

*В. В. САВЧУК, А. А. КИРИЛЛОВ**

НЕКРОПОЛИТИКА КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ ФОТОГРАФИИ**

Аннотация: В статье, построенной в формате диалога, предпринимается попытка аналитического прочтения двух фотографических серий петербургского художника Владимира Кустова. Данные работы выстраиваются вокруг архетипичных образов огня и воронов, символизирующих базовые элементы авторской (некро)эстетики: стихии и смерти. Интерес представляет сама медиальная конструкция, в которую встраиваются фотографические изображения, что задает особый порядок восприятия изображений и поднимает вопросы о трансформации природы фотографии в концептуальном проекте. Индивидуальная некрополитика художника оборачивается медиаполитикой современной культуры.

Ключевые слова: концептуальная фотография, фоторассказ, стихия огня, вороны, медиаполитика.

V. V. SAVCHUK, A. A. KIRILLOV

NECROPOLITICS OF CONCEPTUAL PHOTOGRAPHY

Annotation: In the article that is written in a dialogue format, analyzed two photographic series of the St. Petersburg artist Vladimir Kustov. These works are based on archetypal images of fire and ravens, which symbolize the key concepts of the author's (necro) aesthetics: the elements and death. The medial construction in which photographic images are embedded is important, this structure creates a special order of perception of images and raises questions about the transformation of the nature of photography

* *Савчук Валерий Владимирович*, доктор философских наук, профессор, директор Центра медиафилософии Санкт-Петербургского государственного университета.

Кириллов Александр Анатольевич, научный сотрудник Центра медиафилософии, магистрант СПбГУ, теоретик и практик искусства.

** Статья написана при финансовой поддержке гранта РФИ № 18-011-00414 А «Политики медиа», СПбГУ.

in a conceptual project. The artist's individual necropolitics is becoming the mediapolitics of contemporary culture.

Key words: conceptual photography, photoessay, elements of fire, ravens, mediapolitics.

Во все времена искусство балансировало на грани соприкосновения двух необходимостей, двух интенций: быть выразителем универсального, вневременного и представлять дух современности. Чаше художественные стратегии «подшивались» к одному из полюсов, что вовсе не умаляет их значимость, и реже, рискуя всем, художник выбирал путь сложных констелляций, особых темпоральных форм. Так работает Владимир Кустов¹, классик некрореализма: удерживая противоположности вместе, превознося промежуточные, переходные состояния. Подобный метод весьма наглядно представлен в двух фотографических сериях: «Книга Огня» (2014) и «Вороны» (2005), вошедших в его недавнюю выставку, названную «То, что стало быть сейчас» (2018). Образные пласты этих работ непринужденно вплетаются в символический порядок мировой культуры, обогащая ее приращением смыслов. Но нечто сбивает взгляд, ломает комфортное «чтение». Медиальная конструкция серий диктует свои правила, набрасывает свою сеть на матрицу нашего восприятия. Анализ на содержательном уровне неминуемо поднимается до вопрошания о природе фотографического вообще.

Диалог бубна и огня

В. В. Савчук: В этой серии важны обстоятельства съемки. Экспозиция такова: музыкант бил в большой бубен ручной работы, привезенный из Бурятии, вблизи пламени. Поскольку от бубна шла мощная звуковая волна, стихия воздуха-звука ударяла в огонь, который на разную интенсивность и характер звучания каждый раз реагировал уникальной конфигурацией. По сути, перед

¹ Владимир Кустов (1959 г. р.) — петербургский художник-некрореалист, фотограф, автор серии некроинсталляций в музеях России и Европы, создатель вместе с проф. Е. С. Мишиным Центра танатологии при Музее судебной медицины Санкт-Петербургской Государственной медицинской академии им. И. И. Мечникова.

Серия «Книга огня»

(2014 год, октябрь–ноябрь)

Цветная фотография, пластификат. Съемка без вспышки, 1/1000-1/800, со штатива. Естественный фон, без постобработки.





нами документация диалога двух стихий и диалога музыканта и художника, ведущихся в метафизическом измерении. Фотография здесь — не просто средство фиксации действительности, а метафора самого взгляда художника, способного уловить нечто незримое.

Из более чем 1000 отснятых фотографий отобраны 64 и скомпонованы в блоки по 4 снимка, в которых прослеживается общий ритм, особая тональность высказывания, поддерживаемая разнообразными антропоморфными, зоо- и фитоморфными образами. Важнейшим элементом композиции является квадрат, составленный из четырех же квадратных работ, что усиливает концептуальность работы. Многозначный символ, и это — здесь стоит вспомнить — отсылает к четырем стихиям (стороны квадрата (вода, огонь, воздух и земля), а также четыре стороны света), к тяжести земли, к темнице, но, одновременно, к основанию и уравновешенности. Собственно говоря, и четверица Хайдеггера из того же символического ряда. Умышленность серии купирует экстравагантность выразительных средств: квадраты-элементы взяты строго фронтально, прямое освещение, отсутствие «метафизических теней», прихотливая игра форм пламени; нет и смены точки съемки или изощренного ракурса, но есть наложение цифр. Монотонное повторение, как и отсутствие сенсорных элементов, привлекающих коллективное любопытство, принуждает зрителя к неспешному медитативному созерцанию. В этой серии мы сталкиваемся не с дежавю очередного фотоальбома, но с провокацией внутренней работы, для артикуляции которой требуется оттачивание аналитических средств.

А. А. Кириллов: Подобные «духовные упражнения» действительно служат конкретной цели — особой настройке рацио. Образы даны здесь в своей «нулевой степени», то есть до всякого означивания. В огне, как в первоэлементе, отражаются и другие первоэлементы — текучее состояние воды, например. В результате каждый может увидеть в этих фрагментах то, что зовет собственный ассоциативный ряд: движение, поток, непрерывное изменение. И поначалу складывается впечатление безраздельного властвования бесформенного, перцептивно-аффективной захваченности взгляда. Однако медитативность разбивки, спокойное и ровное членение всей серии, уверенно сопротивляется тому, что, казалось бы, не поддается упорядочиванию. Каждый переход создает складку, некий зазор, который формирует структурную устойчивость всей композиции. Восприятие становится осознанным,

осмысленным. За пределом чувственного (а что может быть более чувственным, чем пламя огня? — старая, надежная метафора для страсти или безудержного гнева) открывается умопостигаемое. На уровне физико-химического процесса мы имеем дело с исчислимой, просчитываемой работой огня, переводимой в знаково-символическую форму. Так, в образах огня, в тавтологическом усилении медиума обнаруживает себя сама фотография.

Здесь уместно вспомнить одну деталь из биографии Дагера, на которую обращает внимание Фридрих Киттлер, а именно «гибридное образование» изобретателя фотографии: между искусством и наукой, между искусством и медиа. Художнику Владимиру Кустову, закончившему математическую школу, весьма близки подобные осцилляции. Работая в таких промежуточных состояниях, он погружает нас, зрителей, в процесс со-участия и со-зерцания.

В. В. Савчук: В коллизии «Книги огня» диалог не сводится к эстетической сфере, с обостренным чутьем Кустов обращается к телесным формам определенного огня, нащупывая единую интонацию в изображении реакции пламени на силу и ритм ударов по бубну, которые, в свою очередь, учитывают реакцию огня. Образы выстраиваются в серию, которую отличает напряженный, переходящий в экстаз диалог, подобный диалогу шамана с потусторонними силами. Каждый образ дан на черном фоне, что подчеркивает его монументальность, но встроившись в квадрат, они помимо воли запускают логику последовательных событий — не состояние, не остановка мгновения, но проживание состояния, вызванного встречей со стихией. Это обстоятельство делает серию обособленной среди других фотографий автора. Полагаю, что именно своеобразная техника фиксации диалога воздушной и огненной стихий обладает ресурсом удерживать внимание зрителей у работ. Текучесть огня отражает момент зарождения вещества, находящегося словно бы в довещественном, плазменном состоянии, или иначе — в состоянии Хаоса, который еще не был побежден Космосом и который еще не застыл, не оформился, не организовался.

А. А. Кириллов: Это ощущение динамики передается не только на содержательном уровне самих образов, не только в контрастных провалах пламени и тьмы, но и в ритмической структуре всей серии, через колебание между непрерывностью и разделением. Подобный медианный характер

задает особый режим восприятия работы — удержание зрителя в настоящем, в присутствии. Нет ни беспокойного ожидания будущего, ни меланхолического оглядывания в прошлое — лишь перманентное пребывание, кружение в образе и вместе с образом. Своеобразный *Perpetuum Mobile*, вечное горение. Если нечто и было до вещества, то — это сами физические законы, благодаря которым стали возможны многочисленные формы материи. Книга Огня, как представляется, передает процесс перерождения одних состояний в другие, процесс перевода, метафоры, медиации.

Видение автора максимально выражено в момент выборки 64-х работ из тысячи. При отборе задействован весь его жизненный опыт: его страхи, надежды, взросление, воспитание, культура, но, что еще важнее, его интуиция, его способность вынести уникальный внутренний опыт вовне и сделать доступным для другого.

В. В. Савчук: Согласен, Книга Огня, выражая диалог бубна и огня, воздушной и огненной стихии, вовлекает меня и, уверен, вовлечет зрителя не только в художественное, но и в метафизическое приключение. Всмотревшись, нельзя не заметить среди однородности фигур специфические черты форм, схваченной фазы движения, отражающие зловещий оскал всепожирающей стихии, отчаянную борьбу или трепетную легкость и воздушность неукротенного, неприрученного, а посему ускользающего ввысь пламени. Иногда же звуки бубна словно бы проявляются на фигуре огня, и я слышу его тяжелый стон.

Морские вóроны

В. В. Савчук: Техническая сторона такова: серия отпечатана на холсте и затем покрыта лаком, поверх которого нанесены акрилом цифры. Смешанная техника. Снимки сделаны на Цейлоне над Индийским океаном.

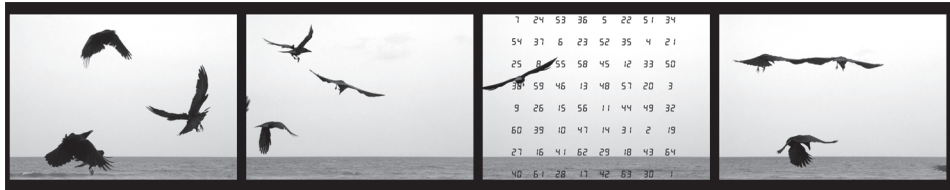
Фотографии собираются в блоки четырехчастной графики, скомпонованные композиционно в единую линию. Художник сделал несколько сотен кадров в течение 3-х недель. То, что на первый взгляд кажется для нашего визуального опыта удивительным, — норма для Цейлона, где *Black Crow* — так местные называют этих птиц — питаются мелкими крабами и прочей

живностью во время отлива Океана. Хотя цейлонские вóроны мельче наших серых ворон, однако же они вытеснили чаек с побережья, и — словно подтверждая одно из значений глагола *crow (about)* «хвалиться», «злорадствовать», — торжествуя, господствуют над побережьем океана.

А. А. Кириллов: Еще это торжество спектакля, схваченного художником! Его способность обнаружить и зафиксировать те метки-следы, которые Культура оставляет на теле Природы. Монотонный океанический ландшафт буквально вспарывается драматизмом разыгрываемой сцены. Фотография здесь — своеобразный род письма, печать символов. Репрезентативная конструкция усложняется не только наложением «магического квадрата» поверх фотографического изображения, но и «остраняющей» диалектикой фона и фигуры. Игра слоев, масок выдергивает нас из привычного режима восприятия. На визуальном уровне плоскостное/плоское созерцание вытесняет глубину, но вытесняет в некое оптическое бессознательное, которое еще вернется в другом обликии.

В. В. Савчук: Работы захватывают разнообразием конфигураций, ракурсов, композиций; на некоторых листах сложно распознать ворон, представляющих то абстрактными фигурами, то морскими животными или рыбами. Они намеренно графичны, что подчеркивается разнообразием редуцированных до неразличимых фигур пятен, подчеркивающих чистую линию графического высказывания. На отдельных листах вóроны сбиваются в стаи, создавая сложные многофигурные композиции, иногда невесомое скольжение воронов уступает энергии взмахов черных крыльев, которые словно бы вспенивают воздух, воскрешая фантомные образы страха смерти, прочно ассоциируемые с ними в народном эпосе. В итоге отдельные четырехчастные блоки отсылают к целостному высказыванию, усиливая и оттеняя содержание каждого из них. Но чего точно нет в серии — это нарочитой тяжеловесности концептуальной фотографии. При этом это — безусловно концептуальный фотопроект. В нем есть все его признаки: и концепт куратора, и текст теоретика, и провокация, и зарубежная съемка, и соединение фотографии с магией цифр, и отзывы ведущих критиков и искусствоведов, и восхищение немногочисленной, но избранной публики философской глубиной замысла — от всего веет актуальным искусством и чувством сопричастности к неординарному художественному *событию*.

Серия «Вороны»



Данная экспозиция серии ставит над зрителем эксперимент: остается ли фотография в собственном качестве, заявляет ли она себя, когда ее встраивают в инсталляцию, или она уже есть *нечто* другое? Другими словами, как трансформируются «родовые» признаки фотоизображения: «убийство реальности», «смерть мгновения», «дереализация мира»? Бескомпромиссно поставленный вопрос ставит в тупик. Проект объединяет два смысла смерти: смерть сама по себе и смерть, которую несет образ черного ворона, — та ее форма, которая традиционно приписывается акту фотографирования. Концепт состоялся в умножении образов смерти, переданной через вечное повторение, — парение воронов над кромкой океана. Но речь не только об этом. Здесь возникает иной привычному дискурсу о фотографии сюжет — фотография *как жертва*. Фотографию приговаривают к двойной смерти, накладывая на изображение «магические квадраты», сила рациональных построений которых входит в противоречие с вечно текущими формами жизни.

А. А. Кириллов: Однако умерщвление фотографии, оставшись незамеченным массами, уже произошло в опыте культуры. Фотография сама стала формой жизни, нормой повседневного существования (практически каждый носит сегодня камеру с собой и делает десятки снимков ежедневно). Поэтому ее использование в актуальном художественном высказывании неминуемо ведет к различным мутациям (подобно образам воронов), к размыванию специфики медиума (смешанная техника, отказ в самодостаточности и включение в структуру инсталляции). Как представляется, потенциал к самопреодолению был присущ фотографии изначально. Ведь не случайно горизонтальная конфигурация изображений в работе Кустова напоминает образ киноплёнки. Но подлинный переход в качественно иное — пост-медиальное — состояние стал возможен только после цифровой революции. И здесь уместно обратить внимание на так называемые «магические квадраты» восьмого порядка, сопровождающие каждый фотографический ряд и еще больше подчеркивающие абстрактный, умозрительный характер изображений. В том ведь и состоит природное свойство цифры, математики вообще, загадочных в своем основании. Матрица числовых символов как будто задает особый порядок чтения, считывания образов, настраивает взгляд зрителя. Так художник транслирует для нас, обнажает властный, назидательный тон цифровой техники, обладающей собственной логикой, интенциональностью, желанием.

Вместе с тем, уместным будет вспомнить известную гравюру «Меланхолия I» Дюрера, который первым в европейском искусстве использовал магический квадрат (только четвертой степени). В таком приближении вóроны предстают пред нами как спутники сумеречного ангела, его заместители, или сгустки «черной желчи» на ткани меланхолического пейзажа. Все видимое и мыслимое пространство от точки наблюдателя до горизонта оказывается отмечено знаком Сатурна.

В. В. Савчук: Вводя «Магический квадрат» в контекст своих образов, художник не только усиливает символическое содержание работ, но и демонстрирует возможность сопротивления натиску глянцевої красоты — атрибута туристической фотографии, заполняющей современное публичное пространство. И мы уже не можем не принимать фотообраз как прозрачное стекло, не готовы остаться на позиции образа как лингвистической конструкции его описания, не принимаем окончательность онтологической посылки образа как то, что «все есть образ», не добавляя, что образ — это еще и образ жизни как способ его презентации. Мы подозрительны к любым формам глянца и гламура, с иронией отслеживаем жесты художника, пытающегося скрыть участие фотошопа, и ироничны над претензией предъявить метафизическую фотографию там, где нет никаких оснований. Но останавливаемся и пристально всматриваемся в концептуально продуманные работы и награждаем себя пусть и толикой умного пост-видения. И наконец, знаток знаков проявления смерти Кустов особенно остро чувствует яркие и полнокровные проявления жизни..