

Путешествие Алисы в Петербург

I. Серия «Чеширский пейзаж» Надежды Кузнецовой

Надежда Кузнецова своей оригинальной техникой, особым взглядом, воплотившимся в известные ныне серии, стремительно вошла в круг ведущих фотографов Петербурга. Она художник, которая не только использует в своем творчестве фотографию, но и много и плодотворно работает в фотографическом жанре: фотографирует, *пишет* фотографию, *по* фотографии, *внутри* фотографии. Имея классическое художественное образование и опыт преподавания композиции и графики в Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии им. Мухиной, она балансирует на границе графического и фотографического образа. Ее индивидуальный поиск интересен в контексте интенсивного поиска собственного языка цифровой фотографии, которая настойчиво сегодня отказывается от аналогового образа, замещая его образом *рукотворным*. В своей творческой эволюции Кузнецова прошла этап *нарисованной фотографии* (серия «Городские пейзажи», особенно ее программная фотография «Фотография»), печать с выборочным проявлением («Мокрый город»), печать через особый растр (или фильтр), для каждой серии свой («Серебряное сечение», «Письма без слов» и др.), к рисунку *внутри* фотографии с последующей печатью с негатива («Освоение пространства», «Амстердам», «Чеширский пейзаж»).

Авторское видение Кузнецовой особенно ярко заявило о себе в рисунке проявителем на фотобумаге — новация в области художественной техники. Объективация рукотворности — не помеха. Покой световой композиции, рассеянное городское освещение в пасмурный день, когда не определить, откуда льется свет, отсылают к непреходящему в изображении города. Однако узнаваемость картин Петербурга под слоем символов, им же порожденных, и уже известных образов Города не заслоняют личного отношения. Стоящий наперекор всему — наводнениям, революциям, индустриализации и музеефикации, — город таит в себе исток художественных событий и провокаций, которые соприродны болезненной чувствительности художников в нем живущих. Отказ от хрестоматийного образа Петербурга производит

эффект *еще не виденного города*. Дежавю отменяется. Надежда на то, что климат потеплеет и город изменит свой облик, свой культурный климат, не оправдывается. Так в «Городских пейзажах» — великолепные фасады вмиг предстают брендмауэрами, апокалиптические видения, свинцовая тяжесть воды и черные дыры арок — иная сторона жизни города, задающая рептильные ритмы движения и чувства его населению, которые не завуалировать ни рекламой, ни беззаботностью туристических буклетов и открыток.

Выполненная в этой *рукотворной* технике «Фотография» Кузнецовой представляет собой лист черно-белой фотобумаги, на котором запечатлен — или, точнее, нарисован — городской пейзаж. Свою технику художница называет *фотокаллиграфией*. Ибо к работе руки она добавляет форму обобщения, присущую фотографии, которая непосредственно входит в содержание образа, вызывая прямо-таки обонятельные и тактильные ощущения фотобумаги,

Аутопоэзис «Фотографии» привел к созданию серии пейзажей Петербурга. Как заметила Гульнара Хайдарова, выставка «Серебряное сечение» Надежды Кузнецовой, организованной в Москве в честь 300 — летия Санкт-Петербурга, объединяет три серии. Первая серия «Тени города» составлена из рисунков кистью по фотобумаге. Вторая — «Мокрый город» — представляет собой фотографию, «ретушированную» кистью. Третья, давшая название всей выставке, состоит из фотографий, выполненных в особой, «испещренной», манере. Все три серии дают различный образ. К тому же, каждая из серий по-своему решает взаимоотношение графики и фотографии, а проект в целом ставит под вопрос идентичность фотографии. Но это не формальный поиск, скорее дерзкое и эмоциональное движение художницы навстречу «конкурирующему» жанру.

Последовательный переход от графики к фотографии обнажает и одновременно сглаживает их противостояние. Графические образы города отличаются не только авторским, рукописным соотношением объемов, но и «консистенцией»: они словно бы лишены микроструктуры, потому кажутся бесплотными. Воздух же «прямых» фотографий наполнен неприметными для обычного взгляда внутренним движением и атмосферными эффектами, то ли призраками истории. Рисунки серии «Тени города» города, как ни странно, оказываются более реальными и объективными, чем ее же фотографические серии «Мокрый город»,

«Серебряное сечение» и др., которые предстают как чистое порождение творческого воображения. Ее пейзажи Петербурга своеобразно дополняют классический ряд изображений города, по поводу которого существует столь изысканный, сколь и плотный слой высказываний, что он, в свою очередь, довлеет над современными художниками, задавая способ видения и художественной репрезентации города. Настроение серии «Чеширский пейзаж» подчеркнуто *фотографично*. Ее фотографии стремятся стать графическим листом. Вторгаясь в содержание образа, работает не только **по**, но и **в** фотографии, автор добивается искомого. Цифровое присутствие в образе не отменяет изображение, не вытесняет отображаемую реальность, которая, сведясь до комбинации нуля и единицы, дает толчок произволу воображения и вымыслу. Здесь же, остается прочная — фотографическая — связь с реальными пейзажами города.

Ресурс *фотоассоциаций*, накладываясь на богатую историю живописи и графики, производит эффект, который я назвал бы *объективацией рукотворности*. Перенесение в новый художественный контекст старых или инородных искусству технологий — прерогатива концептуального искусства. Жест художника, сталкивая различные интенсивности восприятия, проявляет «непроявившиеся» в этих технологиях смыслы. Но чем дальше отстоит прошлое, в том числе и прошлый способ изображения, тем оно ближе. Здесь нет парадокса, ибо прошлое со временем открывает свои тайны и помогает в настоящем радикально изменить не только способ восприятия, но и образ жизни, произвести революцию в самоидентификации и скорректировать свое отношение к природе, в том числе природе своих потребностей.

«Чеширский пейзаж», отсылая к культурным ассоциациям, к вымыслу и превращениям — как ничто другое отражает интенцию авторства; преобразая пейзаж, фактуру, окружающих предметов, соединяя, к примеру, стену комнаты с изъеденной временем амбарной дверью, она реализует детское желание сказочного мира, жажды встречи с неизвестным, мечты и тайны. На фотографиях этой серии Кузнецовой нет умышленности, нет разрывов, как нет и иллюстрации известной всем истории Алисы (Кузнецова символически исключает... литературу А. Драгомощенко). Здесь Кузнецова реализует присущую человеку потребность в приключениях. Серия, казалось бы, запечатлена реальность мифа, живущего, быть может, помимо воли художника, в другом — в данном случае в Петербурге — месте. Того мифа, который заставляет

видеть маленькую дверь, устремленность, ожидание, любопытство. Зритель оказывается здесь между видимым и представляемым, иллюзией очевидности и установкой. Он зажат между двумя равными возможностями отнестись к «фотографии» как деформированной копии реальности или как к рисунку, с фотографической точностью изображающему реальность. Мы проникаемся идеей активности созерцания его рациональных предпосылок.

Фотографии Надежды Кузнецовой заставляет нас согласиться с тем, что мистический город Гоголя, Достоевского, Блока обладает еще одним ресурсом — предстает местом реализации светлой детской мечты о странностях и превращениях. Вот вид из окна как приглашение к путешествию (лист №12 «Крыши»), а ограждающие и запрещающие ленты у входа в подземелье (лист №7 «Колодец») создают дополнительную интригу, повествующую о сопротивлении чуду обыденной реальности. Кажется, что ее пейзажи из другого мира, они живут своей отдельной от повседневных забот жизнью. Но они не пусты, они населены и наполнены событиями. Фотогурман, разыскивающий детали, найдет здесь свои удовольствия рассматривания. Ее город подобен живой природе, здесь нет строгой геометрии линий, он не бездушен, не однообразен, не враждебен: он не пугает трагическим контекстом, но искушает новыми встречами. Точен в этом отношении лист № 8 «Арка». Фигуре девочки в конце тоннеля соответствует одинокое дерево, как знак сопротивления лабиринту города, как символ сопротивления мечтательной души каменному молоху, выживающей наперекор всему в колодцах города, сохранивших дух XIX в. В листе № 12 — универсальный образ города, в котором узнаешь опыт созерцания крыш. Аура старого города сегодня повсеместно вытесняется строгой индустриальной линией, стерильностью, евростандартом. Вид из окна с выщербленными углами рам, с утратившими форму подоконниками усиливается ритмом очертаний крыш, в смутном и преломленном ракурсе их отражения на стекле. Прихотливая линия существующих пейзажей подрывает уверенность в реальности отображенного мира и тем — провоцирует непредсказуемость событий.

Вглядываясь в различные фрагменты «Чеширского пейзажа», невольно заражаешься общими и понятными всем, вне национальных, характеров и разметок государственных границ, состояниями детства. Не могу избавиться и от наваждения, что в этом пейзаже живет все та же

Алиса Лидделл сфотографированная Льюисом Кэрролом (1859). При этом здесь нет дидактичности, как нет и инородности, которая всегда опознается нами в чужой рекламе, чужих телах, чужом смехе. Мнится, не без основания, что образы более реальны здесь, чем *там*, поскольку цивилизационное отставание консервирует структуры повседневности, тип характера и телесно оформленную мечту прошлой эпохи. И это мы можем видеть в осмысленном повороте головы, в точных *состояниях* девочки и застывшего в прошлом времени предметного мира, ее окружающего. Такой пронзительной искренности, такой щемящей надежды вырваться из плена однообразной и суровой реальности быта — трудно найти где-либо еще. Топос Петербурга воспроизводит идеальный романтический тип, который не могут окончательно вытеснить ни прагматические нравы времени, ни изменившийся дух эпохи. Образ девочки раскрывается через разнообразный, но всегда фактурный предметный мир, глубину измерения которого дает присутствие ушедшего мира вещей как то: арки, крыш, фонаря, амбарной двери, а также предметов культа (см. каменную языческую бабу, о которую спиной опирается девочка (Лист № 4 «Молчание»), — все это рождает едва уловимое присутствие странности и создает эффект зримого присутствия иного времени, иной реальности, иной культуры. Лист же № 13 «Комната» — *пейзаж* детской комнаты с двухъярусной кроватью — можно трактовать как начало и конец приключений. Здесь собрались все знаковые образы серии: заяц на стене, и вездесущий кот, и обыденность мира привычных вещей.

Впрочем, у зрителей есть возможность открыть свой путь по заветным тропам «Чеширского пейзажа», найти свои ассоциации, узнать и удивиться.

Выставка этой серии прошла в Париже и Грайфсвальде - июнь 2009 “Cheshire Landscape”, в Лондоне - январь 2007 – “Cheshire Landscape” и в Берлине "Contemporary Russian Photography and Video Art", январь-март 2007, в Санкт-Петербурге в 2008.

II. Мистификация топоса

Кроме авторской серии, Надежда выступила куратором проекта, который был представлен в галерее «Борей» в мае 2007 г.

Есть много путей делать проект. Один из них — диалог с предшественниками с непременной инвентаризацией архива художественных высказываний на избранную тему и обнаружение сходства/различия с уже-сделанным. Другой — художественное и концептуальное осмысление актуальной ситуации, культуры в целом, ее нынешнего состояния, ее болевых точек.

То ли участие в проекте куратора Н. Кузнецовой в качестве «художника», то ли гений места галереи «Борей», персональные выставки в которой имеет репутацию повышения статуса фотографов и кураторов, то ли констелляция звезд, то ли все это вместе, но представленный проект — действительно неординарное явление в фотографической жизни города. Куратор собрала фотографов разных поколений, с различными эстетическими предпочтениями к тому же работающим в разных техниках. Похоже, куратор следует не раз уже заявленному ей кредо: делай как я. Увлеченные примером, но более сцепленные твердой волей куратора, участники сформировали по-своему цельный проект. Он есть сумма, и здесь не важно, дальновидного ли умысла или интуиции, проявляющей себя в суждениях вкуса, усилий точно подобранного состава участников (которые здесь не конкурируют, но являются фрагментами *единого* высказывания).

Экстравагантность задачи — увидеть в Петербурге чеширский пейзаж — уравнивается четкой логикой раскрытия заявленной темы. Помимо прочего, проект порывает с традицией изображения атмосферы Петербурга, равнодушие, холодность и трагичная мистичность которого — общепризнанны, как и болезнетворное, угнетающее воздействие города на ребенка. Представленные здесь фотографии, отсылая к другим историческими и культурным реалиям, к иной, *не питерской* атмосфере — доброй английской сказки, — обнаруживают еще один ресурс города. Это составляет содержательную сторону предъявленного здесь фотопроекта.

В его идее я вижу следы разрушительной работы радикальных мыслителей конца XX века, которые показали, как возможно работать с культурными знаками, утратившими свою привязанность к конкретному культурному пространству и времени; а именно: как возможно ощутить присутствие далекого, доселе не бывшего здесь, во всей конкретности, на которую способна фотография. Присутствие того, что было обречено на исчезновение, растворение в назидательной плотности города, его строгости линий, его умышленности. Проект призывает меня

утвердительно ответить на вопрос Ив Бонфуа: «Существует ли понятие для шагов в темноте, которые звучат все ближе и ближе? Определение для крика, для камня? Термин для чувства, возникающего в опустевшем доме?», — и прибавить, что есть не только понятие, но и образ реальности, которая еще только грезится, проявляясь в едва уловимых знаках и смещении восприятия реальности. Нас увлекает предчувствие непредсказуемости.

Тем не менее, представленные фотографии не иллюстрируют сказку Л. Кэрролла. Видимо (я имею в виду не сослагательность, но акт зрения) в привычном и обыденном - фантастическое и непостижимое, а в подчеркнутой замкнутости пространства - открытость к превращениям. Детали важны сами по себе, но важнее настроение. Выдержанность его.

В образах реальных пейзажей, людей, обстоятельств здесь проявляется то, что стоит по ту сторону литературной истории. По ту сторону литературного образа. Ибо важны не сама по себе сцена или пейзаж вне культурного контекста, а совокупность строго подогнанных, как это бывает в подлинном произведении, в живом мифе сюжетов. История Алисы сюрреалистична, но не атопична: она четко привязана к определенному месту, климату, культуре. Важно здесь избирательное сродство (Гете). Его наличие возможно и было основанием для вывода о том, что лучший Шерлок Холмс — Василий Ливанов, получивший Орден Британской Империи за убедительное воплощение этого литературного образа. Не исключаю того, что лучший чеширский пейзаж может оказаться в Петербурге. Ведь трудно себе представить его в Ашхабаде, Аддис-Абебе или Акапулько.

Другая не менее важная сторона проекта Н. Кузнецовой касается техники исполнения. Раскрывая тему, одни (А. Никипорец, А. Тихонов) работают с образами английского парка, английского газона и типично английского же пейзажа, другие же (Н. Кузнецова, Т. Куменко, Г. Головин) - с образом Алисы, имея в виду Алису Лидделл, сфотографированную Льюисом Кэрролом в 1859 г. Поэтому скрытая интрига проекта, которую я хотел бы подчеркнуть, состоит в способе реализации поставленной задачи. Это отдельное и редкое фотографическое удовольствие. Тема раскрывается разными средствами, но в ней отчетливо присутствует логика движения от аналогового к цифровому образу, от прямой фотографии к фотографии, прошедшей цифровую обработку, от фотографии к графике.

Базисный уровень составляют фотографии, которые, используя возможности языка серебряной фотографии, находят свои выразительные средства для передачи волшебных превращений в чеширском пейзаже. Так, например, Г. Головин, беря на вооружение близкофокусные трансформации пропорций предметов, точно и, по-моему, остроумно предъявляет момент исчезновения-появления, уменьшения-увеличения персонажей сказки, то есть тот момент, когда нога уже увеличилась, а остальное тело нет. Фотографии А. Тихонова, Т. Куменко, В. Смирнова, каждый из которых своеобразно решает поставленную задачу. Иногда, правда, искомое состояние возникает не столько из конкретной фотографии, сколько из общей атмосферы, создаваемой другими работами.

Первый шаг по направлению от аналоговой к цифровой фотографии делает А. Никипорец, добавляя «странный» цвет в пейзаж, в результате пейзаж становится ирреальным и мистическим.

Второй шаг — Н. Кузнецова. Ее рисованная фотография, точнее рисунок по фотографии, *остается в поле фотографического высказывания*. Здесь *фотография стремится стать графикой, рисунком*. Во исполнение этого, автор вторгается в содержание образа, работает не только **по**, но и **в** фотографии. Цифровое присутствие в образе не отменяет изображение, не вытесняет отображаемую реальность, которая, истончившись до комбинации нуля и единицы, становится самостоятельно существующим миром. У Кузнецовой остается прочная связь с реальными пейзажами города.

И, наконец, последний, третий шаг делает талантливый фотограф А. Полушкин, архетипические образы которого отсылают к состоянию грезы, атмосфере и настроению сновидения, но не к месту и к конкретной ситуации. Ни цепкая ризома фотографической печати, указывающая на родовые признаки фотографии: фактура глянца, ручная печать, — ни выставки в фотогалереях, ни самоидентификация автора не введут в заблуждение строгих ревнителей чистоты фотографического высказывания. По интенции он противоположен Кузнецовой. Если у нее *фотография стремится стать графикой*, то у Полушкина *фотографические листы стремятся быть фотографией*. Его фото-листы требуют соответствующего, — талантливого же — графического, прочтения. Но в свете размывания границ фотографического высказывания, этапа самоопределения цифровой фотографии, его образы,

завершающие ряд, уместны предельным следованием стихии воображения.

Достоинство проекта Н. Кузнецовой, подчеркну еще раз, в неординарном выборе темы, далекой от традиционных мифов Петербурга, которые тиражируются в привычных рубриках: город Пушкина, Достоевского, Блока. Реальность чеширского пейзажа открывает еще один ресурс города, создается тематическим единством аналоговой (серебряной) и цифровой фотографии с использованием возможностей графики.

В последний момент (поэтому они остались за рамками моего анализа) к проекту присоединились Сергей Варакин, Нина Ай-Артян, Анна Шишкина и это не окончательный список авторов. Проект растет как живой организм, усваивая все, что усиливает реализацию кураторской идеи.