

«Наступает новое
время, абсолютно
пустое, голое, как
поле, по которому мне
некуда идти»

Интервью с Гелием Коржевым

Беседовали
Мария Буланова,
Александр Погорельский,
Валерий Анашвили

Валерий Анашвили: Гелий Михайлович, в каких условиях происходило ваше становление как художника? Испытывали ли вы идеологическое давление?

Гелий Коржев: По радио «Свобода» часто приходится слышать: Советский Союз то, Советский Союз се, режим такой, режим сякой. А я вспоминаю свою жизнь — и словно я в другой стране жил, в которой, когда я только начинал свой путь в искусстве, цензуры не было. До своей первой выставки в 1954 году я работал на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке [с 1958 года — ВДНХ. — *Прим. ред.*], где изображения Сталина были в каждом павильоне. Потом я выставлялся почти каждый год — на всевозможных всесоюзных и республиканских выставках, сам ими руководил, но цензора ни разу не встретил. Говорят, что в СССР был железный кулак, но я его не видел.

В. А.: Но ведь остаточная память о том времени свидетельствует как минимум, что цензурировались темы и образы, разве нет?

Г. К.: Нет. Вообще цензура — и в смысле тем тоже — на художника не действовала, он был свободен взяться за любую: сидел у себя в камерке, делал, что хочет. Другое дело, что его «товар» могли потом не взять, не выставить, нигде не повесить. А запретить ему что-то делать — такого не было.

В. А.: Условный советский художник создал картину. Что далее с ней происходило? Куда девались полотна в эпоху, когда вы начинали творить? Кто финансировал деятельность художника и получал его произведения?

Г. К.: Схема, которую я застал, будучи руководителем Союза художников РСФСР, да и до этого — я ведь участвовал в совкомах, — была очень простой. Начальство решало: должна состояться выставка. Всероссийская, например, проходила раз в два года в Манеже. Она так и называлась — «Советская Россия». Половину денег на нее выделяло Министерство культуры, вторую половину — Союз художников, который тогда располагал кое-какими средствами.

В. А.: Откуда?

Г. К.: Он на льготных условиях содержал керамические и ткацкие мастерские, народные промыслы, которые приносили какой-то доход. Кроме того, делали ленинские комнаты в колхозах, совхозах, казармах, домах культуры. Их заставляли обустраивать такие места, а художественные комбинаты Союза художников это делали. За деньги. Так вот, «Советская Россия» была итоговой выставкой, перед которой проводились еще зональные. Поэтому на ней выставлялись работы, уже прошедшие некоторый отбор и после распределявшиеся по музеям в регионах. Так 11 моих картин попали в Русский музей без малейшего участия с моей стороны — всем ведало Министерство культуры. Неотобранные полотна Союз художников РСФСР возил по стране, устраивая передвижные выставки. К слову, сейчас фонды Союза довольно велики.

В. А.: На кого была рассчитана эта живопись? Кто являлся ее зрителем? Не приходилось ли ее упрощать, зная, что это будут колхозники, рабочие? Или художники все равно работали, как для себя?

Г. К.: Дело в том, что, по сути, было два вида производства картин, если так можно сказать. Одни сразу были ориентированы на музеи и выставки; другие изготавливались под конкретные заказы, поступавшие художественным комбинатам как раз от колхозов и промышленных предприятий. Обычно обозначалась тематика будущей работы, и художник ехал «в поля», скажем в колхоз, от руководства которого уже на месте получал конкретное задание — изобразить передовиков, или страду, или еще что. Художественные комбинаты работали по всей

стране в крупных городах. Заказы распределялись по географическому принципу. Наш комбинат, например, обслуживал главным образом Среднюю Азию. Надо сказать, что наши выставки там принимались очень хорошо. Людей приходило много, но кем они были — рабочими, колхозниками, — я не могу вам сказать. Устраивались встречи со зрителями, шумные, с диспутами, а иногда и мордобоем.

В. А.: За что критиковали, что не нравилось?

Г. К.: Помню, какой-то генерал, увидев написанного мной солдата, обожженного войной [«Следы войны» (1965). — *Прим. ред.*], возмутился: «Мы что, на этом будем солдат воспитывать? Вот на таких обожженных?!» И далее в таком роде. Мол, художник должен помогать укреплять дух армии, а не запугивать молодых ребят. Но практически в то же время я получил письмо от какого-то человека из Крыма, он писал: «Это мой друг, вы его нарисовали» — и называл фамилию и место, где тот обгорел.

В. А.: Давайте поговорим о темах, которыми занимались вы и ваши единомышленники. Какими задачами вы руководствовались? Вы упомянули генерала, которого возмутила ваша работа и ее влияние на молодежь. Понятно, что власть воспринимала искусство как один из основных инструментов воспитания, в основном идеологического, социалистического. Художники относились к своим произведениям иначе. Как вы формулировали свои цели?

Г. К.: Трудно сказать. Живопись может возникнуть из случайности, скажем, после какой-то встречи, вследствие какого-то события и его переосмысления. Например, мой «Интернационал», где красноармеец с трубой, появился под впечатлением от книги Сергея Смирнова. Его внучка сейчас на телевидении крутится — «Школа злословия», знаете? Дед ее писателем был средним, но для людей делал много и в этом плане сам был человеком замечательным. Например, он вытаскивал героев Брестской крепости из тюрем, возвращал их как героев. Так вот, у него была книжка «Брестская крепость». В ней он описывал впечатления офицера в крепости: вокруг сплошь воронки, немцы бомбят без перерыва, и вдруг раздается «Интернационал». Трубача не видно, неизвестно, кто он, но его слышно — его музыку во имя убеждений, его мужество. Он мог промолчать, спрятаться, зарыться куда-нибудь, но он встал, начал играть — и вселил мужество

в других. Меня это очень тронуло. Я увидел в этом идею: человек, поднимающий знамя, становится мишенью; выбирая веру, борьбу, он оказывается под прицелом...

Александр Погорельский: У вас целый ряд таких персонажей — людей, которые делают сверхусилие («Интернационал», «Поднимающий знамя»), людей, имеющих идеалы и готовых ради них идти на жертвы.

Г. К.: Для меня важен поступок человека. Сегодня, когда я смотрю на кого-нибудь из наших депутатов, всякий раз думаю: «Ты вот болтаешь. А на что готов? Что примешь на себя? Сможешь ли стать мишенью во имя своего дела?» И ответ очевиден: нет. Заболтали все, что только можно...

А. П.: Признаете ли вы существование такого явления, как социалистический реализм? Не выдуман ли оно? Как его вычленишь в потоке русского искусства?

Г. К.: Честно говоря, я никогда не понимал, что это. Однажды я выступал среди молодежи, выскочил какой-то комсомолец, шустрый такой, и спрашивает: «Вы что, представитель соцреализма?» Почему? Я представитель художников. «Скажите, сейчас ваше течение и все работы называются соцреализмом. А когда мы построим коммунизм, то как они будут называться?»

А. П.: Мистический реализм...

Г. К.: В общем, мне не нравилось это название — социалистический реализм, потому что от него пахло политикой. Штамповались какие-то мещанские полотна — и это был соцреализм. Самые разные художники работали в разных стилях, с разными манерами — и это тоже был соцреализм. Себя я всегда относил к представителям социального реализма, а не социалистическому: сразу понятно, что в центре внимания человек и его жизнь.

Мария Буланова: Мне кажется, для вашего поколения была очень важна гражданская позиция. Это не обязательно должна была быть позиция человека, выходящего [с протестом] на улицу. Это могла быть активная гражданская позиция в творчестве. Что такое соцреализм с этой точки зрения? Локальная идея или интернациональная? Вот неореализм в Италии...

Г. К.: Его трудно назвать соцреализмом.

М. Б.: Дело не в названии, а в сути...

Г. К.: Если говорить о сути, то, скажем, мексиканские художники — не столько знаменитая «Великая тройка»: Сикейрос, Ривера и Ороско, а, скорее, наследующие им художники-графики — были, пожалуй, ближе к нашим идеям. Если первые были в каком-то смысле декларативны (портреты Ленина, Маркса, все такое прочее — это ведь такие декларации приверженности идеям), то вторые куда сильнее были связаны с жизнью своего народа, как и наши художники. Судьба простого человека всегда интересовала русскую культуру. И в литературе, и в изобразительном искусстве он всегда был в центре, в отличие от «богатых и знаменитых», которые в лучшем случае удостаивались второго плана. Это своего рода идейная основа культуры, на которой мы росли и в которую входили.

А. П.: Вот этот поворот интересен. Как ни крути, ваше поколение — это поколение шестидесятников. Не зря вы говорили о разных советских союзах и соцреализмах. Насколько при этом на вас влияло то, что было до вас, в смысле художественной практики, идеологии, отношения? Насколько вы чувствовали, что идет какое-то обновление? Или такого ощущения не было? Как вообще вы воспринимали 1960-е годы?

Г. К.: Мы чувствовали обновление, и я считаю, что это была заслуга не писателей, художников и музыкантов. Это была заслуга тех солдат, которые вернулись с фронта и вернулись другими людьми. С ними уже нельзя было валять дурака. Они принесли то новое ощущение жизни, которое интеллигенция подхватила и реализовала. Я видел это в послевоенных мастерских, куда они пришли кто доучиваться, кто учиться заново. Жажда жизни у них была необыкновенная. Нам даже бывало стыдно: звонок на перемену, «натура» отдыхает, а эти ребята от холста не отходят, потом еще требуют дополнительных вечерних занятий по рисунку. Мы работали по 16 часов в мастерских благодаря им. А они лишь хотели наверстать упущенное, хотели забыть о войне. И были не чета нам, победители. Они-то, на мой взгляд, и были подлинными шестидесятниками.

А. П.: Только с 1945 по 1953 год с ними шла борьба, давили сверху, пытаясь вернуть их обратно, в прежнее состояние. Ведь все репрессии этого периода были направлены именно на это...

Г. К.: В 1948 году в Суриковку [Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова. — *Прим. ред.*] ректором пришел Федор Модоров, и из института выгнали многих педагогов, видных художников. Вместо них он привел новых. Они к нам заходили в мастерские: «Здравствуйте, товарищи». Им никто не отвечал. Они говорили: «У вас здесь зараза капиталистическая, „ослиный хвост“». В ответ — полное молчание. Мы совершенно не поддавались их попыткам нас сломать. На старших курсах нас оставили в покое, махнули на нас рукой.

В. А.: Что им инкриминировалось? О какой буржуазности говорили критики?

Г. К.: Сергей Герасимов, Игорь Грабарь (который, правда, ушел чуть раньше, но где-то в это время), Александр Осмеркин, скульптор Александр Матвеев — их выгнали за космополитизм. Что под этим подразумевалось, мне трудно судить — я тогда только студентом был. Помню, что на переменах все время появлялись какие-то люди, пытались допрашивать нас. Мы обычно отнекивались, чувствуя, что творится неладное: дайте, мол, отдохнуть, у нас всего 10 минут перерыв.

М. Б.: Это была такая рефлекторная реакция на тот вольный дух прошедших с войны людей, о котором вы говорили? На носившееся в воздухе предчувствие перемен, отразившееся в кино, буквально во всем?

Г. К.: Я не берусь судить, чем руководствовались эти люди — прожженные мелкие партийные функционеры, действующие строго по инструкции. Больших чиновников мы не видели.

В. А.: Что происходило после окончания института? Как обычно начинали зарабатывать? Как складывалась ваша личная траектория?

Г. К.: После института приходит обычная растерянность. А зарабатывать действительно надо было — семьи появлялись. Самым простым было — у меня, во всяком случае, — пойти работать в книгоиздание. Мой приятель Ваня Кусков порекомендовал меня в одно издательство. Я сделал там 2–3 книжечки, но быстро понял — и в издательстве это поняли тоже, — что я не график. После этого по совету другого моего товарища я оказался на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, для которой надо было оформить около 30 павильонов. Там уже работали

Дмитрий Жилинский, Владимир Стожаров и многие другие — чуть ли не весь наш выпуск. Главным художником ВСХВ был Василий Яковлев, к которому мы и пришли: хотим, мол, у вас работать. Он пригласил нас домой, встретил в шелковом халате, читал «Онегина» наизусть — в общем, барин такой советский. И взял на работу. Работы было много, каждый день до полуночи. Домой на трамвае добирался еле живой. А платили мало. Это был тяжелый хлеб, но позволял жить, пусть и скромно.

А. П.: Получалось, заказчиком — покупателем искусства все равно выступало государство — через Министерство культуры, союзы творческих деятелей, даже через колхозы. Существовал, по сути дела, единый спонсор, и характер искусства в какой-то степени определялся характером этого спонсора. Художнику надо как-то существовать, и ясно, что, когда выполняешь заказ какого-нибудь дома культуры, все равно нарисуете речь Ленина на III съезде Советов или что-то в этом роде. Государство таким образом, тонко или грубо, все-таки влияло на тематику произведений, которые могли потом и в музей взять, но творчество в некотором смысле оставалось вне их.

Г. К.: Ну почему? Я, например, когда претендовал на договор с ВСХВ, предоставлял на рассмотрение эскиз без прямого заказа.

А. П.: А кем определялась тема эскиза?

Г. К.: Мной.

А. П.: Только вами? Но вы знали, для чего вы делаете эскиз?

Г. К.: Нет, не знал. Эскиз утверждался на заседании местного совкома, и я получал договор, если решение было положительным. А договор делили так: 25% — при заключении, потом 60%, потом остаток. Дорога была примерно у всех одинаковая.

М. Б.: Как формировался ваш круг? Какие связи, в том числе духовные, вас скрепляли?

Г. К.: В 1944 году мы все окончили художественную школу. Выпуск был большой, человек шестьдесят: нас, кто оканчивал одиннадцатилетку, объединили с теми, кто учился на год старше и учился 12 лет. Коллектив был спаян: мы вместе пережили эвакуацию в Башкирию, знали друг друга, дружили. И вот

нас всех взяли в Суриковский институт. Это было удивительно: кругом война, страна полыхает, а мы, да не только мы — актеры, музыканты, старшекурсники нескольких университетов, — получаем отсрочку от армии, нас не призывают на фронт. Таково было решение партийного руководства и конкретный приказ какого-то маршала: сохранить людей для будущего. Ничего подобного я больше в своей жизни не видел. Именно так выжила группа людей, ставших впоследствии шестидесятниками.

М. Б.: Основная идея живописи 1960-х — внимание к простому человеку и его социальной позиции. Кажется, она пошла с одной конкретной выставки, на которой выставлялись Петр Оссовский, вы и еще некоторые художники...

Г. К.: Да, это была уже упомянутая первая выставка молодых художников в 1954 году. Вместе с нами были Виктор Дудник, Николай Соломин, Володя Переславец, а также ребята старше нас, которые были на фронте, вернулись... Я тогда выставил картину, благодаря которой меня приняли в Союз художников. Она сейчас находится где-то в Узбекистане.

М. Б.: Какая это была картина?

Г. К.: «В дни войны» — художник сидит перед чистым холстом.

М. Б.: Известно, что у нее было несколько вариантов и на одном присутствовал Сталин...

Г. К.: Да. В то время мы с Оссовским, как и многие другие, зарабатывали еще тем, что писали портреты партийных деятелей для разных учреждений. Их потом по праздникам на здания вывешивали. Никакой политики в этом не было — чистая халтура, что называется, приработок. К слову, были настоящие гении халтуры, например Борис Родоман. Если мы, рисуя портреты вождей, разбивали полотно на клетки и по теории переносили на них фотографии, то он просто выдавливал на четырехметровый холст три тюбика краски — черной, охры и розовой — и писал Сталина без всякой подготовки. Хлесткий был парень, у Дейнеки учился, рисовал весело. А для меня рисовать Сталина было рутинной. Поэтому когда я писал картину с солдатом, место под вождя на холсте тоже разбил на квадраты, но «заполнить» их не успел — зашел Сэм Хинский, увидел кар-

тину в ее полуготовом состоянии и говорит: «Ты гений!» Я говорю, она не закончена — Сталина нет. А он: «Бога ради, не пиши его! Солдат мечтает о чем-то, что через всю войну пронес, и это вот-вот родится, поэтому холст пустой. А ты — Сталина!» Так и родилась эта картина. Надо сказать, на выставке ее принимали хорошо.

М. Б.: А почему пресса ополчилась после выставки на Оссовского из-за картины «Три поколения»? Она ведь вполне традиционная, просто изображала будни обыкновенного советского человека, не преисполненного официозным счастьем, но полного собственного достоинства.

Г. К.: Знаете, во-первых, я прессу не читал ни тогда, ни теперь. Но старшее поколение художников действительно принимало нас в штъки. Некоторые из них приходили к министру культуры с фотографиями наших работ и говорили: вот, мол, какие у нас есть тенденции интересные. Эти люди не ходили на выставки и судили о нас по фотографиям, как мы выяснили.

М. Б.: Старшее поколение — это сколько лет?

Г. К.: За 70, я думаю. Министр при их помощи пытался нас задавить. Но вообще было скорее весело, чем страшно.

А. П.: То есть тоталитарной оказывалась не власть сама по себе, а те функции от искусства, которые обустроились при власти и давили молодых?

Г. К.: Вы знаете, на вторую или третью нашу выставку пришел один из наших педагогов, Сергей Герасимов. Оссовский спросил его: «Как, Сергей Алексеевич?» Тот посмотрел и сказал одно только слово: «Прорвались». Уже по нему можно судить, что препоны были, что не хотели, чтобы что-то там «прорывалось».

М. Б.: Может, это просто был конфликт отцов и детей, внеидеологический?

Г. К.: Честно говоря, я слишком плохо знаю жизнь наших предшественников, чтобы судить о возможных истоках разногласий.

М. Б.: А как же Герасимов, Серов, Модоров?

Г. К.: Они проживали свои жизни, а как они формировались, с каким давлением сталкивались — я не знаю. Я встречал недобро-

желательность с их стороны, но относился к этому спокойно. В 25 лет тебе на это плевать. Старик брызжит — ну и черт с ним!

М. Б.: 1957 год. Международный фестиваль молодежи и студентов. Именно с него начинается разделение будущих шестидесятников на неконформистов и, скажем так, «официалов», к которым относились и вы. В рамках фестиваля в Москве впервые выставлялись западные художники, Элий Белютин увидел абстракцию...

Г. К.: Фестиваль был шумный, отовсюду съехались художники. В парке оборудовали студию, в которой могли работать все желающие. При входе сделали отдельную выставку для иностранцев, небольшую — работ 100–150. Там действительно были абстракции, некоторые очень красивые. В конце раздали какие-то призы. На меня это все не произвело большого впечатления — шумная, бестолковая возня. Мы принимали этих иностранцев, поили каких-то французов в мастерских, а потом не знали, куда их деть.

М. Б.: Французскими живописцами увлекался же ваш ближайший друг Дмитрий Краснопевцев?

Г. К.: Да, но в какой-то момент мы принципиально разошлись в симпатиях. Своими симпатиями я уже утомил, а Краснопевцев действительно увлекался французами и сам был эдаким французом. Он был графиком, я живописцем — думаю, в этом и был корень наших разногласий. Славный человек. Я иногда думаю, что никогда больше не имел такого друга. Но творческие судьбы нас развели.

А. П.: Как вы относились к неконформистам? Не в эстетическом или политическом, а в личном плане.

Г. К.: Белютинское направление мне виделось малограмотным. Из него родилась Лианозовская группа, в которой, с моей точки зрения, тоже торжествовала безграмотность.

В. А.: Что вы имеете в виду?

Г. К.: Известно, что Шагал сколько ни порывался, так и не стал нигде учиться. В какой-то момент он собрался в Париж, чтобы погрузиться в его артистическую среду. В Витебске была школа ученика Репина, художника Юрия Пэна, убитого в 1930-е годы при трагических обстоятельствах. Шагал попробовал к ней при-

мкнуть, но Пэн сказал: «Ходите, но не похоже, что я смогу выучить вас хоть чему-то». Потом Шагал поехал в Питер, но в академию поступить не смог, провалился. Одна дама на собственные средства содержала группу, в которую можно было попасть без экзаменов. Он провел там месяца три, несколько раз безуспешно пытался поступить куда-то. Ему не нравилось сидеть и рисовать гипсовые фигуры, изучать что-то, ему это казалось ненужным. Фактически он остался дилетантом, гениальным дилетантом, потому что профессионалу смотреть на его работы довольно тяжело. Он превосходно обращался с красками, и все считают его гением. С этим глупо спорить, и я не буду, но смотреть эту ерунду не могу.

В. А.: А лианозовцы?

Г. К.: В буквальном смысле у них отсутствовало профессиональное образование. Во главе Лианозовского кружка стоял Евгений Кропивницкий. Он прошел лагерь и каким-то образом аккумулировал вокруг себя молодежь, прежде всего собственную дочь, которая впоследствии стала женой Рабина. Они приходили к нам на Молодежную, так что мы хорошо знали эту компанию. Приходил Олег Целков, которого тоже выгнали из художественной школы, и на этом его образование закончилось. Он поражал нас своими маленькими яркими натюрмортами, на которых сзади было написано, какой грунт использован, какие краски — целая легенда. Целков был еще мальчишкой, когда его выгнали со второго курса художественной школы. Потом они все становились парижанами и оттуда возвращались гениями. Но так уж наша жизнь устроена.

М. Б.: Насколько их искусство было связано с политикой? Насколько оно было идеологичным?

Г. К.: Они передавали мрачную сторону нашей жизни, особенно Оскар Рабин (но и остальные тоже). Он все рисует черной краской — какие-то развалюхи, волки воют.

А. П.: Центральный вопрос — отношение к жизни художников вашего направления. Та радость, которой светятся многие картины, — какова ее природа? Это было состояние души, внутренний настрой — как вы можете это описать?

Г. К.: Трудно сказать. Иногда я себе объясняю это тем навсегда врезавшимся в память эпизодом, когда в 1944 году нас, 17-летних

мальчишек, везли в эвакуацию. Там была плохая еда — 400 грамм мокрого хлеба, никакого мяса, в основном картошка, и то, если где-то стащишь. Весна была хорошим временем, когда мы всей школой ходили по деревне и предлагали вспахать огород, вырыть яму. За это нас кормили. Раз мы подрядились вспахать 20 соток. Мужиков было мало, остались женщины с детьми, поэтому нас нанимали копать за ведро картошки — такую стандартную таксу. То есть жили кое-как, перебивались с хлеба на воду, чувствовали себя частью элитарной художественной школы. За нами следили Грабарь, Москвин...

В эвакуации к нам пришло понимание, что искусство лежит вне нас — в природе, людях, жизни. Мы были московскими мальчишками, с головой погруженными в искусство, посещали Третьяковку, музеи, увлекались французской живописью, а тут вдруг почти тайга, горы, лес. В этот лес мы ездили за дровами на зиму. Это была обычная жизнь, которая дала мне понять, что истина и красота вне меня, что искусство — это не интеллектуальный продукт, оно из других сфер. Эвакуация для меня и для моих товарищей сыграла вот эту роль.

М. Б.: Интересна фигура Грабаря, по вашим словам привечавшего вашу группу, но вместе с тем занимавшего высокий пост директора Третьяковки. Можно ли увидеть в этом особое отношение к будущим художникам со стороны власти, заботу, опеку своего рода?

Г. К.: Нет, это не столько отношение власти, сколько личная позиция Грабаря. У нас в институте не было выставочного зала, был только физкультурный со шведскими стенками. Однажды по просьбе Грабаря стенки сняли, а в зале развесили подлинные акварели Сурикова, Чистякова, Репина, причем без всякой охраны. Игорь Эммануилович несколько дней подряд читал нам лекции по разным вопросам изобразительного искусства, и не только он один. В общем, все с нами носились, мы были элитарными студентами.

М. Б.: У вас есть целый религиозный цикл «Библейская серия». Можно ли сказать, что отношение шестидесятников к красоте было в определенном смысле религиозным в противоположность любовному, бюрократическому рационализму коммунистов?

Г. К.: Нет, религия меня мало интересовала, дело не в этом. Когда вы учитесь, хотите стать художником, то познаете окружающий

мир, а не идеологии. Вы растете, зреете, открываете — это абсолютно неидеологические вещи. Наверное, к литераторам, писателям, журналистам это не относится, по сравнению с ними мы — ужасно примитивные ребята. Иногда горшок важнее, как говорил Сезанн. Когда с ним пытались заговорить о революции, он отвечал: «Познать яблоко — дороже всех революций мира».

М. Б.: Как вы относитесь к тому, что некоторые ваши натюрморты называют социальными? Газета, фуфайка, топор — все эти вещи несут на себе печать социального переустройства, служат гимном человеческим ценностям. Вы, ваше поколение как будто несете некое знамя на протяжении всей жизни. Оно не конкретно идеологическое, не белое и не красное. Как выставка «Москва–Берлин», которая не отражала коммунистическую идеологию, но говорила о человеческих вещах.

Г. К.: С возрастом я убедился, что если через искусство просвечивает политика, то это уже не искусство, а что-то другое. Поэтому я на дух не переношу идеологических проектов наподобие выставки «Москва–Берлин», которая целиком построена на политических спекуляциях, эксплуатации идеологических ошибок, нонконформизме. Ужасно цинично выдавать это за искусство, так как это разные вещи. Искусство предназначено для другого, оно ставит перед собой задачи совершенно иного уровня сложности. А Сталина с голыми бабами каждый дурак может придумать.

А. П.: Как бы вы сформулировали задачи искусства, хоть самыми общими мазками?

Г. К.: Попробую объяснить, но лучше покажу. Это будет яснее, чем моя болтовня. Как-то я ради шутки написал натюрморт с топором, который поможет мне ответить на этот вопрос. Видите черенок этого топора? Вот это ощущение живого предмета для меня важнее всего. Я их фиксировал, как мог. Не как фотографию, иначе.

В. А.: То есть гиперреализм вас не интересует?

Г. К.: Нет. Я говорю о передаче ощущения и связи с предметом. Конечно, есть в этом и доля рации, когда я выбираю размер холста, выстраиваю композицию, упорядочиваю объекты так, чтобы они помогали друг другу. Вам нравится эта вещь? (*Показывает картину.*)

В. А.: Да, очень.

Г. К.: А я знаю сотни людей, которые скажут, что это отвратительно.

А. П.: Что не позволяет им ее понять?

Г. К.: Попытаюсь объяснить. Я занимаю какое-то место во времени, неважно — большое или маленькое. Я в этом времени вырос, им воспитан, в нем черпал свои идеалы. Наступает новое время, абсолютно пустое, голое, как поле, по которому мне некуда идти. Свяжется ли с ним тот короткий кусок времени, который я считаю своим, отразится ли он в нем — об этом я не могу судить. Приходит новое поколение с новыми идеалами, взглядами. Я их не приемлю, но стараюсь не вмешиваться, так как понимаю, что мое время ушло.

А. П.: Но вы вынуждены в этом времени жить. Как вы его ощущаете и как восприняли эпоху слома?

Г. К.: Честно говоря, не могу ответить на этот вопрос, потому что, во-первых, мало этим интересуюсь, а если что-то слышу, то испытываю одно раздражение. Раздражают эксперты, которых внезапно ловлю в телевизоре или еще где-то. Есть искусство, которое порождено человеком, его жизнью, теплом. Нас учили это чувствовать, улавливать запахи того, над чем работаешь, непосредственной связи с элементами жизни, которые вызывают в тебе персональный отклик. Эти интимные отношения с миром сегодня фактически отрицаются.

А. П.: То есть в прежней жизни было больше возможностей поддерживать такое отношение к действительности? Оставалось больше времени на самовыражение?

Г. К.: Не знаю насчет самовыражения. Меня интересовали мои темы, которые требовали времени, сил, внимания и т.д. Все остальное служит малозаметным фоном. Что-то раздражает, конечно. Например, узнал о спектакле по Гроссману, поставленном в Петербурге¹. Я его не видел, и по телевизору его не пока-

1. Речь идет о спектакле Льва Додина по роману Василия Гроссмана «Жизнь и судьба», премьера которого состоялась в 2007 году на сцене

зывали. Там, как я слышал, изображен фашистский лагерь, который постепенно превращается в советский. Мне такой подход кажется чудовищным, это прямая политика.

Когда началась война, мне было 15 лет, и я попал в снайперский лагерь для студентов младших курсов, молодежи с завода «Серп и молот», призывников. Военрук в школе сказал: «Ребята, приходите, поедem в лес, будем упражняться в стрельбе». Это было 28 июня 1941 года. 7 июля мне исполнилось 16 лет, я уже был в лагере и стрелял по целям. Нас было три тысячи человек, мы жили в палатках. Группы прибывали постепенно, и те, кто закончил подготовку, отправлялись снайперами на фронт. Там были студенты Московского университета — не мобилизованные, а добровольцы. Я запомнил их лица, когда они прощались с теми, кто оставался в лагере, и эшелонами отправлялись под Смоленск. У меня, видевшего лица ребят, которые пошли на смерть против фашизма, любое сравнение немецких лагерей с советскими не укладывается в голове. Есть в этом что-то гадкое, какая-то подлость, равносильная объявлению этих парней идиотами. Почему цвет московской молодежи шел на фронт? Через неделю после проводов мы узнали, что этих мальчишек высаживали на парашютах в тыл врага, но немцы зажгли сигнальные костры и расстреляли всех прямо в воздухе.

Я помню этих ребят и атмосферу снайперского лагеря. Две из группы учившихся с нами девчонок стали Героями Советского Союза. Именем одной из них назвал переулок в районе Дома литераторов на Большой Никитской. Она вышла к немцам увешанная гранатами и подорвала себя. Для нас это было трудное время — физическая подготовка, стрельбы, потом чистка снайперских винтовок ветошью и шомполами и т. д. И рядом с нами эти бедные, измазанные машинным маслом девчонки. Мы им помогали, но и посмеивались, конечно. Я помню своих товарищей по двору, в котором мы росли все вместе, я помню то настроение, ту решимость, с которыми они шли на фронт. Сейчас об этом почему-то не говорят. Вместо этого — попытки приравнять наш строй к фашизму, якобы это почти одно и то же. Я это воспринимаю очень болезненно.

У меня был приятель — литейщик с «Серпа и молота», замечательный парень. Когда военрук учил нас бросать топоры, метать штыки, он стоял в стороне, а потом сказал: «Хотите, пока-

Академического Малого драматического театра — Театра Европы в Санкт-Петербурге. — *Прим. ред.*

жу, как метать топор? Видите эту березку? Сейчас я ее снесу». Он схватил топор, метнул его в один оборот и действительно свалил дерево. Надо было видеть его ликование! К детям нашего поколения отношение было совсем не таким, как к сегодняшним. Государство опекало нас на протяжении всего пути, начиная со школы, студии, дома пионеров, всех этих кружков и т. д. Нас учили бесплатно, обеспечивали материалами и всем необходимым. Потом эвакуация, освобождение от службы — все для того, чтобы мы продолжали делать свои дурацкие натюрморты. Мы чувствовали постоянную заботу, не родительскую, но общественную. Но я, наверное, просто динозавр.

Сейчас всё рисуют как-то недоброжелательно, будто бы ничего этого не было и людей этих не было. У меня есть одна картина, которую я постараюсь когда-нибудь выставить. Я сделал на ней такую фанерную пирамиду и написал имена своих товарищей по дому, с кем жил, которых знал и любил. Всех я поместить не смог и решил, что не буду этого делать. Я сделал картину, которую называю «Голос павших». Когда я слушаю сегодняшних болтунов, то думаю: почему не слышны голоса моих товарищей, заплативших жизнями? Чем они хуже? Они приняли решение, погибли, их нет, но голоса должны звучать. Я где-то вычитал цитату: «Кто не помнит своего прошлого, обречен пережить его вновь». Нас ждет та же участь. Я даже хотел использовать эти слова в качестве эпиграфа, но потом подумал: нет, в политику я лезть не стану, но павшим все-таки дам голос.

А. П.: Но ведь появились «тюрики»²...

Г. К.: Все равно. У меня есть свой короткий кусок времени. А потом приходит новое время, новые идеалы, новые взгляды, новые люди. Я не сужу о них, но и не приемлю. Я как спринтер: есть моя дорожка и моя стометровка, которую надо пробежать как следует. Если то, что я на ней делаю, понадобится еще когда-нибудь — хорошо, не понадобится — забвение. Это риск, но художник должен на него идти.

А. П.: Когда вы в своих работах уходите от чистого реализма, возникают какие-то параллели с Гойей. Как возникли эти новые образы?

2. «Тюрики» — серия сюрреалистических работ Г. М. Коржева 1984–1991 годов, написанных вопреки программному антиавангардизму художника. — *Прим. ред.*

Г. К.: Внук подтолкнул меня к этой чертовщине. Он приходил ко мне, садился на колени и говорил: «Дед, нарисуй что-нибудь». Я рисовал слона, кошку. «Нет, нарисуй то, чего нет». И тогда я нарисовал странную птицу на одной ноге и сказал: «Это тюрлик». Ему понравилось, что такого зверя нет на свете. Мой товарищ Алексей Горицай, когда увидел ее, сказал: «После этой штуки вы не вернетесь к реальному». Я думаю, что «тюрлики» — это было общество, но не того времени, когда я их писал, а сегодняшнее.

А. П.: Предчувствие?

Г. К.: Наверное. С другой стороны, работать над предчувствием почти десять лет — столько я рисовал «тюрликов» — невозможно. Живопись интересна тем, что думать надо не всегда. Иногда надо просто делать, а то и поддельвать — весело. И что-то такое получается.

М. Б.: Гелий Михайлович, сейчас молодые художники часто изображают кровь, насилие, какие-то перверсии. Почему, на ваш взгляд, категория уродливого, ужасного в искусстве так популярна в настоящее время? Вот ведь ваш обожженный солдат — он не ужасен, он трагичен и одновременно светел в своей сути. А современное искусство нельзя назвать трагическим, оно именно ужасное.

Г. К.: Я думаю, им телевизор помогает — гонит ужасы с утра до вечера, а другого они не видят ничего. И потом, сейчас какое-то очень рациональное искусство пошло, в том числе и ужасы все эти. Сегодняшние ребята часто делают что-то просто так, изобретают ради изобретения. Они собираются, там сидят какие-то умные барышни, жонглируют словами. Я ищу среди них художников, я узнаю художников в лицо — на них есть определенный отпечаток. Но нет, это не художники, это милиционеры. Я же, когда не чувствую, что могу кому-то передать свои мысли, чувства, не берусь за кисть, не подхожу к холсту. Зачем? Я, наверное, динозавр...

Москва, 2008 год