

## Одиночество неба

Есть художественные образы, которые входят медленно, но войдя в сознание, заставляют постоянно возвращаться к ним, постепенно приоткрывая свою глубину. У петербургского художника Станислава Чабуткина есть целый ряд подобных образов: серия портретов, каждый из которых ярок и самобытен, при этом их объединяет не столько почерк автора — что привычно, — но запечатленная личность: Товстоногов, Мохорев, Вальран, Китаев, Никипорец; есть тонкая и эмоционально точная Афонская серия, вспомним и его классические фотографии Петербурга: «Трамвайчик», «Канал Грибоедова», «Зимняя канавка», «Атланты», «Вода и камень». К разряду классических отнесу фотографию «Взгляд» (1983), спокойная и отрешенная интонация которой предопределила выбор ее для обложки нашей книги. К тому же ее символический и философский потенциал оказался гораздо богаче, чем то, что представлялось при первой, задевшей меня, встрече с ней.

Как понять то, что не понимаешь ни с первого, ни со второго, ни с третьего взгляда? Возможно, методом столь же неспешного вхождения в ее мир, возможно, следуя заветам Ханса Зельдмайера — методом непосредственного усмотрения сущности искусства в конкретном произведении, возможно, сменой планов рассмотрения. Выделю их. *Первый план*, налицо фрагменты колонны (исходно колонна с капителью в виде головы из портика «Розового павильона» или иное его название «Павильон Озерки» в Петергофе, которая является репликой древнегреческой колонны-гермы). Ее автор — Александр Иванович Тербенев (1815-1859), оставивший неизгладимый след в культуре Петербурга: его десять гранитных атлантов у входа в Эрмитаж известны и любимы многими. Драму жизни, превратность судьбы, горькую истину древнего высказывания *sic transit gloria mundi* подтверждают лежащие на задворках и зарастающие травой фрагменты колонны. Если сопоставить ее с фотографией Атлантов, эта фотография словно говорит нам о печальной доле художника, получившего за своих атлантов звание академика в 1845 году и бриллиантовый перстень от Николая I, а в конце жизни

оставшегося без средств к существованию и умершего в нищете и забвении<sup>1</sup>.

*Второй*, репрезентация репрезентации или, как возможна фотография скульптуры, то есть осмысление совмещения двух жанров изобразительного искусства скульпторы и фотографии. При этом фотография заставляет вновь задуматься об особенностях существования античной скульптуры в нашем климате, в окружении северной природы, в контексте господствовавших здесь местных мифов и преданий. Обращаясь к фотографии фрагментов колоны на фоне бурно разросшейся травы, невольно вспоминаю фотографии Б. Смелова и А. Китаева: эллинские статуи и фонтаны в снегу, омытые дождем, с каплями воды на лице и пауком на щеке. У Чабуткина свой взгляд, главное событие — сопротивление искусства неумолимости движения времени, которое раскрывается в оппозициях вечности и мгновения, искусственного и естественного, живого и мертвого. Конкретизацией общих тем является противопоставление барочной прихотливости локонов и блосфельдовской энергии завитков распускающейся ромашки, наконец, гранита и дерева, чистой геометрии камня и прихотливости растительных форм.

С одной стороны, его фотография фрагментов скульптуры соприкасается с жанром руины, который имеет свою традицию и собственный поэтический язык. В частности здесь мы видим разработку близких тем, акцентирующих разрушение древних храмов, дворцов, башен, закат цивилизаций, упадок культуры, отказ от почитания древних святынь и забвение ритуалов. Немаловажным остается вопрос, проигрывает ли скульптура в фотографии, утрачивая объем и лишаясь возможности осмотра ее со всех сторон, или напротив, в фотографии открывается такой ракурс, такое состояние освещения, зависящее от определенного времени суток и погоды, которые не найдет зритель без помощи фотографа? Каким образом, фотограф, лишенный средств объемной презентации скульптуры, тем не менее, может усилить пластическую выразительность скульптуры или напротив, что часто бывает в туристской съемке, сделать ее плоской и невыразительной. С другой — фотография «Взгляд» близка теме кладбища с ее традиционной эстетикой полустертых, изъеденных дождем и ветром надгробных плит с

---

<sup>1</sup> См. *Самойлов А. Н.* Александр Иванович Терехнев. // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. / Под ред. А.И. Леонова. М.: Искусство, 1954.

едва различимыми фотографиями и особой атмосферой печали. Надо ли при этом указывать на знаки тщеты и скоротечности жизни, подчеркнутые буйно растущей травой, потемневшим от времени глухим дощатым забором (он такой рукотворный, такой знакомый и посему недвусмысленно говорящий нам, что не только автор наш соотечественник, но и место, где ждут своей участи останки его творения, тоже здесь)? Хотя на фотографии Чабуткина нет или еще нет ни руины, ни кладбища, однако основные состояния присутствуют. Но если жанр кладбища повествует о вечном «хранении», то здесь хранение временное, которое, как известно, длится вечно.

*Третий план*, собственно фотографический. Вначале видишь зерно — объект поклонения эстетов и знатоков серебряной фотографии, затем замечаешь, что зерно фотографического отпечатка накладывается на зерно фактуры камня, вводя в заблуждение. Поскольку фотография скульптуры не есть сама скульптура, а лишь ее *видение* художником, то главный объект анализа — видение художника. Это отсылает к различию жанров: взгляд фотографа взыскует иного подхода, понимания, трактовки, нежели скульптора. Поэтому главный вопрос не о том, что изображено, но как: о точке съемки, об избранном ракурсе, об освещении, о композиции, все вместе указывающие на неизбежную оценку и понимание ситуации фотографом, которые — такова особенность трактовки художественного образа — передаются средствами не менее всеобщими, чем схваченная в понятиях мысль. При этом — и здесь, возможно, ключ к разгадке притягательности этой фотографии — я не вижу в ней ни сомнительной эстетизации, ни поверхностного осуждения, ни акцентированного столкновения возраста камня со свежестью зеленой травы. Взгляд фотографа топологичен, как топологична рефлексия подлинного художника, что означает органичное соотнесение взгляда, мысли, эстетического опыта и произвольного жеста собственного тела, определяющих позу логоса.

Стоит ли говорить, что красота фотографии — позволю себе использование этой маргинальной в свете режима актуальности категории — все равно ускользает от отточенных критериев оценки критики, от эссеистического письма, создающего самостоятельный и замкнутый на себя текст-впечатление, от плотно сотканной сети дискурса теоретика. Все они вместе (и я в их числе) вынуждены скрывать свое бессилие объяснить, почему же именно эта фотография вспоминается вновь и вновь, почему

мы возвращается к ней и продолжаем размышлять, почему, наконец, оказываемся захвачены ею. Внятно артикулировать свое чувство не помогает и первое впечатление: «сильная», «задевающая», «интересная», «подлинная» и т.д. На этом фоне описать социальный, культурный и художественный контекст ее появления — более адекватная задача для аналитика фотографии. Но и взгляд пытливого зрителя, открывающий для себя фотографию «Взгляд на небо», может пережить такой момент концентрации, который пережил фотограф в состоянии единства движения руки, сознания и удивления. Чтобы увидеть эту фотографию, зритель должен собрать себя, сконцентрироваться до аффекта, до чувства симпатии и самозабвения, до взгляда фотографа.

В связи с этой работой уместно вспомнить слова Ролана Барта: «Фотография бывает подрывной не тогда, когда пугает, потрясает и бичует, но когда пребывает в задумчивости». Поскольку в работе Чабуткина нет эксплуатации ни трогательности, ни осуждения, ни таинственности, но несомненно присутствует некая отрешенность и задумчивость, то есть те состояния, которые, можно сказать, и задают основное настроение этой фотографии. Последнее усиливается из-за смещения взгляда скульптора фотографом, *определившим* нашу точку зрения. Схваченная в единственно верной точке и в точное время фотография вызывает доверие безукоризненностью кадра. Оно возрастает, когда в отрешенной задумчивости взгляда, обращенного в небо, присутствует столько личных, а потому понятных каждому переживаний: тем, кто проигрывал, кто не прошел по конкурсу, кто был отвергнут и забыт, кто остался один. Лицо — и здесь я не могу отделаться от впечатления нарочитости — ни на кого не смотрит, никого не желает видеть, возможно, прозревая в интеллигибельном мире эйдосы — идеальные прототипы вещей. В связи с этой спокойной силой взгляда у меня, к примеру, непроизвольно возникает образ Христа Хуана де ла Круза, взирающего на Землю, и «Христа Хуана де ла Круза» Сальвадора Дали, отказавшегося изображать лик Христа, но обративший взору Его дела наши.

Взору скульптурного лица, предназначенному смотреть *сверху вниз* на при- и проходящих людей, тех людей, которые вынуждены были поднимать голову кверху, чтобы рассмотреть его и встретиться с ним взглядом, уготовано испытание — смотреть *вверх*, удваивая образы неба и камня, их равнодушие и безликость, далекое и близкое. Вспоминаю одну

реплику искусствоведа: если зайти в петербургский двор-колодец XIX века и поднять голову, то увидишь небо того же века. На фотографии мы небо не видим, но угадываем то, как оно дополняет представление XIX века об идеальной красоте. Завершая мысленный эксперимент прозрения времени, замечу, если я смогу увидеть небо XIX века, то неизбежно проникнусь представлением об идеальной красоте лица того же времени. Но у этого идеального лица есть все признаки маски, поскольку древний скульптор делал свои образы с оглядкой на лица живые, а в XIX веке — на скульптурные, отчего и возникает эффект маски, объяснительный ресурс которой непринужденно входит в содержание работы. И в этом вижу тонкую игру чувства горечи и неизвестного — маске. В этом же вижу один из смыслов застывшей, а потому и обезвреженной мины лица.

Точно выстроенная композиция листа позволяет продемонстрировать и сами фрагменты колонны, четко читающиеся на темном фоне забора, и ее местонахождение, и сложное отношение к ним фотографа. Нас не должна смущать обманчивая простота и умозрительная строгость содержания этой фотографии. Как показали многочисленные опыты искусства XX века, изменение контекста произведения существенно меняет смысл ее восприятия, трактовку образа. Верно это и в отношении колоны Терebeneва. Часто низвергнутые памятники — символ революционных потрясений, утраты силы старых ценностей, слома механизма старой власти, психоаналитически трактуемые как поверженный и бессильный фаллос.

Завершая, замечу, что фотографу удалось сохранить нить связывающую забвение и заботу, о которой свидетельствует аккуратно положенные на деревянные лаги части гранитной колонны, ждущей реставрации ли, музейного хранения, возвращения на свое изначальное место? В фотографии «Взгляд» значительность уступает равнодушию, идеальная красота — скорби, а полированная поверхность лица монотонно отражает наше пасмурное и низкое небо. Торжество идеала обрекает себя на одиночество.