

ИСКУССТВО

THE ART MAGAZINE

ФОТОГРАФИЯ: ФАКТ И ОБРАЗ

Официальный партнер
- ПЕРВЫЙ Л



Технический партнер



Официальная отель



Телевизионный партнер



Телевизионный партнер



16
Представляющий медиапартнер



Радиостанция биеннале



Официальный медиапартнер



Генеральный медиапартнер



Медиапартнер



Медиапартнер



Медиапартнер



Профильный интернет-партнер

OpenSpace.ru

Профильный медиапартнер



Министерство культуры Российской Федерации

Правительство Москвы

Государственный музейно-выставочный центр РОСИЗО

Художественный фонд «Московская биеннале»

4 МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ПЕРЕПИСЫВАЯ МИРЫ

Куратор:
Петер Вайбель

Комиссар:
Иосиф Бакштейн

23.09.2011
30.10.2011

Места проведения:

ARTPLAY / Нижняя Сыромятническая, 10

Пн. – Чт.: 11.00–21.00

Пт. – Вс.: 11.00–22.00

ЦУМ / Петровка, 2

Пн. – Пт.: 10.00–22.00

Сб. – Вс.: 11.00–22.00

www.4th.moscowbiennale.ru

+7 495 624 31 53



4 MOSCOW BIENNALE OF CONTEMPORARY ART

НЕКРО РЕАЛИЗМ

КУРАТОР: ОЛЕСЯ ТУРКИНА



ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
А Moscow Biennale of Contemporary Art
International Programme

13.9–30.10

Москва, Ермолаевский пер. 17 / +7 495 231 3660 / mmoma.ru

<i>-МНЕНИЕ-</i>	8
РЕПОРТАЖ: ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ	12
Олег Климов КРЕДО РЕПОРТЕРА	14
СЕРГЕЙ МАКСИМИШИН: СДЕЛАННАЯ ПРАВДА	24
Валерий Щеколдин ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ	34
ПЕТЕРБУРГСКАЯ ШКОЛА	48
АЛЕКСАНДР КИТАЕВ ПЕТЕРБУРГСКАЯ ШКОЛА: ГЕНЕЗИС	50
Константин Агунович ЗРЕЛАЯ НЕОКЛАССИКА ЕВГЕНИЯ МОХОРЕВА	62
Андрей Хлобыстин ФОТОПРАКТИКИ НОВОЙ АКАДЕМИИ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ	72
МАНИПУЛЯЦИЯ И ОБРАЗ	82
Дмитрий Нестеров МАНИПУЛЯЦИИ И МЕДИА	84
Александр Евангели ПЕЙЗАЖ КАК МОДЕЛЬ ПРОСТРАНСТВА	92
Ирина Чмырёва ФОТОГРАФИЯ И КИНО: ПЕРЕВОД БЕЗ ТРУДНОСТЕЙ	100
Владимир Левашов СОБИРАТЕЛЬНЫЙ ОБРАЗ ВЛАДИМИРА КУПРИЯНОВА	108
Виктория Мусвик ПРОФЕССИЯ: ЛЮБИТЕЛЬ	114
МОЛОДЫЕ ФОТОГРАФЫ: ДИАЛОГ	128
<i>-МАСТЕРСКАЯ-</i> АРСЕН САВАДОВ.....	142
<i>-КАДРЫ-</i> ОЛЬГА СВИБЛОВА.....	150
<i>-КЛАССИКА-</i> ГУСТАВ КЛУЦИС.....	152
<i>-ОБЗОРЫ-</i>	156
<i>-КАЛЕНДАРЬ-</i>	174



Галерея
Классической
Фотографии

ANSEL ADAMS
EDWARD WESTON
JOEL MEYEROWITZ
BRETT WESTON
JOHN WIMBERLEY
BRUCE BARNBAUM
CHRISTOPHER BURKETT
JOHN SEXTON
BOB COLBRENER
CLYDE BUTCHER

ИСКУССТВО

THE ART MAGAZINE

№4–5 (578) 2011

Издатели Леонид Лернер и Аля Тесис

Учредитель ООО «Журнал «Искусство»

Подписка и распространение Наталья Лукина

Директор по маркетингу Наталия Черкасова

4 PR и продвижение Елизавета Строк, Татьяна Кёлин

Бухгалтер Лариса Егорова

Главный редактор Михаил Лазарев

Заместитель главного редактора Константин Агунович

Редактор Галя Лернер

Выпускающий редактор Алина Игнатова

Принт-менеджер Давид Галфаян

Корректор Ольга Шарова

Сайт Михаил Разуваев

Календарь Яна Малинина

Авторы номера Александр Евангели, Олег Климов, Владимир Левашов, Виктория Мусвик, Дмитрий Нестеров, Дмитрий Новик, Владимир Сальников, Андрей Хлобыстин, Ирина Чмырёва, Валерий Щеколдин

Редакция выражает благодарность Владимиру Фролову, Елене Гетманской, Ольге Корсуновой, Наде Шерье и Фотодепартаменту, Лейсан Галимардановой и Ольге Свибловой за помощь в предоставлении иллюстраций. Репродукции живописи Арсена Савадова предоставлены галереей V-Art

Издание осуществлено при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации

Свидетельство о регистрации
средства массовой информации
ПИ № 77-16170 от 29 августа 2003 года

Адрес редакции
Москва, 119072, Красный Октябрь,
Берсеневская наб., д. 8, стр. 1
тел.: 8 (903) 245 19 06
e-mail: artmagazine@iskusstvo-info.ru,
artmagazine@yandex.ru

www.iskusstvo-info.ru

Подписные индексы
16359 (на полгода), 10684 (на год) в
Объединённом каталоге «Пресса России»;
84202 в каталоге «Газеты. Журналы»
агентства «Роспечать»

Подписка через агентства
Артос-Гал (495) 603-2731
«Интер-Почта-2003»
тел.: (495) 500-0060

Зарубежная подписка
ЗАО «МК-Периодика»
e-mail: info@periodicals.ru

ISSN 0130-2523

Отпечатано в ОАО «Типография Новости»
Заказ № 2099

© Журнал «Искусство»
При перепечатке материалов и
использовании их в любой форме ссылка
на издание обязательна



На обложке
Владимир Куприянов
Из серии «Виктория»
2004



ПУСТОТА

15 СЕНТЯБРЯ – 15 ОКТЯБРЯ 2011 г.

 **RUARTS
GALLERY**

1-ый Зачатьевский пер., 10
+7 495 637 44 75
www.ruarts.ru

Кураторы выставки:
Катрин Борисов
Анна Буйвид

Сергей Ануфриев
Вита Буйвид
Ирина Дрозд
Александр Ефремов
Олег Макаров
Никола Овчинников
Иван Плющ
Виталий Пушницкий
Александр Соколов
Ольга Трейвас
Аглая Фенева

4 МОСКОВСКАЯ
БИЗНЕС-ЗАДАЧА
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

— 23 сентября
— 30 октября
2011

**Переписывая
миры**

параллельная программа

6

Мы не только меняемся, стремясь успеть за кем бы то ни было; нет, хотелось бы и самим провоцировать перемены. Ведь перемена не состоит единственно в том, чтобы присвоить себе особенно наглый вид, сказать особенную несусветицу или издать особенно никому не нужный журнал. Перемена и в том, например, чтобы вернуть смысл известному, но подзабытому занятию – осмысленному и заинтересованному чтению. Заинтересованному не только в том, чтобы текст закончился; не в перелистывании находящему удовлетворение. Смысл, чтобы чтение об искусстве не заканчивалось перечислением очевидных ракурсов и сюжетов; хочется журнал безо всякого дизайнерского экстремизма и верхоглядства «я в курсе». Ну и я в курсе, и что? В эпоху вырождения журналов для чтения хочется занять позицию снобскую и ретроградную – как журнал именно для чтения. И – последующего общения. Испытав прелесть умного разговора «на выбранную тему», журнал не стал отказываться от подобной модели; единственно, мы постарались для каждого такого разговора тему уточнить и отрегулировать, приглашая всякий раз модератора-куратора – как вот для нынешнего номера о фотографии зазвав Ирину Меглинскую. Ну а то что произошло с журналом в отношении дизайна, нам кажется, должно с чтением только помочь; если вы сейчас застряли на этом месте, что-то мы сделали неправильно. Читайте дальше.



Государственный музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина
Министерство Культуры Российской Федерации

Парижская Школа. 1905 - 1932

из музеев и частных коллекций Парижа, Женевы, Москвы



20 сентября - 20 ноября

ГМИИ им. А.С. Пушкина

Галерея искусства стран

Европы и Америки XIX-XX вв. Волхонка, 14

Информационные партнёры



РОССИЯ 24



Итоги

Постоянный партнёр ГМИИ им. А.С. Пушкина



Генеральный консультант



Информационная поддержка



The Moscow Times

ACADEMIA

A R T



ИТАЛЕРЕЯ

ИСКУССТВО

РУССКОЕ ИСКУССТВО

на правах рекламы



8

Ирина Меглинская

ДАВАЙТЕ СМОТРЕТЬ ФОТОГРАФИЮ

Журналу «Искусство», который себя позиционирует как «новое старое» академическое издание, самое время заняться такой «новой старой» проблемой, как описание и анализ отечественной фотографии. Да и вообще – развить дискуссию вокруг этой медиа: к фотографии не хватает именно академического отношения. Фотография кажется древней как мир – тем не менее, она недавно встала окончательно в ряд прочих визуальных искусств; интеллектуально в России она абсолютно не поддержана – не описаны и не выверены никакие явления и тенденции, нечем ни исследовать, ни маркировать-классифицировать отечественную фотографию; и в этой ситуации ничего другого не пришло в голову, кроме как рассмотреть ее с двух ракурсов. Первый – сквозь систему социокультурных сред, которые и порождают жест фотографа (профессиональное общество фотожурналистов, например, или «петербургская школа»). Второй метод – с птичьего полета, грубыми,

что называется, мазками описать функции, которые фотография в современном обществе исполняет: сообщает, напоминает, документирует, замещает и т. д. Например, документальный жанр, репортаж: такая странная, до сих пор развивающаяся, но не обретшая никакие конкретные дискурсивные черты – подчеркиваю, на русском языке – фотографическая функция. Если мы возьмем историю социалистического реализма в фотожурналистике – застывшая глыба, законченная вещь, притом плохо описанная, потому-то к ней и тянут руки с Запада; и вот, мы еще с наследием не разобрались, когда, как антитеза, выросла новая критическая фотодокументалистика – ныне факт законченный и определенный не хуже постановочного советского репортажа. Факт описан? Куда там! А из нее, этой критической фотодокументалистики, которая еще далеко не исчерпала себя – мы живем все-таки в обществе, достойном критики, – из прежней критической журналистики выросла новая гражданская фотожурналистика. Дискуссионная тема? По-моему, очень дискуссионная. Дискуссионна ли тема эмоциональной фотографии? Современное искусство практически отрицает эмоциональную сторону фотографии, тогда как молодые фотографы только и испытывают эмоционально-психологическую природу снимка. Растет поколение, которое надо учитывать немедленно. Болтаться в рамках оценочных категорий «нравится – не нравится» я, как галерист, могу бесконечно, потому что нахожусь на частной территории, но мне бы хотелось, чтобы была проведена интеллектуальная работа на эту тему.



Елена Петровская

АНТИЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА

Сейчас, как и прежде, много разных практик фотографии. Думаю, художественная и репортажная – даже не самое показательное различие. Сегодня вообще надо говорить о другой фотографии. Например о той, что вы снимаете вашим телефоном. То, что называлось художественной фотографией, сегодня становится практикой культурного времяпрепровождения. Смотрите сами: вокруг ходят люди с камерами, предводительствуемые мастером. Их учат композиции, постановке кадра, выбору освещения, то есть массе формальных приёмов. И в этом смысле они становятся немного художниками. Но все как будто забыли, что, по мысли Вальтера Бенямина, фотография возникает как антиэстетическая в своей основе практика. Для него она была инструментом социальной диагностики, критики, но только не формой искусства.

Что касается репортажной фотографии, это род журналистики, если хотите – образ жизни. Тут мало что меняется. Вообще, различие жанров уже немного набило оскомину, мы должны оставить жанровые рамки позади. Полагаю, что следует уделять больше вни-

мания возможностям мобильных телефонов или даже камер наблюдения. Не случайно художники всё чаще прибегают к этим средствам. У Софи Каль, например, есть проект, где используются видеокамеры, установленные над банкоматами. Помимо прочего это имеет отношение к проблеме надзора: постепенно мы все попадаем в сферу действия гипернадзора.

Я думаю, фотография сегодня – вид модного развлечения, и в этой роли она архаична. На самом деле мы переживаем интереснейший момент, который, кстати, был давно подмечен Вилемом Флюссером. Он понял, что для фотографии как изображения определённого типа – он называет его техническим образом – носитель, строго говоря, случаен. Такой образ можно, конечно, продублировать и на бумаге. Однако бумага ветшает, как материальный объект фотография разрушается, но как форма регистрации событий – абстрактная, почти математическая – она продолжает существовать. Новые средства коммуникации подтверждают мысль о том, что мы перестаём привязывать своё восприятие к бумажному оттиску, или отпечатку. Сегодня мы переходим в ситуацию виртуальных изображений в собственном смысле. Они предполагают другое время восприятия, гораздо более подвижное. Само наше восприятие формируется этой случайностью, множественностью, отсутствием логических связей, кажущейся хаотичностью. Не исключено, что и здесь есть свои инварианты. В любом случае это качественно новые системы образов.



Евгений Березнер

ЛЮБИТЬ УМЕЮЧИ

В отличие от прежних времен, когда для того, чтобы, например, выпустить свою книгу, ты должен был хотя бы в какой-то степени быть одаренным – издательства всегда и везде страдали от огромного числа графоманов, – в фотографии каждый, купивший «мыльницу», считает себя уже великим фотографом. Может статься, так и есть, и он на самом деле великий фотограф. Но не ему одному об этом судить. Потому что это такая сфера деятельности, где все только кажется очень простым и доступным. Ничего подобного! Обилие экспертов за рубежом объясняется не тем, что там за фотографию принимают все подряд, а тем, что западная фотография имеет разветвленную, требующую обслуживания инфраструктуру. Она разнообразна и массова, да, но массовость органично переходит в некий профессионализм, в качество – разумеется, с очень большим отсевом. Нынешняя же ситуация в отечественной фотографии происходит прямо из положения, в котором фотография пребывала

у нас на протяжении почти всего XX века. До революции – всё, как и в остальном мире. А потом наступило другое время. Взять период с конца 1930-х годов до середины 1950-х – фотографии как живого организма у нас не существовало. Сейчас фотография жива и, в общем, здравствует; много действительно по-настоящему талантливых авторов, но – авторов надо отбирать, продвигать, и этим должно заниматься сообщество экспертов. А у нас сейчас торжество, пир непрофессионалов. Никогда, в любом виде искусства, не существовало такой ситуации, когда бы не было экспертов, даже в самом начале формирования художественных коллекций эпохи Возрождения – мы все равно обязательно обнаруживаем присутствие ценителя-знатока. Чем дальше, глубже, шире развивалась культура, тем нужней оказывалась деятельность людей, которые занимались бы именно экспертной оценкой. Иначе хаос, иначе энтропия. Однако где же брать экспертов? За рубежом вы имеете возможность получить образование во всех абсолютно сферах фотографической деятельности, начиная практикой и заканчивая философией. У нас ничего сравнимого нет, потому что фотография — это не просто нажимать на кнопку. Даже если мы будем говорить о каких-то практических меркантильных сферах: сколько в Москве галерей, что занимаются фотографией? И это Москва – без преувеличения и без иронии один из культурных центров современного мира. Сравните с Парижем, с Лондоном, Миланом, не говоря о Нью-Йорке. Вы приезжаете в Париж, там одновременно семь-восемь разнообразных выставок в крупнейших музеях. А когда вы видели последнюю фотовыставку в Третьяковке?

вадим фабула

(санкт-петербург)

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства

Moscow City Government
Moscow City Department of Culture
Russian Academy of Arts
Moscow Museum of Modern Art

4 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

4 moscow biennale of contemporary art
параллельная программа

24.9-30.10

Москва,
Тверской
бульвар, 9
+7 495 694 2890
mmoma.ru

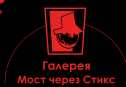
ВОИНОВ предмета

куратор:
ирина карасик
curator:
irina karasik



vadim
the plot of an object
voinov

При участии /
Participation of



ДИ Коммерсантъ FM93.6
ACADEMIA
EP Expert:PhotoLab

реклама

/ Translate / Transcribe

Contemporary art from the UK

21st–25th September 2011
Central House of Artists, Moscow



Adam Thompson
Benjamin Jenner
Charlotte Warne Thomas
Darren Banks
Fiona Curran
Gorka Mohamed
Ian Gonczarow
James Ferris
Jason Underhill
Leanne Bell Gonczarow
Martin Fletcher Systems House
Roisin Byrne
Sam Adams
Trevor Kiernander

british
higher school
of art & design

APT МОСКВА
МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА

**ПРОШЛОЕ,
НАСТОЯЩЕЕ
И БУДУЩЕЕ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО
РЕПОРТАЖА**

Структурный кризис в документальной фотографии, вызванный проблемами с бумажными СМИ, никак пока не отразился на содержании собственно документальной фотографии. Репортажники все меньше интересуют прессу – казалось, тут бы и задуматься об основаниях жанра, – однако никаких катастрофических перемен с репортажем как жанром не происходит. Да, профессионалов достают блогеры; репортаж, постепенно теряя прессу (и бильдредакторов) как главного заказчика, стремительно депрофессионализируется – тем не менее, самой документальной функции репортажа мы все еще доверяем безоговорочно (даже к собственной семейной фотографии – «похоже-непохоже» – у нас обычно больше претензий), хотя, казалось бы, примеров не верить человеку с фотоаппаратом несть числа. Незаметная и постепенная жанровая эволюция от документа к образу, признание в репортаже таких, казалось бы, чуждых жанру категорий, как категория манеры и стиля (искушенный и ищущий зритель начинает доверять не достоверности кадра и запечатленного факта, а тому, как факт преподан; далее он, понятно, ориентируется на именно этого производителя именно так интерпретированных фактов – в итоге, личность фотографа становится прежде правды) плюс нашествие любителей, и всё это вкупе с вышеупомянутыми проблемами бумажных СМИ, – репортаж ждёт интересное, хоть и беспокойное ближайшее будущее. Как и нас – новое зрелище.



Олег Климов

КРЕДО РЕПОРТЁРА

Бывший моряк, в девяностые репортёр Климов снимал практически во всех горячих точках Восточной Европы – бывшего СССР; сейчас, помимо прочей фотодеятельности, он хорошо известен своей активностью в Интернете, где выступает бойцом за чистоту репортажного жанра

15

Говорят, что фотограф подобен несчастному влюбленному – всегда готов рассказать свою историю. Каждый слышал такие истории. Несмотря на это большинству современных фотографов суждено полное забвение – они видят и снимают то, что хочет видеть и даже снимает сама толпа. И если сегодняшней фотографии позволить подменить собой все известное изобразительное искусство, то искусство просто исчезнет благодаря безмозглости народных масс, вооруженных фотоаппаратами словно красноармейцы винтовками.

Я уже давно считаю, что фотограф в нашей стране – своего рода солдат Чонкин, «который сидит в женском переднике у окна да еще занимается вышиванием, смех, но что делать, если Чонкину нравится вышивать?» Так и фотографы: что делать, если нам нравится фотографировать? И это всего лишь «вышивание крестиком», если в фотографии не оказывается ничего, кроме любви к процессу или пустому времяпрепровождению. Когда я фотографирую, я не думаю о последствиях, если мои фотографии вдруг увидит мир. Поверьте, я не делаю ничего против этого мира, я просто смотрю и нажимаю на курок. Я – фотожурналист. Это не тяжелая работа, только глаза надо держать открытыми. Лишь иногда я заставляю себя: снимай то, что тебе нужно, что ты чувствуешь, что понимаешь, – и не думай о последствиях. Я уверен, мои фотографии – не руководство к действию, это уже случившееся действие, прошлое. Но когда мой редактор ставит фотографию на первую полосу газеты, на разворот журнала – он думает. Еще как думает. Думает о будущем.

Есть масса профессий, которые становятся фиктивными в условиях авторитарного режима, и одна из них – профессия фотожурналиста. Если вспомнить прошлое, Сталин любил расстреливать, Хрущев любил сажать в тюрьму, Брежнев – в психушку. А у нынешней власти, при отсутствии какой-либо идеологии, есть единственное «грозное оружие» – цинизм по отношению к обществу и, в частности к нам, чонкиным. Поэтому если выбирать между профессией и свободой, то следует выбирать свободу потому, что она первична. Но это в том случае, если речь идет о «гражданской фотожурналистике», а не об умении профессионально «вышивать крестиком». Я отношу себя к поколению «солдат чонкиных», которое ходило

на войну в «лихие девяностые» с таким же настроением, с каким сегодня девочки ходят на дискотеку пофоткать клубную жизнь для гламурных журналов. Пусть у нас разные задачи, которые перед нами поставило время и обстоятельства, но мы каждый по-своему поняли их благодаря преемственности в советском семействе чонкиных. Так и получается, что каждому достается свое время, и он сам решает, чем ему заняться в отведенном ему хронотопе. Но проблема в том, что понять «свое время» удастся лишь в будущем, которое может принадлежать уже какому-нибудь другому поколению нашего большого семейства.

В предисловии я совсем забыл о главном – о страхе. Наша профессия соткана из страхов (и комплексов). Возьмите, например, Александра Родченко: тоже время от времени считал себя фотографом и даже фотожурналистом. Его можно было бы назвать художником, а не фотографом, если бы он не боялся. Страх заставил его переметнуться от «левого искусства» к «искусству правому», сейчас это во всем мире называется эпохой сталинизма, а у нас – представить себе даже невозможно – наивным и романтическим фотоискусством. Почему? – потому что иного искусства просто не было, нельзя же назвать искусством сам сталинизм. Неприлично просто. При этом романтика заключалась в том, что герои Родченко строили Беломорканал, соединяющий Белое море с морем Черным, а сталинизм выражался в том, что героев время от времени расстреливали как бешеных собак только потому, что они плохо поддавались воспитанию «человека нового типа», человека будущего. В книге А.Родченко эти эксперименты над человеком и обществом так и называются – «Опыты для будущего». Но проблема художественного авторства заключается в том, что действительным художником того времени был только один человек – его звали Иосиф Сталин. Все остальные – как фотографы, так и художники – были его учениками. Большинство пользовались красками и кистью, фотопленкой и камерой, создавая свои конструкции, но только один человек мог манипулировать реальными материями и вселять в созданные им конструкции человеческий дух. Вот он-то и был единственный и настоящий «конструктивист». Которого сейчас почему-то принято называть «эффективным менеджером». Я так уверенно говорю об этом только потому, что



На стр. 14

Олег Климов
Беженцы. Нагорный
Карабах, Степанакерт
2003

Олег Климов
Намаз. Чечня, Грозный
1999





Олег Климов
Похороны царской семьи
Санкт-Петербург, 1998



немного знаю про страх и знаю, какой «творческой силой» он обладает. Страх бывает внешний и бывает внутренний. Внешний – когда, например, ствол «калашникова» ко лбу приставят. Случается и такое в наше время. Ствол приставят ко лбу, а ты чувствуешь его мошонкой или низом живота. Страх внутренний не каждому дано пережить – это когда в твоей душе или сердце начинает что-то беспричинно тревожиться, и чем больше ты копаешься в своей памяти или совести, тем больше тревога, и вот уже не тревога совсем, а чистый страх – потому что чувствуешь ты уже не душой или сердцем, а мошонкой или низом живота.

Велик страх. Его победить может только совесть. Поэтому в нашей профессии очень часто встречаются люди бесстрашные или бессовестные. Например, детский писатель Пришвин тоже побывал на Беломорканале, но не вместе с Максимом Горьким на пропагандистском корабле, а еще раньше. Искал там сюжеты для детских сказок, но нашел то, что никогда и никому не показывал, до конца жизни прятал свои дневники и несколько роликов фотоплёнки в укромных местах. Потом еще лет пятьдесят их прятали родственники. И только совсем недавно их стали показывать в музее. Оказалось, что написаны в дневниках совсем не сказки для детей и на фотографиях Беломорканала совсем не карельские пейзажи. Так и выяснилось, что писатель он был хоть и трусливый, но совестливый.

И моё поколение фотографов конца 80-х – начала 90-х – оно не стало бы снимать развал страны, бедствия и череду бесконечных локальных войн, подобно тому как поколение между Родченко и Генде-Роте не снимали репрессии, голодомор... ну и всякие другие преступления против человечности. Мы не снимали бы, если бы боялись за свою жизнь или боялись быть неудобными. Не снимали бы, если бы не знали о существовании другой фотографии – функции которой гораздо шире и честнее, чем пропаганда режима средствами монтажа и конструкций фотографических форм. Нас, практически первых тогда, заинтересовало честное содержание происходящего – методом наблюдения за человеком и обществом, а не насильственной постановкой и монтажом ради пропагандистских целей. Мы впервые это демонстрировали в прессе и находили огромный отклик. Нашему

поколению фотографов-репортеров, фрилансов и стрингеров, предшествовали единицы нонконформистов-фотолюбителей, которые вряд ли могли быть интересны массмедиа, но которые оказали большое влияние на отечественную фотографию в целом. И первыми разрушили лживый метод и образ, созданный «фотографами-конструктивистами» времен сталинизма. Страх был «редактором» и у отечественных фотографов Второй мировой войны. Фотографы, как и редакторы, с легкостью использовали монтаж, например, заменяя фон, на котором веселятся двое немецких солдат с гусями за пазухой, на фон повешенной женщины партизанки на столбе и плачущего сына у ее ног. Что касается подписей к фотографиям, с этим вообще никогда не было проблемы: что хотели, то и писали. Когда случайно на фотографии Евгения Халдея, опубликованной в газете «Правда» на первой полосе, у одного из знаменосцев известной фотографии «Флаг над Рейхстагом» обнаружилось несколько часов на руке, причем заметил это «патриотически настроенный читатель» и написал возмущенное письмо в редакцию, то фотографа Халдея уволили. Но фотографию продолжали использовать. Только на руке знаменосца были уже одни часы или не было вовсе. Однако никого не смущало, что это был далеко не первый флаг над Рейхстагом и что это был вовсе не флаг, а «красная скатерть со стола фотографа Халдея», который в 1994 году так и сказал мне: «Последний год войны, я эту красную тряпку заворачивал вокруг пояса под гимнастеркой и, когда нужен был советский флаг, я доставал его и водружал...»

Ирония этой истории в том, что как бы ни искажали реальность, она всегда найдет выход чтобы стать доступной. Конечно Халдей не хотел показать, что в доблестной Советской Армии есть мародеры – как и в любой другой армии, и на любой другой войне, – он хотел сконструировать образ флага над Рейхстагом, и сделал это. Но реальность оказалась сильнее вымысла. Если так вдруг перескочить из века прошлого в век нынешний, по сути ничего особо и не изменилось. Изменились, конечно, технологии, но по-человечески-то ничего не изменилось. Я по-прежнему уверен, что мои фотографии – это не руководство к действию, это уже случившееся действие. Но когда мой редактор ставит фотографию на первую полосу газеты, на разворот журнала – он ду-

мает. Думает в том числе и о своем будущем. Иногда ему страшно, страшно и мне. В этом связь веков и связь профессий. Если говорить по совести, то сегодня трудно утверждать, что суть нашей профессии заключается в передаче информации об окружающем нас мире. Нет, если работа сделана «как надо», то она всегда дестабилизирует зрителя, внушает ему чувство беспокойства и тревоги. Чувство страха. Стало быть, теперь мы не только торгуем иллюзиями, как завещал фотограф Родченко, не только занимаемся PR-пропагандой режима, а к тому же с успехом торгуем страхом. Трансформируем его из одного в другое, от места к месту, от единичного человека к обществу в целом. В процессе глобализации у нас теперь существует единое информационное пространство, следовательно, массовые протесты и убийства в Ливии могут вызвать страх у населения в России – или даже у российского правительства, что более всего вероятно.

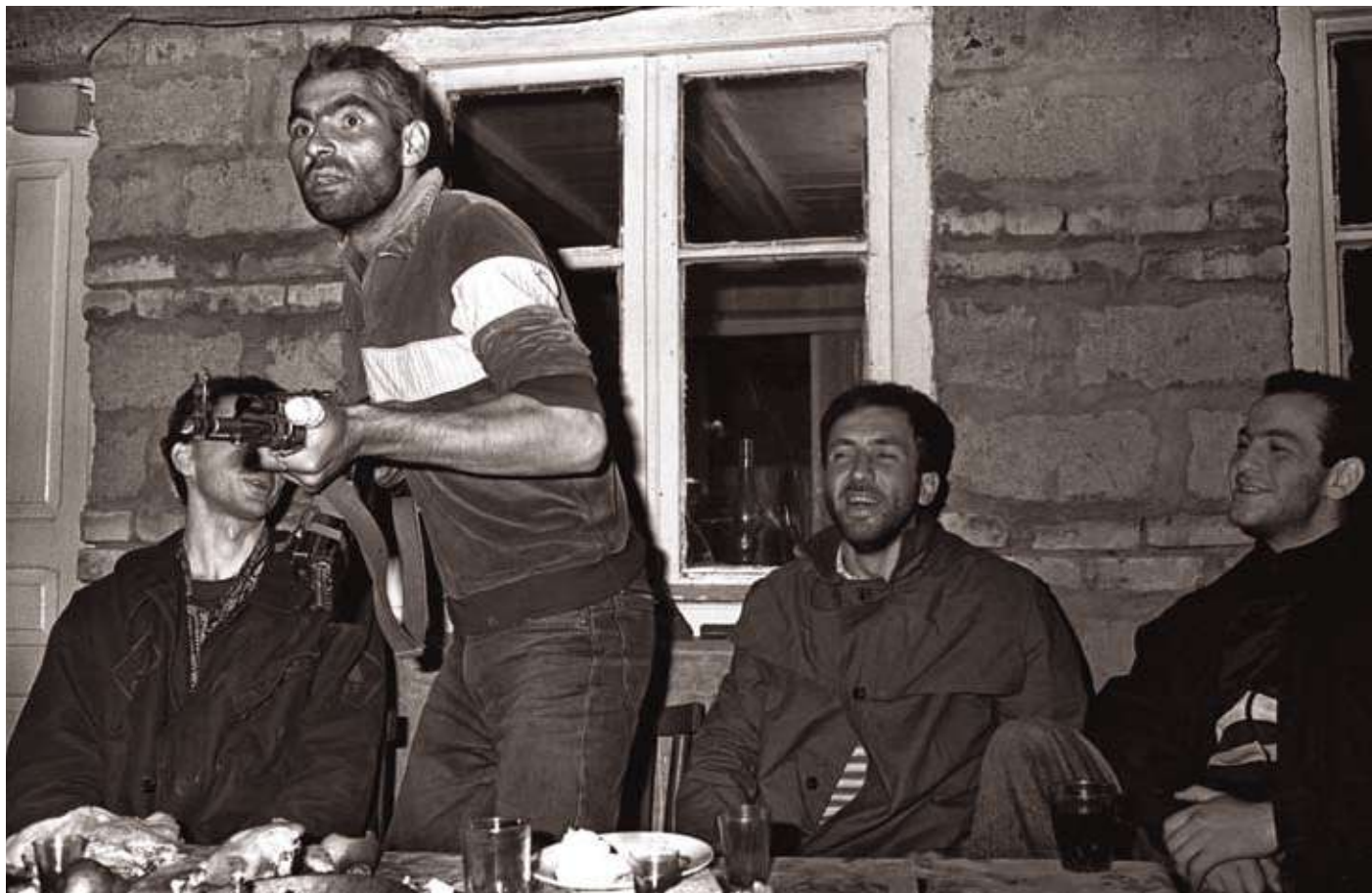
Иногда для этого недостаточно только фотографии. И тогда редактор делает подписи под снимками. Например, он может написать «пострадавшие во время бомбардировки в Грузии», а может написать – «в Осетии». Как говорит мой редактор, таким образом мы формируем «общественное мнение», так он это называет. Но по сути, я знаю, это то же самое, что делал когда-то Родченко в журнале «СССР на стройке».

Как и раньше, для массмедиа недостаточно только фактов. Фактам необходимо придать соответствующий «стандарт морали». Принцип морализаторства сводится к конкретизации ответственности человека за происходящее: кто прав, кто виноват. Логично, что героями массмедиа должны быть жертвы и их насильники. Однако чаще фотографам приходится снимать жертв, а не насильников. Это обусловлено не только труднодоступностью насильника, но и тем, что с точки зрения «стандарта морали» насильника лучше не показывать. Или показывать в невыгодном для него свете. То есть, двигателем массмедиа вообще и фотожурналистики в частности является ориентировка на конфликт, морализация которого направлена на согласие в обществе – и делает общество более сплоченным. Поэтому сегодня основной функцией массмедиа является не передача информации в общество, не высказывание авторской точки зрения, а передача «стандарта морали», который должен при-

зывать общество к смирению и решению конфликта. С другой стороны, чтобы конфликт разгорелся вновь, необходимо и достаточно применить к нему тот же «стандарт морали», если одна из сторон ему станет не соответствовать по каким-то причинам. Это современный механизм жизнедеятельности средств массовой информации, частью которого является фотожурналистика и фотография.

Поэтому – верно, когда говорят, что фотограф, подобно несчастному влюбленному, всегда готов рассказать свою историю. Моя история заключается в том, что с некоторых пор я прекратил снимать конфликты и войны. Не только потому, что это вело к саморазрушению и деградации личности, но главное потому, что мои фотографии – это не руководство к действию. Это уже случившееся действие, и я никогда не найду оправдания своему присутствию в тех или иных конфликтных ситуациях, даже если стану ссылаться, что мои фотографии остановят войну или сделают людей более человечными. Потому что знаю, этого не будет. Вместе с тем, в отличие от большинства фотографов с такой же историей, как у меня, я не буду снимать пейзажи и цветы в саду уже потому, что мне неинтересно снимать то, что создал Бог – я с ним никогда не встречался. Но для меня по-прежнему важно снимать людей потому, что с ними я встречаюсь каждый день и они всегда разные.

P.S. В заключение позволю себе сказать о своем будущем, о старых чонкиных. К сожалению, сегодня в редакциях фотографы-чонкины понижены до ранга кофе-машины. Я считаю это справедливым потому, что происходящие с профессиональными фотографами преобразования естественны. В конце концов они стали понимать, что фотография способна фиксировать только прошлое. А кому интересно прошлое? Другое дело будущее – про него можно сказать все что хочешь, вот только снять нельзя. Скорее всего, ранг нашей профессии в редакциях будет опять понижен и, в конце концов, сведется к статусу «камер наружного наблюдения» – потому что у камер наружного наблюдения нет страха и отсутствует совесть.



23

Олег Климов
Ужин повстанцев
Южная Осетия, 1992



СЕРГЕЙ МАКСИМИШИН СДЕЛАННАЯ ПРАВДА

Дважды лауреат World Press Photo и многократный победитель конкурса «Россия Пресс Фото»; возможно, самый успешный российский журнальный фотограф 2000-х – Сергей Максимишин рассуждает об отличии фотожурналистики от хроникёрства, о разнице между искусством и репортажем, рассказывает, чему учит студентов, формулирует собственное профессиональное кредо и делает прогнозы будущего журнальной фотографии

25

вопросы: Дмитрий Новик

Сколько фотограф отснимает за жизнь? Десятки тысяч кадров, но запоминаются единицы. Для вас это какие?

Если говорить о самых известных моих картинках – не любимых, а известных, – то их две: портрет Путина и ободранные норки на звероферме. У этой последней вообще странная судьба. Когда фотограф становится известным? Когда его карточка выходит за пределы узкого круга медиасообщества. Думаю, что фотография со зверофермы уже стала народной. Она уже мне не принадлежит: приезжаю в Хельсинки – вижу огромные билборды с тушками. В новостях показывают демонстрацию «зелёных» в Париже – люди несут снимок с норками.

При этом можно говорить – и говорят – о «максимишинской фотографии», о вашем стиле в репортаже.

Для меня это сложный вопрос. Говорят, мои фотографии узнаваемы. Но я ничего для этого не делаю. Выбираю кадры после съёмки исходя из каких-то трансцендентных ощущений, «нравится – не нравится». А во-вторых – то ли это, что ты хотел сказать, или не то это, что ты хотел сказать.

Однако ваши студенты как-то же усваивают ваш подход к фотографии. Критерии такого выбора вы формализовать пробовали?

Ну, если ты не снимаешь то, что ты хочешь, то ты и не выберешь то, что ты хочешь. Это первое. Второе – разговоры про внушения моим студентам, это всё неправда. Потому что если посмотреть лучших из моих студентов, то они снимают совсем по-другому, там и близко Максимишина нет. То есть, я много раз говорю: боже вас упаси кого-то копировать, а больше всего меня – но, может быть, подсознательно у тех учеников, которые обладают меньшей индивидуальностью, моё влияние и проявляется. Но я тоже этого не очень боюсь, потому что ученичество всё-таки есть ученичество. Если говорить о студентах, я практически не говорю, как снимать. Как снимать – есть много замечательных учителей, Саша Лапин, например. Все разговоры на моих семинарах ведутся только о том, что снимать.

И чему вы учите студентов?

Журналистике. Найти интересную историю и интересно её рассказать. За полгода студенты должны сделать четыре очерка: рассказать о человеке – естественно, каждый сам выбирает своего героя, – о неком месте, о каком-то событии и, что самое сложное, о проблеме или явлении. Собственно, этим исчерпывается круг задач журнального фотографа. В мире чётко разделены три специальности. Одна – это news photographer, он снимает события. Другая – photojournalist, этот работает для журналов. Делает большие материалы, сам выбирает темы, работает неделями, а то и месяцами. Результатом становится то, что раньше называлось у нас «фотоочерк», а там именуется picture story – последовательность фотографий, которая рассказывает о чём-то. Третья специальность – documentary photography, документальная фотография, которая не связана с медиа. Это работа для выставок, книг и т.п. Так вот, насчёт фотожурналистики.

Я категорически убеждён, что в слове «фотожурналистика» главное это «журналистика». Умение снимать – это только 20% работы фотожурналиста. Работая на языке образов, он должен быть больше журналистом, чем любой пишущий журналист. Моё слово – фотоочерк. Рассказ историй о том, как живут люди, не предполагающий новостной сиюминутности. Кто такой хороший рыбак? Не тот, у кого японские снасти и сапоги, а тот, кто знает рыбные места. Чувство того, что здесь должна быть картинка, и есть фотожурналистика.

Чувствуете картинку ещё сидя дома?

Простой пример – мы со студентами готовились к поездке в Кению. За неделю до поездки сажусь за компьютер, погружаюсь в кенийский Интернет, ищу темы для студентов. Нахожу массу интересного – школа классического балета в трущобах Найроби, кружок самообороны для старух, опасаящихся сексуального насилия и много чего другого; Кения – интересная страна. И вдруг нахожу историю про индустрию «Jua kali»,



На стр. 24

Сергей Максимшин
Окно циркового автобуса
Санкт-Петербург
декабрь 2000

Сергей Максимшин
Зверосовхоз «Пионер»
Поселок Мшинская,
Ленинградская обл.
ноябрь 2002



на суахили *juu kali* означает «палящее солнце»: когда нет денег на помещения, люди работают на улице, руками делают из металлолома роскошные вещи. Думаю: здесь точно будет моя фотография. Нахожу по Сети американца – автора заметки, получаю от него контакты кенийца-проводника. Приезжаем в Кению, договариваюсь с туземным профсоюзом и делаю серию.

Есть предчувствие, что это будет – кадр, и что это будет именно ваш кадр?

Ну да, в общем есть, наверное. На самом деле это похоже на какие-то интимные ощущения – похоже на настройку гитары: ты чувствуешь – ближе-ближе, и иногда как бы резонанс. В общем, понимаешь, что сейчас может быть картинка. На самом деле в голове у тебя существует некая модель, я думаю, – и вот так же, как при настройке гитары, есть тон камертона, и чувствуешь даже приближение к резонансу, «тепло-горячо». Но это почти физиологические ощущения.

Фотография, победившая на World Press Photo в 2004 году – психоневрологический интернат, актёры тамошнего театра с синдромом Дауна, – она выглядит очень уж срежиссированной. С другой стороны, понятно – там очень эффектный фон, решающий весь кадр. Вам как часто приходится сталкиваться с такой приготовленностью фона для картинки, когда остаётся только немного подождать?

Могу сказать точно, что даже когда я увидел этот стол, пока за него люди не сели, про тайную вечерю у меня и мысли не было. Кадр, кстати, не так прост, на него ушло пять катушек пленки, до того за столом происходило постоянное движение – ребята не сидели на месте, масса эмоций; я, когда выбирал кадр, совершенно сознательно искал самый спокойный. Так что эту аллюзию я сам создал – выбором кадра. Смешно: там в кадре часы есть, и могу точно сказать, что снимал я с без двадцати двенадцать до пяти минут первого; кадр, о котором мы говорим, сделан без семи минут...

Минутная стрелка приближается к двенадцати, и это выглядит не то прямым повторением евангельской истории, не то предвестием Страшного суда...

Ну, это уже изюм, подарок. Этого, пока снимал, я не видел. Более того, у меня потом спрашивали, специально ли я так снимал, что их за столом семеро, а времени без семи минут двенадцать. Так бывает – всё время получаешь подарки от бога; это работает для кадра, ну и слава богу.

Вы сотрудничаете с немецким фотоагентством «Фокус», рядом европейских журналов. Но вы, скорее, исключение.

Почему так мало наших фотографов в мировых фотоагентствах?

По нескольким причинам. Первая – незнание языка. Студентам говорю: сначала выучите английский, потом учитесь снимать – в условиях огромной конкуренции редактор всегда выберет того, с кем может общаться. Вторая причина: Гамбург, Милан, Париж, Нью-Йорк – вот четыре фотографических столицы, где сосредоточены журналы. Мы – далеко. Третья: у нас нет школы. На Западе фотографов учат в университетах. Там фотограф прежде всего журналист. Он знает, что нужно снимать, а как – второй вопрос. Четвёртая: круг проблем русских медиа узок, они не могут посылать фотографов по всему миру. Нет бюджета.

Взяв в руки профессиональную камеру в зрелом возрасте, через два года вы стали штатным фотографом федеральной газеты. Жизненный опыт имел значение для такого стремительного роста?

Да, конечно. Недавно в одном интервью Лиза Фактор, отвечая на вопрос, почему в России мало заметных фотографов и нет побед на World Press Photo, заметила, что просто необходимо накопить жизненный опыт.

Вы работали для газеты интуитивно или опирались на школу, коллег?

Первое, что делает фотограф, когда приходит со съёмки, смотрит не своё, а то, что сняли коллеги. Уже был Интернет, и ленты информационных агентств были доступны. Учился с колес, помогали Анатолий Мальцев и Дмитрий Ловецкий, известные петербургские фотографы. Велянчев, потомственный фотограф, тоже хороший учитель. Настоящей школой была работа в Чечне рядом с Юрой

Козыревым. К счастью, у меня было не много съёмок и оставалось время на свои собственные проекты. Спасибо Белянчеву, который этому не только не препятствовал, но иногда помогал.

Потом начались горячие точки?

Все известинские фотографы ездили туда по очереди, дошло и до меня. Но не хочу, чтобы меня связывали с горячими точками. Я – не военный фотограф, они работают десятилетиями, как Юрий Козырев. После Беслана дал себе обещание никогда не ездить в горячие точки.

Почему?

Беслан делался для журналистов. Беслан был сделан для того, чтобы я его сфотографировал. Массовый террор начался с появлением массовых коммуникаций – не хочу быть частью этой страшной машины.

Что остаётся фотографам?

Показать не как выглядит плод дуриан, его все уже видели по «ящику», а как он пахнет. Вместо передатчика информации стать трансляторами ощущений. А передача ощущений на расстояние называется искусством. Таким образом, грань между журналистской фотографией и арт-фотографией стирается. Если фотограф не художник, то он уже не интересен. Фотограф в горячей точке должен работать как Верещагин 150 лет назад.

Беда в том, что за искусство люди платят в последнюю очередь. Они платят за новости. Потреблять новости – это физиологическая потребность, искусство такой потребностью не является. Но гражданской журналистике недоступно aftermath story. Историю, что будет потом, они не снимут, и в этом наше преимущество.

Вы говорите об образе, внушаемом одним кадром или сразу серией?

Почему, в романе есть же масса образов. Есть образ серии, есть образ в отдельном кадре. Всё, что есть и в любом другом искусстве – гиперболы, метафоры, – что действует как в отдельной картинке, а может и в их совокупности, если предполагается некая общность.

То, что фотография начинает состояться с другими искусствами – не вредит ли специфике, фотографической самости как вида искусства?

Губительно ли наличие образа? Мне кажется, нет. В фотографии всегда была некая образная составляющая и некая информационная составляющая. Так вот, мне кажется, информационная составляющая сейчас практически покинула фотографию. Фотография перестала быть средством массовой информации – чрезвычайно редко удается снять то, что ещё не сняло телевидение. Как минимум, потому что телевидение мобильнее, у телевидения больше бюджет, телевидение ничтоже сумняшеся снимает с вертолёта. По всем параметрам информационным мы проигрываем. И если я захочу узнать, что происходит в Южной Осетии, то фотография это последнее, куда я буду смотреть, видео в разы информативнее и Интернет. Фотография как носитель информации сейчас, мне кажется, стремительно теряет своё значение. Кроме того, скажем, ещё тридцать лет назад фотограф был нотариус. Событие – это то, что было сфотографировано. И фотограф был жизненно необходим. Сейчас это уже не так, сейчас эта роль скорей перешла к видео – а что же остаётся в фотографии? В фотографии остаётся только образ. Вот если мне нужно ощущение того, что происходило в Южной Осетии – не информация, а ощущение, – тогда я буду смотреть фотографии тех людей, которым я верю. Мне кажется, как раз образ сейчас становится сильно важнее. Если раньше от фотографа образа не требовалось – можно было оставаться честным профессионалом, адекватно снимая рукопожатия, то сейчас если ты не снимаешь образы, ты не художник, ты никому не нужен. Не интересен. Та же ситуация, что однажды произошла с живописцами. Когда-то художник, рисовавший гравюры и акварельные миниатюры, был медиа, потом эту функцию взяли на себя фотографы – и так продолжалось до вьетнамской войны, до эпохи прямых телетрансляций. В XVIII веке человек запросто



Сергей Максимшин
Тобольск
Июнь, 2005



32

Сергей Максимшин
Чаепитие труппы
самодельного
«Наивного театра»
при интернате №7
Санкт-Петербург,
апрель 2003

мог считаться хорошим художником только потому, что рисовал турецкого султана или бегемота, но как только появилась фотография, эта функция – информационно-медийная – ушла. Остался только образ. Художники с маленькой буквы стремительно выродились. Они сейчас где нужны? Ну, в зале суда, где запрещают фотографировать. А в искусстве выжили только художники с большой буквы. Вот то же самое сейчас происходит с фотографией.

А императив «правды факта»? Это превратится в тенденциозное искусство, как с передвижниками?

Может. Но пока – фотожурналистика жива. И фотография – ещё не живопись для бедных. Я понимаю, откуда сравнение с передвижниками; я неоднократно слышал это сравнение по отношению ко мне. Если вы пытаетесь вытащить меня из передвижников, мне кажется, что это не так. Если я что-то про себя думаю, то Максимишин это не «как», а «что». Форма для меня не очень важна, существует масса фотографов, которые более изощрённые формалисты, чем я. Мне кажется, что все-таки я рассказчик историй. Жанр моей фотографии – застольная байка. Иногда она может быть злой, смешной и так далее. Я боюсь быть самонадеянным, но с моей точки зрения это не передвижники, а скорее Гоголь – вот этот жанр меня больше всего увлекает. Гоголь в литературе – это то, чем я хотел бы быть в своих самых смелых мечтах в фотографии.

У журнальной фотографии в любом случае проблематичное будущее. Превращение журнальной, жанровой фотографии в особое искусство, и новое существование в формате выставок и альбомов – может, это будущее?

Прежнее реноме фотография, конечно, потеряет, как бы выйдет на достойную пенсию, с которой можно прожить.

Я писал где-то, что сейчас самый важный вопрос, приделают к Интернету кассовый аппарат, чтобы фотографы могли получать нестыдные гонорары – тогда, может быть, вернутся хорошие времена. Потому что если не приделают и если фотография,

размещённая в сети, не станет стоить столько, сколько фотография, размещённая в журнале, мы превратимся в рассказчиков басен или чеканщиков – есть такие маленькие, на любителя, разновидности творчества, что живут за счёт грантиков, фондигов, спонсирующих декоративно-прикладное искусство и народные промыслы.

Как сейчас – многие уходят из профессии. Кто в свадебные фотографы, кто в преподавание.

Прежние времена в любом случае уже не вернутся. Самые популярные в Сети – фото и видео, сделанные случайными прохожими, а не суперпрофессиональные снимки.

Убьёт ли гражданская журналистика нашу профессию? Об этом сейчас много разговоров. Не может быть фотограф аккредитован на казнь Садама Хусейна – тем не менее снимки оттуда попали в Сеть. Недавно редакторов крупных журналов спрашивали, какие фотографии изменили мир за последние 10 лет – они единодушно назвали фото, сделанные «чайниками» в тюрьме Абу-Грейб. Что произошло? Фотожурналистика стала бантиком к шляпе. А в Абу-Грейб не важны художества, важен информационный посыл.

Есть мнение: дайте полному дилетанту камеру, покажите, где нажимать на спуск, и из ста тысяч сделанных им снимков один будет гениальным.

Это так?

Запросто. Верю, что он сделает гениальный кадр, но не верю, что он сможет выбрать из ста тысяч именно этот кадр.

Валерий Щеколдин

ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

34

Советский репортаж создал особенное искусство, имитирующее реальность с таким успехом, что реальность начинала подстраиваться. Золотая эпоха срежиссированной фотодокументалистики 1930–1950-х закончилась крахом в эпоху шестидесятников, искавших другую убедительную правду, но безусловно успела произвести шедевры в своем неповторимом жанре



Лгать трудно. Особенно малым детям. Ложь требует некоторой изощренности работы мозга, его специального развития. Правду тоже говорить непросто, правда требует смелости. Но вот, казалось, что зеркалу и фотографии лгать вообще невозможно, и созданы они для незамутненной правды. Однако тут же нашлись мастера, изготавливавшие кривые зеркала – как будто для смеха. И тут же нашлись мастера, изготавливавшие «кривые» фотографии. Фотографии эти были реалистичные по форме, но фантастические по содержанию. К «фантастическому реализму» Достоевского, правда, они не имели никакого отношения. Зато они имели самое прямое отношение к могучему Агитпропу. Впрочем, и советское искусство, и, разумеется, журналистика занимались коммунистической пропагандой и агитацией за советскую жизнь; но притворному придворному искусству, выражающемуся туманными образами, лгать и выкручиваться было привычно, а вот простой и безыскусной фотографии было хоть в гроб ложись. И только неукротимый талант и гибкость фотографов не дали погибнуть честной российской фотографии. Их усилия совместно с усилиями партии и правительства привели к рождению небывалого доселе явления, к появлению советского постановочного репортажа. Корни этого нового явления, как всегда, таились в прошлом. И кто знает, если бы не было в нашей великой истории строительства «потемкинских деревень», может не родилось бы и такого явления, как социалистический реализм. Да, фотография лгать не умеет. Конечно, можно сделать ее туманной и мутной с помощью специальных объективов и фильтров. Можно даже превратить ее почти в живопись с помощью трудоемких приемов. Над этим и бились еще дореволюционные фотохудожники. Но все это было не то. Нужна была ложь неотличимая от правды. Лгать должен был научиться фотограф, потому что обскура-дура, и ничему научить ее нельзя. Явление советского фоторепортажа с психологической стороны до сих пор не изучено, потому что свидетельств борьбы тогдашнего репортера с действительностью нет как нет. А ведь работа его была тяжелее, чем работа у скульптора, который всего лишь отсекал лишние куски от косной материи, не привнося в нее ничего своего. Конечно, тугая материя всегда сопротивляется усилиям скульптора, но вы бы знали, как бешено билась несознательная

действительность под напором идейно вооруженного фотографа! Наверное, ей казалось, что тот хочет ее изнасиловать, а ведь он хотел ее лишь приукрасить! Красота, как и искусство, тоже требует жертв. Слава богу, к этому все привыкли, и никто уже не возмущается. А вот что агитация и пропаганда требуют еще больших жертв почему-то всех возмущает! И только те, кто сами занимаются агитацией, знают, что это довольно неприятное дело, заниматься которым охотников нет. Агитацией занимаются в основном из-под палки. Из-под палки работали и советские репортеры. А теперь оцените их заслуги и их героизм, ??? героизм! Ведь этих «агитаторов горланов-главарей» было в миллион раз больше, чем «Маяковских», и они, в отличие от него, не стрелялись.



По сравнению с нашими фотожурналистами западные их коллеги, как малые дети или как некоторые народы, безнадежно отставшие в своем развитии. Они наивно работают по принципу «что вижу, то и пою», в то время как советский репортер сначала должен «сконструировать» кадр из мерзкого подручного материала, а уж потом его фотографировать. В советских фотожурналистах прежде всего ценилось умение «придумать» кадр, потом его «организовать», а сфотографировать считалось, что и любой дурак сможет. Советские репортеры, умудренные тяжким постановочным опытом смеялись над западными: «Нам бы их детские заботы, снять жизнь, как она есть – плевое дело! А вот ты попробуй снять так, как в жизни еще не бывало! Причем так снять, чтобы простофили снимку поверили! – вот это задача достойная мастера своего дела!» Когда им показывали фотографии Картье-Брессона, они только плевались и говорили, что в негативах у них таких кадров лежат тысячи, но они их не печатают, потому что такие кадры никому не нужны. И они были по-своему правы. Во-первых, действительно брессоновские кадры в Советской России были никому не нужны. Во-вторых, они не только к жанровой фотографии, но и к самой жизни не относились серьезно, а рассматривали ее как сырье для производства своих идеологически выдержанных постановок. Удивительное дело, хоть фотожурналистов в советское время, можно сказать, нигде не готовили, но в не-

легкой работе порой выковывались такие кадры, которые могли бы командовать и флотами (что некоторые с блеском и проделывали, устраивая во время съемок морские маневры), не стоят даже упоминания тысячи профессионалов, гонявшие с поля на поле стада тракторов и комбайнов. Однако ближе всего к профессии репортера была профессия режиссера массовых представлений. Приобретя такие ужасные навыки, наши корреспонденты, вооруженные всепобеждающим методом соцреализма не ждали милостей от природы, они творили иную реальность, которая даже не снилась их коллегам из-за «железного занавеса». Я даже думаю, если хорошенько покопаться в военной истории, то обнаружатся случаи, когда поднятые в атаку фотокорреспондентами учебные роты или полки, временно отведенные на заслуженный отдых, по инерции шли дальше и громили обескураженного врага, одерживая блестящие и неожиданные победы. Так что роль фотографии и особенно фотографов в Великой отечественной войне еще должным образом не оценена и ждет своих добросовестных исследователей. До меня докатились только отдельные рассказы об их подвигах: о том, как Евгений Халдей для большей выразительности снимков поджигал вражеские коммандатуры и подкладывал под ноги красноармейцев флаги со свастикой, как Виктор Тёмин угнал у маршала Жукова его личный самолёт, чтобы доставить в Москву свои снимки. Тёмин вообще был мастером по угону самолётов. Первый самолёт он угнал с полярной станции Папанина, чтобы первым опубликовать свои снимки сразу во всех центральных газетах, оставив остальных фотокорреспондентов некоторое время пожить с зимовщиками. Наши фотокоры хоть и знали, что материя первична, а их снимки вторичны, но с материей не считались, относясь к ней, как к сырью. Они впечатывали облака и самолеты, думы и салюты, они использовали технику коллажа... Они были не только пропагандисты, они были художники, мечтатели и поэты. Они были драматургами. Что, по сравнению с ними, какой-то Картье-Брессон? Самовлюбленный фотограф без всякой фантазии, умеющий нажимать пальцем на пустяковую кнопку, да и то лишь в решающие мгновения, не проявляющий своих пленок и не печатающий своих фотографий, – т.е. полное ничтожество, перед которым, однако, весь западный мир застыл открыв рот и выпучив глаза. Ну не дураки ли они все? Естественно, дураки.

~

Я благоговею перед скромностью провинциальных советских фотографов, перед скромностью их зарплаты и перед неистовостью их труда. Перестройка почти погребла их под своими обломками, но они уцелели, перестроились и до сих пор печалят и радуют нас.

Как говорится, не задушишь, не убьешь, а ремесло, сколько не пей, не пропьешь. А куда же девалось искусство? Где оно? – Где, где... – Везде! Искусство создано в мире – пей, не хочу! Не хочу, потому что мы его уже опились. Пусть кто-нибудь другой с наше выпьет. Да не минует его чаша сия.

~

Советская лакировочная фотография скончалась где-то в разгаре перестройки. Тогда же прессу захлестнул вал критической фотографии, которая объективно воспринималась антисоветской. Журналистов, как в свое время китайских хунвейбинов, Горбачёв призывал «бить по штабам». Они и били. Социальную фотографию со всей её мощью и убедительностью использовали не для улучшения жизни народа и, прежде всего, её наиболее страдающих слоёв, а в интересах верхушечной борьбы за власть. И народ, и журналистику, и фотографию партийные шулера использовали в тёмную, раздавая пустые обещания. В конце 80-х и начале 90-х наша журналистика и социальная фотография переживала небывалый расцвет, который после распада СССР завершился бы крахом, если бы не трагические события 93 года и еще более ужасные жертвы чеченской войны, на которые пресса не могла не откликнуться. Однако уже с 1989 года, с начала национальных конфликтов на окраинах СССР лучшие фоторепортеры стали работать на зарубежные издания: они и больше платили, и их больше интересовали наши проблемы. Таким образом русские репортёры быстро прошли западную школу фоторепортажа, ориентируясь на вкусы и требования новых заказчиков. Так что говорить о русской школе фоторепортажа не приходится: ее нет, есть что-то интернациональное, вроде языка эсперанто. Сейчас наша журналистика находится в упадке, обслуживая в основном «желтую» прессу. Исчезли жанры фотоочерка, фоторепортажа, вместо них внимание журналистов теперь привлекает интимная жизнь «персон», интерес к которым чрезмерно подогревается, да и сами «персоны» как лягушки надуваются через соломинку.

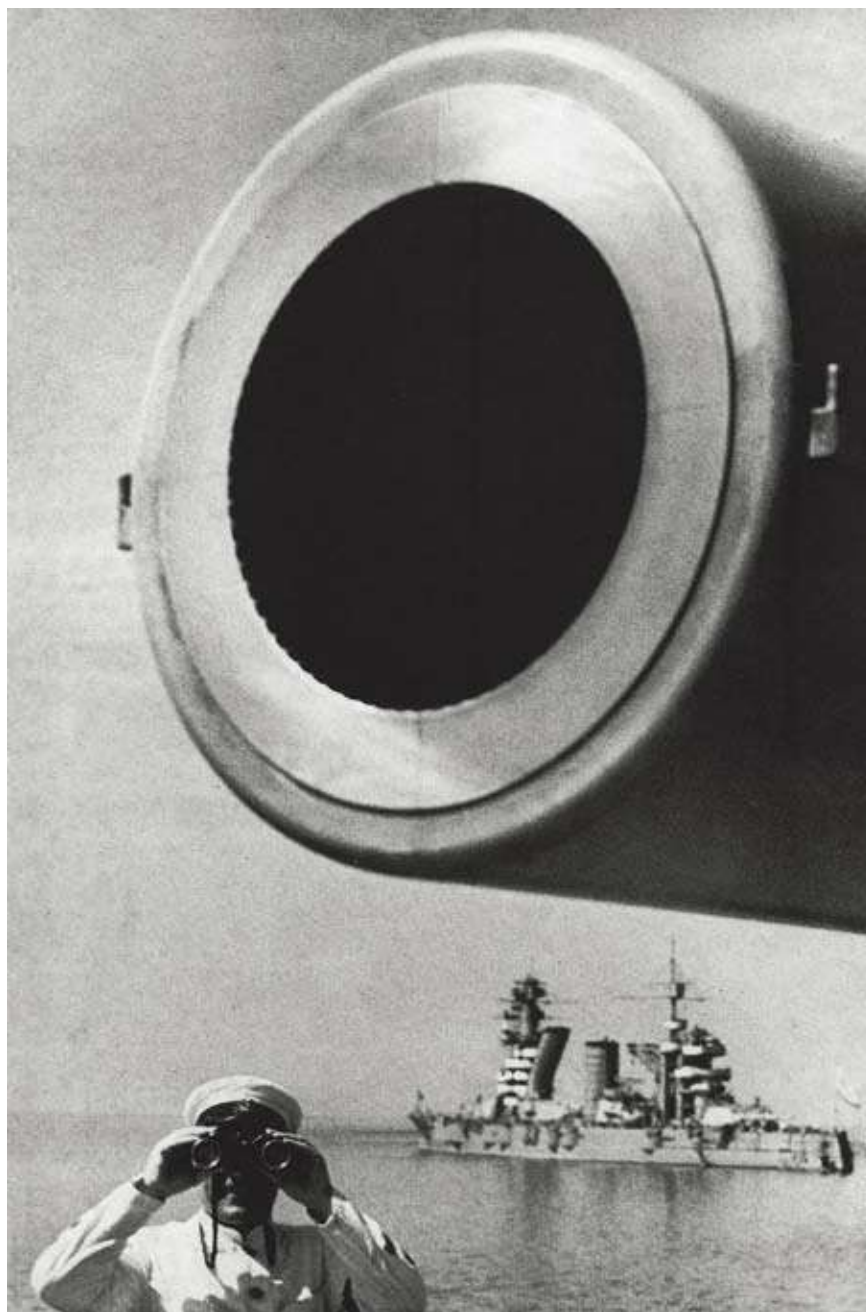
37

На стр. 35
Арнадий Шайхет
Комсомолец за штурвалом
бумагоделательной
машины, 1929 или 1931



Аркадий Шайхет Лампочка Ильича. 1926

Власти хочется видеть народ глуповатым, доверчивым и наивным. Тогда ей легче представить себя благодетельной. Советская власть не была исключением. Поэтому очень нравились «придумки» в газетах, особенно когда они бессмысленно улыбались. На снимке «Лампочка Ильича» никто не улыбается. Наоборот, еще не старый мужик лет пятидесяти задумчиво держит лампочку одной рукой, а другой осторожно барабанит по тоненькому стеклу. На лице у него написано недоумение и даже некоторая растерянность (у этой фотографии есть народное название «А куда тут керосин наливается?»). Шнур от лампочки пересекает фотографию Михаила Фрунзе, к тому времени, кажется, уже зарезанного на операционном столе. Под ним висит какой-то пейзаж, но разобрать, что там изображено, на небольшом снимке невозможно. За головой мужика скрывается большой фотографический портрет, по-видимому, какого-то вождя. За спиной виднеется еще какое-то произведение полиграфического искусства, вероятно агитационный плакат: угадывается фигура рабочего в фартуке, широко расставившего ноги. Наряду с аскетичной бедностью – известные культурные запросы. Фотография лаконична, выражает идею электрификации, хотя и довольно топорно. Но топорность не вызывает протеста у зрителя. Наоборот, абсурдность ситуации и ее некоторая анекдотичность вызывают улыбку, сочувствие и даже симпатию к подневольным героям снимка. Несмотря на постановочность снимка и «сверхзадачу», которую ставил перед собой автор, снимок правдив тем, чем фотограф не мог управлять. Мы считываем с него неясную нам самим информацию, которая помогает нам окунуться в атмосферу русской деревни 1920-х. Нам сейчас нет дела до агитационного значения этого снимка. Когда мы рассматриваем этот снимок, мы думаем не об электрификации, мы просто плачем о деревне, уничтоженной в ходе социальных экспериментов, о людях, проживших безропотно тяжелую жизнь.



Яков Халип

Главный калибр. 1937

Этот снимок интересен тем, что сделан точно по эскизу художника Родченко, отправлявшего Халипа в командировку. Кроме того, что этот снимок абсолютно безжизнен, скучен и сер, не передает ни психологии, ни даже пространства из-за солнца, находящегося в зените; этот снимок и физически трудно рассматривать: все время приходится взглядом приподнимать падающий тяжелый ствол орудия, норовящий раздавить картонное суденышко на горизонте и «бумажного» капитана на первом плане. Кадр чудовищно неуравновешен: черный зрачок ствола, помещенный в верхней части снимка, как астрономическая «черная дыра» втягивает в себя взоры смотрящих и обладает такой массой, что ему требуются подпорки. Этот черный ствол, нависший как угроза, обещает упасть, похоронив под собою всё. То, что «тяжеленный» ствол легкомысленно подвешен, как невесомый воздушный шарик, – грубый композиционный просчет и фотографа, и художника. Кадр лаконичен и безграмотен, зато он навечно вошел в историю фотографии. История пишется объективом.



Анатолий Скурихин Колхозный хлеб, 1935

Трудно сказать, кому первому пришло в голову сделать такой кадр. Мне почему-то думается, что это был какой-нибудь кинооператор. Мне кажется, что кадр – «киношный», что он требует динамики: зерна должны ссыпаться, вода литься... Как бы там ни было, этот кадр стал самым популярным штампом, родив бесчисленные подражания. Что только в пригоршнях с тех пор не держали: и алмазы, и самородки, и удобрения, и воду, и рыбью икру, и осетровых мальков, и всякие яйца, и пчелиные соты, и электронные платы – словом, все, что может поместиться в руках и что способно свидетельствовать об изобилии. Не все повторяли штамп, абы повторить, кое-кто стремился внести в него что-то новое – всех превзошёл, как мне кажется, А.Птицын («Нефть Сибири», 1962), смонтировавший в ладонях, зачерпнувших нефть, отражение нефтяной вышки, эту самую нефть извлекающей.



Семён Фридлянд

Волжаночка. 1930-е годы

К детской фотографии у нас было особенное отношение, поскольку дети официально считались у нас «единственным привилегированным классом». На фотографиях им разрешалось иметь строптивый характер, капризничать и даже плакать. В общем детям на фотографиях жилось довольно легко. Сравнительно легко, например, жилось и спортсменам. Спортсменам даже, мне кажется, много лишнего позволялось: боксёры дубасят друг друга по морде, борцы выкручивали друг другу ноги. Зато остальные граждане вели себя исключительно правильно и достойно: переходили улицу только на зеленый свет, курили в специально отведенных местах, пили только на свадьбе, «болели» только культурно. Старались быть тоже – как дети.



Иван Шагин

Лучшие метростроевцы в вагоне метро. 1935

Замечательный снимок! Один из тех, по которым можно судить о людях и о том фантастическом времени, переполненном энергией созидания. Героизм буднично входил в норму жизни, компенсируя привычное головопятство. Времени, в котором великая заявленная цель оправдывала буквально всё, когда вопросов о смысле жизни, наверное, не существовало. Времени ослепительного оптимизма. Почти все они погибли в войну или остались калеками. Кто-то подвергся репрессиям. Они смотрят на нас сквозь желтое стекло вагона метро, и кажется, что видим их чистые души. Они не таятся, они открыты. Им нет преград ни в море, ни на суше. «Ну а что скажете вы о снимке?» – быть может спросите вы меня. Ну а что о нём говорить? Когда снимок состоялся, его не видят, о нём не говорят, потому что видят жизнь и размышляют о жизни. Разбирают по косточкам только мертвые снимки, как мертвую рыбу. Живой фотографией, как и живым существом просто любят. Иногда с ней разговаривают, но чаще просто молчат. В молчании не только понимание, но и сочувствие. Правдивая фотография позволяет нам перенестись в другое время, в другую обстановку, в другую историю. Вот почему правда важнее искусства, но чтобы нам захотелось куда-то перенестись, правда должна быть художественна.



43

Георгий Петрусов Днепрогэс, 1934

Хороший снимок, лаконичный и мощный. Здесь ракурс оправдан (снимок в полёте) и необходим. Если бы его сделал Родченко, я, может, простил бы ему перекошенные дома, тупые балконы, падающие трамваи и изуродованных пионеров.



Аркадий Шишкин

Сеятель, 1924

Сеятель – архетипический образ, символизирующий и нескончаемое плодородие земли, и неустанный труд человека. Свои сеятели есть и у Милле, и у Ван Гога. «Сейте разумное, доброе, вечное», – проповедовал Некрасов. Но странное дело, сеятель с фотографии Шишкина ничего не сеет, и этим отличается ото всех. Он не разбрасывает зёрен, не собирает в житницы, не сеет ни разумного, ни доброго, ни вечного – лукошко у него, по-видимому, пусто. Может быть, так в действительности и было: приехал фотокор, надо сделать снимок сева, а сеять-то нечего, сеять нечем, остался только сеятель, который не сегодня-завтра помрёт. Ну и что, что помрёт, так и чёрт с ним, а снимок всё равно делать надо, хоть и с пустым лукошком... Может, так было, а может, совсем не так, но вот сеятель, не сеющий ничего, чем-то смущает меня, тревожит и кажется символом нашего быта, нашей довольно нескладной и безалаберной жизни. Мы с охотой делаем только совсем бесполезное дело, а полезное – из-под палки. Мы даже радуемся, когда от нас толку нет. Вот и «Сеятель» ухмыляется в бороду: дескать, я тебе сейчас тут насею! Впрочем, что мы понимаем в жизни? Только то, что она кончается, хоть сей, хоть нет. Ну и почему бы нам не пойти по жизни с пустым лукошком? Ведь так, вроде бы, легче?

Фотография для меня не искусство, она слишком близко лежит к жизни. Отражая её, она как-то незаметно с ней спутывается и становится временами неотличимой. Вот эти моменты, самые драгоценные, люди, вероятно, и считают искусством, а я по глупости считаю их жизнью. И рассуждаю о них, как о живых. С живописью такой путаницы не происходит; живопись, если она настоящая, живёт своей собственной жизнью, а не отражённой. У живописи своя вязь речи, в которой вязнешь как муха в меду, а в фотографии – нет, не завязнешь. Фотография растворяется, когда в неё долго глядишь. Или ты сам растворяешься в ней? Бывает по-разному, потому что каждому своё, Богу Богово, кесарю... а фотографу своего не надо, ему нужно только чужое, сокровенное, бережно хранимое. Да и нужно-то не для того, чтобы присвоить, а чтобы чужим отдать. Двойственная натура у фотографа, есть что-то увлекательно-робингудовское в этом: у одного украсть, другим подарить. Ну а если удастся, то можно и продать украденное. Грешат фотографы, грешат! Расплодилось их, что не хватит и камней, не то что желающих камень бросить. Но это и не нужно: фотография сама в себе несёт наказание и награду, притом награда – возможно, худшее наказание: но понимаешь это тогда, когда поздно, и жизнь уже просочилась в фотографию, а фотография проросла в тело, в мозг, и кажется, это бромиды серебра замещают твои мыслительные клетки. Так что «каждому свое» не получается, своя жизнь не проживается, а чужая – не приживается. Вот и получается, что фотограф – это сеятель с пустым лукошком.

ftlft

ФОТОАРТ

27.10-27.11.2011

**LAZAREV
GALLERY**

LAZAREV FOUNDATION

**ГУНТЕР ЗАКС
ГЕРОИНИ**

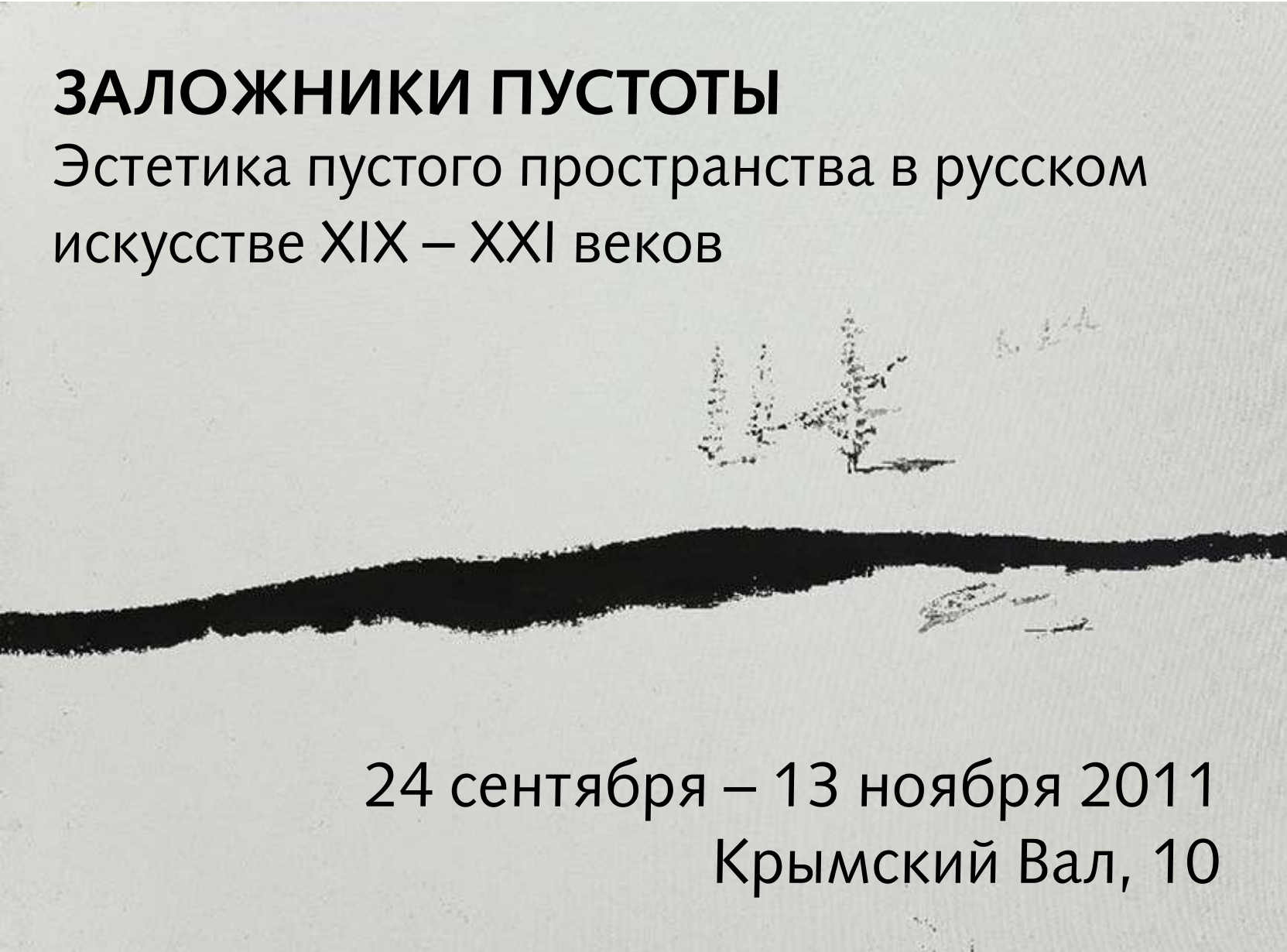
ПАМЯТИ
ПОСЛЕДНЕГО
ПЛЕЙБОЯ

реклама

ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ВИНЗАВОД, Москва, Сыроматинский пер., дом 1\8, стр.6

ЗАЛОЖНИКИ ПУСТОТЫ

Эстетика пустого пространства в русском искусстве XIX – XXI веков



24 сентября – 13 ноября 2011
Крымский Вал, 10

Партнер



Информационный партнер



Информационная поддержка



ИСКУССТВО

РУССКОЕ
ИСКУССТВО

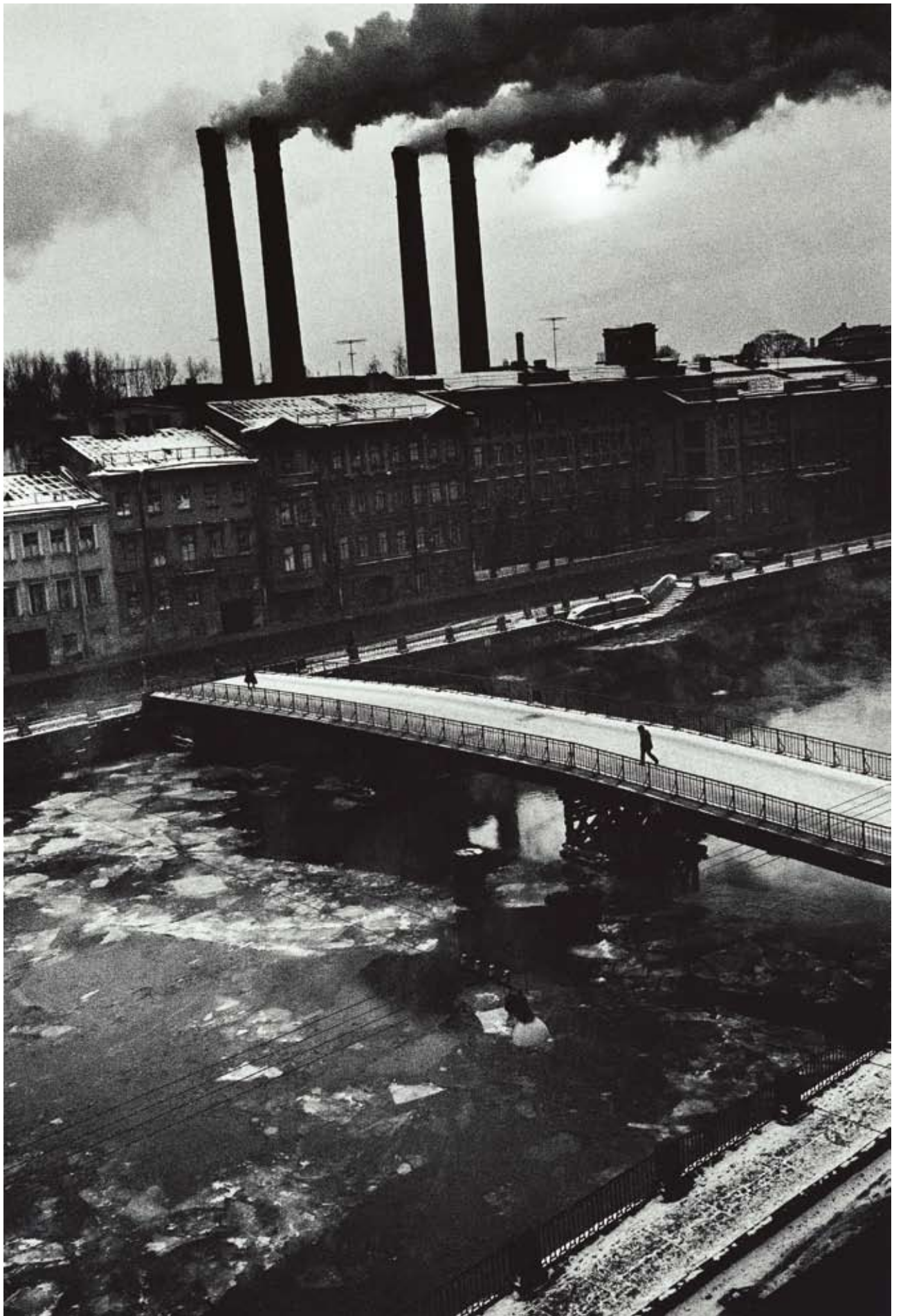
WINZAVOD ARTREVIEW

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ШКОЛА

«Ленинград обладает мучительным комплексом духовного центра, несколько ущемленного в своих административных правах. Сочетание неполноценности и превосходства делает его весьма язвительным господином», – писал Довлатов; подчеркнутая особенность петербургского статуса требует, как выражаются в Харькове, сунуть свои пять копеек в любое предприятие; напомнить о своей особенности чаще более нужно, чем объяснить, в чем она состоит. Своя «ленинградская» – или теперь «петербургская» – школа имеется во всех отраслях духовной деятельности, от математики до археологии, от филологии до шахмат. «Ленинградская школа живописи» и «ленинградская школа книжной графики» не могли не спровоцировать «петербургскую школу фотографии» – осознавшую себя очень скоро после того, как ленинградская прописка фигурантов «школы» сменилась на петербургскую. Пока российская фотография искала и ищет до сих пор собственную идентичность, петербургская нашла свою в особом мирке, сконструированном из нордически однообразного меню приемов и мотивов; свежая локальная традиция обернулась примером для национального фотосообщества. Постоянно развиваясь – от настырно ретроспективных техник, вроде монокля или двойной экспозиции, – латентно переживая неизбывные неоклассические интенции, «петербургская школа фотографии» и сейчас продолжает уверенно плодить новых авторов

АЛЕКСАНДР КИТАЕВ ПЕТЕРБУРГСКАЯ ШКОЛА: ГЕНЕЗИС

У Китаева реноме серого кардинала современной петербургской фотографии и главного специалиста по ее истории. Журфиксы по средам в китаевской мастерской долгое время служили важнейшей неформальной институцией, разрабатывающей и поддерживающей идентичность петербургского фотосообщества



Петербургская культура зиждется на мифе 1913 года и особом отношении к Серебряному веку – с которым себя ассоциируют и сравнивают. Когда это художники или поэты, это понятно. Ну а фотографы? Значение пикториалистских практик для современной петербургской фотографии несомненно. И так же несомненно, что фотографы вряд ли имеют в виду преемственность с кем-нибудь из дореволюционных фотографов и ни на кого конкретно не равняются. Откуда «школа»?

Любопытно, что с точки зрения фотографии – хотя тут была столица, рынок, деньги и все такое прочее, – особым-то искусством никто не занимался. А вот известный пикториализм, который возник, он свил себе гнездо в Москве. Пикториализм называют первым действительно творческим движением в фотографии, который соединил фотографию с общехудожественным процессом, притом движением широким – он появился повсеместно, во всем мире. Причем, что важно, это занятие богатых людей, не ремесленников-фотографов. Практически эти люди занимались чистым искусством. За редким исключением – в России это Лобовиков в Вятке, который барабанил себе в ателье и занимался искусством, или Андреев в Серпухове, который барабанил разномастную бытовуху, параллельно занимаясь еще и искусством. То есть это были преимущественно состоятельные, финансово независимые люди, и это было в Москве; в Петербурге же никого не было. Потом все переменялось. Революция, эмиграция – массу талантов вымыло; также и сажали – тех же сыновей Буллы, одного и другого посадили, и сгинули они, хотя и обслуживали власть в полный профиль, снимали, что нужно. А потом еще и столица переехала и утащила за собой последних тех, кто стали правительственными фотографами – Напсельбаумов, Оцупов и всех прочих. А кто остался в полупустом Петрограде, тем надо было выживать. Одним из способов, например, занятия искусством стала такая окольная деятельность, как учеба или препода-

вание. Это можно по разным судьбам проследить. Вот, скажем, Макс Шерлинг – в 1913 году он стал абсолютной фотографической звездой, получил прекрасное образование в Германии. В 1918-м он... пошел учиться! В Академию к Альтману – учиться живописи. Вопрос, зачем. А это у Анненкова хорошо в воспоминаниях прописано: надо было или лекции читать, или идти учиться – тогда хоть какой-то паек. Появился первый в России фотографический институт, Высший институт фотографии и фототехники. Знаменитый Прокудин-Горский всю свою лабораторию отдал в этот институт. Он там, правда, не успел преподавать – уехал, а потом даже смог вытребовать все свои архивы. Но лабораторию отдал.

То есть, фотография как искусство в Петербурге-Петрограде-Ленинграде развивалась как вариант фотографии, что не пользуется вниманием государства? Которая не репортаж и не съемка на паспорт?

Совершенно верно. Сама она не рвалась обслуживать государственные структуры, со стороны властей же востребованности не было. Можно было уходить в какое-то чистое искусство. В столице все это обслуживало столичную власть – а здесь какие-то газеты-журналы были, конечно, но местного масштаба, без выхода на, скажем, хотя бы союзный уровень. В БСЭ есть статья «Фотоискусство СССР», там ленинградская всего одна фамилия – Леонид Зиверт.

Что имела в виду БСЭ под словом «фотоискусство»? Чем эта особая разновидность фотографии характеризуется?

Тем, что автор участвует в выставках. Я посмотрел, с чем участвовал Зиверт. На этих выставках, довоенных и послевоенных, – процентов восемьдесят москвичей. Каких москвичей, понятно – которых стянули в Москву со всех краев. Знаменитый советский фото-репортаж 20–30-х – это все было там. А здесь ничего этого не могло быть. Идеологический прессинг чудовищный. Зиверт, я смотрел его публикации в старом, довоенном «Советском фото», снимает, скажем, Зимний дво-



на стр. 51

Александр Китаев
Римский фонтан
Петергоф. 1995–2003

Александр Китаев
В Коломне. 2003



Александр Китаев
Мойка у Крюкова канала.
1996

рец практически – но называется это «Парад РККА на площади Урицкого». Снимает Исаакий – ночной снимок, режимный, красивый – и называться он будет как-нибудь вроде «Площадь Декабристов вечером 7 ноября». Изворачиваться приходилось. Зато Зиверт оказался тем, кто сохранил и передал традицию пейзажной городской съемки – через своего ученика Илью Наровлянского.

Во всяком случае, важно уже слово «искусство». Какое-никакое представление о такой суверенной области творчества, как искусство фотографии, стало быть, все же существовало.

А с другой стороны, если посмотреть единственный профильный орган в стране в 30–50-е, «Советское фото», там в теоретических статьях ни о каком образе нет и речи. Речь о композиции, о быстроте, о ракурсе, о моменте – но не о чувственной стороне в фотографии. Мало того, портрет – специфически пикториалистский жанр – он там всячески намеренно гнобился.

После войны появилась новая модель существования неприкладной, неслужебной, любительской фотографии – фотоклубы. Там объединялись и стар, и млад, и, по идее, могли завязываться сколь угодно дикие линии преемственности. Какую роль клубное движение сыграло для «петербургской школы»?

Фактически и организационно – огромную. Идеологически – наверное, никакой. То есть, нельзя сказать, чтобы клуб был хранителем и проводником каких-то старых петербургских традиций. Слишком все разные личности были. Да и о петербургских традициях не задумывались. Вот Судек – другое дело. После войны пикториальная школа сохранялась разве что в Москве, когда открывался клуб «Новатор» – Сошальский и Хлебников, вот они ту культуру сберегали. Оттуда, например, вышли Ерин и Колосов. Я же состоял в первом вообще в стране фотоклубе – клубе «ВДК» (ДК «Выборгский»). В свое время мощнейший, он сформулировал устав, по образцу которого все другие клубы в стране образовывались, и здесь объ-

единились вокруг фотографии люди разные совершенно – профессионалы-корреспонденты, любители такие и сякие.

А какую фотографию там практиковали и обсуждали?

В «ВДК» и потом в «Дружбе», клубе, который создали выходцы из «ВДК», – я не знаю, то ли напуганные были все, то ли еще что, но это была асоциальная фотография. Пейзаж, натюрморт, портрет. А вот в следующем фотоклубе, «Зеркале» была уже совершенно другая нацеленность. Вот там культивировалась стрит-фотография, жанровая фотография. И если портрет, то он всегда какой-то – социальный портрет. Этим «Зеркало» и сделало имя.

При этом все это по-прежнему ограничивалось внутриклубной деятельностью.

Социальные репортажи из глубинки можно было показать коллегам-однолюбникам и – в стол. Где вообще можно было публиковаться? И где смотреть фотографию, если не в журнале? «Окна ТАСС»? Клубные выставки?

Ну почти. Я когда пришел в фотографию – в начале 70-х, – я выписывал газету «Ленинградский рабочий» только из-за того, что там Саша Дроздов – жив ли он? – делал на целый разворот репортажи, очень интересные; в «Зеркале» именно такую, стрейт-фотографию, социальную, абсолютно осознали как самую важную. «Окна ТАСС» – там, конечно, хорошие ребята висели. Были клубные выставки, но были редки – раз в год или раз в два года; в «ВДК» отчетная выставка раз в два года проходила. Были общегородские выставки – раз или два в год; на Рубинштейна, где потом был рок-клуб, который взял под комсомольское крыло рок-движение – там издавна сидел методический центр по работе с самодеятельностью, руководили всеми фотолюбителями. Мало того, там для художников были такие классы – и фотографы этим пользовались – можно было голых теток снимать. И все. Вот у нас шансы и были – невелики. Все таланты высасывала Москва – и особенно это пошло после 1957 года, когда оказалось, что все

старые корреспонденты, звезды, они не способны снимать так, как сейчас нужно. Шерстенников, Копосов – они все уехали, Москва их переманила; собственно, как и переманивала всегда. Что такое московский корреспондент? Ему открыты мир и страна. А здесь... Люди ничего не видели, никуда не выезжали – разве что в отпуска или в курортные зоны. Вот почему, кстати, наверное, возник и закрепился в поэтике город – как предмет и объект, и стал таким превалирующим.

Почему именно 1957 год?

Фестиваль молодежи и студентов. Он и в фотографии колоссальный переворот сделал, и вообще во всем. А потом были шестидесятники. Шестидесятников в Петербурге тоже как бы не густо, но кой-чего было. Вот в Москве Дом дружбы с народами зарубежных стран, когда он функционировал – там присылали отовсюду каталоги, у нас же глушняк полный был. Только клубы. Оттуда порой за границу выставки посылали, но куда? Например, в Габрово. А так, в основном, это внутри страны, по межклубным орбитам. Практически западной фотографии мы не видели. Вся выставочная деятельность осуществлялась через структуры клубов, иначе никак.

Клубы придумали и спустили «сверху» как способ учета прежде неучтенного элемента – фотолюбителей. Что давало членство в клубе?

Разве что перед дворниками и милиционерами это нам что-то давало. Для чего я и заканчивал фотофакультет в свое время – потому что даже если никакого образования ты там не получишь, хоть какая-то корочка будет. Или вот – удостоверение члена фотоклуба. В Ленинграде мы постоянно сталкивались с тем, что нас постоянно хватили на улице. И ладно, если это еще какие-то военные объекты – которых, конечно, полно. Но в мемуарах Михаила Германа я прочитал, что в пятидесятые годы ни один студент Академии художеств не имел права рисовать на улице, не имея специального документа от Академии.

Внутри клуба вы как-то рефлексировали по поводу петербургской – тогда еще

ленинградской – фотографии? Пытались определить свой специалитет, хотя бы в каком фотографическом жанре он находится?

Я думаю, мы хорошо понимали, что слишком здорово отстали от мира. И тут бы с этим отставанием разобратся... В этом отношении на наших фотографов оказали влияние две вещи. Первая – это приезд Картье-Брессона. Когда он встречался с журналистами, они стали говорить ему наперебой: вот, нет у нас фотографической школы, не учат нигде фотографии – на что тот им сказал: у вас есть Эрмитаж и Русский музей, идите и учитесь. Второй фактор сыграл, когда у нас вышел с какого-то перепуту альбом Иана Берри «Англичане».

Вот он нас многому научил – как можно на улицах снимать. Мастера-то интуитивно и так все это чувствовали и сходным образом работали, но Берри послужил важным аргументом в споре о «что» и «как».

Функционально какая фотография – бытовая, служебная, жанровая; натюрморт, пейзаж – более всего соответствовала идеалу «петербургскости»?

Смотри, один из самых главных петербургских фотографов, Боря Смелов – в семидесятые он ведь ассоциировался исключительно с тонким натюрмортом. Это уж потом, в девяностые, разглядели «Петербург Смелова». Связано это вот с чем. На Западе давно существует специализация: тот, кто фотографирует интерьер, не фотографирует улицу; кто фотографирует архитектуру, не фотографирует спорт. У нас же каждый фотограф снимал что угодно. Уличному фотографу банки заказывали съемку своих интерьеров – а ведь это как минимум совершенно другой инструментарий. Одной и той же репортажной камерой снимали все, от студийных портретов до пейзажа – ну это ж глупость вообще. Я как профессиональный фотограф в свое время чего только не снимал. И уж потом, так как знал, кто лучше то делает, кто лучше это, – я как диспетчер только раздавал заказы. Потому что понял, что непрофессионально это – репортажной камерой снимать все,



что от меня просят. Но до того – что угодно. У тебя есть фотоаппарат? Иди иними. Как это ты не можешь снять? Хоть ювелирку, хоть живопись, и все на «Смену 8М». Легендарному Валентину Брызгину одному из первых купили «Никон». И этот «Никон» у него вскоре украли. Так он три года снимал «Сменой». И все проходило.

У Довлатова был похожий персонаж, фотограф. Тому, правда, импортной японской камеры не досталось, боялись, что пропьет. Снимал он «Сменой», которую носил без футляра в кармане пальто.

Так это наверное прототип и есть. Брызгин в «Ленинградской правде» работал. Яркая фигура шестидесятых-семидесятых. Альбом «Ленинградские мелодии» Брызгина и Стукалова, они много в паре работали, сильное впечатление в свое время производил. Удивительные ребята. Стукалов потом стал театральным фотографом, где полная беда – там же никогда не подписывают, кто снял того или иного актера; только «Советский экран» мог подписать авторство фотографии Плотникова или Гнисяка на обложке. А Брызгин плюнул на «Ленинградскую правду», уехал в деревню на север, где и умер, к сожалению, довольно молодым. Они оба тоже были в «ВДК» в свое время, оба вышли из рабочей среды, чистые любители. И оказали сильное влияние на генерацию, которая снимала город. Выпустили альбом «Ленинградские мелодии», где каждый третий снимок – жанровый. Сейчас это наивно, как-то по-детски выглядит, но ведь это было впервые, чтобы жанр был включен в контекст городского пейзажа: Ленинград не как город памятников, и сам памятник, а как город ленинградцев и город живой. Хотя со своей, очень особенной жизнью. Это важное отличие – отношение к городу альбомного фотографа из издательства «Аврора», у которого ведь даже слайд не купят, если там какая-то жизнь промелькнет, троллейбус там или прохожий – потому что через десять лет другую модель троллейбуса заустят, и уличная мода поменяется; что ж, опять новый

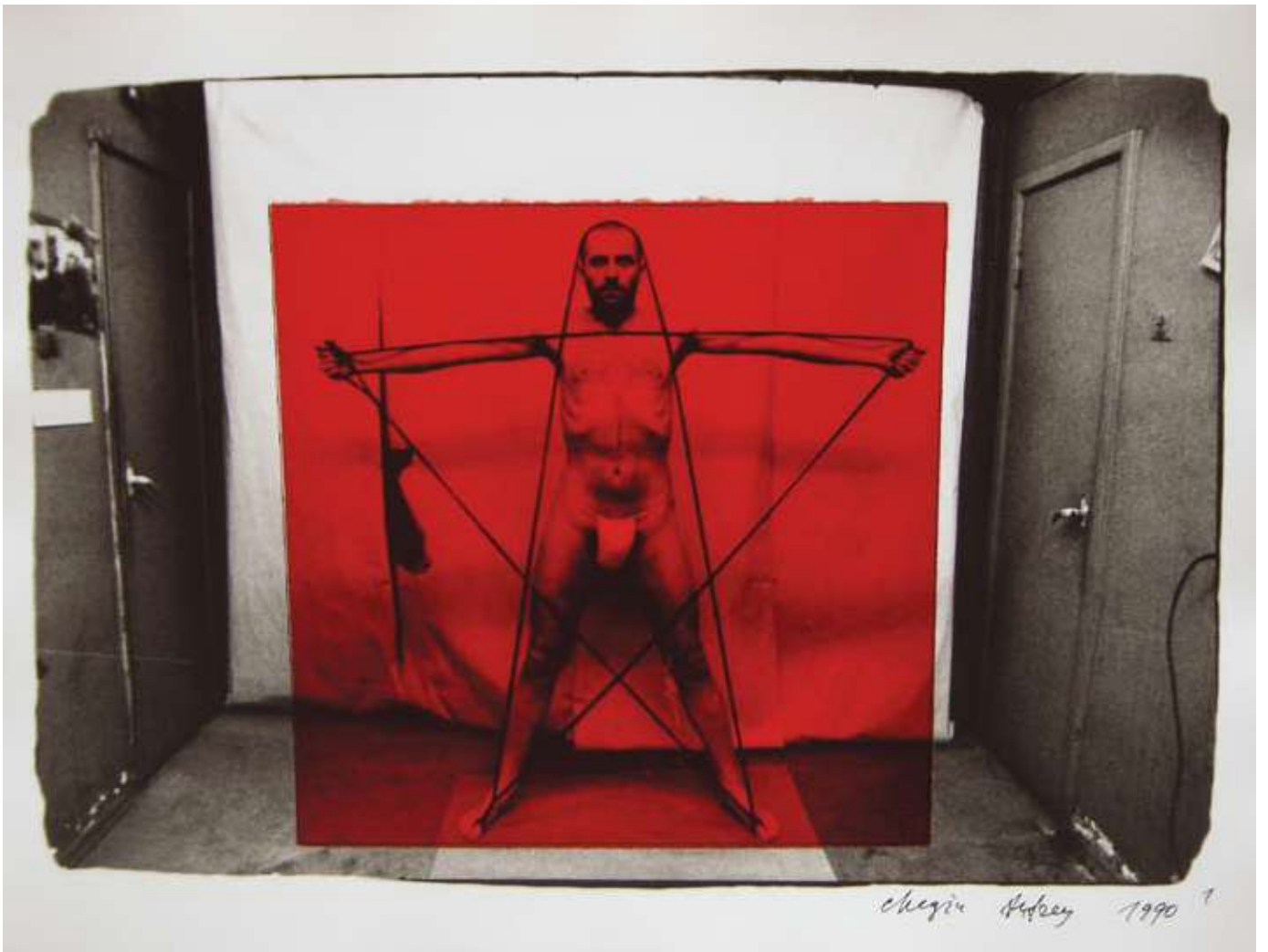
слайд делать? – и отношение к городу такого фотографа, которому эта живая жизнь не мешает. И даже наоборот, кадры начинают строиться вокруг присутствия в кадре живого человека. Потом, мне кажется, что и сам идеал «петербургскости» в петербургской фотографии модифицируется со временем. Первая музейная выставка петербургской фотографии, «Постскриптум», что была в Мраморном дворце в 1993 году – это была какая-то особая эстетика. Какая-то другая – созерцательная, что ли, отстраненная. И больше рукотворная, формальная. Сейчас, когда мы говорим о петербургской фотографии, я думаю, мы не совсем то же самое имеем в виду. Вообще, тут довольно проблематично с дефинициями, все как-то на уровне чувств. Вот Мохорев – откуда такой взялся, это петербургская фотография? Чежин, Леша Титаренко, Саша Черногринов – петербургская ли это школа? В самых общих чертах можно так сказать: Петербург – это такой город, что породил съемку Петербурга как жанр.

В девяностые, после развала клубной системы и снятия антагонизма «журналист-профессионал – фотолюбитель», активность любителей ушла на уровень таких же клубов, но стихийных, частных, небольших и «по интересам». Знаменитые «китаевские среды» в твоей мастерской стали важной «точной сборки» для петербургской фотографии. Они живы до сих пор?

В принципе, да. Но как раз сейчас, в данный момент, я опять закрылся. Несколько раз поступал так. Накапливается какой-то балласт – приходят оттягиваться или водку пить, а не для того это все затеяно.

А затевалось это как, органично? Или сразу была верховная идея?

Сначала это была исключительно утилитарная идея. Поскольку я до 1988 года работал на заводе – час туда, час обратно, восемь часов там; десять часов в сутки я казенный человек. И у меня оставались только вечера. С кем-то нужно встретиться, то да се – и если бы я каждый день с кем-то где-то встречался, у меня бы вообще вре-



59



Александр Чежин
Из серии «Красный
квадрат». 1990

мне не оставалось. Поэтому я решил: если кому нужно встретиться – вот среда. Потом мы с Игорем Лебедевым организовали эдакую фотошколу – кажется, тогда это было еще не по средам, а по вторникам; никаких денег, чистый альтруизм. И на каждую такую встречу с учениками – сейчас многие из них стали хорошими фотографами – я приглашал кого-то из мастеров. Отказа не было, и я понял, что уже состоявшимся фотографам просто негде общаться. И получилась такая забавная вещь: учеников каждый раз приходило все меньше и меньше, а мастеров все больше и больше – получалось, два-три ученика и десять-пятнадцать мастеров. Если кто-то приезжал, собирались опять же у меня. Потом, мы с Мохоревым очень много снимали здесь – учились, тренировались, снимали знакомых или прямо на улицах знакомились: приходи, мы тебя снимать будем. Я визитки раздавал у метро, вижу: сиськи красивые, приходи. И начиналось – все, кто приходили, им было тут так хорошо, так нравилось, что застревали. А я ее сиськи уже снял, чего мне? И я – р-раз, отсекал: нет сред. Сиськи перестают ходить, р-раз – среды есть.

Идеология внутри кружка была – какой фотографией мы занимаемся, какой не занимаемся?

Мне как раз интересен был весь спектр. Ну вот я не люблю журналистскую фотографию. Есть где им встречаться, где общаться и где публиковаться. Я не люблю рекламную фотографию – есть у них своя туса, гильдия, пусть там и тусуют. Хотелось такой фотографии, которой люди занимаются для души, что ли. А это широченный спектр, от полных формалюг до какой-то стрит-фотографии, жанровой фотографии, отчасти портретной фотографии.

В нашей беседе уже не раз прозвучал термин «жанровая фотография».

До сих пор не могу найти для нее удовлетворительного определения. Понятно, что это прямая фотография, что это не натюрморт, не пейзаж и не портрет – а все-таки может быть, что

и пейзаж, но с особенным человеческим присутствием, и портрет, но портрет социально-психологический, «на фоне». Можно сказать только, что среди петербургских фотографов особенно любят апеллировать к этой «жанровой фотографии». Как будто бы именно это и есть специфически петербургский жанр. Но что же это такое? Как выразился Максимишин, картина для бедных?

Александр Боровский утверждает, что в современном искусстве нет понятия жанра. Что такое жанровая фотография? У меня есть какие-то пейзажи, внутри которых стараешься, чтобы был какой-то жанр. Но рассуждая по-картинному формально, это что? Стаффаж. Так что я не возьмусь за абстрактное определение жанровой фотографии. Могу только по факту: вот, это жанр. В исполнении Мухина, например, он хорошо получается. Но в Петербурге Мухин бы родиться не мог. По крайней мере, выжить и состояться. Даже Безукладников, пожалуй, не смог бы. А вот какой-нибудь Александр Гуцин здесь вполне мог бы быть.

Жанровая фотография всегда сингл. А петербургская?

Когда я был в «ВДК», никто не мыслил сериями, все делали шедевры – то есть, единичные вещи. Но по одной карточке как понять уровень человека? Любой взявший в руки фотоаппарат в принципе обречен на создание шедевра – рано или поздно, оказавшись в нужное время в нужном месте. Однако уровень мышления по одной карточке не установить. Свиблова почему и не любила петербургских фотографов поначалу – потому что, говорит, в Петербурге нет автора, у которого я могу найти и показать проект; отдельных карточек сколько угодно, а вот проект... Ну а раз нет проекта, нет и лица. Но вот тебе удивительная Людмила Таболина, которая сравнительно поздно и осознанно пришла в фотографию; она ни разу не делала отдельных карточек, у нее все проекты и серии. Но это петербургская фотография? По-моему, да.



61

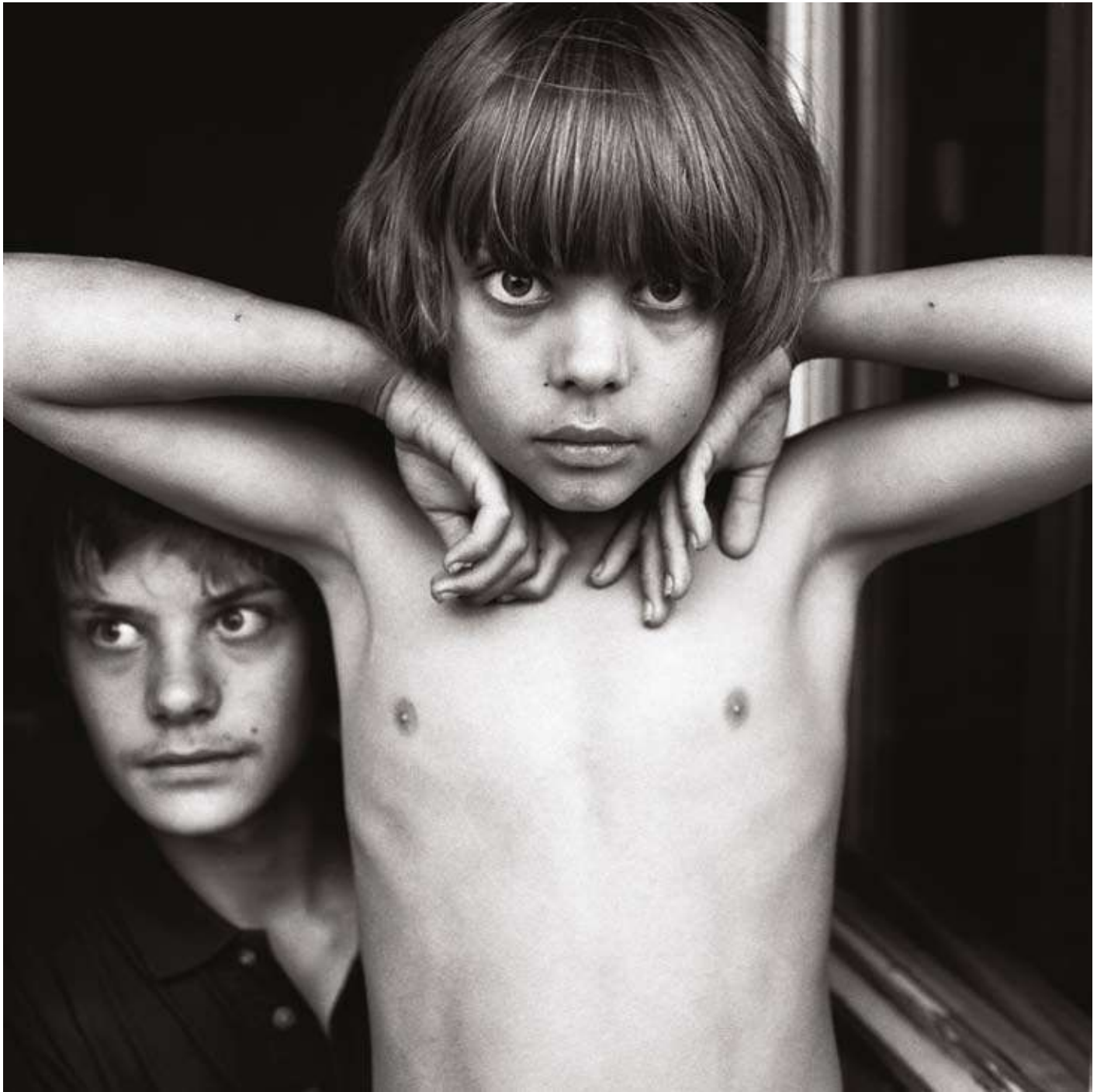
Александр Китаев
Фонтанка на рассвете
1996

Константин Агунович

ЗРЕЛАЯ НЕОКЛАССИКА ЕВГЕНИЯ МОХОРЕВА

62

Среди «петербургского текста» Мохорев нашёл место для своего высказывания, определившего уникальность собственно мохоревского текста. Результаты длительной работы фотографа со сложной социальной группой, детьми и подростками, снискали Мохореву уверенное место на фотографическом Олимпе – где петербургский неоклассицизм Мохорева если и находит себе аналоги, то не находит равных



«Естественное состояние», в котором пребывают модели Евгения Мохорева – детство, отрочество, безотчетная для нормы общества или государства вольница, – всё это отчетливо контрастирует с тем, как предстают они у Мохорева. Квадратный кадр будто упаковывает в коробочку, велит «держись в рамках!» – и одушевленная марионетка тщится выбраться оттуда, распирая кадр плечами, локтями, ногами, высвобождая только себе положенное жизненное пространство. Отчего и возникает эта неестественность, чрезмерность позы в мохоревских постановках, будто в пантомиме. Кадр выглядит будто впервые испытанная ими в жизни чужая норма, как воплощенный вопрос к зарвавшемуся тинейджеру – «что ты из себя изображаешь?» – хотя сразу понятен авторитарный характер и путаясь суть такого вопроса.

Ибо никто ничего не изображает. Самые головоломные постановки Мохорева не откроют вам неловкий момент позирования, не покажут себя со стороны – его модели со всех сторон таковы и есть, сколько и как бы не распинал их Мохорев в квадрате кадра; если что-то его модели из себя и изображают, то не для Мохорева или нас с вами, или для самих себя. Они не изображают, они выглядят так – просто потому что таковы и есть. Отсюда и откровенность мохоревских снимков, которую часто путают с нескромностью. Которой пугаются и зовут милицию.

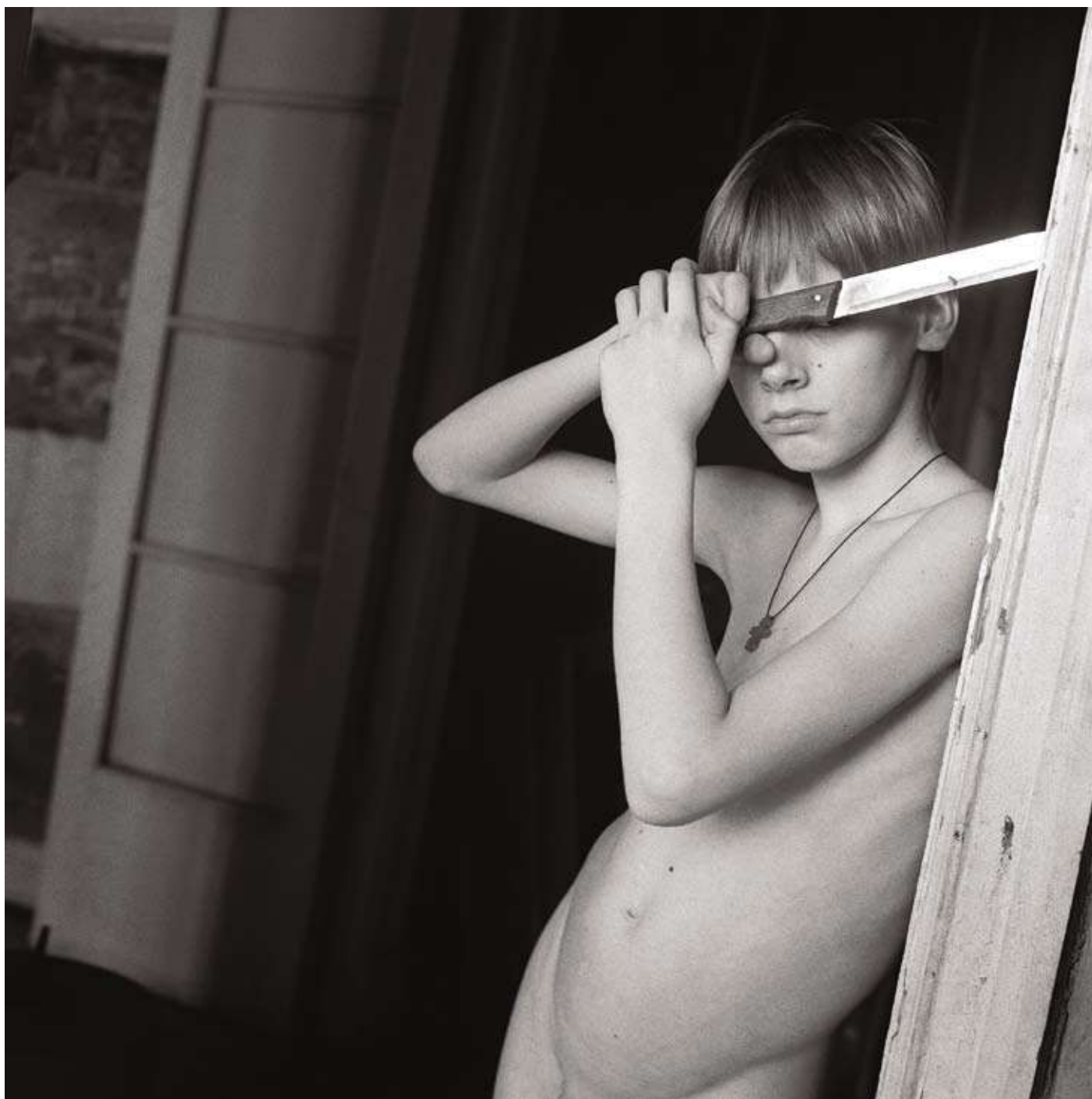
Но это не их и не его цель – нас дразнить, это «так получается». Сами по себе отнюдь не ломаки, животной грациозностью веет от них, – подростки Мохорева угловаты не более, чем угловат квадратный кадр «роллейфлекса»: подходи аккуратно, озираясь на топорщащиеся углы, вдруг заденет, – и первая реакция к мохоревским остается именно как в отношении к мешающим обычному течению удобной жизни «неформатным» детям – «не лезь» и «так вести себя нехорошо, мальчик (девочка)».

Мохорев иногда начинает примерять своим персонажам еще и маски (случаются у него такие как бы заскоки, когда чистота уравнения «фон – модель» ему кажется недостаточной, и он пробует нагрузить кадр каким-нибудь аксессуаром – маской, например), словно предлагая моделям некоторые роли, в которых они смотрятся будто в одежде на вырост: тут велико, там сползает... Бутафорские ангельские крылья не идут моделям и кажутся чуждыми их

естественной, настоящей и живой пластике, как не идут они и фону снимка – такой же настоящей обшарпанной стене петербургской коммуналки. Которую счесть райским местом – это надо быть даже более чем истым петербуржцем... Мохорев снимает-поснимает очередных деток с очередной безынтересной им игрушкой – и отстает. Поскольку наигрался.



Петербург сам навроде квадрата. Расчерченная сетка Васильевского острова, первого собственно жилого района, а не крепости или верфи, предназначалась все-таки не для людей (что и выяснилось вскоре после первых нагоняемых с залива наводнений); геометрически чистая идея правилась задумавшему это дело монарху – и, как казалось, правилась и Тому, кто монарха на грешную землю делегировал и теперь станет сверху глядеть на производимое этим монархом переустройство. Уж точно идея адресовалась не проживающим здесь человекам – один из которых в этот момент, возможно, прячется за углы, пробуя то так, то эдак скрыться от пронизывающего отовсюду ветра. Потому что за углом то же самое. Статуи Летнего сада в самый тоскливый сезон прячут в дощатые ящики, похожие как на дворовые тщетные сортиры, так и на коробки кварталов, куда засунут местный житель, которому этот классицизм до ж... авторитарно вживлен с детства. Пешеход, огибая классицистически безупречный фасад, думает единственно о своих 36 и 6 – и с той же проблемой сталкивается перед снимками Мохорева, предлагающими ассоциировать себя, на выбор, с изображенным телом или с окружающим пространством (ответ, разумеется, – с телом). Умышленные, как Петербург, мохоревские постановки, сделанные даже летом, вызывают мурашки по коже и желание немедленно одеться потеплее; холод фона, чуждого раздетой пластике неразвитых тел, напоминает о февральской безнадежной и бесконечной стуже – в которой, кажется, еще жить и жить, терпеть её да терпеть... Мохоревские модели редко назовешь анемичными, это чаще всего крепкие ребята, но холод, который служит им фоном и средой, победить невозможно – можно только гнуться, скрючиваясь, укрывая самого себя своим же телом, потому что ни на какую иную помощь



На стр. 63
Евгений Мохорев
Данила и Глеб, 2000

Евгений Мохорев
Фёдор с ножом, 2009





Евгений Мохорев
Дина, 2005



рассчитывать не приходится. Подросток у Мохорева часто оказывается в кадре один; так ведь он и по жизни – один; для него как раз наступило время уяснить это: что рассчитывать отныне он может лишь на самого себя. Настороженность его взгляда создает мизансцену вопроса, обращенного к зрителю, заглядывания в будущее – что там?



Квадратный кадр легко вертится – буквально, как, например, в серии «26 элемент», сделанной на фоне металлических конструкций кронштадтских фортов, – и в любых ракурсах показывает академическую сверхупакованность. Петербург и классицизм, выросший на здешнем болоте, неоклассика – известное и естественное уравнение; впрочем, как Петербург и декаданс, «петербургские зимы» и тра-ля-ля. В обоих вариантах – речь как будто про Мохорева. Который, между тем, не стремится соответствовать ни первому, ни второму тезису, но так уж выходит, что... Мальчики Мохорева немедленно напоминают о двух самозабвенных местных классицистах, Иванове и Петрове-Водкине; холодно-сдержанные, сконструированные постановки Мохорева – как и его модели – точно сгодились бы в Академию; притом они наверняка понравились бы – в хорошем смысле слова – и Оскару Уайльду («The first duty in life is to be artificial as possible. What the second duty is no one has as yet discovered»), хотя Уайльд, возможно, плохо понял бы социальный смысл мохоревской работы.

К этой теме, мохоревской социальности, в последнее время получается возвращаться лишь только когда разгорается очередной скандал вокруг мохоревских фотографий: когда как прищемленные визжат ханжи, призывая дать, наконец, укорот порнографу и педофилу... Воображаемый эротизм берется понятно откуда. Не столько даже из факта полу- или полностью обнаженных натурщиков, сколько из «поведения», из позиции автора, воображаемого зоилами холодным наблюдателем в пип-шоу. (В названиях фотографий часто фигурируют имена моделей – Яна, Иван, Глеб, Дина и т.д., – только добавляющих градуса в воображаемые интимные отношения фотографа и модели; интимность в этих отношениях, и правда, имеет место быть, но только совсем

не в том смысле, что гнездится в головах хулителей.) Апелляция к социальному содержанию фотопроектов Мохорева выглядит сейчас скорее как попытка отмазать его перед очередным обвинением в педофилии; по крайней мере, для этого чаще всего и используется – де, Мохорев хороший человек и снимает хороших детей, часто проблемных, но не более, – так что странно потом оказывается вспоминать, что когда-то все это появилось именно из социальной фотографии, из работы Мохорева с обитателями детских приютов. И что по сию пору, без изменений, мохоревские «детки в клетке», они ведь все – не сказать, чтобы благополучные. Даже если на снимке фигурируют вполне себе откормленные мордахи – а Мохорев равно не сторонится общения как с детьми из знакомых приличных семей, так и с «неблагополучными» подростками, – все равно видно, что детки «проблемные». Проблема сам возраст. Даже безусловные сторонники и поклонники Мохорева часто ошибаются, предпочитая думать о «чистом художнике», для которого «эти» – только «мясо».



Двадцать лет уж как он лелеет своих подростков; первый призыв натурщиков за это время вполне успел своих нарожать и вырастить – однако как и прежде в этих ломких фигурках мы не находим ничего определенного, ничего-то в них еще не сказано, не проявлено. Определено и проявлено, пожалуй, только мальчик это или девочка, да и то выясняется порой лишь после специального взгляда «туда» – не всегда, кстати, результативного, так как сам фотограф отнюдь не спешит с констатациями: загадочность, обещание неопределенного будущего, символизированное его подростками, для него важнее, чем эротические флюиды, которые как-то все же улавливают самые нетребовательные его критики (впрочем, этим, кажется, вообще немного надо). За двадцать лет он удивительным образом не успел надоесть – за счет не игры, конечно, с аксессуарами или тем или иным фоном; что-то иное, куда более интересное, нежели зримые перемены, обещают его снимки. Существа, застигнутые в момент превращения куколки в бабочку; ощущение времени, данное нам автором в метафоре «переходного возраста» – вот что зовет всматриваться нас внимательно-

нее. За моделями Мохорева можно следить (он часто годами работает с одним и тем же натурщиком, так что пубертатный период того оказывается в поэтапной фиксации), в них, наконец, можно влюбиться – стоп-стоп, мохоревские ненавистники, здесь не о том чувстве, что вы подумали; тем не менее, это постоянное развитие не дает, к сожалению, возможности для нас сказать о каком-то определенном Мохореве. Можно говорить о Мохореве той или иной серии, того или иного периода – нет, сюжеты все те же, поэтика та же, но об одном ли и том же Мохореве мы сейчас с вами говорим?



В художественном ландшафте Петербурга Мохорев не выглядит посторонним; автор он, конечно, очень петербургский – по происхождению, связям, развитию, стилю, ассоциациям и т.д. Притом – кто такой еще в Петербурге есть, хотя бы близко? Нет такого. Его сравнивают... много с кем сравнивают, по делу и не очень; можно наскоро перебрать номенклатуру таких сравнений – речь как о неоклассической поэтике, так и о подростковом, гм, материале.

Иван Пинкава. Даже самым худшим мохоревским натурщикам далеко до готической изможденности тел Пинкавы, которому классические аллюзии явно дороже здоровья его персонажей.

Салли Манн. Любовное взаимодействие Манн со своими моделями очень напоминает мохоревскую практику – но у Манн чаще всего появляются родственники или близкие, вопрос взаимодействия с моделью загодя решён; Мохорев, по крайней мере, до середины 2000-х работал равно как со знакомыми, так и незнакомыми детьми, превращая сеанс позирования не только для себя, но и своего визави, в род психотерапевтического сеанса.

Джок Стёрджес. Вечер летнего августовского дня, время начала метаморфоз («были дети как дети»); отсюда длинные тени и внимание к световоздушной среде, куда окунуты подростковые тела, столь непротиворечивые этой среде. Момент Стёрджеса – идиллия, как и у Салли Манн, но идиллия накануне собственного конца, перед взрослением и возмужанием. Отсюда буколические места для съемки, вроде нудистского пляжа Монталив или Северной Калифорнии, где

сладкий зной и истома в момент заката так хорошо рифмуются с наисладчайшей порой человеческой биографии; единственно беззаботная нега, где купаются дети Стёрджеса, для мохоревских тинейджеров может показаться и непонятной.

Отсюда еще аналогия – Ларри Кларк. Но незрелые деликвенты Кларка, в отличие от тоже опасных, но юридически, во всяком случае, пока невинных персонажей Мохорева, уже знают, что такое хорошо, что такое плохо. Еще, может, не поняли, но знают. Первое их зло у них уже за спиной, как первый грех: не следствие выхода из райского состояния, а причина и сам выход. И планы на «еще один день в раю» строятся в расчете не догнать упущенное блаженство – поскольку кажется, что из него они еще не выходили, – но восстановить прежний статус ангелов. Любопытно, что посещение выставок Кларка часто не рекомендуется («до 18-ти») – то есть, для тех, собственно, о ком выставка. В этом смысле еще один плюс для сравнения с Мохоревым, тоже испытывающим порой проблемы с тем, как общество видит его фотографии; но «детки» Кларка, очевидно, совсем не те же, что и у Мохорева. В отличие от героев петербургского фотографа, люди, уже люди, не дети, Кларка, как ни печально, люди конченные. Застывшие перед решающим в жизни возрастным перевалом мохоревские герои и только что перевалившие через него герои Кларка – разные.

Возможно, ближе всего к Мохореву оказывается самодеятельный и самопальный Николай Бахарев – не только потому, что в многочасовых сеансах-истязаниях моделей пользуется тем же квадратным кадром; но прежде всего потому, что взыскует он той же нечаянной красоте. Бахарев пляшет часами вокруг непрофессиональных и неподготовленных моделей, умоляя, в итоге, ему раскрыться, извлечь внутреннее обаяние, коему фотограф готов подивиться – и поделиться, как находкой, со всеми; то же – Мохорев, осматривающий с высоты своего роста «сильно выше среднего» непокорные детские головки.



На фоне убогого быта, разрухи, развала они прорастают словно непрощенная трава – естественные, как сорняки, как ржавчина или пятна на обоях. Или как потемневшая соль серебра на фотопленке.



Евгений Мохорев
Марина в маске, 2010



Андрей Хлобыстин

ФОТОПРАКТИКИ НОВОЙ АКАДЕМИИ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ

73

**Ныне бездействующая, в 1990-х –
начале 2000-х Новая академия,
возглавляемая Тимуром Новиковым,
без преувеличения, сформировала облик
художественной сцены Петербурга.
Провозглашенный универсализм,
панэстетизм и курс на неразличение
жизни и искусства естественно
обратил внимание новоакадемиков
на фотографию**

Данная статья является наброском истории и значения фотографии для искусства, определившего характер петербургской художественной сцены последнего десятилетия XX века – Новой академии изящных искусств. И неоекспрессионистическое молодёжное движение ленинградских «новых художников» 1980-х, и парадоксальным образом выросший из него петербургский неоакадемизм 1990-х, представляют собой то, что в социологии и культурологии с семидесятых годов принято называть субкультурой. Эти художественные движения обладали также собственными литературой, модой, кинематографом, музыкой, изданиями и прочими классическими признаками «стилей», типа сюрреализма или поп-арта. Также для них характерно и отсутствие специализации: то, что один и тот же человек был живописцем, музыкантом, фотографом, режиссёром, актером и т.д., считалось само собой разумеющимся. Этот петербургский «титанизм» объясняется глубокой местной традицией взаимосвязанности искусства и повседневной жизни, когда художником ты являешься не из-за того, что вовлечён в индустрию производства художественной продукции, а потому что постоянно находишься в высоком творческом состоянии, которое по необходимости легко позволяет переходить от одного рода творчества к другому. Искусство Ленинграда-Петербурга эпохи культурного переворота в России 1980-х – 1990-х годов отличалось от другой крупной отечественной школы, так называемого московского концептуализма, своей образностью, близостью к телесной проблематике и сосредоточенностью на собственно художественных и визуальных проблемах творчества. То есть, если принять, что специфика русского искусства располагается в пространстве между иконой и иконоборчеством, то очевидно, что петербургская школа ближе к иконе, а московская – к протестно-протестантско-еретическому иконоборчеству и изведению плоти.

Радикальная авангардистская группа «Новые художники», созданная Тимуром Новиковым (1958–2002) в 1982 году, объединила художественный андеграунд с молодёжной культурой, и поначалу стояла на позициях «дикости». «Новые» освежили идею «всёчества» Михаила Ларионова, считая искусством «всё», и делая его из «всего» и «всё вместе». В арсенале доступных советскому человеку средств для творческих

экспериментов в то время важная роль принадлежала «алхимическим» техникам – фотографии, любительскому кино и изготовлению средств для изменения сознания.

Молодой Новиков, по свидетельству Олега Котельникова, «постоянно бегал с фотоаппаратом и снимал и переснимал всё подряд: от поп-звёзд до порнографии». Эта практика компенсировала томление по недостающей модной образности в сером и однообразном быту, а также по множительной технике. Работая киномехаником в кинотеатре, Тимур занимался монтажом собственных фильмов из подручного прокатного материала, идя по пути Пудовкина, на принципах которого он в последующем основывал свою теорию «перекомпозиции».¹ Многие члены «нового» движения также были постоянно вооружены камерами. Своим почерком в фотографии обладали представители павлодарской диаспоры в рядах «новых» – братья Вадим и Александр Овчинниковы и их ученик Игорь Рятов. Все они имели мощный бэкграунд в лице дяди Овчинниковых, выдающегося фотомастера Едыге Ниязова, оставившего монументальную галерею портретов героев петербургской культуры восьмидесятых.

Среди ранних «новых художников» бытовая фотография повсеместно использовалась как часть коллажей и самодельных книг, в большом числе созданных Вадимом Овчинниковым, Котельниковым, Евгением Козловым, Кириллом Хазановичем, Иваном Сотниковым и др.

Для демонстрации основных тенденций в фотографии «новых» остановимся на фигурах двух выдающихся фотографов в их рядах – Евгении Юфите (Юфе) и Евгении Козлове. Родоначальник некрореализма, Юфа начинал с постановочных фотографий (в последующем переросших в короткометражные трэш-фильмы), отпечатки которых достигали довольно крупных для того времени форматов – до 1 метра. Юфит был харизматичным лидером одной из первых группировок раннего русского панка – его статистами были Андрей Панов (Свинья), Виктор Цой, Андрей Курмаярцев (Мёртвый), Леонид Константинов (Группырь), Юрий Красев (Циркуль), Тимур Новиков и др. При создании этих суггестивных снимков, развивавших многовекторный жанр «живых картин», Юфит достигал уморительных эффектов в имитации изуродованных вздувшихся трупов, разнообразных монстров и абсурдных сцен изошрённого

(1) Теория «перекомпозиции» – развитие «всёчества» Михаила Ларионова, исследования Бориса Раушенбаха и поисков в монтаже Льва Кулешова и Всеволода Пудовкина, когда на основе любого подручного киноматериала создавались фильмы с новым содержанием. Перекомпозиция, по собственному признанию Новикова, вырастает из его психоделических опытов, а также со-звучна коллажности и предвосхищает новые веяния в культуре в целом, например – микширование и диджейство в музыке. См.: Тимур Новиков. Процесс перестройки в творчестве «Новых», 1985; И. Потанов (псевдоним Т. Новикова – А.Х.). Популярная механика, 1986; Новые Художники. Антология. СПб., 1995; Теория перекомпозиции. – сб. Тимур Новиков. Лекции. СПб. 2003



75

Денис Егельский
Портрет Андрея
Хлобыстина
1998

1. **Денис Егельский**
Без названия
1990-е

2. **Герт Иманс**
Неоакадемическая
фотосессия на крыше
Пушкинской, 10
1990-е



1



2

насилия и глумления. (Для последующей нашей темы «неоакадемизма» здесь отметим традиционную постановочность и «проблему тела».) Живописец Козлов, как фотограф, был блестящим светским репортёром – в отсутствие такого жанра, светского фоторепортажа, – и запечатлел первые акции «новых» – представления «Нового театра», показы мод в сквоте «АССА», вечеринки неостиляг, твистунов-тедди,² портреты группы «Кино» и т.д. Свои снимки – сами по себе шедевры – он «переводил» в изысканную и ультрамодную живопись, включал в коллажи и самодельные авангардные книги-альбомы («Гуд ивнин Густав»)³ Козлова мы возьмём за отправную точку другой перспективной установки – на модность, прекрасную телесность и медиальность.

В 1987 году чуткий Новиков меняет курс нового движения. От «дикости» он поворачивает к «Аккуратным тенденциям в творчестве «новых» (так называлась выставка в кинотеатре «Знамя»). В это время раскраска фотографий, повышающая их «модность», обретает широкую популярность, чему также способствует появление ярких кроющих фломастеров. Выдающимися поклонниками этой техники были Цой и Георгий Гурьянов. Последний, помимо создания обложек музыкальных альбомов и плакатов, строит на «переформатированной» в живопись фотографии весь свой стиль, принявший осязаемые формы в 1988 году. Эти анилиновые, плакатные версии классических советских фотографий (прежде всего Родченко) со статуарными спортсменами, лётчиками, рабочими, трактористками, моряками. Работы Гурьянова, имевшие большой успех, собственно являются прото-неоакадемизмом, а сам Георгий продолжает основывать своё последующее творчество на фотографической «подкладке».

В 1988 году Новиков, помимо критики «дикости», начинает призывать к возврату к классическому пониманию красоты, консерватизму в выборе художественных средств, сохранению традиционных технических навыков и употреблять термин «новый академизм». На рубеже 1990-х неоклассические тенденции в ленинградском искусстве⁴ и смена стереотипа поведения с буйно-деструктивного, юродского на сбалансировано-гармоничный, дендистский оформляются Новиковым в новое движение, ставшее главным явлением в новом десятилетии. В 1989 году провозглашается созда-

ние Новой Академии Изыщных Искусств (НАИИ), а в 1993-м возникает Музей НАИИ в знаменитом сквоте на ул. Пушкинской, 10, функционировавший одновременно как экспозиционное пространство, учебные классы, мастерские и своеобразный клуб: что-то напоминающее и полусемейные академии Ренессанса, и «Фабрику» короля поп-арта. Бывшие «дикие» хулиганы обрядились в сюртуки и цилиндры, стали именоваться профессорами и позировать друг другу в постановочных фотосессиях обнажёнными, с лирами и в шлемах с плюмажами.

Неоакадемизм, с самого начала получивший весь букет критических ярлыков – от фашизма до гомосексуализма и китча – был медиадвижением, ориентированным не на политическую и репрессивную интерпретацию власти, а на понимание её как соблазняющей власти новых медиа и популярной культуры. Он давал почувствовать классику, как сказал бы Гессе, «сквозь радиопомехи» современности. Здесь соседствовали Леонардо и Уорхол, реконструкция забытых техник бессеребряной фотографии и новейшие дигитальные технологии. Вскоре считающиеся типичными признаками академизма холодный перфекционизм, культ техники и строгость, пугавшие ироничных представителей постмодернизма и соц-арта, стали превалировать в творчестве многих неоакадемистов, в особенности среди поколения студентов, ядро которых составляла сквоттерская группировка «Речники».

Новиков настоятельно рекомендовал всем студентам и неопитам неоакадемизма заниматься фотографией (хотя бы просто архитектурными съёмками Петербурга), и практически все неоакадемисты так или иначе с нею работают и экспериментируют. Немаловажным фактором в тактике Новикова была лёгкая и беспроblemная транспортировка больших фотографических выставок через границы: так, представляя неоакадемизм на выставке в Стеделейк-музее, он сосредоточился именно на фото. Тимур считал, что в силу природы фотографии, отражающей видимый мир, её меньше, чем современную живопись или, скажем, музыку, коснулись деструктивные процессы и экзотические веяния, подорвавшие основы традиционного европейского видения мира и понимания прекрасного. В фотографии, говорил он, сохранилось традиционное античное понимание красоты человеческого

(2) Их замечательные портреты создал также представитель группы «Труд» Руслан Зиггель (Патушко)

(3) См. на: <http://www.e-e.eu/E-E.htm>

(4) Эти тенденции, как видел Новиков, были общемировыми и обычно именовались «постмодернизмом»

тела – хотя бы в старых эротических *nudes*, что в свое время подавались как наглядные материалы для художников и спортсменов. Спорт, в силу его телесной природы, а также реконструкторское олимпийское движение он считал союзниками в деле «нового Возрождения».⁵ Европа встала на этот путь в тридцатые годы, когда были созданы культовые для НАИИ фильмы Абрама Роома «Строгий юноша» и «Олимпия» Лени Рифеншталь, и панно «Советский спорт» Александра Самохвалова, получившее Гран-при Всемирной выставки 1937 года в Париже. Но Вторая мировая война остановила этот процесс, а «холодная война» привела к тому, что враждующим сторонам потребовался не только политический, но и эстетический образ врага. На западе началось насаждение модернизма /.../.⁶

Первый крупный цикл картин и одноименная выставка в Музее НАИИ, «Голубая лагуна» Олега Маслова и Виктора Кузнецова, были созданы на основе съёмок компании, отдохнувшей на нудистском пляже в Симеизе. Георгий Гурьянов, Денис Егельский, Белла Матвеева, Егор Остров, Ольга Тобрелуте и другие живописцы активно используют при создании произведений слайд-проекции своих фотографий; Андрей Попов использовал снимки рельефов со старинных могил при создании композиций на эмалированных пластинах.

В техническом отношении неоакадемическая фотография имеет два главных направления: ретро и дигитальное. Для развития первого в НАИИ был создан специальный научный отдел во главе с Денисом Егельским, исследовавший забытые старинные техники печати, задавленные массовой фотографией; также реконструировались старинные измерительные и оптические приборы, типа камеры-обскуры. Особым успехом у неоакадемистов пользовалась гуммиарабическая техника печати: неоакадемисты научились с помощью того же слайд-проектора делать многослойные цветные «гуммиарабики» большого масштаба, и достигали в этой технике тончайших эффектов. Особных успехов в этом направлении добились Андрей Медведев, Денис Егельский, Станислав Макаров и Егор Остров, работавшие в традиционных жанрах пейзажа, портрета и натюрморта, дышавших статикой вечности и спокойствия. Когда в НАИИ во второй половине девяностых многие обращаются

к религии, научный отдел занялся поиском и собиранием старинных фотографий, запечатлевших прижизненные образы православных святых, и затеял дискуссию: может ли фотография святого служить иконой? Вскоре отпечатанные с них открытки можно было встретить на лотках в петербургских храмах, а Тимур Новиков вставляет их в свои произведения на ткани, напоминающие церковные хоругви.

Слияние неоклассической эстетики с новейшими технологиями стало одним из самых впечатляющих ноу-хау неоакадемизма.⁷ Один из создателей киберпанка, американский писатель Брюс Стерлинг был просто в восторге от того, что он увидел в Петербурге 1990-х, и назвал на страницах журнала *Wired* неоакадемизм «первым настоящим дигитальным искусством». Егор Остров обрабатывал фотографии обнажённых моделей на компьютере, создавая с помощью нанесённых на изображения сеток «помех» причудливые оптические эффекты. Ольга Тобрелуте в своих фотографиях и фильмах на несколько лет опередила массовое увлечение сращиванием имиджей своих современников-друзей и поп-звезд с произведениями классического искусства: античные скульптуры она одевала в наряды интернациональных брендов и «оживляла» скульптуру Русского музея и Эрмитажа. Ольга проявила незаурядные организаторские способности, создав в 1998 году при драм-н-бейс-клубе «Мама» центр современной фотографии. Именно по рецепту «современная мода + классика в дигитальной аранжировке» были созданы иллюстрации к «Золотому ослу» Апулея: презентация книги «*Passiones Luci*» с демонстрацией фотографий и специально пошитых для них костюмов неоакадемического модельера Константина Гончарова в Мраморном дворце Русского музея в 1996 году стала одним из самых ярких проявлений неоакадемического синтеза искусств.

Постановочная костюмированная фотография – в петербургской традиции аристократические «живые картины» и «фильмы» круга Даниила Хармса – стала ещё одним крупным направлением неоакадемической фотографии, равно как и способом времяпрепровождения. Для этого Маслов и Кузнецов создали десятки бутафорских предметов в античном духе. В компании красоток, друзей, семейств они выезжали в дворцово-парковые пригороды Петербурга

(5) См. тексты Новикова 1996 года «Культура тела и фотография» и «Георгий Гурьянов» //Т.П. Новиков. *Новый русский классицизм*. ГРМ, СПб., 1998

(6) «Георгий Гурьянов». Ук. соч., с. 95

(7) В 1998 году Новиков формирует выставку «Неоакадемизм и электроника»



О. Моисеева
Сергей Нурёхин
в образе античного гения
1994



1



2

1. **Олег Маслов**
и **Виктор Кузнецов**
Из цикла «Альма Тадема»
Петергоф, 1995
Фото Райнера Бёме

2. **Ольга Тобрелугс**
Из цикла «Отблески империи»
Компьютерная
фотография
1994

и, обнажившись, проводили весёлые фотосессии, иногда пугая туристов, когда просили их «щелкнуть» сцену сымитированной вакханалии, и время от времени разбираясь с вызванной местными жителями на «съёмки порнофильма» милицией. (Всех деятелей неоакадемизма, занимавшихся костюмированными фотопостановками, Ольга Тобрелуте объединила названием «лубочки» – в развитие идеи Уорхола о понятном и близком простому человеку «прикроватном искусстве», в транскрипции Новикова). Помимо неоакадемистов в неоклассических постановках охотно обнажались их друзья – группа «Пеп-си», певец Шнуров, критики Олеся Туркина и Виктор Мазин и др. Увлёкся неоклассической модой и Сергей Курёхин, который оставил пару автопортретов в тоге и венке. Массовые фотосессии, перераставшие в оргии (и наоборот), происходили в салоне Беллы Матвеевой. Художница могла запросто раздеть искусствоведов Эрмитажа и Русского музея, обратив их женщинами лёгкого поведения. Беременная солистка группы «Кюлибри» Наталья Пивоварова блеснула в цикле с характерным названием «Эстетика классического борделя» (1994), стилизованном под эротику «бель эпок».

В этом театрализованном жанре выковался гений Владислава Мамышева-Монро, анфан терибля неоакадемизма. Неоакадемическо-петербургский нарциссизм этот местный Лабрюйер воплотил в изображении бесчисленных «характеров», пародий на друзей, звёзд масскульта и исторических персонажей. В отличие от Ясумасы Моримур или московских салонных перформансистов Владик попросту жил в своих образах повседневной жизнью. Его шедевры переволпощений сохранились в «передачах» «Пиратского Телевидения», но многие канули в Лету: часто его снимали на «мыльницу» случайные фотолюбители.

Ещё один неоакадемический Нарцисс, у которого с фотографией сложились особые отношения, – непреклонный Георгий Гурьянов, живой символ серьёзного отношения к искусству. Здесь надо вспомнить, что неоакадемизм отнюдь не был явлением однородным, в нём шла внутренняя дискуссия и борьба. Так, во второй половине девяностых торжествует поддержанная Новиковым «новая серьёзность», интерпретация неоклассики, нашедшая поддержку и в Москве, где часть молодёжи не переваривала

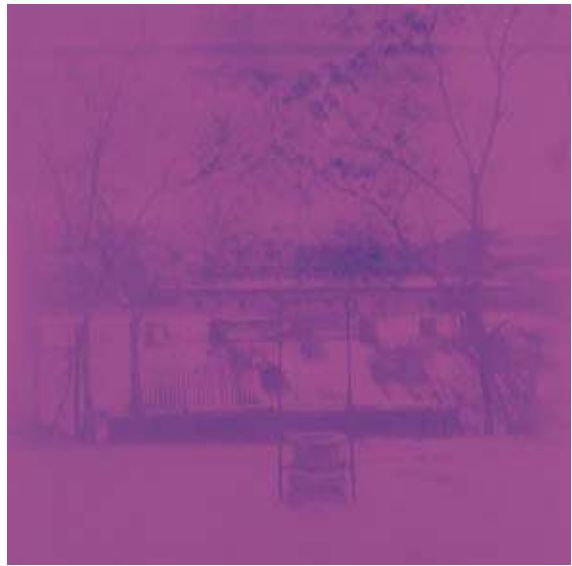
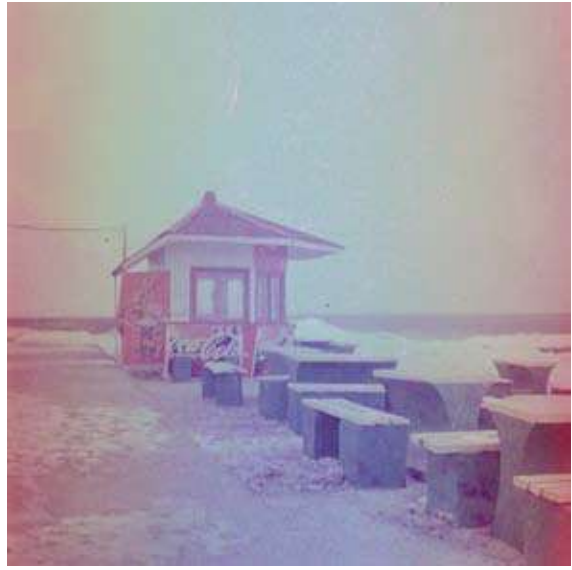
социально озабоченную «смеховую» культуру соцартистской традиции. (Среди них следует выделить фигуры «Родченко неоакадемизма» Михаила Розанова, Инны и Дмитрия Топольских, Айдан Салаховой и др). Между тем в Петербурге страсти накалялись: с призывами закрыть петербургские музеи из-за демонстрируемых там «языческих мерзостей» выступило фундаменталистское крыло НАИИ – так называемая святая инквизиция во главе с Егельским. В НАИИ возникла так же организация «Художественная Воля», осуществившая в 1998 году акцию сожжения старых произведений, книг, фильмов и наркотиков на одном из кронштадтских фортов. Гурьянов выдвинул несколько максим неоакадемизма, говоря, что глупо тратить жизнь и искусство на уродливые и неприятные вещи. На вопрос о соотношении живописи и фотографии он отвечал, что ставит живопись выше, так как она обладает гораздо большими возможностями для идеализации и улучшения мира. При этом он посвящает много времени ретуши⁸ и изощрённой обработке своих автопортретов, архитектурных и скульптурных фотоснимков, доводя их до состояния предмета роскоши или иконы. В новом тысячелетии он опять обращается к воплощению фотографий на масштабных живописных полотнах и создаёт серию крупноформатной графики на грунтованном холсте по мотивам снимков группы «Кино».

Завершая обзор фотографических и околофотографических практик в Новой академии, нельзя не вспомнить и то, что Тимур был страстным собирателем фотографии. Новиков любил описывать жизнь через оптические ощущения, писал тексты в фотографические журналы, теоретизировал о видении и пространственных построениях, и даже ослепнув, продолжать размышлять в этом направлении, пытаясь преодолеть европейский оптикоцентризм, – но я помню, как был поражён, когда он слепой, по моим описаниям определил подлинный старинный «гуммиарабик» в букинисте на Литейном. Свою коллекцию в которой находились Надар, культивируемый им фон Глоден и известные современные мастера, он передал в дар Эрмитажу.

(8) Новиков создал в НАИИ культ мастера ретуши М.С. Нанпелбаума. Всё неоакадемическое искусство перспективно рассматривать как сосредоточенное на поверхностях, внешнем, внешности, фактурах и разнообразных формах ретуши (например, «помехи» Егора Острова или «расцарапки» Монро). См. Андрей Хлобыстин. Новиков-Улисс//Пространство Тимура. Гос. Эрмитаж. СПб., 2008, с. 100–102

МАНИПУЛЯЦИЯ И ОБРАЗ

Почитать фототеорию, она нудна как старинный процесс выжидания, пока остынет проявитель: «Фотоаппарат запрограммирован создавать фотографии, а каждая фотография – это реализация одной из возможностей, заложенных в программе аппарата» (здесь и далее – «За философию фотографии» Вилема Флюссера). На деле все куда как живее и допускает массу вариантов. Перемножить их на современные функции фотографии, получится и совсем весело. В частности, фотография верно служит современному искусству, которого она немногим старше и для которого фотография не то чтобы тьфу, но – лишь очередная медиа. Которую нужно как-то использовать, обработать, изменить до неузнаваемости; служить современному искусству для фотографии оказывается функцией хоть и частной, но очень уж ответственной и многовариантной. Изничтожаемый материал для коллажа, одновременно пользующегося и пренебрегающего вещественной стороной снимка, или же бережно сохраняемый материал для объекта, которому факт фотографии, ее воплощения, – часто первый импульс и основа для восприятия; речь ли об орудиях эмоциональной суггестии или беззаботной развлекухе – «ценностью их [фотографий] как вещи можно пренебречь; их ценность в информации, которую они несут на своей поверхности в свободном и репродуцируемом виде». «Фотография – это неподвижная безмолвная поверхность, терпеливо ожидающая своей репродукции и распространения»



Дмитрий Нестеров

МАНИПУЛЯЦИИ И МЕДИА

**Для кого-то фотография заканчивается
в момент, когда сделан кадр, для кого-то
она только начинается. Утвердившись
в качестве инструмента общения
и воздействия на сознание, простой
и в общем ясный по технологии снимок
«как в жизни» необходимо стал объектом
разного рода ухищрений и обработок
– поскольку такого рода манипуляции
с фотографией происходят из самой
ее сути**

85

86



На стр. 84

Дмитрий Нестеров
Из серии «Манипуляция»,
Одесса – Ялта, 2011

Дмитрий Нестеров
Из серии «Манипуляция»,
Одесса – Ялта, 2011

Манипуляция определяется в теории передачи дискретных сообщений как процесс цифровой модуляции, преобразования последовательности кодовых символов (условных знаков) в последовательность элементов сигнала. По-разному понимается манипуляция в социологии, от «формы духовного воздействия и скрытого господства» до «способа выигрышного структурирования мира» и «отношения к другому как к средству». Существует ещё понятие манипуляции в цирковом искусстве – это фокус, исполнение которого требует особой ловкости рук – с монетками, шариками, лентами, письменными принадлежностями, игральными картами. Фокусник в цирке часто называется манипулятором.

Что общего между определениями, данными манипуляции в разных областях знания? Говоря обобщённо – это представление-превращение набора одних знаков в другие. Понятно, что наш способ восприятия мира и познания (то есть, присвоения имён) манипулятивен по своей природе. Можно вспомнить о существовании между восприятием информации нейронами и её анализом рецепторами головного мозга задержки в доли секунды – так занимавшей Кизи и Весёлых Проказников. Эта задержка – базовая форма коммуникации и главное её условие, это – «мозговое кино», внутреннее говорение, составляющее основу нашей личности. Коммуникация и манипуляция оказываются в интересующей нас области контекстуальными синонимами (мы не говорим пока о том, насколько это хорошо или плохо).



Вся история оптических медиа, от ионического алфавита и восковых табличек до цифрового видео, является историей последовательного упрощения манипулятивных техник, связанного с целым рядом допущений (договоров). К примеру, начиная с Евклида знание о прямолинейном распространении лучей света было связано с представлением о космосе как конечном идеальном шаре, любая точка которого оказывается достижима для «зрительного луча» человеческого глаза. Впоследствии всё переворачивается с ног на голову: в современной оптике свет идёт не от глаза к предмету, но ровно наоборот, а линейная перспектива зиждется на гипотезе о бесконечной вселенной,

модели которой соответствует в перспективе бесконечно удалённая точка схода всех линий – заимствованный из арабских цифр ноль, философская пустота.

Именно арабские математики изготовили первую модель камеры-обскуры, собственно линейной перспективы, получившей дальнейшее развитие только в эпоху Ренессанса. Уже тогда познаваемая (воспринимаемая органами чувств) реальность казалась «пойманной» в «тиски взгляда». Иллюзия «захвата реальности», наиболее распространённая в золотой век фотографии на рубеже XIX и XX веков, освободившая, как принято считать, для формальных экспериментов живопись и ставшая расхожим местом истории искусств, стала кульминацией идеи всевидящего ока Просвещения. Представляется, что это стало своеобразным «началом конца», и ключевой фигурой здесь выступает не кто иной, как Уильям Генри Фокс Тальбот. Изобретения Ньепса и Дагера уже сделали недостаточным, если вообще нужным, основополагающее для любого художника умение перспективно изобразить природу. Калотипия Тальбота свела физические действия художника к минимуму, превратив камеру-обскуру в фотокамеру в современном смысле слова. Следующее нововведение Тальбота, а именно создание негативного изображения, непосредственно отсылает нас к обсуждаемой проблеме манипуляции. С появлением негатива стало возможным произвольно уменьшать или увеличивать всё изображение или любую его часть при неоднократном копировании – совокупность двух этих факторов превратила фотографию в массмедиа, успешно интегрированную в технологию книгопечатания. Начавшийся после этого бум туристических открыток, дешёвых порнографических картинок и бульварных романов явился прообразом современной системы массмедиа, неотделимой от войны и капитала и, следовательно, пропаганды. (Деятельность основанного в 1622 году Объединения по распространению католической веры была основана, кстати, исключительно на имиджах; именно учёные иезуиты занимались изучением оптики, строили «волшебные фонари», использовавшиеся в театральных постановках на религиозные темы.)

Здесь условно пролегает концептуальная граница между медиа и массмедиа. Видимое – это воображаемое, так по Лакану «я» формируется из умения младенца узна-

вать себя в зеркале. Появление линейной письменности, исторического времени, суть первая ступень отстранения от мира. Тексты поясняют видимые образы. Медиа, таким образом, всегда манипулирует видимым, говоря иначе, личным опытом, перекодируемым в текст. Верно, что всё, что мы знаем о себе и мире, мы знаем благодаря медиа.



От негатива Тальбота недалеко до целлулоида Истмена и первой камеры «Кодак». По мере своего развития фотография заменила собой видимое глазом (или старой камерой-обскурой) в качестве материала для живописи – содержанием одного медиа всегда оказывается другое медиа. Так фотография становится массмедиа, и на этом основывается современное общество. Мы вновь оказываемся в магическом пространстве, циклическом времени технологий, в котором тексты не поясняют образы, но образы абстрагированы от текстов. Как когда-то миф, программа фотоаппарата наделяется поначалу магическим свойством.

Посмотрим, куда было направлено это магическое «новое око»: на крайние стороны социальной лестницы, нищих и королей, на бесконечные студийные портреты, однообразные туристические пейзажи, но прежде всего – на лица преступников, то есть формирование полицейских картотек, на создание типологий. Не счесть критиков, сравнивших возможность фотоувеличения с прицелом, панорамные съёмки с щепелинов и самолётов – с ковровыми бомбардировками, «волшебные фонари» – с сигнальными кострами. Военный характер любой коммуникации очевиден. При этом в «классическую эпоху» фотография была тесно связана с «культом буржуазного гения», с индустриальным капиталом. Теория говорит нам однозначно: массмедиа – это развитие, как у Фуко, «контролирующего взгляда», «оптической структуры надзора и наказания», а споры о фотографии как искусстве лишь скрывают её стратегическое назначение.



Итак, содержание фотографии – только другие фотографии. В принципе, фотографическая программа неисчерпаема, но некий набор того, что фотографируется, оказыва-

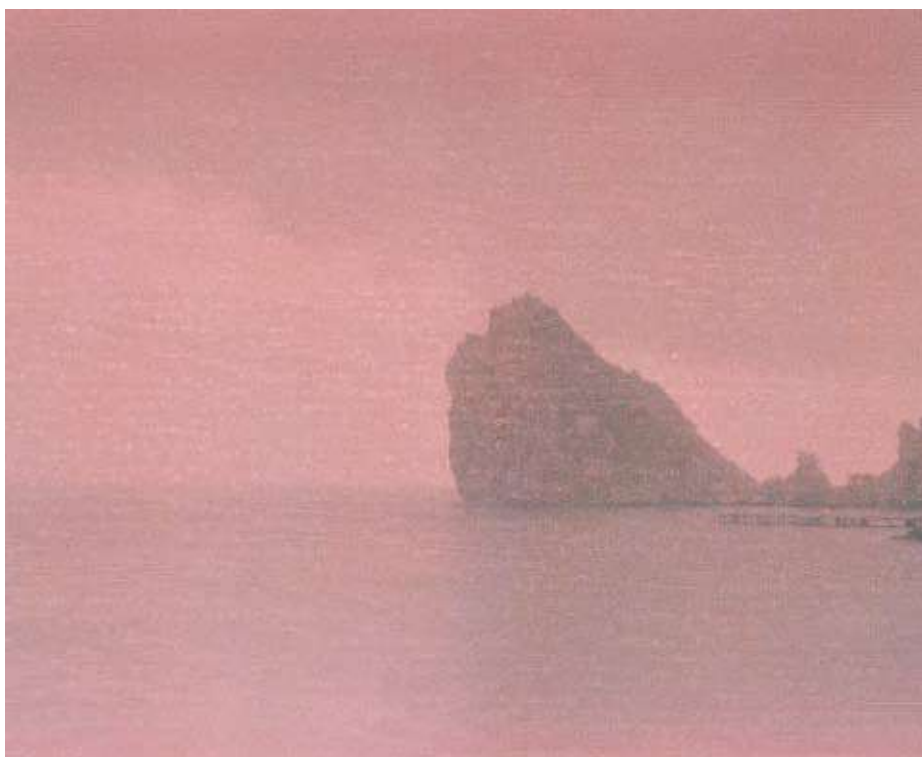
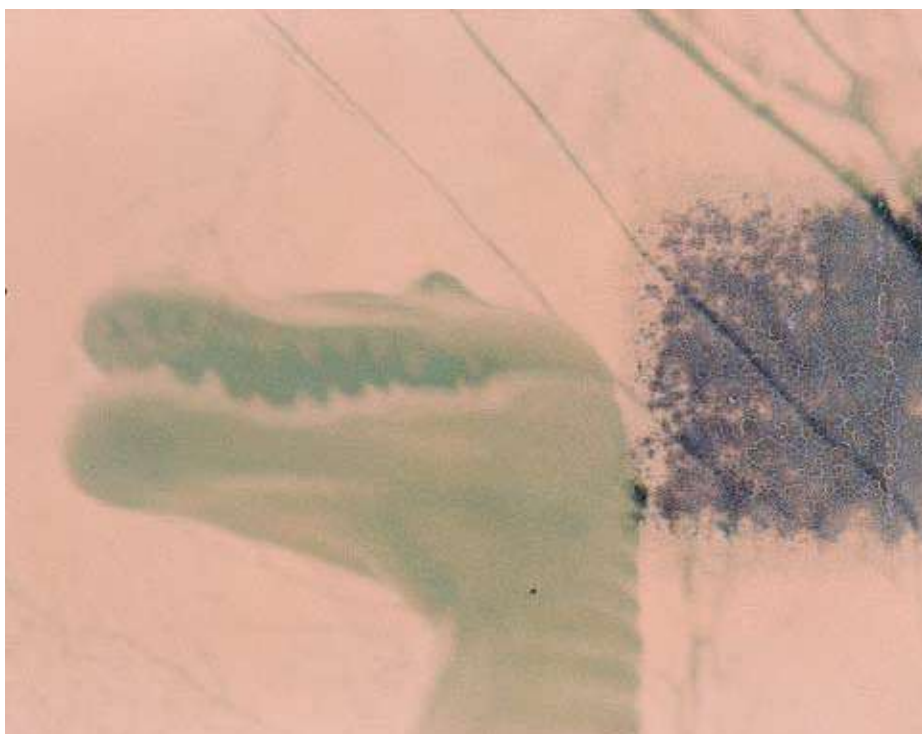
ется ограничен опять же системой массмедиа, существующим в ней набором тем. Как пишет Никлас Луман, тема – необходимое условие коммуникации, различения информации и неинформации, самого существования массмедиа. С набором тем связано производство социальной памяти, постоянная смена повторяющихся наборов идентичностей. Как и в пространстве мифа, всё существующее существует одновременно, и время массмедиа обусловлено простой последовательностью операций вне зависимости от их содержания, как это происходит при постоянном обновлении статусов в социальных сетях, выкладывании фотографий в блогах, даже при обмене короткими текстовыми сообщениями.

Фридрих Киттлер в своих лекциях цитирует отрывок из «Воспитания чувств» Флобера, описание литографии, на которой королевская семья изображена лишённой всех атрибутов величия, как рядовые французские буржуа: «в руках у Луи-Филиппа свод законов, у королевы молитвенник, принцессы вышивают, герцог Немурский пристёгивает саблю, г-н де Жуанвиль показывает младшим братьям географическую карту, в глубине видна двуспальная кровать». Медиа всегда пропагандируют противоположное тому, что показывают – на этом основана и деятельность иезуитов, и современная вестернизация. «Там, где реальный мир превращается в образы, а образы становятся реальностью, практическая способность человека отделяется от самой себя и предстаёт как самостоятельный мир, и как раз в этом мире рыночная экономика обретает абсолютную власть над всей общественной жизнью, она способна манипулировать уже коллективным восприятием, господствуя над памятью и социальными коммуникациями, она превращает их в товар – в зрелище, форму абсолютного отчуждения», – пишет Джорджо Агамбен в книге «Грядущее сообщество». – «Коммуникации, таким образом, препятствует сама возможность общения, людей объединяет то, что их разделяет».

Другой итальянец, Франко Берарди, также говорит об отчуждении, о том, что коммуникация утратила свой магический и эротический характер, стала экономической необходимостью, безрадостной функцией. Для Агамбена с отчуждением связана философская категория любого: «Любое – это сходство без архетипа, то есть Идея». В циклическом времени массмедиа всё



Дмитрий Нестеров
Из серии «Манипуляция»,
Одесса – Ялта, 2011



может быть любим. В этом состоит главное свойство успешной модели: быть любой, и в то же время не меняться, в этом главная составляющая образа политика. Вилем Флюссер, тридцать лет назад писавший об упадке письменной культуры и новой визуальной безграмотности как утрате критического мышления, говорил о чём-то схожем: «Неграмотность сегодня не исключена из культуры, зашифрованной в тексты, она полностью вовлечена в культуру, зашифрованную в образах». И в основе этого концептуального слова познания и восприятия – свойства камеры-обскуры, открытые арабскими комментаторами Аристотеля?

Мы продолжаем доверять тому, что знаем, несмотря на колоссальный разрыв, несоответствие между селективностью фонового знания массмедиа и их успехом в представлении реальности. Мы доверяем медиа, потому что они «не нуждаются в консенсусе» (Луман), оставляют нетронутой иллюзию доступной для восприятия, познаваемой реальности. Любое различие внутри системы массмедиа оказывается условным, любая маргиналия персонального видения апроприруется системой и существующим набором тем. Но мы нуждаемся в подобном различии. «Постиндустриальная революция, произошедшая с появлением фотоаппарата, проходит мимо сознания фотографов», – писал Флюссер.

Уже классические фотографии пытались концептуально отделить свою персональную работу от коммерческой, скажем – медиа от массмедиа. К примеру, печатали персональную работу только контактным способом, потому что фотоувеличение – манипуляция не с видимым, а с текстом негатива. То же относится к цвету или, с другой стороны, к использованию исторических техник, ломографии, полароиду.

Манипулятор разоблачён, но всё ещё показывает фокусы. Вопрос в том, способны ли мы ещё обратиться непосредственно к реальности опыта, и насколько это необходимо. Вышеприведённый отрывочный анализ, возможно, лишь симптом нашей растерянности, а пессимизм теории, к которой мы обращаемся в поисках поддержки, вызван только шоком и стрессом от попытки адаптации к новым технологическим условиям.



«Ни одна когнитивная система не в силах в своих операциях достичь внешнего мира», – говорит нам теория. Как следствие, система массмедиа испытывает постоянный недостаток собственного разнообразия, а любое наблюдение всегда регистрирует лишь то, что мир недоступен для наблюдения. В то же время, ни одна система не в силах отказаться от предпосылки реальности. До тех пор, пока по привычке мы будем искать в массмедиа (в фотографиях) информацию о старой доброй чувственной реальности, мы будем сталкиваться с пустотой арабского ноля линейной перспективы.

Возможно, мы физиологически не приспособлены к взаимодействию с компьютерными моделями массмедиа, поскольку биологическая эволюция протекает слишком медленно. (Интересно, что пропаганда иезуитами линейной перспективы в Китае потерпела полный крах.) При этом интуитивно понятно, что подобное постоянное взаимодействие должно привести к определённым изменениям в нейронной сети, в самой структуре восприятия и памяти. Функция массмедиа – не в умножении информации, но в «порождении и переработке раздражений». Если уподобить нас медиафильтрам, мы должны пропускать через себя всё, кроме этого раздражения – тех помех, что, в теории, возникают в любом канале.

Ведь проблема манипуляции – это всегда вопрос о возможности счастья и свободы. И если в мире программ и аппаратов человеческой свободе уже нет места, нам остаётся единственная возможность – принимать мир таким, каков он есть. Главное – отказаться от борьбы с пустотой, потому что сопротивление языку может быть, понятно, только языковым. Как природа не терпит пустоты, так пустота не терпит ничего натурального, природного, чувственного. Реальность массмедиа – единственно данная нам. Прочитаем последние слова книги Агамбена: «Язык раскрывает возможность не-бытия, но одновременно он открывает другую, более могущественную – возможность существования, того, чтобы нечто было вообще... Воспринимать нечто в его бытии-таким, во всей его необратимости, которая, однако, не есть необходимость, воспринимать именно так, но не видеть в этом случайность – это и есть любовь».

Александр Евангели

ПЕЙЗАЖ КАК МОДЕЛЬ ПРОСТРАНСТВА

92

Противу распространенного мнения, что пейзаж в искусстве представляет «что вижу, то пою», этот жанр символизирует сложность человеческого понимания и взаимодействия с пространством. Пустынные виды фотографов-шестидесятников, как и современных молодых фотографов, одинаково выражают, сколь зыбка самоуверенность покорителей, хозяйничающих в сопротивляющемся мире



На протяжении столетий пейзаж эволюционировал как драматичная форма идеологической работы с пространством. Взгляд наблюдателя внедрял в традиционный пейзаж идеи освобождения и утраты, крови и почвы – словом, все те полуразложившиеся локальные ценности, которые современному художнику больше всего напоминают разновидность коллективного бреда интернет-флеймеров. Однако пейзаж, невозможный в прежнем виде, продолжается как исследование разных аспектов пространства. Сегодня фантазматический эффект пейзажа вне идеологической маркировки интереснее архаичных, утративших актуальность истлевших смыслов.

В произведениях Александра Гронского, Хироси Сугимото, Майкла Кена, Джоэла Стернфелда и некоторых других современных художников мы обнаруживаем пейзаж в качестве места визуальной предметности, из которого художник делает следующий шаг – ставит под вопрос само представление пространства. Пейзаж, эта исторически сложившаяся форма представления пространства вообще, респектабельная и не вызывающая подозрений, становится у них анатомическим театром места. Как доктор Николас Тульп анатомирует окочевший труп Ариса Киндта, современная фотография препарирует визуальное тело пейзажа, или, взглянув чуть шире, условия любого представления, поскольку оно происходит в пространстве. Эти пейзажи возвращают нам наш взгляд как отрефлектированный опыт посредничества между нашим реальным и воображаемым.



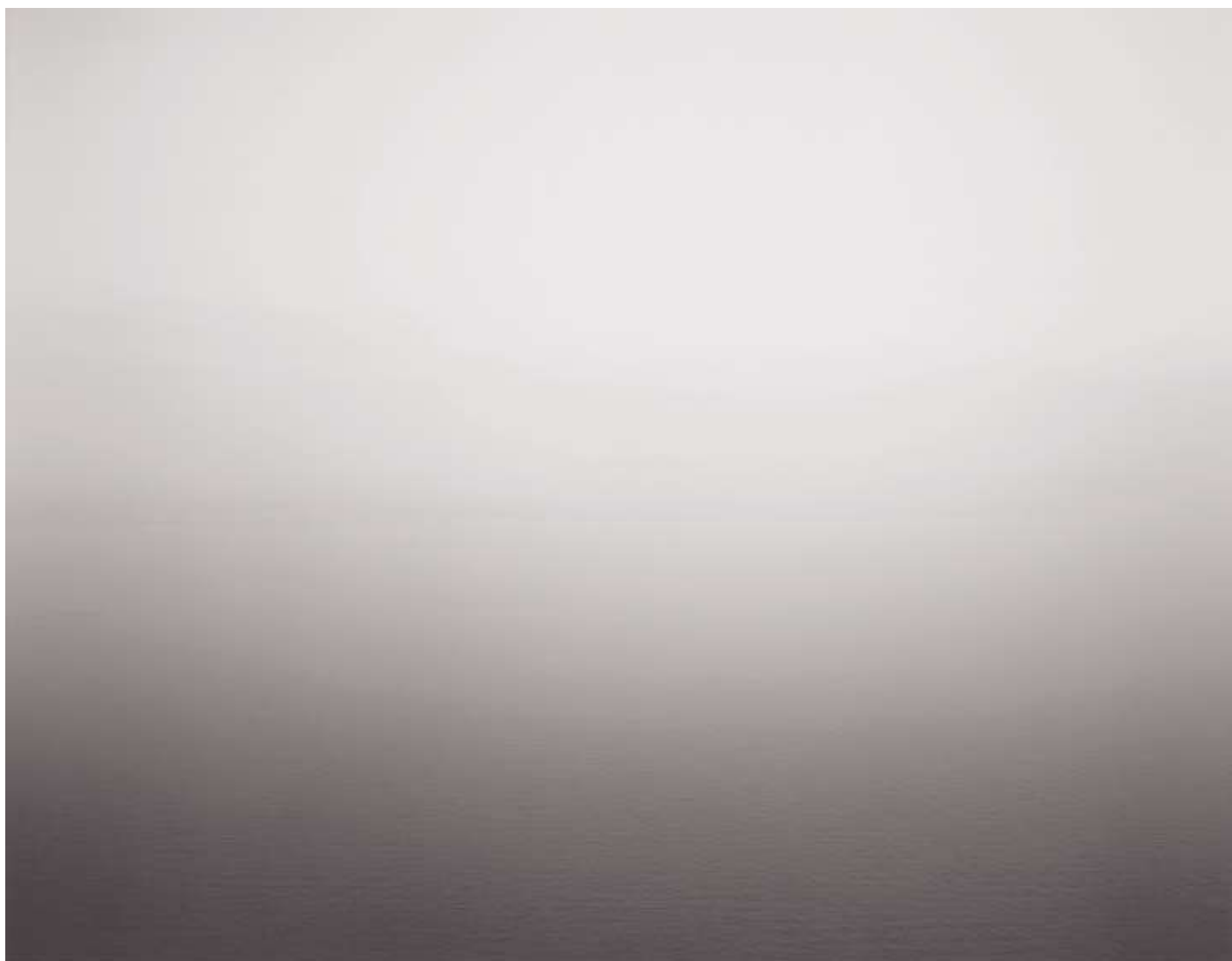
В середине 70-х пространство как фундамент визуального самосознания искусства оказалось в фокусе пристального интереса Франциско Инфанте и Джона Фала (John Pfahl). Эти художники делали сходные вещи в одно и то же время, находясь по разные стороны железного занавеса и не подозревая друг о друге. Они даже высказывались в сходных выражениях о своей работе с ландшафтами. В духе и истине своего времени они решали художественную задачу, которую считали необходимой: стирали грань между природным и искусственным. Сегодня это различие кажется надуманным, борьба с ним – наивной, однако «Артефакты» (1975) Инфанте и «Аль-

тернативные пейзажи», «Altered Landscapes» (1974–1978) Джона Фала по-прежнему прочтываются через коды актуальных инспираций. Художественный поиск Инфанте и Фала с самого начала лежал вне фотографической проблематики, но фотография убеждала как документ (да и как документировать landscapes, если не фотографически). Инфанте и Фал моделировали структуры пространств, где внимание смещалось с объема и формы на взаимодействие и коммуникацию. Зритель видел на их фотографиях нечто непостижимое или невозможное как реально существующее, видел какую-то лингвистику и возможные структуры искусственных и природных поверхностей и объемов, однако синтаксис и смысл всей этой конструкции ускользал – скорее из-за трудностей перевода, чем понимания.

В их работах важен статус реальности и взгляда на природу как конструкции, несущей в себе некий абстрактный семиозис и размечающей место подобно городской коммуникации. В результате этой разметки пейзаж становится знаком пространства – это акт чистого означивания пустоты, превращающий пространство в монумент. Кроме функции памяти монумент несет функцию пустого знака, акцента того места, в котором он находится. Сходным образом работают «Артефакты» Инфанте и «Альтернативные пейзажи» Фала – это монументализация пейзажа в том простом смысле, что он становится монументом самому себе, артикулируя и мобилизуя условия своего существования в этом качестве. Монумент существует только в семиотически сложившейся среде и фиксирует ее устойчивость. В искусственных пейзажах Инфанте и Фала монументализация одновременно подчиняет пространство (точнее, наш взгляд на него) некоему знаковому галлюцинозу или коду идентичности – и останавливает время. Конструируется не только геометрическое вместилище, но и сама ситуация, в которой пространство производит с нашим зрением определенный эффект. Оно возвращается зрению как взгляд безучастной вещи на живого зрителя.



Неожиданным образом визуальные опыты Франциско Инфанте и Джона Фала, начатые в середине 70-х, резонируют в современном художественном поиске, довольно далеко



На стр. 93

Александр Гронский
Из серии «Пастораль»

Хироси Сугемото
Средиземное море,
Нассис, 1989



ушедшем от концептуалистских и структуралистских идей того времени. Инфанте и Фал работали в реальном пейзаже; современные молодые художники продолжают их эксперименты в виртуальной среде, где пространство существует не физически, но как метафора. Идею пространства, по отношению к которой пейзаж, содержащийся в этом пространстве, инструментален, формулируют в своих фотографиях Александр Гронский и Хироси Сугимото. Оба художника работают на границе с абстракцией. И – на границе с концептуалистской парадигмой. Это искусство, которое преодолело структуралистский гипноз и знает о том, что образ не может быть исчерпан структурами языка. Их технологичное видение – медитативное у Гронского, манипулятивное у Сугимото – глубоко чуждо романтическому созерцанию и техникам конструирования возвышенного, хотя их пейзажи захватывающе красивы. Красота возникает как эффект пустоты, реальной или подразумеваемой, поглощающей следы присутствия человека с равнодушием снега. Эта фотография работает с рефлексией свидетельствования о случайности человека.

Нередко следы человека у Гронского — случайные следы жизнеустройственной или расчисленные структуры технологической активности человека, как, например, в серии «Пастораль», напоминают странный семиозис ландшафтов Франциско Инфанте и Джона Фала. Эти следы также прочитываются как внутренняя лингвистика пространств, встраиваются в сюжеты и поэтику анализирующего ландшафт созерцания. Напоминание об опытах 70-х и впечатление от пейзажа как конструкции и некоего представления пространства обостряют попадающие в кадр естественные зеркала водоемов. Вместе с тем и случайный мусор, и упорядоченные социальной дистанцией люди в кадре равным образом встроены в отчужденную оптику визуального анализа. Гронский совмещает в кадре естественные и искусственные структуры, древесную пластику и геометрию новостроек, строительную технику и обнаженных людей, странным образом создавая впечатление невозможной и несомненной параллельности разных сюжетов, развивающихся в общем пространстве и при этом как будто в отсутствии друг друга, в абсолютной автономии. Его фотографии словно конструируют слепоту пространства к своему текущему наполнению, накрывая наше зре-

ние легким сюрреалистическим шлейфом и оставляя после себя дискомфорт случайного сбоя смыслов.

Образы Гронского структурируются планами как полосами отчуждения, фотография создает непреодолимую дистанцию по отношению к себе. Разреженная реальность кадра обладает плотностью: она выталкивает зрителя в реальность как пузырь воздуха. Те же силы действуют между камерой и пейзажем, захваченным ею и все равно внешним по отношению к ней. Можно говорить о специфической поэтике отчуждения, когда созерцание дегуманизируется ради объективности в самом простом смысле: ради желания увидеть мир как объект. В пейзажах Гронского прочитывается катастрофа конечного, всего, что не свободно от желания существовать, что хочет заполнять пустоту, но не быть ей. Сопричастный пейзажу, наблюдатель превращается в бесконечно малую величину, лишается всего, что соединяет его с другими людьми, непатетично исчезает. Так рождается отчужденность. Идея гипостазируется в объект.

Технически такая объективация реализуется в намерении очистить пейзаж, сделать его абстрактным, словно увиденным с высоты. Гронский очищает ландшафты светом, холодом, устойчивостью, выбором погоды и времени года – зимний серый полдень без теней супрематичен сам по себе. На его фотографиях высокое серое небо, вымороженный воздух, статичная композиция. Попавшие в кадр животные неподвижно позируют и не собираются никуда двигаться. Устойчивость создает впечатление связи открытого бесконечного объема и остановленного времени – впечатление монументальности, но также и впечатление пограничного опыта жизни, в основе которого лежит созерцание, примиряющее избыток пустоты с неподвижностью времени. Гронский показывает очищенный от суеты мир как еще одну возможность примирения времени и пространства. Другой формой такого примирения является смерть, о чем также напоминает монумент.

Впечатление монументальности пейзажных фотографий Гронского находит опору в гегелевской идее, что время – истина пространства. Еще более отчетливо и последовательно эта идея воплощается в работах Сугимото.

Хироси Сугимото концептуализирует манипуляции с техникой съемки; он

говорит об «экспозиции времени». Сугимото предъясвляет образы мира, где очень долгая выдержка или сознательная расфокусировка помогают осознать пространство вне его собственных границ и поколебать когнитивные основы нашего восприятия, сформированные нашим рождением и существованием в физической реальности. Сугимото обращается с пейзажными образами как с реди-мейдами, как адепт Флюксуса и идейный наследник Дюшана. Он приехал в Лос-Анджелес в 1970-м (и в 1974-м переехал в Нью-Йорк), в то время, когда рождались и набирали силу минимализм и концептуальное искусство. Вдохновленный систематическими аспектами минималистской живописи и скульптуры, он разрабатывает свои темы в долгих фотографических сериях. Многочасовые выдержки и камеры большого формата обеспечили Сугимото репутацию художника, открывающего новую потенциальность искусства в предельной вооруженности техногенного видения. Некоторые внутренне проблематичные и значимые для себя серии Сугимото продолжает до сих пор. Например, «Диорамы» – первая серия, принесшая ему известность, продолжается с 1976 года. Серия фотографий старых американских кинотеатров «Theatres» была начата через год после нее и развивается до сих пор. Объектом съемки являются сияющий экран в центре композиции, сам кинозал и ряды театральные кресел в нем, архитектурные или природные детали. Эта серия – наиболее ясный пример абстрагирования времени, накопления его в плоскости фотографического кадра и превращения в светящиеся изображения объемов.

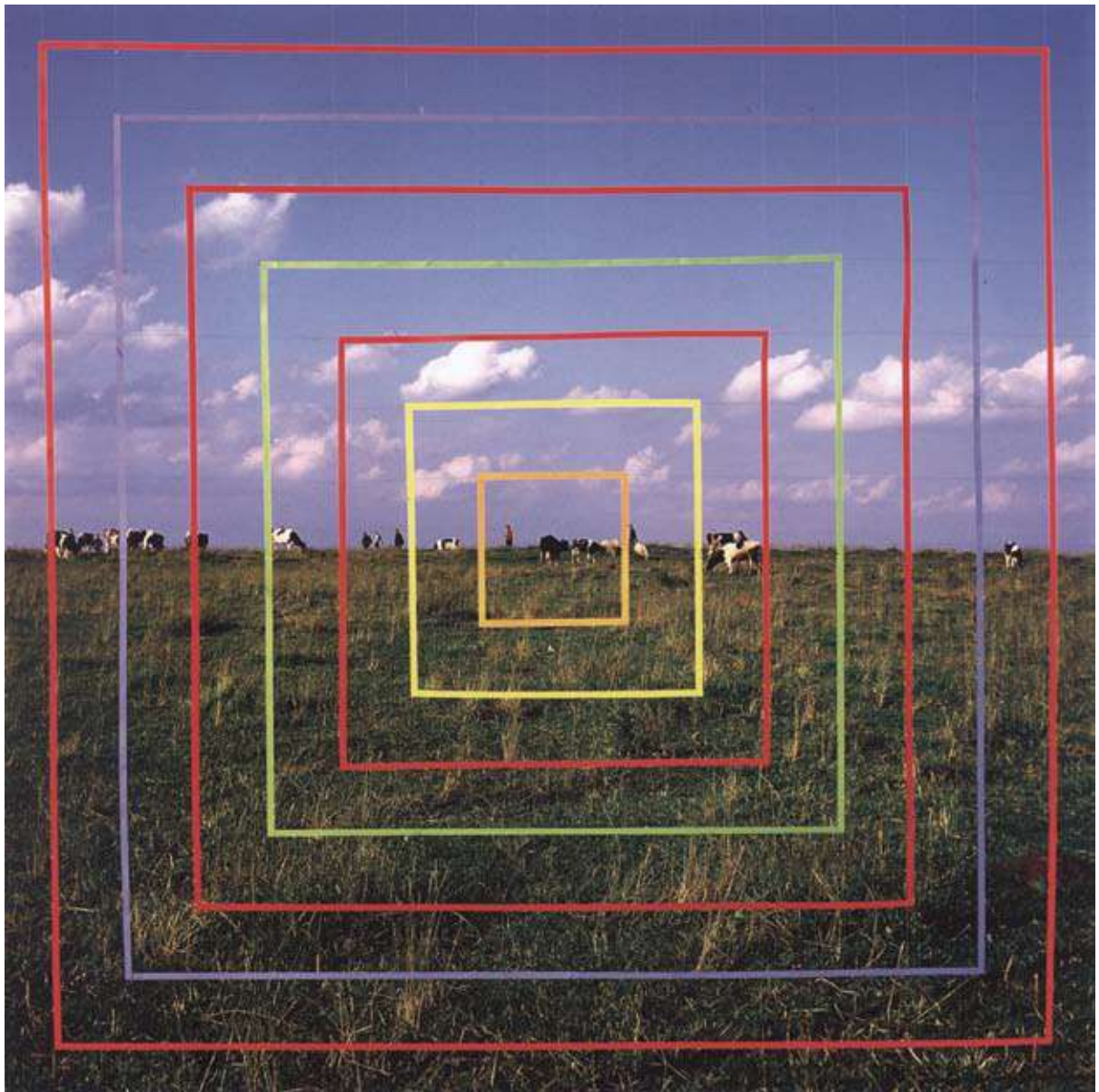
Сугимото интересуют взаимосвязи размерностей нашего мира, его фундаментальные основы, которые открываются искусству. Эту работу можно увидеть в минималистичных «Морских пейзажах» («Seascapes»). Сугимото начал эту серию в 1980 году, и там только изображение бесконечной воды – со всего мира. Каждая перспектива независимо от географии, топографии, климата и временной зоны разделена линией горизонта на море и небо ровно посередине. Взгляд погружается в тонкие оттенки серого и прочитывает в них расстояние. Эти абстрактные образы обычно сравнивают с живописью Марка Ротко. Хироси Сугимото говорит о явлении мира из воды и воздуха в присутствии света, об успокаивающем возвращении в наследственный дом.

В 1990-х Сугимото начал свою «Архитектуру» – серию намеренно размытых широкоформатных фотографий знаменитых произведений модернистской архитектуры, среди которых башни Всемирного торгового центра, Эмпайр Стейт Билдинг, Сигрем Билдинг ван дер Роэ и часовня Ле Корбюзье в Роншане. В этих расфокусированных картинах едва узнаваемые здания опознаются как знак – с помощью искусственного эффекта Сугимото привлекает внимание к механике памяти и восприятия.

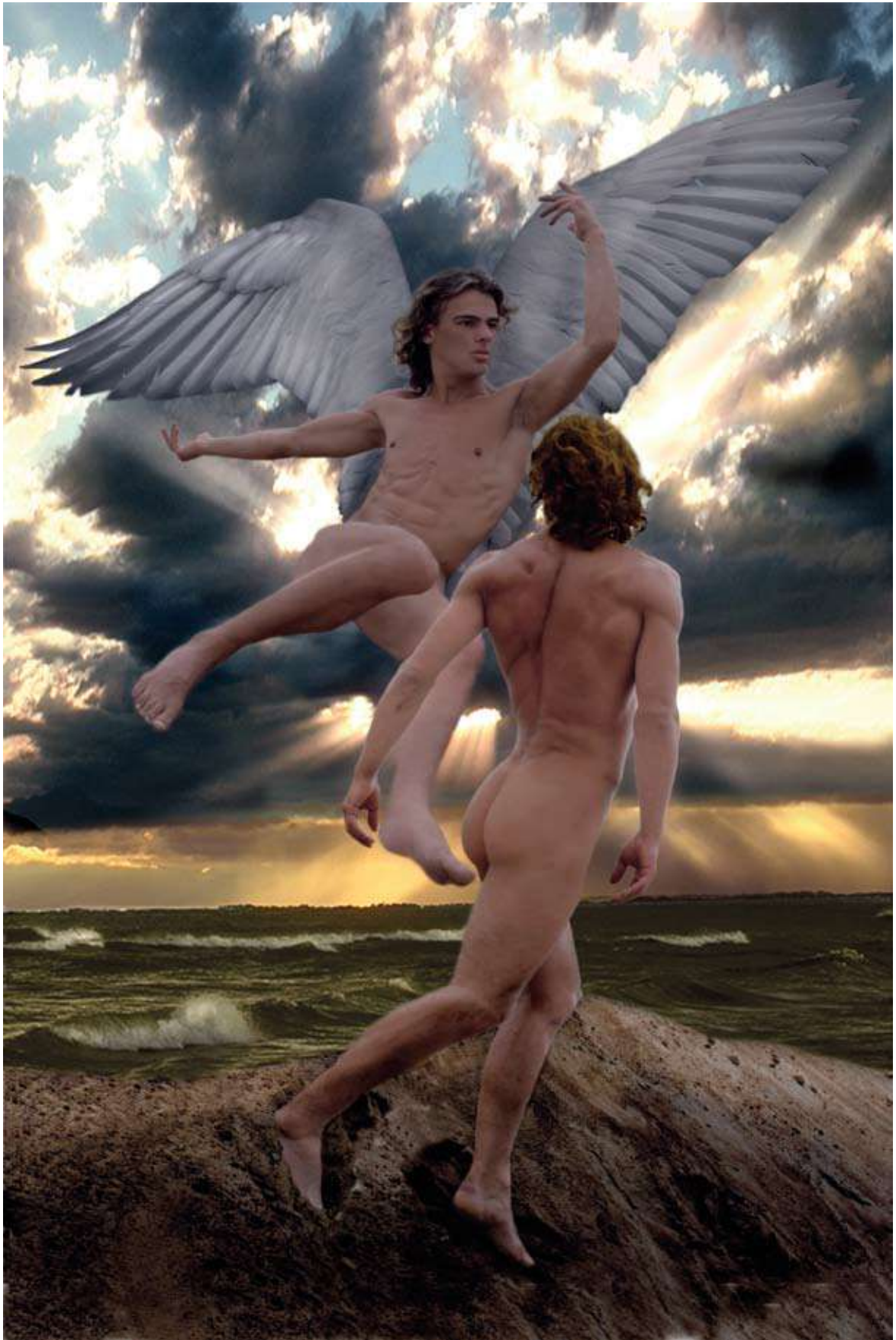


Пейзаж, о котором мы говорим, открывает пространство, сообщающее нам о своей объективности. В фотографии пейзажа мы обнаруживаем усилия пространства стать вещью. Оно делает это разными формами абстрагирования себя в фотографической репрезентации. Став абстрактным, оно показывает свою механику, структуры. Пустой открытый объем превращается в вещь, которая находится в реальности рядом с нами. Искусство сообщает нам о некоей новой ситуации. Или, скорее, создает ее. Логично предположить, что это ситуация зрителя, в котором произведение – картина или фотография – развенчав мимесис и утвердив себя в качестве объекта (а не окна в мир), находящегося рядом со зрителем, теперь разоблачает зрителя как субъекта пространственной рефлексии. Его видение расколото, фотографическое изображение находится одновременно в реальной и воображаемой действительности.

Вещью реальности теперь становится само представление зрителя. Об этом сообщает нам современный пейзаж. Однако эта новая ситуация – в той же мере ситуация зрителя, в какой и ситуация реальности. Пространство оказывается продуктом нашего представления о нем, и это и есть та вещь, которую стремится обнаружить современный пейзаж в себе самом.



Франциско Инфанте
Из серии «Fifty-fifty», 1998



Ирина Чмырёва

ФОТОГРАФИЯ И КИНО: ПЕРЕВОД БЕЗ ТРУДНОСТЕЙ

Бергман – Тарковский – фон Триер;
«Персона» – «Зеркало» – «Меланхолия».
В каждом из трёх фильмов в начале есть
вставная новелла. Каждая из них несёт
в себе код всей предстоящей картины.

Как чип в реальном мире, вставные
истории трёх режиссёров, вшитые в ткань
фильма, – иной природы, чем дальнейшее
повествование. И эта природа –
абстрактная, фотографическая. Помимо
многих смыслов и достоинств эти фильмы
стали ещё и приношением фотографии,
ее языку, каким он сформировался
к моменту создания этих картин

101

«Персона» начинается с абстракции в полном смысле этого понятия: на экране кляксы, полосы, цифры, буквы. Затемнение. Вспышка света. Продолжение хаотического движения. Для зрителей, знакомых с кино, природа изображения очевидна: это монтажные границы рабочей плёнки, пробы, технические пометки. Для историков кино в этом *dance macabre* – отсыл к экспериментам немецких киноэкспрессионистов 1920-х, изучавших движение «в чистом виде». Психологическая мотивация появления этой вставной новеллы Бергмана тем более очевидна: кляксы Роршаха, позволяющие тестировать эмоциональное и более глубинное состояние психики пациента... Последнее значение бергмановской новеллы звучит эхом во вмонтированном у Тарковского фрагменте, стилистически напоминающем картины «Центрнаучфильма». Раскачать границы личности, вернуть память, побороть табу и тогда – наложенные оковы падут, и человек скажет «я могу [об этом – о своём прошлом] говорить».



По поводу «Я могу говорить» в «Зеркале» написаны интереснейшие научные тексты; то же есть и в «фильме до титров» Бергмана; «Меланхолии» фон Триера ещё предстоит обрасти собственным корпусом комментариев. «Я могу говорить» Тарковского когда-нибудь станет прологом к выставке неофициальной фотографии его ровесников из советского пространства. Это гимн труду тех, кто открывал себя: Михайловых, Бодрова, Самойлова, Лашина, Щеколдина, Сёмина, многих других, – тех, кто прорвался сквозь барьер молчания о многомерности реальности, сквозь картонную ширму картинки советской действительности. Документальная школа, сложившаяся в Советском Союзе в конце 1970-х – первой половине 1980-х стала одним из мощных стимуляторов процессов перестройки и гласности во второй половине 1980-х. Чтобы стать столь влиятельным медиа, документальной фотографии внутри СССР нужно было выработать свой собственный язык, причём эта проблема была не только диалогической (понять себя, свои возможности и отличия, чтобы вступить в диалог с европейскими школами), но обусловленной противостоянием официальной идеологизированной культуре. Выставки «Молодая фотография»

(1984), современный раздел выставки «150 лет русской фотографии» (1989) и, наконец, «Искусство современной фотографии: Россия, Украина, Беларусь» (1994) предъявили советскую и постсоветскую документальную фотографию как вполне оформившийся феномен.



Новелла в «Персоне» – посвящение великой традиции абстрактной фотографии, где соседствуют имена Ман Рэя и Мориса Табара, старшего современника Бергмана Фредерика Зоммера и ровесника и земляка Кристера Стрёмхольма. Для шведов Стрёмхольм – один из знаковых авторов, педагог, вырастивший целую плеяду блестящих фотографов, автор множества альбомов и книги афоризмов. В фотографии Стрёмхольма конца 1940-х – середины 1950-х годов главная тема – смерть. Позже – фактуры, за которыми в конце 1960-х следуют темы частной, семейной жизни. Они остаются в фокусе внимания автора до конца его дней (а прожил он девяносто шесть лет). Парадоксальное только на первый взгляд устремление от исследования смерти к фиксации жизни. Некий выход из затяжной депрессии молодости к осознанию ценности жизни, прошедший в творчестве Стрёмхольма через период тщательного всматривания в поверхность жизни, визуальное ощупывание её фактуры. Как процессе постепенного убеждения самого себя в экзистенции, не вымышленной, но чувствуемой. Абстрактные фотографии Стрёмхольма (а он в этом направлении был одним из новаторов в Европе) несут на себе печать буддийской отстранённости. Чёрная тряпка на шесте, под порывом ветра превратившаяся в ощерившуюся чёрную кляксу; косые острые тени; серое спокойствие фонов – кажется, это зона Бардо, морочного ландшафта пустоты. Подобно тому, как в фильмах Бергмана, и в «Персоне» особенно, не стоит искать прямых реминисценций японской культуры (хотя фильм и был создан в период мирового увлечения новыми кинематографом и литературой Японии), в них большее выражение северной отстранённости, притяжения бесконечного непостижимого пейзажа, так и в фотографии Стрёмхольма много послевоенной усталости и разочарования, нет буддийской пустоты полного ухода. Бергман начинает с абстрактной анимации, чтобы перейти к трепетной и живой притчевой



1

103



2

На стр. 100

Ольга Тобрелугс
Сирины. Из серии «Несарь
и Галилеянин», 2002

1. **Ларс фон Триер**
Меланхолия (кадр из
фильма), 2011

2. **АЕС+Ф**
Из серии «Пир
Трималхиона», 2009

материи «Персоны». Беспредметная заставка – жёсткий контраст и способ быстро и точно погрузить зрителя в важное для режиссёра состояние наблюдателя. Но «Персона» – продукт гуманистической эпохи, уже (и давно, целых пятнадцать-двадцать послевоенных лет) усталой, и всё-таки надеющейся на выздоровление. Эмоционально и кинематограф Бергмана, и стрёмхольмовская фотография порывисты и наивны, но именно всплески движения, вскрики чёрно-белой формы, обозначающей жизнь, успокоительны для современного зрителя: перед нами дышащее, живое произведение.

Названные выше Ман Рэй, Табар, даже Зоммер, более тесно связаны с сюрреалистической холодной традицией наблюдения «абстрактного» (не поддающегося логическому структурированному описанию набора образов) «Персонажем» (термин Зигмунда Фрейда, использовавшийся в сюрреалистической традиции для объяснения позиции художника, находящегося вовне по отношению к собственному творческому процессу и фантазиям).

Если бы не фотография, визуальный абстракционизм оставался бы константой художественных теорий и практики традиционных визуальных искусств (то есть тем, что существует только во «внутреннем мире» художника и не имеет реализации в физических пространстве и времени). Фотография, искусство безусловно физической природы, оперирующее исключительно веществом существующим, в эпоху экзистенциальной философии вдруг развоплощается, чем точнее доказывает возможность бытия на разных уровнях, в том числе там, где раньше никто не искал материю, считая этот уровень исключительно обителью идей. Скорость изменений восприятия визуальных образов, введение в культуру форм, неопознанных ранее, – этому свидетелем был Бергман, эта скорость мелькания образов – не только констатация данности происходящих перемен, но и предвидение значения революции скоростей восприятия (от банального «использования» 25 кадра до тончайших исследований глубин человеческой психики), без которой сегодня мы не представляем ни одну сцену погони в боевиках, ни одного спецэффекта во всех видах «движущихся искусств» (видеоарта, кинематографа, анимации, произведений мультимедиа, в том числе созданных на основе фотографических изображений).



Триеровская новелла «заката истории» – сон, который потом однажды будет упомянут в самом фильме. По форме это сновидение – нечто, балансирующее на грани видеоарта и анимационных заставок к фильмам бондианы: красота кадра – тонкая грань, по одну сторону которой – высокое искусство и утонченный вычищенный стиль высокобюджетного видеоарта, а по другую – не менее дорогостоящий по исполнению продукт массовой культуры; грань как слом, где встречаются прекрасное и безобразное (безобразное в его глубинном понимании: оболочка есть, а глубины, образа – нет). «Сон» – высказывание, в котором красота формы перекрывает сарказм авторской интерпретации, визуальное начало доминирует, ему приданы магические полномочия управления сюжетом: изображение замедленно, так оно задаёт темпоритм всему фильму. Разделённое покадрово, оно – совершенная постановочная фотография, упивающаяся собственной природой. Если бы сегодня Оскар Густав Рейландер – отец постановочной фотографии, автор первого фотографического идеологического манифеста, воплотивший принципы морали викторианской Англии в своём знаменитом фотографическом монтаже «Два пути жизни» в 1857 году, – если бы швед Рейландер увидел творение датчанина фон Триера, он остался бы доволен.

Для российского зрителя коннотация визуальной ткани «сна» – зачина фильма Триера – очевидна: сложнейшие по исполнению проекты АЕС+Ф. Операторская группа «Меланхолии» использует ту же технологию анимации, что и группа российских художников: набор фотографий пофазового изменения движения, которое потом монтируется в непрерывный движущийся ряд, внутри которого остаются едва заметные «паузы», толчки плавно перетекающего изменения пластических поз, отчего пластика кажется ещё более совершенной (зрение смотрящего успеваеет зафиксировать и осознать законченность каждого отдельного кадра). Но АЕС+Ф не являются родоначальниками этого метода, он старше кинематографа и ведет отсчёт от экспериментов фотографа Мейбриджа. Даже среди современников «аесов» можно назвать более ранние произведения той же технологии полячки Катаржины Козыры и нашей соотечественницы Ольги Тобредутс.



АЕС+Ф
Из серии «Пир
Трималхиона», 2009

106



1



2



3



4

1. **Борис Регистер**
1989

2. **Катаржина Козыра**
Весна священная
1999–2002

3. **Ингмар Бергман**
Персона (надр из фильма)
1966

4. **Кристер Стрёмхольм**
Маронко, 1951

Работа над проектом «Весна священная (The Rite of Spring)» Катаржины Козыры продолжалась на протяжении 1999–2002. Для анимации фотографии, достигающей эффекта танца марионеток, потребовалось сделать более 20 000 снимков согласно прорисованным как в мультипликации кадрам. «Сакральность юности предъявлена зрителю в «неподобном подобии», обозначена с помощью перевёрнутой символики старости, столь же близкой к завершению жизненного цикла, как молодость – к его началу, по сути, две точки, где Уроборос соединяется в единое целое». Полиэкранное видео «Весны священной» наполнено дергающимися фигурами дряхлых исполнителей «танца избранных жертв» – тех, кто по версии архаических славянских ритуалов у Стравинского-Нижинского был принесён в жертву весне. Выбранные на роль жертвы должны были обладать определёнными качествами: молодостью, красотой – в понимании Весны начала прошлого века. Конец века, наступление нового Миллениума отмечается польской художницей как переворот сознания. Она ставит зрителя в круг экранов, делает его соучастником действия, обозначающего ритуал. Созданное вокруг зрителя пространство апеллирует к архаической памяти – атавизмам бессознательного воспоминания культа и чувства трепета внутри него.

Ольга Тобредуте – пионер искусства на основе новых технологий в России. Она первой начала работать с объёмностью и трёхмерностью изображения. Иллюзию их даёт нам фотография, особенно старая, XIX века, фотография. Тобредуте комбинирует фигуры и ландшафт, взятые из старой фотографии, с новыми технологиями воспроизведения. Этот союз старого и нового приводит к рождению комбинаторного изображения: фотографии на холсте, дописанной вручную (как в пресловутый первый век фотографии) наподобие живописи. Один из самых известных проектов – «Кесарь и галилеянин» по Ибсену (2003). Отдельные композиции проекта не просто сконструированы из отдельных снимков, но фотографии использованы как основа для построения трёхмерных моделей изображения. Эта стратегия была выбрана художником для предъявления зрителю тех сочетаний несовпадающих ракурсов объектов с ракурсом восприятия пространства, которые в итоге стимулируют зрение как процесс.

Эти проекты многозначней, сложнее, оптически изощрённее и оттого – менее известны массовому зрителю. В результате на память в связи с фильмом фон Триера приходят именно АЕС+Ф. Они отталкиваются от классических эпохальных произведений, будь то «Лесной царь», античная литература или космический труд Данте. Цена и технология их видеоарта сопоставима со сложной и высокобюджетной киноиндустрией. Выбранный язык понятен широкой аудитории, воспитанной глянцевого прессы, и на сегодняшний день число таких зрителей в России практически равно числу зрителей современного искусства.



«Изображение, созданное на платформе фотографии» при помощи цифровых манипуляций (от изменений тональности до монтажа, анимации и прочая) независимо ни от чьего экспертного мнения де факто, – целый континент внутри пространства современной визуальной культуры. И фильм фон Триера – гимн революции визуального мира, свидетелем которой мы являемся. Пока цифровое искусство на основе фотографии существует в формах уже традиционных для современной культуры: отпечаток и анимационное произведение (причисляемое к видеоарту). Обе эти формы современного цифрового искусства уже признаны в профессиональной среде. Сейчас, благодаря фон Триеру, эти формы становятся тотальными, выходят в массовую культуру. Культурный код и месседж «Меланхолии» едва ли будут восприняты большинством адекватно, но красота кадра обладает магией, она притягивает зрителя помимо его воли. Не существует единственной стратегии завоевания или противостояния манипулятивной реальности «искусства, созданного на основе фотографического изображения», как нет панацеи от всех болезней. И фильм «Меланхолия» не станет абсолютным триумфом нового вида искусств. Дело не в монополии, но в масштабности. После «Меланхолии» уже невозможно будет игнорировать манипулятивную реальность – её выход на авансцену состоялся.



Владимир Левашов

СОБИРАТЕЛЬНЫЙ ОБРАЗ ВЛАДИМИРА КУПРИЯНОВА

109

Для кого-то семейная фотография – законченный и неоспоримый факт; для Куприянова это только начало – повод размышлять о мемориальной функции фотографии; найденные снимки Куприянов komponует в сложносочиненные объекты, апеллирующие к нашей способности беречь или терять память

Есть фотографы и есть фотохудожники. Куприянов однозначно принадлежит к последним, хотя и выглядит в их кругу белой вороной. Несильно упрощая, можно сказать, что в основном русские фотохудожники с помощью фотографии (и компьютера) делают картины или же документируют иные образцы собственной арт-практики, чтобы опять же сделать из них фотокартины. Технология успешно заменяет им «рукоделие», а фотокартина даёт безусловную иллюзию реальности.

У Куприянова же, напротив, фотография демонстрируется как условие иллюзии, её условность и механизм. Но совсем не ради критики фотографической картинке как одного из вариантов идеологического обмана. Фотография для него – отдельный ресурс образов и средств выразительности, иначе говоря, особая, неисчерпаемая натура, предполагающая свое искусство, мастерство. Собственно, речь здесь о том же, что когда-то имел в виду Гарри Виногранд, заявивший, что снимает, чтобы понять, как выглядит сфотографированный мир. А Куприянов на это не только смотрит, чтобы понять, он с этим работает. Накладывает дополнительный слой искусства. Не могу сказать, хорошо ли такое в принципе, но у Куприянова мне это нравится. Может быть потому, что своё фотоискусство он придумал самостоятельно и делает его с очень аутентичной – личной и национальной интонацией.

Куприянов снимает и сам, но в большинстве случаев всё же имеет дело с уже существующей фотографией – своей и чужой, старой и современной, – выступая в роли архивиста, для которого снимки – это найденные объекты. Найденные, сохранённые и выпестованные. Не индустриальный лом и не руда, исчисляемая тоннами, а штучные драгоценности, требующие пиетета, индивидуального отношения, в ответ которому они открывают своё устройство. И надо сказать, что Куприянов очень старается это доверие не обманывать. Подчёркивая обнаруженное свойство, возвращая природный талант казалось бы рядового снимка, он не навязывает тому ничего инородного. Имея дело с фотографией, он и поступает с ней фотографически, обращая технологические данности в художественные.

О чём, собственно, речь? Всего лишь о том, что проще простого, о том необходимом наборе приёмов, которыми

оперирует всякий вменяемый фотограф. О кадрировании, двойной экспозиции, раскраске и вираже, о виде снимка в книге или журнале и, в частности, о совмещении его с текстом, о прозрачности целлулоидной плёнки (стеклянной пластинки) и непрозрачности отпечатка. А кроме того, об излишнем для профессионала и свойственном любителю: о целом спектре эффектов фотографического брака. О непропечатанности или выцветании снимка, о пресловутой «шевелёнке», о помятости бумаги, о предельной фрагментарности изображения, о срезанных со снимка «лишних» полосках.

У Куприянова немало работ, где с помощью цвета он выделяет различные зоны изображения, как бы давая сразу несколько вариантов обрезки полного кадра. Все они рядом, и каждый точен. Каждый демонстрирует неутраченную возможность, а все разом они приобретают полифоническую динамику серии. При том, что серии-то как раз и нет, присутствует жесткая образная экономия, из которой берется нерастраченная, разделенная с нами экспрессия. В других случаях полный кадр цензурируется совсем уж незаметно и естественно – излишние зоны просто не пропечатываются, растворяясь в сплошном свете-цвете. Опять же, переводя технологию в образность, можно сказать, что выглядит это, как если бы части, детали, подробности изображения оказались избыточными, «не прошли проверку временем».

Да, оно у Куприянова становится как-то особенно видимым, заметным – время. Если фотография, как было прекрасно сказано, – «откровение материи», то эта материя в фотографии – и есть время: в ней всё из него сделано, через него сказано и показано. На снимке оно присутствует всяко: и как длительность экспозиции, и как запечатленная эпоха. Время в фотографии всегда дозировано, и каждой дозе соответствует свой эффект, своя масса изображения и количество сконденсированного движения. И в то же время эти эффекты массы и количества всегда уникальны как особый химический состав света и воздуха эпохи, как эмоциональная тональность и субстрат откровения. Манипуляции фотографа с изображением – работа с временным веществом, с хронотопом. А манипуляции фотохудожника с уже существующем, заимствованным изображением и вовсе смахивают на алхимию, удача в которой основывалась на уникальности



111

На стр. 108

Владимир Куприянов
Из серии «Выпускники»,
1999

Владимир Куприянов
Из серии «Семейный
альбом», 1989

112



момента, в который тысячекратно повторяющиеся операции вдруг, в силу уникального космического баланса, рождали чудесный и неповторимый эффект. Художнику алхимического уровня по идее и должна быть свойственна чувствительность к уникальности всякой из прошлых эпох.

В данном случае к эпохе 1950-х. Как пишет сам Куприянов, «это было время, когда на общем фоне тотальной идеологии соцлагеря камера в руках непрофессионального фотографа была чрезвычайно активна, легка в выборе сюжетов и фантастична в композиционной организации кадра. Главное, она всегда фиксировала избыточную целостность и радость жизни». Надо сказать, так было не только в СССР. Может быть потому, что недавно закончилась мировая война, и коллективное тело человечества по каплям избавлялось от накопленного напряжения. А может потому, что был на излётом пике тот самый демократический гуманизм XX века, вроде бы ещё вчера затоптанный чуть не насмерть, однако вновь мощно пошедший в рост. Мегавыставка, с симптоматичным названием «Семья человеческая», ставшая символом той веры, открылась в Нью-Йорке в 1955 году, чтобы потом кататься по всему миру до начала следующего десятилетия.

1950-е ещё патриархальны и коллективны, и человечество – всё ещё семья объединённых поколений, а молодёжь только осваивает первые формы будущей радикальной эмансипации. Тем более это касается мира за «железным занавесом», самого его советского центра. Потому так естественно на анонимных фотографиях 1950-х объединение в группы, о которых говорит Куприянов, и композиции снимков не вызывают ни вопросов, ни возражений. Жест тогдашнего фотографа прост и честен, как рефлекторное движение руки, открывающей форточку в собственной комнате или находящей нужную страницу в любимой книге. Как взгляд, очерчивающий знакомый с рождения двор, и как память, заранее с радостью рисующая всё то, чему только предстоит случиться «утром у входа родного завода». Эти фотографические взгляд и жест передают дух времени и рисуют жизнь бесконечно полнее и правдивее, чем на то может претендовать искусство, скованное идеологическими нормами и выведенное в особые зоны «культурного отдыха».

Мне кажется, что советские 1950-е сконцентрированы во временном фрагменте

с 1953 по 1957 год, между смертью Сталина и VI Всемирным фестивалем молодежи и студентов. До этого ещё страшные 1940-е, после – уже соседние, другие 1960-е. Но может быть, я вижу это так потому, что сам родился в 1958-м, и для меня самая счастливая эпоха как раз следующая. А Куприянов – всего на четыре года раньше, как раз в разгар предшествующего микроэона, и для него вся энергия жизни сконденсирована именно в том месте-времени. Но это для него. Для меня же всё это прямо на границе времени моей собственной жизни и той вечности истории, которая выглядит как пренатальная галлюцинация, тот самый мир, что действительно, по-настоящему есть, в котором мне только предстоит оказаться и который ещё не разобран на прозрачные слои субъективностью сознания. Это как фотография мира до изобретения фотографии, потому что субъективно любой снимок всё-таки ни что иное как часть только нашей собственной реальности. И потому такие образы, возникшие в свете иного времени – гораздо более приемлемого в условных формах искусства, а не самой жизни, – так странны для нас.

В этом смысле куприяновские прозрачные боксы, конденсирующие в единое целое несколько изображений, или же его слоистые цветные изображения, сквозь пространственный промежуток отбрасывающие тень на экран стены, выглядят как кристаллические капсулы времени, заключающие в себе тотальность компактных вселенных. Созданные с помощью условных приёмов искусства. Но работающие лишь в силу того, что применялись к совершенной безусловности фотографического образа.



Виктория Мусвик

ПРОФЕССИЯ: ЛЮБИТЕЛЬ

**Актуальное по нынешним временам
стирание различий между
профессиональной фотографией
и аматорской возвращает нас к идеям
времен Дагера – но в эпоху цифры,
фотошопа и Интернета. Кто они такие,
эти новые любители, и чем отличаются
от прежних?**

115

Я выдвигаю идею, что каждое значимое включение любительских снимков в общую историю фотографии потребует тотальной трансформации этой истории.

Джеффри Ватчен (из интервью)

В эпоху электричества, когда наша центральная нервная система, технологически расширившись вовне, вовлекает нас в жизнь всего человечества и вживляет в нас весь человеческий род, мы вынуждены глубоко участвовать в последствиях каждого своего действия. Нет более возможности принимать отчужденную и диссоциированную роль письменного человека Запада. (...) Стремление нашего времени к цельности, эмпатии и глубине осознания – естественное дополнение к электрической технологии.

Маршалл Мак-Люэн. Понимание медиа

РЕМЕСЛЕННИКИ, ГЕНИИ, ФЛАНЁРЫ

Otium post negotium. Эту старую латинскую поговорку про ценность досуга после работы могли бы поднять на щит фотолюбители XIX века – ведь представление о любительстве возникло практически одновременно с появлением на свет фотографии. Со времен Платона и Аристотеля художник был мастером: понимание искусства как хобби не существовало. Платон противопоставлял деятельность, основанную на божественной одержимости (mania, ingenium, экспрессивные виды творчества – например, танец и поэзия), и умение без вдохновения (techne, ars, конструктивные виды творчества – например, скульптура и живопись). Еще одна классификация древних: искусства свободные, вроде геометрии и логики (где не мараются руки), и служебные, вроде живописи (требуют приложения ручного труда). Так что вплоть до Ренессанса художник стоял гораздо ниже поэта: он не гений, а мастеровой, – и только ренессансные провозгласили, что человеческая индивидуальность, замысел (disegno) предшествует физическим усилиям – ergo, художник выше мастеровитого бездаря. Ко времени возникновения фотографии визуальное творчество прочно заняло место на Олимпе, установив свою собственную иерархию: живописец – гений и мастер одновременно, а какой-нибудь копийщик-гравёр – человек попроще, занятый ремеслом и расширением знаний среди черни.

Понятие otium'a – досуга свободного, обеспеченного гражданина, занятого, как сказали бы сейчас, хобби, а иногда и dolce far niente, приятным ничегонеделанием – также придумал Ренессанс. Точнее, досуг изобрели еще в античности, но итальянцы идею кое-где обточили и сильно усложнили. Историк Питер Берк перечисляет несколько способов проведения отдыха ренессансными деятелями: festa (праздник), giuoco (игра), passatempo (приятное времяпрепровождение), spasso (легкая прогулка), diporto (забава), trattenimento (увеселение), ricreazione (развлечение). Появление свободного времени у современного человека, самостоятельно выбирающего, чем себя занять, было также связано с его отделением от природы с ее годовыми, циклическими и сельскохозяйственными ритмами. Так родились первые фланёры – горожане, скользящие по окружающему пространству в поиске привлекающего их взгляд вида, зрелища, занятия.

Но любитель как таковой в самом современном смысле этого слова родился только в XIX веке. Любительские кружки в самых разных областях расцвели начиная с 1840–1850-х годов; исследователи связывают их возникновение с расцветом капитализма и постепенно происходившим разделением личного времени на «работу» и «досуг». Как грибы после дождя появлялись на свет фотоклубы: в 1847-м было образовано Общество калотишии (туда, кстати, входил Роджер Фентон), в 1851-м – Гелиографическое обще-



117

На стр. 114
Элинон Каруччи
Укус, 2001

Аннабель Кларк
Из серии «Дневник
выздоровления», 2003



118

1



2

1. **Ирина Чадева**
<http://chadeyka.livejournal.com/>

2. **Оксана Зазеленская**
Ася и Тимур, 2010

ство во Франции с членами вроде Гюстава Ле Грэ и Эжена Делакруа, в 1884-м в Англии возник первый журнал для любителей – Amateur Photographer.

Гордое имя любителей одними из первых примерили на себя пикториалисты. Презрительно отзываясь о «мёртвой камере» фотографа-профессионала и создаваемых им «протоколах» и о «безвкусеиших, сладеньких до приторности» (слова Николая Петрова) карточках мастера, работавшего в ателье, они сознательно отказались от главного козыря фотографии – документальности. Если профессионал вынужден был прислушиваться к вкусам заказчика, пикториалист, подчинявшийся только диктатуре собственных желаний и знаний, мог смело производить самые революционные перемены. Любитель впервые в истории искусства вклинился и без того непростые отношения между ремесленником и гением.

ДЖЕНТЛЬМЕНЫ И САМОРОДКИ

Пожалуй, самый известный из обеспеченных любителей, входящий в десятку лучших фотографов XX века и пошатнувший убежденность пикториалистов в необходимости кропотливой работы над изображением – Жак-Анри Лартиг (1894–1986). Гениальное дитя с двумя особенными талантами – умением видеть красоту и эмоционально сопереживать объектам своей съёмки, он начал фотографировать в шесть лет, когда отец подарил ему первую камеру на деревянном треножнике. Чуть позже он получил в подарок ручной аппарат, позволявший делать спонтанные снимки-snapshots. Большинство лучших фотографий Лартиг сделал в детстве – он был самоучкой и не тратил время на сложные фототехнологии. Рафинированные развлечения его обеспеченной семьи и друзей: лыжи и коньки, яхты и автомобили, а также самолеты (тогда только появившиеся), танцы и фланирующие разодетые прохожие – вот предмет съёмки юного Лартига, богатого шалопая с pet hobby, милым и легким увлечением. Но если бы все это было так просто, мы бы забыли о Лартиге навсегда. Тем не менее, в 1963 году журнал Life опубликовал его портфолио, а фотографа признали одним из лучших в XX веке. В 1974-м Лартигу позировал президент Франции Валери Жискар Д'Эстен – для официального пор-

трета. Историки и теоретики называют Лартига тем, кто, пожалуй, лучше всех уловил особенности фотографии, представил ее эстетику – на пересечении нарочитого любительства, детской невинности, взрослой мудрости, «пойманного мгновения» и особенного фотографического такта.

Наше представление о любительском движении и его ранних парадоксах было бы неполным, если бы рядом с понятием «досуг» мы не поставили слово «массы». К середине XIX века многим стало понятно, что право на свободное время есть не только у самых богатых или образованных, но и у самых бедных. В сущности, сама фотография родилась в ответ на запрос – сделать что-нибудь попроще и попонятнее, чтобы «искусством» мог заниматься каждый, взамен уходящим фольклору и религии. Появившись в эпоху патентов и рынка, фотография также вобрала коммерческую составляющую в самую свою плоть и кровь – почему с самого начала и была «не вполне искусством». На простоту, демократизм и доступность «карандаша природы» упирала уже самые первые тексты – например, доклад Доминика Франсуа Араго, сделанный им об открытии Ньепса – Дагера на заседании Французской Академии Наук 3 июля 1839 года, официально считающегося годом рождения фотографии. Изобретение ручной камеры, разделение процессов получения изображения и печати, «сухие пластины» Чарльза Беннета привели к упрощению, «массовизации» фотографии и резкому увеличению ее популярности. Слоган одной из рекламных компаний гениального детища Джорджа Истмана компании Kodak гласил: «You press the button, we do the rest!» – «Вы нажимаете кнопку, мы делаем остальное». Никакие lamentации Шарля Бодлера и пикториалистов о крахе искусства и морали больше не могли отменить тот факт, что фотография понравилась не только эстетам, но и тем, кого уже в XX веке стали называть «массовым потребителем». Родился фотолюбитель, единый в двух лицах: гений и человек без особых талантов, художник и простак, ребенок обеспеченных родителей и дитя трущоб.

ЖЕНЩИНЫ, ДЕТИ И ПРОСТЕЦЫ

До поры до времени разнообразные любительские движения никому особенно не мешали, занимая свои ниши. На смену перво-

начальному бурлению идей и технологий быстро пришло чёткое деление на профессиональные занятия (журналистика, искусство) и увлечение фотографией в свободное время. В теории XX век уравнивал в правах различные группы и произвел пресловутый «социальный поворот»; на практике же как бы само собой разумелось, что некоторые – женщины, дети, африканцы – всё-таки являются скорее объектом съёмки или исследования, нежели субъектом. Исключения вроде Ли Миллер или Дианы Арбус лишь подтверждали правило. Техника была все еще слишком сложной для женских и детских пальчиков.

Все изменилось с приходом новых технологий. Комбинация как минимум трех факторов – простоты, пластичности и общения, а именно сильного упрощения технологии получения фотоизображений, появления возможностей для манипулирования с полученным кадром и совершенно нового, глобального механизма их распространения – произвела настоящий переворот. И главная его черта – потеря контроля над публичным фотоизображением двумя привилегированными группами – теми, кто работает в области СМИ и на арт-рынке.

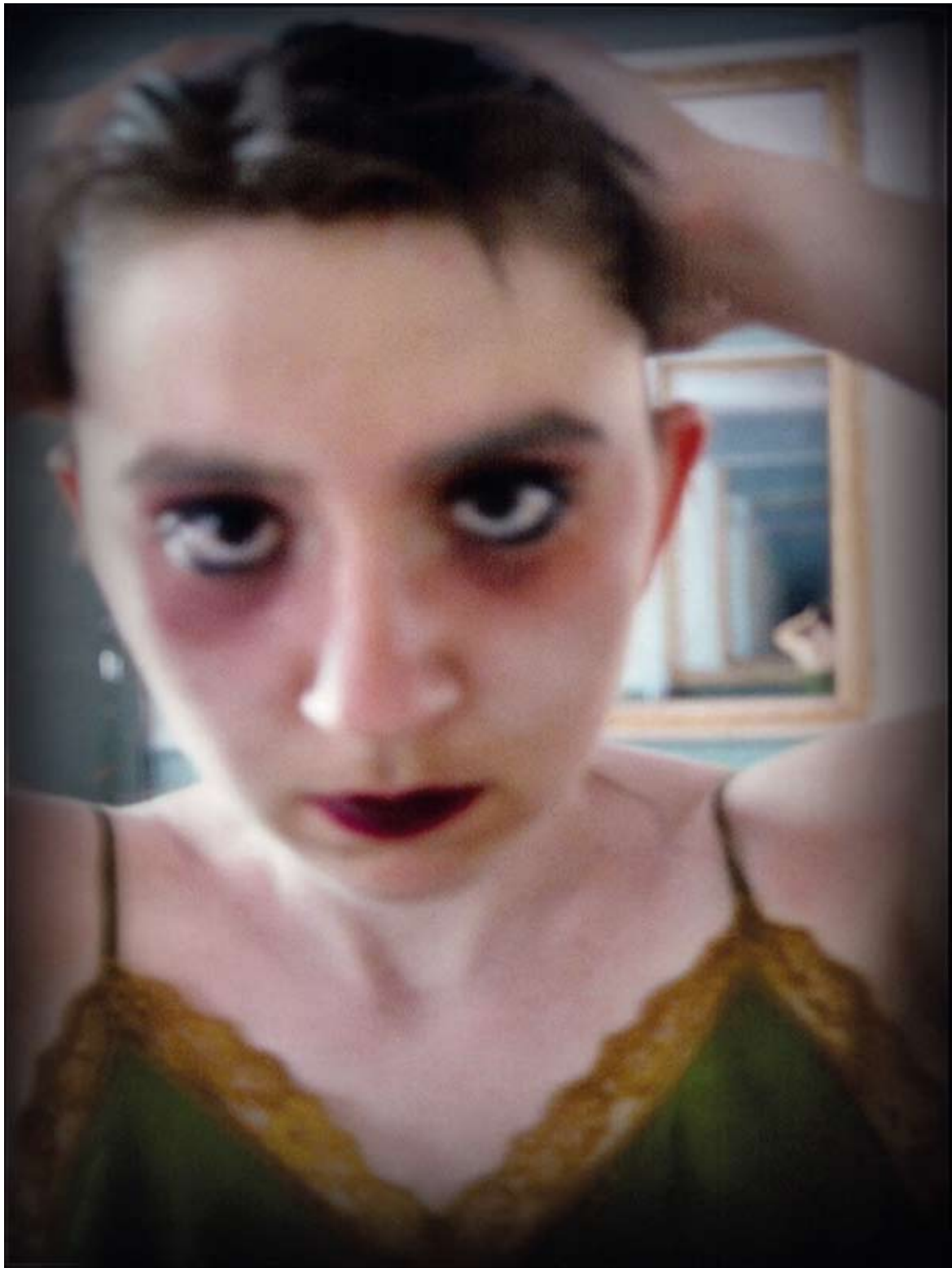
Камеры в руки в этом дивном новом мире взяли совсем непривычные группы людей – со своими интересами, темами и визуальным языком. Возьмем женскую фотографию: явление стало удивительно массовым. Вплоть до восьмидесятых женщина имела право быть в фотографии, только если была чуть-чуть как мужчина – готова к трудным условиям работы, физическим лишениям и яростной конкуренции (женщины – военные репортеры или фэшн-авторы) или поднимала специфические аспекты взаимоотношений, в основном связанные с насилием. Даже если речь шла об изданиях, обращённых к представительницам слабого пола в качестве основной аудитории, снимали для них в основном мужчины. «Новые любительницы» привносят в фотографию совсем иные подходы и идеи – например, говорят об интимности и сопереживании. Они также следуют запросу массового зрителя, уставшего от потока боли и смерти, постоянно льющагося на него с экранов телевизоров и страниц газет.

Достаточно взглянуть на страницы *Visura magazine* – фотографического журнала, посвящённого поддержке персональных проектов, чтобы обнаружить рядом с великими именами новый тип фотоработы. Авторы

этих серий не отстранённо-исследовательски изучают темы личной жизни, любви, насилия или повседневности и не делают из этого осознанные арт-проекты, становясь на позицию жертвы или проблематизируя ее – как это было в предыдущие десятилетия. Фотография здесь вырастает из окружающей жизни, из самой гущи событий, помогая проходить сквозь испытания и делать их зримыми для окружающих. Но, в отличие от героинь прежних поколений, только-только подбирившихся к постановке долго замалчиваемых вопросов, «проблемность» здесь уже не подвисает, не превращается в безысходность, крик о помощи, самобичевание или яростное обвинение. «Новые любительницы» как будто переоткрывают возможность обретения гармонии в мире обыденных горестей и радостей, не замалчивая горе и боль, но намекая, что они – всего лишь часть полноценного спектра эмоций и образов.

ИНТИМНОСТЬ И ЭМПАТИЯ

Пожалуй, одно из самых известных здесь имен – Элинора Каруччи, создавшая ряд проектов о своей семье и материнстве, остро поставившая краеугольный для искусства XX века вопрос о той грани самообнажения, за которой интимность переходит в мазохизм, осознанность – в угловато-неловкое барахтанье в собственных эмоциях, а любование собой – в нарциссическое отторжение зрителя. Вопрос этот стал особенно актуальным в эпоху Интернета, распространившего узкие арт-практики на весь социум. Другие знаменитости – Джо Спенс и Роза Мартин, работающие с темами телесного, кинестетически-эстетического проживания-переживания рака и старости – признаются «своими» не только фотоискусством, но и психотерапией (проводящей важную грань между «фототерапией» и «терапевтической фотографией» – см., например, работы Джудит Вайзер или Александра Копытина). Кэрри Леви (*Carrie Levy*) сняла проект «51 месяц» – о переживании ею и матерью сложного периода жизни после того, как в тюрьму попал отец семейства (Кэрри было 15 лет – и все это время она фотографировала). Аннабель Кларк (*Annabel Clarke*) создала совместно с матерью «Дневник»: Аннабель снимала, а ее мать Линн писала день за днем историю своей борьбы с раком, подробно фиксируя не



Вероник Хенъе-Гротар
Из серии «Entre moi», 2006

122



1

1. **Кэрри Леви**
Из серии «51 месяц»,
1996–2000
Carrie Levy/Daniel Cooney Fine Art

2. **Анна Вердина**
Паштет с печенью
и черносливом
cookingpleasure.livejournal.com



2

только события, но и ощущения, размышляя о женском старении и красоте, о счастье и потерях. В отличие от уже упомянутой Спенс, борющейся с опухолью груди в одиночку, эти две женщины создали удивительный памятник взаимной поддержке и любви. Вероник Хек-Гротар (Véronique Héquet-Grotard) сделала серию о многомесячном переживании, проживании, буквально прохождении сквозь строй своей депрессии и нелюбви к собственному телу – давая в конце его выход за пределы подавленности, к более целостному и гармоничному видению себя. Фотография этого направления не всегда сделана именно женщинами (хотя женщин среди авторов этих проектов намного больше) – Джефф Дохило (Jeff Dojilo) снял проект «Роман о горевании», пройдя сквозь визуально-эмоциональный процесс расставания с умершим дядей и рассказав об отношениях со своей семьей, филиппинцами по происхождению.

Подобные серии проблематизируют сложившееся представление о пути, приводящем фотографа в искусство: обязательно через фотошколу или университет, где он изучает не только основы ремесла, но и критическую теорию (Беньямин, Барт, Зонтаг и пр.). Но эти новые серии, нередко на стыке нескольких видов медиа, привносят в привычные темы множество нюансов, каждый раз заставляя переопределять разницу между любительством и профессионализмом, понятием автора и «человека толпы». Они как будто смягчают предельно острый и временами антигуманный подход contemporary art. У «откровенных любителей», возможно, прошедших небольшой курс в фотошколе, нередко намного лучше получаются съемки, которые мы давно уже перепоручили профессионалам. Фотографы свадеб, прекрасно понимающие гамму чувств невесты, снимают более эмоционально и захватывающе, чем усталые и циничные профи, поставившие дело на поток. Путешествующим женщинам нередко больше доверяют те, кого они хотят запечатлеть на пленке, а развитая эмпатия позволяет им уловить больше нюансов чужой культуры. Привлекают внимание также стилистические фэшн-проекты, часто публикуемые в Интернете – когда, например, графини Кастильоне становятся одновременно объектом и субъектом фото процесса. Самое, пожалуй, интересное здесь имя – автор, работающий под псевдонимом Pandora. Девушка из обеспеченной семьи, обладающая безупречным

стилем и чутьем в области моды, создала сайт, где публикует серии, произведенные вместе с любопытными фэшн-фотографами средней руки, – и о ней пишут монстры фэшн-журналистики вроде Vogue и Elle.

Наконец, нельзя не упомянуть о детской фотографии – благодаря упрощению технологии и увлечению общением в Интернете все больше детей и подростков, ранее отстраненных от контроля за процессом сотворения семейной истории, теперь активно участвуют в создании альбомов и фотонаративов.

Меняется и этнографическая съемка, и социальный проект – ведь помимо женщин доступ к упрощившейся технике получили различные малые нации и далекие племена. Впрочем, об этом стоит поговорить подробнее. Идея дать фотоаппарат в руки самим объектам изучения, чтобы преодолеть авторитарность «западного взгляда», не нова. Но только в последнее время – благодаря удивительно упрощившейся технологии и новой заинтересованности зрителя в чужой повседневной жизни – стали появляться проекты на стыке любительства, этнографии и арта, подобные, например, Photovoices («Фотоголоса»). Исследовательский сайт позиционирует себя как «отчасти документ, отчасти искусство, отчасти историю (story)». Фотоаппараты берут в руки жители деревень в Китае, Индонезии и других странах. Под каждым снимком подпись: кто сделал работу, сколько ему лет, а также часто его рассказ о самом событии, начинающийся с местоимения «я» («Я ездил на похороны моего 80-летнего дяди»). Проект Moving Walls («Раздвигая стены») представляет собой нечто противоположное: фотографы-профи «говорят» за людей, которые сами высказаться не могут. Это не документация повседневности, традиций и праздников, а формулирование социальных проблем – с целью активной помощи изображенным людям. При этом что не все проекты имеют дело с политикой или чем-то подобным. Например, интересна серия работ Стефена Шеймса (Stephen Shames) о дестигматизации отцов из бедных семей, которых не принимает социум.

ЛЮБИТЕЛИ МЕТЯТ В ПРОФЕССИОНАЛЫ

Любители больше не хотят оставаться на задворках художественного или политического процесса, не желают, чтобы мимо них текли

финансовые потоки, контроль над которыми раньше был доступен только профессионалам. В этом состоит еще одна тенденция последнего десятилетия, раздражающая профи. Об этом стоит поговорить отдельно – на примере еще одной важной для современного любительства темы, блогинга.

Фотоблогинг – практика, особенно важная для России с ее ограничениями на свободу слова, политической ангажированностью и непрофессионализмом многих видов медиа, особенно телевидения. Кроме того, общий кризис СМИ наблюдается не только в России. Закрываются или дышат на ладан издания, ранее известные своими независимыми репортажами; многие из именитых авторов печатаются гораздо меньше или перешли на другие формы распространения (выставки, альбомы, Интернет). О степени кризисности отрасли можно судить хотя бы по результатам последнего конкурса World Press Photo: конкурс подвергается критике из года в год, но этот превзошел все предыдущие. Спекуляция на темах смерти и боли, отсутствие сопереживания объектам съемки при высокопарно-напыщенных словах о гуманизме, явное неумение выразить свои мысли визуально при чрезмерной увлеченности «композицией» и «цветовыми пятнами», перенесение «болевых точек» куда-то далеко, в иные социальные слои и страны, избыточная осторожность членов жюри и фотографов, отсутствие общественной дискуссии – подобная фотография год от года удаляется от общественного запроса на повседневность, на более разнообразную картинку, как в части знания своей культуры, так и в стремлении узнать чужих.

Сам запрос на репортаж никуда не ушел. Он, видимо, стал даже острее. Интересные и разнообразные «трэвел-репортажи» и серии снимков из горячих точек, сделанные любителями, работающими, как они говорят, на самих себя, а не на агентства, распространяются в Интернете с быстротой молнии. Судя по популярным проектам, зритель хочет реальных историй про других людей, будь то сосед по дому или суданская женщина, историй, разворачивающихся во времени – длинных нарративов, где возможные страшные детали будут уравновешены простой повседневностью. Блогеры в разных странах захватывают те сегменты аудитории, которые хотят получать свободную неангажированную информацию, не проходящую

сквозь сито отбора редактора, а то и цензуру. На наших глазах идет процесс полного перекраивания рынка СМИ – и положительный момент состоит в том, что это перераспределение тем и ресурсов началось в тот момент, когда сами медиа не смогли противостоять напору рынка рекламы и практически полностью отказались от учета мнения читателей, а в некоторых случаях и просто предали свою аудиторию.

К сожалению, на поверку деятельность фотоблогеров-любителей оказывается подвержена все тем же порокам современного информационного общества. Человек, ведущий свой дневник в Интернете, действительно не получает заработную плату от журнала или фотоагентства – однако мы как аудитория имеем здесь еще меньше контроля над прямыми и неучтенными финансовыми вливаниями, что могут осуществляться в его блог или подаваться там в качестве скрытой рекламы. В качестве примеров неоднозначности политического и репортажного фотоблогинга, отсутствия у нас критериев верификации можно привести две серии – сделанную Сергеем Мухамедовым на праздновании в Москве мусульманского праздника Уразы-байрама в сентябре 2010 года (блогер *ottenki_serogo*) и репортаж с Манежной площади в декабре 2010 года Ильи Варламова (блогер *zyalt*). Большая мухамедовская серия вроде бы повествовала о мусульманском празднике, но на деле стала живой мишенью и иллюстрацией популярного в определенной среде мнения о «засилье кавказцев». Визуальный месседж абсолютно перебивал текстовое сопровождение, бывшее нарочито нейтральным, но утаивавшее часть информации – например, что ситуация с заполнением улицы мусульманами связана во многом с неудобным расположением мечети в районе проспекта Мира. Или что на Уразу-байрам эту улицу перекрывают уже много лет подряд – по воспоминаниям старых москвичей, еще с шестидесятых годов (большая татарская община Москвы традиционно молится как раз в мечети на проспекте Мира). Репортаж Варламова (он получил за него звание «блогера года» и Гран-при «Серебряной камеры») создавал иллюзию непредвзятости, нейтрального тона. А между тем подписи под некоторыми из этих нарочито непрофессиональных фотографий – например, «Русские идут!» под снимком зигующих молодчиков – сталкивали нейтральный тон



125

Кэри Леви
Из серии «51 месяц»,
1996–2000
Carrie Levy/Daniel Cooney Fine Art



1

1. Элинор Каруччи
Из серии «Боль», 2003

2. Илья Варламов
Из серии «Манежная», 2010
zyalt.livejournal.com



2

и нечеткий месседж, что можно было трактовать и как легкую иронию в адрес митингующих, и как полную их поддержку; остается только догадываться, что здесь было сделано осознанно.

Не менее интересной была ситуация с освещением в твиттере протестов в Иране, Сирии, Египте и других странах в 2009–2011 годах. В некоторых случаях этот сервис оказался чуть ли не единственным неперекрытым каналом информации, куда «простые люди» помещали свои репортажи с мест событий. Однако, как выяснилось позже, лучшие из этих репортажей часто были сделаны журналистами-профессионалами. Грань между «свободолюбивыми любителями» и «ангажированными профи» снова оказалась на диво размытой. Вместе с отказом от традиционных СМИ мы отстраняемся от устойчивых, хотя и несовершенных механизмов отбора и проверки информации, точного понимания политического направления, которому следует тот или иной журнал, а также от этических норм профессии. Ведь критерии, годами нарабатывавшиеся социумом или экспертным сообществом – этические ли, эстетические ли, – существуют не только как средство давления элит, но и как инструмент обеспечения безопасности или сохранения ценностей собственной культуры; отказ от них может означать полную анархию.

Да и сама страсть к бесконечному выкладыванию своих картинок во Всемирную сеть, без раздумий о том, кто на это будет смотреть и какой отклик хочется получить – своеобразный фотоонанизм. Фотоблогинг может служить и одним из примеров еще одного нового поветрия – желания, обуревающего 40-летних людей неожиданно перекавалифицироваться в фотографы и зарабатывать на жизнь именно этой, весьма и весьма сложной и конкурентной профессией. Подобная позиция, распространенная среди всего социума – в эпоху всеобщего образования, Интернета и глобализации, – может привести только к массе разочарований.

ВМЕСТО ЭПИЛОГА

Лев Манович, когда-то писавший о «языке новых медиа», называет последнее десятилетие «временем больше медиа» (more media), намекая на все увеличивающееся количество информационного шума и неразберихи. Дру-

гие исследователи – философы, нейрофизиологи, психиатры – бодро пишут книги о том, что под действием меняющейся медийной среды начинает трансформироваться человеческий мозг, эволюционируя пока в отнюдь не до конца понятном направлении. Спровоцированный этими новыми условиями качественный взрыв «нового любительства» – всего лишь одно из звеньев процесса.

По сути, любители выполняют сейчас важнейшую роль – они работают на синтез, возвращают искусству те его функции и потенции, что отмерли за ненадобностью в XX веке, а человеческой культуре – ее ресурсные части и многогранность взгляда на мир. Более того, в «новом любительстве» мы имеем дело с триумфом длительной демократизации культуры. В этом процессе конвергенций и слияний неизбежны потери и упрощение, раздражение, грустное осознание, что даже обладание информацией не сделает из того, кому не хватает способностей, гения. Но попытки исключить кого-то из культурного процесса гораздо менее продуктивны, нежели обучение тому, что знание, вкус, владение секретами мастерства – не столько навязанные элитами и экспертами ложные ценности, сколько инструменты обретения уверенности в своем пути, осознанности, отстранения от навязчивого социума. Профессионалы не смогут отменить неизбежный современный процесс или закрыть глаза на тот факт, что большинство занимающихся сегодня фотографией – это люди с «мыльницами» и страстью к злоупотреблению фотошопом. Игнорируем мы их или нет, миллионы фотолюбителей будут продолжать существовать, как и старый, расщепляющий сознание спор между профессионалом и любителем, элитой и массами, джентльменом и человеком толпы, одинаково нуждающимися в самовыражении и занятыми все-таки общим делом – фотографией.



МОЛОДЫЕ ФОТОГРАФЫ: ДИАЛОГ

**Теория медиа и философии фотографии
редко интересует тех, кто занимается
непосредственно производством
визуальных образов – пока теория
не становится практикой в виде
реальной проблемы. О проблемах
молодой российской фотографии далее
говорят те, кто выставляется, работает
с международными агентствами
и выигрывает международные
конкурсы**

129

ОСНОВАНИЯ

Дмитрий Нестеров: Фотография сегодня – единственно доступный способ рефлексии по поводу всего. Мы привыкли к постоянной смене окружающих нас имиджей. Прогресс перестал быть чудом, он стал избыточным и неинформативным. Осведомлённость, насмотренность оборачивается белым шумом – словно фотографические медиа исчерпали себя и заняты постоянным воспроизводством собственного содержания, некоего пустотного канона, поверхности изображения. До тех пор, пока фотография будет отражением всей системы массмедиа, она будет отражением собственной программы и будет пустой, сколько бы труда и страдания ни было в неё вложено.

Игорь Мухин: Кому фотография была нужна раньше? Да никому. Кому она нужна сегодня? Тоже никому. Это письмо на деревню дедушке в конверте без адреса, неизвестно, дойдёт оно или нет. Увы, какие-то дисциплины по старинке живы – преподают же гончарное дело или акварель.

АРТ, НОВОСТИ, РЫНОК

Игорь Старков: Главное – сам термин «фотография» исчерпал себя, без дальнейших пояснений он перестал быть достаточным. Аналоговая, цифровая, репортажная, документальная, арт-, фэшн-, стрит-фотография – все эти тонкости существовали и раньше, но сегодня они стали принципиальными. Любая безыдейная форма воспроизведения реальности, даже «посредством воздействия света на чувствительный материал» – это что-то из прошлого, акценты переносятся сегодня на концептуальную работу, которая встраивается в контекст современного искусства. Невозможно продолжать тиражировать реальность, плодить подобию других подобию.

Иван Пустовалов: Любая граница, даже технологическая, кажется условной. Камера 4х5 всего сорок лет назад была репортажной, сегодня это инструмент

только фотохудожника. Вопрос в твоих интересах и намерениях, важно ли тебе зафиксировать собственные ощущения или условно объективно поймать момент и рассказать историю. Репортаж для меня – слишком вербальная практика.

Макс Шер: Летом приезжал на практику один голландский студент, от него я впервые услышал о делении на эмоциональную и концептуальную фотографию. В первом случае ты снимаешь подряд всё, что к тебе приходит, и пытаешься собрать это в связную серию, а во втором идёшь от конкретной идеи и на неё нанизываешь картинки как на нитку.

Антон Михайловский: Отказ от условностей связан исключительно с рынком. Если лет сорок назад невозможно было представить себе репортажную, военную или трэвел-фотографию в стенах галереи, сегодня это повседневная практика. Для большинства основным источником дохода являются публикации, при этом в новостной прессе профессиональных фотографов сильно теснит так называемая гражданская журналистика. Падают бюджеты, это связано с мировым кризисом прессы. Галерейные институции учат свою постоянную публику ценить и покупать фотографию, а воспитание аудитории несомненно важно.

Александр Гронский: Фотография плотно вошла в общественное сознание как инструмент передачи новостей в системе СМИ, но её самое это никак не определяет. Перестав быть востребованной на рынке новостей, документальная фотография освободилась от множества производственных штампов. Акцент смещается с редактора на самого фотографа, то, что он сам хочет сказать, что он видит. Огромная армия фотографов, снимавших всё подряд, остаётся сейчас без работы и вынуждена переосмыслить свои отношения с медиа, это хорошо. Возможный выход – работа с галереями; у классической фотографии до сих пор нет лучшего применения, чем повесить её на стену или напечатать в альбоме. При этом продавалась она всегда плохо, даже мэтры всегда имели другие постоянные источники дохода,



1

131



2

На стр. 128
Игорь Старнов
Мама, 2010

1. **Елена Черняк**
Из серии «Сибирь», 2009

2. **Иван Пустовалов**
Из серии «Балет», 2009

вроде заказных съёмок или преподавания. Рынка в России до сих пор нет, он слишком случаен и непредсказуем, правда, и на Западе он появился не так давно.

НОВЫЕ МЕДИА

Пётр Антонов: Сложно игнорировать появление цифрового изображения, но, как ни странно, самым большим открытием продолжает выглядеть «новый цвет» и «новый документ» 70-х годов: ничто не сравнимо по масштабам с Эгглстоном, Стернфилдом, Фридлендером.

Антон Михайловский: До сих пор мало кто понимает, как жить и работать с мультимедиа, нам не хватает журналистской и потребительской культуры. Существует понятие нарративной фотографии, пытающейся рассказать связную историю посредством снимков, подписей к ним, вступок, слайд-шоу, видео, звука. Мультимедийные проекты сегодня – это настоящее большое кино, часто с элементами нелинейного повествования, когда зритель сам может управлять, куда ему пойти и каким контентом воспользоваться. Следующим шагом будет конструирование виртуального пространства, в котором зритель вынужден принимать решения, часто противоречащие собственной формальной логике, где через слом собственных шаблонов ты можешь узнать и прочувствовать что-то неожиданно новое. Больше всего это становится похоже на компьютерную игру.

Александр Гронский: От «новых медиа» последние пятнадцать лет ждут колоссального прорыва, но до сих пор кардинально ничего не изменилось. Техника осваивается значительно медленнее, чем появляется; внедрение любой технологии связано на первых порах с шоком восприятия. Существование цифровых камер никак не повлияло на эстетику фотографии – я не вижу, чтобы кто-то освоил её «цифровость» как таковую. Все интуитивно чувствуют, что «новые медиа» скрывают неизвестные возможности, но никто их пока не нашёл, мы по-прежнему находимся в предощущении.

Зина Михальская: Дискурс фотографической теории и практика практически не сопрягаются друг с другом. Со стороны теории понятно, что фотографии не отображают реальность и девальвируются как документ. Со стороны практики очевидно, что фотографии конституируют наше сознание и восприятие. Мы вспоминаем исторические события по снимкам, сделанным Хепкером, Капой, Пеллегрином вне зависимости от того, насколько эти фотографии отображают действительность – они создают фотореальность, а эта реальность формирует нашу коллективную память. Фотография – это крайне демократичный и доступный метод самовыражения, при этом выполняемый ею набор функций с появлением цифровых технологий практически не изменился. До цифровой революции фотография уже была всем – доказательством, документом, изящным искусством, модой, рекламой – этим она и осталась. В то же время, если говорить о новых авторах, то мне запомнились Дуг Рикард (Doug Rickard) и Джон Рафман (Jon Rafman), использующие в своих работах фотографии из Google Maps и Google Streetview. Перенос их в другой контекст, они придают им новую ценность. Думаю, что работа с архивами, спутниками и гуглом будет продолжать пользоваться большой популярностью и таит в себе еще массу неисчерпанных возможностей.

Митя Нестеров: В контексте сказанного Зиной мне очень понравилась история с трёхногрой кошкой Нэнси Бин. Конечно, она снимает не сама, а у неё на шее прямо под нижней челюстью закреплена миниатюрная цифровая камера, делающая кадр каждую минуту, так что угол обзора камеры хотя бы примерно совпадает со зрением кошки. На фестивале в Арле в этом году был выставочный проект «From Here On», дословно «Отсюда», который курировали Мартин Парр и Клемент Шеру, историк фотографии из Центра Помпиду. Там «работы» Нэнси Бин выставлялись как раз вместе с Рафманом, и там же был, например, проект словака Павла Смейкала, который из



старых документальных фотографий вырезает фигуры людей – представьте себе самый известный снимок Роберта Капы, лишённый своего героя. Все вопросы – действительно снят или не снят момент гибели испанского националиста или это постановка – вопросы оказываются тоже буквально сняты. Иоаким Шмидт в Германии, или Алексей Шульгин в России работали с архивами ещё в начале восьмидесятых, и в целом их работа указывает на ту же проблему, что и участие в выставке Нэнси Бин: фотография – всё же очень условно авторское искусство.

Макс Шер: Если фотографа интересует картинка сама по себе, чистая визуальность, он вряд ли обратится к новым медиа. Мне интересно фотографирование само по себе. Если серия получается визуально интересной, трогает зрителя, будит другие образы, воспоминания, ассоциации, то я считаю свою задачу выполненной. При этом ценность несёт уже только медиа, картинка как таковая, а не то, что на ней изображено.

Александр Гронский: Для меня всё заканчивается на одной фотографии, а последовательность, ритм, идея и сюжет уже не так важны. Мне нравится вкручиваться в медиа в чистом виде. Так что, думаю, взаимодействия классической фотографии с мультимедиа практически не происходит.

ОБРАЗОВАНИЕ

Иван Пустовалов: Когда я начинал, фотография казалась мне самым ущербным медиа. В ту область, где я в конце концов оказался, я пытался прийти окольными путями, лез через забор, вместо того чтобы открыть калитку, попадал в колючую малину. Я убеждён, что фотографическое образование должно строиться по цеховому принципу. Необходимо знать историю искусств, важно смотреть альбомы и сайты, но продуктивнее всё же найти себе мастера. На почве коллекционирования музыки мне повезло познакомиться с Евгением Нестеровым. Я приносил ему свои картинки, он их кадрировал,

показывал, что на самом деле привлекло моё и его внимание в каждом отдельном случае. Такая история есть у каждого фотографа.

Александр Гронский: Есть ли проблема образования? Важно ли знать историю искусства? Сложно сказать. Наличие Интернета и возможность смотреть картинки – необходимый минимум для того, чтобы начать развиваться. Любое образование – это различие: это нравится, это нет, это нравится больше. Так формируется вкус. Фотография – максимально доступный жанр. Несомненная польза школы Родченко и других появившихся здесь школ – создание определённого профессионального контекста.

Анастасия Цайдер: Насмотренность, высокий уровень визуальной культуры необходимы для включения в международный контекст, участия в конкурсах, карьерного роста.

Оля Иванова: Может быть, нам всем просто не хватает образования. Большинство людей, работающих сейчас в русской фотографии, самоучки. Личный опыт, своё мнение – всё, что у нас есть. Не понятно, возможно ли строить на этом индустрию и рынок.

Игорь Старков: Осенью прошлого года, в 59 лет, моя мама увлеклась фотографией, и незаметно новое увлечение всё больше её захватывало. Каждый вечер я встречался не с родным человеком, а с начинающим фотографом, стремящимся скорее стать профессионалом. Мама быстро училась, тридцать лет работы в музее не прошли даром. Композиция, свет, динамика – за несколько месяцев мама прошла путь, на который молодые люди тратят несколько лет. Я понял, что вернуть прежнюю маму невозможно, и меня охватил понятный ужас.

РУССКАЯ ФОТОГРАФИЯ: ПОТЕРЯ ИДЕНТИФИКАЦИИ

Зина Михальская: У меня немного сведений о российской современной фотографии, но знаю, что в Германии огромной популярностью пользуется Борис Михайлов, которого хорошо знают



1

135



2

1. **Петр Антонов**
Москва, 2011

2. **Оля Иванова**
Катя. Из серии «Фрини»
2011

и очень любят. Ну и, конечно, все помнят Родченко. Думаю, это первые два фотографа, которых назовет средне-статистический, любящий фотографию немец.

Александр Гронский: Интерес к фотографии сегодня высок как никогда. Мы живём в золотом веке, и в то же время находимся лишь в зачаточной стадии. Я не вижу русской фотографии, нет объединяющего фактора, за исключением, может быть, старой школы фотографов, активно снимавших в 70–80-е. Я отчётливо понимаю, например, что корни моей работы не в России и не в русском искусстве – но мне важна территориальная привязка. Чтобы появилось нечто новое и уникальное здесь, не пустое, нужно время – это во многом вопрос количества, критической массы работающих и думающих авторов.

Пётр Антонов: Вопрос о российской принадлежности фотографии очень важен. Сразу понятно, что такое американская школа, немецкая или даже хельсинкская. Подобного стереотипного представления о русской фотографии нет, всё заканчивается ленинградской школой и её последователями, а единственный стопроцентно всеми на Западе узнаваемый автор – пожалуй, Родченко. Вопрос о «русийскости» важен, потому что это вопрос поиска национальной идентичности, особенно сейчас актуального. Нужно, отбросив поиски национальной идентичности в области формы, обратиться к национальным мотивам в области содержания. Россия – исторически крайне недофотографированная страна. Лучший ответ на вопрос, что же отличает русскую фотографию, – чувства. Мы действительно очень сентиментальны и одновременно серьёзны, это отражается и в фотографии.

Александр Гронский: В русском пейзаже мне чудится надлом и надрывное переживание. Мы видим и снимаем его так, как не видят иностранцы. Легко уйти в другую крайность: многие творческие профессии в России страдают идеей своего особого пути, вырождающейся в простое игнорирование реально происходящих процессов.

Дмитрий Нестеров: Поиск национального содержания возвращает нас к дискредитировавшей себя системе массовой культуры, и понятно модернистское по своей природе желание многих фотографов искусственно от неё отделиться, избавиться от «документализма» в работе.

Антон Михайловский: Важно не быть таким творческим хиппи, снимающим в стиле пьяного мастера. Что действительно раздражает в русском подходе, так это раздолбайство. Ко многим кажущимся второстепенными вещам нужно относиться гораздо серьёзнее – и к ретуши, и к отбору картинок. Многих удивляет, почему мы не выигрываем на World Press Photo второй год подряд. Посмотрели бы вы серии, которые туда присылают!

Александр Гронский: У людей, отчётливо формулирующих свои карьерные задачи и фотографические высказывания, всё получается относительно быстро. Русские, попавшие в западную фотографическую среду, быстро начинают в ней ориентироваться, чего не скажешь об оставшихся здесь. При этом воспринимаем ли мы на Западе как цельность? Нет.

Оля Иванова: На портфолио-ревью не взяли многих хороших фотографов, но взяли людей, снимающих свадьбы. Такое ощущение, что в России есть вертикаль «куратор – фотограф», нет равноправия и диалога, твоё мнение никому не нужно. Из неформальных и дружеских отношений часто вытекает хамство и пренебрежение. Из-за того что рынок не приносит достаточных дивидендов участникам всё похоже на междусобойчик, а не индустрию. Что такое русская фотография, я вообще не понимаю. Участвовать в русских конкурсах желания не возникает.

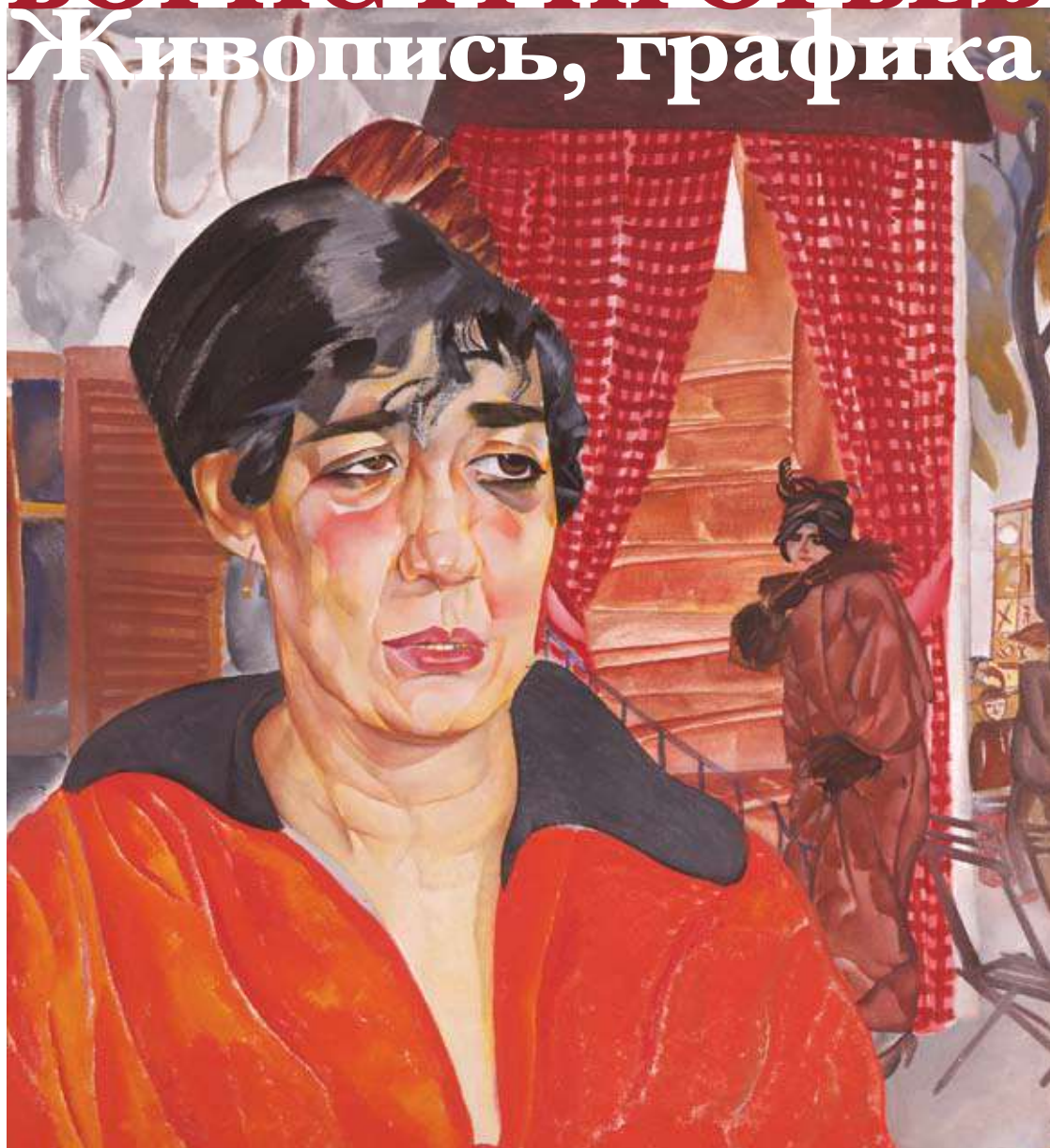
Александр Гронский: Нам действительно не хватает адекватной фотокритики. Очень сложно найти внятный анализ и разумное обсуждение, обстоятельное размышление на тему русской фотографии.

Министерство культуры РФ | Государственная Третьяковская Галерея



БОРИС ГРИГОРЬЕВ

Живопись, графика



14 СЕНТЯБРЯ — 13 НОЯБРЯ 2011
Инженерный корпус. Лаврушинский переулок, 12



ПРИ ПОДДЕРЖКЕ



ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПАРТНЕР



ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОДДЕРЖКА



Виртуальная Галерея Современного Искусства

partner project
галерея

СТАРУШЕН ИЗ
МУЗЕЕВ!

Главная О проекте События Выставки Услуги Колумнисты Контакты

Анонс выставок 2012:

Богдан Мамонов
06.09 - 05.10

Борис Смелов
22.08 - 05.09

www.partnergallery.com



SPUTNIK | GALLERY

547 West 27th Street, Fifth Floor
New York, NY 10001
212.695.5747
www.sputnikgallery.com



Valery
KATSUBA

AirFlight

October 27 - December 18, 2011

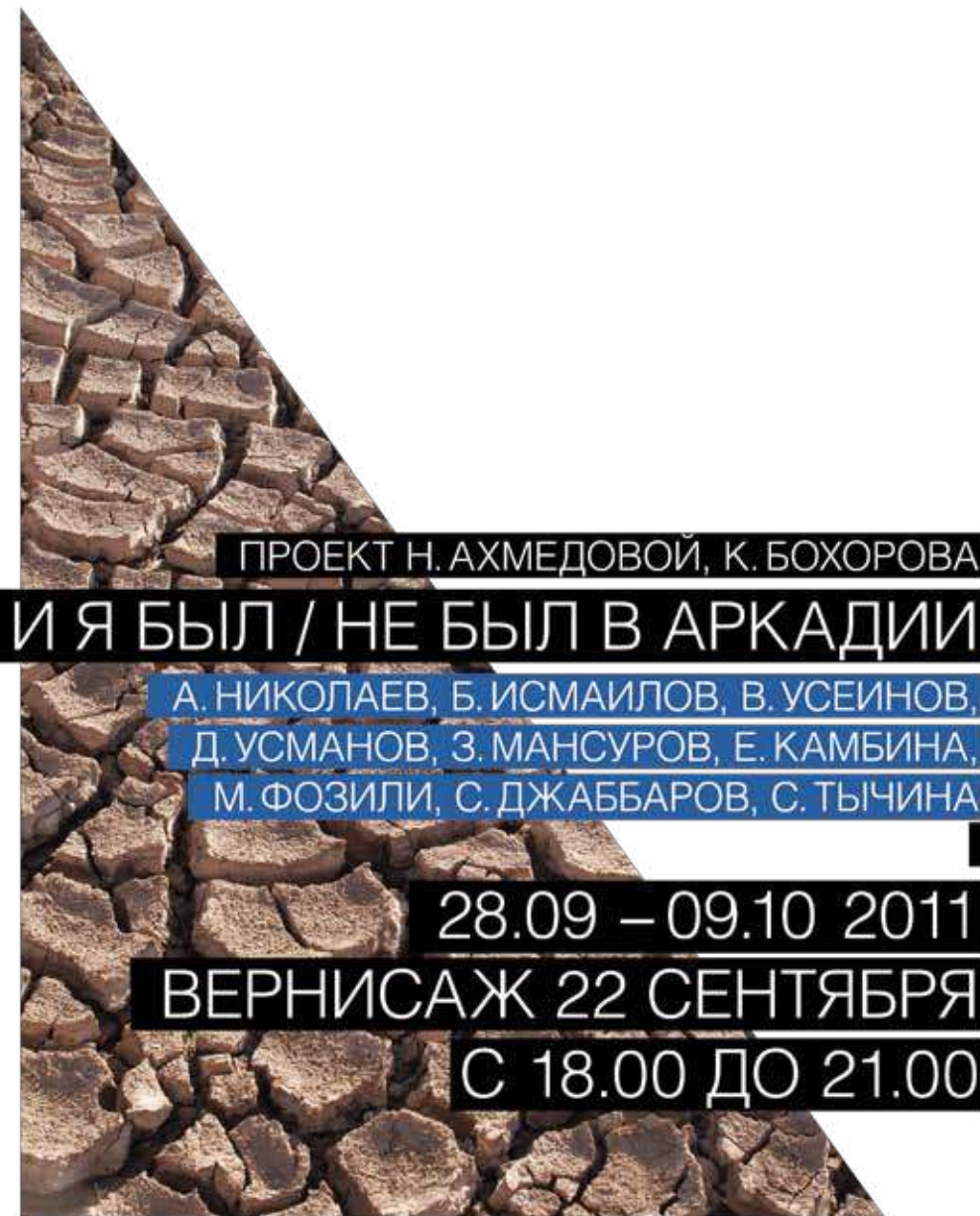
From **Air Flight - Body Shock**
Red Ribbons, N3 (acrobat Olga Golubeva)
edition 4, C-print, 120x120 cm

4 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
— 23 сентября
— 30 октября
2011

**Переписываем
миры**
специальные проекты

4 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
— 23 сентября
— 30 октября
2011

**Переписываем
миры**
параллельная программа



ПРОЕКТ Н. АХМЕДОВОЙ, К. БОХОРОВА

И Я БЫЛ / НЕ БЫЛ В АРКАДИИ

А. НИКОЛАЕВ, Б. ИСМАИЛОВ, В. УСЕИНОВ,
Д. УСМАНОВ, З. МАНСУРОВ, Е. КАМБИНА,
М. ФОЗИЛИ, С. ДЖАББАРОВ, С. ТЫЧИНА

28.09 – 09.10 2011

ВЕРНИСАЖ 22 СЕНТЯБРЯ

С 18.00 ДО 21.00



ПРОЕКТ ИВАНА ИСАЕВА

ДМИТРИЙ САМОДИН

ДЕНЬ ЗА ДНЕМ

12 – 23 ОКТЯБРЯ 2011

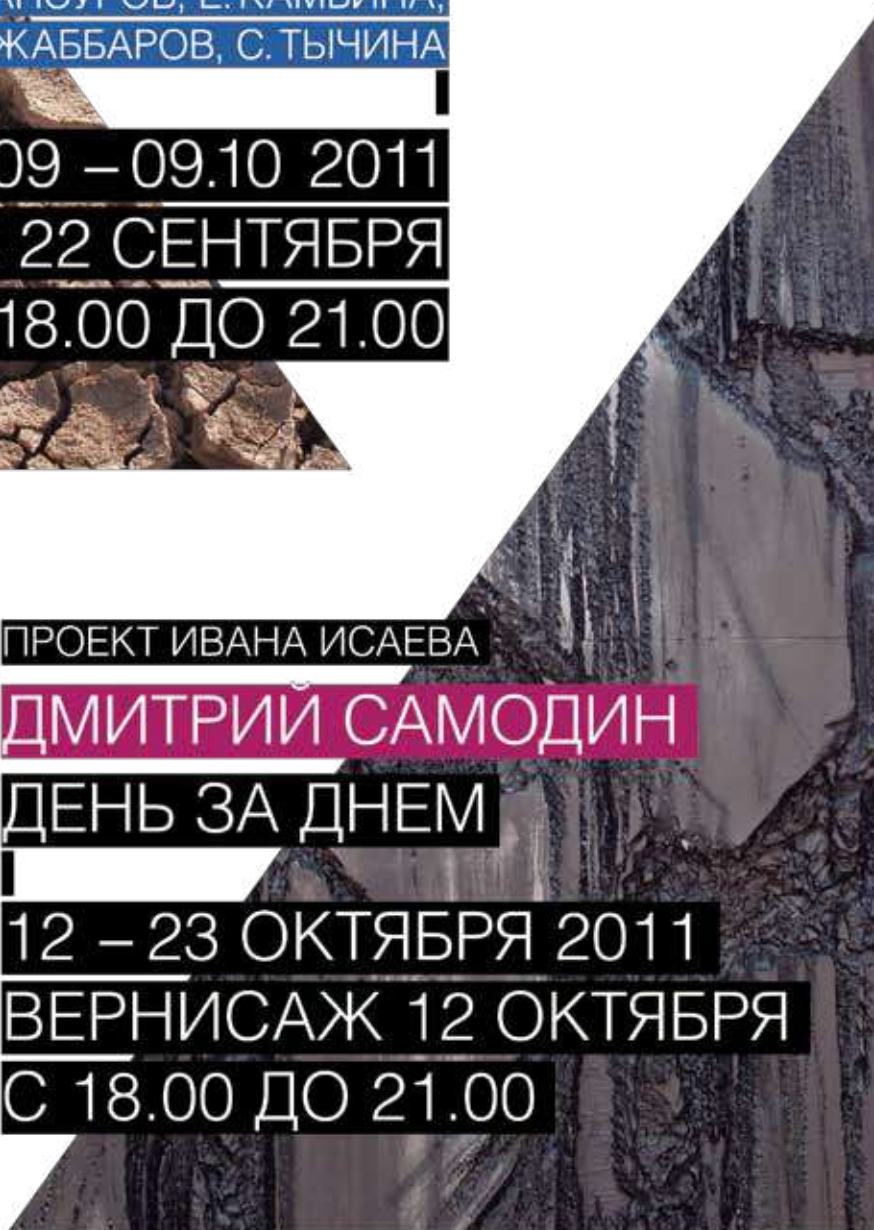
ВЕРНИСАЖ 12 ОКТЯБРЯ

С 18.00 ДО 21.00

**ГАЛЕРЕЯ
3**

Галерея работает ежедневно,
кроме понедельника и вторника
с 11.00–19.00

119002 Москва
Староконюшенный переулок, 39
тел/факс (495) 697 14 56
www.a3.artfor.ru
a3@complat.ru





ПРОЕКТИРОВАНИЕ
СТРОИТЕЛЬСТВО
УПРАВЛЕНИЕ
www.abgrp.ru

+7 (495) 787-28-87

г. Москва, Красный октябрь
Береневская наб., д.8, стр.1





АЕС+Ф. ALLEGORIA SACRA

Куратор: Ольга Свиблова
 Организаторы: Мультимедиа
 Арт Музей, Москва /
 Галерея «Триумф»

Художники:

AES+F (Татьяна Арзамасова,
 Лев Евзович, Евгений Святский,
 Владимир Фридкес)

16.09–06.11

АЛЬБЕРТО ГАРСИА-АЛИКС. НЕОБРАТИМОСТЬ

Куратор: Николас Комбарро
 Организаторы: Министерство культуры РФ /
 Мультимедиа Арт Музей, Москва

При поддержке: Правительства Испании /
 Государственного музея «Центр искусств королевы Софии» /
 Государственного общества по делам культуры, Испания /
 Посольства Испании в Москве / Института Сервантеса /
 Галереи Хуаны де Аиспуру

10.09–06.11

ГЕРМАН ТИТОВ «НЕЗНАЧИТЕЛЬНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ»

Куратор: Ольга Свиблова
 Организатор:
 Мультимедиа Арт Музей,
 Москва

Художник: Герман Титов
 При поддержке:
 Е.К.АртБюро

21.09–09.10

МОСКОВСКАЯ ШКОЛА ФОТОГРАФИИ И МУЛЬТИМЕДИА ИМ. А.РОДЧЕНКО, ВЫСТАВКА «INDI_VISUAL»

Куратор: Александра Евангели
 Организаторы: Московская школа
 фотографии и мультимедиа им. А.Родченко /
 Мультимедиа Арт Музей, Москва

Художники: Елена Асташова,
 Дмитрий Володин, Софья Гаврилова,
 Евгения Демина, Даниил Зинченко,
 Василий Кленов, Егор Крафт,
 Михаил Максимов, Лена Мартынова,
 Мариам Песвианидзе, Наташа Серикова,
 Валя Фетисов

12.10–06.11

СОВРЕМЕННОЕ ИТАЛЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА

Кураторы: Нанда Виго, Альберто Подио
 Организаторы: Мультимедиа Арт Музей, Москва /
 Итальянский Институт Культуры в Москве
 G.L.O.W. Platform, Милан

При поддержке Специального представителя
 Президента Российской Федерации по между-
 народному культурному сотрудничеству,
 Посла по особым поручениям М.Е.Швыдкого

Художники: Лучо Фонтана, Альберто Бьязи,
 Агостино Боналуми, Давиде Бориани,
 Энрико Кастеллани, Джанни Коломбо, Дадамайно,
 Габриеле Девекки, Франческо Ло Савио,
 Пьеро Мандзони, Манфредо Массирони,
 Бруно Мунари, Паоло Скеджи, Нанда Виго, Группа N

14.09–30.10

ОЛЕГ КУЛИК «КОМПОЗИЦИЯ 911»

Куратор:
 Ольга Свиблова
 Организатор:
 Мультимедиа
 Арт Музей,
 Москва

Художник:
 Олег Кулик

13.09–06.11

реклама

МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА ОСТОЖЕНКА, 16 www.mdf.ru +7(495) 637-11-00

СТРАТЕГИЧЕСКИЕ ПАРТНЕРЫ:



ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОДДЕРЖКА





142

АРСЕН САВАДОВ ОТ ИСПЫТАНИЯ РЕАЛЬНОСТИ К РОЖДЕНИЮ ФАНТАЗМА

Лидер «украинского трансавангарда» и «южнорусской волны» на длительное время отказывался от своей коронной, размахистой и велеречивой, многозначительной живописи ради рискованных фотоперформансов – чтобы сейчас вернуться к живописи, которой он опять окормляет Киев и Москву: в начале лета и там, и там прошли небольшие ретроспективы последнего периода творчества Савадова

Константин Агунович

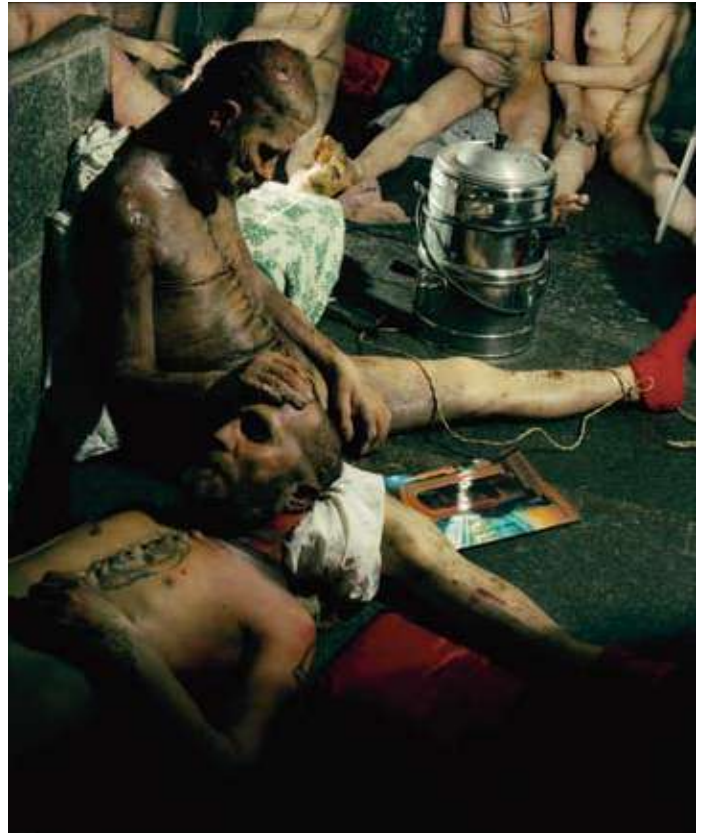
1. Арсен Савадов
Бегство в Египет
2010–2011

2. Арсен Савадов
Из серии
«Донбасс-шоколад»
1997

3. Арсен Савадов
Из серии «Книга мертвых»
2001



2



3

143

Нетрудно найти общее с живописью в последних фотопроектах Арсена Савадова – они и появились из живописи, по вине живописи, сначала как постановка, материал для натуральных штудий, впоследствии переросший в отдельное удовольствие, – нетрудно и последнюю живопись Савадова вывести из фотопроектов. Те же персонажи, детали антуража и даже мизансцены легко переключаются туда-сюда, равнодушно меняя одно агрегатное состояние образа (постановочный кадр) на другое (картина). Критики охотно видят в таком безразличии пресловутую «трансмедиальность» или «интермедиальность» – способность образа пренебрегать медийными нюансами и помехами и даже рассчитывать определённые потери, что придали бы образу некую медийную «тёртость», обкатанность.

То есть, когда Савадов повторяется – это ему плюс.

Теперь представьте, у вас перед

глазами, допустим, фотография из проекта 1998 года «Марксизм де Сад». А рядом – внушительная, пять метров по диагонали, картина. Сделанная в другом веке и даже тысячелетии. Тем не менее – и там, и тут в сценах а-ля S&M фигурируют некие ряженые с натянутыми заячьими ушками, словно для детсадовского новогоднего утренника; и там, и тут – стопроцентно идентичные пластиковые группы. Такая же судьба – бессрочно служить искусству Арсена Савадова – преследует, например, и широкие бутафорские шляпы в виде мухомора, будто ухваченные на распродаже реквизита: впервые появившись, кажется, в фотосерии «Кокто», эти шляпы неоднократно воспроизводились Савадовым в поздних и совсем недавних живописных фантазмагориях – что-то среднее между бразильским карнавалом и «театром оргий и мистерий» Германа Нитча. Критик и куратор Александр Соловьёв на-

звал эти многолюдные блокбастеры «постановочным театром абсурда». Или это было сказано о савадовских фотосериях?

Вы переводите взгляд оттуда сюда и обратно – и не понимаете, зачем тогда это всё.

~

Савадов словно рачительный хозяин, с добром расставаться запросто ни за что не станет.

Зайдёшь на воображаемый склад его художественного имущества, савадовской поэтики – чего только там нет! Доверху громоздятся давно и недавно использованные мотивы и практики – где-то толсто покрытые пылью, где-то, напротив, свежешпоюзанные и потёртые «трансмедиаальностью», – но ни тогда, ни сейчас окончательно не отвергаемые. Последние картины Савадова, где в пространство полотна словно сгружается всё мыслимое и немислимое – люди, аксессуары,



1



2

детали, ракурсы, сцены, – такой воображаемый склад очень напоминают; однако и двадцать лет назад он никогда не стеснялся наполнить картину не только добытыми отовсюду образами, но еще и буквально прилепить что-нибудь поверх – отчего двухмерная картина, и так воплощенная «боязнь пустоты», превращалась совсем в трехмерный объект. Название одной, «Рай в аду», неплохо демонстрирует эту гротескную смесь из всего. (Как намешано и в нём самом: классик украинского контермпорари – армянин, уроженец Баку.) Взять для примера балетную пачку: впервые она нарисовалась на матросах корабля Военно-морских сил Украины «Славутич» (видео и акция в групповом крымском проекте «Алхимическая капитуляция», 1994). Дальше Савадов стал рядить в них натурщиков для живописной серии (1996), так и оставшейся незаконченной – потому что из сочетания жилистых и поношенных

мужских тел с воздушными балетными пачками кристаллизовался антрацитово-блестящий, знаменитый теперь «Донбасс-шоколад» (1997). В незаконченной серии впервые мелькнули и заячьи уши. Пачки ныне перепачканы угольной пылью – сильно и, кажется, навсегда, – но кто может сказать с уверенностью, что впредь мы их никогда не увидим? Они и появляются – время от времени – как символ чистоты, вброшенной в абсурд повседневности; правда, брутальные и фактурные мужики у Савадова их больше не носят, но мало ли?

По Савадову, это и называется постмодернизмом:

«Использование любых – литературных ли, визуальных ли – текстов и знаков».

Говоря иначе, всякое лыко в строку. Приверженность собственным находкам Савадов называет проявлением паранойи и объясняет художественской одержимо-

стью. Но только одними образами паранойя скопидомства ведь не заканчивается. Богатый школьно-институтский бэкграунд работал как в годы бури и натиска «украинского трансавангарда» конца 1980-х – начала 1990-х, так работает и сейчас; сама манера живописи, взыскуемая ныне Савадовым, элегантно-неряшливый академизм, когда он с нарочитой небрежностью делает «одной левой» рисунок очередной многометровой орясины: рисовать научили в детстве, это не забывается и после какого угодно «трансавангарда». В конце 1980-х он изображал, что рисовать скорее не умеет – или, точнее, что рисунок в этой живописи не главное, – что это прёт из него и говорит через него какая-то стихия; теперь наоборот – но тоже изображает. Только теперь он изображает, что рисовать-то на самом деле ещё как умеет. Картина в этом случае оказывается знаком с пустым значением; Виктория Бурлака опреде-

1. **Арсен Савадов**
Из серии «Коллективное красное», часть I. 1998

2. **Арсен Савадов**
Мироточащие
2010–2011

3. **Арсен Савадов**
Из серии
«Донбасс-шоколад»
1997



3

145

лила новый стиль Савадова как «гламурный фейк», «симуляцию не красоты, но красивости»: картина вроде есть, немаленькие размеры суть дополнительный аргумент в пользу её существования, и на ней весьма приличным образом нечто весьма неприличное изображено – какая-то вакханалия мотивов и деталей; маэстрия савадовской техники находит как бы оправдание и объяснение в этой феерии поз и ракурсов; однако изображает картина Савадова прежде всего... самое себя. То есть, большую картину, сделанную большим мастером. А низанные детали сюжета неважны, да и сам сюжет – «постановочный театр абсурда», пестрый карнавал многозначительных образов – здесь только повод.

И, надо сказать, что на складе Савадова это самая монументальная, громоздкая и потому неизбежная вещь – картина как таковая. Вот с ней-то уж точно – ни за что не расстаться.



Вспоминается история, как Савадов с тогдашним своим поделщиком Юрием Сенченко не могли вынести из мастерской, чтобы отправить на какую-то там по счёту молодёжную выставку в московский Манеж, знаменитую впоследствии «Печаль Клеопатры» – которая произвела тогда в Москве поистине фурор; после неё-то и заговорили о «украинском необарокко», «украинском трансавангарде» и «южнорусской волне», а Савадов в одночасье стал звездой союзного масштаба. Картина не проходила в двери ни так ни эдак, пришлось выпилить в одном месте дверной косяк – чтобы потом долго не заделывать его, сохраняя на память о последовавшем успехе как зримое свидетельство случившегося прорыва. «Клеопатра» показала чрезмерно законцептуализированным москвичам, на что ещё способна живопись. И что если где-то там, может быть, кар-

тина и умерла, а живопись вышла из моды, на Украине ещё помнят, что такое хорошая живопись и знают толк в ней.

При этом, понятно, делать вид, что ты вообще не в курсе, что в мире происходит, тоже не комильфо. Будто ты какой наивный художник, что называется, на голубом глазу картиной больше не позанимаешься. Надо как-то иначе, но как?

«Как сделать из неё имитацию, а не настоящую живопись? – рассуждает вслух Савадов. – После концептуализма это сложная штука. Да, мы занимаемся имитацией. Но нельзя ведь имитировать ничто. Без живописи не будет и имитации».

В общем, от живописи никуда не деться.

Но это надо вообще знать, что за исключительная роль у картины в современном украинском искусстве. Успех «трансавангарда», допустим, давно прошёл, но статус



картины в украинской иерархии художественных ценностей поколебать ничто не в силах. Избыточная карнационная живопись, «необарокко», как и вообще живопись, пусть хоть абстракция, сама любовь к картинной форме – для украинского «мыстецтва» это несомненное достоинство, но и беда. поголовно рисуют все. Когда-то соученик Савадова по Киевскому художественному институту, ныне директор Киевского музея русского искусства, застенчиво признавался, что сам для себя выделяет такие как бы «библиотечные дни», когда он занимается живописью, и в такие дни подчинённые знают: директора не беспокоить. Причём знают и в минкульте, и тоже не беспокоят.

Причины тут практические и не только. Разумеется, живопись хороша тем, что, как говорит Савадов, всегда под рукой. Ещё она хороша тем, что в момент, когда у украинского современного художника в груди вскипает ретивое, о

живопись первым делом хочется и может быть вытереть ноги (не отсюда ли трансмедиаальная «потёртость»?). А потом вернуться к ней, словно к верной жене. Живопись превалирует, притом что играет вторичную роль – не потому, что она там что-то за кем-то повторяет, а потому что для украинского автора верно не «он художник, потому что рисует картины», а «он рисует картины, потому что художник». Живопись, получается, статусная вещь, притом что каждый понимает, что этот статус неплохо бы сменить.

Что-то есть в этом и от типично хохляцкого упрямства. Наваждение – по-местному, «мары»: сонное томление перекушавшего в сиесту, задремавшего «пид сльвою» имярека, – сочная живопись выступает как коррелят ожиданий уже после слова «Украина», «украинский»: э-э, там наверняка должно быть что-то вкусное. Ожидания хочется оправдывать, но и хочется притом сунуть «дулю» в лицо разлакомившегося

иностранца: странна украинская живопись, возникающая из противоречивого желания делать и не делать, делать что-то другое. Украинский соврисек много пробовал и пробует с другими медиа; избыть засилье живописной практики – время от времени предпринимают такие попытки все, но живопись при этом остаётся, выразился бы Станиславский, как неотменимые предлагаемые обстоятельства. В конце концов, это способ проявить мастерство, которое здесь до сих пор связывается с умением рисовать. Вчерашний день, провинциальность, да и южная лень братья за что-то новое, «париться» – в принципе, хватит и живописи. Она сама может бурлить и разрываться изнутри, но по-прежнему остаётся «в рамках». В конце концов, живопись – это плоскость и стена, а не пространство и объём. Пространство – большая претензия, мало кто может себе позволить. Стена – другое дело. Так что живопись тут ещё и от вынужденной скромности.

1. Арсен Савадов
Страна Чудес или
Посвящение Примаченно
2010–2011

2. Арсен Савадов
Из серии «Последний
проект». 2010–2011



2

147

Избыток и скромность – двойственное отношение, которое мешает определить и закрепить объект в представлении; но с живописью тут всегда так. Потом, хорошая школа – бросить жалко.

«С таким образованием, как у меня, не выбрасывают ресурсы на ветер!»

Оттуда же, видимо, и «пафос многофигурных полотен» (А.Соловьёв), сохранившийся ещё с ученических времён, когда нынешних грандов украинского совриска учили пропагандистскому соцреализму. Большой формат приятно ласкает воображение возможностями «большого жанра».

~

Так что, при всей константности мотивов и сюжетов возвращение к живописи, случившееся у Савадова десять лет назад после значительного перерыва, когда он был занят фотопроектами, случилось как-то

вдруг – и не вдруг. Потому что иначе и не могло случиться.

Так же «вдруг» перед тем, в середине 1990-х, Савадов картину забросил, увлечшись фотографией. А потом на раз – воскресил. Чтобы начать с того же места, где остановился – с подчёркнуто натуралистической трактовки, которую опробовал тогда, в середине 1990-х, работая над последним совместным проектом с Сенченко «Преступление и наказание», и которой не пользовался, наверное, ни разу после того как закончил Киевский художественный. (Примерно в то же время в Москве схожую манеру, не то наследующую соцреализму, не то пародирующую его, демонстрирующую одновременно и академический навык, и презрение к нему, избрали Виноградов и Дубосарский.) В середине 1990-х Савадов экспериментировал с монтажами – но выходило не то, не устраивало. То, что он обратился к фотоперформансу, где результату – сделанной

фотосерии, – сопутствовал ещё и невероятный опыт игры с живой жизнью, Савадова, всегда имевшего вкус к трансгрессии, видимо, и подкупило.

«Хорошо, когда художественный хоррор идет в прямом режиме, без компьютеров и постпродакшнов, его приглаживающих. Когда за работой стоит пульсация реальности».

Какие там монтажи, когда можно сделать так, чтобы невероятное шагнуло в реальность! Можно или нет? Савадов, и до того проверивший среду на прочность – прогнётся или нет? – прельстился реальным воплощением самых невообразимых сюжетов; в фотоперформансе соблазнило не столько «фото», сколько «перформанс» – как средство прямого воздействия на реальность, без образных околичностей. (Наиболее выразительные из его фотопроектов, «Донбасс-шоколад» и «Мода на кладбище», что показательно,



1

1. Арсен Савадов
Ночной Дозор
2010

2. Арсен Савадов
«Звезда» 2010–2011

3. Арсен Савадов
Из серии «Книга мертвых»
2001

пришли к нему в голову, когда он работал грузчиком в Нью-Йорке – было в биографии Савадова и такое.) Образы и их интерпретация как раз, как и в нынешней его живописи, кажется, играют роль не первостепенную; важнее было приключение и игра – рискованная и довольно опасная, станем ли мы представлять себе условия съёмки на кладбище, на фоне настоящих похорон, когда скорбящие вряд ли бы стали разбираться в сложностях постмодернистского отношения к жизни, или на километровой глубине под землей, когда неожиданно пошёл метан... Новый жанр стал для Савадова вызовом, который он с воодушевлением принял.

«Ты пойми, постановочная фотография – мейнстрим, и потому там все горят. В другое время человек может спрятаться за живописью, за графикой – мол, я так вижу, – а тут же все ляпы сразу видно».

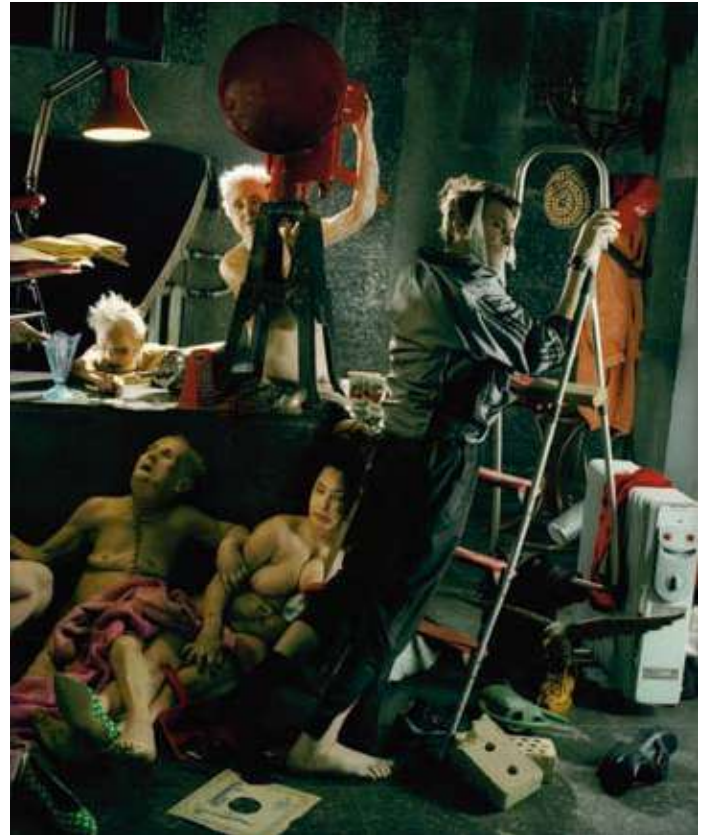
Вызов, вот это преодоление «нельзя» и «трудно», экстрим, и со-

ставляли нерв савадовских экспериментов, вершиной которых стала скандальнейшая «Книга мёртвых», сделанная в морге с настоящими трупами и впервые показанная в Москве – предъявить такое в Киеве не решился бы даже Савадов. (Спонсировавший съёмку фонд был вынужден потом всеми силами открещиваться от сотрудничества, объявляя городу и миру, что с этим циником не имеет ничего общего.) Несмотря на свою исключительность и непревзойдённость, «Книга мертвых», от которой до сих пор мороз по коже, довольно показательна для савадовской фотоэпопеи, да и для всего его творчества. О чём эта невероятно экспрессивная серия? Что такого непревзойдённого тут, что захотелось бы превзойти? Задумавшись, вы скоро вынуждены будете себе признаться, что, в общем-то, кроме первого – правда, очень сильного – эффекта нарушенных Савадовым всех и всяческих табу, ничего особенного

в «Книге мёртвых»-то и нет. Что показной сюрреализм первой серии «Коллективное красное», сделанной на бойне, довольно бессодержателен – если отвлечься и отминусовать очевидные классические инспирации (представим, что нечто подобное сделал бы какой-нибудь и поныне живущий Пикассо в живописи – ну и что, никакой реакции). Безусловно, каждый из фотопроектов что-то там тематизирует: «Мода на кладбище» – эксгибиционизм и дихотомию Эрос-Танатос, «Донбасс-шоколад» – вуайеризм и социальную травестию (причём, сложности подглядывающего и ситуация подглядывания здесь тематизируются в процессе самой съёмки – куда-то лезть, чтобы найти там непотребное; подсознание как подземелье – которое ещё раз возникает в предпоследней фотосерии Савадова, «Андеграунд», сделанной в соляной шахте). Но привлекаемые Савадовым смыслы что-то плохо держатся вокруг его образов, норвя вер-



2



3

нутя куда-нибудь в энциклопедию, откуда и были почерпнуты. В «мощные» сюрреалистические образы и сам Савадов, кажется, не особо верит. Не верит в их действительность, что они что-то там выражают и на что-то в человеке действуют. Как и в его живописи – поверхность испещрена намёками-символами, однако что ж они символизируют?

Да ничего. Поскольку это всего лишь «высшая степень идиотизма, высказанная в академической степени», как определяет форму и содержание своих живописных махин Савадов.

~

Бойня, морг, кладбище, подземелье – дальше некуда, и Савадов, натешившись экстремальными проектами, вернулся к живописи как раз в тот момент, когда его имя уже прочно ассоциировалось с фото-перформансом на грани фола. С тем

же сожалением, с которым в середине 1990-х публика попрощалась с Савадовым-живописцем, теперь провожали Савадова-фотографа. В 2002 году он снял в Крыму «Последний проект» – никакого перформанса и экстрима, спокойные и помпезные постановки, – после чего окончательно переключился на картинный формат. В «Последнем проекте» и предшествовавших ему «Кокто» и «Ангелах» уже брезжила эклектическая мифология «гламурного фейка»: странные персонажи, непонятные аксессуары – вроде тех же шляп-мухоморов – и многозначительные мизансцены; можно предположить, что возвращение к живописи произошло по причине невозможности выстроить в натуре то, что можно скомпоновать на полотне. «Книга мертвых» обнаружила, что живая жизнь-то ему больше не особо и нужна; если что, то и мертвого – если не совсем задубел – можно расположить в классической натурной позе. Вмон-

тированные в «Underground» джотовские ангелы – первый симптом прощания с «прямой» фотографией перформансов, – появились, когда парубки с крыльями из «Ангелов» перестали соответствовать размаху савадовской фантазии; но Савадов уверяет, что фотографией он просто пресытился.

«Фотография, как ни крути, это только документ. В ней мало поэтики. Становится скучно».

Или, может быть, фотография для него, как для настоящего украинского художника, заточенного на картину, представляет собой что-то нечестное, почти греховное, потому что слишком «лёгкое» – р-раз, и фотография, ну куда это годится; а живопись – этот как тот труд, что был назначен человеку во искупление греха.

Да и результат, что ни говори, не тот. Потому что это картину – хотят, а фотографией... удовлетворяются.

ОЛЬГА СВИБЛОВА «НАДЕЮСЬ УВИДЕТЬ ТО, ЧТО МОЖНО БУДЕТ НАЗВАТЬ РУССКОЙ ШКОЛОЙ ФОТОГРАФИИ»

Накануне нового учебного года директор Мульти-медийного комплекса актуальных искусств Ольга Свиблова рассказала о первых итогах и перспективах главного своего проекта последних лет – Школы фотографии и мультимедиа имени А.Родченко

150

Специфика нашей ситуации проста: у нас нет теоретического образования, которое человек мог бы получить после школы. Например, в Арле условием принятия в школу, кроме вступительных экзаменов, является баг+2 – то есть базовое образование плюс два курса теоретических, которые арльские студенты проходят где-нибудь в университете. Кроме того, если к нам идут из художественной школы, то лучше бы они там не учились – не так уж много есть хороших учебных заведений. Французская модель, конечно, лучшая – мы изучали опыт Арля и «Ле Френуа»; «Ле Френуа» в переводе на наш стандарт получается вообще-то аспирантура, но их опыт чем интересен – у них тоже, как и у нас, профильными являются как фотография, так и мультимедиа, что в других фотографических школах не практикуется. Поначалу курс обучения занимал два года – обычный западный формат. Но мы посмотрели и сделали три года – потому что выяснилось, что с такой программой студентам некогда заниматься самостоятельной работой. Дело в том, что у нас очень жесткая система в отличие от западных школ – такая, как была в хорошем советском универси-

тетском образовании. Есть курсы, которые должны обязательно посещаться, и каждый студент обязан сдать все зачеты, иначе к диплому он не допускается – даже если это прехотливейший диплом. Последний выпуск у нас был двадцать шесть дипломов – а набирали-то тридцать пять, притом что в ходе обучения у нас нет отсева... Что ж, по крайней мере, за эти двадцать шесть можно быть уверенным, что они хотя бы знают все, что было до них. А на пустом месте даже глупость не растет.



Об эффективности нашей программы можно судить ну хотя бы по тому, что каждый год в шорт-листе Премии Кандинского оказываются двое-трое наших выпускников. Или же, как Полина Канис со своими видеоперформансами в этом году, номинируется на «Инновацию».

На данный момент, мне кажется, это вообще лучшее, что есть у наших выпускников – видео и мультимедиа. Причем мультимедиа довольно сложные; уровень наших учебных и дипломных работ намного опережает то, что

сейчас делается или понимается под интернет-артом. То есть все, что касается медиа, у нас идет замечательно. Что же касается фотографии... Если вы меня спросите, довольна ли я нынешними результатами – на фоне тех школ, за которыми я слежу и на которые мы равняемся, – то я скажу, что нынешними результатами вполне можно гордиться. И это признают все, кто к нам приезжает преподавать. Крупнейшие теоретики и художники, фотожурналисты – они все балдеют от нашей школы. О нас написано порядка трех десятков статей – и это я говорю только о специализированной арт-прессе, не беру издания типа Figaro, Le Monde или Liberation, которые тоже о нас пишут постоянно. То есть, с одной стороны, можно прыгать и кричать от радости, поскольку все, что выходит сейчас из школы, это вполне мировых кондиций фотография. С точки зрения концептуальной подготовки мы уже можем быть спокойны, сегодня у нас уже нет фотографий, которые были бы просто фотографиями, у нас есть большие концептуальные проекты – ребята работают так, что мы немедленно можем послать их на любой западный фестиваль, любую западную выставку. Что, безусловно, достижение. Но если спросить меня, довольна я или нет – я скажу, нет. И повторяю дипломникам и преподавателям – нет, потому что надеюсь увидеть когда-нибудь то, что можно будет назвать русской школой фотографии, которая даст пример такой же притягательности и силы, как, например, дюссельдорфская школа. Да, мы уже вполне научились говорить тем же языком, что и остальные. Но я хочу прорыва. Вот если когда-нибудь нам удастся сделать то, что сделали в Дюссельдорфе Бехеры, инспирировавшие и выучившие Гурски, Руффа, Штрута и Кандиду Хефер – тогда я скажу «ура». Потому что для этого, по большому счету, и существует наша школа.



~

99 процентов галерей, музеев, кураторов, коллекционеров и просто потребителей – они на что смотрят? На то, что напоминает им нечто уже виденное. Людей, направленных на то, чтобы открыть что-то новое, их в любой сфере – в науке, в искусстве – их очень мало. Но если уж ты ставишь перед собой задачу, она должна быть такой, чтобы взорвать существующую парадигму – и концептуально, и пластически. Что случается очень редко. Но большие открытия и случаются крайне редко, мы все ищем художников. Вот, скажем, Ира Манн – после ее проекта на весенней фотобиеннале о ней статья в *Art Actual* и статья в *Liberation* с ее иллюстрацией. Нечего сказать, приятно. Или та же Марго Овчаренко, которая всем нравится – уже сейчас, а всего-то 22 года человеку, масса зарубежных выставок, скоро книга выходит; она и мне нравится, очень – в ней есть ее собственная дикость, ее физиологическое ощущение и умение кадр построить; конечно, это незаурядный художник. Но все равно – это понятная мне парадигма. А я хочу открыть такое, что никогда не видела.

~

Уже второй набор качественно отличался от первого – потому что за год о школе узнали, и это послужило стимулом и для абитуриентов, и для преподавателей, перед ними встал серьезный выбор: не только абитуриенты и студенты, но и преподаватели уже стали конкурировать между собой – какой студент к кому пойдет. И мне приятно, что наши выпускники не прекращают общаться, когда выходят из школы. Это значит, что школа дает им среду, и это не что-то теплично-оранжерейное – эта среда не улетучивается, когда они выходят. Они получают выход в мировой контекст, но все-таки держатся вместе – мне это нравится. И еще очень нравится, что при этом индивидуально развиваются они в разных направлениях. Потом они могут работать где и кем угодно – собственно фотографами или дизайнерами, в кино или на телевидении; конечно, могут оставаться свободными художниками – но к моменту завершения образования они, по идее, уже должны хорошо представлять, что это такое, без инфантильных иллюзий. На первом же уроке

– что-то вроде урока мира, да – я им объявляю, что три года счастья им гарантирую, но после этого – ничего. Будут уроки маркетинга, в итоге чего они должны сами научиться продвигать собственное творчество – со всеми вытекающими последствиями. Потому что по мировой статистике среди выпускников художественных вузов живут за счет своего творчества только ноль целых ноль-ноль-ноль-ноль – единицы за этими нулями не видно – процента. А как еще повернется мир за эти три года, никому не известно. То, что мы понимаем под фотографией, трансформируется каждый день. Меняются не только технологии, но и идеология; еще пятнадцать лет назад, когда школы фотографии стали возникать по всему миру, фотография была ориентирована прежде всего на прессу, это был главный заказчик. Сегодня совсем не так; сегодня всем фотоагентствам в мире трудно – даже «Магnum»; даже мелкие заказы – снимите наш завод по поводу юбилея, снимите наш банк для годового отчета – сегодня это уходящая практика. Потому что у каждого есть фотоаппарат, и, лучше или хуже, такой немудреный заказ может выполнить почти любой, и не всякому банковскому отчету нужно, чтобы это снимал Хельмут Ньютон. Вроде бы сейчас в фотографии более других заинтересован контемпорари арт – однако тут тоже нельзя предсказать, как все будет развиваться. Крупнейшая ярмарка современного искусства «Арт-Базель» не так давно вообще не торговала фотографиями; потом они там появились – в небольшом закутке; потом был момент, когда весь «Арт-Базель» был завешан фотографиями; а в этом году их опять было не очень много. К чему это, о чем это нам говорит – никто не знает.

ГУСТАВ КЛУЦИС ФОТОМОНТАЖ КАК НОВЫЙ ВИД АГИТАЦИОННОГО ИСКУССТВА

Накануне нового учебного года директор Мульти-медийного комплекса актуальных искусств Ольга Свиблова рассказала о первых итогах и перспективах главного своего проекта последних лет – Школы фотографии и мультимедиа имени А.Родченко

152



1

Фотомонтаж как новейший метод изобразительного искусства тесно связан с развитием индустриальной культуры и массовых форм художественного воздействия.

Фотомонтаж – агитационно-пропагандистская форма искусства. Поэтому вполне естественно, что он был использован главным образом в культурной работе Советского Союза.

В развитии фотомонтажа надо различать две линии. Первая берет начало от американской рекламы. Это так называемый фотомонтаж рекламно-формалистический, он широко использован дадаистами и экспрессионистами Запада. Вторая линия развилась самостоятельно на советской почве. Это агитационно-политический фотомонтаж, разработавший свой метод, принципы и законы построения. В конечном счете он завоевал полное право быть названным новым видом массового искусства – искусства социалистической стройки.

Этот вид фотомонтажа оказал решающее влияние на коммунистическую печать в Германии (Гартфильд и Чихольд) и других стран, воспринявших этот метод для оформления массовой литературы.

В СССР фотомонтаж появился на «левом» фронте искусства, когда было изжито беспредметничество. Для агитационного искусства понадобилась реалистическая изобразительность, созданная максимально высокой техникой и обладающая графической четкостью и остротой впечатления.

Старые виды изобразительного искусства (рисунок, живопись, граюра) оказались недостаточными по своей отсталой технике и методам работы, чтобы удовлетворять массовые агитпотребности революции.

Сущность фотомонтажа заключается в использовании физико-механической силы: фотоаппарата (оптики) и химии в агитационно-пропагандистских целях. Заменяя рисунок от руки фотографией, художник более правдиво, более

жизненно, более понятно для масс изображает тот или иной момент.

Смысл этой замены заключается в том, что фотоснимок не есть зарисовка зрительного факта, а точная его фиксация. Эта точность, документальность придают фотоснимку такую силу воздействия на зрителя, какого графическое изображение никогда достичь не сможет.

Агитплакат, обложка, иллюстрация, ленинские лозунги, стенгазета, красные уголки потребовали новых, острых, живых, точных методов оформления. Потребовалось сильное своей техникой, вооруженное аппаратурой и химией искусство. **ИСКУССТВО, СТОЯЩЕЕ НА УРОВНЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ИНДУСТРИИ.** Таким искусством оказался фотомонтаж. Не нужно думать, что фотомонтаж сводится к выразительной композиции фотоснимков. Он включает в себя всегда политический лозунг, цвет и чисто графические элементы.

Идеологически и художественно выразительная организация этих элементов может быть выполнена только художником совершенно нового типа – общественником, специалистом по массовой политической и культурной работе, конструктором, владеющим фотографией, строящим свою композицию на совершенно новых законах, не применяемых в искусстве до сих пор. Новые приемы построения вызваны новыми элементами изобразительности и новой социальной установкой.

Пролетарская революция поставила ряд совершенно новых комплексных заданий перед пространственными искусствами: оформить социалистические города, дома-коммуны, парки культуры и отдыха, зеленые города, аграрные поселки, рабочие клубы, рабочий быт, одежду, массовые зрелища, рабочие комнаты. Новые задания вызвали к жизни новые формы и виды художественного труда. К числу их принадлежит и фотомонтаж.

Метод фотомонтажа органически чужд той художественной лжи, ко-

1. **Джон Хартфилд**
Кто бы ни читал буржуазную прессу, становится слеп и глух: сдери эту издательскую повязку, 1932

2. **Густав Клуцис**
Выполним план великих работ, 1930



2

торая выдает приспособленческую халтуру импрессионистических и натуралистических эпигонов за выражение образов революции. Фотомонтаж обладает богатейшими техническими приемами выразительности. Приемы многократных экспозиций, фотограмма, фотопись – это разновидности фотомонтажа в его формально лабораторном разрезе. Фотообъектив, светочувствительная эмульсия, свет, химикалии, цвет плюс полиграфическая техника содержат в себе громадные возможности, очень мало еще раскрытые и использованные. Путем распределения и акцентирования разномасштабных фотоснимков и выделения их конкретности и цветовых соотношений можно выразить нужную тему, заставить фото,

лозунг и цвет служить задачам классовой борьбы, заставить фото рассказывать, агитировать, объяснять. Фотомонтаж организует по принципам максимальной контрастности неожиданностью расположения и разномасштабностью.

Фото фиксирует застывший статичный **МОМЕНТ**.

Фотомонтаж показывает динамику жизни, развертывает тематику данного сюжета.

Фотомонтаж, организуя одновременно ряд формальных элементов – фото, цвет, лозунг, линию, плоскость – имеет одну целеустремленность – достичь максимальной силы выразительности. Фотографические снимки используются как изобразительное искусство и вместе с тем как составная часть целост-

ного организма. Фотомонтаж можно сравнить из других искусств только с кино, которое массу кадров соединяет в целостное произведение.

Фотомонтаж как новейший метод искусства возник в СССР в 1919–1921 гг. Его возникновению предшествовала длительная лабораторная и производственная работы в поисках новых методов оформления. В результате этого опыта возникла первая фотомонтажная работа в СССР, так называемый «Динамический город» худ. Г.Клуцис, где фото впервые было использовано как элемент фактуры и изобразительности и смонтировано по принципу разномасштабности, уничтожая вековые каноны изображения, перспективности и пропорции. Этот метод в дальнейшем был применен в ленинских плакатах (журн. «Молодая гвардия» в 1924 г.). Политический лозунг, фото и цвет окончательно сформулировали метод фотомонтажа как нового вида агитационного искусства. Этим методом впервые стали работать художники Г.Клуцис и С.Сенькин.

Кроме этих двух товарищей, фотомонтаж стали применять художники Лисицкий, Родченко, Лавинский. Работы их часто соскальзывали в сторону рекламно-формалистического плаката, не оказывавшего влияния на формирование политического фотомонтажа.

В последние годы организовалась группа молодых художников, широко применяющих этот метод в полиграфии: тт. Елкин, Кулагина, Спилов, Гутнов, Пинус и тысячи безымянных художников – рабочих и колхозников на производстве, оформляющих ударные политические темы методами фотомонтажа.

Ни одна стенгазета больше не обходится без фотомонтажа.

Метод фотомонтажа в СССР стал массовым искусством. Если подвести итоги тому, что нового дал фотомонтаж, то следует признать следующие его достижения:

1. Джон Харфилд
Немцыне желуди, 1933

2. Густав Клуцис
Иллюстрация для
журнала «Пролетарское
студенчество», №2, 1923



1



2



1. Фотомонтаж произвел техническую реконструкцию в области искусства.

2. Фотомонтаж совершил революцию в методах построения композиции.

3. Фотомонтаж обогатил агитационное искусство новым точным методом работы, обладающим документальной точностью и композиционной гибкостью.

Фотомонтаж допускает точность до 1/1000 секунды фиксирования сложных процессов и динамики работы в то время, когда рисунок дает только приблизительную индивидуальную зарисовку и статику событий.

4. Фотомонтаж как метод массового воздействия завоевал рабочие, красноармейские, комсомольские и пионерские клубы и оказал решающее влияние на стенгазеты, ленинские уголки, выставки текущих политкампаний, стал орудием выразительности в руках миллионов рабочих, комсомольцев, пионеров.

5. Фотомонтаж создал новый тип политического плаката, в то время как другие типы плаката находятся до последнего дня в плену рекламной буржуазной манеры (Стенберги, Пруссаков). Фотомонтаж создал новый тип революционной открытки.

6. Фотомонтаж создал новый тип оформления массовой книги, применяемый ныне всеми издательствами, главным образом ОГИЗом. Первая выставка «Октябрь» (июнь 1930) дала ряд образцов такой книги.

7. Метод фотомонтажной композиции повлиял на ряд других искусств. Так в живописи ряд художников при построении картины пользуется этим методом (Вялов, Лабас, Пименов и др.).

8. Фотомонтаж активизировал методы съемки. Сильные ракурсы, снимки снизу и сверху, двойные и тройные экспозиции, все это – влияние фотомонтажа, который по принципу своего построения тре-

бовал иных приемов съемки. Фотомонтаж выдвинул ряд новых задач перед фотографией. Принципами фотомонтажа целиком пользуются Б.Игнатович и А.Родченко.

9. Методом фотомонтажа продуктивно пользуется Ленинградский Изорам как основным педагогическим средством.

10. Журналы и газеты СССР широко пользуются методом фотомонтажа, хотя часто, не имея специалистов в этой области, вульгаризируют его.

11. Все музеи и выставки целиком применяют этот метод для организации своих экспонатов (выставки заграничные, выставки в СССР, музеи революции) и т.д.

12. Метод фотомонтажа далеко выходит за пределы полиграфии. Идет усиленная разработка применения фотомонтажа в архитектуре. В ближайшее время мы увидим фотомонтажные панно и фрески колоссальных размеров. Таково же применение фотомонтажа в текстиле и керамике.

13. Фотомонтаж – типичный вид советского революционного искусства, но сфера его применения далеко выходит за пределы СССР. Коммунистическая печать Германии (Гартфильд и Чихольд) широко применяет в своих изданиях метод фотомонтажа. Необходимо всячески приветствовать и поддерживать всякого нового работника,двигающего дальше это большое дело, недостаточно еще оцененное нашей марксистской критикой и общественностью. Категорически необходимо бороться с многочисленными эпигонами и шарлатанами, вульгаризирующими и использующими этот метод для омоложения своей уже устарелой техники в халтурных целях.

Пролетарская индустриальная культура, выдвигающая самые выразительные средства воздействия на миллионные массы, использует метод фотомонтажа как самое боевое и действительное средство борьбы.

Оскар Густав Рейландер

Два пути жизни. 1857

Альбуминовый отпечаток, монтаж при печати из 32 негативов.

Негативы: мокрый коллодий

Коллекция Королевского фотографического общества,

Национальный музей медиа,

Брадфорд, Великобритания

(c) NMM / NMSI, UK или (C) National Media Museum / National Museum of Science and Industry, UK



156

МОНТИРУЯ РЕАЛЬНОСТЬ «Два пути жизни» Оскара Густава Рейландера

3 сентября – 16 октября

Центр современной культуры «Гараж»,
Москва

Если принять точку зрения, что фотография возникла в результате стремления к максимально точному отображению, именно это качество и определило ее сложные взаимоотношения с живописью. В середине XIX века художники относились к новой технике и с презрением (как к «бездушной»), и с отторжением (как к успешной молодой конкурентке), а также с пранктицизмом – как к некой служебной технологии, позволяющей быстро сделать эскизы перед серьезной работой с живописным полотном. Именно тогда в Англии два художника, тесно связанные с движением прерафаэлитов, Оскар Густав Рейландер и Генри Пич Робинсон, основали движение «За высокохудожественную фотографию», где попытались приспособить ее технический инструментарий к задачам традиционных искусств. Сам Рейландер – главный герой нынешней выставки в «Гараже» – долгое время воспринимал фотоискусство исключительно как помощь в живописи, но в какой-то момент открыл для себя фото-

документацию произведений искусства. Художник взял несколько мастер-классов у известных фотографов и сам начал работать с фотографией как с новым методом искусствоведческого анализа старых мастеров, сличая пропорции, позы на фресках и полотнах с живыми моделями, открывая новые детали и живописные эффе́нты. Очевидно, что для почти-прерафаэлитов, ориентация на средневековую живопись, искусство треттеченто и кватроченто была первостепенна. Рейландер пытался воспроизвести старые композиции, стили или конкретные произведения в фотографии, пытаясь быть более внимательным и более четким в деталях, чем это могли себе позволить его коллеги с кистью. Фотография помогала развивать глаз, искусство видеть, и Рейландер добился определенного успеха: его фотографии на аллегорические сюжеты печатали и хвалили. Однако при создании многофигурных композиций возникали трудности: одно движение любого статиста из многих – и фотография безнадежно испорчена. Рейландер придумал составить композицию из нескольких негативов.

Работа, которая сейчас в «Гараже», «Два пути жизни», самое известное произведение английского художника – составлена из 32 отпечатков и 20 моделей. Это единственный существующий сейчас отпечаток такого размера (40x80) и поэтому требует особенно бережного обращения: даже в приглушенном освещении его можно демонстрировать

всего несколько часов в день. Сама композиция: два юноши в сопровождении мудрого старца выбирают между пороком и добродетелью (здесь можно вспомнить основной источник – «Афинскую школу Рафаэля, а можно – многочисленные средневековые и кватрочентистские аллегии) – прославила художника настолько, что он был представлен ко двору. От идеи фотографии как документации, разумеется, жизни он пришёл к мысли о фотографии как документации искусства, работая с фотоизображением так, как работал бы с эскизами к полотну, во-первых, вылепливая из набросков свой замысел, во-вторых, исследуя стиль и манеру эпохи, на которую ориентировался, и, в-третьих, привлекая внимание зрителя не к тому, что нарисовано, а как нарисовано, то есть к художественной форме работы.

Кураторы выставки в «Гараже» остановились на проблеме разного понимания задач фотографии (адекватное отображение действительности или существование среди художественных форм). Воспользовавшись Рейландером как поводом, они определили фотомонтаж как «искусство соединять частности для создания новой реальности» (а также работу над облечением концепций в зримые образы и созданием новых форм) и дополнили выставку одной «картины» более чем сотней монтажей и коллажей, созданных за последние сто лет.

Алина Игнатова

ДОМАШНЕЕ ВИДЕО

12 июля – 14 августа
Государственный музей современного
искусства Российской академии
художеств

Домашнее видео – это любая любительская видеопродукция. Хотя поначалу под титулом home video фигурировали кассеты VHS с копиями кинофильмов и записями концертов знаменитостей. Но с некоторых пор это ещё и вид художественного видео. Дело в том, что эстетика домашнего видео, которое теперь можно писать и с помощью мобильного телефона, победила повсеместно, в первую очередь – в массовых низовых жанрах, в документации семейных событий и телесных утех. Эти записи можно поместить в YouTube, в блоги, на сайтах знакомств и сообществ свингеров, и даже продать, получив тем самым аудиторию более обширную, чем та, которую в наше время имеет средний профессиональный художник.

В художественном отношении домашние ролики чаще всего убоги, но порождают иллюзию достоверности, являя, как бы сказал Маяковский, видеофакт. Кроме

того, домашнее видео часто воспринимается по аналогии с такими произведениями современного искусства и его приемами, как фильмы Энди Уорхола и экспериментальный видеоарт 1960–1980-х, и в свою очередь влияет на большое кино, например, на трясущуюся камеру Ларса фон Триера. Возможно, по этой причине самое почётное место кураторы выставки Виталий Пацюков и Карина Караева отдали видео именитого Кирилла Серебренникова, большого мастера пафоса, пример чему его «Золотой петушок» в Большом. По покрытому солью дну высохшего озера бежит раненый фламинго, за которым гонится на машине автор (или его оператор); при помощи его камеры зритель и видит сцену преследования. Но это отступление. Главным же мотивом шоу являются (домашние) увеселения московской и питерской богемы. Начинаются они заснятым Денисом Сопегиним караоке культурреволюционера Марата Гельмана, и заканчиваются плясками нонтемпорари-артистских бонз Ольги Свободной и Иосифа Бакштейна кисти Дмитрия Булыгина. В рамках беснований начальства заключены веселья помельче, нижних чинов. Эстонец Яаан Тоомик танцует на могиле отца. Рафинированные безумства питерских коллег в 1990-е собрали Ольга Егорова и Дмитрий

Виленский. Пляшут и переодетые милиционерами юноши, видимо, изображая недобросовестных, сребролюбивых и мало гуманных сотрудников силовых структур. Веселится группа ЗАИБИ. Перформансирует джазист Владимир Тарасов и актёры-любители из Путивля в «Дракуле» Людмилы Горловой. В работе Марии Чуйковой и Витаса Стасюноса идёт соревнование между двумя командами, набранными из двух сортов картофеля, с розовой и серой кожурой. А между этими дурачествами расположены островки, как сказал бы буддист, правды о страдании, о несчастных случаях, болезни, старости, смерти, безумстве, рассказанные Сергеем Шутовым, Максимом Якубсоном, Леонидом Тишковым. Горит гостиница «Украина» в Киеве, старая интеллигентна рассказывает о своих ушедших друзьях, пожилая женщина ищет упавшую на пол иголку, художники Анатолий Зверев и Владимир Яковлев рассказывают о себе и своём творчестве. Представлены и художники из дальнего зарубежья, Великобритании, США. Но по причине неполной прозрачности чужого домашнего контекста суждения по их поводу вряд ли следует выносить из опасения ошибиться.

Владимир Сальников

157



1. Кирилл
Серебренников
Соль. Поиски самого себя
2010

2. Сергей Шутов
Как я спас Шулинского
и спасся сам. 2011



Государственный музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина
 Культурно-исторический фонд "Связь Времени"
 Фонд «Гала-Сальвадор Дали», Фигерас
 Посольство Испании в России



Год Испании в России

Сальвадор Дали



© Wirephoto A.P. Salvador Dalí showing some reproductions of his works, 1946.
 Image Rights of Salvador Dalí reserved. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2011

Из собрания фонда
 «Гала-Сальвадор Дали», Фигерас

живопись, графика, фотографии

3 сентября - 13 ноября
 ГМИИ им. А.С. Пушкина
 Главное здание. Волхонка, 12
www.artsmuseum.ru

Информационные партнёры



РОССИЯ 24



Итоги

Постоянный партнёр ГМИИ им. А.С. Пушкина



Генеральный консультант



Информационная поддержка



The Moscow Times

ГАЛЕРЕЯ

ДИ

ART

интерьер

ACADEMIA

ИСКУССТВО



на правах рекламы

АННИ ЛЕЙБОВИЦ Жизнь фотографа: 1990–2005

22 июня – 18 сентября
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

Выставка фотографий Анни Лейбовиц путешествует по миру. На лето она остановилась в Петербурге, осень проведёт в Москве. Проект задуман в поддержку одноимённого альбома фотографий Лейбовиц и очевидно выигрывает по сравнению с книгой. В последней, по сути, два главных персонажа – Сьюзен Зонтаг и Анни Лейбовиц. Что естественно для массового издания, обязано учитывать семнадцатилетнюю историю личных отношений двух знаменитостей, литератора и фотохудожника.

На выставке главными действующими лицам стали две ипостаси фотографии. В одной – жизнь звёзд, навсегда спрятанная за медиа-масками портретируемых персонажей. В другой – жизнь человеческая, с болью, страданиями и неизбежностью смерти.

Для звёзд фотосессия с Лейбовиц – это неотъемлемая часть существования в обществе деборовского спентанля. Будь то президент Клинтон, позирующий в суперофициальной обстановке Овального зала в Белом доме, или нагая Деми Мур на сносях, заснятая в собственном доме. В ещё большей степени это относится к фотопортретам «голливудцев» в привычной для них атмосфере. Брэд Питт на диване

отеля в Лас-Вегасе, Аль Пачино и Роберт де Ниро в нью-йоркской студии Лейбовиц, Леонардо ди Каприо с лебедем на природе. Сниматься это их работа, а все они классные профессионалы, и масок никогда не сбросят. Послабее с актёрскими данными у художников Джулиана Шнабеля и Тони Оурслера, зато у обоих много желания «выглядеть». Даже мудрый прищур Чака Клоуза и пронзительный сверлящий взгляд Ричарда Аведона, как будто бы пойманные Лейбовиц, остаются «звездной» игрой.

Особенно показательны в этом смысле две фотографии – портрет команды президента Джорджа Буша-младшего и съёмочной группы его оппонента кинорежиссера-документалиста Майкла Мура. Персонажи фотографий находятся на разных ступенях социальной иерархии, но все уверенно демонстрируют, что держат руку на пульсе истории.

Мир иной фотографии – это личный архив Лейбовиц, начиная с давнего снимка брата и отца. Оба персонажа явно иронизируют над вниманием, оказанным их скромным персонам. За ним следуют другие семейные фотографии – родители Лейбовиц с внуками на пляже, все родственники в полном сборе на День Благодарения, отец на смертном одре. И конечно Сьюзен Зонтаг, не только в Венеции и Петре, на парижской набережной и в нью-йоркской студии, но и дома с дочерью Лейбовиц Сарой, и на сеансе химиотерапии.

В предисловии к альбому фотографий Лейбовиц напишет: «Я заставляла себя фотографировать последние дни Сьюзен.

Тогда я не анализировала, а просто знала, что должна это делать... Она болела несколько лет, месяцы провела в больнице. Это унижительно. Вы теряете себя. И она любила наряжаться. Шарфы, купленные в Венеции, чёрное бархатное пальто от Йоли, которое она надевала в театр, я принесла в похоронное бюро. Я была в трансе, когда снимала её лежащей там.

Несколько недель спустя я фотографировала смерть своего отца. Он решил умереть иначе, чем Сьюзен. Он не поехал в больницу и умер дома, во сне рано утром. Моя мать обнимала его.

До последнего момента я не осознавала, насколько работа над книгой помогла мне справиться с горем. Эта вещь – самая близкая из того, что я когда-либо сделала».

Сцепляют обе темы «звёздную и семейную» не портреты Зонтаг, а большой цветной снимок дочери Сары. В распахнутых глазах годовалого ребёнка отражается Анни Лейбовиц, глядящая на мир через объектив фотокамеры.

Анни Лейбовиц больше всего известна как автор последней фотографии Леннона (в обнимку с Йоно Оно), а также фотограф, предложивший английской королеве снять тиару, чтобы снимок не выглядел слишком пафосно. Елизавета II сделала Лейбовиц строгий выговор, тиара – не модная шляпка. Но в итоге фотография королевы была сделана без тиары. Своим искусством Лейбовиц заслужила право на собственный комментарий.

Дмитрий Новик

159



Анни Лейбовиц
Сьюзен Зонтаг. Мексика
1989
Из альбома: Анни Лейбовиц.
Жизнь фотографа. 1990–2005
© Анни Лейбовиц

КОНСТАНТИН КОРОВИН 1861–1939

10 августа – 7 ноября
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

Обладая значительным корпусом произведений главного русского импрессиониста, Русский музей не мог отказать себе в удовольствии продемонстрировать Коровина с максимально возможной полнотой.

Сюжетные линии выставки достаточно очевидны. Из многочисленных пейзажей и натюрмортов отметим «Натюрморт с рыбами» из Ярославского художественного музея. Злые и бессильные глаза рыб напоминают о натюрморте великого Гойи из собрания Музея изящных искусств Хьюстона. Хорошо известны портреты, в том числе четыре изображения Фёдора Шаляпина. Художники и певец познакомились в Петербурге, подружились на нижегородской выставке. Они поддерживали друг друга как в годы революции, так и в эмиграции. На портретах 1905 и 1911 годов перед нами блестящий во всех смыслах артист, от умного

лица до элегантного костюма и до блеска начищенных ботинок. Портреты 1904 года (создан совместно с Валентином Серовым) и 1921 года сосредоточены на лице Шаляпина. Он показан мастером, знающим себе цену.

Никакая выставка Коровина не может обойтись без парижской «серии» – «Итальянский бульвар», «Кафе де ля Пэ», «Бульвар Капуцинок». Эскизы декораций и костюмов представлены подробно, но теряются в обилии других важных произведений.

Впрочем, главная фишка выставки – не энциклопедичность, а показ панно, которые художник создал в 1899 году для Всемирной выставки 1900 года в Париже.

Все 31 панно на Парижской выставке были показаны в Отделе окраин, который предъявил потенциал России на XX век. В нынешнюю экспозицию вошли 23 панно, которые лучше сохранились, в том числе только что отреставрированные четыре «туркестанских», созданных для зала Средней Азии. В них виден узнаваемый импрессионист Коровин с яркой зеленью, небом и розами. Совершенно другой предстаёт палитра художника в панно для залов Крайнего Севера и Сибири. «Барки на берегу север-

ного моря», «Поморские кресты», «Пристань у фактории в Мурмане», «Птицы на скалах полярного моря» – превосходные образцы модерна, где сочетаются все оттенки серого и бледные жёлтые блики северного солнца. Здесь уместно привести воспоминания современника о работе Коровина над павильоном Крайнего Севера на Всероссийской выставке 1896 года: «Краску целый день составляли, и составили – прямо дым».

Ещё до завершения работы выставки великий князь Георгий, первый руководитель тогда недавно открывшегося Русского музея, сообщил, что с радостью примет панно Коровина. Зимой 1901 года их показали на III выставке «Мира искусства» в Академии художеств. Париж – центр «ар нуво» – наградил Коровина золотой медалью, его пригласил к себе центр «югенд стилия» – венский Сецессион. Отечественная критика дружно обозвала Коровина декадентом, русский модерн расцветёт только через несколько лет. Но его век окажется очень коротким и панно Коровина, нанатанные на валы, на сто с лишним лет осядут в музейных фондах.

Дмитрий Новик

160

1. Константин Коровин

Базар у подножия руин мечети Биби-Ханым в Самарканде. 1898–1899

2. Константин Коровин

Розы в цвету. 1898–1899

3. Константин Коровин

Туркестан. 1898–1899

4. Константин Коровин

Чайная в Туркестане 1898–1899



Борис Григорьев
Девочка с бидоном
(утро в деревне), 1917



БОРИС ГРИГОРЬЕВ

14 сентября – 13 ноября
Государственная
Третьяковская галерея, Москва

Удалось показать более 150 произведений из 60 музеев, галерей и частных коллекций. Вторая цифра важнее первой, работы мастера, как мало кого из его известных современников разбросаны по свету, в постсоветское время не припомнить такой представительной выставки.

Исследователей творчества художника интересует, какое место занимает Григорьев в иерархии русского искусства, особенно, если учесть, что он остался в стороне от течений и художественных групп. Сам художник считал себя вне конкуренции в мировом масштабе, сейчас подобные сюжеты всерьёз не обсуждаются. Но можно поразмышлять о том, являются ли пророчествами его самые известные произведения, такие как серия картин, эскизов, рисунков «Расея». Предвидел ли Григорьев, чем закончатся революционные события 1917 года, как они повлияют на судьбы его современников.

Выставка, точно демонстрируя «кардиограмму» Григорьева, даёт возможность проследить творческую биографию художника, поискать ответы на эти вопросы. Путь Григорьева с известной степенью условности можно разделить на четыре этапа. Короткий разбег относится к первой половине 1910-х годов. «Болото», «Детский маскарад», «Пейзаж с розовым домом» написаны явно под

влиянием художников «Мира искусства». За ним последует центральный этап (1915 – 1919), когда Григорьев создал свои лучшие произведения: эксцентричный портрет Всеволода Мейерхольда и «фундаментальное» в рост на диване изображение Фёдора Шаляпина, портреты интеллектуала Николая Рериха и эстета Мстислава Добужинского. Григорьев как химик-аналитик взвешивает место каждого в истории страны, в истории культуры. В этом контексте можно рассматривать и «расейскую» серию – картины «Лики России», «Крестьянская земля», «Деревня», «Олонецкий дед», «Девочка с бидоном», «Старуха молочница», а также рисунки к ней. Фронтальные изображения персонажей словно закрывают от любопытного взгляда интровертный крестьянский мир, противоположный доступности ночной жизни больших городов – другой важной темы у Григорьева. В суровых и одновременно беззащитных лицах видится предчувствие «неслыханных мятежей». Для Григорьева это скорее уверенность. Достаточно вспомнить факты из его биографии. В 1918 году он был одним из создателей 1-го профессионального Трудового союза художников Петрограда, а через год тайно бежал из Советской России через Финский залив.

В те же 1910-е годы блестящий рисовальщик Григорьев создаёт замечательные графические портреты восьмилетней Лидии Чуковской, семидесятилетнего Ильи Репина за работой и слушающего выступления футуристов, точные портреты Велимира Хлебникова.

К 1919 году относятся эскизы для неосуществленной постановки в Большом театре оперы «Снегурочка» Николая Римского-Корсакова. Особенно удачны фантазийные «Гусляр» с мандолиной, «Бояре», стоящие как цельная крепостная стена, и сама «Снегурочка» в прозрачном платье с красными цветочками.

Третий этап творчества Григорьева приходится на 1920-е годы, первые в эмиграции. Он стал одним из немногих русских художников, кто добился успеха на Западе, прежде всего коммерческого. Но в его портретах побеждает тот самый сухой неоклассицизм, с которым Григорьев прежде боролся. Символы этого периода – «Женщина из Бург де Бац», «Бедность» и «Старая бретонка». Последнее произведение находится в собрании Центра Помпиду и в Петербурге не экспонировалось.

Редким исключением стал «Автопортрет с петухом и курицей». Ироничный Григорьев наряжает себя в шитую красную косоворотку, пишет себя на этнографическом фоне, прекрасно понимая, что возврата к прошлому не будет.

Полиптих «Лики мира», созданный в 1930 году по образу и подобию «Ликов России», успеха не имел. Эта картина из Пражской национальной галереи по финансовым причинам не доехала до Петербурга. С неё начинается последний этап творчества Григорьева, с маловыразительными пейзажами и слабыми иллюстрациями к «Ревизору», особенно на фоне прежних работ.

Дмитрий Новик

Рудольф Балог
Пастух со своими
собаками, Хортобадь
Около 1930



162

СВИДЕТЕЛЬ: венгерская фотография в XX веке

30 июня – 2 октября
Королевская Академия искусств,
Лондон

Среди двухсот фотографий и нескольких десятков имён на главное зрительское внимание претендуют работы пяти звёзд – Мартина Мункачи, Брассая, Андре Кертеша, Роберта Капы и Ласло Мохой-Надя. Никакой показ венгерской фотографии, очевидно, не может обойтись хотя бы без их упоминания, а в Лондоне к тому же демонстрируются самые знаковые вещи. Тут и брассавский гном-Пикассо в своей мастерской, и «День Д» Капы, и фотографии Мохой-Надя, и первый фэшн-снимок на открытом воздухе для американского Harper's Bazaar Мункачи. Однако прелесть выставки в том, что эти фотоиконы отмечаешь мимоходом – человеку, не слишком осведомлённому в венгерской фотографии XX века, она готовит приятный сюрприз. Взгляд естественно переходит от «Пловца» Кертеша к «Банковскому служащему в бане» Кароя Эшчера: разделяющие их двадцать лет и формальное сходство сюжетов не наносят произведению Эшера никакого ущерба. Изумительные вещи не получивших международную известность авторов – или просто затерявшихся в эпохе, – превращают экспозицию в важное событие.

В начале XX века венгерская фотография развивалась бурно, но в контексте

общеевропейской действительности. Фотографы получали образование за границей, участвовали в международных конкурсах, публиковались в художественных журналах, в которых в Будапеште не было недостатка. Сравнивая их работы с родственными по времени отпечатками авторов из Франции или Германии, мы вряд ли обнаружим нечто специфически «венгерское». Верхняя точка съёмки и внимание к заводскому интерьеру Эшчера родственны конструктивистской традиции. Аналоги авангардным ню и этюдам движения Йозефа Печи можно найти во многих фотоархивах двадцатых годов. И, однако, примерно в это же время Рудольф Балог говорит о необходимости создания собственного стиля. «Мы устали от интернациональных городов, – писал он. – Мы на пути в венгерскую деревню, в исконно венгерскую землю, чтобы в солнечном мире Венгрии найти настоящий предмет для венгерской фотографии». Призыв скорее утопический, но, оказавшись в изоляции, венгерская фотография действительно превратилась в самобытное явление. Если бы Балог, получивший в конце 1930-х предложение работать в США, эмигрировал, в мире было бы на одного всемирно известного венгра больше. А так ему, как и всем оставшимся, были предложены пикториалистические снежные сумерки, один из красивейших городов Европы и события большой истории, свидетелями которой они стали.

В том, что первая половина XX столетия выглядит на выставке значительнее и интереснее второй, нет ничего удивительного, если мы узнаем, что, например, Ласло Фееш, получивший приз World Press Photo

за снимок свадьбы своей сестры в 1965 году, на много лет был лишён возможности работать. А глава венгерской фотошколы Печи, знаток искусства, коллекционер антикварной мебели, после социализации страны зарабатывал на жизнь паспортными карточками.

Есть и лингвистическая теория причины расцвета фотографии в Венгрии – её, кстати говоря, придерживается куратор выставки Колин Форд. Суть в том, что из-за языкового несходства с прочими народами Европы венгры чувствуют себя в изоляции, и наладить визуальный контакт им проще, нежели вербальный.

Как бы там ни было, в определённый момент выставка об истории фотоискусства превращается в выставку об истории Венгрии. Нельзя, однако, счесть это недостатком. Именно сложное наложение, взаимопроникновение художественных, культурологических и социальных пластов превращает разрозненные снимки очень разных авторов в цельное высказывание, образуя искомый феномен венгерской школы фотографии.

Гали Лернер

ГЛАМУР БОГОВ: голливудские портреты

7 июля – 23 октября
Национальная портретная галерея,
Лондон

Если согласиться с утверждением, что бесспорный, признанный шедевр – это изображение, не нуждающееся в подписи (ведь и автор, и персонаж прекрасно известны), то эта выставка демонстрирует несколько десятков шедевров. Марлен Дитрих, Одри Хепберн, Элизабет Тейлор etc. – не нужно быть синефилом, чтобы узнать подавляющее большинство героев чёрно-белых, а затем цветных портретов 1920-х – 1960-х годов. Прямо пропорциональна их известности чёрная дыра небытия, в которую ещё при жизни канули авторы этих сюрреалистических в своём совершенстве образов. Разумеется, в пресс-релизе заботливо собраны все имена, есть даже трогательные рассказы о фотографах, водивших с кино-

звездами дружбу, или о первой женщине, открывшей фотоателье на Голливудских холмах. Но для истории они не важны – редкому церковному иконостасу нужно авторство, а речь идёт именно о современной вариации сакрального искусства: линия эта проложена самим названием экспозиции. Свою роль в уничтожении авторства сыграла и техническая неразвитость эпохи: никаких других изображений, сделанных в обход студийной съёмки, не существовало. Журналисты и поклонники были вынуждены довольствоваться лишь этими, официальными изображениями кумиров, и для их максимально широкого распространения на каждом кадре стояло «copyright free».

Джон Кобал, чья коллекция демонстрируется сегодня в Национальной портретной галерее, одним из первых понял значимость подобных изображений для создания уникального образа той или иной кинозвезды и закрепления его в визуальной памяти масс кинозрителей. Это должен быть идеальный герой/героиня, демонстрирующий совершенство – недостижимое и неменяющееся.

Вивьен Ли всегда столько лет, во сколько она снималась в «Унесённых ветром». Другое дело, что критерий идеальности менялся довольно быстро: между сексуальной привлекательностью Кларка Гейбла и Марлона Брандо – кажется, пропасть, и выставка позволяет сделать немало смелых открытий и многозначительных выводов об истории XX века.

Кураторы проекта не смогли отказать себе в маленьком сеансе разоблачения. В отдельном зале собраны доказательства невозможности идеала на земле: неудачные ракурсы, отретушированные портреты, свидетельства многочасовых подготовок к фотосессиям и прочие ухищрения до-фотошопной эпохи. И, однако, именно эта часть экспозиции выглядит необязательным курьёзом, вызывая меньше всего доверия. Очарование и волшебство (как и переводится прочно вошедшее в русский язык слово *glamour*) самоценно, а всё, что пытаются разрушить его, – от лукавого.

Гали Лернер

163



Джордж Харрел
Кларк Гейбл и Джоан Кроуфорд в фильме
«Танцующая леди». 1933
Copyright: John Kobal Foundation,
2011

ОСТАЛЬГИЯ

14 июля – 25 сентября
Новый музей современного искусства,
Нью-Йорк

«Ostalgia» – кураторский проект директора выставочных программ нью-йоркского Нового музея современного искусства Массимилиано Джони, осуществлённый при поддержке фонда «Виктория – искусство быть современным». С помощью масштабной сложносочинённой экспозиции, в которую вошли работы более 50 художников из 20 стран Восточной Европы, организаторы планировали «навести мосты между российским и западным искусством, разрушить стереотипы». Материала для того, чтобы расширить представление американцев о восточно-европейском искусстве – в географическом и в художественном смысле, – собрали более чем достаточно. Наряду с известными именами (Эрик Булатов, Борис Михайлов) здесь представлены молодые художники, а также искусство тех стран, которых вообще не существовало на карте 20 лет назад.

Под рефлексию на тему жизни до и после коммунизма, идеологии и её отсутствия отведены четыре этажа Нового музея и ещё пространство в городе – на острове напротив статуи Свободы, где разместился лозунг Андрея Монастырского «Я ни на что не жалуюсь и мне все нравится, несмотря на то, что я здесь никогда не был и не знаю

ничего об этих местах». Однако мосты внутренние, которые могли бы соединить огромное количество совершенно разных объектов (фотографии, видео, инсталляции, живопись) в экспозиции и привести зрителя к пониманию умонастроения и атмосферы, в которой эти вещи создавались, теряются в обилии параллелей и тем, затронутых кураторами.

Название Ostalgia появилось от немецкого сленгового слова Ostalgie, возникшего в 1990-х годах для обозначения ностальгии по времени, предшествовавшему падению Берлинской стены и коллапсу коммунистического блока. Специально созданная для этой выставки группой «Что делать?» инсталляция «The Rise and Fall of Socialism» («Взлёт и падение социализма»), представляющая собой хронологию социализма, расположена на пятом этаже – там, откуда чаще всего начинают осмотр экспозиции. Она помогает погрузиться в нужный контекст тем, кому нужна такая помощь, и даёт понимание того, как соединялись части лоскутного одеяла этой эпохи.

Видео англичанина Фила Коллинса – это интервью с преподавателями марксизма, оставшимися без работы и надежд на будущее. Чёрно-белые фотографии немца Михаила Шмидта, лентой опоясывающие один из залов, – унылые детали жизни, которыми можно было бы иллюстрировать «Проект для одинокого человека» Виктора Пивоварова, расположенный этажом ниже. Слова «Гласность» и «Перестройка», напечатанные Дмитрием Приговым на печатной машинке,

превращаются в поэзию и теряют свой смысл, а бессмысленная фраза «Слушай! Исправь дыхание!», пропетая поставленным оперным женским голосом в видео Виктора Алимпиева, наоборот, приобретает значимость музыкального произведения.

В одном из пролётов узкой лестницы, ведущей с одного этажа на другой, мелькают слайды проекта сербского художника Петрит Халилай «Cleopatra», в котором он собрал образцы насекомых из старого разрушенного краеведческого музея. Спускаясь вниз, вдруг неожиданно сам становишься объектом похожей выставки: зрители отражаются во множестве зеркал с наклеенной синей лентой, напоминающей о границах – личных и географических, они развешены в шахматном порядке легендарным польским шестидесятиником Эдвардом Красински. Характер эпохи выражается в одном слове – rain, – которое серб Младен Стилинович написал напротив каждого слова из английского толкового словаря.

«Ostalgia» настолько многообразна, что наверняка должна была бы апеллировать к разным оттенкам ностальгии и разному восприятию эпохи у тех, кто эту эпоху пережил. Но всё же больше это напоминает расширенное пособие для американцев по истории современного искусства Восточной Европы, и для тех, кто «никогда здесь не был и ничего не знает об этих местах».

Мария Мкртычева





АЙ ВЭЙВЭЙ. Нью-Йоркские фотографии 1983–1993

29 июня – 14 августа
Музей азиатского общества, Нью-Йорк

Выставка китайского художника, архитектора, критика и активиста Ай Вэйвэй открылась спустя неделю после его официального освобождения из-под более чем двухмесячного ареста. Проведя собственное расследование обстоятельств Сычуаньского землетрясения 2008 года и активно используя социальные медиа для высказывания своих антиправительственных взглядов, Вэйвэй получил жёсткий ответ китайских властей. Ему был запрещен выезд из Китая, отменена ретроспектива, разрушена мастерская в Шанхае, а 3 апреля 2011 года он был задержан в пекинском аэропорту «по подозрению в экономических преступлениях».

Поселившись в Нью-Йорке в 1983 году, Ай Вэйвэй от нечего делать – как он признаётся в интервью – приобрёл привычку повсюду ходить с фотоаппаратом и делать снимки. Около года потребовалось группе кураторов Пекинского арт-центра «Three Shadow Photography», чтобы разобрать более 10 тысяч негативов, сделанных за

10 лет пребывания художника в США, и отобрать 227 работ для выставки. Крупные чёрно-белые отпечатки оформили в одинаковые неброские рамы и расположили вплотную друг к другу в хронологическом порядке, как из отдельных кадров сложив фильм о городе и людях, оказавшихся в нём в то время.

Первые пару лет Вэйвэй снимает мало. В это время он ещё живёт в Бруклине и учится в Школе дизайна Парсонс. Под впечатлением от работ Марселя Дюшана, Вэйвэй сам делает редимейды. Один из них – металлическая вешалка, изогнутая в виде профиля Дюшана – запечатлён на фотографии 1983 года «Profile of Duchamp, Sunflower Seeds. 1983». Этот объект ещё несколько раз появляется в более поздних фотографиях: Вэйвэй примеряет профиль Дюшана на свою подругу («Xu Weiling and Hanging Man. 1987») и на себя, снимая отражение в зеркале («Portrait with Profile. 1989»).

Бросив учёбу из-за недостатка денег и плохого английского, Вэйвэй в 1985 году переезжает в Ист-Виллидж – в то время центр контр-культуры Нью-Йорка. В последующие годы он фотографирует всё, что его окружает, ходит в Музей современного искусства, делает много автопортретов, в том числе на фоне работ Дюшана и Энди Уорхола, и портретов друзей – поэта

Аллена Гинзберга, художника Клейтона Паттерсона, режиссера Роберта Франна, дирижёра Ху Юняня, композитора Тан Дуня и других.

Несмотря на то что задачей кураторов и самого Ай Вэйвэй было создать единый документальный ряд, не выделяя те или иные кадры, некоторые работы привлекают внимание больше остальных. Возможно – в силу исторической ценности событий, изображенных на них, будь то кровавое столкновение между полицией и бездомными в Томпкинс-сквер в 1988 году или предвыборная кампания Билла Клинтона 1992 года.

Большое количество фотографий и их репортажный характер как кинофильм передают атмосферу, остаются в памяти зрителей и восполняют избирательность памяти очевидцев. Собственно, ради этого Ай Вэйвэй продолжает ежедневно, когда есть такая возможность, делать сотни снимков и выкладывать в свой блог.

Мария Мкртычева

БОРИС МИХАЙЛОВ Case History

26 мая – 5 сентября
Museum of Modern Art,
Нью-Йорк

Предисловие к выставке отмечает, что это первый полный показ серии в американских музеях. И что? Это и есть повод – показать до сих пор не показанного целиком Михайлова американцам в крупнейшем американском музее? (Притом что выставлена серия достаточно полно, но всё-таки не целиком.) Или есть ещё какие-то причины? Снятая еще в прошлом веке, с тех пор не раз и по-разному опубликованная, «История болезни», помимо усугубленной скандальной славы, завоевала Михайлова фотографический максимум, премию Хассельбладов (эту фотонобелевку дают «по совокупности», но Михайлов получил ее ровно после того, как «Case History» вышла книгой), так что теперь, после нью-йоркской презентации, к ней добавилось не особенно

много. Главное, после выставки в главном музее современного искусства «История болезни» фактически признана *opus magnum* Михайлова. Потеснив с первого места даже изысканно-сентиментальную концептуалистскую «Неоконченную диссертацию», один из лучших фотоальбомов всех времен и народов, – «История болезни» забралась на такой Олимп, откуда можно с уверенностью теперь сообщать: Михайлов это тот, кто снимает бомжей. Снимает людей «на дне» – презираемых, неблагоприятных, просто отвратительных и усиленно обществом игнорируемых; снимает со всем безобразием – и, стало быть, фактически правы оказываются все нелюбители Михайлова, утверждавшие «чернушный» и «жареный» характер михайловской славы. Заработанной за счёт нарочно испорченного имиджа бывшего советского отечества. И неправы – все, кто в ответ уверял, что бомжи это еще не весь Михайлов. Что вовсе не этим, наиспорнейшим из своих проектов Михайлов знаменит. Бомжей Михайлова в MoMA выставили так же, как выставляли до сих пор: в листовых, будто только из печати,

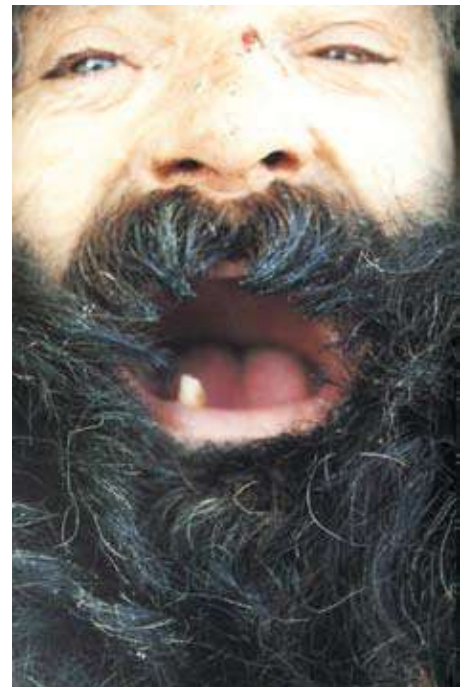
фотографиях-простынях, размером побольше человеческого роста, будто приколпленных к стене, – отчего растопыренные харьковские бомжи второй половины 1990-х (кто жив, интересно, сейчас из них?) нависают над нью-йоркским зрителем 2010-х навряде фрагментов ренессансной внушительной фрески. Сцены, которые и с актерами попроще михайловских бомжей вызвали бы смущение – пупочные грыжи, беззубые рты, проломанные переносицы, шрамы и язвы, заскорузлая одежда – с середины лета это выглядело каким-то прицепом к «Ostalgia» в Новом музее, собравшей полсотни художников из стран бывшего соцлагеря: там – постсоветское пространство, и здесь тоже; бомжи Михайлова – те же субъекты «Ostalgia», что и художники. Будто ничего и не изменилось. И Михайлов по-прежнему сидит в своем Харькове.

Константин Агунович

166



Борис Михайлов
Из серии «История
болезни», 1997–1998



WANG JIANWEI 汪建伟 MAKING DO WITH FAKES

as part of the main project of the 4th Moscow Biennale of Contemporary Art



4 MOSCOW
BIENNALE
OF CONTEMPORARY
ART

— september, 23
— october, 30
2011

LONG MARCH SPACE 长征空间

798 Art District, 4 Jiuxianqiao Rd, Chaoyang District, Beijing, China
www.longmarchspace.com

Production still of *Making do with Fakes*, 2011, 8 channel video installation, first shown at the artist's solo exhibition "Yellow Signal", Ullens Center for Contemporary Art, Beijing

Rewriting
Worlds

ФЕСТИВАЛИ

4 МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
23.09 – 30.10.2011
<http://4th.moscowbiennale.ru>

12 СТАМБУЛЬСКАЯ
БИЕННАЛЕ
17.09 – 13.10.2011
<http://bienal.iksv.org>

54 ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
БИЕННАЛЕ В ВЕНЕЦИИ
4.06 – 27.10.2011
labiennale.org

168 ТРИЕННАЛЕ В ЙОКОГАМЕ
4.08 – 6.10.2011
www.yokohamatriennale.jp

11 ЛИОНСКАЯ БИЕННАЛЕ
15.09 – 31.12.2011
<http://www.biennaledelyon.com>

3 БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА В САЛОНИКАХ
18.08 – 18.12.2011
<http://www.thessalonikiennale.gr>

МЕДИ(Т)АЦИЯ – 2011
АЗИАТСКАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
БИЕННАЛЕ
1.10.2011 – 1.01.2012
National Taiwan Museum of
Fine Arts
www.asianartbiennial.org

МЕЖДУНАРОДНАЯ
БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА В ГЁТЕБОРГЕ
PANDEMONIUM –
ИСКУССТВО В ЭПОХУ
ТВОРЧЕСКОЙ ЛИХОРАДКИ
10.09 – 13.11.2011
www.goteborg.bienna.org

29 БИЕННАЛЕ
ГРАФИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА В ЛЮБЛЯНЕ
23.09 – 20.11.2011
29gbljubljana.wordpress.com

ЯРМАРКИ

15 МЕЖДУНАРОДНАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ЯРМАРКА АРТ-МОСКВА
21.09 – 25.09.2011
<http://www.art-moscow.ru>

ВЫСТАВКИ

Россия

Москва

БОРИС ГРИГОРЬЕВ
ЖИВОПИСЬ, ГРАФИКА
14.09 – 13.11.2011
Государственная
Третьяковская галерея
www.tretyakovgallery.ru

АНТОНЕЛЛА ДА МЕССИНА
ШЕДЕВРЫ ИЗ МУЗЕЕВ
СИЦИЛИИ
17.09 – 20.11.2011
Государственная
Третьяковская галерея
www.tretyakovgallery.ru

САЛЬВАДОР ДАЛИ
3.09 – 13.11.2011
Государственный музей
изобразительных искусств
им. А.С.Пушкина
www.arts-museum.ru

АННИ ЛЕЙБОВИЦ
ЖИЗНЬ ФОТОГРАФА
1990–2005
12.10.2011 – 15.01.2012
Государственный музей
изобразительных искусств
им. А.С.Пушкина
www.arts-museum.ru

ИЗБРАННИКИ КЛИО
ПЕРЕД СУДОМ ИСТОРИИ
21.07 – 24.10.2011
Государственный
Исторический музей
<http://www.shm.ru>

НЕВОЗМОЖНОЕ
СООБЩЕСТВО
6.09 – 8.11.2011

Московский музей
современного искусства
<http://mmoma.ru>

НЕКОРРЕАЛИЗМ
13.09 – 30.10.2011



Московский музей
современного искусства
<http://mmoma.ru>

К ВЫВОЗУ ИЗ СССР
РАЗРЕШЕНО



22.06 – 2.10.2011
Фонд культуры «Екатерина»
www.ekaterina-foundation.ru

АЛЬБЕРТО ГАРСИА-АЛИКС
НЕОБРАТИМОСТЬ



10.09 – 6.11.2011
Московский Дом
Фотографии / МАММ
<http://www.mdf.ru>

ОЛЕГ КУЛИК
КОМПОЗИЦИЯ 911

12.09 – 6.11.2011
Московский Дом
Фотографии / МАММ
<http://www.mdf.ru>

СОВРЕМЕННОЕ
ИТАЛЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО
СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА
14.09 – 30.10.2011
Московский Дом
Фотографии / МАММ
<http://www.mdf.ru>

AES+F. ALLEGORIA SACRA
16.09 – 6.10.2011
Московский Дом
Фотографии / МАММ
<http://www.mdf.ru>

ГЕРМАН ТИТОВ
НЕЗНАЧИТЕЛЬНЫЕ
ИЗМЕНЕНИЯ
21.09 – 9.10.2011
Московский Дом
Фотографии / МАММ
<http://www.mdf.ru>

ЮРИЙ КРИВОНОСОВ
ГЛАВНОЕ, РЕБЯТА, СЕРДЦЕМ
НЕ СТАРЕТЬ!
8.09 – 2.10.2011
Центр фотографии
им. братьев Люмьер
<http://www.lumiere.ru>

ЙОЗЕФ КОУДЕЛКА
ВТОРЖЕНИЕ 68 ПРАГА
7.10 – декабрь 2011
Центр фотографии
им. братьев Люмьер
<http://www.lumiere.ru>

РУЧНАЯ ПЕЧАТЬ:
ПЕТЕРБУРГСКАЯ ШКОЛА
ФОТОГРАФИИ
10.06 – сентябрь 2011
Gallery.Photographer.ru
<http://gallery.photographer.ru>

АЛЕКСАНДР ГРОНСКИЙ
ПАСТОРАЛЬ
5.10 – 22.11.2011
Gallery.Photographer.ru
<http://gallery.photographer.ru>

КРИСТОФЕР БЕРКЕТТ
17.06 – 16.10.2011
Галерея классической
Фотографии
<http://www.classic-gallery.ru>

NATURA NATIORMORT
2.07 – 30.09.2011
Галерея Победа
<http://pobedagallery.com>

КАТЯ БЕЛКИНА.
EMPTY SPACES
24.09 – 7.11.2011
Галерея «FotoLoft»
<http://www.fotoloft.ru>

Россия

Санкт-Петербург

ЭНТОНИ ГОРМЛИ
ВО ВЕСЬ РОСТ. АНТИЧНАЯ
И СОВРЕМЕННАЯ
СКУЛЬПТУРА
24.09.2011 – 15.01.2012
Государственный Эрмитаж
www.hermitagemuseum.org

КОНСТАНТИН КОРОВИН
10.08 – 8.11.2011
Государственный
Русский музей
www.rusmuseum.ru

ПОИСКИ
ИДЕНТИФИКАЦИИ
СОВРЕМЕННОЕ
РОССИЙСКОЕ
ИСКУССТВО
16.07 – 25.09.2011
Новый музей
<http://www.novymuseum.ru>

МОСКВА – ЛЕНИНГРАД
НОНКОНФОРМИСТСКОЕ
ИСКУССТВО 50–70-х
16.07 – 25.09.2011
Новый музей
<http://www.novymuseum.ru>

АРТ-АНДЕГРАУНД
ПЕТЕРБУРГА ВЧЕРА
И СЕГОДНЯ
10.08 – 23.09.2011

Рахманинов дворик
<http://fotorachmaninov.ru>

АННА ОСТАНИНА
23.09 – 11.10.2011
Рахманинов дворик
<http://fotorachmaninov.ru>

Австрия

Вена

ЖОЗЕФ ДАНХАУЗЕР
ЖИВОПИСНЫЕ РАССКАЗЫ



22.06 – 25.09.2011
Оранжерея Нижнего
Бельведера
www.belvedere.at

Грац

АЙ ВЭЙВЭЙ
СПЛЕТЕНИЕ
17.09.2011 – 15.01.2012
Кунстхаус, Грац
<http://www.museum-joanneum.at/en/kunsthhaus>

Франция

Париж

ДЕННИС ОППЕНГЕЙМ



14.05 – 25.09.2011
Музей современного
искусства Сент-Этьена
www.mam-st-etienne.fr

МИНИАТЮРЫ СРЕДНИХ
ВЕКОВ И ВОЗРОЖДЕНИЯ
7.07 – 10.10.2011

Лувр
www.louvre.fr

Германия

Дрезден

КОКОШКА –
РИСОВАЛЬЩИК
КОЛЛЕКЦИЯ ВИЛЛИ ХАНА
9.07 – 3.10.2011
Государственное
художественное собрание
Дрездена
<http://www.skd.museum>

НЕБЕСНОЕ СИЯНИЕ
РАФАЭЛЬ, ДЮРЕР
И ГРЮНЕВАЛЬД
ИЗОБРАЖАЮТ МАДОННУ
6.09.2011 – 8.01.2012
Государственное
художественное
собрание Дрездена
<http://www.skd.museum>

Дюссельдорф

ТОММА АБТС
16.07 – 9.10.2011
Кунстхалле Дюссельдорфа
www.kunsthalle-duesseldorf.de

САМУРАИ, ЗВЁЗДЫ СЦЕНЫ
И ПРЕКРАСНЫЕ ЖЕНЩИНЫ
ЯПОНСКИЕ ЦВЕТНЫЕ
ГРАВЮРЫ КУНИСАВЫ
И КУНИЁСИ



10.09.2011 – 15.01.2012
Museum Kunstpalast
www.smkp.de

Мюнхен

ДЮРЕР – КРАНАХ –
ГОЛЬБЕЙН. ОТКРЫТИЕ
ЧЕЛОВЕКА. ПОРТРЕТНОЕ
ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ
ок. 1500



16.09.2011 – 15.01.2012
Kunsthalle der Hypo-Kul-
turstiftung
www.hypo-kunsthalle.de

ЛИНИЯ И ПРОСТРАНСТВО
АМЕРИКАНСКИЙ РИСУНОК
И СКУЛЬПТУРА С 1960-х
ИЗ ЧАСТНЫХ СОБРАНИЙ
28.07 – 25.09.2011
Новая пинакотека / neue
pinakothek
www.pinakothek.de

ДОНАЛД ДЖАДД
ХОРОШИЙ СТУЛ – ЭТО
ХОРОШИЙ СТУЛ
15.07 – 9.10.2011
Новая пинакотека / neue
pinakothek
www.pinakothek.de

Гамбург

ЗАКРАШЕНО. ЗАМАЗАНО.
СТЁРТО. ПОРТРЕТ В XX ВЕКЕ
6.02 – 3.10.2011
Гамбург Кунстхалле
<http://www.hamburger-kunsthalle.de>

Вольфсбург

АНРИ КАРТЬЕ-БРЕССОН
ГЕОМЕТРИЯ МОМЕНТА
ПЕЙЗАЖИ
3.09.2011 – 13.05.2012

Художественный музей
Вольфсбурга
www.kunstmuseum-wolfsburg.de

Великобритания

Лондон

ТВОМБЛИ И ПУССЕН:
ЖИВОПИСЦЫ ИДИЛЛИИ
29.06 – 25.09.2011
Картинная галерея Давича
www.dulwichpicturegallery.org.uk

РОМАНТИЗМ
9.08.2010 – 3.06.2012
Tate Britain
www.tate.org.uk

170

ЛЮСЬЕН ФРЕЙД
3.08 – 25.09.2011
Tate Britain
www.tate.org.uk

РЕНЕ МАГРИТТ
ПРИНЦИП УДОВОЛЬСТВИЯ
24.06 – 16.10.2011
Tate Liverpool
www.tate.org.uk/Liverpool

РОБЕРТ ТЕРРИЕН
ДЫМОВЫЕ СИГНАЛЫ
24.06 – 16.10.2011
Tate Liverpool
www.tate.org.uk/Liverpool

ЧАРУЮЩИЕ СИЛЫ
БОЖЕСТВА: ГОЛЛИВУДСКИЕ
ПОРТРЕТЫ



7.07 – 23.10.2011
Лондонская национальная
портретная галерея
www.npg.org.uk

Эдинбург

СЛАВА ДЮРЕРА
9.06 – 11.10.2011
Шотландская национальная
галерея
nationalgalleries.org

ХИРОСИ СУГИМОТО



4.08 – 25.09.2011
Шотландская национальная
галерея современного
искусства
nationalgalleries.org

Ирландия

Дублин

СОВРЕМЕННЫЙ ДУБЛИН
2011
УЖАСНАЯ КРАСОТА –
ИСКУССТВО, КРИЗИС,
ПЕРЕМНЫ И ОФИС
НЕСОГЛАСИЯ
6.09 – 31.10.2011
www.dublincontemporary.ie

Италия

Милан

MILANO RADICALE
RADICAL INTENTION
www.radicalintention.wordpress.com

Флоренция

ДЕНЬГИ И КРАСОТА
БАНКИРЫ, БОТИЧЕЛЛИ
И КОСТРЫ ТЩЕСЛАВИЯ
17.09.2011 – 22.01.2012
Палаццо Строрци
www.palazzostrozzi.org

Венеция

ИЛЕАНА ЗОННАБЕНД
ИТАЛЬЯНСКИЙ
ПОРТРЕТ
29.05 – 2.10.2011
Коллекция Пегги
Гуггенхайм
www.guggenheim-venice.it

Нидерланды

Амстердам

РЕМБРАНДТ И ДЕГА
1.06 – 23.10.2011
Рейксмусеум
www.rijksmuseum.nl

Эйндховен

THE GREAT BABYLON
CIRCUS СОБЛАЗН
АРХИТЕКТУРЫ
24.06 – 2.10.2011
<http://www.mu.nl>

Роттердам

ДЖОРДЖ КОНДО –
СОСТОЯНИЯ СОЗНАНИЯ
25.06 – 25.09.2011
Музей Бойманс – Ван
Бёнингем
www.boijmans.nl

Испания

Мадрид

РИМ: ПРИРОДА И ИДЕАЛ
ПЕЙЗАЖИ 1600–1650
5.06 – 25.09.2011
Музей Прадо
www.museodeprado.es

Бильбао

ЖИВОПИСНАЯ
АБСТРАКЦИЯ,
1949–1969
14.06.2011 – 8.01.2012
Гуггенхайм Бильбао
www.guggenheim-bilbao.es

БРАНКУЗИ – СЕРРА
10.08.2011 – 15.04.2012
Гуггенхайм Бильбао
www.guggenheim-bilbao.es

США

Нью-Йорк

МАТЬ ИНДИЯ: БОГИНЯ В
ИНДИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ
29.06 – 27.11.2011
Метрополитен-музей
www.metmuseum.org

ФРАНЦ ХАЛЬС



26.07 – 10.10.2011
Метрополитен-музей
www.metmuseum.org

САЙ ТВОМБЛИ:
СКУЛЬПТУРА
20.05 – 3.10.2011
Музей современного
искусства (МоМА)
www.moma.org

ДЕ КУНИНГ:
РЕТРОСПЕКТИВА
18.09.2011 – 9.01.2012
Музей современного
искусства (МоМА)
www.moma.org



VIPPORT – ВОЗДУШНЫЕ ВОРОТА МОСКВЫ



Подогреваемые
ангары



Наземное
обслуживание



Текущее
обслуживание



Ресторанное
обслуживание



Заправка

119027, Москва,
ул. Рейсовая стр. 1, 5А
тел.: +7 (495) 648-28-00/01/02
факс: +7 (495) 648-28-08
SITA: VKOVTXH; AFTN: UUWVVKX
e-mail: handling@vipport.ru
www.vipport.ru

Handling with care

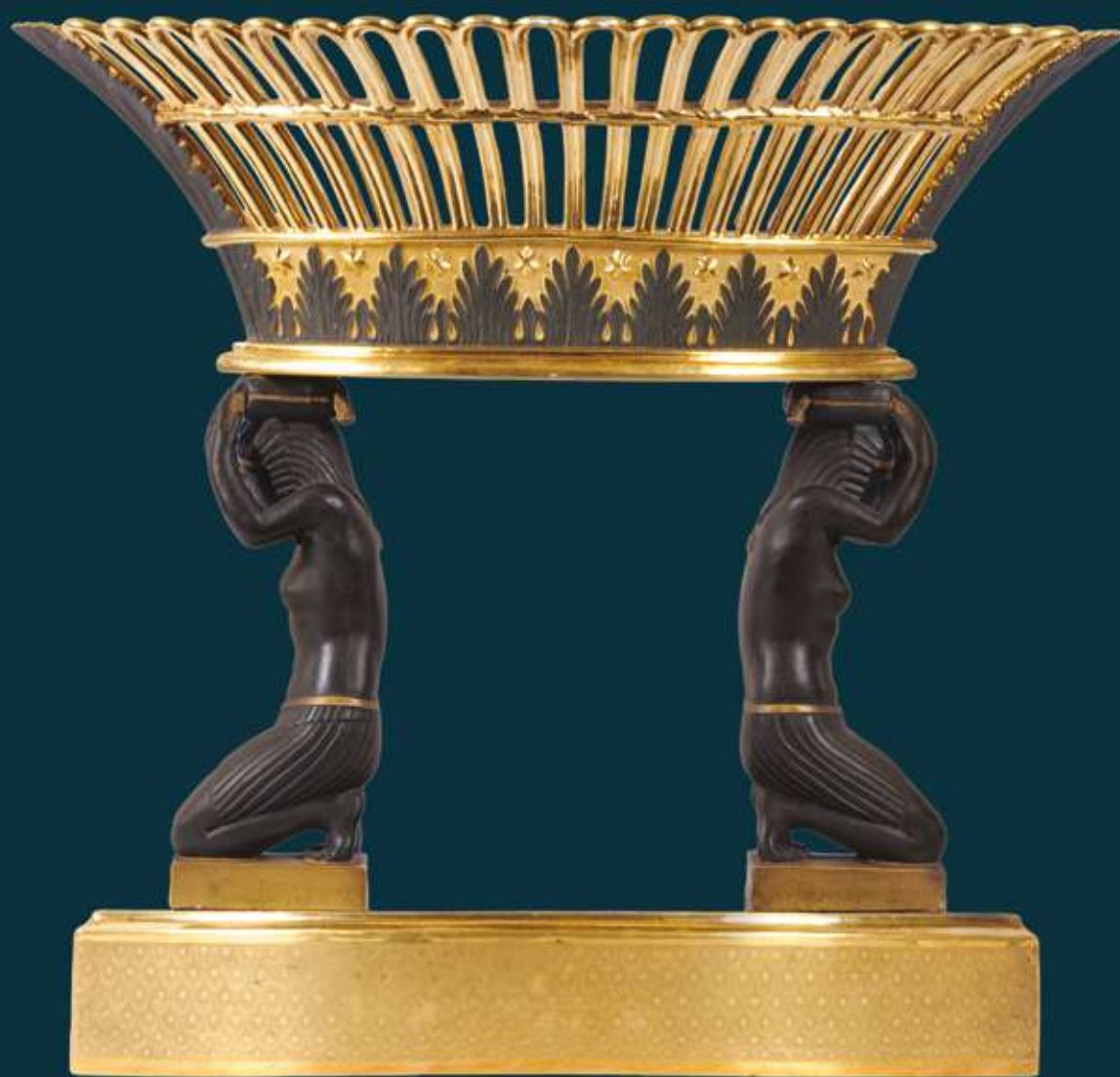

VIPPORT
FBO/Vnukovo

XXXI

РОССИЙСКИЙ АНТИКВАРНЫЙ САЛОН

22 – 30 октября 2011, Центральный Дом Художника, Москва, Крымский вал, 10

www.antiquesalon.ru



ART MOSCOW

АРТ МОСКВА

15 Международная художественная ярмарка
21 – 25 сентября 2011
Центральный Дом Художника
Москва, Крымский вал, 10

ART MOSCOW

15th International Contemporary Art Fair
September 21 – 25, 2011
Central House of Artists
10, Krymsky val, Moscow, Russia

www.art-moscow.ru

EXHIBITION PROJECTS
EXPO-PARK



LCR / Представительство Leica Camera AG в РФ / www.leica-camera.ru / info@leicacamera.ru

Leica Фототехника / г. Москва, Ленинский пр-т, д. 61/1 / Телефон (499) 727-03-07

Leica Store ГУМ / Красная Площадь, д. 3 / ГУМ / этаж 2 / линия 1 / Телефон (495) 627-37-98

Галерея «Меглинская» / г. Москва, 4-й Сыромятнический пер., д.1, стр. 6 / ЦСИ «Винзавод» / Телефон (499) 550-28-36

by 13.15.