

**ВАЛЕРИЙ САВЧУК**

Философ, теоретик современного искусства

ПОЭТИКА ВЗГЛЯДА СТАНИСЛАВА ЧАБУТКИНА

1. Одиночество неба

Есть художественные образы, которые входят в сознание медленно, но войдя, заставляют постоянно возвращаться к ним, постепенно приоткрывая свою глубину. У Станислава Чабуткина есть целый ряд подобных образов — например, серия портретов, объединённых не столько почерком автора (что привычно для художественной фотографии), сколько самой запечатлённой личностью (Товстоногов, Мохорев, Вальран, Китаев, Никипорец...) Можно вспомнить фактически ставшими классическими фотографии Петербурга: «Трамвайчик», «Канал Грибоедова», «Зимняя канавка», «Атланты», «Вода и камень». К этому же ряду я отнесу и фотографию «Взгляд» (1983). К тому же её символический потенциал оказался гораздо богаче, чем то, что представлялось при давней, задевшей меня, встрече с ней.

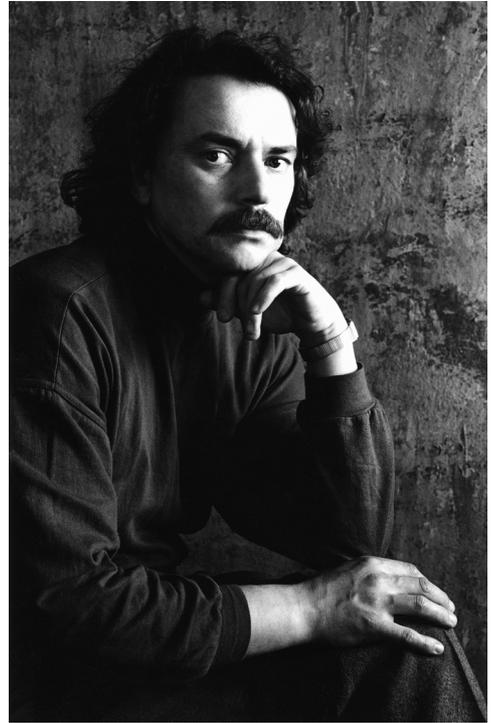
Как понять то, что не понимаешь ни с первого, ни со второго, ни с третьего взгляда? Возможно, методом столь же неспешного вхождения в избражённый мир; возможно, следуя заветам Ханса Зельдмайера, — методом непосредственного усмотрения сущности искусства в конкретном произведении с использованием смены планов рассмотрения. Остановлюсь на последнем.

Первый план — налицо фрагменты колонны (исходно — колонна с капителью в виде головы из портика «Розового павильона» или, согласно иному названию, «Павильона Озерки» в Петергофе, которая является репликой древнегреческой колонны-гермы). Её автор — Александр Иванович Теребенев (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 её 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 забвении¹.

Второй план — репрезентация репрезентации, или как возможна фотография скульптуры? 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 колонны на фоне бурно разросшейся травы, невольно вспоминаю фотографии Б. Смелова и А. Китаева: эллинские статуи и фонтаны в снегу, омытые дождём, 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 мёртвого. Конкретизацией общих тем является противопоставление барочной прихотливости локонов и блосфельдовской энергии завитков распускающейся ромашки, наконец, гранита и дерева, чистой геометрии камня и разнообразия 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 остаётся вопрос, проигрывает ли скульптура в фотографии, утрачивая объём и лишаясь возможности осмотра её со всех сторон, или, напротив, в фотографии открывается такой ракурс, такое состояние освещения, зависящее от определённого времени суток и погоды, которые не найдёт зритель без помощи фотографа? Каким обра-



Станислав Чабуткин (1953-2010)
портрет работы А. Китаева

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

зом фотограф, лишённый средств объёмной презентации скульптуры, тем не менее, может усилить пластическую выразительность скульптуры или, напротив (что часто бывает в туристской съёмке), сделать её плоской и невыразительной? С другой стороны, фотография «Взгляд» близка теме кладбища с её традиционной эстетикой полустёртых, изъеденных временем надгробных плит с едва различимыми деталями и особой атмосферой печали (как это замечательно представлено в серии «Адамова голова» фотографа Андрея Безукладникова). Надо ли при этом указывать на знаки тщеты и скоротечности жизни, подчёркнутые буйно растущей травой и 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 ещё нет ни руин, 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 её *видение* художником, то главный объект анализа — видение художника. Это отсылает к различию жанров: взгляд фотографа взыскует иного подхода, понимания, трактовки, нежели взгляд скульптора. Поэтому главный вопрос не о том, что изображено, но как: о точке съёмки, об избранном ракурсе, об освещении, о композиции. Все вместе они указывают 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 зелёной травы. Взгляд фотографа топологичен, как топологична рефлексия подлинного художника — что означает органичное соотнесение взгляда, мысли, эстетического опыта и непроизвольного жеста собственного тела — всего того, что определяет позу логоса.

Стоит ли говорить, что внутренняя наполненность и красота фотографии — позволю себе использование этой маргинальной в свете режима актуальности категории — всё 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 своё бессилие объяснить, почему же именно эта фотография вспоминается вновь и вновь, почему мы возвращаемся к ней и продолжаем размышлять, почему, наконец, оказываемся захвачены ею. Внятно артикулировать

своё чувство не помогает и первое впечатление: «сильная», «задевающая», «интересная», «подлинная» и т.д. На этом фоне описать социальный, культурный и художественный контекст её появления — более адекватная задача для аналитика фотографии. Но и взгляд пытливого зрителя, открывающий для себя фотографию «Взгляд», 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 отрешённость и задумчивость, то имеют место 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 отрешённой задумчивости взгляда, обращённого в небо, прочитывается столько личных — а потому и понятных каждому! — переживаний — тем, кто проигрывал, кто не прошёл 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, произвольно возникает образ Христа Хуана де ла Круза, взирающего на Землю, и «Христа Хуана де ла Круза» Сальвадора Дали, отказавшегося изображать лик Христа, но обративший ко 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, далёкое 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, что если я смогу увидеть небо XIX века, то неизбежно проникнусь представлением об идеальной красоте лица того времени. Но у этого идеального лица есть все признаки маски, поскольку античный скульптор создавал свои образы с оглядкой на лица живые, а скульптор XIX века — на образы скульптурные, отчего и возникает эффект маски, объяснительный ресурс которой непринуждённо входит в содержание работы, созда-

вая тонкую игру чувства горечи по утраченному миру и его присутствие в идеалах классического искусства. В этом же вижу один из смыслов его фотографии: застывшее и по видимости отрешённое, но глубоко страдающее от равнодушия современников существо художника.

Точно выстроенная композиция листа позволяет продемонстрировать и сами фрагменты колонны, чётко читающиеся на тёмном фоне забора, и её 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 его 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 трактуются как поверженный и бессильный фаллос.

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

P.S. Лишь двумя годами спустя мне стала доступна ещё одна фотография этого же сюжета — «забракованная» автором, да и по *всей видимости* таковая. Помещённая рядом со «Взглядом», она позволяет проникнуть в лабораторию художника. Наглядно, словно бы в учебном пособии, предъявлены различия художественной и нехудожественной фотографии. Этот отпечаток можно отнести к жанру документационной фотографии. В ней нет ничего из того, что говорилось выше: она не только деаурирует снимок, но и говорит, насколько невозможна была бы фотография «Взгляд», взгляни на предметы такими глазами. При этом странная инверсия открылась мне, протестуя движению от простого к сложному, от первого смутного интереса — к чётко отобранному кадру, от первого захватывающего желания фотографировать — к съёмке. Ибо более чем естественно предположить первичность общего плана — плана, видимого фотографом, идущим мимо или сознательно приближающимся к объекту съёмки. Ощущая, что здесь может что-то произойти, фотограф, словно бы примеряясь к работе, щёлкнул затвором. Однако, всмотревшись, понял, что это не так. Поскольку увидел, что на общем плане цветок ромашки сломан, а на фотографии «Взгляд» — нет, а другой — таинственно нависающий цветок — вообще убран в общем плане. В черновом, общем плане всё мельчает и лишается смысла, запустение и обыденность равнодушного хранения отношения довлеют. Разговор с небом не получается.

2. Заложник искренности

Станислав Чабуткин (1953–2010) родился в Ленинграде; окончил химический факультет Ленинградского инженерно-экономического института (1975), вечерние рисовальные классы института им. И. Е. Репина (1976), Университет рабочих фотокорреспондентов при Доме журналистов (1978); входил в состав различных творческих объединений: фотоклубы «ВДК» и «Дружба», группы «Окно» и «Ленинград»; член Союза фотохудожников, член Союза художников. Участник многих выставок в стране и за рубежом.

Начав как любитель, он довольно быстро освоил искусство фотографии, а с 1977 года, работал в ней профессионально. Но ещё в 1972 году он снимает групповой портрет «Папа, мама и Юра», в котором проявляются будущие особенности стиля мастера: строго диагональная композиция, сложная система освещения и точно подмеченный куратором Вальраном «элемент абсурда, характерный для зрелого Чабуткина»: «Так на столе среди обычных предметов: чайника, сахарницы, чашки, — на самом видном месте оказывается лезвие безопасной бритвы». Он работал, следуя своему внутреннему ритму восприятия жизни, позволяя себе снимать лишь то, что волновало его сейчас, что задевало. Надо признать, такая стратегия творчества делала его счастливым автором, поскольку он получал удовольствие от создания фотографий в гораздо большей степени, чем от выставок, хвалебных речей и глорификационных текстов (а когда слушал или читал последние — всегда искренне смущался). При этом у него была невероятная ответственность и предельная честность по отношению к своим работам; он обладал талантом точности времени проявления и предъявления сделанного.

С 1988-го по 1997 год он не выставлял свои работы. В это время умное и лиричное восприятие художника уходило на второй, третий план. Когда востребована была агрессивность высказывания, самоутверждение гиперкритицизма и китча, он продолжал работать в своей манере для себя, нарушив обет лишь для выставки в Русском музее. Фотографии, как хорошее вино, должны быть выдержаны минимум три года. Как признаётся фотограф, чтобы увидеть свои работы (не будем забывать о доцифровом этапе фотографии) он сознательно делает паузу: «... не люблю печатать сразу с снятых плёнок; для меня хорошо, если они полежат годик-другой, а то и пять лет. <...> Вот, к примеру, недавно я печатал с негатива, снятого в 1983 году, то есть двадцать один год он пролежал, не будучи отпечатан, но я о нём помнил всё это время» (из интервью О. Ясакову). Помня о фотографии два десятка лет и не печатая её — не знак ли особого отношения к своей работе? У редких фотографов была такая выдержка.

Приверженец «старых и добрых технологий», неторопливой съёмки, выверенности и продуманности кадра говорит о себе следующее: «Архи-

тектуру я предпочитаю снимать на камеры карданного типа², форматами 9x12 и 13x18. Такую „деревяшку“ я брал и на белые ночи, — единственная проблема в том, что, когда ночные выдержки доходили до 8 минут, плёнка меняла влажность и выгибалась, что влияло на резкость. Я обычно беру с собой материалы на 20 кадров, этого с лихвой хватает на ночь, потому что такой кадр всегда взвешиваешь очень тщательно».

В работах Чабуткина нет пустого жонглирования формой, тиражирования эффектного, а посему банализирующего самого себя приёма; не гнался он и за съёмкой знаменитых людей, хотя его портрет Г.А. Товстоногова признан одним из лучших портретов режиссёра БДТ. В его портретах всегда присутствовало настроение и взгляд живого человека, которому художник позволял быть собой; вернее сказать, он — редкий фотограф, предоставляющий человеку возможность открывать себе себя в поле взаимодействия с масштабом личности мастера. Чабуткин никогда не сводил портретируемого к модели, к демонстрации стилистических особенностей своей поэтики. В итоге его портреты не выстраиваются в одном настроении, но живут в своём собственном состоянии, в особом мире, отдельном контексте. Убеждён, что как портретист он уникален и непревзойдён в своём поколении. Но опять же остаётся только сожалеть, что он мало работал в этом жанре.

Но есть счастливые исключения. Приведу в пример его серию «Афон. Скит. „Новая Фиваида“» (2000). Это не портрет в чистом виде, не жанр, не репортаж, а нечто поверх или сверх этого случившееся. Кроме авторского взгляда здесь есть и технические особенности, повлиявшие на результат. В процессе съёмки он использовал плёнку низкой чувствительности и при этом отказался от искусственной подсветки. В итоге, при печати ему пришлось бороться с сильным контрастом негативов. Для этого он взял древнюю — ещё доперестроечных времён — фотобумагу, у которой от времени появилась вуаль. Избавляясь от неё, он отвирировал отпечатки сепией. В результате появился эффект «патины». В дело вмешался Его Величество Случай: фотограф боролся с последствиями воздействия времени на светочувствительные материалы, а получил «состарившиеся» отпечатки, в коих ощутимо запечатлелось само время. Поэтика старой фотографии подчеркнула архаичность ритуалов монашеской общины и усилила присутствие сакральной ауры.

² Карданные конструкции представляют собой следующее: на жёсткую линейку, с возможностью перемещения по ней, закрепляются две стенки — передняя и задняя. В передней стенке закрепляется объектив, в задней — матовое стекло и рамка для присоединения светочувствительного материала в плоских кассетах и в адаптерах. Между стенками находится «мех» — это гофрированный светонепроницаемый короб, который способен благодаря гофре сжиматься и растягиваться. Именно эти камеры на сегодняшний день дают самое высокое качество изображения. Наводка на резкость и выстраивание изображения в форматных камерах, как и в деревяшках, производится по матовому стеклу. Для этого надо исключить попадание на него постороннего света. Поэтому фотографу приходилось прикрываться плотной тканью. Небольшие деревянные камеры (в просторечии — деревянные) существуют по сей день, и есть фотографии, которые ими снимают до сих пор.

Сказать, что его серия выстроена на едином дыхании — ничего не сказать. Этот нехитрый риторический приём скрывает здесь плотно спрессованное время: на всю съёмку отпущено было два дня из всей истории христианства, православной веры, Афона. Рассматривая фотографии этой серии, не могу не задаться вопросом, как ему удалось то, на что другим требуется годы. Невольно вспоминаю ответ мастера Георгия Колосова на вопрос о его съёмке Крестного хода: «Известную неловкость на Крестном ходе первое время я очень даже ощущал, и, несомненно, настораживал других. Но через год сам отснятый материал, автором которого я себя ни секунды не считал и не считаю, заставил меня осознать сей труд как долг, вменённый свыше. И в дальнейшем, понятно: не задевая личностей, через деликатность приходилось переступать, а иногда снимать и вопреки собственному желанию. Однако несколько лет я был единственным, кто приезжал на Вятку из Москвы, — а это аргумент. Когда окружающим стало ясно, что я прежде паломник, а потом уже фотограф, то и отношение ко мне стало более спокойным». Станиславу Чабуткину, повторю, было отпущено всего два дня.

Соглашусь с Александром Китаевым: «Станислав Чабуткин неустанно искал новые выразительные возможности и был необыкновенно требователен к окончательной технической обработке увеличенной фотографии. Для многих его работ характерна безупречная тональная гармония и тонкое чувство меры. Такие работы приближают фотографию к неповторимой рукотворности произведений подлинного искусства. В них есть нечто завораживающее, возбуждающее невольное желание всмотреться пристальнее. Обаяние его фотографий — результат продуманного творческого процесса, тщательно подготовленного, скрупулёзно выполненного — от первоначальной идеи до готового отпечатка»³. Не поэтому ли встреча с его фотографиями вызывает у нас резонанс какой-то детской безмятежности и радости впервые увиденного мира?

Сделанные им открытия своего «взгляда», своей «темы», своего особого настроения, столь обширны, что хватило бы на жизнь не одного фотографа, который, согласно требованиям времени, должен разрабатывать одну тему, в одной стилистике, доводить серию до полноты репрезентации. Станислав Чабуткин — представитель своей эпохи; он всегда искренен и бескомпромиссен и — стало более чем очевидно сейчас — не последователен, не дотошен в объявлении себя городу и миру. В скольких отдельных замечательных работах я вижу упущенные возможности реализации объёмного высказывания, развития темы, исследования ресурсов найденной архитектуры взгляда и изысканного мастером особого настроения. Но нет. Он с увлечением и романтической страстью к чистоте фотографического импульса брался за другую работу, за другой сюжет — меняя городскую съёмку на пейзаж, портрет, натюрморт, архитектуру, жанровую съёмку.

³ Подробно об обстоятельствах поездки, условиях съёмки и взаимоотношениях с насельниками Скита см. в готовящейся к публикации книге А. Китаева «Письма о фотографах».