



ВАЛЕРИЙ САВЧУК

Философ

Родился в 1954 на Донецком Кряже. Доктор философских наук, профессор философского факультета СПбГУ, член Art Critics and historians Association (AIS), член Союза художников товарищества «Свободная культура», «Пушкинская, 10». Область научных интересов — топологическая рефлексия, архаическое сознание, медиафилософия и актуальное изобразительное искусство. Участник и куратор акций и художественных выставок, в том числе зарубежных: Гамбург, Котка (Финляндия), Документа X (Кассель), Варшава, Сан-Пауло (Бразилия), Тарту (Эстония), Людеруп/Лунд (Швеция), Шауляй (Литва) и др. Как художник работает в жанре перформанса, городской скульптуры и инсталляции.

КОСМИЗМ ФОТОНАТЮРМОРТОВ БОРИСА СМЕЛОВА

О фотонатюрморте

Фотограф, работающий в жанре натюрморта, подобен мастеру игры в объёмные шахматы. Правила эстезиса, которыми он руководствуется, — выверенность хода после долгих и мучительных попыток, дававших один и тот же результат: «не то», а порой и досадное: «хуже», определяет силу и точность импульса, волной радости проходящей по телу: «да, вот оно», «наконец-то». В натюрморте предметы подручны, взяты и поставлены рукой, опасно сближены или разнесены. Здесь всё крупным планом, всё на столе, всё в доступности взору. Стол как алтарь или жертвенный камень, на котором приносят жертву, — её сакральность определяется тем, что жертвуют самым дорогим, близким, невинным.

Вещи, собранные волей автора, подвластны ему. Они расположены человеком и к человеку, открыты ему или умышленно сокрыты, принимают и увлекают умиротворением или отторгают своей безжизненностью или агрессией. Вырванные из своего контекста, предметы очищаются от привычных сочетаний и являют новый смысл. Не потому ли природа натюрморта открывает себя не в предметах, но в том, что между ними. Иными словами, существенным в нём являются не сами объекты, а сила отражения и преломления света, ритм, в котором взгляд зрителя переходит от одного объекта к другому, игра тёмных и светлых пятен листа, — короче, мелодия, возникающая от сочетания их, страсть, читающаяся за этим расположением, масштаб личности фотографа за этой страстью. Стало быть, всё то, что не может являться результатом техники, но необходимо снято — художником, критиком, внимательным зрителем.

«Натюрморт — это свёрнутый пейзаж» (В. А. Подорога). Но верно и то, что пейзаж — это развёрнутый натюрморт. Порядок предметов, слов и жестов не может не совпадать с порядком окружающего мира: порядком дискурса, ландшафта, устройством быта и набором спиртных напитков.

Собрание предметов обретает такую же выразительность, как и поставленные рядом слова поэта: у одного случается, у другого — нет. При этом, «так кажется», «так вижу» фотографа и «смысл» или «содержание» аналитика представляют двуединый процесс, составляющие части которого опираются друг на друга. Как без художественных новаций, так и без дискурсивных планов и концептуализации нет и не может быть ни актуального высказывания, ни его понимания и интерпретации.

Натюрморт как форма сопротивления

Натюрморты Смелова открывают изнанку петербургского культурного ландшафта, внутреннее содержание города. Они — иное города, о чём можешь лишь догадаться, глядя на его же фотографии тёмных дворов, крыш, и о чём едва ли догадываются туристы, плывущие по каналам и рекам «Северной Венеции». Если в фотографиях Петербурга, по словам самого Смелова, он хотел подчеркнуть «некий космизм города, его эпичность, значительность и трагизм», то представляется, что в натюрморте он ставил себе схожие цели, стремясь не к эпичности, но к выражению интимности. Внутренний космос города — нерв, скрытая пружина и ключ к его работам в жанре натюрморт. Вопреки разрушающемуся и уходящему Городу семидесятых-восьмидесятых годов, он делал изысканные композиции из антикварных вещей и предметов, остро переживая вместе с Арсением Тарковским то, что «Всё меньше тех вещей, среди которых / Я в детстве жил, на свете остаётся». Предметы, собранные волей автора, свидетельствуют об одном: этот тёплый и живой космос старого быта утрачивается безвозвратно. Не отсюда ли включение в натюрморт стадии исчезновения (разбитые бокалы, отбитые ножки их)? Присутствует ли здесь жанр эстетизации увядания, руин, запущенных романтических парков, интерьеров? Полагаю, нет. Любовь к тому, что исчезает, чего нет (уже нет), реквием по ушедшему — его индивидуальная форма сопротивления существовавшему режиму, которая, если всмотреться, ведётся им во всех жанрах. Повторю общее место: его интересует не красота парадного города, не блеск вечного гранита, но шероховатость отвалившейся штукатурки, мрачность дворов и тёмный цвет ржавых крыш, город без людей. Но есть портреты людей, которых не найдёшь в толпе. Они из другого мира (если быть точным: из его мира, мира, созданного самим художником). И фотографии скульптур как оживших персонажей, и острые жанровые сцены.

Понять мир его натюрмортов — значит найти новое измерение в понимании пейзажа, города, портрета. Ведь натюрморт говорит нам не через не зависящий от художника мир, но мир, составленный им самим, мир, расположенный к зрителю, не мёртвый (*nature morte*) вопреки жанровому определению, но уходящий. В его случае попытка противопоставить современную жизнь тихой жизни (*Still-Leben*) старых предметов не удаётся. Это противопоставление обесмысливается внутренней интенцией художника наделить вещи энергией вызова. Натюрморты Смелова не мертвы, и тем более они не ведут тихую жизнь, не ропщут, но, исполненные достоинства,

ведут напряжённый диалог с его временем. В его классических — назовём их так — натюрмортах это разговор о противлении разрушению старого мира (не отсюда ли такая любовь очищать, мыть и доводить до блеска предметы к съёмке), который присутствует в вещах и фотографиях, в поэтике предметов и невесть откуда взявшихся состояниях, пластике и интонации. Его мир завораживает своей цельностью и одержимостью изящными формами и фактурой предметов — всем тем, что обычно называют аурой. Эти вещи пережили пролетарскую диктатуру быта, репрессии, войну и блокаду, агрессию функционализма шестидесятых-семидесятых. Страх исчезновения за тех, с кем эти вещи прожили долгую жизнь, столь долго висел в воздухе, что, казалось бы, впитался в них.

Обратимся к «Натюрмарту с колбой и часами» (1973). Привычные особенности фотографии интерьера при естественном свете — тёмный фон — здесь играют на образ, убирая лишние детали, акцентируя ближний план. Но и здесь есть своя логика: у ближайших к нам предметов значительна дистанция и много воздуха. Переходя в глубь кадра, мы видим всё более заполненное пространство, вплоть до сплошной темноты, что вместе с тем позволяет собрать внимание на тщательно выбранных для съёмки предметах, отчётливо читающихся на тёмном фоне. Но не они — элементы декоративности и нарочитой симметрии (здесь почти всё сдвоено-уникальное: белое/чёрное или орёл/решка морских ракушек, пара линз пенсне и очков, два овала рукояти ножниц, двух гранатов и головок чеснока, тёмный прямоугольник в окне и в круглом зеркале) — парадоксальным образом собирают кадр. Пожалуй, большая с прихотливой барочной формой морская раковина, выступающая адвокатом естественной формы, выпуклое зеркало да диагональ из блеска моногля, яркого, самого активного пятна под чесноком и светлого круга циферблата, которая вместе с пятном в форме острого угла создаёт треугольник устойчивости, собирают натюрморт.

Игра света не может происходить без тени. Если прищуриться, то можно увидеть, как большое тёмное пятно фона — некая первомасса — стремится овладеть очередным плацдармом. Её тёмные проявления заметны в предметах среднего и ближнего планов. Здесь своя стратегия, свои правила, свои зеркальные фигуры значений. Когда всё сходится, тогда формальная необходимость наполняется строгим содержанием и появляется новый смысл. В позиционном напряжении света и тьмы, белого и тёмного есть поле, где они сходятся. При этом важно настроить оптику и занять позицию: если света, то увидишь, как свет, просвещая, отвоёвывает поле видимости, тесня тьму к заднему плану, вглубь, в невидимое, как наполняет поверхность предметов энергией освещения, дающей ощущение их полнокровной жизни; если же тьмы, то видно, как она ставит границу разрешения любой оптике, как изнуряет игру отражений и преломлений, едва заметных рефлексов и ярких пятен — всё затихает и успокаивается в недвижной и всегда равной себе темноте.

И ещё: мне трудно отделаться от присутствия того, кто расставил предметы, гранат, чеснок, кто налил воду в колбу, тщательно протёр стекла, предметы, стол (и совсем не важно, что роль стола здесь играет подокон-

ник). Повторю, в рукотворности композиции, органично живущей своей многоуровневой жизнью и уводящей всё дальше и дальше планами событий, переключек, сбоев логики и обретения её на другом уровне, нет нарочитости, искусственности, умозрительности. Здесь освещение производится многократно преломленным, отражённым и сфокусированным светом, который произвольно сосредоточивается в нужной фотографии точке, отвергая прямую рефлексию. Контрастом чистым и прозрачным поверхностям натюрморта предстают грязные оконные стёкла, как бы символизирующие современную ему идеологическую оптику видения мира, в котором за художником наблюдают идеологические кураторы, Большой дом: не на это ли указывает едва просматривающийся прямоугольник тёмного окна типичного питерского колодца? Тотальность присутствия усиливается отражением отражения в круглом тёмном зеркале. Тёмное окно, напротив, словно вездесущая идеология надзирает за этим чудом уцелевшим миром. Смутная тревога усилена прихотливой игрой света, безмятежным состоянием праздника без начала и конца, чувством эстетического переживания и восторга. Но власть не выносит естественного света. Поэтому праздник таит правду о закате любых режимов, о торжестве правды жизни, о подвиге творцов и неминуемости серых будней. Глядя на полный света натюрморт, осознаю, что в любую минуту солнце может уйти за тучу, луч погаснет, рефлекс растает, торжество игры закончится, приподнятое состояние стеснит себя, тьма подступит к нам ближе.

Если в портрете, жанровой фотографии, съёмках городской среды и скульптуры фотограф меняет своё местоположение, свой угол зрения, то в натюрморте он меняет местоположение предметов, добиваясь наиболее точного их соположения, цельной картины многообразного. Если символика предметов натюрморта выверена и имеет свои непеременимые дешифровки, неизменные сюжеты, то здесь — при внешней схожести — мы находим не просто строгое следование законам жанра, но серебряный век и эпоху модерна. Его работы несут новый пластический язык эпохи так же, как портрет, городской пейзаж, жанровая сцена.

Задумавшись, совсем ещё недавно человек жил меньше возраста вещей, их сработанной на века надёжности. Они свидетельствовали о незыблемости мира, устройства и порядка. Передаваясь по наследству, срастались с биографиями, становились фамильными. Сегодня же вещи свидетельствуют лишь о ситуации, востребовавшей эти предметы, которые в эпоху одноуровневой цивилизации становятся всё более и более безличны.

Натюрморты с рыбой

Прочно сработанный мир классических натюрмортов Смелова доносит ритмы времени ушедшей эпохи, которая отличалась верой в незыблемость порядка как вещей, так и социальных отношений. Они словно говорят нам: не может же быть так, что люди, создавшие такой восхитительный мир, ошибались, что этот мир несправедлив, что его нужно разрушить до основания, а затем наполнить алюминиевыми кружками, гранёными стака-

нами и газетами взамен скатерти. Напор нового лишал воздуха старые вещи (они словно от страха прижимаются друг к другу и сбиваются в кучу, как, уплотняясь, сбивалась в кучу старая мебель в комнатах коммунальных квартир). У неклассических — назову их аскетичными — натюрмортов предметов становится всё меньше и меньше, а воздуха больше. Натюрморты, в которых сушёная рыба вторгается в сообщество старых вещей, я называю переходными. Новый стиль формируется тогда, когда рядовые представители окружающих предметов конца XX века становятся главными «героями» его натюрмортов. В «Натюрморте с воблами, маковой головкой, подсвечником, бутылками» вижу стеклянный шарик, вставленный в графин для «поддержки» круглой пробки другого графина. Несмотря на формальную точность, стилистически он вносит диссонанс в филигранно выстроенный порядок предметов.

Если мир старых предметов выставлен, умозрителен, избыточен, то мир десакрализованного пролетарского быта типичен. Последний не избран, но дан как предписанное равенство и единомыслие, как неизбежные очереди за одеждой, обувью и пивом, как идеологическая непорочность газетных передовиц, на которые кладётся рыба и ставятся бутылка и стакан. Композиция предметов аскетична (здесь не избежать напрашивающегося сравнения с христианской символикой рыбы), она нацелена не на всматривание-разглядывание, а на узнавание типичной ситуации. Из фотонатюрмортов, развивающих эту аскетическую линию в Петербурге, укажу на работы А. Никипорца, сделанные в рамках проекта «Килькарт»: разделочная доска, хлеб, килька. Их магнетизм и сила резонанса в нашей культурной памяти удивительны. Фотографии покоряют фотогурманов своим редким «всё сошлось» и по силе, и по глубине высказывания, и по ветхозаветной простоте и эмоциональной наполненности авторской позиции. И не могу не вспомнить своеобразные натюрморты А. Зеленского — ученика Смелова, пошедшего своим путём, но сохранившего главное: чувство вещей, состояние света, магнетического притяжения своего мира.

Формула «натюрморт есть свёрнутый пейзаж» весьма эффективна, когда мы идём от общего контекста к частному предметному миру человека, когда пытаемся увидеть в нём общественные процессы и социальные последствия. Если натюрморт сжимает ландшафт до возможности установления интимной дистанции с вещами, то пейзаж как развёрнутый натюрморт придаёт предметам космическое измерение.

Подчеркну, что у Смелова акцент ставится на незаконченности действия: рыба положена, а бутылка или стакан поставлены на стол. В привычной череде действий образуется пауза, остановка, разрыв. Точно отмеченные замедления придают обычным действиям ритуальную серьёзность. Если старым предметам дано доносить давно ушедшее время, то бытовые вещи современника отображают время, нарочито снижая символическую наполненность: рыба будет съедена, вино и пиво выпиты, газета скомкана и выброшена, а гранёный стакан, если не будет разбит в этот раз, легко представить, что будет разбит в следующий. Он такой же, как все. Замена его никогда не будет восприниматься как подмена, а тем более утрата.

Аскетичный натюрморт, в котором вижу рыбу, стакан, бутылку на постеленной газете, — как здесь избыть желание увидеть спор с Борисом Кудряковым¹, с его известным «Горящим натюрмортом» (1972), в котором почти те же предметы, что и у Смелова? Экспрессия героического нетерпения и спрессованная ярость саморазрушения Кудрякова, в истовости и последовательности которых трудно найти ему равных, самоуничтожение на основе книжной культуры, не ставшей ещё мелкобуржуазной, не пропитавшейся духом консюмеризма, отсвет дворянско-разночинных салонов, этого высокомерия-зависти, этого желания недостижимого блага. Утверждение, что натюрморт Кудрякова построен по логике абсурда, верно. Но только с поправкой на тот смысл, который вносит принудительность и определённую ясность в любой чистый абсурд, ибо он последователен, логичен, предсказуем и строг.



Борис Кудряков. Горящий натюрморт. 1972

Последовательная цепь событий абсурда достигается кропотливой изысканностью автора, протестующего против привычности существующего окружения. Чистота художественного жеста — такая же редкость, как и чистота эксперимента, чистота материала, чистота веры. Чистота, строгость и принудительность нерасторжимы. Во всём есть нечто общее — устойчивость, последовательность, логичность. Логика абсурда не менее строга, чем математическая логика. Если в первом случае утверждается неизблемость предметов, то во втором — ситуации с ритуальным следованием этапов.

Не только сопротивление медленной и, как тогда казалось, неумолимой деградации страны отражают работы Бориса Смелова (это понятно для многих его ровесников, пишущих о тех памятных для них временах). Он — классик отечественной фотографии XX века ещё и потому, что в своих работах схватывал общие, сегодня непременно нужно было бы сказать — глобальные тенденции своей эпохи. Полагаю, его работы должны быть соотношены с западным контекстом и тем самым встроены в контекст истории искусства, для чего необходимо обнаружить общее и одновременно настоять на уникальном. Для этого следует пренебречь уверенностью в том, что Смелов и формально, и пластически, и содержательно занимает определённую нишу, доносящую локальный опыт сопротивления режиму вось-

¹ Как вспоминает Николай Матренин, «Однажды Гран (Борис Кудряков) орал на Борьку, как на мальчишку: все твои натюрморты — полное дерьмо! Ракушка в пенсне! Сфотографируй кирпич, попробуй! Тогда я тебя и увижу, а то вы...ся с этим антикварным хламом толпе на потребу! Потом они всерьёз подрались, теряя зубы и топчя очки». Борис Смелов. Избранное. Фотография. Графика. Каталог выставки 13–31. X. 2009. Галерея «Борей». СПб., 2009. С. 19.

мидесятых годов. Ограничиваться этим — значить лишать себя понимания настоящего положения вещей, не видеть в нём художника, работающего в теме, волнующей всех художников, интеллектуалов, философов. Неочевидный исторический контекст его работ раскрывается в противопоставлении не столько советскому быту, сколько вещам икеевским, китайским, одноразовым. Чёткий набор ограниченных предметов, строгость форм, простота сюжета не дадут лёгких ключей толкования символики традиционного натюрморта, но отзовутся радостью игры отражений и преломлений света; не откроют щедрость фактурного разнообразия, но заставят иначе отнестись к натюрморту, изыскивая свежие сюжеты интерпретаций.

Не в последнюю очередь именно они явили нам другой тип натюрмортов, в которых, по мнению А. Китаева, «он (Смелов — В. С.) пошёл дальше Яна Судека», отказавшись от эстетизма, который и у Судека, и у Смелова был формой протеста художников, принадлежавших к одному восточноевропейскому блоку, схваченного скрепами общей идеологии. Этой идеологии они сопротивлялись уходом в чистую линию форм, где нет места ни заказному оптимизму, ни другим атрибутам ангажированных высказываний. Отказ же Смелова от неподвижности традиционного жанра шёл не по привычной для авангарда схеме жёсткого эпатажа, превратившего натюрморт в инсталляцию, в которой мусор становится «точным образом советской действительности» (И. Кабаков), и не по пути полного отказа от самой идеи репрезентации, но осуществляется в попытке обрести равновесие между стандартами общепринятого и визуальными открытиями. Своё кредо обрёл он в типичном образе поведения художника андеграунда. Именно он — образ жизни художника, — всерьёз воспринятый, прожитый до конца во всех смыслах, не позволил уйти в изящество артистизма: драматизм и внутреннее напряжение проступали поверх безупречной техники. В его натюрморты вторгается жизнь автора, его потаённое, его обнажённое «я» и его же портрет времени. И, кажется, он будто бы следовал заповеди Мандельштама любить существование вещи больше самой вещи и своё бытие больше самого себя. Смелов своими фотографическими средствами реагировал на изменение актуального предмета искусства, которым становился сам художник, его образ, образ его жизни. Практики повседневности, включающие привычные способы ухода от действительности: эстетизм, книжная культура, алкоголь — составная часть неконформистского жеста — органично входили в его работы. Не могу не попытаться ещё раз пробиться к смыслу «Горящего натюрморта» Кудрякова: не о прозрении ли иллюзорности пути бегства от жизни таким образом идёт в нём речь? Ведь он так и остался стоять одиноко, не составил серию, на нашёл продолжение. Вернёмся к исходному: космизм натюрмортов Смелова являет нам столь же законченный, сколь и самодостаточный мир — мир такой же реальный, как уже ставший общим местом «Петербург Смелова».

Редколлегия Альманаха выражает благодарность за предоставленные иллюстрации художнику и куратору Валерию Вальрану.