

Фактура Николая Кулебякина: каллиграфия смыслов

Он утверждает, что на Земле ему фотографировать все равно где и что. Можно предположить: если запечатленные Николаем Кулебякиным поверхности этой планеты порой выглядят так, что описать их реально только с помощью словаря продвинутого почитателя фантастики, то Марс в его исполнении должен был бы напоминать среднюю полосу России. Впрочем, в кулебякинском континууме ни одна связка (в том числе “если, то”) не гарантирована: в данном случае воля фотографа априорно сильнее всяческих извне идущих причинно-следственных зависимостей.

Этой силой объясняется тот факт, что Кулебякин микширует любые антитезы (если они не дорастают в его личном контексте до антиномий): противостоящие понятия он переводит в регистр со-стоящих. Оперируя первоначальными философскими категориями, фотограф заранее отбрасывает пункт о непреодолимости барьеров между “внешним-внутренним”, “плохим-хорошим”, “условным-безусловным”. Так называя проект, он работает на границе – там, где важнее всего вовремя заметить луч случая, блеснувший на привычно данном. “Когда случайности смыкаются с волей человека, что-то начинает происходить. Одной воли мало – картинки без случайностей жестки. А жесткая конструкция никогда не будет работать”.

К 2000-2002 годам – когда делается проект “Условное и безусловное” – для Кулебякина “работать” давно значит “уметь разговаривать с фактурой”. Установить генезис подобного умения непросто: “Это начинаешь ощущать вдруг. Дату запомнить невозможно. Когда-то наступил момент: я понял, что мне все равно, что снимать. Поскольку все – фактура”.

Фактура качественно и количественно больше любого взгляда, любой потенциальной транскрипции. Ролан Барт называл такое превышение фотографическим *punctum*’ом. Едва ли не каждый разворот книги “Условное и безусловное” обладает этим эффектом – когда содержание фотографии еще зрителю непонятно, неподвластно, недоступно, но он уже им захвачен. Или когда никаких “еще” и “уже” нет; есть только завороченность, пленение, восторг неведомого, а в параллель им – сосущая тоска в два слоя. Во-первых, по поводу неподчиняющейся

красоты мира, во-вторых, упущенного (безусловно упускаемого) из того, что предлагает Кулебякин: его выделка смыслов чрезмерна даже для тренированного глаза.

Пара “простое-сложное” тоже принадлежит к тем оппозициям, которые фотограф нейтрализует на корню. Чем проще внешний ряд изображения, тем сложнее его внутренняя интрига. Визуальная тревога возникает на уровне неочевидного подтекста композиции. Когда, комментируя одну из фотографий, Кулебякин замечает: “Тут неровная крыша. Неровная крыша очень беспокоит нормального человека”, - начинает формироваться круг не фетишей, но лейтмотивов книги.

* * *

Пейзаж для нормального человека, город - отправной пункт концепции, исходная точка авторской логики. География многообразна и не важна: от Копенгагена и Будапешта до Иваново и Москвы. “В городе хорошо дело делать, а думать лучше вне его пределов. Думать в городе тяжело – все время происходит драма, бесконечная драма. За его пределами она тоже есть, но не так перевешивает - точнее сбалансирована. В городе все преувеличено; думать о фактуре, имея в виду одну только драму, очень трудно. Если сейчас снимать драму по-настоящему, то получится не жесткость, а жестокость. А в пределах этой истории нужна именно жесткость. Я считаю, что без жесткости к красоте не пробиться”.

В результате пейзажи, которые он выбирает, становятся самодостаточными полотнами и – транзитными станциями на пути к будущей красоте. На фотографии конус песьей морды и деревья над кратером коченеют в попытке оживить творения рук человеческих; все подтягивается к трубе-доминанте, магистрали от (такой) земли к небу; штыку, на который насаживаются мечты. На следующем развороте – похожее скопище жилищ “нормальных людей”. Далеко – та же труба, местечковый маяк, шкала радости. Близко – ее дубль, столб, распирающий кадр; крыша для наблюдателя. В линии проводов и углы их сближения фотограф впечатывает формулу, анаграмму, где шифрует дорогу то ли к спасению этих самых нормальных людей, то ли - к художественному устранению от “соборной” (над которой так маялась русская философия двух предыдущих веков) судьбы.

В книге есть фотография, застающая этих людей в миг, когда они странно похожи на птиц. Пространство листа множит системы координат: оси, перекликаясь, дробятся. Один из героев – тот, что на светлом фоне, – облокотился на поперечную линию так, что теперь выглядит существом, занесшим крыла. На второго падает тень от вертикальной, разделяющей их полосы: функциональной ли, очень важной детали данного интерьера, или шеста для душевного стриптиза? Или границы для дуэлянтов: шаг влево – типичное, вправо – атипичное мировоззрение? Тот, кто взлетает, стоит на обнадеживающем фоне окна, на фоне матово-мутноватой, но все же – зовущей дали. Присмотреться – оказывается, это не даль, а только ее отражение. Само же окно – в противоположном конце, другой стороне фотографии. Его на ней вообще нет. Это – чрево ночного троллейбуса, швыряющее наблюдателя в очередную пучину смыслов: от окуджавской саги в честь едва ли не самой утилитарной разновидности транспорта до идеи суррогатной (своими усами, но по чужим проводам) свободы.

Кое-где в книге встречаются окна с тяготеющей к тюремной лирике графикой. Или овосточенный лепкой бетонный забор, за которым – голые ветви и макушки домов-скворечников для все тех же “нормальных людей”.

Забор, завеса у Кулебякина могут выступать в виде сети или же чуть заметной линии, которая, тем не менее, воспринимается как табуированная граница. Книга пестует парковые решетки, кристаллизует их структуры, доводя чугун до состояния рефлексирующего кружева или, наоборот, усугубляя тяжесть его натуры. На одной из картин лепестки такой решетки будто детской рукой врисовываются в ежедневный трагизм улицы – детскость рифмуется с круглыми очками женщины, напоминающими кота Базилио. На других разворотах эта тема поддерживается образом вышивальщицы, равнодушно реагирующей на занавес металлического плетения и колючей проволоки у нее за спиной; женщина занимается своим делом – выкладывает стежки (плетет сеть же?). Или – милиционером, идущим вдоль забора, который обустроен четче, чем меридианы и параллели глобуса. Тени фестонов на крыше подчеркивают точный угол падения козырька фуражки, подтверждают статус упорного в своих намерениях стража порядка. Некоторая насупленность фигуры не мешает ей ассоциироваться с высоким полетом: флаги на башнях, волевые заломы служебных скул едва ли не напрямую транслируют идею преданного служения родине – идею, почему-то

(punctum?) органично вписывающуюся в этот ландшафт. Продолжающая игру светотени идеальная линия носа становится символом раз и навсегда выбранного пути.

Следующий нос, развернутый не против, а по течению книги, наоборот, выдает смятение чувств своего носителя. Очевидно, что такой человек способен на многое – коль скоро, находясь у подножия осязаемо величественного строения, он смеет держать руку на границе (между могуществом, воплощаемым колоннами здания, и свойственной homo sapiens`у потерянностью в бытии, которую олицетворяет этот конкретный представитель вида), на самой опасной части кулебякинских картин - на уступе.

Уступ мироздания – рефрен большинства композиций, несущий как морфологическую, так и мировоззренческую нагрузку. Эту тему можно конституировать цитатой из отечественного философа Валерия Подороги, который в одном из текстов так высказался по поводу того же Барта: “Все, что ни замечает Барт, что он *делает интересным*, феноменологически достоверно”. Кулебякин, в частности, в любом пространстве *делает интересной* разницу его уровней. Например, фотография с поездом-беглецом. Где он только такое берет? С традиционно высвобожденной себе – уступом – площадки для наблюдения заметно, что, оказывается, поезда (символы скорости, “железные кони”) обречены бороться с препятствиями, сплошь встающими поперечинами, перекладинами. Они вынуждены пробиваться сквозь натянутые через дороги веревочки, занесенные над челом сети, узкие коридоры – образованные не просто строениями, а представлениями о движении людей, тупо, в строй, плящимися на собственные стереотипы. И на бэк-граунде, как всегда, доминанта – чуть смещенная влево высотка, наверняка прозревающая дальнейший путь беглеца.

Об эфемерности, зыбкости чужих представлений о чем-то пути свидетельствует фотография, где в морозной дымке парит столб линии электропередач, – ажурная конструкция коренится в вакууме, снежной пыли. Ее поддерживают лишь долговязо-хрупкие кусты, ветви которых в пределе образуют зримый угол – важный для кулебякинского языка даже в своей неправильности.

Угол, с подтемами бездны и уже знакомой натянутой сети, расставленных ловушек бытия, присутствует чуть ли не всюду. Фотография девушки, сидящей на жердочке, по-отличнически сложившей

ручки-ножки и прилично повернувшей головку влево – а не вправо, где сидят ей подобные. И уж тем более не вперед – где углом расстилается бездна и просвечивает другой уровень жизни, куда героине как угодно придется ступить.

Подле угла, но с другим наполнением, есть сидящий мужчина. Вокруг – обустроенный маленький мир, ни на йоту опасности, все расчерчено на квадратики, классики, ассимилировано в игру. Детская забава выступает приверженностью, пронесенной им через жизнь. И, хотя изображен человек изрядного возраста, по тому, как он держит книжку (может, Андрея Платонова, столь любимого Кулебякиным?) и сидит бочком на скамейке, остро угадывается инфантилизм индивида.

Угол-спасение, а не угол-угроза появляется на фотографии, где к арочному проему у реки нисходит лестница, на далеком берегу светятся купола церквей. А на первом плане на пространство принципиальной формы падает тень. Изображение ввергает в эпос; взаимодействие угла и тени таково, что ее невозможно воспринять иначе, кроме как – тень мадонны.

Тень в книге местами является не как техническая характеристика вида искусства, но – как знак драмы. Например, люди сидят на краю – кажется, что земного шара. За их спинами, ближе к зрителю, деревья витально взрывают почву, с первобытной силой рвут плоть земли – и потом бросают туда неожиданно тонкие тени. Фотография, где две женщины стремятся пересечь тень (светлая в темном пальто, темная в светлом), материализует пару кулебякинских тезисов. Первый - про непрерывное перетекание условного в безусловное, и обратно. Второй - “С тех пор, как стал понимать, что такое фактура, я чувствую время. Фактура этого требует. На разговор с ней нельзя потратить времени меньше и нельзя потратить времени больше”. Еще секунда – дамы сольются с тенью, порушат свои и ее углы, обессмыслят контрастность. Или минута – и солнце уйдет. Хотя понятно, что это – слишком буквальные интерпретации взаимоотношений фотографа с понятием времени. “Если идея – шар, и ты ее поворачиваешь потихонечку, – на это, конечно, нужно время. Быстро не прокрутишь. Надо успеть посмотреть”.

Он не торопится. Чугунный шар-украшение на его берегу кажется неразорвавшейся бомбой, безусловной угрозой для разостлавшегося на

другой стороне реки урбанистического кошмара. Кошмар мыслит себя всего лишь рядом жилых и фабричных зданий. Он нарочито выстроен вдоль линии горизонта: в соотнесении с вектором нашего берега - слишком уж правильно. С одной стороны, это смотрится страшным сном жителя мегаполиса, с другой - карточным домиком. Если двигаться справа налево – ясно, что река затянет в тупик, линии скоро сольются и уничтожат друг друга.. Если же слева направо – все не так безусловно. Но – книга провокативна. Кулебякин вскользь проговаривает: “Я по природе человек, не склонный вступать в дискуссии. Мне не требуется оппонент”. И, как только зритель расслабился, – возникает дубль городского пейзажа с шаром-бомбой. Всего-то – немного больше просматриваются залысины на воде да картинка чуть сдвинулась влево, ближе к развязке – той, где все линии сходятся и пожирают друг друга. Из-за такой поправки у зрителя наступает перцептивный коллапс или катарсис; в любом случае, как сказал бы Фуко, – “катастрофа восприятия”.

После этого шока город в книге еще появляется, но – заборы становятся ниже, тень не опережает хозяина, водная гладь, мерцающая сквозь опоры моста, кажется усмиренной. Это все – шары в лузу, где встречаются условное и безусловное.

Створки мира – несколько поделенных надвое фотографий. На одной – условное и безусловное под замком, зримым и единственно подтвержденным элементом картины. Расходящиеся в стороны двери или категориальные поля не вселяют уверенности – кажется: скоро, за листом фотографии или тут же, за горизонтом, они кончатся. И к чему тогда будет замок? К этой же серии относится тема приоткрытых дверей и читаемого фотографом результата такой приоткрытости. Это - упавший на пол платок, кем-то зажата девственность, попавшая в силки птица или – демонстрация силы, просто дерево по-над тканью? Дальше по книге – почти агрессивный рисунок света и густой тени, калитка-решетка едва ли не в профиль. Приоткрытость гнетет перспективу, сводит с ума геометрию.

Движение прочь – тема, ярче всего представленная в стоп-кадре, хотя все на нем движется. У огромной собаки, с пьедестала своих размеров мирно, в шутку, грызущей малышку-собрата, лапы забываются в третьей балетной позиции. Анус малышки, подыгрывая, рисует SOS вслед

безразличным ногам уходящих – или просто идущих своей дорогой? – людей.

Изображение ниши с каменным цветком в ней: вечной правильности ее форм явной угрозой служит человеческий фактор, угол, образованный сутулой спиной то ли женщины, то ли мужчины. Пробивающаяся между горбом и углом головка – в силу малого роста или большой безбоязненности – нарушает торжественную минуту встречи случайного абриса тела и неподвластной случайности геометрической формы: нарушает, не успевая отреагировать на то, что уже Кулебякин – уступом – перенаправил ей жизненно важную артерию шеи в нужное ему русло.

Тот же мотив у блондинки, расположившейся по отношению к массиву машин на площади *vice-versa*: кипа женских волос своей фантастической организованностью консонирует с телом ближайшего автомобиля – притом, что двигаются они вспять.

* * *

Стоячие доминанты городов постепенно (обещанное Кулебякиным убывание жесткости) сменяются стволом дерева, вертикальным тотемом, выступающим в гуще листвы. На природе принцип пространственной адаптации тот же: тема реки (жизни) наличествует, но на другом берегу – человекоразмерный, человеколюбивый пейзаж. В этом разделе книги некая группа людей движется в ту же сторону, что раньше блондинка, но – уже имея перед собой пустое пространство, с запасом. Вместо проводов и заборов здесь – двойная сплошная, метящая не только проезжую часть, но как будто делящая фотографию на “до” и “после”, укрывающая ее вуалью фатальности. После идет портрет мужчины – загнанной в угол тени роденовского “Мыслителя”. Культурологическая реплика в его адрес произносится с установкой на слово “мудрость”. Исход из города продолжается строем балясин: здесь уже за ними расстелен асфальтовый плац, а в ближайшем углу – живая земля, с пугливо, но петушащейся зеленью. Зеленое – в кулебякинской полифонии ч/б – завершает проект: краем леса жизнеутверждающе делится поле листа на небо и землю, облака и траву. Отзвук постановочности, который тут возникает (листья открыты вмешательству, распахнуты навстречу этому взгляду), – лишнее подтверждение того, что диалоги с фактурой для Кулебякина есть опыты виртуозности.

Их апофеозом становится та часть “Условного и безусловного”, которая в самом буквальном смысле материализует главное убеждение автора книги: указанные в названии величины “должны перетекать” друг в друга. Без этой императивности (разумеется, являющейся амальгамой для кулебякинского пацифизма и его нелюбви к антитезам) идея вряд ли подвела б своего создателя к столь важному порогу, строгому испытанию. “Реальная самодостаточность пейзажа такова, что фотографировать его фактически невозможно”, – говорит Кулебякин. После чего не только фотографирует, но и несет в мастерскую кусок обозначенной самодостаточности. В результате на левой полосе зритель видит пейзаж, идиллическая тишь которого, как кажется, ни при каких условиях не может таить опасности. Но – книга провокативна. Органы восприятия чувствуют очередной коллапс, заново затихают перед катарсисом... На правой полосе возникает изображение маленькой части левой (травинки, тельца капусты, etc): части – родной пейзажу, но побывавшей у фотографа в руках, проведенной сквозь его демиургические токи, превращенной им в искусство. Роль ремесла, собственно техники тут не является и не может являться главной: “В смысле отношения к фактуре мне есть чему учиться... у мужика, который пилит дрова. Ты идешь мимо, а он их так пилит, что понимаешь – я так пилить не умею и никогда не научусь, не дано. В этот момент я учусь – не пилить дрова, а смотреть на реальность”.

Он рассматривает ее так же, как рассказывает про Платонова: “Его язык запределен. Я не вижу ни одного незнакомого слова, но история, которую он сообщает, для меня абсолютно нова. Это удивительно – из знакомых слов составить вещь, которую даже сравнить не с чем”.

Наверное.

Но не удивительнее, чем уметь фотографировать Марс как среднюю полосу России.