писать витязей и княгинь: он занимал уже такое положение, что мог бы спокойно заниматься музеефикацией собственного наследия. Более того, он сделал реверанс в сторону новой реальности: в картине «Воскрешение Лазаря» представил библейский сюжет как метафору позитивного развития событий, более того, «подселил» в него Горбачева и Рейгана как гарантов этого развития. Но человеку с бойцовским темпераментом Глазунова всего этого было мало. Он выжидал. Боевой рожок протрубил в конце 1990-х. Как мне представляется, в определенных кругах вызрел еще один, новый запрос на историю. Ориентировка менялась. Никаких мифопоэтических преданий, никакой смело, вопреки западническим козням, раскрываемой национальной красоты. За всеми этими откровениями и умилениями можешь сам не заметить, как дашь слабину. В основе нового видения истории лежало противостояние своих и чужих. Новый запрос застал Глазунова совсем не молодым человеком. Но он юношески бодро ответил на зов трубы. Участвовал ли он лично в формулировке этого запроса? Пожалуй, дума о врагах, о супостатах всегда присутствовала в его художественном мире. Прежде всего это была ненависть к персонификаторам мировой революции, разрушителям национально-традици-

оналистского сознания – большевикам первого призыва, бескомпромиссным «левым». Но до поры все это существовало как бы в свернутом виде. Номенклатура врагов была целиком в ведении идеологического отдела ЦК. В брежневскую пору отношение к большевикам первого призыва – даже объявленным врагами народа и репрессированным – было лишено сталинской оголтелости. Те, кто остался нереабилитированными (Троцкий, левая и правая оппозиции), просто тихо отошли в архив. Выяснение отношений с ними оставили на будущее (хотя были и эксцессы непримиримости со стороны идеологов суловского разлива, но в целом эта архивизация проходила без обострений). В этот период создавать обобщенный злобный образ комиссара (даже объясняя, что имеются в виду замаскировавшиеся будущие враги народа) было невозможно. Глазунов и его единомышленники держали этот образ «в уме», вынужденно оставляя его разоблачение «на потом». И – дождались. По ходу перестройки отпали многие запреты, в том числе и «справа». На монументальных полотнах Глазунова появляются враги – поначалу предстающие в образе комиссара с бородкой, все более напоминающего Л. Д. Троцкого. Время было бурное, история пребывала в состоянии кипящего котла мнений (полное отличие от ситуации застоя с ее нехитрой типологией «исторических предложений»), кто тянул вправо – к монархизму, кто – к европейским ценностям. За революционеров не заступался никто, кроме горстки маргиналов-леваков. И все же Глазунов, надо отдать ему должное, не обрушился на историю с приговорами. Он опять же прочувствовал настроение времени, уставшего от привнесенных оценок, самостоятельно разобраться в собственном прошлом. Он еще более обострил и редуцировал коллажную форму: теперь это была прямая экспозиция сил, их простейшая расстановка. Автор сужает круг своих источников. Теперь он все более откровенно замешивает свой живописный язык на визуальности русской религиозной академической живописи второй половины XIX века, сухой и экзальтированной, зато поднаторевшей в компоновке сцен предстания. Для остроты в этот замес добавляются отсылки к более ярким вещам: например, к «Александру Невскому» П. Корина, видимо, близкому художнику не столько замечательной живописью, а как раз композиционной выразительностью демонстрации силы. Итак, силы заявлены, монументальная картина компоновалась как плоскость с наложенными на нее группами – героев и антигероев. «Упор» на героев поначалу был только композиционным: основой в прямом и метафорическом смысле были воины света – святители, люди духа, словом, великие люди земли Русской. Людям сомнительной в глазах художника исторической репутации также отводилось достаточное место, но – вне главных композиционных осей. В работе «Сто веков» Сталин был смещен на периферию и закомпонован с Троцким. Глазунов избрал очень удачную стратегию взаимоотношений со зрителем: это был своего рода квест. Зритель сам должен был среди сотен «голов» найти «своих» и «чужих». Б. Брехт говорил о «показе показа»; глазуновские герои и демоны показывают, что не просто так себе стоят, а именно демонстрируют некие сущности, кто – добро, кто – зло. Простые, не искушенные в иконографии зрители в ходе самостоятельной навигации опознают и личности, и сущности. Ноу-хау Глазунова в том, что он впервые визуализирует образы советских мифологических антигероев, Троцкого например. Он их подвергает на этот раз визажизму с отрицательным знаком: гримирует, подчеркивая злодейские черты и обостряя национальные. Надо сказать, используя эти гротесковые приемы, Глазунов знает меру: по пути политической сатиры он не идет. Ведь он ощущает себя эпиком, что заставляет задумываться о выборе выразительных средств. Карикатурные моменты как таковые, если они возникают, каждый раз мотивируются.

Так, в «Великом эксперименте» они заданы воспроизведениями массовой печати: образ еврея-менялы заимствован у киноплаката, карикатурный симбиоз Сталин-Гитлер – у известной польской антисоветской листовки военных лет. Неприхотливому зрителю введена соответствующая информация; для публики же, озабоченной соблюдением приличий, все-

гда есть оправдание: образ – не что иное, как опосредование исходного документа. Впрочем, на рубеже 1980–1990-х соблюдения приличий уже никто не требует. Излюбленный прием – показ исторически сложившейся расстановки сил – в исполнении позднего Глазунова подточен мировоззренческими слабостями автора. Так, все более явственен чуждо-инородческий акцент в облике зловещих комиссаров («Разгром храма в Пасхальную ночь») и сусально-святочный – в образах истинных ревнителей национального духа.

«Рынок нашей демократии» – самая нервная, сумбурная из монументальных «многоголовых» композиций Глазунова. Немудрено – он впервые столь откровенно вынес на полотно современную историю, решился на открытые политические оценки (так, откровенно окарикатуренным предстает у него президент Ельцин), выплеснул на зрителя свои страхи и фобии. Положительные герои (ветераны и др.) узнаваемо плакатны, и в этом есть умысел: они сделали свое дело и отошли в историю, они уже не подвержены тлетворному духу времени. Но они отодвинуты на периферию огромного холста. Они статичны. Зато отрицательные как презентаторы процессов, происходящих в стране, подвижны, даны в становлении, – это копошащаяся агрессивная масса, отвоевывающая себе пространство. В этом пространстве правит бал Сатана – продается Россия (обнаженная дева в кокошнике – прямолинейная метафора распродажи всего святого), торжествуют коррумпированные генералы, страдают дети, символы империи апроприируются рекламой или вытесняются вовсе – они в буквальном смысле повержены символами потребления, разнузданности, гедонизма. Особую ненависть автора вызывают раскрученные медиаидолы – вся эта попса и другие любимчики плебса (здесь снова включается квест – зритель призван идентифицировать заявленных персонажей). Любопытно: Глазунов, пионер российского медийного самопиара, обрушивает свой гнев на то явление, которому он сам прокладывал дорогу.

Демократия показана Глазуновым как торжище, на котором элиты спускают национальное достояние: самую государственность, монархические традиции, национальный тип красоты. Надо сказать, такое видение демократии не было для Глазунова конъюнктурным. Думаю даже, он искренен. Всю жизнь он воспевал некий лад, порядок: праведники наставляют на путь истинный, воины воюют, девы и жены ждут возвращения своих защитников, супостаты строят козни. Художник, в борениях с последними, осуществляет свой путь, практически пастырский, ибо борется за все хорошее (см. выше) против всего плохого. В борьбе все средства хороши, потому и ставка на легкую усвояемость общественным организмом, на предельную эстетическую и мировоззренческую редукцию естественна. Демократия в глазах Глазунова – высшее проявление антилада, в котором отменены иерархии и устои, более того, смазана расстановка сил. «Чужие» не демонстрируют свою демоническую сущность в позах предстояния, как было ранее. Они проникают в самую сердцевину сил добра, более того – присваивают или перекупают исконные символы порядка и красоты (от государственной символики до образов дев в кокошниках). Возникает идея демократии как тотального проникновения зла. (То, что демократия, помимо всего прочего, предполагает человеку выбор – идеологии, экзистенции, стиля жизни, вне мироощущения Глазунова. Он – из тех, кто навязывает собственный выбор.)

Картина «Рынок нашей демократии», если смотреть на эту вещь с исторической точки зрения, претерпела в своем репрезентативном качестве глубоко поучительные превращения. Она в момент создания представляла мышление достаточно массовой аудитории, активно не приемлющей развитие событий: реформы, интеграцию в мировой рынок, западные влияния в массовой культуре и пр. И все же, при всей массовости, эту аудиторию характеризовала некая маргинальность. Удаленность от мейнстрима. Котел страстей, визуализированных Глазуновым, разогревался на дровишках resentment. Это понятие (его формулировал еще Ницше), активно вводимое сегодня в политический оборот, характеризует долговременные общественные эмоции навязчиво-негативистского плана, сочетающие неприятие насто-

ящего с реактуализацией и мифологизацией прошлого. «Ресентимент никогда не может образоваться без специфического чувства бессилия – бессилия в каком-либо одном из бесконечного множества отношений – в конечном счете он представляет собой одно из проявлений «нисходящей жизни» (Макс Шелер). Ресентимент достаточно многолик: при желании, под сильным микроскопом, можно различить серьезные разночтения между установками, скажем, Глазунова и Проханова. У первого сильнее мифология имперско-монархического плана, второй видит себя последним солдатом советской империи. Но гораздо весомее всех подобных нюансов является обязательный для ресентимента посыл враждебности.

С момента написания «Рынка нашей демократии» и картин подобного плана прошло почти полтора десятка лет. Политическая атмосфера существенно изменилась. Идеи ресентимента из дискурса маргиналов перешли в пропагандистские программы государственных телеканалов. Разумеется, они были трансформированы в проблематику озабоченности местом новой России в мировой политике, в пресловутую тему «уважения» и пр. Более того, контракт государства с ресентиментом представляется мне вполне прагматичным и политтехнологичным, вовсе не исключающим принципиально другие, ориентированные все-таки на восходящую, а не нисходящую парадигму жизни. И тем не менее внешне все выглядит как победа глазуновского миропонимания: имперские амбиции, специальные отношения с РПЦ, антизападничество, третирование «либералов». Глазунов по праву может считать себя одним из отцов движения ресентимента (как бы ни назывался в его словаре этот симбиоз охранительства и экспансионизма). Счастлив ли он? Почему-то мне кажется – не вполне. Дело в том, что в течение десятилетий он, отрефлексированно или нет, использовал лексику современного искусства, во всяком случае – мышления: методики манипуляции зрительским сознанием, апроприацию, реди-мейд, квест и пр. У него были свои представления о высоком, и он отстаивал их, пусть и не всегда методами высокой этической пробы. Всю жизнь добивался для своей арт-практики статуса огосударственного искусства, при этом оперируя элементами contemporary art. Стоял на охранительных позициях, используя при этом достаточно «продвинутые», не принятые его системными собратьями по цеху технологии массмедийного самопродвижения. Пытался соединить мифопоэтическое с негативным, агрессивным посылом. Жаждал дать зрительски аттрактивную форму ресентименту. Да, претворения противоречивого, синтеза внеположного не состоялось. Но как ни относиться к нему, Глазунов – феномен эстетический. Вместе с тем жизнь сыграла с ним дурную шутку. Да, он всегда жаждал наибольшей усвояемости своего арт-продукта «общественным желудком» и добился здесь несомненного успеха: очередей, окольцевавших музейные и выставочные залы. Однако предельное упрощение общественных представлений и нравов (напомню – говорю не об обществе в целом, а об аудитории виктимной, жертве пропагандистского вещания) в определенный момент резко опередило устремления художника. Более того, напрочь вымыло эстетическое слагаемое его месседжа.

Его патриотизм из мифологизированного и жертвенного канализировался (подходящее слово, если иметь в виду публицистические каналы) в «сивушный» (П. Вяземский), его борьба за свою правду превратилась в глумление над инакомыслием, его редукция изображительности докатилась до бамперных наклеек «На Берлин!», его попытки инсайтов, озарений по поводу мистического русского пути выродились в слоганы футбольных фанатов «Всех порвем». «Глазуновщина» стала общим местом. Привыкший редуцировать, Глазунов сам стал жертвой великого упрощения: он присвоен, «усвоен» массой без остатка. Его аудитория присвоена крикунами-политэкспертами многочисленных публицистических программ. Оказалось, их простота хуже эстетического воровства (апроприации). Они безлики и анонимны. У арт-продукции Глазунова все-таки была авторизация. И – своя аудитория. Почти исчезнувшая ныне публика 1970–1990-х годов – не очень поднатасканная в искусстве, проникнутая фобиями и страхами, податливая на конспирологические идеи, но все-таки желав-

шая в чем-то с помощью искусства разобраться. Мне трудно заподозрить в подобном аудитории, в которой навыки анализа растрачены, а аргументы адаптированы до уровня кричалок, а именно таковая стала результатом развития нашего ressentimentа.

К этому ли стремился Глазунов? Не думаю. С точки зрения определенных политических сил, мавр сделал свое дело. Но, хочется думать, Глазунов мыслил в категориях по-своему понимаемого, но все же искусства. Политическую конъюнктуру он охотно использовал, но вряд ли мечтал раствориться в ней.

Глазунов – стойкий социоэстетический феномен. У него – об этом трудно сказать в отношении большинства системных («творчески-союзных») позднесоветских художников – была своя реально большая аудитория. В этом плане он – в старом смысле слова – народен. Какой бы частью народа его аудитория ни была. И он вполне смог репрезентировать ее представления об истории своей страны. Это важно: не историю. А именно представления этой уходящей общественной группы об истории. Какими бы они ни были. Группе же, вошедшей сегодня в силу, Глазунов уже не нужен. Эта масса далеко обошла его на пути упрощений: он создавал мифы, она живет лозунгами и жаждет действия.

Такая вот судьба. Глазунов в последние годы не маневрирует в поисках новых таргет-групп, не дает себя использовать, как, скажем, Проханов, в роли медийного политического фрика. Он, видимо, продолжает свои безразмерные циклы – как бы досылает их в некий визуально-социологический архив, призванный фиксировать существовавшие в обществе иллюзии и обманы, как возвышающие, так и опускающие. Он и сам вполне торжественно как бы wpłyвает в этот архив. И в этом плане, пожалуй, даже историчен.

2016

## Час Брускина

Гриша Брускин на несколько лет старше меня, зато я провел детство в таком доме, где время шло медленнее, как бы консервировалось. Так что мы практически одного поколения, в том по крайней мере смысле, о котором пойдет речь ниже. Но сначала – о моем доме. Это был ленинградский дом, построенный до войны, так называемый сталинский: серый, с мощными – сегодня бы сказал, беренсианскими, то есть бравшими образец в здании немецкого посольства на Исаакиевской площади, – колоннами. В околотке дом назывался генеральским – там действительно жили отставные или близкие к тому генералы среднего звена с семьями. Кругом были старые, Измайловского еще гвардейского полка, казармы, улицы до революции назывались ротами, в то время, понятное дело, – улицами Красноармейскими, по номерам, с 1-й по 13-ю. Я хорошо помню рожок, то есть горн, трубивший побудку. Солдатики спозаранку гоняли, обучая строевому шагу, по ближайшей Красноармейской, 8-й, мы, ошалевшая мелюзга генеральского дома, нет-нет да и въезжали на своих трехколесниках и «Орленках» в марширующие жидкие шеренги. Солдатики шарахались, ломая строй, старшины орали на них бешено, нас же, на всякий случай, не трогали: черт его знает, чей недоросль носится сломя голову. Может, какого опасного человека недоросль. Во дворе совершали моцион старички в шинелях и папахах, чинно раскланивались, расходились группками по интересам. Интересы были военными, да и все вокруг было военным. Война закончилась не десять с лишком лет тому назад, а где-то чуть ли и не вчера.

Зачем я так массивованно ввожу в свою статью о художнике детские воспоминания – тем более собственные, не брускинские? Да чтобы укоренить в нашем сближенном детском опыте новый проект Гриши Брускина – «Время „Ч“».

Есть такая потребность у современного художника – укорениться в каком-либо пласте личного опыта, зарыться в тогдашнюю повседневность и прослушивать заново ее звуки и шорохи, пережить страхи и радости, словом, ощутить прошлое, вот хотя бы детство, как реальность. Причем – реальность в ее историзме. Есть такая потребность и у критика. Увидеть в произведении импульс к активизации ресурса собственной памяти, задействовать в этой связи самые простые, житейские связи и ассоциации – значит, запустить механизм близкого чтения, объемного, стереоскопического считывания. Эту реальность сознания когда-то замечательно выразила Л. Гинзбург: «Если бы, – не выдумывая и не вспоминая, – фиксировать протекание жизни... чувство протекания, чувство настоящего, подлинность множественных и нерасторжимых элементов бытия»<sup>10</sup>. Этот механизм заржавел от многолетнего простоя – гораздо чаще мы в контексте современного искусства используем механизм феноменологической редукции, то есть освобождения сознания от натуралистической установки, на деле – от самого статуса реального. Возникла необходимость смазать шестеренки этого механизма – прежде всего прислушиваясь к собственному опыту, не боясь житейского уровня, напротив, видя в нем возможный ресурс бытийного. Похоже, появилось понимание: чтобы подступиться к произведению, нужно нащупывать некие микроточки (в идеале – сумму микроточек) общего опыта исторического проживания. Такое понимание, конечно, противоречит многим принятым установкам изучения contemporary и может быть обвинено в эмпиризме и чуть ли не бытописании. Зато оно свободно от обязательств иллюстрирования бесконечно меняющихся философски-спекулятивных концептов. И от участия в бесконечном выяснении властных отношений. И от многих других обременений, к которым, правду говоря, зачастую сводится понимание современного искусства и которые, на мой взгляд, привели к кризису и самое contemporary, и систему его описания.

---

<sup>10</sup> Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство, 2002. С. 142.

Здесь уместно задуматься: почему именно сегодня возникает потребность укоренения в личном историческом опыте? Можно было бы привести обширную литературу, посвященную ценностно-темпоральным увлечениям современной гуманитарной науки, начиная с «режимов историчности» Ф. Артога<sup>11</sup>. Или с анализа связей исторического мышления и мемуарно-автобиографического письма<sup>12</sup>. Или с особенно близкой моему подходу теории autofiction Ф. Лежена или С. Дубровского. Но общие методологические векторы здесь придется только обозначить. Гораздо важнее рассмотреть ситуацию в художественно-критической практике. Причем не только у нас. Вот и Роберт Сторр в своей недавней книге<sup>13</sup>, на мой взгляд, одной из лучших искусствоведческих работ последнего времени, большую часть текста уделяет собственным (и своих близких) впечатлениям о 9/11. Неужели и у «них» ощущается (во всяком случае, наиболее вдумчивыми представителями профессии) нехватка бытийной укорененности? Усталость от опосредованностей разного рода?

Вроде бы документальной верификации продуктов артпрактики сколько угодно: на каждой *documenta* тебе покажут прямую – предметную (*found object*), архивную, дигитальную, фотовидеофиксирующую и пр. – документацию как текущей событийности, так и просто биографичности автора. Но, оказывается, верификации мало, мало и предъявления фактуры жизни. Это – сырой материал. По своим и чужим воспоминаниям и свидетельствам Сторр карабкается к адекватной интерпретации меседжа Рихтера. Проще говоря, он показывает, что речь идет об общем отрывке жизни, о со-проживаемости ее художником и критиком, о со-направленности поисков понимания ее, жизни, историзма и ее обыденности. Замечу – все это вовсе не предполагает (но и не отвергает) некую «реалистичность»: возможны любые формы «авторизации» (индивидуальной образности). Предполагается одно: актуализация личного опыта жизни. Искусства – как личного искусства. Критики – как личного искусства искусствопонимания.

Но не будем заменять это личное методологическими моментами. Вернемся к нашему общему с Гришей Брускиным детству. Разумеется, ребенок не в состоянии осознать историзм собственного бытия. В отличие от взрослого: «В жизни отдельного человека есть исторические и неисторические периоды. Они могут не осознаваться человеком, а могут осознаваться в категориях историзма... Соотнесенность частного существа с историей всегда налицо, но она различна» (Л. Гинзбург).

Брускина (причем не только в арт-практике, но и в литературе мемуарного плана) всегда отличал интерес к этой соотнесенности. Апеллируя к советскому опыту, он всегда момент проживания этого опыта ставил выше практик аналитико-деконструктивистского толка. В этом плане он отличается от большинства соц-артистов, большей частью работавших с мифологемами: хотя герои его «Лексиконов» обобщены до эмблематичности, в них всегда присутствуют узнаваемость, «схваченность» выражения лица, позы и жеста, иными словами – жизненность (впрочем, жизненность или проживаемость советского можно найти и в лучших вещах соц-артистов, например в серии «Ностальгический социалистический реализм» В. Комара и А. Меламида. Скажем, не в сочиненной постановочной картине «Сталин и музы», пародийно отсылающей к формулам академической композиции, а в вязких нарративах типа «Игры в жмурки»). Однако вернемся к дорефлексивному советскому опыту – детству, которое проживалось само собой, вне осознания той специфики, которую накладывало конкретное время.

---

<sup>11</sup> См.: *Артог Ф.* Времена мира, история, историческое письмо. М.: НЛЮ, 2007.

<sup>12</sup> См.: *Паперно И.* Советский опыт, автобиографическое письмо и историческое сознание: Гинзбург, Герцен, Гегель // НЛЮ. 2004. № 68.

<sup>13</sup> *Storr R.* September. A History Painting by Gerhard Richter. Tate Publishing, 2010.

Разумеется, я вполне осознаю многомерность советского детства второй половины 1940–1950-х годов. Берется только один пласт этого слоеного (все равно сладкого) пирога – особо важный для понимания нового проекта Брускина (а может – и для понимания ментальности целого поколения). Этот пласт – отражение того состояния тревожности, которое транслировалось всеми массмедиа Советского Союза. Состояние тревожности имеет несколько уровней. Об экзистенциальном говорить не будем: он – горький плод рефлексивного сознания, о нем – речь впереди. Пока что – о другом уровне. Из всех радиоточек и кинозалов страны транслировалась тревога иного рода: функционально прагматичная, манипулирующая массовым сознанием в интересах режима – не расслабляться, поддерживать мобилизационное состояние, затянуть ремни. Нагнетанию этой «государственной тревоги» способствовали специальные мастера «литературы и искусства», специализирующиеся на шпионском и военно-приключенческом жанрах. Перечислю только несколько знаковых, как теперь говорят, вещей – романы Г. Матвеева, Н. Шпанова, Л. Самойлова и Б. Скорбина, В. Цыбизова, фильмы «Следы на снегу», «Над Тиссой», «Об этом забывать нельзя», «Тень у пирса», «Незванные гости», «Тарантул» и «Зеленые цепочки», чехословацкий фильм «Поющая пудреница». Холодная война привнесла в шпионскую тему, мощно заявленную еще в 1930-х годах, новую фактуру. «Звериная» метафорика прокурора Вышинского по поводу «своих» внутренних шпионов, то есть троцкистов и пр. (шакалы, собаки, гиены в образе человеческом), носила ритуально-мистический характер: веруешь – признаешь вчерашних вождей наверху и лучших друзей вблизи гиенами; ритуальным было и раскаяние в нераспознавании врагов («объективных» доказательств – условно говоря, «клыков и копыт» – быть не могло, так что «потеря бдительности» была грехом «не смертным» по последствиям, ибо – общераспространенным).

Война с ее реалиями (наличием реальных шпионов с реальными последствиями их деятельности) в какой-то степени ослабила идеологически-ритуальный накал и привнесла в шпионский дискурс элементы прагматики. Вместо «верую» – поиск каких-никаких доказательств, вообще – «фактуры». Вместо мистического перерождения «своих» – хоть какая-то мотивация существования (заброса, вербовки) супостата (деньги, карьера, «зоологическая ненависть» к СССР). И главное – принципиальная необходимость и возможность не мистически разоблачить (по классовому чутью, по наитию, по социальным связям – «бывшие» и пр.), а оперативно выследить, реально выявить, «доказать», «взять с поличным» агентов абсолютной мимикрии, внешней и поведенческой похожести на рядового советского человека. (Разумеется, все это не отменяет абсолютной сфабрикованности и даже беллетризованности «доказательной базы» в поздне сталинских процессах и процессе над Берией.)

Суммируя, выделю три момента шпионского дискурса, имеющих значение в связи с проектом Брускина «Время „Ч“». Это момент выслеживания чужого среди своих. Как поведенчески, в конце концов, антропологически, выдаст себя чужой, тренированный на то, чтобы быть – «как сто тысяч других в России»? Второй момент – материальный след, оставленный шпионом. Через весь этот корпус произведений проходит тема преследования (в буквальном смысле – движения по следу). Шпион оставляет след в тайге. Он же, пересекая специально распаханную, дабы выявить проход нарушителя, контрольную полосу, использует разного рода хитрости: овечьи и коровьи копытца. А то и вовсе крылья, чтобы перемахнуть через это препятствие. И наконец, третье. Задание агента. Банальная вербовка, сбор данных – все это встречается, конечно, в шпионском романе и фильме. Но все чаще целью шпиона становится нечто тотальное по последствиям. Порошки для массового отравления. Лучи смерти. Технология гипноза для оболванивания людских масс. В фильме режиссера Н. Фогеля «Гипнотрон профессора Браилова» (1962), романе В. Иванова «Энергия принадлежит нам» (1959), Л. Лагина «Патент АВ» (1948), В. Цыбизова «Тайна Соленоида» (1959), Л. Овалова «Секретное оружие» (1962) фигурируют советские изобретения, направленные

на улучшение жизни. За ними охотятся шпионы: заокеанские воротилы готовы переиначить эти изобретения в сплошные, условно говоря, лучи смерти, дабы нанести максимальный урон всему «советскому роду», перепрограммировать его. Отметим – все упомянутые линии шпионского дискурса имеют явный антропологический аспект: враг нацелен на уничтожение самого типа советского человека. Сам же враг конспирации ради именно мимикрирует под этот тип. Однако при этом он – уже какой-то иной антропологической матрицы. Его выдает «след». Органичность применения бестиальных практик (переход границы), нравственная нечистоплотность, примитивный тип мотиваций, невротические рефлексии страха, в отличие от позитивного вектора ментальности советского человека, – все это свидетельствует о деградации антропологического толка.

Шпионский универсум послевоенного советского мира, естественно, плотно охватывал и детство. Здесь было много прагматичного: чем раньше ребенок учится распознавать, как устроен этот универсум, тем вооруженнее он будет, когда вступит в неизбежную борьбу политических систем. Впрочем, можно было и не откладывать: в шпионском универсуме был детский сектор. Так, в «Поющей пудренице» детская наблюдательность мобилизована спецслужбами.

Шпионский универсум был только одним, пусть очень важным, сегментом системы государственной тревоги, покрывавшей СССР и страны социалистического лагеря. Эту тревогу в прямой речевой форме транслировали все средства массовой информации. В эту систему входили и необходимые для нормального функционирования страны (то есть функционирования в оптимистическом режиме) спасательные средства. В общем, тревога тревогой, но для паники повода нет: даже если империалисты и реваншисты развяжут войну, население будет спасено (ответный удар и пр. – особая статья). Эти средства – массовые тиражи плакатов по поведению населения в случае ядерной или химической угрозы, выпускаемые «Гражданской обороной» (не знаю, какова была их роль: думаю, в большей степени – психологическая, терапевтическая, нежели реально защитная). Уверен, значение этих плакатов-инструкций для нашего сюжета неоспоримо.

Вовсе не хочу, чтобы реалии общего с Гришей Брускиным детства, возникающие в памяти по мере вживания в проект «Время „Ч“», воспринимались как курьезы. Нет, это реалии истории повседневности. Многоканальная система государственной мобилизационной тревоги не была эфемерной. Она действовала. И волны, которые она распространяла, доходили и до нас. Правда, они трансформировались. Детство есть детство – игровое преобладало над идеологическим. Вспоминаю собственную историю – на первом этаже нашего генеральского дома был магазин, подсобка выходила во двор. Грузчики, повозившись в помещении, отдыхали на воздухе, сидя на ящиках. Просто курили – о выпивке не могло быть и речи: все было на виду у строгих старичков – насельников нашего дома. Так вот, почему-то нам, мелюзге, пришла в голову мысль, что один из грузчиков, молодой, ничем не примечательный парень в спецовке, – шпион. Мы стали за ним следить: «разведывали» обстановку, скрываясь за ящиками, сменяли друг друга, «маскировались» и т. д. – строго по фильмам. На страничках специальной тетради фиксировали его приходы и уходы: те, кто умел уже, пусть не твердо, писать, – словами, совсем малыши – палочками. На глазах у млеющих от восторга девочек украдкой поднимали с земли окурки-«вещдоки» и по всем правилам розыска складывали их в специальную спичечную коробку. Бедный парень, заметив наше назойливое внимание к его персоне, поначалу просил «отстать». Когда увещевания не помогли, надрал нам, мне в частности, уши. Надо сказать, во всем этом преобладало игровое начало, ни о каком доносительстве «органам» – отраде пионерии тридцатых годов – и речи не шло. Но экзекуция показалась страшно обидной – ведь мы были на правильной стороне, советской, и действовали строго по норме, заложенной шпионским жанром в его советском изводе. И нас за это... Поэтому, когда я с рыданиями вбежал в дом, поделиться с бабуш-

кой произошедшим не показалось мне зазорным: детская обида, не более того. Бабушку, даму строгую, генеральшу бог знает в каком поколении, патриархально взволновало главным образом то, что грузчик, нижний чин, поднял руку на дитя. Дед был послан в магазин. Грузчик тут же вызван на правож. Видимо, дед разобрался быстро. Вечером старики и пришедшие с работы родители заперлись. Я думаю, они решали, как действовать, дело было, как я теперь понимаю, непростое. С одной стороны, нельзя разом разрушать базисную государственную поэтику бдительности: все-таки мальчику предстояло жить в социуме, цену которому все они знали хорошо. С другой стороны, с карательными органами в семье были связаны не лучшие воспоминания. Появились, наверное, взаимные претензии: с чего это ребенок играет черт знает во что – слезку какую-то, а то, что «заложил» обидчика, – это уж ни в какие ворота... Сошлись на том, что сообща допустили промашку, не доглядели, что читает мальчик. А читал я тогда, надо сказать, чистый, незамутненный трэш – всякие там «Зеленые цепочки» и «Тарантулы». Беседу провел дед – в старой доброй манере: доносчику первый кнут. «Во-первых, пойдешь и при всех, в магазине, извинишься. Во-вторых, следить за кем бы то ни было – недостойно, на это есть специальные люди, к которым ты, надеюсь, принадлежать не будешь. Мы их на фронте очень даже не любили. В нашей семье никто не стукал, то есть не доносил. Все, разговор окончен». Но главное, мама выбросила всех этих «Тарантулов» и положила правильные книжки – «Трех мушкетеров» и «Таинственный остров». Советско-шпионский период моего детства кончился сам собой.

Думаю, подобные истории есть у многих представителей нашего с Брускиным поколения...

Кстати, кроме преобладания игрового начала над идеологическим (уже не классовым, как в тридцатые, а «иностранным», западным, – понятием, имевшим в те времена несколько иное идейное обременение), вспоминается еще один пример искажения или нейтрализации направленных волн мобилизационно-государственного страха. Дело в том, что в любом дворе невозможно постоянно играть в шпионов и контрразведчиков, не меняя роли. Сегодня я – свой, а завтра – ты. Иначе нечестно. И эта замена снижает «взрослую» однозначность посылки. Отсюда – амбивалентность образов «Времени “Ч”»: кто есть кто – с этим неизбежно приходится разбираться и художнику, и зрителю, но однозначного ответа нет. Зритель постепенно свыкается с неувимостью, а может, и несущественностью нормы.

Но сначала Брускину нужно разобраться с реальностью. Я уже писал, даже в работах эмблематического плана (версии «Лексиконов»), при высокой степени обобщенности и опосредованности, ему была важна укорененность в реальности, то, что я называл «проживаемостью». В новом проекте реальность (по крайней мере, реальность сознания) задана предметно. В прямом смысле слова: практически макетной сделанностью. (Не знаю, как сейчас, но в 1950–1970-х в советских комбинатах прикладного искусства существовали специальные макетные цехи: художники-умельцы создавали макеты чего угодно – архитектурных объектов, горящих домов, фронтальных госпиталей и т. д. – для профильных музеев и выставок.) Культура иллюзорности, наглядности была очень высока, убедительность достигалась в том числе и нехитрыми оптическими приемами – системой зеркал и пр. Колодец, операционная палатка, охваченное огнем строение, мотоцикл, оружие – все это выполнено со всамделишностью, которую так ценят дети и коллекционеры моделей (железнодорожных, автомобильных и пр.). И – добавлю – авторы плакатов гражданской обороны конца 1940–1950-х годов, при всей пиктографичности умевших сохранить завораживающую убедительность. Эта «всамделишность» необходима Брускину, чтобы задать некую рамку подлинности, достоверности детских переживаний, еще не отягощенных рефлексией и безжалостным «взрослым» анализом. (В дальнейшем эти объекты могут приобретать различные, в том числе символические, значения, выступать в роли тропов-иносказаний, но пока ему важна именно достоверность.) Надо сказать, режим достоверности Брускин задает не только опи-

санним «предметным» способом. Но и, например, обращением к психологическим ресурсам памяти: так, напоминанием о детских аффектах является фигура врача со шприцем.

На этой территории детства, объективно существовавшей и намертво схваченной детским сознанием (у меня она выступает в виде замкнутого двора «генеральского дома», у других – в своей, непоколебимо определенной топографии), разворачивается действие «Времени „Ч“». То есть начинаются военные действия. На каком-то этапе можно поверить, что идет игра в войну, в наши общие «солдатики», что художнику вспоминается неосознанный детский милитаризм, через который проходят все мальчики (разве что, в нашем поколенческом случае, усиленный настроением времени – «война закончилась только вчера»). Тем более что внешне все разворачивается правильно. Вполне в духе времени: под контролем, по инструкции. Детское игровое сочетается с правилами «большой игры»: Брускин материализует (овнешняет, по М. Бахтину) то, что уже существовало как свернутая реальность в виде инструкций, плакатов и пособий ГО. В палатке разворачивается эвакогоспиталь, дом горит, но его потушат пожарные, колодец, конечно, обеззаражен, санитары укладывают на носилки раненого, часовой обыскивает задержанного, женщина в форме (сотрудница НКВД?) выцеливает противника со сноровкой ворошиловского стрелка, человек в противогазе бьет подозрительного штатского. Но постепенно происходящее выходит из-под контроля. Это касается как поведения персонажей, так и их пластики. Прежде всего, бросается в глаза, что действия «по инструкции» как-то избыточны: кажется, что санитары силой усаживают потерпевшего на носилки, подозрительный субъект обыскивается с какой-то воровской сноровкой, женщина-стрелок целится с каким-то щегольством, выдающим чуть ли не садистское удовольствие, ну а лупить задержанного по лицу – совсем уж не положено по инструкциям. Возникает страшное сомнение: не диверсанты ли сами эти спасатели и патрульные? Недаром собака кусает одного такого, в противогазе, за ляжку: она-то «чует». На какой-то момент вспоминается мифология шпионских романов – тема внедрений и маскировки. Но масштабы? Чувство реальности подсказывает – не то. Слишком искусственно. Тогда напоминает о себе – вплоть до психомоторных импульсов – идея амбивалентности, заложенная в детских дворовых военных играх с их обязательной сменой ролевых функций. Разумеется, главным содержанием проекта Брускина, тяжеловесного и многодельного, вовсе не настроенного применять тяжелую артиллерию «по воробьям», все это быть не может – ни стес на советско-историческую тему, ни магия игры как таковой. Но статья неким импульсом для выхода на новый содержательный горизонт вполне пригодно. Этот горизонт – уже не игровая, а пугающая амбивалентность образности Брускина.

Человек в противогазе поливает из шланга какой-то жидкостью насаженные на колышки резиновые перчатки и сапоги – что это, стандартная операция дезактивации? Или это вовсе не обеззараживание: человек поливает резиновые вещи какой-то живой водой, чтобы они проросли невиданными опасными плодами? А вот человек (а может, уже не человеческое существо, а оборотень) в противогазе ведет слепого – милосердно помогает или подталкивает в пропасть?

Или вот тема замера параметров человеческого лица простым сантиметром: для чего это делается? Для подбора противогаза? Вполне может быть. Но может быть и другое – возникает зловещая тема нацистской евгеники, измерения черепов в целях расовой селекции.

Брускин не дает ответов. Это в шпионских и военно-приключенческих романах нашего детства были обязательные ответы на вражеские головоломки: люди иной породы, как ни маскировались они под «своих», выявлялись, в том числе и с помощью советских детей с их настырной наблюдательностью и бесстрашием. Не было такого романа, где шпион скрылся бы, унося с собой свою не только идеологическую, но антропологическую сущность. Опыт взрослой жизни отучил от идеологической однозначности: на смену резкого деления на своих и чужих в сознании укоренилась опасная идея амбивалентности. Зато появились

новые страхи, посильнее детских: детские были неотрефлексированы, аффективны, взрослые парадоксально сочетали информированность и иррациональность. Это был страх конечности человеческого существа как биологического вида, а еще масштабней – страх мутаций всего живого. Эти древние страхи наказания всего человеческого рода (знаками которого являлись природные аномалии – двухголовые тельцы, гигантские крысы и пр.) из мистических становились реальными, ибо жаждали на информации о взбесившемся техно: ядерных взрывах и техногенных катастрофах, авариях атомных подводных лодок и Чернобыле. И конечно, на памяти больших и малых геноцидов новейшей истории: техно разъедало ДНК, геноциды – человеческие сущности. Так Брускин выходит на тему сегодняшних страхов – как тревоги цивилизационной...

## **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.