

Подлинность нереального

Когда техника рождает новые виды искусства, это почему-то всегда вызывает раздражение у служителей древних муз: так было с кино, так было и с фотографией. В свое время гневный и язвительный Бодлер среди статей о живописи ("Салон 1859 года") поместил текст "Современная публика и фотография", в котором совершенно изничтожил изобретение инженера Даггерра, претендующего на то, чтобы быть искусством. Мысль Бодлера была проста: настоящее искусство - прежде всего продукт воображения, это всегда сотворение новой действительности; то, что приковано к внешнему миру, к копированию и подражанию природе, не искусство, а лишь банальное правдоподобие, идолопоклонство перед реальностью. Но именно это и вызывает восхищение ничего не понимающей в живописи публики, раболепствующей перед чувственно воспринимаемым миром. Поэтому изобретение фотографии и стало потворством самым низменным и буржуазным вкусам: «Некий мстительный бог выполнил пожелание толпы. Ее мессией стал изобретатель Даггерр. И тогда публика решила: "Поскольку фотография надежно гарантирует желанную точность (нашлись дураки, которые верят в это!), то ясно, что фотография есть наивысшее искусство»¹. Формально Бодлер как будто был прав - легкость фотоизображения быстро наполнило мир миллионами далека не самых лучших симулякров - но к счастью только формально...

Как давно замечено, история новой и новейшей живописи - это собственно история дематериализации мира, разрушения зримой предметности, раздробление, распыление, развоплощение бытия, завершившееся тем, что искусство повисло в им же порожденной пустоте - невыносимо холодной и пугающей беспредметности. Фотография, сохранив за собой традиционную функцию документа, мгновенного слепка жизни, пейзажа или натюрморта, проделала в сущности тот же самый путь, только намного быстрее, за каких-нибудь пятьдесят лет. Более того, таким же оказывается и путь современного фотографа - от простого фиксирования непосредственно данного к его трансформации и

¹ Шарль Бодлер Об искусстве. - М. 1986, с. 188.

разрушению, к созданию новой реальности. Но рассматривая фотоработы Андрея Чежина, понимаешь, насколько иной является фотореальность, насколько здесь все иначе, чем в живописи или графике. Степень свободы художника сегодня почти абсолютна - он демиург, прихоть и произвол которого не имеют границ и в конце концов разрушают его самого. Фотограф же сталкивается с упрямой неподатливой предметной фактурой, и кажется, что он ее вечный пленник и покорный копиист: лишь случайность экспозиции, атмосферы, освещения привносят в фотографию то самое «чуть-чуть», что и делает ее искусством. Исаакиевский собор или Медный всадник великолепны и грандиозны, но их имперское каменное равнодушие могут вывести из себя или даже, как мы знаем, свести человека с ума. И вот на фотографиях Чежина вдруг возникает словно вынырнувший из подсознания зловеще-искаженный Собор с покосившейся колонной (серия "Город-призма") или жуткая маленькая беспомощная головка шемякинского Петра, поглощаемая вселенским потоком, бушующим на столь слишком знакомых улицах, проспектах и площадях (серия "Невская купель"). Здесь возникает тема власти фотографа над реальностью - вопреки Бодлеру, фотография полностью освобождается от "идолопоклонства" и, подобно демиургу, творит собственное бытие.

Как возникает эффект неожиданности и вместе с тем внутренней узнаваемости всего того, что так легко представить, но трудно передать? Фотоработы Чежина - это некое единство случайности и заданности, сочетание авторской идеи, накладываемой на изображение, с непредсказуемостью двух, трех и более экспозиций. Идеи имеют свою историю - они порождены трехсотлетней мифологией и метафизикой Петербурга, они - зримое воплощение духа и плоти имперской столицы, пластическое выражение "трагического империализма" в искаженных стихиях гранита, песка и воды. Здесь наводнение (чьи живописные или графические иллюстрации столь часто отдают бутафорией и дурной театральностью) - это подлинная гибель, крушение, апокалипсис, но вместе с тем крещение и рождение для новой жизни. Мифы и идеи Петербурга давно вросли в каменную плоть и стали архетипами, они мгновенно узнаваемы, но неузнаваемо искажены. В некоторых работах они выглядят несколько умозрительно, но в других поражают подлинностью нереального, как, скажем, полузатопленный Спас на Крови... Так постепенно самый призрачный и "умышленный" город

мировой литературы все больше теряет свои видимые очертания, как Руанский собор у Клода Моне, и в серии "Город-призрак" совсем расплывается и развоплощается его давящая каменная сущность. Сакраментальная призрачность Петербурга получает зримое пластическое выражение. Чугунные кони (серия "Табуны") бунтуют и обретают свободу, в безумии они срываются с постаментов и летят в небытие, а эрмитажные атланты (серия "Город-призма") дробятся, множатся, растворяются в световых бликах, превращая застывший классицизм в сверхчувственный мираж.

Так или иначе, фотография идет вслед за живописью, создавая призрачный и фантомный мир. И если у Чежина в вариациях на матиссовский "Танец" (выставка в галерее "XXI век") размытые фигуры танцоров еще довлеют над искаженным пространством, то в "Джазовом альбоме" первоисточник - плоть Петербурга - уже неузнаваем: это другой, вневременный и внепространственный фототекст. Эволюция фотографа очевидна: от умозрительной, но пластически точной мифологии и метафизики Петербурга к сновидению, фантазмагории и небытию. Подобно живописи, хотя и совсем иначе, фотография создала свой собственный бесплотный и беспредметный мир... Но зачем? Возможно, в частности, для того, чтобы позднее вновь вернуться к деревьям, фигурам, лицам и вещам и увидеть их более пронзительно и ясно.