

THE ART MAGAZINE

ИСКУССТВО

ИЗДАЁТСЯ С 1993 ГОДА



ISSN 0130-2523
16+
9 770130 252778 >

№ 1 (588) 2014

ПРАВДА ФОТОГРАФИИ



Дуэты
contemporary
dance



15 и 16 февраля, 19:00
премьеры лучших
дуэтов конкурса
JUST DUET!

под руководством
хореографа
Ивана Евстигнеева,
арт-директора
фестиваля «Диверсия»

Культурный центр ЗИЛ
ул. Восточная 4 к. 1
+7 495 675 1636
zilcc.ru
ищите нас в соцсетях

ИСКУССТВО
МАСТЕР С 1987 ГОДА

d!versia

ДИ
АЛОГ
ИСКУ
ССТР

ZIM
культурный
центр



MAMM
Multimedia Art Museum, Moscow



ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА /
МУЗЕЙ «МОСКОВСКИЙ ДОМ ФОТОГРАФИИ»
JEU DE RAUME, ПАРИЖ

19.02 – 11.05

ЭРВИН БЛЮМЕНФЕЛЬД (1897–1969)

ФОТОГРАФИИ
РИСУНКИ
ФОТОМОНТАЖ

Музей «Московский Дом Фотографии» - часть коллекции Музея Эрвина Блюменфельда. Фото: Эрвин Блюменфельд. © The Estate of Erwin Blumenfeld

Стратегический партнеры Музея:



БЕСЦЕННАЯ
МОСКВА
www.pricelessmoscow.ru

в рамках X Международного
месяца фотографии в Москве
«ФОТОБИЕННАЛЕ-2014»

Мультимедиа Арт Музей, Москва
ул. Остоженка, 16

РЕКЛАМА

ИСКУССТВО

№ 1 (588) 2014

Издатель Аля Тесис

Главный редактор Михаил Лазарев

Редактор Алина Стрельцова

Манет Дарья Яржамбек

Дизайн, вёрстка Ольга Селиванова, Сергей Шмаков

Литературный редактор Пётр Фаворов

Корректор Эльвера Имашева

Ассистент редактора Анастасия Сотникова

PR и спецпроекты Михаил Родичев

Подписка и распространение Марина Королёва

Учредитель ООО «Издательство "Искусство"»

Генеральный директор Евгений Кобзев

Над номером работали Ольга Аверьянова, Дарья Барышникова, Юлия Борисова, Сергей Булеков, Мария Ващук, Александр Евангели, Анна Ерманок, Николай Котрелев, Дарья Курдюкова, Алексей Логинов, Артем Логинов, Яна Малинина, Давиде Монтелеоне, Виктория Мусвик, Дмитрий Новик, Алексей Серебренников, Сергей Хачатуров, Арсений Штейнер

Редакция выражает благодарность Фреду Ритчину и издательству W. W. Norton & Company

Свидетельство о регистрации
средства массовой информации
ПИ № ФС77-54919 от 26 июля 2013 г.

Адрес редакции

Москва, 119072, Красный Октябрь,
Берсеневская наб., д. 8, стр. 1
тел.: +7 (499) 713-67-40
e-mail: art@iskusstvo-info.ru

Реклама и распространение

+7 (499) 713-67-40, +7 (916) 773-43-47,
advert@iskusstvo-info.ru

PR и специальные проекты

+7 (499) 713-67-40, pr@iskusstvo-info.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 агентство

«ГАЛ» тел.: (495) 981-03-24; www.setbook.ru

Зарубежная подписка

«МК-Периодика», тел.: (495) 672-70-12
www.periodicals.ru

ISSN 0130-2523

Отпечатано в ООО «ИПК "Парето-Принт"»

Заказ № 7284/14

Общий тираж 9000 экземпляров

Выпуск издания осуществлён при финансовой
поддержке Федерального агентства по печати
и массовым коммуникациям

© Журнал «Искусство»

При перепечатке материалов и использовании
их в любой форме ссылка на издание обязательна



На обложке:
Клод А. Бромли
Аэрофанты
1941

Фотография, использованная
в проекте Жоана Фонтнуберты
«Фауна». Права на изображение
принадлежат Joyce F. Menschel
Photography Library. Изображение
представлено в рамках текущей
выставки Crazy Camera:
Secrets of Photomontage
музея Метрополитен

ИСКУССТВО

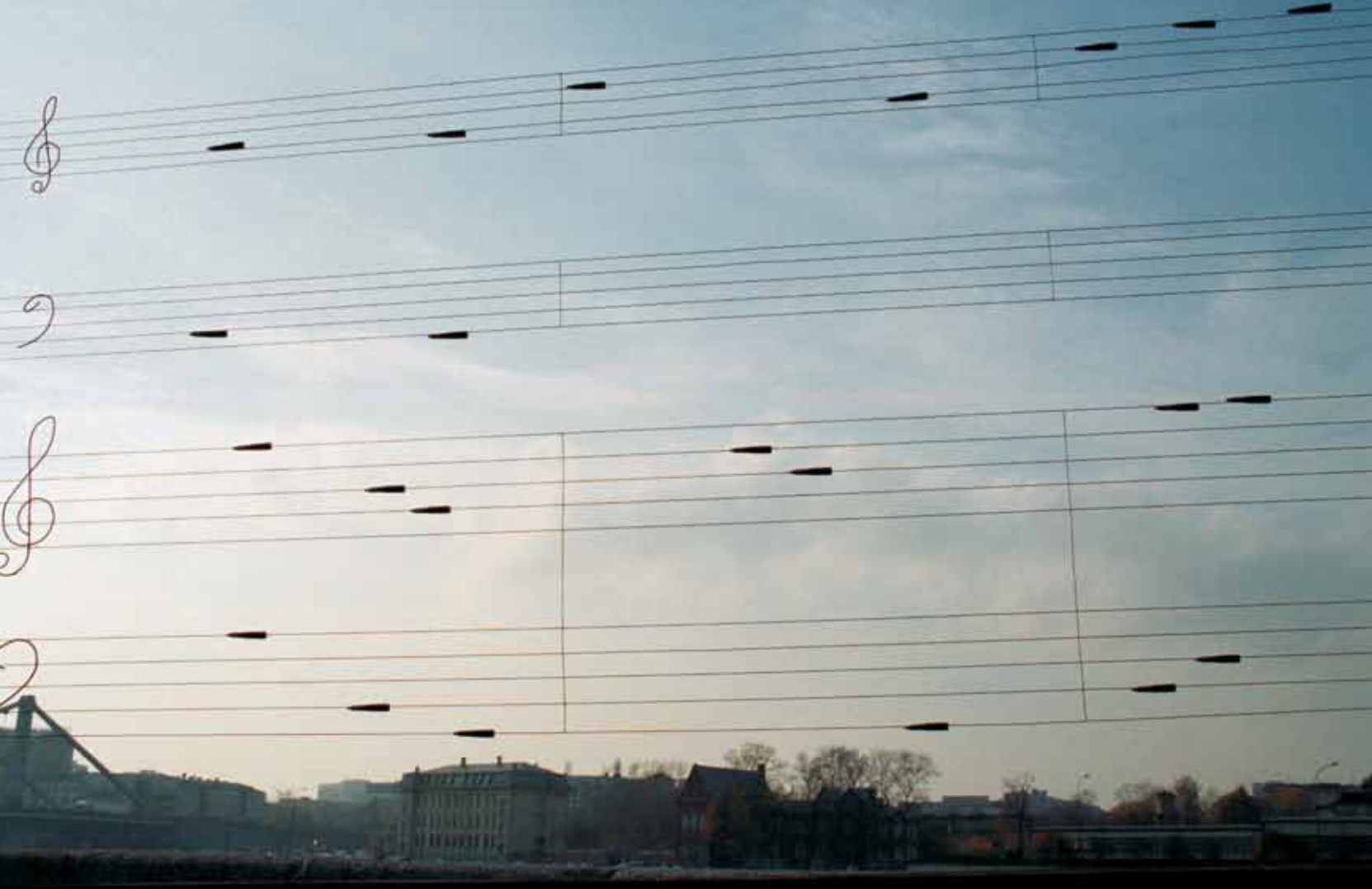
В НОВОМ ФОРМАТЕ

iPad
ВЕРСИЯ ЖУРНАЛА



СКАЧИВАЙТЕ
НОВЫЙ НОМЕР





Дмитрий Гутов. Шостакович – памяти Соллертинского. 1993

24 января – 23 марта 2014

Фонд культуры «ЕКАТЕРИНА»
ул. Кузнецкий мост, дом 21/5, подъезд 8
Ekaterina-Foundation.ru

РЕКОНСТРУКЦИЯ 2

Выставка открыта ежедневно, кроме понедельника с 11:00 до 20:00; касса до 19:30

Организаторы:



Генеральный
информационный партнер:



Спонсор проекта:



Информационные партнеры:



~КОЛОНКА КУРАТОРА~	10
~ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ~	12
Фред Ритчин ПОСЛЕ ФОТОГРАФИИ	14
ЖОАН ФОНТКУБЕРТА: «Я ВСЕГДА ОСТАВЛЯЮ ДОСТАТОЧНО УЛИК»	28
ПРИНЦИП НЕОПРЕДЕЛЁННОСТИ Кураторский проект Виктории Мусвик	42
Алексей Логинов, Артём Логинов ИСТОРИЯ ПОДДЕЛОК И ПОДДЕЛКА ИСТОРИИ	56
АЛЕКСАНДР СЕКАЦКИЙ: «ПОРАЗИТЕЛЬНО ДРУГОЕ»	72
ЧИСТОСЕРДЕЧНОЕ ПРИЗНАНИЕ Алексей Мякишев, Николай Кулебякин, Владислав Краснощёк, Дарья Туминас, Максим Шер, Андрей Чежин	80
Ольга Аверьянова КОПИЯ ВЕРНА	94
Давиде Монтелеоне ЛЖИВОЕ ИСКУССТВО	104
«ДОМ» ЮЛИИ БОРИСОВОЙ Специальный фотопроект	112
~ОБЗОРЫ~	133
~SUMMARY~	140

XXXVI

РОССИЙСКИЙ АНТИКВАРНЫЙ САЛОН

29 МАРТА — 6 АПРЕЛЯ 2014

Центральный Дом Художника, Москва, Крымский вал, 10

www.antiquesalon.ru



Алексей Крученых и Ольга Розанова. «Бюгас с Экватором». 1916

Мы давно планировали очередной фотографический номер — нужно было только отыскать правильный ракурс. С этим нам очень помогла исследователь и критик Виктория Мусвик, которая стала куратором номера и подсказала круг тем, связанный на этот раз с проблемой обмана на уровне формы, содержания и самой сути фотографии. Полноценная история этого направления началась как раз в тот момент, когда изобразительное искусство осознало, что внешнее подобие — это не то же самое, что правда. Фотография с самого начала существовала в том же интеллектуальном поле и уверенно пользовалась теми же приёмами. Однако если в экспериментах других искусств широкий зритель не нашёл никакой внутренней правды, то в фотографии публика увидела слепок с реальности. В массовом сознании снимок на долгие годы стал документом и истиной в последней инстанции. Только в эпоху цифровых изображений, сомнения в правдивости фотографии потихоньку становятся мейнстримом. Но даже сейчас снимок на фоне Эйфелевой башни — самый востребованный способ узаконить свои притязания на время и пространство.

7

Редакция журнала «Искусство»



Ольга Аверьянова
(стр. 94)

Заведующая отделом искусства фотографии в ГМИИ им. А. С. Пушкина. Историк фотографии, критик. Читает курс «История мировой фотографии» на историческом факультете МГУ им. М. В. Ломоносова и курсы «Современная fine-art фотография» и «Фотография в журналах мод Европы и Америки XIX—XX вв.» в Британской высшей школе дизайна.



Юлия Борисова
(стр. 112)

Фотограф, победитель International Fine Art Photography Competition-2013 в категории «Эксперимент», победитель Международного фестиваля художественной фотографии «Балтийская биеннале фотографии. Фотомания» 2013 года в категории «Арт-фотография», участник Noorderlicht International Photofestival 2013 TWENTY.



Алексей Логинов
(стр. 56)

Профессор Российского Государственного Гуманитарного Университета (РГГУ). Историк фотографии, автор статей по вопросам истории фотографии и куратор фотографических выставок.



Артём Логинов
(стр. 56)

Преподаватель Российского Государственного Гуманитарного Университета (РГГУ). Проходил научную стажировку в Ruhr-Universität Bochum. Историк фотографии, куратор фотографических выставок.

8



Давиде Монтелеоне
(стр. 104)

Фотограф, критик, исследователь. Лауреат World Press Photo в 2007, 2009, 2011 годах, обладатель премии Carmignac Gestion Photojournalism Award (2012). Несколько лет работал фотокорреспондентом в Москве. Автор книги Dusha, Russian Soul (2007) и других изданий. Сотрудничает с агентством VII Photo.



Фред Ритчин
(стр. 14)

Один из наиболее влиятельных исследователей фотографии в мире. Профессор школы искусств Тиш Нью-Йоркского университета, содиректор Фонда фотографии Магnum. Работал фоторедактором New York Times Magazine и заместителем главного редактора Camera Arts Magazine. Читает лекции о последствиях цифровой революции в фотографии по всему миру.



Александр Секацкий
(стр. 72)

Российский философ, автор более пятисот публикаций, доцент кафедры социальной философии и философии истории СПбГУ, кандидат философских наук (тема диссертации «Онтология лжи»). Один из лидеров идеологической группы «петербургские фундаменталисты». Член редколлегии журналов «Ступени» и «Комментарий».



Жоан Фонткуберта
(стр. 28)

Всемирно известный каталонский фотограф, лауреат премии Хассельблада за 2013 год. Считает себя художником-концептуалистом, использующим фотографию. Работы находятся в коллекциях нью-йоркского MOMA, парижского Центра Помпиду, музея Метрополитен и многих других.



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
ИМЕНИ А.С. ПУШКИНА
THE PUSHKIN
STATE MUSEUM OF FINE ARTS

Министерство культуры РФ



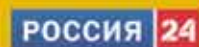
«СЮРРЕАЛИЗМ И LIVRE D'ARTISTE»

18 ФЕВРАЛЯ 2014 –

18 МАЯ 2014

ОТДЕЛ ЛИЧНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ,
ВОЛХОНКА, 10

Информационные партнеры
ГМИИ им. А.С. Пушкина:



Коммерсантъ FM93.6
РАДИО ИСКУССТВО



ИСКУССТВО

Информационная поддержка
ГМИИ им. А.С. Пушкина:

РУССКОЕ
ИСКУССТВО

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

профиль

РАДИО
РОССИИ
55.44

Постоянный партнер
ГМИИ им. А.С. Пушкина:





Виктория Мусвик
критик, исследователь
фотографии, куратор
номера

У фотографии особенные отношения с реальностью: в XIX веке её называли «карандашом природы», в XX упрекали в манипуляциях сознанием. В XXI веке цифровая эпоха с её соблазнами стирает границы между документацией и искусством. Всё смешалось: модные журналы выпускают целые номера «без ретуши», гляцевые фотографы снимают деятелей «арабской весны», влиятельные агентства увольняют репортёров за редактирование снимков, а политические еженедельники под давлением рекламодателей приобретают гламурный оттенок.

Сегодняшняя ситуация напоминает времена, когда визуальный язык фотографии только-только складывался, и она искала своё место в иерархии искусств. В XX веке её положение будто бы утвердилось, но сейчас снова подвергается сомнению: похоже, фотографии тесно в старых рамках.

С подобными трудностями сталкиваются и другие сферы: в свет выходят фальшивые мемуары жертв Холокоста, в сети непрерывно спорят об авторских правах и плагиате — кажется, многие совсем перестали различать своё и чужое слово. Исследовательница Венди Штайнер приводит множество примеров разрушения привычного статуса документа в книге «Реальнее некуда» (*The Real Real Thing*, 2010). Искусствовед Джеймс Элкинс, рассуждая об одном из героев этого номера Марко Бройере, связывает его творчество с крахом позитивистской мечты о безграничности опытного знания, с неспособностью точных наук предоставить нам чёткие данные о состоянии Вселенной — недаром заключения о расстоянии и типе объекта в астрономии делаются по степени его размытости.

Однако проблемы современной фотографии в большей степени затрагивают нас самих: мы привыкли безоговорочно верить её свидетельствам, видеть в ней документ. Пессимисты говорят о конце фотографии, зато оптимисты видят в новых условиях открывающиеся перспективы. В этом номере собраны идеи, размышления, сомнения и гипотезы, которые помогают разобраться в специфике нынешних отношений фотографии с окружающим миром.

Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А
Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А
Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА (ГЦСИ)

Today'sArt

ВЫСТАВОЧНЫЕ
ЗАЛЫ
МОСКВЫ

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ДЕПАРТАМЕНТА КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ

ПРОСТРАНСТВО LUCIDA

0+

выставка

31 ЯНВАРЯ — 16 МАРТА

ул. Зоологическая, д. 13

реклама

* lucida (лючида, люцида, люсида) — от «lucidus» — латинское слово, означающее «светлый», «светящийся»

© |||||Repetition at 45° longitude. Табл. Таблицы Там, 2012

КЛАУС БО КРИСТЕНСЕН: «ЭТОТ КОШМАРНЫЙ СЛУЧАЙ РАЗРУШИЛ МОЮ ЖИЗНЬ»

12

В 2009 году фотограф Клаус Бо Кристенсен был дисквалифицирован жюри датского конкурса Picture of the Year. Несмотря на то что правила допускают использование фотошопа, судьи, сравнив исходники и итоговые изображения, сочли, что раскрашенные автором картинки перестали быть фотографией. Работая над номером про фотообман, мы обратились к пресс-службе конкурса за ставшими причиной конфликта снимками. Там, впрочем, решили, что только автор может дать разрешение на их публикацию. Догадываясь, что обиженный фотограф едва ли обрадуется нашему обращению, мы всё-таки отправили ему запрос и получили в ответ два письма, которые хотели бы опубликовать целиком. Разумеется, без всяких иллюстраций.

01/27/2014, 21:46

Ха-ха, простите, но мой ответ отрицательный. Этот кошмарный случай фактически разрушил мою карьеру в фотографии и мою жизнь тоже. Ушли годы, чтобы я вообще смог вернуться в этот бизнес, после того как на сотнях тысячах веб-страниц побывал козлом отпущения за все мыслимые прегрешения.

*С наилучшими пожеланиями,
Клаус Бо Кристенсен*

01/28/2014, 01:03

Простите мою резкость в предыдущем письме. Но, как я и писал, этот случай преследовал меня многие годы, и я ужасно устал от всего этого. То, что тогда случилось с моими фотографиями, — результат необдуманного использования фотошопа. Но у меня отнюдь не было намерения переборщить. Когда всё это произошло, я дал разрешение опубликовать необработанные изображения, потому что думал (и сейчас придерживаюсь того же мнения!), что дискуссия о постобработке фотографий крайне важна. Однако создаётся впечатление, что люди вовсе и не заинтересованы в дискуссии. Вместо этого они обсуждают меня и мои снимки: хороший я фотограф или обманщик. Люди не способны вести серьёзный спор о границах постобработки изображений в рамках репортажной/документальной съёмки. И никто, серьёзно, никто не спросил меня, почему мои работы выглядят именно так и что вообще произошло. В общем, происшествие с этими картинками стало самым чёрным периодом моей жизни, и я уже больше не могу. Что я точно вынес из всей этой истории, это что никому никогда нельзя отдавать свои необработанные фотографии. НИКОГДА!

Надеюсь, что теперь вы понимаете, почему я не заинтересован в публикации этих изображений в рамках какой бы то ни было статьи. Особенно по прошествии всех этих лет.

*С уважением,
Клаус*



MAMM
Multimedia Art Museum, Moscow



РЖД

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА /
МУЗЕЙ «МОСКОВСКИЙ ДОМ ФОТОГРАФИИ»
ОАО «РЖД»



СЕРЕБРЯНАЯ КАМЕРА 2013

28 января — 23 февраля

Царская башня Назанского вокзала / Комсомольская площадь, д. 2

Стратегические партнеры конкурса:

 **РОСБАНК**
SOCIETE GENERALE GROUP



Panasonic



БЕСЦЕННАЯ
МОСКВА
www.pricelessmoscow.ru



РЕКЛАМА

Фред Ритчин

ПОСЛЕ ФОТОГРАФИИ

**Журнал «Искусство»
публикует отрывки
из книги одного из самых
влиятельных исследователей
фотографии в мире.
Профессор Нью-Йоркского
университета анализирует
последствия цифровой
революции и приходит
к выводу, что выход
из кризиса реальности
в фотографии вполне
возможен**

Мы вступили в цифровую эпоху, и цифровые технологии вошли в нашу плоть и кровь. Хорошо ли это, плохо ли, но мы уже не те, кем были прежде. Мы больше не думаем, не говорим, не читаем, не слушаем и не смотрим, как раньше. Мы не фотографируем, не пишем и даже не занимаемся любовью так же, как когда-то.

Эти перемены неизбежны. Изменения в средствах коммуникации, особенно появление вездесущих электронных медиа, диктуют нам новые жизненные принципы, меняют наши ощущения, определяют наши надежды.

Стало другим всё наше мироздание. Изменились наше чувство времени, ощущение общности и представление о самих себе. Виртуализовавшись, мы стали героями собственных снов.

* * *

Фотография, где фрагменты видимого мира застывают навсегда, играла одну из главных ролей в схематизации реальности и, как утверждают многочисленные критики, в коварном искажении нашего о ней представления. Поскольку она является одним из самых универсальных средств коммуникации, фотографию можно использовать в качестве линзы, сквозь которую удастся рассмотреть переход с аналога на цифру.

* * *

Изменения в масштабе огромны. В проектах и сервисах Web 2.0 — особенно в тех, что можно назвать Photography 2.0, — данные загружают все, у кого есть доступ, а не только профессиональная элита. Производить и публиковать контент, минуя общепринятые редакторские или кураторские фильтры, сегодня считается правом каждого технически грамотного пользователя. Новое программное обеспечение разрабатывается так, чтобы включить в оборот огромное количество уже существующих в интернете изображений, и даёт возможность использовать не только чужие фотографии, но и анимированные картинки, гуляющие по сайтам всего мира.

Но делает ли наш мир лучше эта чудовищная экспансия? Или мы просто тонем в потоках информации, комментариев и образов, не в силах оторваться от собственных отражений?

* * *

Хотя эволюция фотографии и может быть описана, проанализирована и проговорена, у нас обычно не получается использовать полученные

таким образом знания для более чёткого понимания и выбора лучшей из дальнейших, пока ещё туманных возможностей. Но судя по основным вопросам, стоящим сейчас перед миром и человеком, освоение потенциала средств коммуникации — это не прихоть, а насущная необходимость. Именно они могут помочь нам понять нашу постоянно меняющуюся вселенную и вмешаться в процесс её трансформации.

* * *

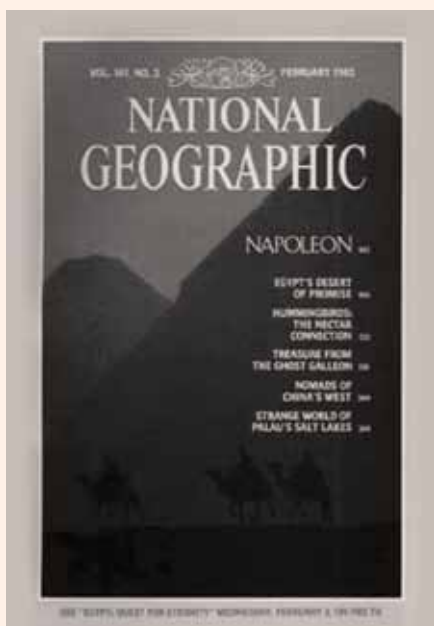
Только задумайтесь: если бы мы могли начать подобную беседу на заре эпохи автомобиля, нам, быть может, не грозило бы сейчас глобальное потепление, времена года не пустились бы в безумный пляс, и никому бы не пришло в голову называть «искусством» треск и грохот таяния ледников.

О ПИКСЕЛЯХ И ПАРАДОКСЕ

Если бы меня попросили назвать год, с которого началась цифровая эра в фотографии, я бы выбрал 1982-й. Именно тогда сотрудники National Geographic изменили формат фотографии пирамид в Гизе с горизонтального на вертикальный, чтобы изображение подошло на обложку февральского номера. Цифровыми методами дизайнеры немного передвинули одну из пирамид, так что она оказалась чуть позади соседней. Это изменение не было чем-то из ряда вон выходящим: в конце концов, оригинальная фотография тоже была романтизированной версией действительности, где не было мусора, туристических автобусов и сувенирных лотков — но именно оно распахнуло дверь в цифровую эпоху. Роберт Гилка, в то время руководивший отделом фотографии National Geographic, шутил, что внедрение этой технологии можно сравнить с «ограниченным применением ядерного оружия — такого просто не бывает на свете».

* * *

Своим решением фоторедакторы National Geographic поставили под сомнение вопрос об авторстве в фотографии или даже исключили автора из числа действующих лиц. Тут уместно вспомнить о «двухэтах» Натали Коул и её давно умершего отца Нэта Кинга Коула, записанных в 1990-е и получивших «Грэмми», или об анимационном фильме, сделанном по фотограммам Ласло Мохой-Надя уже после его смерти. Какие-то из подобных творений — дань уважения, дру-



1

Эра цифровой фотографии началась в 1982 году с изменённой фотографии египетских пирамид на обложке National Geographic.



2

1. Обложка журнала National Geographic, № 2, 1982 года
2. Обложка газеты Newsday, 16 февраля 1994 года

В 1994 году в Newsday впервые была опубликована фотография будущего.

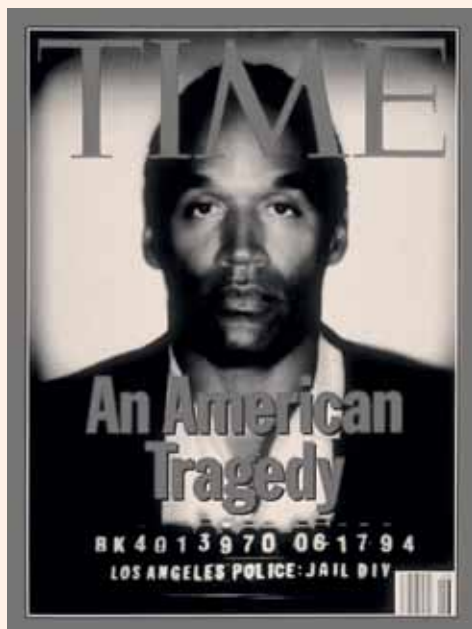
гие — хитроумный обман. Что если перенять классический фотопейзаж «Восход Луны, Эрнандес, Нью-Мексико» Анселя Адамса в виде кинофильма и растянуть его до наступления рассвета? Краткий миг съёмки как будто создан для того, чтобы его продлевать; достичь знаменитого «решающего момента» Анри Картье-Брессона станет проще, и этот момент будет ничуть не менее решающим, если наступит спустя десятилетия после создания кадра. Авторство становится пластичным и податливым, превращаясь даже в непреднамеренное посмертное сотрудничество с редактором.

Если нам подвластно прошлое, то почему бы не фотографировать будущее? 16 февраля 1994 года на первой полосе газеты *Newsday* была помещена фотография двух соперниц за олимпийское золото, фигуристок Тони Хардинг и Нэнси Керриган: девушки были показаны на льду вместе, хотя на тот момент их встреча ещё не состоялась и была запланирована только на следующий день. Передовица называлась: «Огонь на льду: Тоня и Нэнси встретятся на тренировке», а внизу мелким шрифтом пояснялось, что изображение специально скомпоновано таким образом, чтобы две спортсменки «казались катающимися вместе». Речь шла об особом фотографическом времени, а не о фиксированном моменте уникальной встречи.

В том же году на обложке журнала *Time* появилась фотография О. Джей Симпсона, смазанная и отретушированная так, чтобы его кожа казалась ещё более тёмной. Снимок был сделан полицией в связи с арестом спортсмена по подозрению в совершении им двойного убийства, а коррективы, внесённые журналом в изображение, были описаны в редакторской колонке как попытка возвысить «обычное фото из полицейского архива до уровня искусства, не жертвуя правдой». Многим это показалось проявлением расизма — с какой ещё стати затемнять кожу знаменитости после ареста, а не тогда, когда он рекламирует прокат автомобилей по телевизору? В любом случае, корректировка важного исторического документа практически в момент создания была бы несомненно раскритикована всеми тогдашними редакторами журнала — сделай это кто-то другой.

* * *

В 1984-м, через два года после публикации изменённого изображения на обложке *National Geographic*, я был в Бостоне, работая над иллюстрацией к статье о новых возможностях фотографии. Для этого мы с ассистентом обработали цветное изображение высоток Нью-Йорка в очень дорогостоящей и сложной системе *Scitex*, добавив к ним Эйфелеву башню, небоскрёб-пирамиду из Сан-Франциско и как бы пере-



1



2

1. Обложка журнала Time, 27 июня 1994 года
2. Обложка журнала Newsweek, 27 июня 1994 года

Два журнала, вышедшие в один и тот же день с одной и той же фотографией на обложке.

ехавшую поближе статую Свободы, создав вокруг неё пробку, включив свет в офисном здании и переместив более высокий небоскрёб Эмпайр-стейт-билдинг на несколько кварталов в сторону. В тот же день я улетел в Нью-Йорк и там, глядя из такси на знакомые панорамы, ощутил себя почти Богом, как будто бы я и вправду мог двигать все эти сооружения. В тот момент фотография для меня изменилась безвозвратно — хотя нынешнему поколению, выросшему на фотошопе, подобный опыт, наверное, покажется чем-то обыденным.

Когда я впервые (будучи ещё первокурсником в колледже) смотрел, как лист экспонированной фотобумаги, опущенный в проявитель, таинственным образом превращается в фотографию, это казалось мне волшебством, своего рода алхимией. Сегодня, на заре цифровой эры, фотография уже воспринимается как данность, а магия заключается в её изменении. Нет больше этого волнения от медленного появления «следа», который, по словам Зонтага, был «прямо отпечатан на реальности». Теперь нас увлекают трансформации самих изображений.

Спустя несколько лет после тех манипуляций с манхэттенскими небоскребами я сидел в нью-йоркском метро и, глядя на фотографии, расклеенные по всему вагону, особенно над пассажирами напротив, засомневался: а есть ли на самом деле то, что там изображено? Выступал ли со сцены человек, сфотографированный в момент произнесения речи? Существует ли он вообще? Кто все эти люди в деловых костюмах, в такси, на природе? Не полная ли они выдумка? Меня беспокоило не то, насколько адекватно и точно изображены сцены или персонажи, но то, существовали ли они на самом деле. Я покрылся потом, уже не зная, работает ли вся эта система референтных отсылок к реальности. «Видеть» больше не означало «верить»; эти фотографии, казалось, служили порталами в альтернативные вселенные, созданные с несовпадающими целями — возможно, коммерческими, но, быть может, и подрывными. Сегодня, два десятилетия спустя, моя реакция кажется безнадежно наивной.

Разумеется, фотографии всегда ретушировались, и всегда были постановочные кадры — вспомним в качестве самого раннего примера «Автопортрет в виде утопленника» (1840) Ипполита Байярда. Однако частота появлений обманок и тот факт, что сейчас изменить изображение может любой пользователь, обладающий базовыми навыками обращения с компьютером, вызвали в обществе повсеместное недоверие к фотографии.

* * *

Теперь, находясь в нью-йоркской подземке, я уже не воображаю, будто бы все образы на плакатах отсылают к тому, что действительно

существует. Эти «фотографии» для меня — больше не референты, но «дезиренты» (от франц. *désirer* — желать). Каждое изображение существует, чтобы заставить меня пожелать или приобрести что-то, скорее всего, для меня бесполезное, или сделать товар запоминающимся настолько, чтобы он казался мне знакомым всякий раз, когда я вновь увижу его или его название. Для меня как для зрителя тут нет никакой связи с независимо существующей реальностью.

ПО НАПРАВЛЕНИЮ К ГИПЕРФОТОГРАФИИ

Есть люди, которые фотографируя падающий в воду камень, ценят способность камеры остановить мгновение, когда их объект замер, едва коснувшись воды. Это обычные репортёры. А есть те, кого интересуют круги, расходящиеся от удара камня о воду. Они не доверяют событию, но видят его значение в воздействии на людей и место, где оно произошло. Это скорее фотоэссеисты или, говоря шире, документалисты.

* * *

Есть и другие, которые не доверяют ни изображению камня, ни кругам на воде; по их мнению, всё это лишь уловки, маскирующие способность фотографии искажать реальность. Такие фотографы предпочитают ставить кадр, заявляя о своей «посреднической миссии» как можно громче. Подобно учёным, знающим, что присутствие наблюдателя может изменить результаты эксперимента, или последователям Маклюэна, уверовавшим, что «средство коммуникации является сообщением», постмодернисты и им подобные хотят, чтобы зрители не становились наивными соучастниками процесса. К таким фотографам в кадр попадают их собственные камеры, микрофоны, даже они сами — и всё для того, чтобы ещё больше подорвать наше доверие к тому, что мы видим.

Нет сомнений, что в ближайшее время возникнет множество стратегий, которые с помощью новых методов будут реагировать на некоторые слабости фотографии, на её ложь и ограниченность. Всё больше художников и документалистов, любителей и профессионалов, посвящают себя разработке и развитию этих выразительных средств. Вот несколько идей:

На фотографии 1994 года мы видим американских солдат на Гаити — они лежат на взлётной полосе аэродрома и целятся из винтовок в невидимых врагов. Их героический образ подкрепляет заявления правительства США о том, что задача оккупации состоит в поддержке демократии и освобождении соседей от диктатуры.

Но любопытный читатель, возможно, наведёт курсор на изображение — и появится другая фотография: та же сцена, но синего ракурса. Американские солдаты наводят своё оружие не на потенциального противника, а в сторону дюжины фотографов, которые выстроились для съёмки. На самом деле, только фотографы тут и целятся.

Единой истины не существует. Возможно, эти солдаты герои, и вторжение Соединённых Штатов на чужую территорию действительно оправдано. Может, американским военным и в самом деле надо было залечь на бетоне, готовясь к атаке невидимого врага. Но вторая фотография ставит дополнительный вопрос: правда ли всё это? Или это имитация противостояния, созданная специально для камер?

Если бы политики, военные власти и участники постановочного снимка знали, что будет опубликована вторая фотография или, скажем, панорамное изображение, также разоблачающее постановку, то вся затея не имела бы смысла. Зачем тратить полмиллиона долларов на кондиционеры для пресс-конференции на лужайке в Шарм-эль-Шейхе, чтобы американские, египетские, израильские и палестинские политики не выглядели на снимках вспотевшими, если потом хитрая фоторепортёрша выставит эту уловку напоказ? Она могла бы так же пояснить, что достигнутые в результате переговоров успехи были незначительными, и что этого полумиллиона хватило бы на строительство нескольких школ на Ближнем Востоке.

В результате таких разоблачений люди вскоре поймут, что множество фотографий, претендующих на демонстрацию какого-то значительного события, показывают нам лишь его имитацию, зачастую придуманную теми, кто на этих фотографиях изображен. Чем большей властью обладает персонаж, тем тщательнее он контролирует съёмку — а слабых и бедных обычно представляют в соответствии с типовыми, но куда менее лестными образцами.

В цифровой среде фотография может реалистично представить вероятное будущее, и тем самым вызвать реакцию прежде, чем это будущее настанет. Аналоговая документальная фотография показывает уже случившиеся события, когда чаще всего слишком поздно что-то менять. Напротив, предупреждающая фотография, основанная на прогнозах экспертов, может продемонстрировать такое будущее, которое людям захочется предотвратить. Возьмём, к примеру, фотографию национального парка Глейшер, каким он будет к 2070 году, когда растают его знаменитые ледники. Это изображение одного из последствий глобального потепления, сделанное в соответствии с авторитетными научными прогнозами, может дать обществу возможность всерьёз, без дешёвых сенсаций, представить себе то будущее, которое нас ожидает, если мы не откажемся от некоторых наших привычек.



1.
Официальная
фотохроника
присутствия
американских солдат
на Гаити в 1994 году

2.
Фотография,
разоблачившая
постановочность
официальной
фотохроники,
Alex Webb/Magnum

1



2

Вторжение американских солдат на Гаити в 1994 году было снято с двух разных точек.

Фотография может больше не реагировать на катаклизмы, а попытаться предотвратить их. Знаменитое утверждение Роберта Капы: «Если ваши фотографии недостаточно хороши, значит вы подошли недостаточно близко», — переходит в свою противоположность. Самые отстранённые изображения — те, что посвящены ещё не случившимся событиям — могут в определённых ситуациях оказаться самыми лучшими. Конечно, читателю нужны подробности, контекст, ссылки на учёных, предсказавших таяние, цитаты из их исследований, сопроводительный текст, поясняющий, что это не обычная фотография, а изменённая (в данном случае датированная 2070 годом). Это похоже на трёхмерную визуализацию, широко используемую сейчас архитекторами при проектировании зданий. Конечно, «фотография будущего» может быть фальшивкой, созданной с целью вызвать сенсацию или напугать людей голливудскими методами. Однако она может оказаться и весьма ценной.

Другой вариант «фотографии будущего» уже почти двадцать лет используется полицией для розыска пропавших детей — этот метод был разработан Нэнси Берсон, Ричардом Карлингом и Дэвидом Крамличем. Специалисты комбинируют доступные фотографии других членов семьи для создания фоторобота подросткового ребёнка — каким он станет спустя годы. Изображения получаются настолько близкими к истине, что помогли найти уже немало детей.

Несомненно, такой «гиперфотографии» найдётся и множество других применений.

КВАНТОВЫЙ СКАЧОК

Движение от непрерывности аналогового изображения к дискретности цифрового шло, хоть и почти никогда не становясь предметом обсуждения, параллельно аналогичной эволюции в области физики. В XX веке комфортная непрерывность ньютоновской вселенной сменилась представлением об отдельных порциях энергии в квантовом мире. Одна только эта параллель свидетельствует, что мы с головой ушли в цифровые технологии не только из-за их эффективности, но и для того, чтобы угнаться за сменой мировоззренческих парадигм.

* * *

Квантовое мировоззрение далеко не очевидно. Один из его основоположников, Нильс Бор, утверждал: «Тот, кто не шокирован квантовой теорией, не понимает её». Нобелевский лауреат Ричард Фейнман пошёл ещё дальше, сказав: «Думаю, можно с уверенностью сказать,

что никто не понимает квантовую физику». Цифровые технологии, возможно, окажутся более подходящими для описания странных выводов из новейших теорий. Используя интернет в качестве платформы, они в таком случае смогут внедрить в общественное сознание информационной эры характерную для этих теорий логику (или её отсутствие).

* * *

Как и цифровая фотография, квантовая физика во многом не соответствует нашему повседневному опыту. Один из наиболее известных физических экспериментов — «опыт Юнга» — демонстрирует, что свет обладает одновременно свойствами и волны, и частицы. Фотография заключает в себе и волнообразную непрерывность аналоговых изображений, и подобные частицам дискретные пиксели цифровой картинки. И аналоговая, и цифровая фотографии играют со светом, но изображают вселенную исходя из разных базовых представлений.

Согласно Копенгагенской интерпретации квантовой механики, сформулированной Бором и Гейзенбергом, только акт наблюдения может свести этот принципиальный корпускулярно-волновой дуализм к единому состоянию. Фотография тоже делается для того, чтобы свести множественность состояний реальности к одному единственному («камера никогда не лжет»). На самом деле, при более внимательном рассмотрении оказывается, что однозначность фотографического высказывания переоценена, и вместо этого снимок может стать доводом в пользу нескольких, накладывающихся друг на друга состояний бытия — не только физических, но также и культурных, и политических. Отвечая, как может показаться, на некий заданный ему вопрос, изображение в то же время ставит и множество других.

В фотографии исчезновению неоднозначности обычно способствует — а иногда и неоправданно жёстко вызывает его — наличие пояснительной подписи. Она приводит к единообразному толкованию изображения, сообщая нам — правдиво или нет — жив ли кот Шрёдингера или мёртв. (Без подобной подписи, основываясь только на фотоматериале, этого кота можно, в полном соответствии с началами квантовой теории, представлять себе и спящим, и в то же время мёртвым.) Подпись даёт, чтобы загнать фотографию в единственное состояние, вместо того, чтобы позволить множиться её смыслам.

* * *

Мы долго пытались использовать фотографию, чтобы избавиться от вероятностной неоднозначности (разве не это обычно называют

«решающим моментом?»), чтобы почувствовать, что реальность более весома и целостна, чем утверждают нынешние теории. Именно из-за нашего глубинного беспокойства по этому поводу нас так легко убедить, что фотография достоверна. Прочие варианты по меньшей мере сбивают нас с толку, а иногда и ужасают.

В квантовом мире расстояние может быть иллюзорным, определённые измерения невозможны, время может идти назад, частицы могут оказываться в двух местах одновременно, а единственное, в чём можно быть уверенным — это вероятность. Цифровая фотография, основанная на отдельных элементах, вырванная из привычного течения времени, избавленная от непрерывного перехода от тенков и от взаимодействия плёнки и химикатов, позволяет нам зримо представить себе иные типы мироустройства. В этой новой вселенной обычной аналоговой фотографии нам уже может быть недостаточно, не только по практическим соображениям удобства, но и потому, что она восходит к концептуальному восприятию, которое со временем будет казаться всё более и более устаревшим.

* * *

В такой цифроквантовой фотографии снова возникает некоторая неопределённость, характерная для самых ранних фотоснимков. Забудьте про то, что фотография «никогда не лжёт» — в каком-то смысле она это делает всегда. Юный дед теперь может стоять рядом с внуком-ровесником; сценка на лиссабонской улице может происходить в условиях марсианской силы тяжести; разногласия возлюбленных могут по-разному разрешаться в параллельных вселенных.

* * *

Цифровая фотография вновь становится приключением, каким были опыты пионеров аналоговой фотографии — «солнечные картины» Фокса Тальбота из его книги 1845 года «Карандаш природы», снимки Надара, сделанные с воздушного шара, или спиритические фотографии XIX и XX веков с их попытками изобразить призраков или умершие души.

* * *

Фотография, отражающая неклассические взгляды на вселенную, способна вызывать не только замешательство, но и ощущение невыразимости бытия. Вне зависимости от того, связана ли она на деле с дру-

гими образами, звуками, текстами или запахами, подобная фотография может косвенно признавать их воздействие. Податливая и одновременно сопротивляющаяся любым изменениям, фотография является только временным отказом от неопределённости и может быть возвращена в состояние многозначности. Цифровое пространство отлично подходит для работы с вероятностями, дуализмом, взаимодействием на огромных расстояниях, как и со связями между прошлым и будущим. Плодотворный «нерешающий момент» может оказаться частью системы гораздо более разветвлённой, чем мы ранее предполагали — целой планеты известных и неизвестных территорий, сулящей квантовый скачок к невообразимым возможностям.

* * *

С XIX века фотография была и средством самовыражения, и неоднозначным социальным конструктом — способом осветить и подтвердить, но в не в меньшей степени исказить и низвергнуть. Однако сейчас это уже совсем другой тип медиа. В конце 2007 года Питер Плагенс писал в журнале Newsweek: «Великим фотографам будущего — если они, конечно, появятся — нужно будет понять, как восстановить особую связь фотографии с реальностью. Им придётся это делать совершенно новыми способами».

К чему конкретно приведёт эта трансформация в большой степени зависит от тех, кто будет осуществлять её на практике; но возможности преобразования уже вполне ощутимы. Ставки высоки: несомненно, изменится то, как мы воспринимаем и осмысляем мир вокруг нас. Речь идёт уже не просто о средстве коммуникации, но о поиске ответа на вопрос, который определит — даже в большей степени, чем мы сейчас можем представить — наши собственные туманные судьбы.

Перевод: Дарья Барышникова для журнала «Искусство».

Copyright © 2009 by Fred Ritchin. Печатается с разрешения издательства W. W. Norton & Company, Inc.



ЖОАН ФОНТКУБЕРТА: «Я ВСЕГДА ОСТАВЛЯЮ ДОСТАТОЧНО УЛИК»

Каталонец Жоан Фонткуберта — чуть ли не главный мистификатор в мире фотографии: он нашёл наглядные свидетельства существования кентавров, сирен и летающих слонов; зафиксировал на плёнку левитирующих монахов православного монастыря в Карелии и представил миру космонавта Ивана Источникова, чьё существование долгое время замалчивало советское правительство. Результатом творческих усилий Фонткуберты стали, во-первых, несколько громких сенсаций, которые раздули из его работ доверчивые журналисты, а, во-вторых, «нобелевка по фотографии» — премия Хассельблад

29

вопросы: Александр Евангели

(1) Псевдодокументальное произведение, чаще всего кинофильм или телевизионное шоу. Обычно мокьюментари пародирует документалистику, высмеивая характерное для этого жанра обилие постановочных сцен, его зачастую коммерческий или пропагандистский характер.

Ваши псевдонатуралистические и псевдоисторические снимки рассказывают про деформации в нашем восприятии реальности? Или вы создаёте параллельные вселенные?

Для меня фотография — это инструмент для осмысления реальности и придания опыту некой формы. Сегодня фотографии не просто воспроизводят то, что есть в мире, они сами и есть этот мир. Поэтому перед нами стоит задача научиться жить в фотографиях и, прежде всего, — выживать в них. Мы, профессионалы, производим бóльшую часть существующих изображений, и на наших плечах лежит огромная ответственность, поскольку мы вносим значительный вклад в создание моделей реальности. На основе именно этих моделей принимаются решения, от которых зависят человеческие жизни. Фотография становится посредником между субъективностью человека, осуществляющего жизненно важный выбор, и миром. Билл Гейтс как-то заявил, что тот, кто хочет властвовать над умами, должен иметь контроль над фотографией, а испанский мыслитель Висенте Верду даже говорит о существовании «общества фантастического капитализма», где фотографии, генерирующие фантастические образы, оказываются наивысшей ценностью. В моих работах речь идёт об особенностях фотографической реальности — реальности, которая в конечном итоге затмевает материальный мир.

Хотите ли вы, чтобы зритель обманулся, чтобы он поверил вашим снимкам?

Мои работы основаны на запутывании следов, на создании ложных идентичностей, на самых разных вариантах псевдодокументации, но прежде всего — на смешении жанров. Ещё со времён Маклюэна мы знаем, что «средство является сообщением». Например, одна и та же фотография будет по-разному воспринята в новостях, в рекламе или в развлекательном кино. Её прочтение зависит вовсе не от кон-

Фотография

традиционно

ассоциируется с памятью,

но я думаю, что мы

занимаемся съёмкой

в равной мере и чтобы

запомнить, и чтобы

забыть. Мы забываем

одни факты, чтобы

запомнить другие

текста, как можно было бы подумать, а от отношения зрителя, поскольку публика усваивает информацию в соответствии с определёнными протоколами прочтения. В своих работах я показываю, с какой лёгкостью эти протоколы могут быть разрушены, и, следовательно, насколько уязвим оказывается зритель. Мокьюментари¹ для меня — это стратегия взаимодействия с аудиторией. Я не хочу вводить её в заблуждение, поэтому всегда оставляю достаточно улик, которые обнажают фантастический характер моего повествования. Моя настоящая цель — посеять сомнение и породить критическое восприятие.

Подвержена ли коллективная память человечества таким же искажениям, как и индивидуальная память человека? Велика ли роль таких искажений в культуре? Как фотография влияет на то, что и как мы помним?

Фотография традиционно ассоциируется с памятью, но я думаю, что мы занимаемся съёмкой в равной мере и чтобы запомнить, и чтобы забыть. Мы забываем одни факты, чтобы запомнить другие. Если память можно сравнить с космосом, то каждый снимок — это чёрная дыра, поглощающая и разрушающая все воспоминания. Фото мумифицирует доступ к опыту прошлого. Краткий очерк Зигфрида Кракауэра «Фотография» в сборнике «Орнамент массы» 1928 года хорошо объясняет: камера гораздо полезнее



На стр. 28
Жоан Фонткуберта
Официальный портрет
Ивана Источникова.
Из серии «Спутник»
1997
Изображение предоставлено
автором. © Joan Fontcuberta

Жоан Фонткуберта
Ивану повязывают
пионерский галстук
в Москве. Из серии
«Спутник»
1997
Изображение предоставлено
автором. © Joan Fontcuberta

Спутник

История советского космонавта Ивана Источникова, совершившего секретный полёт на корабле «Союз—2», а затем бесследно сгинувшего

в другом путешествии, стала самым известным проектом Фонткуберты. В 1997 году он якобы разыскал фотографии, удалённые советским правительством из архивов, чтобы скрыть сам факт существо-

вания героя. Разумеется, автор оставил множество подсказок для зрителя: мало того, что Иван Источников — это буквальный перевод имени Фонткуберты на русский язык, так ещё и на всех

фотографиях космонавта — его собственное лицо. Однако журналисты всё равно поверили, опубликовав множество материалов на основе сенсационных находок.



Жоан Фонткуберта
Чудо левитации.
Из серии «Карелия:
Чудеса & Со.»
2002

Изображение предоставлено
автором. © Joan Fontcuberta

Карелия: Чудеса & Со

Ещё один проект на грани фантастики и фарса: в лесах Карелии затерян монастырь, где монахи и иноки совершают разнообразные чудеса: летают, проходят сквозь стены, ловят руками молнии и не горят

в огне. Документируя сверхъестественное, Фонткуберта одновременно выстраивает совершенно театральные мизансцены и пародирует названия чудесных явлений в подписях к фотографиям.

**Чудеса и реликвии
многими воспринимаются
как доказательства
истинности того
или иного вероучения,
а религиозные догматы
становятся частью
государственной
политики
или оправданием
для террористов.
Это ужасно!**

для исторической памяти, чем для индивидуальной. Историческая память — это и есть коллекция образов, осколков времени, которые позволяют привести в настоящее прошлое и сделать его видимым.

Связана ли популярность мокьюментари, сконструированной фотографии и симулятивной документации с утратой авторитарности и единственности истории?

Мы не можем свести историю к какой-то одной версии, не можем выбрать единственную истину. Мне всегда казалось, что нет ничего абсолютного, есть лишь точки зрения. То, что мы называем правдой, существует во множестве социальных, политических и культурных контекстов и, кроме того, зависит от позиции властей. Поэтому в своих работах я защищаю необходимость множественности интерпретаций. В психологии восприятия есть понятие, экстрополяция которого мне кажется полезной — «парейдолия», склонность находить очертания предметов или существ в расплывчатых или абстрактных формах. Например, когда нам кажется, что мы видим животных или лица в облаках. То же самое происходит, когда мы пытаемся осознать прошлое. В какой-то степени история — это не методика описания

и изучения прошлого, а способ спроецировать на него свои чувства, чтобы более не ощущать себя незащищенными. Поэтому зачастую создавать искусство — значит создавать историю, а создавать историю — значит заниматься политикой.

Тогда является ли ваше искусство политическим? Власть в самом деле всегда стремилась захватить историю через её описание. Можем ли мы сейчас говорить о захвате истории художником?

Нужно понимать, что я вырос во времена франкистского режима, который использовал систему образования и средства массовой информации, чтобы узаконить своё существование; затем я работал в журналистике и рекламе, где приобщился к миру обманов и иллюзий. Поэтому мне нравится думать, что мои проекты подобны вакцине, которая помогает зрителям выработать иммунитет к любому авторитарному дискурсу. Этот дискурс нам транслируют не только средства массовой информации, но и общественные организации, академическая наука, история, религия или даже актёры со сцены. Я причисляю себя к сторонникам философии сомнения, в которой знание рождается из недоверия, и разделяю декартову концепцию сомнения как источника знания. Я выступаю за применение «фильтра недоверия», но, конечно, не за тотальную паранойю. Скептический анализ превращает информацию из токсина в витамин, необходимый для самостоятельного критического мышления. Для меня это и есть политическая позиция.

Хоть мы и знаем, что существует множество равноправных версий истории, но любой рассказ о ней продолжает претендовать на истину в последней инстанции, что иллюстрируют и ваши проекты. С чем, на ваш взгляд, связан этот факт?

Как я уже сказал, мне интересно породить сомнения и спровоцировать критическое восприятие публики. Но, кроме того, я пытаюсь доказать, что при наличии должных ресурсов



Жоан Фонтуберта
Чудо електрогенезиса.
Из сери «Карелия:
Чудеса & Со.»
2002
Изображение предоставлено
автором. © Joan Fontcuberta



Жоан Фонткуберта

Чудо внезапного
воспламенения.
Из серии «Карелия:
Чудеса & Со.»
2002

Изображение предоставлено
автором. © Joan Fontcuberta

история может быть переписана. Несколько лет назад я прочитал роман французского писателя Антуана Белло «Фальсификаторы». Там рассказывается о международной секретной организации, которая разными способами вмешивается в официальную версию истории. Эта организация обладает огромными возможностями: её участники могут переписывать свидетельства о рождении, подменять архивные документы и даже безнаказанно убивать свидетелей, способных опровергнуть их версии. Для меня эта книга — нечто вроде инструкции по эксплуатации истории, только моё вмешательство происходит в гораздо более скромных масштабах и в чисто образовательных целях. Лучше всего мой метод иллюстрирует проект «Спутник» о советском космонавте Иване Источникове. Согласно придуманной мной легенде его фотографии были изъяты из государственных архивов, а вслед за ними исчез и сам человек. Советский режим часто использовал эту практику — Лев Троцкий, несомненно, был самым известным персонажем, вычеркнутым из истории большевистской революции. Проект разворачивается в пространстве «антипамяти» в том смысле, в котором этот термин использует Мишель Фуко: антипамяти, которая отвечает стремлению современного искусства предложить альтернативные модели истории, поставить под сомнение как линейность исторического текста, так и авторитарные способы повествования о прошлом.

Архив немецкого зоолога из вашего проекта «Фауна» создаёт иллюзию присутствия мифологических животных в научной трактовке эволюции. Судя по этим фотографиям, их существование соответствует данным палеологии. Если учесть, что палеонтологические артефакты регулярно подделываются, то верно ли сказать, что этот проект рассказывает про шаткость краеугольных камней современной науки?

Наука хвастается своей монополией на истину, но в реальности предлагает

**Я вырос во времена
франкистского режима,
который использовал
СМИ, чтобы узаконить
своё существование;
затем я работал в рекламе,
где приобщился к миру
обманов и иллюзий.
Поэтому мне нравится
думать, что мои проекты
подобны вакцине
от любого авторитарного
дискурса**

нам только набор временных правд. В этом псевдозоологическом проекте зритель сталкивается с внешне неопровержимыми фотосвидетельствами существования мифологических тварей. Парадокс заключается в том, что даже сегодня, в эру фотошопа и манипулирования изображениями, фотография играет прежнюю роль в общественной жизни и практически не подвергается сомнению в качестве источника информации. В «Фауне» зритель может поверить в существование всех этих невообразимых созданий не только потому, что они были сфотографированы, но и потому, что документальное повествование подкреплено музейным контекстом экспонирования. Будучи научным учреждением, музей настраивает нас на восприятие большого количества информации, используя специальную терминологию с её аурой эмпирической строгости. Музейный диктат приводит нас в состояние повиновения, буквально заставляет нас принять и поверить. Проект расставляет зрителям ловушки, используя в игре те же стратегии, что и академическая наука, хотя я имел осторожность — и порядочность — оставить эти ловушки



Жоан Фонткуберта

Из серии «Сирены»

2006

Изображение предоставлено
автором. © Joan Fontcuberta

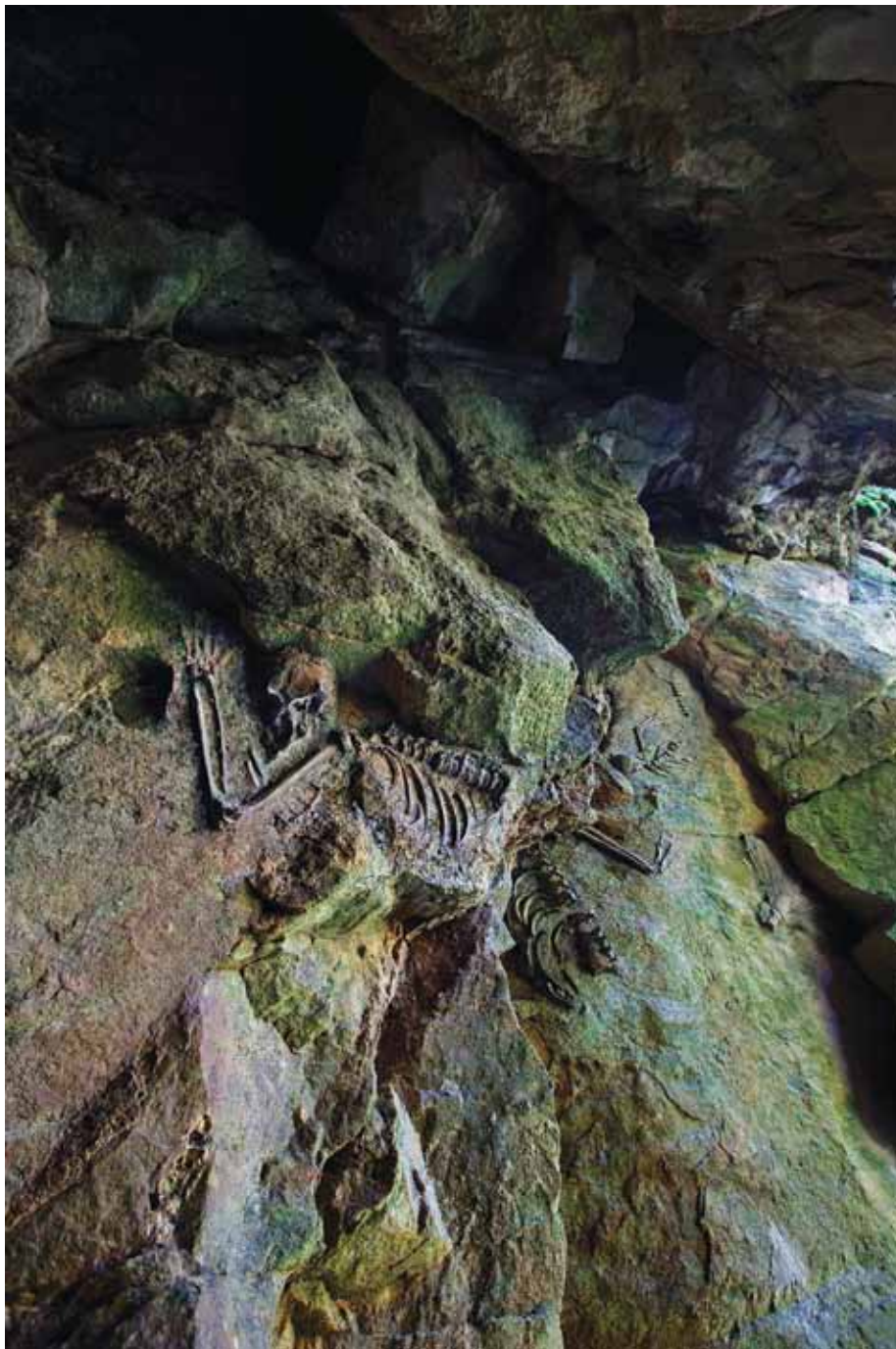
Сирены

*В 2006 году Фонткуберта представил публике серию фотографий окаменелостей вида *Hydropithecus*, созданную «по заказу» журнала *Scientific American*, практически убедив зрителей, что русалки действительно существовали.*



Жоан Фонтуберта
Из серии «Сирены»
2006

Изображение предоставлено
автором. © Joan Fontcuberta

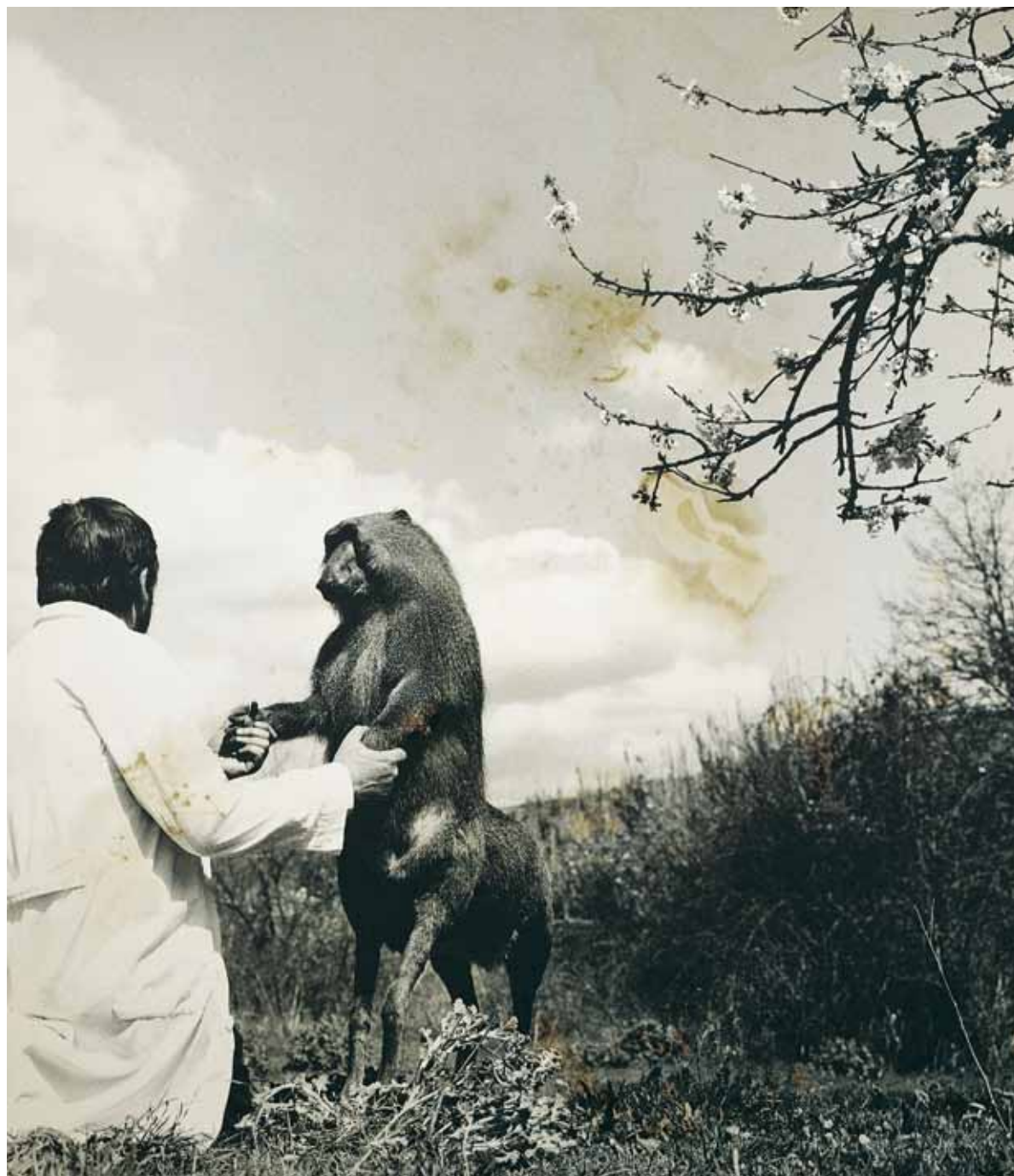


Жоан Фонтуберта

Из серии «Сирены»

2006

Изображение предоставлено
автором. © Joan Fontcuberta



Жоан Фонткуберта
Centaurus Neandertalensis. Из серии «Фауна»
1987

Изображение предоставлено автором. © Joan Fontcuberta

Фауна

В конце 1980-х Фонткуберта нашёл и восстановил архив пропавшего без вести немецкого зоолога Ханса фон Губерта, снимавшего и описывавшего необычных животных: двенадцатипалую змею, летающих слонов, единорогов и обезьян-

кентавров. Фотографии были дополнены рисунками, дневниковыми записями учёного и даже скелетами некоторых из описанных животных. По крайней мере треть посетителей выставки поверила, что все они могли существовать в реальности.

**Даже сегодня,
в эру фотопшопа
и манипулирования
изображениями,
фотография играет
прежнюю роль
в общественной
жизни и практически
не подвергается
сомнению в качестве
источника информации**

видимыми для внимательного наблюдателя. Разоблачение фотоиллюзий действует наподобие компьютерного вируса-трояна, встраиваясь в нашу эпистемологическую систему и в определённый момент порождая сомнение. Это сомнение позволяет критически относиться к авторитарному дискурсу науки и в конечном итоге помогает нам противостоять всем видам авторитаризма.

Вы верите в чудеса? Или вам нравится их разоблачать?

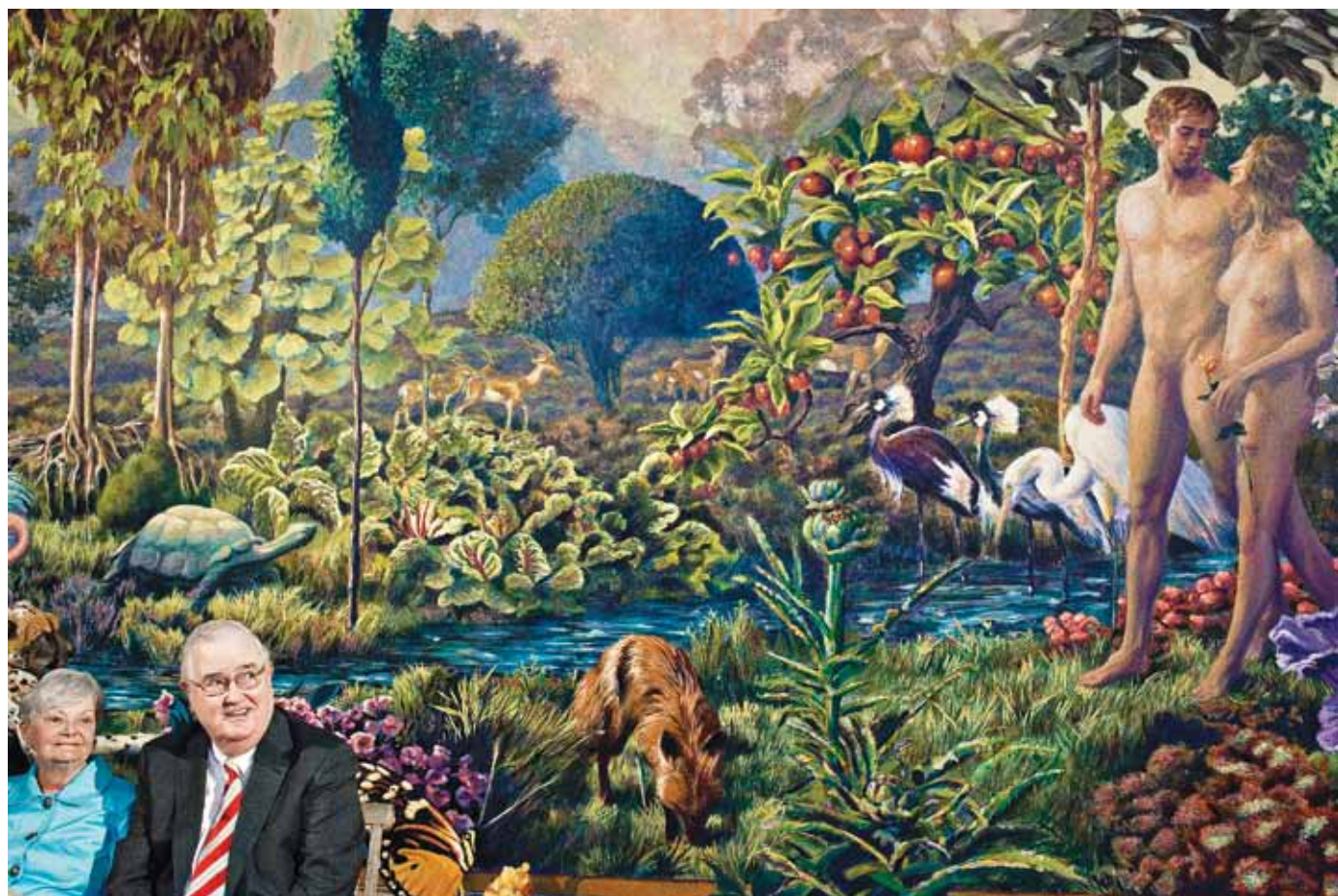
По своей природе я человек скептический и не очень религиозный, поэтому мне сподручнее разоблачать лживость чудес, чем верить в них. Меня сильно огорчает, что стремлением общества к духовности пользуется огромное количество церквей и культов, и что массами верующих управляют суеверие и фанатизм. Чудеса и реликвии многими воспринимаются как доказательства истинности того или иного вероучения, а религиозные догматы становятся частью государственной политики или оправданием для террористов. Это ужасно, и мой проект «Карелия: Чудеса & Со.» был задуман в качестве гротескной сатиры на это положение вещей.

Что вы думаете о формах и интенсивности влияния интернета на то, как мы видим и представляем себе действительность?

Сеть делает наш опыт более богатым: мы можем выбрать существование в материальном мире или в мире виртуальном. Экран часто представляют порталом, который позволяет нам переходить из одного мира в другой. Но скорее речь идёт о проницаемой мембране, устроенной таким образом, что обе действительности в равной мере влияют друг на друга и достаточно быстро становятся почти единым целым. Получается, что выбор между материальным и виртуальным миром оказывается иллюзорным. Вот что еще очень важно: развитие интернета привело к тому, что количество фотографий увеличилось в сотни и тысячи раз. Думаю, мы переходим на стадию постфотографии, где снимок утрачивает свою исконную ценность, становясь только поводом к сиюминутному общению. Связь превалирует над представлением. На этом этапе процесс секуляризации визуального опыта достигает кульминации, и фотография перестаёт быть прерогативой магов, художников, экспертов или профессионалов — все мы становимся зрителями.

Перевод: Анна Ерманок

42



ПРИНЦИП НЕОПРЕДЕЛЁННОСТИ

Куратор этого номера Виктория Мусвик
выбрала десять самых интересных
фотографов, чьи работы — совсем не то,
чем кажутся. Кто-то из этих авторов
намеренно обманывает зрителя, предлагая
ему фальшивки вместо исторических
документов, другие конструируют
собственные миры, третьи вроде бы честно
фиксируют реальность, но в правдивость
получившихся у них снимков
почему-то никто не верит

43

текст: Виктория Мусвик



На стр. 42

Билл МакКаллоу

3 октября 2009 года
(Адам и Ева). Из серии
«Жизнь в техникоре»
2009

© Bill McCullough. Изображение
предоставлено автором

Билл МакКаллоу

20 июня 2009 года
(Братья и сёстры)
2009. Из серии «Жизнь
в техникоре»
2009

© Bill McCullough. Изображение
предоставлено автором

Билл МакКаллоу, США

В своей работе Билл МакКаллоу весьма умеренно пользуется фотошопом, решая с его помощью лишь простейшие задачи, но итог всё равно выглядит как постановочный кадр, где автор несколько злоупотребил спецэффектами. Впрочем, снимку это пошло только на пользу, получилось что-то вроде сцен из американской жизни Грегори Крюдсона. Самой известной у МакКаллоу считается серия «Жизнь в техникоре: американские свадьбы». В этом сюжете фотограф увидел, помимо возможности заработать, любопытное сочетание сюрреализма, искусственности происходящего и абсолютной естественности испытываемых людьми чувств. Отчасти серия стилизована под журнальную рекламу 1940—1960-х годов, однако при этом она отражает и некоторые важные художественные тенденции современности вроде «трансмедийности» и внимания к цвету. Хотя МакКаллоу никогда не учился фотографии, его творческая философия напоминает о картине-бессонном «решающем моменте», который он стремится вычленил в потоке действительности. В этих работах много парадоксального: застывший миг наполнен движением и музыкой, а заказчики и зрители обожают эти фотографии, хотя их автор явно посмеивается над своими героями за их спиной. Смех этот, впрочем, добрый.



Джеймс Казебере
Желтая прихожая №2
2001
Цифровая печать. © James
Casebere

Джеймс Казебере, США

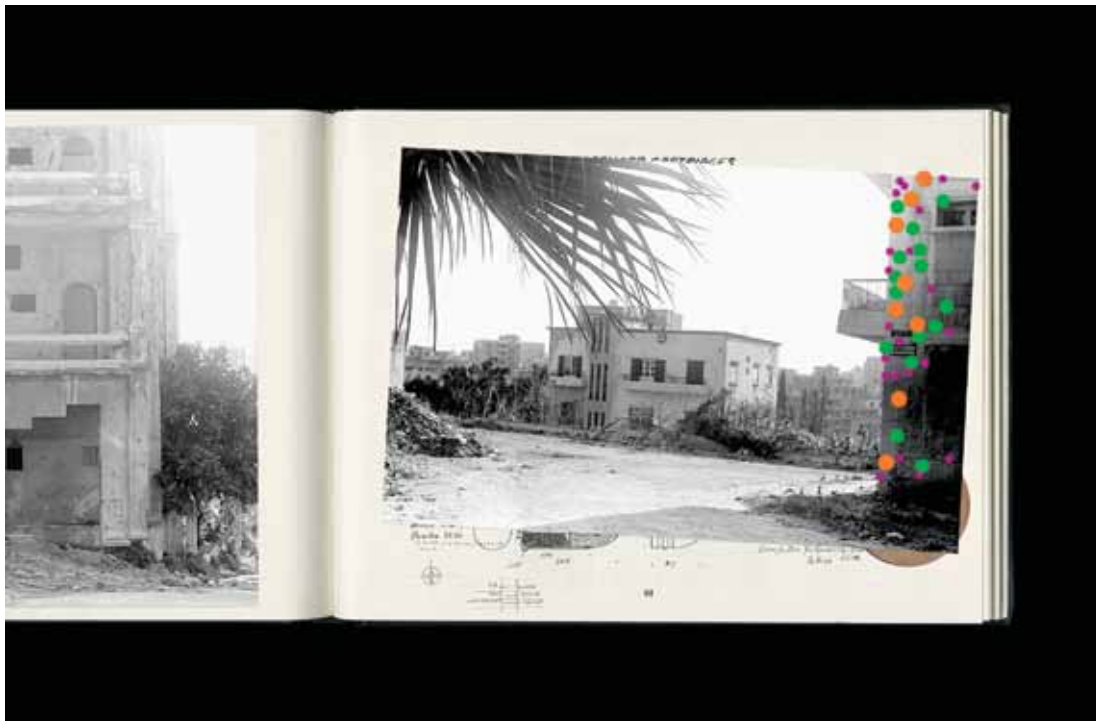
В англоязычной искусствоведческой традиции существует термин *constructed photography*, для которого нет точного русского аналога. Речь идёт о запечатлённых на снимке декорациях или актёрах, как у Джеффа Уолла, или о самом фотографе, разыгрывающем различные роли, как это делают Синди Шерман или Ясумаса Моримура. Цель всех этих экспериментов — обнажить социальные конструкты за кажущейся естественностью фотографии. Нередко убедительность иллюзии очень велика, но чаще всего авторы оставляют различные «маячки», сигнализирующие о нереальности происходящего. Американец Джеймс Казебере у нас известен меньше, чем перечисленные авторы, но более чем достоин внимания. Казебере идёт не от концепта — его интересует в первую очередь исследование сути «фотографического». При первом взгляде на снимки Казебере кажется, что ему отлично удаётся архитектурная съёмка. Стены, окна и другие детали исторических зданий смотрятся одушевлёнными авторским взглядом, явно симпатизирующим «прекрасной старине», а современные постройки передают целый диапазон ощущений — от любования пустым пространством до критики мусорных следов цивилизации. Некоторая суховатость кажется присущей этому документалисту манерой, ядром его личности, просвечивающей в кадре. Однако все эти монастырские кельи и гулкие туннели оказываются моделями, построенными на столе. Иногда это становится очевидным при очень внимательном взглядывании, но чаще о нереальности происходящего свидетельствует только заливающая полы его интерьеров вода.



Отис Айк, Иветт Лукас
Одно большое
недопонимание
1999
Фотография предоставлена:
© G Gallery, Хьюстон

Отис Айк и Иветт Лукас, Бразилия / Мексика

На первый взгляд проект «Одно большое непонимание», над которым четыре года подряд работали фотограф Отис Айк и режиссёр Иветт Лукас, представляет собой простое документирование ролевых игр по Вьетнамской войне. Айка и Лукас интересуют противоречивые эмоции их участников: гордость, патриотизм, стыд, избирательность памяти. Однако внимательно присмотревшись, можно обнаружить ещё несколько смысловых уровней. Снимки построены так, чтобы в памяти зрителя возникли и громкие скандалы с манипуляцией в военной фотографии (связанные, например, с именами Александра Гарднера или Роберта Капы), и современное кадрирование фоторепортажа, выдающее постановочные сценки за реальные бои. Кроме того, зрителю придётся задуматься о том, как по-разному работают чёрно-белое и цветное изображения. Ещё недавно лишь чёрно-белая фотография могла вызвать у нас ощущение документальной съёмки, но в последние годы мы открыли для себя и краски в проекте FSA о Великой депрессии, и «цветную войну» Асмуса Реммера, и Россию в «натуральном цвете» Сергея Прокудина-Горского. Впрочем, совсем перестать замечать грань между действительностью и вымыслом в мире Айка и Лукас не получится — всё-таки тут можно быть твёрдо уверенными: это всего лишь ролевая игра.



Валид Раад
Чудесные начала
2008
Объект. Фотография
предоставлена:
© Kunsthalle Zurich

Валид Раад, Ливан

Медиахудожник Валид Раад, основатель группы «Атлас», стремительно обрёл международную популярность. Живущий в Ливане Раад создаёт фиктивную документацию гражданской войны 1975—1991 годов, превратившей его страну в руины. Свои работы художник демонстрирует аудитории в околонучной форме, которой мы привыкли доверять, например, от лица вымышленного историка доктора Фадля Фахури. Таким способом Раад привлекает внимание зрителя к роли историка, который отбирает факты и формирует теории в соответствии с собственным субъективным взглядом, а также политика, узаконивающего выгодные для себя интерпретации прошлого. Раада интересуют пробелы в научном знании, связанные с исторической травмой, причудами памяти или замалчиванием фактов по идеологическим причинам. По мнению художника, создаваемые им документы достоверны, но не в рамках привычного подхода; это иной тип правдоподобия, связанный с воображением и коллективным бессознательным. Хотя Раад всячески подчёркивает, что все его снимки и видео ненастоящие, зрители нередко всё равно им верят. Это заставляет задуматься о том, что форма подачи и визуальная составляющая часто оказываются важнее слов. Российскому зрителю этот пример, вероятно, напомнит дискуссии о документах Великой Отечественной войны, скажем, историю с постановочным фото Евгения Халдея, которое, в отличие от реального снимка водружения советского флага над Рейхстагом, стало одним из символов Победы.



Том Хантер, Великобритания

Англичанин Том Хантер живёт в лондонском Хакни и фотографирует свой район. Он делает портреты владельцев маленьких лавочек, снимает уличные сцены стенопом (он же пинхол — камера без объектива) и запечатлевает дома, подлежащие сносу. Однако мировую известность Хантеру принесли фотографии, которые композиционно воспроизводят шедевры классического искусства. Иногда сходство очевидно, иногда едва заметно, но в качестве героев всегда выступают жители Хакни. Особенно прославился снимок сквоттерши с ребёнком («Девушка, читающая предписание о выселении»), в котором зритель сразу же узнаёт знаменитое полотно Вермеера. Что это — документальная съёмка или же арт-проект? Тонкая игра с реальным и типическим возвращает нас к давнему спору о том, что важнее для фотографии — запечатлеть действительность, ничего в ней не изменяя, или же показать «внутреннюю правду». Обманывает ли зрителя тот, кто выстраивает сложные композиции из реальных объектов, чтобы подчеркнуть и усилить важные черты происходящего? Снимки Хантера отсылают к фотографии XIX века, к проводимым тогда экспериментам с живописной формой, но в отличие от ранних фотографических опытов эти снимки впитали социальную и критическую теорию конца XX — начала XXI века.

49

Том Хантер

Девушка, читающая
предписание о выселении
1997

Права на изображение

принадлежат: © Tom Hunter.

Предоставлено автором



Марко Бройер
Без названия (С-795)
2008
Хромогенная цветная печать,
процарпывание. Права
на изображение принадлежат:
© Марко Бройер и Von Lintel
Gallery, Нью-Йорк

Марко Бройер, Германия

Марко Бройер посвятил жизнь борьбе с распространённым мнением, будто отпечаток является точным визуальным аналогом действительности, а фотография — это «карандаш природы» и «письмо света». Его бунт против оптики привёл к созданию снимков без камеры, увеличителя и негатива, в технике, напоминающей авангардистскую фотограмму. Он зажигал рядом с фотобумагой спички и получал изображения, удивительно напоминавшие ночную съёмку горящего леса с борта самолёта. Также Бройер делал «снимки» вообще без света: тёр и царапал ножом фотобумагу, брызгал на неё дезодорантом и ставил раскаленные утюги и сковородки. На его выставках зрителю сложно поверить, что все эти цветные линии и разводы результат химических реакций или механических повреждений бумаги. Получившиеся в результате абстрактные композиции часто напоминают снимки, сделанные при помощи микроскопа или телескопа: если произвести в интернете поиск по любой картинке Бройера, среди «похожих изображений» чаще всего можно найти фотографии далёких звёзд и галактик с телескопа «Хаббл».



Лю Болин
Из серии «Дракон»
2010
Фотография.
Права на изображение
принадлежат автору
и eli klein fine art.
© Lu Bolin

Лю Болин, Китай

Автор исчезает. Этот уже избитый сегодня тезис буквально воплощает в своих работах китайский художник Лю Болин: сначала он раскрашивает себя, а потом — подобно хамелеону — сливается с окружающей действительностью. Как ни странно, получается не банальный иллюзионизм, а очень сильные художественные высказывания о проблемах современного мира — от тоталитаризма и идеологии в китайской политике до глобализации и культуры потребления. В своих упражнениях в мимикрии Лю Болин исследует понятия интимного и публичного, а также «зону контакта» между камерой и человеческим телом, проблематизированную ещё Вальтером Беньямином. Схожая художественная стратегия востребована, например, и американским дуэтом «Чэдвик и Спектор» (Лаура Спектор рисует на теле коллеги Чэдвика Грэй, вдохновляясь известными живописными полотнами). С образом «фиктивного автора» также работают многие фотографы: Дэвид Хиллиард влетает в свои серии факты собственной биографии, Никки С. Ли перевоплощается то в панка, то в яппи, а Адам Брумберг и Олимер Чэнерин представили на фотомесяце в Кракове в 2011 году проект «Alias» — 23 писателя придумали биографии творцов, от лица которых визуально высказались отобранные кураторами художники.



52

Андреас Гурски

Рейн II

1999

Изображение предоставлено
галереей © C4 Contemporary Art,
Лос-Анджелес

Андреас Гурски, Германия

Андреас Гурски создаёт свои гигантские фотополотна, действуя подобно демиургу: запросто стирает детали, монтирует вместе десятки кадров, играет с перспективой, меняет цвета. В знаменитой фотографии «Рейн II», проданной в 2011 году на «Кристис» за баснословные 4 млн 338 тыс. 500 долларов, Гурски удалил индустриальные постройки и прохожего с собакой, чтобы, как он сам говорит, лучше передать обобщённый «образ современной реки». Художник отнюдь не считает, что достоверность обеспечивается копированием окружающего мира. Зато критики уверены, что безусловным доверием зрителя к фотографии легко манипулировать, чем Гурски и пользуется. Хотя в его случае что-то в самой картинке (визуальные знаки невидимых изменений, которым подверглось изображение?) изначально мешает признать его правдивым — оно кажется нам слишком реальным, даже гиперреальным. Другие представители дüsseldorfской школы фотографии обживают пространство между воображением и реальностью не менее утончённо: Бернд и Хилла Бехер, к примеру, снимали свои объекты только при определённом освещении — пасмурные дни одновременно и передавали нужный эмоциональный настрой, и создавали строгий «исследовательский» фон, не отвлекающий зрителя избытком красок или чувств. Тут уместно вспомнить и о другой современной тенденции — выражать в фотографии «правду эмоций», а не буквально воспроизводить события.



Тим Уокер
Пастельные коты
1998
Цветная фотография.
© Tim Walker

Тим Уокер, Великобритания

Тима Уокера называют самым изобретательным фотографом глянца. Его снимки выходят далеко за рамки иллюстрирования модных тенденций, сочетая удивительную работу с цветом, ироничный взгляд на мир, знаменитую английскую эксцентричность и тонкую игру с реальностью. Рассматривая его фотографии, трудно поверить, что Уокер практически не использует компьютерные технологии, добиваясь большинства своих спецэффектов грамотным выстраиванием композиции и виртуозным владением камерой. Самый известный его кадр — это, как ни странно, не звёзды подиума, а разноцветные персидские коты, сфотографированные в 1998 году. Большинство зрителей уверены, что этот снимок подвергся мощной обработке в фотошопе, однако на самом деле коты были раскрашены вручную: Уокер с ассистентами тщательно обсыпали их пастельной пудрой, дали побродить по саду и затем сфотографировали среди цветущих клематисов. Сам Уокер так рассказывает об этой съёмке в газете *The Guardian*: «Мы ужасно нервничали, как отнесутся к нашей затее животные, но хозяева были уверены, что кошки будут в восторге — эти тщеславные создания любят, когда им уделяют внимание». Уокер до сих пор удивляется, что его снимок так популярен: «Все только и спрашивают, что про пастельных котов». Похоже, шестнадцать лет назад он в одной шутке предсказал сразу несколько современных тенденций — от злоупотребления цифровыми методами обработки изображений до увлечения котиками в социальных сетях.

54



Нарсисо Контрерас, Мексика

Скандалы с фотофальсификациями происходили и в XIX веке, однако доступность цифровых методов редактирования снимков, меняющийся статус документа, а также прозрачность информации в глобализованном мире приводят к тому, что мы слышим о таких историях всё чаще. Самая свежая из них — прекращение агентством Associated Press сотрудничества с лауреатом Пулицеровской премии Нарсисо Контрерасом. Фотограф-стрингер признался, что стёр со снимка из Сирии «случайно попавшую» в кадр камеру коллеги. По его словам, он так поступил в первый и последний раз, и ему очень стыдно. И действительно: проверив почти пятьсот его снимков, агентство не нашло, к чему придраться, однако на всякий случай удалило их из своего архива. Ситуаций из разряда «бес попутал» стало слишком много, чтобы списывать всё на случайность. В 2003 году Los Angeles Times уволили репортёра Брайана Валски за манипуляции с кадрами из Ирака. В России не так давно стараниями пресс-служб дорогие часы мистическим образом исчезли с руки Патриарха, а частный самолёт — с фотографии главы Минсельхоза. Фотоконкурсы, в свою очередь, вынуждены вводить всё новые запреты на «бесконечный фотешоп». Достаточно вспомнить дисквалификацию на World Press Photo украинца Степана Рудика за стёртый кусок ноги персонажа или кадры Клауса Бо Кристенсена, переставшие, по мнению некоторых членов жюри, быть фотографиями из-за излишней раскраски и потому снятые с датского конкурса Picture of the Year.

55



Алексей Логинов, Артём Логинов

ИСТОРИЯ ПОДДЕЛОК И ПОДДЕЛКА ИСТОРИИ

57

Уже на заре своего существования
фотография произвела на свет
впечатляющий набор обманок и иллюзий —
а со временем из невинных экспериментов
с формой и техническими возможностями
фототехники выросла вся советская
идеология фальсификации реальности

Взаимоотношение фотографии с миром действительности всегда являлось одной из наиболее болезненных тем теоретических исследований. Ведь одним из основных замыслов изобретения фотографии было изготовление высокоточных копий объектов действительного мира. Благодаря введению в процесс изготовления визуальных артефактов беспристрастных оптических и химических закономерностей предполагалось преодолеть присущий человеку субъективизм и тем самым достичь ранее недоступной нашему восприятию степени натуралистичности. В то же время в середине XIX века, когда были изобретены дагеротипия и калотипия, сложно было полностью осознать, насколько глубоким качественным скачком было это событие в культурном отношении. Только в XX веке стало очевидно, что технологизация визуального восприятия фактически привела к установлению принципиально новых взаимоотношений человека с действительностью.

Фотография как первая в своём роде техногенная визуальная технология, принципиально отличалась от предшествовавших способов изобразительного выражения. Технологии, которые предшествовали изобретению фотографии, давали возможность изготавливать материальные проекции визуальной реальности, бытующей в человеческом сознании. Произведения, выполненные рукой живописца, передавали мир таким, каким он становился в восприятии конкретного художника. Этот факт, в частности, приводил к значительным различиям между авторскими манерами художников — в результате происходила и смена художественных стилей, и, наоборот, молодым мастерам необходимо было учиться работать в рамках господствующего на тот момент стиля.

В отличие от живописи и графики, вся суть фотографии заключалась в осуществлении прямого визуального контакта с действительностью. Фотографическая технология с самого начала преодолевала ограничения, которые накладывались на действительный мир человеческой логикой, и, как следствие, множеством человеческих понятий, таких как смысл, мораль и даже вера. Действительный мир, переданный средствами фотографии, был, конечно же, тоже условен, так как фотография была всё же изобретением человека, однако

Фотография с самого начала преодолевала ограничения, которые накладывались на мир человеческой логикой и множеством человеческих понятий, таких как смысл, мораль и даже вера

эта условность претендовала уже на совсем иной уровень универсальности. Парадоксально, но именно последнее привело к возникновению знакового для понимания культуры современности стереотипа, что фотография и последующие технологические процессы приводят к созданию непогрешимых документов действительности.

Указанное феноменальное заблуждение являлось, как и многие другие, следствием типичной для человеческой логики тяги к упрощению ради экономии мыслительных и иных познавательных ресурсов. Так, транслируя на мир действительности закон и порядок, человек преодолевал собственную неспособность осознать хаос мироздания. Преобразование мира при этом производилось как на ментальном, так и на материальном уровне, — всё растущая человеческая популяция радикально видоизменяла естественную среду природы. В этом смысле результаты человеческой деятельности были изначально противоестественны и тем самым фальсифицировали действительность. При этом понимание условности таких упрощений всё же было отражено в основных культурообразующих текстах, к примеру в Библии, где воля бога транслировалась человеку через ангелов, дабы не повредить ограниченное людское сознание.

С ростом стереотипизации собственной бытности у человека возникла потребность к возвращению к действительному миру, что в том числе привело к бурному развитию естественных наук к XIX веку. Однако успехи естественных наук так и не смогли решить выходящую за пределы их компетенции ключевую философскую проблему смысла. В этом контексте



На стр. 56

В. Гребнев

Встреча в Москве
экипажа самолёта
АНТ—25: В. Чалова,
Г. Байдукова
и А. Белянова
1937

Желатиносеребряный отпечаток.

Изображение предоставлено
авторами статьи

Неизвестный фотограф

Пейзаж

1900-е

Фотографический отпечаток,
раскрашенный вручную.

Изображение предоставлено
авторами статьи

Раскрашенные отпечатки

Европейские фотографы, которые по разным причинам оказывались в Японии, по стоимости оценили не только

мастерство, но и относительно дешёвую работу местных художников. Постепенно вытесняя последних с рынка визуальной продукции, фотографы организовывали

своеобразные мануфактуры, на которых раскрашиванием фотоотпечатков могли одновременно заниматься десятки и даже сотни японских мастеров. Именно так начинался

путь японцев к последующему техническому превосходству в одной из ключевых областей визуальной фальсификации.



1

1.
Неизвестный фотограф

Художник и его муза
1880-е

Альбуминный отпечаток.
Изображение предоставлено
авторами статьи

2.
Сергей Левицкий
Герцен против Герцена
1862

Альбуминный отпечаток.
Изображение предоставлено
авторами статьи

Спиритические фотографии

Возможность фиксации образов собственного воображения была и остаётся одной из ключевых тем визуальных

искусств. В силу ряда технологических ограничений и незрелости своей теоретической базы фотография второй половины XIX века скорее имитировала, нежели продуцировала, подлинно фотографиче-

ские произведения искусства. Некоторые из такого рода произведений в настоящее время часто воспринимаются не более как курьёзы. Однако то, что оставалось для первопроходцев фотографии меч-

той, было в конечном счёте успешно реализовано мастерами последующих поколений.



2

Курьёзы

Необычный портрет «Герцен против Герцена», первоначально задуманный как фотографический курьёз, сам он любил дарить

друзьям на память. Он ярко выразил двойственность положения типичного российского революционера: Герцен, как и многие его единомышленники, боролся за права русского народа,

находясь в Европе. Это же относится и к Левицкому, приходившемуся Герцену двоюродным братом: он был престижным официальным фотографом России, создавал канонические портреты цар-

ствующих особ, но при этом фотографировал и главного российского диссидента.

фотография, которая являлась продуктом развития естественных наук и результатом амбициозной попытки визуально зафиксировать действительность в её истинном, вне-человеческом состоянии, фундаментально противоречила действительности, не только не удовлетворяя параметрам многомерности мира, но и отождествляя науку с истиной. В отличие от традиционных визуальных технологий, фотографическое изображение должно было, по мнению создателей, являться не проекцией реальности человеческого сознания, а проекцией действительности. При этом ошибочно допускалось, что полученная проекция является копией действительности, поскольку при её получении используются естественно-научные методы. Так в результате ошибочного отождествления очередной, на этот раз фотографической, реальности с действительностью, родился прочный стереотип, что любое фотографическое изображение является неоспоримым документом. В этом отношении фактически вся фотографическая история являлась историей визуальной фальсификации действительности.

Следует, однако, оговориться, что попытки визуальной фальсификации действительности имели место и до изобретения собственно фотографических процессов. Так ещё сохранившиеся образчики иллюзионистической живописи в Помпеях демонстрируют попытки использовать визуальные иллюзии в различных прикладных целях. Аналогичные оптические обманки широко практиковались и в дальнейшем — достаточно вспомнить росписи Сикстинской капеллы Микеланджело, а также барочные иллюзионистические плафоны. К XIX веку академическая живопись добилась высочайшей степени мастерства в изготовлении натуроподобных произведений. Однако в узкой привилегированной области, которую было принято называть искусством, сугубо натуралистические работы рассматривались как вторичные, а предпочтение отдавалось произведениям, демонстрирующим отсутствующие в действительности объекты и сюжеты, связанные с аллегорическими и мифологическими традициями.

Исходя из этой логики фотография середины XIX века принципиально противоречила понятию искусства в узком смысле слова. Парадоксально, но именно с областью искусства фотография оказалась

связана наиболее тесно. Так, изобретатель первого двухступенчатого фото процесса — калотипии — Генри Фокс Тальбот назвал своё детище не иначе как карандашом природы и впервые попытался приобщить фотографию к художественному творчеству. Многие художники, которые поначалу ожесточённо критиковали раннюю фотографию за её бездушное копирование действительности, вскоре перешли на использование фотографий в качестве образцов для собственных живописных произведений. Постепенно набирала обороты рационализация производства потребительских изображений, к примеру, туристической направленности. В последнем случае широким спросом вскоре стали пользоваться фотографические отпечатки, раскрашенные японскими художниками. Более того, в истории искусств оставили след творческие тандемы художников и фотографов — к примеру, художника Дэвида Хилла и фотографа Роберта Адамсона. Те же художники, которые не вступали с фотографами в конкурентное противостояние, а занимались художественным поиском, стали, по сути, первыми, кто увидел в фотографии её богатый творческий потенциал. В особенности плодотворным оказалось взаимоотношение с фотографической средой художников-импрессионистов. Они не только провели свою первую выставку в фотографическом павильоне Надара. Импрессионисты — к примеру Эдгар Дега — восприняли фотографию как источник качественно новых визуальных впечатлений и образец для свежего композиционного построения своих живописных работ.

После первых опытов фальсификации действительности очередным знаковым этапом фотографической истории стала попытка фальсификации при помощи новой технологии традиционных форм искусства. Показательным в этом отношении может служить творчество прародителей пикториальной фотографии Оскара Рейландера и Генри Робинсона. В то время как Рейландер прославился своими фотографическими картинами на аллегорические сюжеты, смонтированными на основе множества негативов, Робинсон фактически впервые последовательно оформил тезис о тождестве фотографии и традиционных видов искусства в труде *Pictorial Effect in Photography* (1869), тем самым обосновав ключевое заблуждение фотографической истории конца

A - J - Z

JAHGANG X
Nr. 38 1931
Preis:
30 Pf. - Rm. 1.50,
30 Gr. - V. S. S.
Neuer Deutscher
Verlag / Berlin W 8



Das sind Vera und Nadjedscha, die Töchter des Arbeiters Filipow aus Moskau, Donskajastraße 59. Wir erzählen in Bildern, wie diese Mädchen, ihre Eltern und Brüder heute leben. Es ist ein Bericht der Wirklichkeit, der so vielseitig und fesselnd ist, daß er für jeden außerhalb der Sowjet-Union Lebenden von besonderem Interesse sein wird

Аркадий Шайхет,
Макс Альперт,
Соломон Тулес
Дочери Филиппова
с ракетками
1931

Фотография на обложке
немецкого журнала Arbeiter Illus-
trierte Zeitung из серии «24 часа
из жизни Филипповых». № 38,
сентябрь 1931 года.

Изображение предоставлено:

© Агентство «Фотосоюз»

Диверсия

Фотосерия была задумана как идеологическая бомба для охваченной сильнейшим экономическим кризисом Европы. На обложке немецкого журнала AIZ была специально размещена фотография,

на которой дочери простого советского рабочего Филиппова были изображены с теннисными ракетками. Теннис всегда считался элитным видом спорта для богатей. Таким образом, первой же фотографией серии наглядно утверждалось пропагандируе-

мое партий равенство возможностей граждан социалистического государства, что, конечно же, фальсифицировало действительные факты.



Ипполит Байяр
Автопортрет в виде
утопленника
1840

Прямой позитивный отпечаток.
Французское общество
фотографии, Париж

Театральный эффект

После успешного опубликования Дагером процесса дагеротипии в 1839 году Ипполит Байяр, который разрабатывал собственную фотографическую технологию, фактически лишился

лавров первоизобретателя фотографии. Свою досаду он выразил в словах, которые сопровождали фотографию, представляющую автора утопленником, покончившим с собой от горя и безысходности. По иронии судьбы эта фотообманка Байяра стала

одной из наиболее часто упоминаемых работ фотографа, обессмертив в конечном итоге его имя.

Многочисленные художники, бурно критиковавшие раннюю фотографию за её бездушное копирование действительности, вскоре стали использовать снимки в качестве образцов для собственных произведений

XIX века. На самом деле представления, заложенные Робинсоном и определившие последующую проблематику пикториального направления в фотографии, являлись двойной фальсификацией, так как, отождествляя фотографию с традиционным искусством, одновременно отождествляли искусство с объективной действительностью, в то время как искусство по своей природе ориентировано на создание уникальных субъективных реальностей.

Наряду с экспериментами по переносу методов традиционного искусства в сферу фотографической практики имели место и более явные попытки фотографов фальсифицировать действительность. В качестве примера можно вспомнить популярные в XIX веке спиритические фотографии, которые демонстрировали якобы запечатлённых призраков из потусторонних миров. Другой съёмкой такого рода является работа «Художник и его муза», где образы сознания художника-модели буквально визуализируются в виде полупрозрачного изображения девушки. Близкими им, по сути, были изображения, которые, как в случае с портретом Герцена, выполненным Сергеем Левицким, демонстрировали модель, ведущую диалог с собой. Подобные изображения, получаемые как при помощи простейших манипуляций с длинными выдержками, так и посредством фотомонтажа, производили сильное впечатление на современников и пользовались огромным спросом. Ключом для понимания успеха такого рода изображений, безусловно, является инновационное для тех лет сознательное применение естественно-научной технологии для фаль-

сификации действительных событий. Следует также отметить, что интерес к такого рода иллюзионистическим изображениям предопределил опубликование специальных технических руководств по способам изготовления визуальных обманок. Так, среди прочих в труде Германа Шнауса «Фотографическое препровождение времени», опубликованного в России в 1905 году, был намеренно выделен крупный раздел «Курьезы», где подробно рассматривались все возможные типы фотографических обманок и технологии их печати.

Помимо фотографического монтажа или манипуляций с параметрами экспозиции, одним из ключевых методов фальсификации действительности в фотографии являлся, бесспорно, приём постановки. В этом отношении фотография оказывалась близка театру, где выразительный эффект достигается посредством инсценировки действительности. Однако в отличие от театра, постановочная съёмка в фотографии в ряде случаев использовалась для создания изображений, которые откровенно противоречили действительности и при этом позиционировались как действительные. Хрестоматийным в этом отношении является автопортрет Ипполита Байярда 1840 года, который демонстрировал якобы труп фотографа-утопленника. Изображения такого рода, несмотря на очевидно присутствующий в них оттенок шаржа, были уже гораздо менее безобидны, чем спиритические фотографии, так как фальсифицировали потенциально правдоподобные ситуации.

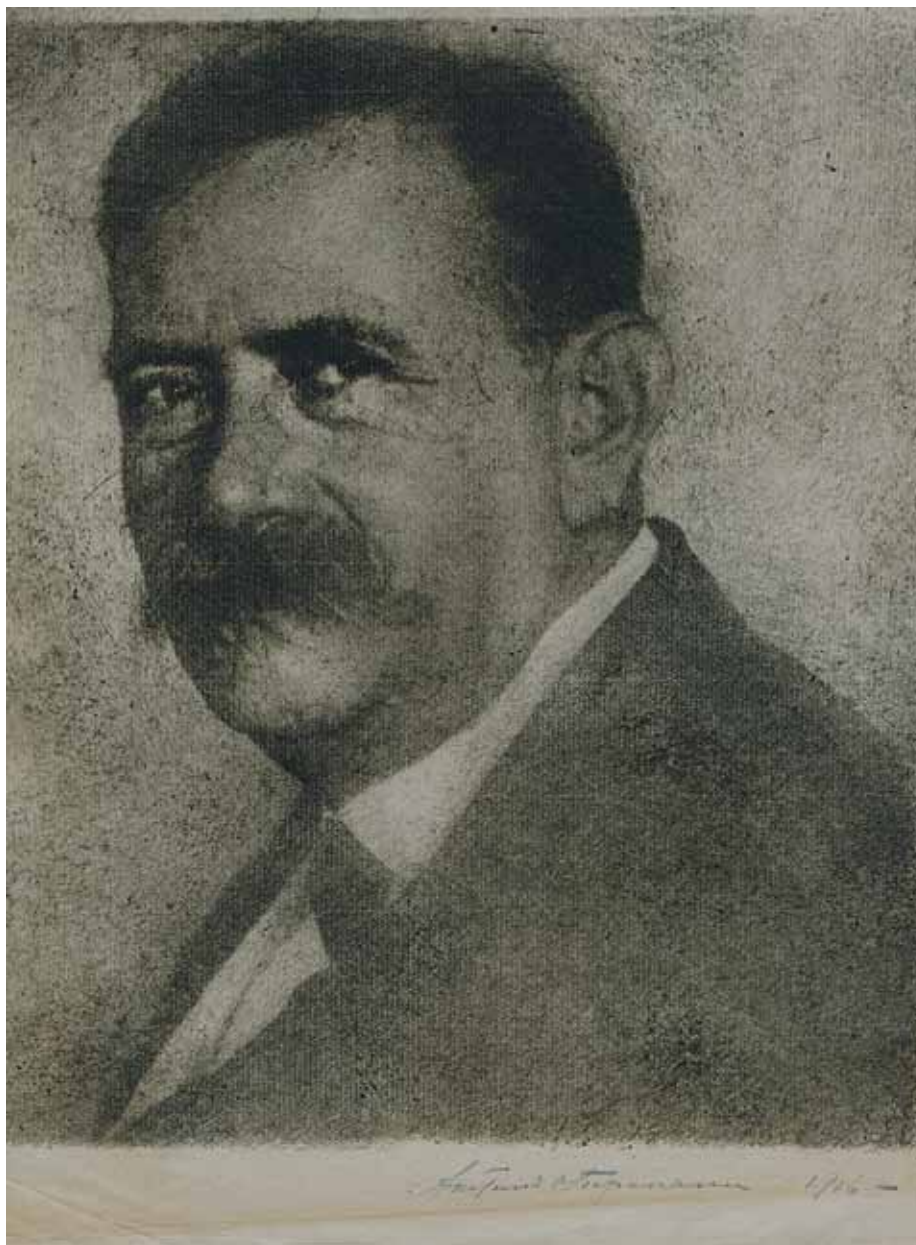
К концу XIX века ключевым направлением развития фотографии стала борьба за присвоение ей статуса высокого искусства. Проведение в 1891 году Первого международного салона художественной фотографии в Вене впервые в столь широком масштабе продемонстрировало достижения пикториальной концепции, заложенной ещё в трудах Робинсона. В то же время несмотря на свой успех на рубеже веков пикториализм основывался на художественных принципах, некоторые из них противоречили самой сути фотографии, хотя и были типичны для традиционных визуальных технологий. Так, к примеру, многие мастера пикториальной фотографии ориентировались в своём творчестве на произведения художников-импрессионистов с их низкой

детализацией изображения. В качестве одного из наиболее последовательных мастеров российской пикториальной фотографии следует упомянуть Анатолия Трапани, который воспринимал фотографическую технологию как один из типов станковой живописи. Однако следует отметить, что тогда как в живописи художественная размытость была следствием применения техники а-ля прима и динамичной манеры письма, в фотографии нечёткость изображения являлась следствием намеренного искажения математически верных оптических схем и манипуляций с фотографическим отпечатком. В этом смысле творческий подход мастеров пикториальной фотографии противоречил природе фотографической технологии, по сути, отвергая её ключевые достоинства — точную детализацию изображения и высокую степень его натуроподобия. Аналогичное противоречие наблюдалось и в области композиционного построения изображения, где фотографы-пикториалисты придерживались традиционных для живописи и графики классических канонов. Каноны же эти были призваны визуализировать возникающее в сознании живописца пространство картины, но при этом вступали в противоречие с механизмом визуализации пространства действительности при помощи фотографии. В результате картиноподобные изображения в фотографическом исполнении создавались с помощью приёма постановки, и становились, как и в живописи, ограниченной рамками кадра самостоятельной визуальной реальностью, в значительной степени теряя присущую фотографической технологии связь с ничем не ограниченной действительностью. Таким образом, в истории фотографии пикториализм стал показательным примером фальсификации фотографией традиционных видов искусства. Представляя собой значительно более глубокий уровень фальсификации в фотографии, нежели ранние визуальные обманки, пикториализм оказался катализатором развития фотографического искусства, хоть и первоначально вторичного по отношению к уже сформировавшимся его видам.

1920-е годы, ознаменовавшиеся возникновением и последующим успехом фотографического авангарда, совпали в фотографической истории с этапом экспериментального открытия и последующего

концептуального осмысления собственно фотографических особенностей изображения. Техногенность фотографии была воспринята как новый этап человеческой эволюции, а сама технология как средство, позволяющее преодолеть архаичные механизмы визуального восприятия. В этом смысле фотография, с одной стороны, смогла преодолеть сковывавшие её границы имитирования живописи, а, с другой стороны, совершила качественный скачок в области понимания задач собственного художественного предназначения. Последнее мыслилось такими авторами, как Дзига Вертов, весьма глобально — как визуальное конструирование реальности человеческого существования при помощи фотографии и кинематографа. Таким образом, фотография, вместо того, чтобы как прежде фальсифицировать традиционные искусства, совершила колоссальный прорыв в области дальнейшей фальсификации визуального мира человека.

Несмотря на то что первые опыты в области формирования глобальной искусственной реальности имели место уже в рамках концепции авангарда, её систематическим обоснованием и дальнейшим практическим построением занялись идеологи и практики другого подхода в области культуры, который в СССР был реализован в форме концепции социалистического реализма в 1930-е годы. С точки зрения истории фальсификации в фотографии социалистический реализм, который по праву называли не иначе как самостоятельным методом культуры, стал поистине кульминационной точкой совмещения изошрённой визуальной иллюзии и агрессивного убеждения зрителя в её отсутствии. С точки же зрения истории искусств, социалистический реализм в фотографии явился одной из множества составляющих — наряду с литературой, музыкой, архитектурой и другими видами искусства — масштабного возвращения к концепции *Gesamtkunstwerk*. Таким образом, искусство, а вместе с ним и фотография, в очередной раз свелось к идее обслуживания художественными средствами доминирующей идеологической концепции, которой в СССР была, по сути, новая религия коммунизма. Синтез искусств, как и в более древние исторические эпохи, стал одним из самых эффективных орудий власти в обеспечении контроля над социумом. Фотография в этом синтезе занимала



Анатолий Трапани
Мужской портрет
1916

Гуммиарабиновый отпечаток.
Изображение предоставлено
авторами статьи

Пикторализм

Пикториальная фотография, хоть и стала первым в истории фотографии более или менее осмысленным художественным направлением, но ярко демонстрировала заимствующее положение ранней художественной фотографии по отношению к живописи и графике. Пик-

ториалисты настаивали на том, что выбор сюжета съёмки, близкого по характеру живописным и графическим произведениям, может повысить художественный статус фотографии. Помимо этого, пикториальные фотокартины вручную дорабатывались на стадии печати при помощи различных специальных приёмов.

Статус высокого искусства для фотографии пикториалисты пытались получить не посредством акцентирования собственно фотографических особенностей медиума, а с помощью мимикрии своих произведений под другие, уже признанные визуальные искусства. Трапани являлся наиболее радикальным (по своим творческим взглядам) фото-

графом России. Он создавал работы, которые по виду практически не отличались от графики или гравюры, используя фотографическое изображение лишь в качестве технической матрицы для последующей ручной обработки.



**Оскар Густав
Рейландер**

**Два пути жизни
1857**

Альбуминовый отпечаток, монтаж
при печати из 32 негативов.

Негативы: мокрый коллодиум.

Коллекция Королевского
фотографического общества,

Национальный музей медиа,

Брадфорд, Великобритания.

© NMM / NMSI, UK или © National
Media Museum / National Mu-
seum of Science and Industry, UK



Фотомонтаж

Это изображение Рейландер создал из 32 фрагментов, затратив на его изготовление шесть недель. Фотомонтаж применён тут для устранения технического несовершенства фотографической технологии второй половины

XIX века, в попытке добиться передачи линейной перспективы реального трёхмерного пространства. Выверенность соотношения фигур и рисунка освещения дополнительно усиливает ощущение натуралистичности в высшей степени умоглядной сцены. Демонстрируя зри-

тельно сцену из евангельской притчи, Рейландер затронул важнейший вопрос: что такое фотография, если возможно фотографическое изображение сцены, не существующей в действительности?



Сергей Шиманский
Нолхозный праздник.
Молдавия
1938

Желатиносеребряный отпечаток.
Изображение предоставлено
авторами статьи

Симулякры

Идиллия, которую демонстрировало искусство социалистического реализма, может по праву считаться кульминационной точкой визуальной фальсификации. Иллюзорный мир братства и благосостояния преподносился зрителю средствами максимально убедительных технологий. Официальные

фотографии 1930-х годов, зачастую ориентированные на зарубежную публику, не давали ни малейшего намёка на плачевное состояние экономики, трудности повседневного быта советского народа и вызванный коллективизацией голод, который унёс несколько миллионов жизней.

С точки зрения истории фальсификации в фотографии социалистический реализм стал поистине кульминационной точкой совмещения изощрённой визуальной иллюзии и агрессивного убеждения зрителя в её отсутствии

очень важное место, так как обладала высокой убеждающей силой и при этом была вполне экономичным решением с точки зрения продуцирования и тиражирования изображений, а также обучения фотографов-практиков. Средствами фотографии партия могла эффективно воздействовать и на местную, и на зарубежную аудиторию с целью формирования выгодного для себя образа и, как следствие, сплочения внутреннего и внешнего политического актива. Эти активы были, безусловно, важны для компенсации недостаточного экономического развития страны. Таким образом, фотография наряду с другими художественными практиками была призвана погрузить социум в многогранную виртуальную реальность, которая должна была отныне определять реальность человеческого существования вместо объективных экономических факторов. Населению за фактическим отсутствием продовольствия и потребительских товаров было решено предоставлять их симулякры, которые было дешевле и быстрее изготовить. В результате удалось длительное время поддерживать трудовой энтузиазм, который питал действительные экономические реформы, а также сдерживать иностранную интервенцию, демонстрируя свою виртуальную военно-экономическую мощь. Основопологающей темой соцреалистических произведений стала демонстрация энергичных и счастливых рабоче-крестьянских коллективов, съёмки которых присутствуют в творчестве многих советских фотографов. Искусство в целом и фотография в частности перестали быть искусством в узком

смысле слова и стали инструментами политического дискурса. Фотография была преобразована в мощное информационное оружие на службе у политически ангажированных средств массовой информации. С её помощью переписывалась старая и писалась новая визуальная история советского народа, из которой цензурой напрямую изымались нежелательные персоналии и события, и куда вносились утопичные иллюзии общенародного равенства, благосостояния и счастья. В этих целях применялось всё многообразие технических приёмов, включая постановку, ретуширование изображения и различные виды фотографического монтажа. Виртуальную реальность настойчиво и последовательно выдавали за действительность, и в этом заключался апофеоз рукотворной фальсификации.

Подводя итоги, можно утверждать, что фотографическая история второй половины XIX — первой половины XX века демонстрирует стремительный рывок, который был совершён человечеством в области визуальных технологий, начиная от изобретения первого техногенного процесса, фотографии и заканчивая первыми успешными опытами по преобразованию мира действительности средствами искусственной фотографической реальности. В эти годы был выявлен мощный потенциал данной технологии в создании широкого спектра визуальных иллюзий, начиная от простейших обманок и заканчивая визуальной составляющей комплексной виртуальной реальности, фальсифицирующей саму действительность. Этот потенциал фотографии остаётся востребованным и по сей день, о чём свидетельствует как активное использование фотографии в всё более эффективных цифровых СМИ, так и стойкое постоянство наивной веры общества в документальность фотографических изображений.



АЛЕКСАНДР СЕКАЦКИЙ: «ПОРАЗИТЕЛЬНО ДРУГОЕ»

73

Сегодня всем кажется, что фотография недостаточно достоверна: слишком зависит от выбранного ракурса, степени редактирования исходника и личной позиции автора, чтобы быть правдой. Философ Александр Секацкий считает, что напротив, фотография в целом слишком реалистична, чтобы мы смогли ей поверить

вопросы: Дмитрий Новик, *фотопроект:* Роман Инкелес

Принято считать, что изобретение фотографии в 1839 году подарило человечеству возможность документировать видимое. Так ли это на самом деле?

То, что больше всего похоже на документ, может оказаться документом едва ли не в наименьшей степени — и даже удивительно, что относительно фотографии подобное прозрение пришло столь поздно, только в XX веке. Конечно, многое зависит от того, как мы будем понимать термин «документальность», ведь в каком-то смысле и галлюцинации являются документами соответствующих состояний субъекта. Но если взять такую характеристику образа, как объективность, то она именно конституируется целой суммой перцептивных усилий. Среди них — двухкратное переворачивание изображения (в зрачке и затем «в итоговой картинке»), построение перспективы вне-находимости и, конечно же, «промедление», благодаря которому образом становится не первая попавшаяся сенсорная данность, а нечто избранное. Фотография прежде всего разрушает естественный порядок моментов времени, в этом её искусственность, но в этом же её особая изобразительная сила. Можно сказать, что это самая искусная подделка объективности.

Помимо всех физиологических моментов, разве сам фотограф в момент снимка не вторгается в реальность, тем самым её деформируя?

Фотограф, вернее его оптика, деформирует реальность гораздо меньше, чем оптика человеческого глаза — получающаяся в итоге картинка *недостаточно деформирована*, чтобы быть реальностью. Поэтому восприятие фотографии начинается с трактовки, с дополнительных трансформаций, направленных в ту или иную сторону. Не следует забывать, что «объективность» есть результат сложного синтеза, более сложного, чем, например, синтез экспрессивности. Поэтому первичным результатом применения фотообъектива оказывается всего лишь «фо-

Фотограф, вернее его оптика, деформирует реальность гораздо меньше, чем оптика человеческого глаза — получающаяся в итоге картинка недостаточно деформирована, чтобы быть реальностью

тообъективность», а что с ней делать дальше, зависит и от сознательного, и от бессознательного выбора.

Тогда уместны вопросы об ареалах и границах. Что такое документальная фотография? Это снимок на паспорт?

Кстати, снимок на паспорт вполне может стать (и не раз становился) элементом художественной экспозиции — так же, как, например, фотки из дембельских альбомов и вообще любой китч, любая документалистика. Всё это зависит не от каких-то врождённых (встроенных) особенностей фотообъектива, а от рамок восприятия, если угодно, от жеста художника и нашей готовности согласиться с этим жестом. То есть, выражаясь предельно просто: документально в фотографии то, что мы готовы в данный момент считать документальным.

Тогда что такое художественная фотография?

Соответственно и художественность, в смысле принадлежности к искусству, не гарантирована навеки. Даже «изобразительность» как таковая не является постоянным элементом изобразительного искусства: современные «креативные практики» это легко подтверждают. Другое дело, что художественность прошлого непременно останется частью искусства как искусства хранимого в противоположность искусству творимому. Вопрос лишь в том будет ли эта «прошлая» классическая художественность исполнять роль эталона

На стр. 72
Александр Сенацкий
Фотография

Роман Инкелес
Голландия, Музей
Ван Гога в Hermitage
Amsterdam. Из цикла
«Архитектура мира».
Серия «Музеи мира»
2013

Фотография, 100x31 см.
Изображение предоставлено
автором





Роман Инкелес
Берлин, Hamburger
Bahnhof. Из цикла
«Архитектура мира».
Серия «Музеи мира»
2012
Фотография, 150x72 см.
Изображение предоставлено
автором

На стр. 77
Роман Инкелес
Лондон, Design Museum.
Из цикла «Архитектура
мира». Серия «Музеи
мира»
2012
Фотография, 100x65 см.
Изображение предоставлено
автором



по отношению к искусству, творимому сейчас, или нет. Установить разграничение между документальным и художественным раз и навсегда, разумеется, невозможно. Но даже в ситуации здесь и сейчас это весьма проблематично. Я полагаю, что в значительной степени искусство (и фотоискусство, разумеется) живёт за счёт постоянного контрабандного перехода границы в ту и другую стороны.

Однако после того как процесс создания фотографии стал массовым, умерли целые направления искусства, в частности, камерный акварельный портрет.

Поразительно другое — то, что живопись в целом не пострадала от вторжения фотографии в том смысле, в каком пострадала керосиновые лампы после появления электрического освещения. Какие-то жанры и формы искусства вдруг утрачивают актуальность просто потому, что их время ушло (например, басня). Но, как считал Поль Валери, в искусстве ни один жанр не исчезает бесследно — даже самый скучный на данный момент жанр просто уходит в тень времени, чтобы затем выйти из анабиоза и уверенно потеснить то, что ещё вчера было столь актуальным.

Сейчас много разговоров о лавине визуального, о девальвации образа до неразличимой глазом картинки. Какое место занимает фотография в этом потоке?

Перепроизводство визуальности является безусловной доминантой современной картины мира. Но как раз фотография — это едва ли не последнее средство, чтобы доказать, что визуальность визуальности рознь.

Зачем люди производят миллионы снимков?

Мне кажется, что лет через десять этот вопрос будет звучать ещё более странно, примерно так: всякий раз, глядя на что-то, мы создаём зрительный образ. Зачем нам столько зрительных образов? Как наш мозг справляется с этим безумно перегруженным архивом? А ведь справляется...

Всякий раз, глядя на что-то, мы создаём зрительный образ. Зачем нам столько зрительных образов? Как наш мозг справляется с этим безумно перегруженным архивом?

С появлением интернета снят вопрос об архиве для миллионов снимков. Другое дело, что этот архив никогда уже не будет чьим-то. Он становится как бы частью «природы», чем-то наподобие «банка семян», хранящегося в растущих растениях.

Насколько документальна любительская фотография? Эпидемия мобилографии — это стремление создать документ или художественный образ?

Сегодня это часть «простой жизни» — в частности, внедрение и эксплуатация простого (в обращении) протеза зрительной памяти. Современный человек мог бы сегодня (и тем более завтра) сказать: «Одних только "голых глаз" мне недостаточно, чтобы нормально видеть...»

Роман Иннелес
Москва, Винзавод.
Из цикла «Архитектура
мира». Серия «Музеи
мира»
2013
Фотография, 100x31 см.
Изображение предоставлено
автором

ЧИСТОСЕРДЕЧНОЕ ПРИЗНАНИЕ

**О правде и лжи в своём творчестве
рассказывают фотографы разных
поколений и специализаций:
репортажники, фотохудожники
и авторы псевдодокументальных
проектов**



Алексей Мякишев

Родился в 1971 году в Москве. Сотрудничает с российскими и зарубежными изданиями: Russian Newsweek, «Коммерсантъ», Helsingin Sanomat, APU, Talouselama, SvD, Berlinskgske Tidende, Aftenposten и др.

81

Любая фотография — документ. Когда она возникла, это сразу стало очевидным. Фотограф просто брал форматную камеру, ставил на штатив и фиксировал кадр для определённых целей. Но при этом вдруг оказывалось, что снимок запечатлел и что-то другое: то, что при съёмке никто не видел.

Это в фотографии осталось. Например, манипулировать видео намного проще, видеомонтаж — великая вещь. В фотографии это сложнее: есть такие нюансы, которые вроде скрыты, а оказывается, нет. Убрали часы на фотографии Патриарха, а отражение их выдало. Это свойство человеческого восприятия: движущуюся картинку мы не воспринимаем как документ, а статичную — да. Фотография сама по себе документ, который можно анализировать, извлекать из него знания.

Когда появилась «цифра», фотография, фотожурналистика вдруг стали трансформироваться — уходить в сторону искусства. Появились возможности обработки снимков. Сейчас так много фотографий, что порой ты не можешь отличить — кто это, что за автор? Сделать технически качественный снимок стало просто, и все поняли, что нужны новые средства — для выражения своего «я». Сейчас важнее, чтобы у автора был свой визуальный язык. Кто-то добивается этого техническими средствами, например, делает удивительный фильтр, который никто не повторит — это имеет право быть. Но,



Алексей Мякишев
Из серии «Паломники»
1998
Изображение предоставлено автором



1



2

1.
Алексей Мякишев
Из серии «Вьетна»
1996
Изображение предоставлено
автором

2.
Алексей Мякишев
Из серии «Вьетна»
1997
Изображение предоставлено
автором

с другой стороны, так ты трансформируешь пространство, в чём-то его искажаешь.

Документальная фотография ушла от бесстрастности. Сейчас большой интерес вызывает личное переживание автора: когда он высказывает своё отношение к миру, прочувствованную оценку ситуации. Это как раз очень близко к искусству. Фотографии — это мои личные переживания, я это всё перемалываю, как мельница, и в результате получаются картинки. Очень важно насколько автор вложил себя в ту или иную фотографию. Если он просто пришёл на событие, то получается стандартная работа фотожурналиста. А вот если он вложил что-то большее, тогда фотография переходит в другой разряд. Но так можно приблизиться к объективности, а можно от неё уйти. И это уже личное дело каждого.

Искренность в фотографии всегда видно. Когда я снимаю, я честен перед собой. На мой взгляд, фотография, которой я занимаюсь, максимально честна и с точки зрения этических рамок и рамок общественной морали. Я через них не перешагиваю. Но на этапе итогового отбора ты выстраиваешь историю и всё равно её немного переделываешь, подстраиваешь под свою идею. Что-то в этот рассказ подходит, что-то — нет. Отбор — одна из самых важных вещей: ты можешь всё перевернуть с ног на голову, наврать. А можешь, наоборот, быть максимально честным перед людьми и перед собой. Я не обманываю ни себя, ни зрителя. Я не занимаюсь фотомонтажами, постановкой, игрой. Хотя, конечно, я — это я. Я пропускаю ситуацию через себя, и это получается в чём-то моя личная история. И тут важно, чтобы реальность не искажалась кардинально.

Да, мир вроде бы изменился и критерии поменялись. Сейчас за небо Бальтерманца не убьют, но если ты вмонтируешь фигуру или птичку, клонируешь дым, то это уже неправда. И фотожурналист всё-таки так не должен поступать. Если ты «шириком» снял трубу так, что она стала выглядеть большой — это просто фотография, снятая «шириком». А если ты ещё одну трубу нарисовал с помощью фотошопа, это уже манипуляция. Художник может не писать те же провода на улице, но фотограф не может их замазать. Ему сложнее: он должен их как-то обойти, скадрировать. И каждый сам для себя устанавливает некий баланс: что и как он выбирает для кадра.

**Энергия равномерно
по миру разлита,
это нужно увидеть
и оказаться в нужном
месте в нужное
время. И всё!**

Я никогда не знаю, что меня ждёт на съёмке: полный провал или невероятная удача. Но это откроется только по мере общения с людьми, в процессе поиска сюжетов. У меня никогда нет чёткой задачи — снять то или это. Для меня очень важна импровизация. Это намного интереснее, чем когда ты что-то придумал заранее. Это такой драйв — ты как будто плывёшь по течению: заплыл в одну бухточку, в другую. У тебя набрался реальный, не срежиссированный материал — и потом уже из него формируешь некую тему. Она сама по себе начинает выкристаллизовываться, когда смотришь негативы — это бесконечный процесс. Но хотя это всё максимально документально, тут всё равно присутствует моё «я». Никому не интересно смотреть голое документальное отображение, а интересно, когда твой внутренний свет, твои ощущения передаются на фотографии. И зрители сразу видят эту фишку, этот стержень в снимке.

Фотография — интереснейшая вещь. Она и объективная, и субъективная, и документальная, и нет. Там много чего. Для меня важнее всего в ней её «фотографичность»: в этом её главная ценность. Это уникальность зафиксированного тобой момента: он не повторится никогда. Это некий срез времени. Я понимаю, что если я приду на следующий год в то же место, сниму тот же сюжет, он не будет таким же, потому что все изменилось. Когда люди концептуально подходят к фотографии, то начинают сознательно менять реальность и эту ценность теряют. Они используют фото как технологию для своих идей, как инструмент. Мне же не хочется придумывать, мне хочется брать из жизни то, что она даёт. Энергия равномерно по миру разлита, это нужно увидеть и оказаться в нужном месте в нужное время. И всё! И ты понимаешь, что ты обрёл некое чудо. Чудо формы, чудо содержания. Зачем придумывать? Оно всё уже придумано.

Беседовала Мария Ващук



1



2

1.
Аленсей Мякишев
Из серии «Колодозеро»
2012
Изображение предоставлено
автором

2.
Алексей Мякишев
Из серии «Колодозеро»
2011
Изображение предоставлено
автором



Николай Кулебякин

Родился в 1959 году во Фрязино. Участник многочисленных выставок в Москве и зарубежом. Его творчество причисляют к «чистой фотографии», поскольку Кулебякин никогда не редактирует снимки ни в процессе обработки, ни при печати, не использует фотопшоп или цифровую камеру.

Я не обманываю своего зрителя. И буквально не обманываю, и стараюсь не обманывать ожидания. Просто часть моих изображений имеет несколько слоёв, и их можно долго рассматривать. И когда смотрит достаточно тонко чувствующий человек, то и через год, и через два он найдёт для себя что-то новое. Зрителю должно быть интересно. Хотя слово «интересно» неудачное. У человека должно возникать ощущение, что он долгое время ждал этого, но только сейчас увидел. То есть задача фотографа — показать людям их внутренние ожидания.

Мне не нравится выражение «обман реальности». Потому что реальность гораздо больше любого обманщика. В юности многого не понимаешь, и кажется, что реальность можно обмануть. Но со временем приходишь к выводу, что это не то, что невозможно — просто не надо её обманывать. С ней надо договариваться, а это умеют немногие. Умеют это авторы.

В журнале «Советское фото» я когда-то зачитывался статьями одного из известнейшего человека; они были для меня альтернативой всему этому советскому. Через какое-то время я ему показал свои фотографии. А он мне: «Что-то у вас тут не то. Почему три тени от одного предмета?» Я и говорю: «Да ночью выйдите на улицу, поставьте палец на снег, будет три тени». Это же так и есть, это не я придумал. Для меня фотография — это когда из ничего, из простой вещи, возникает то, о чём человек и подумать не мог.

Наверное, из всех моих серий лучше всего об этом рассказывают «Окна». Есть дурацкая, но расхожая фраза: «Фотография — это остановленное мгновение». А вот здесь в каждой картинке по 8—12 часов физического времени. С точки зрения фотографии это огромный промежуток. Даже в XIX веке не было такой длительной экспозиции, никто не позировал по 8 часов, а здесь в одной работе совмещены разные части суток. У утра оттенок один, у вечера другой, но на самом деле полдень не противоречит трём часам ночи. Между ними нет резкой границы, они постоянно соприкасаются. И я своим авторским видением их соединяю. Пространство для фотографа — вещь естественная, в нём есть фактура, на которую определённым образом ложится свет. К пространству я прибавил время, и появилось принципиально другое изображение.

Амбиции автора здесь вовсе не главное. Автор — всего лишь посредник, который имеет дело с реальностью. Этот разговор с реальностью ведётся конечно не в буквальном смысле, и не как исландцы с троллями договариваются. Просто в моменты, когда делаешь свои лучшие кадры, ты немного не принадлежишь себе. Сначала это пугает: как же так, я держу фотоаппарат в руках, хотел сделать одно, а делаю нечто совсем другое?! Но бояться этого не нужно.

Например: дерево, которое выросло в лесу, — это, в общем, документ. К нему прибавляется видение фотографа. И как только

То, в какой степени собственное видение может влиять на фотографию, зависит от порядочности автора

оно соприкоснулось с документом, то получается простое с виду, но очень сложное и внутренне нагруженное изображение. Так устроены «Окна»: на стыке, на грани документа и твоего на него влияния. То, в какой степени собственное видение может влиять на фотографию, зависит от порядочности автора. А также от широты его возможностей. Когда сложно отличить ложь от правды — это другое. Это про личную ответственность. Фейковые образы — безобразие, их создают не очень умные люди. Я ни в коем случае не за фейк, а за широту возможностей: она обеспечивает долгую жизнь изображению.

Автор должен уметь много всяких всячин. У меня есть самые разные серии. Например, «Город на расстоянии». Это прямая фотография — вышел и снимаешь. «Окна» же требуют оснастки, камеры большого формата, светильников. «Город» показывать просто: ровно то, что ты изобразил, люди и видят. А серия «Окна» сложнее. Она от зрителя требует большой внутренней работы. Вообще, сначала я ничего не объяснял. Кто что увидел, тот и увидел. Но потом понял, что комментарий всё-таки требуется — о том, что хорошо бы увидеть в этих изображениях. Я не столько объясняю свои работы, сколько разговариваю со зрителем — как и с реальностью. И судя по реакции, со временем зритель всё-таки стал точнее реагировать на мои «Окна».

Самое плохое — это надуманность. Автор должен работать с реальностью, тогда изображение получается более полным. Вопрос заключается в том, выводить ли свою персону на передний план или осознать наконец, что есть какая-то иерархия в череде событий. И если человек адекватно понимает свое место, он становится частью событий, частью реальности. А пытаться себя перенести на более высокую ступеньку или, ещё хуже, на более низкую, принизить, это неправильно. Понимание своего местонахождения и даёт удивительную возможность — быть автором.

Беседовала Виктория Мусвик



1



2

1—2.
Николай Кулебякин
Из серии «Окна»
1991
Изображение предоставлено
автором



Владислав Краснощёк

Родился в 1980 году в Харькове. Представитель харьковской школы фотографии. Создатель арт-группы «ШИЛО». Прантинующий челюстно-лицевой хирург, работает в харьковской больнице скорой помощи.

86

Любая фальшь на снимке видна сразу. Сегодня многие стали печатать лит-процессом, получается красиво, но если изначально в кадре ничего нет, то замаскировать это нельзя. Не получится сделать снимок красивеньким только лишь при помощи печати. Само собой, обывателя обмануть можно. Но хоть сколько-нибудь сведующего человека не обманешь. Меня всегда раздражает, когда мне предлагают фальшивку под видом фотографии.

Сам я не пользуюсь никакими графическими редакторами. Сканирую плёнки, печатаю — и всё. Никакой постобработки. Что для меня важно — так это обрезать фотографию за пределами рамки, чтобы за границами изображения не оставалось пустого места; а также — иногда — повернуть её на какую-то, может быть, долю градуса. Геометрически она может сразу по-другому начать работать.

Граница кадра с самого начала была принципиальным моментом. Я даже специально выпилил напильником раму для фотоувеличителя. Ведь фотоувеличитель отрезает от рамки кадра примерно полтора миллиметра, в результате возникает эффект редуцированности. А для меня рамка — важная часть фотографии. И, если картинка получилась, то она получилась вместе с ней. Поэтому я никогда ничего не режу внутри изображения: форма должна быть идеальной, именно с помощью идеально пойманной формы создаётся какой-то образ.

Помимо занятий фотографией, я работаю врачом, на рабочем месте я и снимал серию «Больничка». И там, конечно, возникает множество ситуаций, когда сколь бы прекрасный снимок ты не предвидел, за камеру просто некогда схватиться. Видишь, что внутри воображаемой рамки кадра всё красиво сложилось, но не можешь этого сейчас снять, потому что твоя задача — вылечить человека. В таких ситуациях я веду себя именно как врач, а не как фотограф. Но красивые моменты в любом случае запоминаются. И я их снимаю, конечно, но без фотоаппарата; просто для себя, в голове. Есть такой фотографический жаргон, когда видишь, как что-то интересное происходит, говоришь себе: «Вот, фоточка пошла». И она, действительно, пошла, хотя ты её и не запечатлел. Но она есть.

Я не люблю современность. Это касается всех моих фотографий, не только «Больнички», но и городских серий. Нарочно стараюсь исключать из кадра объекты, говорящие, что снимок сделан именно сейчас, сегодня, в этом году. Хочется, чтобы о каждой фотографии можно было думать, что она сделана ещё до твоего рождения. Однако это не обман. Сказанное вовсе не значит, что я что-то придумываю специально или komponую заранее. Очень важно, что все мои фотографии не постановочные.

Изначально для меня вообще были важны только отдельные кадры, но после нескольких лет работы фотографии начали

«Больничка» — это целиком и полностью документальная съёмка, хотя жюри конкурса «Фотограф года—2012» и отнесло её в своё время к арт-фотографии. Они увидели нерезкость снимков, артефакты, то, что один негатив печатался поверх другого

сами складываться в ряд, стало возможно говорить о серии. Но стоит ли специально начинать серию? Нет, она должна сама вырасти, сама сложиться. Когда снимаешь, ориентируешься только на ситуацию, на ощущение, на примерное видение кадра. Поэтому «Больничка» — это целиком и полностью документальная съёмка. Хотя подача серии и та самая лит-печать, видимо, дали какие-то признаки пикториальности. Поэтому жюри конкурса «Фотограф года—2012» и отнесло в своё время серию к арт-фотографии. Они увидели нерезкость снимков, явные артефакты, то, что некоторые фотографии были выполнены в технике мульти-экспозиции — когда один негатив печатался поверх другого. Но съёмка была всё же документальной. И я, конечно, не пытался добиться никакого особенного художественного эффекта. Просто такая техника исполнения позволяет работать с контрастом: делать фотографию более ровной или, наоборот, резкой. К тому же я работаю, как правило, с просроченной бумагой, а потому могу не переживать по поводу вуали и прочих дефектов. Работать с ней очень просто. С одной стороны, это не слишком большие материальные и трудовые затраты, с другой — можно рассчитывать на интересные эффекты. Конечно, эту бумагу 1990-х годов сейчас уже нигде не достать — это одна из основных моих проблем. Люди, которые разбираются в том, что делают, уже всю её скупили.

Беседа вел Алексей Серебрянников



1



2



3

1—3.
Владислав Краснощёк
 Из серии «Больничка»
 2009—2013
 Цифровая печать с ручных
 отпечатков в технике
 литпринт, 28,5 x 41,5 см. Права
 на изображения принадлежат
 Открытой галерее



Дарья Тумина

Родилась в 1984 году в Санкт-Петербурге. Победитель Viewbook Photostory Competition (2010), Lucie Fondation (2011). Совместно с Евгенией Свещинской занималась проектом «Опыт голландской фотографии» (при поддержке ФотоДепартамента), курировала выставку Undercover (2013—2014) о голландских фотокнигах. Преподаёт теорию фотографии и курс Photography Development в амстердамской школе FotoFactory, работает в галерее Johan Deumens Gallery.

88

Если обманом называть фокусировку автора на определённой стилистике и выбор одного аспекта из многогранной истории, то я, конечно, обманщица. Как, впрочем, и любой другой художник. Однажды писатель Хёлдар Брейфйор и фотограф Рафал Милах работали над совместным проектом — путешествием через всю Исландию. Они фотографировали и описывали всё увиденное. И в одном эпизоде, рассуждая о природе фотографического, Брейфйор задаётся вопросом, что получилось бы, если б он каждый раз снимал то, что остаётся за спиной Милаха? Ведь когда фотограф делает снимок, за его спиной всегда что-то остаётся.

Что же до моей собственной истории, то я начинала как репортёр, училась на факультете фотокорреспондентов имени Гальперина, но в итоге переключилась на художественные проекты, которых пока не так много: «Иван и Луна» и No Tail No Scale («Ни хвоста, ни чешуи»). С другой стороны, легко могу себе представить, что в какой-то момент снова займусь репортажем.

Оба моих проекта ещё продолжают. Первую съёмку для «Ивана и Луны» я сделала в 2010 году, но сама история началась раньше. С братьями Иваном и Андреем Нечаевыми мы познакомились в 2008-м, когда я приехала на практику в Архангельскую область с экспедиционной группой фольклорного кабинета филфака СПбГУ. Иван и Андрей совершенно не похожи на городских подростков, интересуются совсем

иными вещами. Вместе мы рисовали карту страшных мест их деревни, снимали фильм, много общались, а через два года мне захотелось снять о братьях фотоисторию. Детское прозвище Андрея — Луна, и оно очень ему подходит: он абсолютно магический юноша, отсюда и название проекта.

Кроме реальной истории ребят, моим источником вдохновения был местный фольклор: мифологические рассказы, ритуалы, повседневные практики, которые я изучала в Архангельской области. Подобный материал может быть воспринят как нечто будничное, а может — как что-то «волшебное». Это зависит от автора, и для меня магическая история перевесила документальную. Когда начинаешь глубоко копать, простая съёмка в лоб становится неинтересной, и ты начинаешь искать что-то между строк. Это, конечно, не отменяет желания включить в материал свои личные представления и интерпретации, например, что-то на границе Питера Гринуэя и Дэвида Линча, которых я очень люблю.

Свои фотографии я отправила на Viewbook Photostory Competition, там две конкурсные категории: документальная и художественная фотография. Я подала на документальную и в итоге выиграла, но организаторы перед тем, как анонсировать результаты долго выспрашивали, почему это документальная фотография. На самом деле неважно, к какой катего-

**Если обманом называть
фокусировку автора
на определённой
стилистике, то я, конечно,
обманщица. Как, впрочем,
и любой другой художник**

рии относить мой проект. Там есть постановочность, но она сейчас используется и в документалистике. Есть кадры, точно передающие деревенский быт, но процесс съёмки превратился в нашу с братьями игру с переодеваниями.

Конечно, за кадром всегда остаётся много недосказанного. Вместо моей полумистической серии про Ивана и Луну могли получиться совсем другие истории. В одном из сюжетов Андрей заставлял бы кошку летать и отбивался от родственников, пытающихся заклеить ему рот скотчем за болтливость во время карточной игры. В архиве есть кадры, где всё смешно и динамично. В другом — мы бы увидели их семью: Виктора Ивановича, сдирающего шкуру с ласки, вяжущего веники вместе с ребятами, и Валентину Андреевну, кормящую голубей.

Второй проект — No Tail No Scale. Тут снова важна моя *double identity* как бывшего фольклориста и как фотографа. Я исследую связанные с разными городами легенды. Скажем, в Вологде можно услышать о двух монахах-белоризцах, спасших город от Дмитрия Шемяки. Мои фотографии не иллюстрируют тексты, но всё время к ним отсылают; это, скорее, мои размышления над легендами. Мне хочется не просто рассказать о том, что существуют такие сюжеты, а показать процесс их исследования. Почему, например, героев двое? Они ничем не отличаются функционально, по сути, это один герой, но зачем тогда нужна двойственность? Я сравнивала источник с другими фольклорными материалами этого района и нашла много примеров — от сказок до исторических легенд, где возникает похожая ситуация. Текст используется мной в качестве отправной точки, но, с другой стороны, я отталкиваюсь и от изображения — икон, связанных с определённой местностью, найденных во время исследования изображений и т. д. Мне интересно, как изображение и текст прорастут друг в друге.

Беседовала Дарья Курдюкова



1



2

1—2.
Дарья Туминас
Из серии «Иван и Луна»
2010
Изображение предоставлено
автором



Максим Шер

Родился в 1975 году в Ленинграде. Работы публиковались в *Courrier International*, *Esquire (Russia)*, «Огонёк», *The Washington Post*, *The Independent Magazine*, *Financial Times Weekend*, *Newsweek Japan*, «Афиша», «Большой город» и др.

Начав карьеру с документальных проектов, я быстро понял, что о пресловутой объективности в фотожурналистике не может быть и речи, есть только представления каждого отдельного фотографа об окружающей его действительности. Джон Шарковски ещё в 1970-х писал, что приближенным к реальности репортажем может быть только последовательность кадров в жанре «один день из жизни...». Всё остальное — случайный набор более или менее удачных картинок, которые СМИ предлагают нам считать правдой.

В проекте «Карта и территория», который сейчас выставляет галерея «Триумф», с помощью фотографий, объектов и видео я создаю модель философского осмысления трагедий прошлого, в частности, ленинградской блокады. Эта модель осознанно противостоит государственным способам работы с историческим материалом — зрелищному кино, официозному ритуалу и подсчётам танков, проводимым академической наукой. В противовес однозначности и монументальности она намеренно сконструирована из разрозненных бытовых элементов, взаимодействующих друг с другом на разных смысловых уровнях. Эта разрозненность, как мне кажется, и позволяет задуматься о границах вымысла и реальности в истории, о доверии и недоверии к фактам, о неизбежности их искажения. Между реальностью («территорией») и восприятием (её «картой») неминуемо возникает посредник, более того, посредник, намеренно старающийся что-то за-

темнить, возможно, подлинное выражение ужаса блокадной повседневности. Наверное, это можно назвать постдокументалистикой.

Документальная основа проекта — история ленинградского фотографа-любителя Александра Никитина, которого за несанкционированную съёмку в блокадном городе и нанесение на карту разрушений осудили по 58-й статье на пять лет лагерей. В лагере он и умер. Мой проект ставит вопрос, можно ли осмысливать реальность в окружённом врагами городе, в ситуации, идеальной для оправдания жестокостей тоталитарного режима.

У нас очень мало визуальных свидетельств блокады. Те, что есть, были созданы сотрудниками государственных органов информации, а значит — в соответствии с утверждёнными властями шаблонами восприятия и репрезентации. Кто-то из советских военных фотографов прямо говорил, что не фиксирует реальность, а делает плакат. Частный взгляд и изображение блокадной повседневности вне плакатной парадигмы были незаконны и практически невозможны. Дневники использовались спецслужбами как доказательство антигосударственных настроений. Карты, путеводители и открытки с видами города были запрещены и также могли служить доказательствами преступной деятельности. Действовал даже неофициальный запрет спрашивать дорогу. Жители блокадного города были лишены возмож-

**Документальная
основа проекта —
история ленинградского
фотографа-любителя
Александра Никитина,
которого за съёмку
в блокадном городе
осудили на пять
лет лагерей**

ности фиксировать и осмысливать происходящее, то есть, по сути, были ослеплены. Если нет образа («карты»), то реальность («территория») не проникает в сознание.

Другой мой проект «Русский палимпсест» — это фотографическое исследование постсоветского обитаемого ландшафта, предпринятое для формирования нового визуального языка его репрезентации. Основная идея — смещение фокуса с возвышенного и драматичного на типическое и повседневное. Я фотографирую только городской ландшафт — общие виды и конкретные объекты (бензоколонки, школы, мосты, склады и магазины) с акцентом на приметах нынешнего времени.

Как и в случае с ленинградской блокадой, у нас очень мало качественного визуального материала о повседневной жизни в СССР, да и вообще о том, как эта жизнь была устроена на бытовом уровне. В пик официальной образности в последние пару десятилетий существования СССР в фотографии распространился демократический подход, развенчивающий и разоблачающий, но отстранённого интереса к визуальной культуре повседневности и тогда не возникло. Неполитизированный и неромантизированный визуальный образ пространства существовал до революции, а сейчас только начинает создаваться заново. Поэтому моя задача в «Русском палимпсесте» — вернуть себе право смотреть на среду обитания со своей частной позиции без государственных и романтических конструктов, но и без разоблачительного пафоса.

Беседовала Дарья Курдюкова



1



2

1—2.
Максим Шер
Из серии «Карта
и территория»
2013
Серебряно-желатиновый
отпечаток. Изображение
предоставлено автором



Андрей Чежин

Родился в 1960 году в Ленинграде. Организатор и член совета ежегодного фестиваля «Осенний фотомарафон», директор галереи «ФОТОimage» и личного музея современного искусства «Музей канцелярской книги».

92

Аналоговая фотография, которую принято считать объективной, таковой не является. До тех пор пока на затвор нажимает человек, а не автомат, она транслирует видение автора. Именно субъект задаёт содержание снимка и определяет его суть.

В начале 1980-х годов в фотоклубе «Зеркало» я пытался заниматься тем, что мы называли «субъективный документализм»: никакой открытости, мрачные ленинградские брандмауэры и задворки. Я находил объект и, наведя на него широкоугольный объектив, стоял и ждал, когда что-то произойдёт. Мальчик на велосипеде проезжает мимо, и в этот момент я делаю кадр. Такой же стратегией периодически пользовался, например, Анри Картье-Брессон.

В перестройку социальная фотография вышла на газетные полосы, и потому стала мне неинтересна. Тогда я решил фотографировать парадный Петербург и обнаружил буквально у каждого здания-памятника по три дырки в асфальте от штатива. Идеальный ракурс давно был выбран другими фотографами: ставишь свой ящик, нажимаешь затвор — и гарантированно получаешь хороший продукт. Это ужасно раздражало.

Надо было придумать свой ход, и первым стал проект «Город на ощупь», где мои руки изображены на фоне города. По задумке Петербург ощупывается «босыми» глазами. Так начался мой с ним роман, который отразился в четырнадцати сериях проекта «Город-текст».

За «Городом на ощупь» последовала «Невская купель». Это была игра с мифом Петербурга, которому, по словам Екатерины I, быть пусто и затопленну, а по предчувствию Достоевского, снова стать финским болотом. Моя игра и состояла в том, чтобы показать затопленный Петербург. Архивные фотографии реальных бедствий отнюдь не создают впечатления грозного мифа: люди все-го-то бредут по колено в воде по Васильевскому острову. Поэтому я решил снять места, которые никогда не затоплялись, но у меня окажутся в воде. Для этого с маской на светофильтре я снимал город на верхнюю часть кадра, а потом невскую воду на нижнюю. Через какое-то время мне предложили выставить свои работы на «Авроре». К тому времени крейсер уже был намертво приварен ко дну. То есть случись серьёзное наводнение, — он не всплывёт. Именно поэтому я выбрал для той экспозиции «Невскую купель». Зрители принимали эти снимки за чистую монету. Только одна карточка — с Казанским собором — открывает секрет миража. Публика смотрела на неё и вздыхала с облегчением, осознав, что всё это иллюзия, и только тогда обращала внимание, что снимки сделаны при ясной тихой погоде, какой никогда не бывает при наводнениях.

После воды был «Город-миф»: образ Петербурга, погребённого под осыпающимися зданиями — это была моя собственная фотоархеология. Здесь наоборот: сначала экспонировался пляж, на который

**Архивные фотографии
реальных бедствий
отнюдь не создают
впечатления
грозного мифа: люди
всего-то бредут по колению
в воде по Васильевскому
острову. Поэтому
я решил снять места,
которые никогда
не затапливались,
но у меня окажутся в воде**

второй экспозицией накладывался город. Голова атланта, засыпанная песком, должна была напомнить зрителю о памятниках в египетской пустыне.

Важный для меня аспект фотографии — псевдодокументация. С ней связан проект «В гостях у Буллы» или «Найди меня». Я начал эту серию, посмотрев фильм Вуди Аллена «Зелиг», о человеке, который умел перевоплощаться в других людей. Под впечатлением я попросил знакомого, работавшего в архиве, дать мне для репродуцирования качественные копии Карла Буллы, и впечатал свои автопортреты в фотографии родоначальника русского репортажа. Причём сделал это без помощи компьютера. Каждый снимок Буллы был подробно подписан, и к каждой подписи я добавлял упоминание о себе, так как твёрдо знал, что теперь там присутствую. Меня нет только на фотографии «Чежин на июльской демонстрации 1917 года»: впечатывать лицо меньше спичечной головки не было смысла, и я присутствую там только в пояснительном тексте к снимку.

Не так давно мне показали цифровые снимки горных озёр в Швейцарии. Я им не поверил, потому что такого не может быть, никогда я в природе не видел таких переливов зелёного с перламутром. Мы приехали в Швейцарию, поднялись на озёра, и я просто остолбенел. Теперь — верю.

Беседовал Дмитрий Новик



93



Анна Кастелли-Феррери для Картель
Стопка стульев
1967

Из коллекции Лондонского музея
дизайна. Фотография: © London
Design Museum



Ольга Аверьянова

КОПИЯ ВЕРНА

95

Фотография, напечатанная автором с собственного негатива через несколько десятилетий после его создания, может быть объективно гораздо лучшего качества, чем первый неумелый и технически несовершенный отпечаток. Справедливо ли, что винтаж всё равно стоит в десятки, а то и в сотни раз дороже? Таким вопросом задаётся Ольга Аверьянова, руководитель отдела искусства фотографии Пушкинского музея

Каких бы невиданных высот не достиг в наше время рынок произведений искусства, ему не уберечься от краж и подделок. Число преступлений, связанных с искусством, растёт с каждым годом. По обороту фальшивая живопись уступает только подделкам дизайнерской одежды и парфюмерии. Гарантировать стопроцентную подлинность тех или иных произведений искусства сегодня не может никто — даже аукционный дом «Сотбис» даёт поручительство только на два года.

Из всех видов искусства фотография, пожалуй, особенно уязвима. Имея доступ к негативам и «исторической бумаге», можно изготовить целую партию подделок, добавив для убедительности авторские подписи. Международная ассоциация дилеров художественной фотографии AIPAD начала проводить технические семинары по атрибуции старых фотографий и методам определения подделок. Что же касается современной фотографии, многие мастера не печатают собственные работы сами, и если цены на произведения продолжают расти, фальсификации с заявленными тиражами становятся все более и более соблазнительными. На самом деле, удивительно, что этого не происходит чаще.

Дело в том, что фотография — идеально демократичное искусство. С одного негатива можно получить сотни практически одинаковых отпечатков — как можно было бы предположить, равной стоимости. Вообще, фотографический бум конца 1970-х во многом определила революционная теория немецкого культуролога Вальтера Беньямина, покончившая с аурой оригинального и единичного произведения, возвысившая тиражный объект. Однако художественная теория разошлась с экономической практикой: на арт-рынке так называемые винтажные фотографии стоят в десятки и сотни раз больше, чем более поздние, даже если их печатал сам мастер с собственных негативов. В 1992 году винтажный отпечаток «Посвящения Мондриану» (Chez Mondrian, 1926) Андре Кёртеша был продан за 250 тыс. долларов, в то время как отпечаток с того же негатива, сделанный в 1970-х, стоил менее 2500. В 1999-м за винтажные «Стеклянные слёзы» (Glass Tears, 1932) авторской печати Ман Рэя коллекционер отдал миллион долларов. Этот рекорд стал одним из результатов

Имея доступ к негативам и «исторической бумаге», можно изготовить целую партию подделок, добавив для убедительности авторские подписи

спекулятивной лихорадки, захватившей рынок с начала 1990-х.

Главная проблема состоит в неясности критериев, в соответствии с которыми нужно отделять подлинники от копий. Рынок других видов искусства за долгие годы существования обзавёлся вполне аристократическим сводом правил: редкие и единичные объекты при прочих равных ценятся выше распространённых или многочисленных, и только они признаются коллекционными произведениями. Именно за них люди готовы платить баснословные суммы. Иное дело фотография — по определению репродукционное, тиражное искусство. В середине 1970-х годов, чтобы как-то выделить вещи, способные претендовать на подобную уникальность, дилеры и ввели понятие «винтаж». Этим термином обозначили несколько отпечатков (ещё лучше, если он был и вовсе один), сделанных фотографом практически сразу после получения негатива. Ко времени утверждения этой концепции многие мастера XX века уже успели состариться или умереть; было ясно, что их лучшие работы уже созданы, и эксперты начали делить сохранившиеся оригинальные отпечатки на винтажные и более поздние. Первыми, чьё наследие просеяли подобным образом, стали Эдвард Уэстон и Тина Модотти. Дилеры установили разные цены на их отпечатки, руководствуясь близостью ко времени появления негатива, сравнительной редкостью, состоянием и наличием подписи.

В 1990-х годах стало окончательно очевидным, что подобная атрибуция — явление скорее рыночное, нежели художественное. Разрыв в цене между винтажными и поздними отпечатками достиг абсурдной величины. Невинтажные фотографии стали презираемым товаром — один известный дилер заявлял: «Не вижу смысла в поздних отпечатках». В современной фотографии, где



На стр. 94
Уокер Эванс
Плантация Бель-Гров
в Луизиане, 1858.
Колонна вблизи
1936
Фотография. Library of Congress
Prints and Photographs Division
Washington

Андре Кёртеш
Посвящение Мондриану
1926
Желатин-серебрянный отпечаток.
© Estate of André Kertész/Higher
Pictures

дефицита винтажа не существовало, он был искусственно создан. С 1980-х художники начинают печатать свои работы ограниченными тиражами. Даже Шерри Ливайн, переснимающая классические изображения и подписывающая их своим именем, то есть обыгрывающая саму идею авторства и копииности, строго контролирует свои тиражи.

Ущербность всей концепции винтажа состояла, однако, в том, что художественное и даже техническое качество воплощения тут никак не учитывается. Считалось, что первые отпечатки в любом случае более остро выражают намерения самого фотографа, его изначальную идею. Таким образом, возраст, наряду с подписью автора, стал главным критерием «художественности», следовательно, и стоимости фотографии. Отпечаток с того же самого негатива, сделанный десятилетия спустя, априори признаётся менее ценным, даже если за это время мастерство художника существенно выросло. Масштаб и очертания проблемы, которой стала диктатура винтажа, можно проиллюстрировать двумя недавними скандалами, связанными с поддельными отпечатками Ман Рэя и Льюиса Хайна, а также историей с ретроспективой Уокера Эванса в музее Метрополитен.

Случай с подделками Ман Рэя выглядит почти анекдотическим: за два года таинственный продавец с говорящим псевдонимом Уолтер Бенжамин заработал на них примерно два с половиной миллиона долларов. Дело о фальшивках не получило бы огласки за пределами узкого круга профессионалов, если бы в него не был вовлечён один из самых уважаемых немецких коллекционеров Вернер Бокельберг. Вещи из его обширного собрания — от дагеротипов до произведений середины XX века — неоднократно экспонировались в самых знаменитых выставочных залах. В 1994 году Уолтер Бенжамин предложил Бокельбергу купить за наличные подборку классических работ Ман Рэя: все вещи атрибутировались как винтажные, а цена сделки составляла примерно треть того, что коллекционер заплатил бы на аукционе. Парадокс, впрочем, состоял в том, что проданные Бенжамин подделки были гораздо богаче по тону и текстуре, чем оригиналы. Их качество было так высоко, что Мария Моррис Хамбург, куратор фотографии в музее Метрополитен, была готова сделать их основой новой ре-

Случай с подделками Ман Рэя выглядит почти анекдотическим: за два года таинственный продавец с говорящим псевдонимом Уолтер Бенжамин заработал на них два с половиной миллиона долларов

троспективы Ман Рэя. Именно в процессе подготовки экспозиции она заметила подозрительный товарный знак на фотобумаге. Куратор поделилась своими сомнениями с коллекционером, и тот понял, что был обманут. После разразившегося скандала Вернер Бокельберг был настолько потрясён случившимся, что навсегда решил прекратить коллекционирование фотографии.

В историю с сомнительными отпечатками Льюиса Хайна было втянуто большее число людей, и она оказалась ещё более запутанной и скандальной, так как имена участников этих событий хорошо известны в художественном мире. В статье Стивена Перлоффа в февральском номере *The Photograph Collector* приведены потрясающие воображение цифры: от 300 до 500 отпечатков Хайна подозрительного происхождения были проданы через дилеров и аукционные дома за последние 15 лет. Стоили они примерно по 50 тыс. долларов за штуку — ущерб, таким образом, составляет многие миллионы долларов. Дело оказалось настолько серьёзным, что, когда AIPAD предупредила своих членов о фальсификациях, они договорились не обсуждать этот вопрос с прессой до окончательного судебного решения.

Фальшивые отпечатки долгое время оставались вне подозрений, потому что были получены из рук всеми уважаемого восьмидесятилетнего фотографа Уолтера Розенблюма, помощника Хайна и мужа выдающегося историка искусства Наоми Розенблюм. После смерти Хайна в 1940 году он стал хранителем всего его архива, а в 1955-м пожертвовал 3 тыс. 800 негативов и 6 тыс. отпечатков мастера для Дома-музея Джорджа Истмана в Рочестере. Неудиви-



Ман Рэй

Стеклообразные слезы

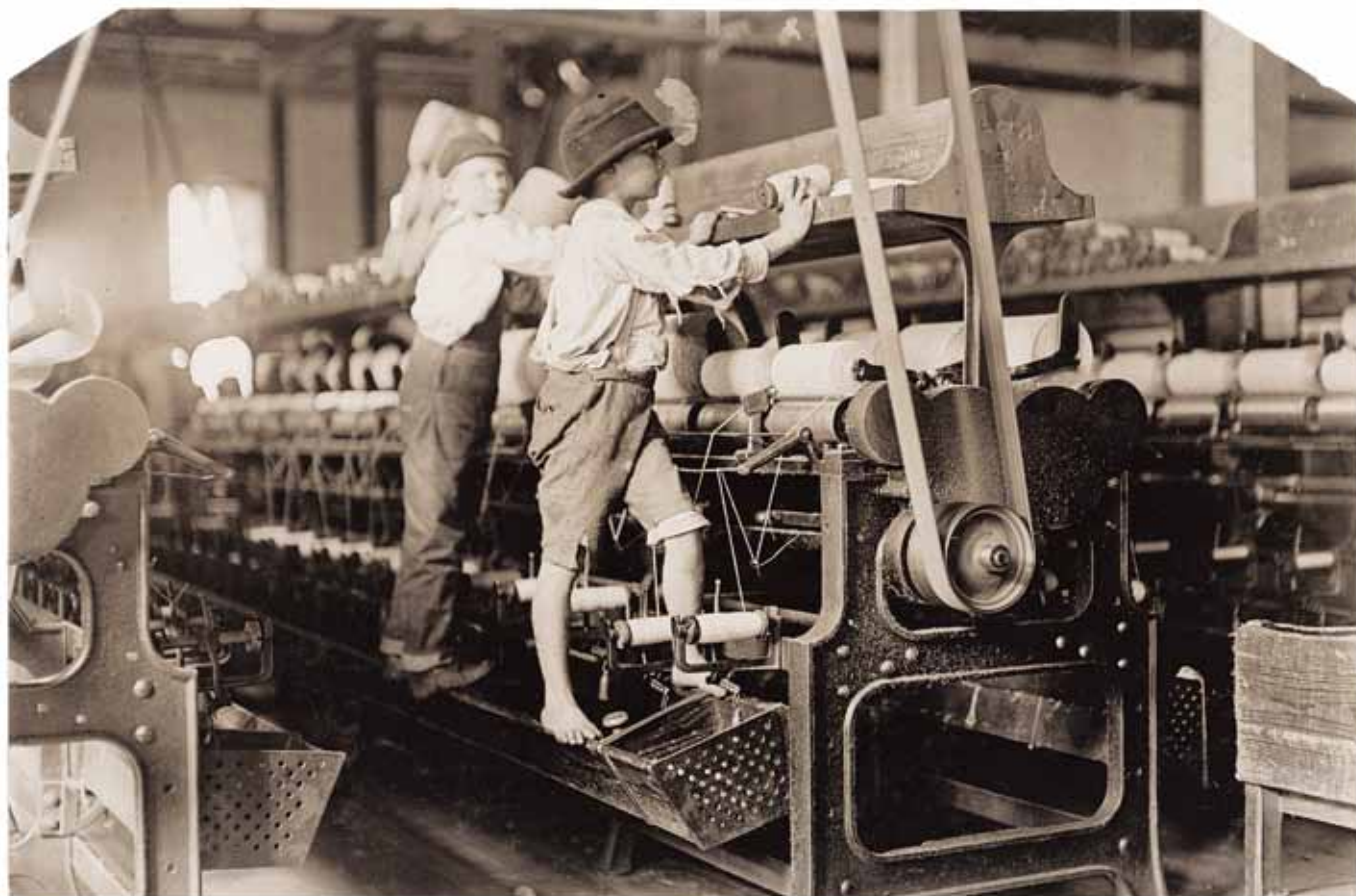
1932

Желатин-серебряный отпечаток.

Изображение из коллекции Getty

Museum в Лос-Анджелесе © Man

Ray Trust ARS-ADAGP



Льюис Хайн
488 Мейнон. Здесь
много детей. Некоторые
мальчики слишком
малы и потому
вынуждены забираться
на прядильные машины,
чтобы восстанавливать
порванные нити и убирать
пустые катушки
1909
Фотография. Library of Congress
Prints and Photographs Division
Washington

**В середине 1970-х годов,
чтобы выделить вещи,
способные претендовать
на уникальность,
дилеры ввели понятие
«винтаж». Этим термином
обозначили несколько
отпечатков, сделанных
фотографом практически
сразу после получения
негатива**

тельно, что никому и в голову не пришло заподозрить его в стремлении к незаконному обогащению. Никаких официальных обвинений Розенблюму, впрочем, не предъявлено: все участники этого запутанного дела надеются уладить разногласия во внесудебном порядке и потому не желают обсуждать их публично. Известно лишь, что Розенблюм, сознательно или нет, в течение двух десятилетий продал несколько сотен отпечатков, подлинность которых вызывает сомнение. Не все эти отпечатки были атрибутированы как винтажи, но все были подписаны и куплены в качестве оригиналов.

Большинство сохранившихся отпечатков Хайна первых десятилетий XX века с точки зрения тональной проработки были напечатаны очень небрежно. Фотограф не относился к ним как к произведениям изобразительного искусства: его целью была защита прав детей, а снимки должны были служить лишь средством социальной пропаганды. Фотографии посвящены непосильному детскому труду на заводах и фабриках Америки, и они действительно стали ключевым аргументом при принятии более гуманных законов. Однако отпечатки, предложенные Розенблюмом, по мнению нескольких отказавшихся от покупки дилеров, были слишком красивы, чтобы быть подлинными. «Винтажные» фотографии Хайна из собрания Розенблюма были чуть более холодными и серыми по сравнению с другими его работами тёплых коричневых оттенков. Но и объяснение Розенблюмов выглядело довольно прав-

доподобно: Хайн напечатал эти фотографии на специальной бумаге для своей персональной выставки, которая должна была состояться в Риверсайд-музее в 1939 году. Кроме того, отпечаток «Три клепальщика» (Three riveters. Empire State Building, 1931), который продавался на аукционе «Сотбис» в 1999 году, сопровождался письмом Уолтера Розенблюма, удостоверяющим его подлинность.

Начало шумному скандалу положил американский физик-теоретик и коллекционер фотографии Майкл Маттис. Заметив, что на рынке появилось слишком много хороших отпечатков Хайна, Маттис обратился за помощью к Полу Мессире, известному специалисту по консервации фотографических материалов, чтобы проверить на подлинность пару своих экземпляров. «На сегодняшний день легче атрибутировать фламандскую живопись XV века, чем узнать, была ли напечатана фотография в 1930 или 1960 году», — говорит Маттис. Центр исследований Integrated Paper Services в штате Висконсин по просьбе Мессира изучил мельчайшие волокна фотобумаги, на которой были напечатаны снимки Хайна. По результатам исследований Маттис и Мессир выступили на симпозиуме APAD, объявив экспертам, что фотобумага отпечатков сделана из древесной массы, а не из тряпичной, — верный признак того, что произвели её уже после 1930 года. Кроме того, с 1950-х использовались оптические отбеливатели, которые делали бумагу более белой. Даже с небольшим количеством отбеливателя такая бумага будет светиться характерным голубым в ультрафиолетовом свете. Наконец, небольшие изменения в водяном знаке Agfa (компания выпускает так называемые «исторические бумаги», но использует логотип, который может отличаться от изображения того времени) подтверждают, что фотографии на самом деле являются посмертными отпечатками, сделанными между 1958 и 1975 годами.

История с ретроспективной выставкой Уокера Эванса, состоявшейся в 2000 году в музее Метрополитен, не имеет такого отчётливого скандального характера и скорее относится к разряду сложных профессиональных проблем. По решению куратора Джеффа Розенхайма выставка была с огромным трудом составлена исключительно из винтажей сомнительного художественного качества в то время, когда новые и зачастую лучшие отпечатки Эванса

были легко доступны. Даже подлинность некоторых из показанных работ вызывала вопросы. Интересен тот факт, что её подтверждением служил зыбкий аргумент, что не все выставленные вещи были выдающимися образцами печатной продукции.

Эванс не был любителем поколдовать в тёмной комнате: «Думаю, у него в жизни никогда не было нормальной промыточной ванны. Большинство его старых фотографий были просто очень плохого качества и не годились для музейной экспозиции», — вспоминает Джон Жарковски, почётный директор нью-йоркского Музея современного искусства (МоМА) и организатор первой прижизненной ретроспективы Эванса, состоявшейся там в 1971 году. «Тогда у нас не было задачи демонстрировать только винтажи. Это понятие ещё не было чем-то вроде культа», — добавляет Жарковски. Многие были напечатаны заново молодыми мастерами в фотолаборатории музея. Когда Жарковски показал результаты Эвансу, тот был очень доволен качеством фотографий и даже отметил, что сам не смог бы так хорошо вытянуть детали и тональные переходы. Иными словами, он явно не разделял господствующего сейчас мнения, что винтажные отпечатки более точно передают первоначальную идею художника. Фотографы старшего поколения, такие как Эванс и Беренис Эббот, вообще жёстко критиковали концепцию, в которой первые версии изображений считались лучшими. «Эббот смеялась, когда ей показывали увядшие коричневые отпечатки её снимков, найденные где-то в архивах, утверждая, что они очень хорошие, потому что винтажные, — вспоминает Дениза Бефил, глава департамента фотографии аукционного дома «Сотбис». — Беренис не могла понять, почему люди не замечают, что позже она научилась печатать куда лучше».

Однако к началу XXI века диктат винтажа был уже неумолим: ретроспектива Эванса в Метрополитен-музее двухтысячного года включала только собственноручные отпечатки автора, несмотря на их спорное качество. Сложно не задаться вопросом: а вдруг долгие шесть лет, потребовавшиеся Джеффу Розенхайму чтобы отыскать эти работы, были потрачены зря? С другой стороны, как только было принято решение показать винтажи Эванса, стало очевидно, насколько трудно было бы включить в экс-

позицию новые, часто более холодные и чёткие отпечатки, не создавая неоправданно жёсткого контраста на стенах.

Одна из поговорок Уолл-стрит гласит, что рынок никогда не ошибается. По этой логике, если бизнес решил, что ранние версии гораздо более ценны, чем поздние, так оно и есть. Но существует и другое мнение — что арт-институции вполне могут и даже должны переломить эту тенденцию. «Пускай редкие образцы на аукционах ценятся выше, — комментирует ситуацию Жарковски, — но кураторы в музеях не должны буквально следовать рыночным требованиям. При прочих равных условиях, я бы показывал поздние отпечатки. И не колебался бы ни минуты, если бы точно понимал, что новый отпечаток лучше». Различия в качестве фотографий, сделанных художником на различных этапах своей жизни, могут быть хорошо видны и неспециалисту — спорным остаётся лишь вопрос о ценности. Но совершенно ясно и то, что огромный разрыв в стоимости винтажей и невинтажей просто провоцирует мошенников на обман доверчивых или жадных покупателей.

На самом же деле со временем различия между винтажными и более поздними отпечатками стираются, и не только визуально. Это уже произошло с работами нескольких фотографов. Невинтажные отпечатки Пола Стрэнда, Роберта Франка и Дианы Арбус, считавшиеся неценными в конце 1970-х годов, к концу 1990-х принесли уже десятки тысяч долларов.

Так чем же закончилось дело о подделках Хайна? В результате всех расследований восьмидесятилетний хранитель архива Уолтер Розенблюм и разоблачивший обман учёный Майкл Маттис подписали мировую. Розенблюм обязался вернуть деньги коллекционерам, которые купили «подписанные винтажи» Льюиса Хайна, при предъявлении доказательств, что это фальшивка. Методика анализа подлинности найдена, однако желающих проверить свои отпечатки пока не нашлось.



103

Уокер Эванс

Улица Висксберга,
Миссисипи
1936

Фотография. Library of Congress
Prints and Photographs Division
Washington



Давиде Монтелеоне

ЛЖИВОЕ ИСКУССТВО

105

По мнению троекратного лауреата World Press Photo Давиде Монтелеоне, самой обсуждаемой на сегодняшний день профессиональным сообществом проблемой является соотношение между документальным и концептуальным в фотографии. Решение, полагает автор, лежит на поверхности: как только фотография признается себе, что лжёт на каждом шагу, она становится искусством

1)

В последнее время мне попадалось немало выставок в жанре столь же особенном, сколь и распространённом: назовём его семейным архивом. Тут и трогательный любовный дневник Жака-Анри Лартига, и нескладная подборка фото из интернета «Один день фотографии» Эрика Кесселя (обе экспозиции выставлялись на прошлогоднем фестивале «Встречи в Арле»), и др. Все они дают повод для небольшого разговора о том, в чём состоит функция фотографии, какое отношение она имеет к миру искусства.

2)

Ни для кого не новость, что массовое производство различного рода изображений, особенно в цифровую эпоху, способствовало росту активного и пассивного потребления фотопродукции, и одновременно — смене роли самого жанра фотографии и его социального восприятия. Фотоматериалы из личных и семейных архивов, выставляемые ныне как произведения искусства, вовсе не были рассчитаны на такое положение, и уж точно снимались без намерения осуществить стилистическую новацию. Их первичная функция заключалась только в том, чтобы стать носителем чьей-то памяти. Или, выражаясь несколько старомодно, дать «реальную» картину прошлого.

Буквально с самого её появления люди стали рассматривать фотографию как нечто, призванное представить доказательства того, что мир такой, каким мы его видим — и эти семейные архивы, похоже, не исключение.

3)

Уникальный в своём роде способ представления — фотография есть всего-навсего изображение, полученное путём прямого физического контакта между объектом и носителем: это не имитация, как, к примеру, картина маслом, но «отпечаток» самого физического объекта, реализованный физическим же процессом. Именно этот физический процесс и обусловил тот факт, что фотография в большей степени, чем другие способы визуального выражения, обрела статус посланника истины.

Сегодня, конечно, сторонников тезиса, что фотография показывает нам

Фотоматериалы

из личных и семейных архивов, выставляемые ныне как произведения искусства, вовсе не были рассчитаны на такое положение. Их первичная функция заключалась только в том, чтобы стать носителем чьей-то памяти

реальность такой, какая она есть, надо ещё поискать. Но эту проблему долгие годы обсуждали философы, интеллектуалы, мыслители разного рода и, естественно, фотографы. Если придерживаться хронологии, то достаточно привести слова таких знаменитостей, как репортёр Льюис Хайн: «Фотография не лжёт, но лжецы умеют фотографировать» (1909); пейзажист Ансель Адамс: «Реальность — только один из элементов процесса создания фотографии» (1959); и портретист Ричард Аведон: «Все фотографии точны, но ни одна не является истиной» (1985).

Эти максимы лишний раз подтверждает и социальный феномен последних лет. Появление фототехники как массового товара превратило всех нас в фотографов, сделав доступными каждому тайные приёмы ремесла и алхимию камеры обскура (те самые физические и химические процессы, которые упомянуты выше). В итоге сегодня каждому ясно, как бесконечно велика дистанция, отделяющая созданное изображение от фрагмента мира, который в тот момент оказался перед объективом. Следствием массовой практики манипулирования стало всеобщее ощущение, что манипулировать в принципе можно. Иными словами, если я знаю, что с помощью несложных программ я могу фальсифицировать фотографию, вполне вероятно, что фотограф-профессионал владеет навыками лжи ещё лучше.

И тут получается, что та самая историческая функция фотографии ставится под сомнение. Цифровые технологии и массовое фотографирование, вошедшее в обиход между 1950 и 1970 годами, когда собственно и заявил о себе жанр семейного



1



2

На стр. 104
Джон Стизэйнер
Измена XVIII
2012
Фотография.
© Rencontres Arles

1.
Жак-Анри Лартиг
Убу и Биби на дороге
1925
Права на изображение
принадлежат министерству
культуры Франции / ААЖНЛ.
Фотография.
© Rencontres Arles

2.
Жак-Анри Лартиг
Биби, Фредди и Марго
в Экс-ле-Бен
1928
Фотография.
© Rencontres Arles

108



1



2

1—2.
Эрик Кессель
Без названия (анонимные
фотографии)
Б/г
Из проекта «Красота
в фотоальбоме», 2012.
Фотография.
© Rencontres Arles

**Нельзя считать
преступлением,
что человек редактирует
отпускные фото, чтобы
пейзаж смотрелся
покрасивее, или снимает
детей только когда они
смеются, прекрасно
понимая при этом,
что жизнь состоит
не из одних улыбок**

и любительского фото, сделали границу между реальным и вымышленным вполне иллюзорной. Неотъемлемым атрибутом в фотографическое произведение входит неуверенность в его истинности.

4)

Можно согласиться, отчасти вступив в противоречие с Льюисом Хайном, что фотография действительно лжёт. Но как она лжёт? Преобразить фотографию так, чтобы она стала произведением искусства — не значит умышленно солгать. Фототворчеству даётся индульгенция. Дальше: нельзя считать преступлением, если человек редактирует отпускные фото, чтобы пейзаж смотрелся покрасивее, или снимает детей только когда они смеются, прекрасно понимая при этом, что жизнь состоит не из одних улыбок. Самое большее — можно считать это обыденным грешком, но не смертным грехом. Настоящая ложь фотографии — это «поцелуй Иуды», по меткому выражению Жоана Фонткуберты, который глубоко исследовал вопрос истинности фотографии. Это обман умышленный, когда автор прекрасно понимает, что фотография лжёт, и выдаёт ложь за правду. Фото, называемое документальным, по сути более всего рискует оказаться «поцелуем Иуды». И всякая претензия на «объективность» тоже есть сугубо личная интерпретация, дискурсе эстетического, социального и иногда политического характера.

Именно в осознании этого факта параллельно творчеству художников-концептуалистов в 1970-е годы начинается оформ-

ляться «авторская» фотография. «Авторы» стремятся отмежеваться от газетного и актуального фото. В документальной или концептуальной фотографии возникают новые выразительные формы. С того времени и до сих пор фотография — уже не «простой оттиск» реальности, не её отпечаток, а образ, тщательно, хоть и не всегда удачно отобранный, попытка создать произведение искусства. И не важно, что именно вызвало его появление и представление.

Можно утверждать, что идея теперь важнее визуального эффекта произведения.

5)

В 1965 году Пьер Бурдьё в работе «Фотография. Применение и социальные функции среднего искусства» узаконил фотографию как искусство. Парадоксальным образом одновременно с переходом фотографии в категорию искусства происходит закат её исторически сложившейся миссии. Освободившись от пут истинности, сковывавших её с момента рождения, растеряв по пути изначально высокий авторитет, фотография пересматривает свои отношения с действительностью. Семейные архивы, ставшие объектом инсталляций в музейных залах и галереях, отвечают этому правилу. Они не привязаны более к своей первоначальной функции, их пересматривают, перебирают, интерпретируют, и они превращаются в метафору обыденного события, простого любопытства. Они чудесным образом обретают черты искусства.

6)

Тогда что же отличает фотографию от искусства — если, конечно, такое различие и впрямь существует? Можно предположить, что искусство прямо или косвенно всегда имело дело с иллюзией. Оно, хоть и отталкивается от реальности, оставляет между ней и человеком некое пространство, необходимое, чтобы человек фантазировал, дал волю интуиции, о чём-то задумался, и, быть может, реализовал свои влечения.

Фотография, представляющаяся «слишком реальной», не всегда может дать нам это пространство, и, быть может, поэтому долгое время фотография — по крайней мере определённого рода — с трудом допускалась в галереи и музеи. Сегодня,

когда аксиомы отношений между фотографией и реальностью теряют былую прочность, когда всем становится ясно, что фотография не реальность, искусство, а точнее рынок искусства, готов раскрыть ей свои объятия. Недаром Джонатан Джонс из *Guardian* вопрошал в 2004 году: «Если фотография больше не просто обработка факта, почему не допустить, что у неё тот же статус, что у живописи?»

7)

Свыше ста лет документирование считалось приоритетной задачей фотографии. Частично эта миссия, конечно, сохраняется и сегодня, но авторитет фотоязыка ставится под сомнение. Мы наблюдаем окончательную эмансипацию фотографии, освобождение её от документальной функции. Ясно, что кто-то этому обрадуется, а кто-то, напротив, огорчится. В самом деле как же нам теперь фиксировать реальность?

8)

На самом деле эволюция ведёт нас к освобождению. Были, есть и будут фотографы, которым нравится фотография как инструмент фиксации событий. Так же как были, есть и будут фотографы, которые будут редактировать изображение, чтобы создать из него произведение искусства. В сущности, успех произведения искусства обусловлен тем, что зритель видит в нём волшебство, некую историю, а не только фактическое содержание. С фотографией то же самое. Из утверждения о её правдивости и неотъемлемой связи с реальностью и рождается очарование её лживого искусства. Чары деликатного обмана, иллюзия того, что мы якобы понимаем этот мир, кажущаяся свобода самостоятельно толковать фотографию. Неважно, сами ли мы её создаём, или рассматриваем чужую. Не имеет значения, идёт ли речь о семейном архиве, пейзаже, репортаже или модельном фото.

9)

Призрачность намерений фотографии делает её уникальной. Ничего подобного не может случиться с живописью или скульптурой, где всякая деталь обязательно продумана художником. Физической

Успех произведения искусства обусловлен тем, что зритель видит в нём волшебство, некую историю, а не только фактическое содержание. С фотографией то же самое. Из утверждения о её правдивости и неотъемлемой связи с реальностью и рождается очарование её лживого искусства

реальностью, оставляющей следы на светочувствительном слое, управлять невозможно. В этом и состоит волшебство.

Ещё Ролан Барт писал: «Фотография — не копия реального, но эманация прошлой реальности, магия, а не искусство» (*Camera Lucida*, 1980). Сюзан Зонтаг чуть ранее признавалась: «Коллекционировать фотографии — значит коллекционировать мир» («О фотографии», 1977). Так давайте же коллекционировать фотографию, фотографии, фотоальбомы в любой форме — и с их помощью проникаться очарованием мира. Не этим ли занимается искусство?

Перевод: Сергей Булеков



1



2



3

1.
Пьер Жаме
Смех в палатке. Остров
Бель-Иль
1937
Фотография.
© Rencontres Arles

2.
Пьер Жаме
Обнажённая и политая
из шланга Дина. Вильнёв-
сюр-Ове
1937
Фотография.
© Rencontres Arles

3.
Пьер Жаме
Дина на дороге
1937
Фотография.
© Rencontres Arles



«ДОМ» ЮЛИИ БОРИСОВОЙ

113

Владимир Набоков утверждал, что стоит подарить герою часть своих воспоминаний, потом уже не получается вспомнить, кому в действительности принадлежат те или иные эпизоды биографии. Фотограф Юлия Борисова специально для «Искусства» придумала проект на похожую тему — о том, как образы со старых чёрно-белых фотографий подменяют реальные детские воспоминания её лирической героини



*Живите в доме — и не рухнет дом.
Я вызову любое из столетий,
Войду в него и дом построю в нём.
Арсений Тарковский*

115

Эти фотографии — третья часть моей серии «Дом (Документ. Объект. Модель)», над которой я работаю с начала 2013 года. В ней я конструирую интерьеры условных 1960-х годов, так называемой оттепели — времени, которое я могу вспомнить лишь фрагментарно. Лучи солнца, пробивающиеся сквозь занавеску, стук трамвая ранним утром, запах снега и моя мама, стоя у зеркала, делает высокую причёску со шпильками... Но мои ли это воспоминания или их заменяют образы со старых фотографий? В зеркальных осколках воображения отражаются то одни, то другие фрагменты действительности. И я строю свой маленький театр с картонными декорациями, которые разрушаю сразу же после того, как сделаю фотографию. Я создаю свою историю — сказку, в которой тепло и уютно находиться, и реальное прошлое уже не пугает, поскольку от тех событий меня отделяет и временная, и художественная дистанция.

Юлия Борисова, 2014











...любо ду
...получила, что
архитектор. Это мне
...решения, и мне
...люблюсь ду это набо
...карт себе.

г. х. 54.









КОММУНИСТИЧЕСКАЯ РАСТ



125













131

Анна Голубкина

К 150-летию
со дня
рождения

24
ЯНВАРЯ
2014

30
МАРТА
2014

Лаврушинский, 10
Залы 46–48



реклама



133

Вид инсталляции
Александра Бродского
на выставке
«Реконструкция.
1990—2000. Часть II»
2014
Фотография предоставлена
организаторами выставки

РЕКОНСТРУКЦИЯ. 1990—2000. ЧАСТЬ II

Фонд культуры «Екатерина», Москва
23 января — 24 марта 2014

Московскую художественную жизнь 1990-х годов сегодня во многом воспринимаешь как неуловимого, юркого, ускользающего от внятной формы Протея. Причина кроется в самом модусе существования тогдашнего творчества: романтически-свободное и бескомпромиссное, лишённое институциональной системы, оно зачастую

рождалось как экспромт и было чуждо товарно-денежным отношениям. Архивировать это время и это искусство — задача невероятно трудная. Честь и хвала галерее XL projects, фонду «Екатерина» и сотрудникам Центра современной культуры «Гараж», которые практически по крупицам стали этот архив создавать. Результатом их работы (как справедливо утверждает сотрудник Центра «Гараж» Александра Обухова, совсем не окончательным) стала выставочная диалогия «Реконструкция» и сопровождающие её солидные научные издания.

В отличие от первой части проекта, где главную роль играла документация и вос-

создание акций и перформансов молодых радикалов первой половины десятилетия, вторая более традиционна, ближе по производимому впечатлению к сегодняшним походам в музеи и галереи. Это закономерно, так как именно со второй половины 1990-х начинается расцвет галерейного движения, лидерами которого становятся три самоотверженные галереи (к которым, впрочем, сам этот термин применим лишь отчасти, так как они выполняли функции прежде всего просветительские, лабораторные и музейные, а уже потом коммерческие): XL, Айдан, Гельмана. Благодаря им главная антитеза первой половины десятилетия — противо-



Вид инсталляции Олега Кулина на выставке «Реконструкция. 1990—2000. Часть II» 2014
Фотография предоставлена организаторами выставки

стояние концептуализма и акционизма — сменяется куда более сложной системой методов, стилей и стратегий. И выставка это блестяще показывает — большинство её экспонатов достойно украсили бы лучшие музеи современного искусства.

Экспозиция состоит из нескольких тематических блоков, представляющих конкретные стратегии галерей. Галереи со схожей идеологией отбора и показа новейшего искусства оказываются объединены — и в результате мы наблюдаем арт-жизнь Москвы второй половины 1990-х во всей её полноте и богатстве, но в то же время не теряемся в лабиринте стендов и боксов десятков галерей. Будь тут все устроено иначе, «Реконструкция» навевала бы мало-приятные воспоминания об «Арт-Москве» или даже об «Арт-Манеже».

Итак, наковы же эти тематические блоки выставки? Первый: концептуализм и постконцептуализм. Замечательны инсталляции, собранные под брендом «XL-галереи». Это ставшие уже классической работы Игоря Манаревича из цикла 1996 года «Лигномания» (на тему «психоз Буратино») и «Ветка» Андрея Монастырского, которую пророк в своём Отечестве Иосиф Банштейн в 1996 году ассоциировал с наступающим временем несвободы и почему-то с кредитными карточками в щели банкомата. Отлично инсталлирована и ра-

бота Александра Бродского «Утопическая канализация / Canalis Utopicus» (1995) для галереи «Риджина». Она посвящена родной для Бродского теме убогих реалий коммунальной жизни, запечатлённых в траченной временем памяти маленького человека родом из большой Страны Советов. Однако подлинным открытием для меня стали экспонаты, собранные, увы, не существующей сегодня галереей Obscuri viri. Она просуществовала с 1994 до 2001 года, приняв эстафету от «L-галереи». Благодаря кураторской деятельности Николая Шептулина там выставлялись настоящие шедевры московского концептуализма. На нынешней выставке представлены «Лаборатория великого дела» Елены Елагиной (1996), «Действующие лица» Виктора Пивоварова (1997), «Тупики нашего времени» Сергея Ануфриева и Вадима Захарова (1997, при участии «TV Галереи»)… Вот эта цельность проживания процесса, которая, оказывается, была, и которая сегодня рассеялась в нашей фрустрированной информационными потоками жизни — необычайно важное достоинство выставки.

Другой лейтмотив выставки — искусство, исследующее пространство и время в их способности к пластическим и концептуальным метаморфозам. Здесь задаёт тон «Крокин-галерея» с великолепными проектами Александра Пономарёва, Александра

Константинова, Юрия Авванумова, Владимира Наседкина, Владимира Куприянова. В тесном взаимодействии с этой темой находятся работы из собрания пионера видеоискусства в России — «TV Галереи».

Ещё один раздел выставки можно обозначить словами «социо- и геокультурная политика». В лидерах тут, конечно же, Галерея Гельмана с монументальными опусами Острцова и Кошлякова, с «Исламским проектом» АЕС. Неожиданно интересно в эту тему вплетается мотив самоидентификации художника в мире. Галерея Spider & Mouse с работой группы TOTART и большим циклом комиксов Георгия Литичевского шлёт привет расположенным по соседству объектам галереи «Пальто».

Ну и наконец, самый монументальный и масштабный раздел — неоклассика. Хедлайнеры в нём — галереи «Айдан» и «Якут». Работы Владислава Мамышева-Монро, Алексея Беляева-Гинтовта, Айдан Салаховой, Александра Якута мощно и ярко задают тему ностальгии по Прекрасному и одновременно иронически подытоживают хронологию 1990-х. Они намечают перспективу будущего, где искусство станет частью истеблишмента, хорошим тоном светского общения.

Сергей Хачатуров

ВЛАДИМИР ЯШКЕ Персональный рай

Государственный Русский музей,
Мраморный дворец, Санкт-Петербург
11 декабря 2013 — 17 марта 2014

Хорошо, что появившаяся благодаря частной инициативе коллекционера Дмитрия Пинского юбилейная (к 65-летию) выставка художника Владимира Евгеньевича Яшке, пережив зиму, встретит начало весны. Потому что его искусство — не только о том, как радостно расцветает жизнь, но и о том, какие запахи источает весенняя природа. Почему запахи? Потому что полотна Яшке с видами природы чудесным способом доносят до нас и зрительные, и звуковые, и даже обонятельные образы весеннего солнечного дня. Чистая радость! Доказательством умения делиться этой радостью даже на словах служит рассказ Яшке о детском путешествии на корабле в книге «Морской сундучок отца»: «И сразу

затем — восторг от ощущения, именно что ощущения океана и корабля в походе как живых существ: они дрожали, они вздыхали, они разговаривали, они были тут наяву — потрогай. И они были мои». Вот эта плотность, густота проживания иллюзорного мира даже не как реальности, а как сверхреальности, реальности, отфильтрованной самыми чистыми и ликующими эмоциями, — бесценный и страшно редкий в современном искусстве дар.

Много раз было сказано, что Владимир Яшке — дедушка митьков, с которыми начал сотрудничать в 1985 году. В самом деле, ему близко митьковское незлобивое приятие жизни, как и их собеседование с модернизмом — наивом, постимпрессионизмом или фовизмом. Однако в некоторых работах митьков смущает изначально умственный, искусствоведческий аспект творения простоты и благости — у Яшке же холсты просто распирает от подлинного неуёмного чувства, от чувственности и живой энергии. Поражает и его умение не только быть собеседником Мане, Ренуара, фо-

вистов, Ларионова или даже Дюбюффе, но и обожать их взахлёб.

В своих работах мастер не передразнивает, а по-детски искренне перевоплощает темы своей живописи в любимые им стилистические традиции. Получается и грациозно, и неунлюже, и утончённо, и утрированно одновременно.

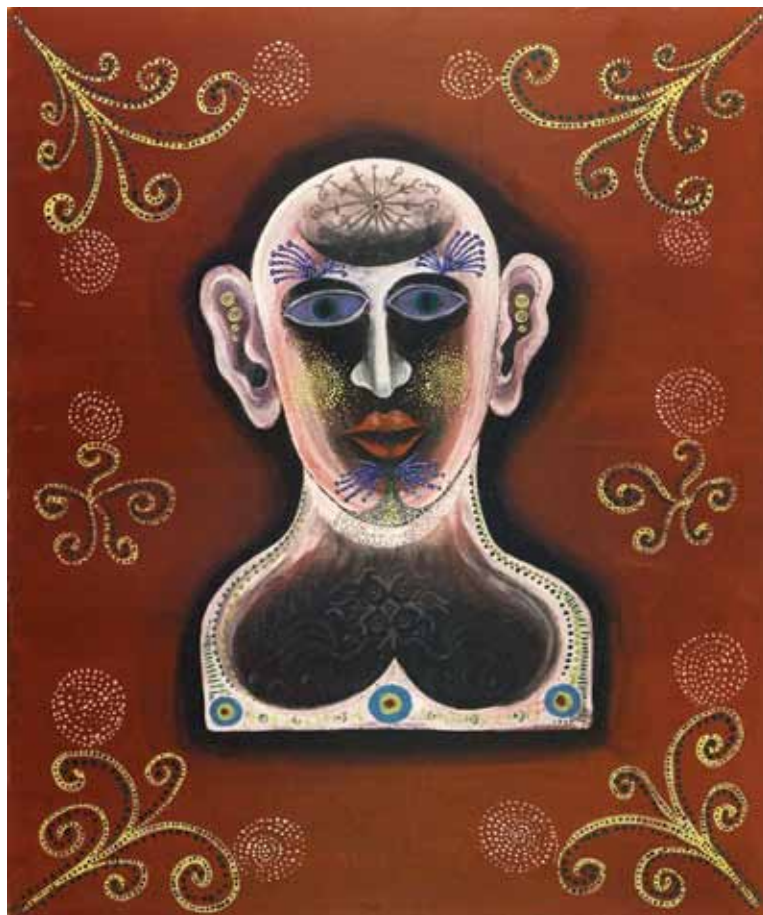
Художник создаёт собственную мифологическую вселенную, в которой живут рыжие матросы, рыжая, белотелая, «нос пуговкой» муза Зинаида Морновина, попугаи и люди питерских очередей. Эта напоённая любовью, угловатая и нежная в своей доверчивой беззащитности пантомима жизни роднит творчество Яшке скорее не с митьками, а с великим и недооценённым петербуржцем XIX века Леонидом Соломаткиным, с его написанными одновременно и в лубочной, и в аристократической (сродни Ватто) манере странствующими актёрами, уличными чудаками и «славильщиками городовыми».

Сергей Хачатуров

135



Владимир Яшке
Ляжашая
с запрокинутыми руками
1990-е
Мешковина на оргалите, масло.
79,5x72 см.
Изображение предоставлено
Государственным Русским музеем



Михаил Гробман
Фарфоровый человек
1965

Темпера, гуашь, картон,
54,5x45 см. Тель-Авивский
художественный музей.
Изображение предоставлено
Московским музеем современного
искусства

136

ГРОБМАН: 4 ВЫСТАВКИ

Московский музей современного
искусства
11 декабря 2013 — 26 января 2014

До гигантской ретроспективы в ММСИ небольшая выставка Михаила Гробмана была на Петровке лет пять назад, а до того — и не вспомнить. Гробмана не видели в Москве со времён его эмиграции в 1971 году. Оригинальный художник и поэт, автор направления «магический символизм», провозглашённого в манифесте 1967 года, один из героев неофициальной жизни 1960-х исчез с московского горизонта почти на 40 лет. Это был сознательный выбор: вместе с женой Ириной Врубель-Голубкиной (с 1991 по настоящее время она редактор журнала «Зеркало») Гробман уехал в полную неизвестность с амбициозным проектом создания нового еврейского искусства.

В эмиграции Гробман нового искусства не обнаружил вовсе: художники Израиля разрабатывали либо «еврейскую тему» — разнообразную шагаловщину и национальный лубок, либо копировали современное американское искусство. Тогда он создаёт группу «Левиафан», опирающуюся на еврейскую мистику, традицию и Каббалу. Полностью изменить национальный художественный ландшафт акциям и манифестам «Левиафана» не удалось, но на долгие годы группа становится самым заметным явлением в современном искусстве Израиля.

В последние годы Гробман отказывается от присущей «Левиафану» опоры на «мистический сионизм» и вплотную приближается к политическому искусству. При этом современную изобразительную культуру он считает «симптомом пустоты и равнодушия». «Это антиискусство, — пишет он в манифесте 2008 года, — является только слабым отражением амёбного существования европейского общества, которое сдаёт свои жизненные позиции

неандертальцам третьего мира». Его недавние произведения больше не основываются на воссозданной традиции и стремятся к хлёсткому, злобному языку плаката глубоко неполиткорректного содержания.

Экспозиция в ММСИ представляет все четыре этапа творческой эволюции Гробмана: московский период выработки языка, пассионарный этап «Левиафана», концептуальные опыты 1980—1990 годов и работы нулевых, полные яростной полемики с дегенеративной политкорректностью угасающей культуры. Вместо каталога к выставке издана монография Лели Кантор-Казовской «Гробман | Gorbman». Книга показывает синхронность творчества Гробмана с мировым художественным процессом, а заодно возвращает фигуру художника в историю русского искусства второй половины века, которая медленно освобождается от влияния диссидентского мифа. В исследовании, к которому прилагаются статьи и манифесты самого Гробмана, показан уникальный опыт художника-

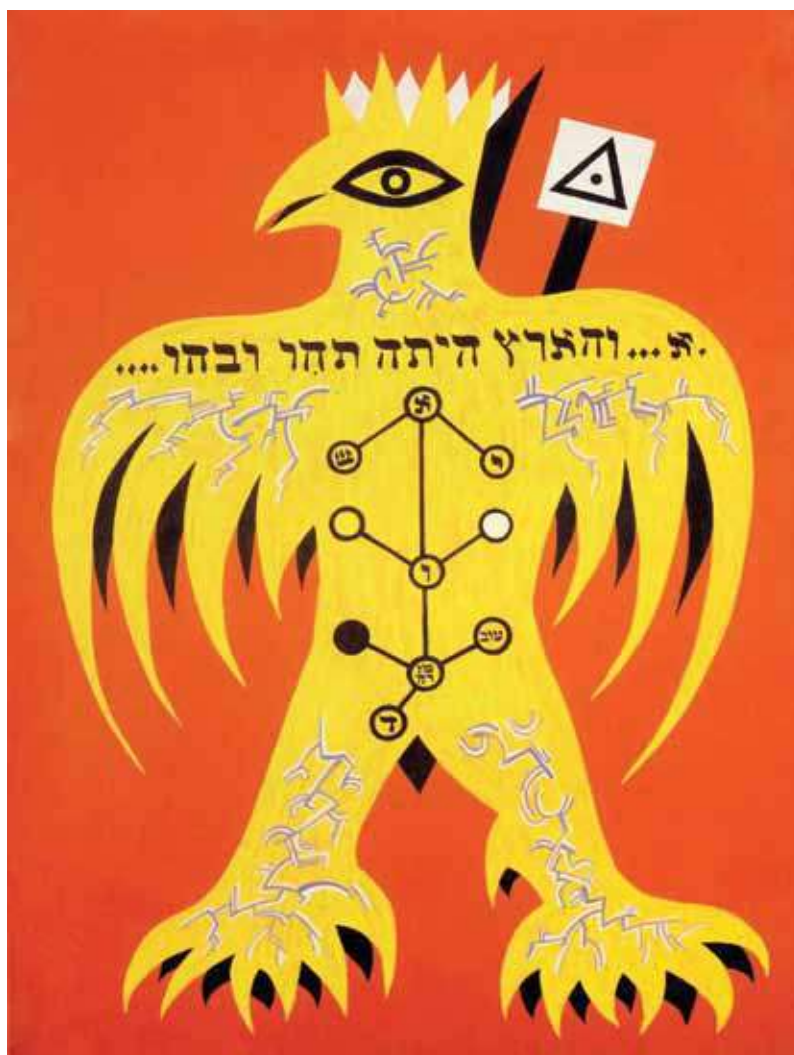
шестидесятника, исключённого из травматичной ситуации противостояния двух художественных и политических систем.

Разумеется, Гробман — настоящий «левый» художник. Ещё в Москве 1960-х художественные кружки объединяло самоназвание «левые», и всю жизнь Гробман не сходил с этой позиции. Но в соответствии с принципом культурно-политической асимметрии, который вводит в русскоязычный обиход исследование Кантор-Казовской, содержание понятия «левое искусство» по разные стороны железного занавеса диаметрально различалось. В условиях строго консервативного эстетического дискурса властей религия и традиционализм приобретали для советских левых чёткий антиортодоксальный смысл. И наоборот, левый для Америки абстрактный экспрессионизм, считавшийся

на родине «коммунистическим», в конце 50-х был использован для экспорта праволиберальной идеологии в СССР. С этих выставок западного искусства начинается отсчёт истории московского нонконформизма. Неудивительно, что в эмиграции наиболее комфортно (в профессиональном отношении) чувствовали себя те художники, что сумели в ущерб собственной эволюции принять правила «большого западного нарратива», от которого ускользает специфический язык восточноевропейского искусства. И монография «Гробман | Grobman», которая стоит в ряду изданных также в прошедшем году книг Е. Андреевой «Угол Несоответствия» и Е. Бобринской «Чужие?», не только вписывает поиски русского художника в мировой контекст, но и ставит важную проблему: по каким критериям проходит

водораздел между искусством как отправлением художественного гения и искусством как умелым версификаторством в рамках заданного творческого метода как функцией общественных отношений. Для Гробмана всё ясно: если художник «не формирует направление мысли общества, а следует чужому, готовому дискурсу — то это не художник». А вот для современного русского искусства и критики этот вопрос сейчас один из наиболее актуальных.

Арсений Штейнер



Михаил Гробман
Надиш
1977
Изображение предоставлено
Московским музеем современного
искусства

БОГДАН МАМОНОВ Транквилизация памяти

Московский музей современного искусства

22 января — 23 февраля 2014

В Московском музее современного искусства открылась выставка Богдана Мамонова с замысловатым названием «Транквилизация памяти». Выставка приурочена к пятидесятилетию автора, чья жизнь на московской художественной сцене началась ещё в 1980-х. Как будто бы самое время подводить промежуточные итоги — однако Мамонов пошел иным, достаточно оригинальным путём.

138

В залах на Гоголевском художник показывает новую инкарнацию проекта, над которым работал последние пять лет. Вместе с тем эта работа вбирает в себя многое из прошлого опыта автора, и в этом смысле её можно рассматривать, как скрытую ретроспективу. Недаром зрителя встречает цитата из текста Александра Бренера, вместе с которым Мамонов осуществлял знаменитые акции начала 1990-х, а потом в каждой части проекта автор цитирует собственные прошлые работы: оптические студии времен «ТВ-галереи», перформансы группы Escape и даже детские рисовальные опыты.

Экспозиция разворачивается на нескольких смысловых уровнях. На поверхности — семейная история самого художника, рассказ о его прадеде, инженере Григории Шпейере. Его судьба представлена в разнообразных

свидетельствах, фотографиях из семейного архива, рисунках, объектах — в одном из залов зритель может увидеть даже работающий таксифот, прибор для демонстрации стереоскопических снимков, который Шпейер выписал из Франции. Рассказ балансирует на грани между документалистикой и мифологией. Во-первых, легендарно само семейное предание о главном строителе железнодорожных мостов Коломны, повесившемся в сталинской тюрьме во время «дела инженеров». Во-вторых, дополнительное измерение этой истории сообщает следующий уровень повествования — жизнеописание императора Калигулы. Римский историк Гай Светоний Транквилл (его имя иронически обыгрывается художником в названии выставки) представлял своего героя одновременно и как мудрого правителя, наделённого писательским и актерским талантами, и как сумасшедшего и порочного узурпатора. Жестокость и абсурд правления Калигулы невольно прочитываются зрителем как параллель к истории российского, а затем и советского государства, — и это ещё один сюжет, разрабатываемый Мамоновым.

Все три истории пересекаются, дополняют, комментируют друг друга. Выставка построена как лабиринт, где путник непременно бы заплутал, если бы в помощь ему художник не дал особую карту. И вот зритель бродит по анфиладам особняков на Гоголевском, сверяясь с путеводителем и обнаруживая то зал с фотографиями дочерей Шпейера, то детей самого художника в уютных кроватках, то комнату, где усталый

голос зачитывает текст Светония, то образ человека-птицы, который всё пытается и не может взлететь. Движение посетителей оказывается как бы блужданием между раем и адом, роль которых играют крылья музейного здания. Рай здесь — это живописный, исчезающий, мерцающий, идиллический мир предков. Ад — государство Калигулы. А всё повествование в целом — транквилизация (успокоение) наших внутренних, душевных метаний между добром и злом.

Выставка о двойственности не могла не оставить двойственного впечатления. Она открывается детским рисунком Мамонова по мотивам «Сада земных наслаждений» Босха. Однако простой выбор, предложенный нам художником в своём путеводителе — добро или зло, ад или рай, — конечно же, ловушка. В прямом и переносном смысле публике приходится ходить по кругу. Находит ли выход сам художник? Игрушечный паровозик в одном из залов едет в огонь по железной дороге, построенной господином главным инженером. Сцены милого повседневного быта семьи Шпейера в сопровождении звучащего текста о Калигуле настораживают. Мир раздваивается. Не кроется ли в мирной жизни наших предков то, что стало причиной кошмара? Нельзя ли отыскать источники зла в самих людях? Получается, что выход — это тупик. Вырастут ли из ангелочков в кроватках чистые души или калигулята — остаётся вопросом.

Фёдор Берфосинский

1.
Богдан Мамонов
«Не раз он даже отдавал их на потеху своим любимчикам»
2013
Ксерография, 40x40 см.
Изображение предоставлено художником и Frolov Gallery

2.
Богдан Мамонов
«Стыдливости он не щадил ни в себе ни в других...»
2013
Левая часть диптиха.
Холст, смешанная техника,
180x180 см. Из коллекции Мадяны и Марианы Гоговых.
Изображение предоставлено художником и Frolov Gallery



1



2

Наталья Гончарова
Весна. Белье испанки.
1932
Холст, масло. 184x172 см.
Из коллекции Государственной
Третьяковской галереи.
Изображение предоставлено
Государственной Третьяковской
галереей



139

НАТАЛИЯ ГОНЧАРОВА. МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ

Государственная Третьяковская
галерея, Москва
16 октября 2013 — 16 февраля 2014

В основе мощной выставки Натальи Гончаровой, наиболее значительной ретроспективы её творчества (всего более 450 экспонатов) — богатейшее собрание Третьяковской галереи. Необходимую полноту как общей картины, так и специфического образа, заявленного в названии экспозиции, обеспечивают удачно подобранные произведения из собраний отечественных (Серпухова и Омска, Казани, Уфы, Костромы, Нижнего Новгорода, Перми, Русского музея и нескольких московских собраний, в том числе частных) и зарубежных (Центр Помпиду и другие французские коллекции, Музей Людвига, Стедлик-музей и т. д.).

Творчество Гончаровой показано во всех её артистических амплуа — живописца, графина, театрального художника, дизайнера высокой моды и книжного иллюстратора (точнее, создателя своеобразных

артефактов, за неимением лучшего слова называемых книгами, ибо опусы Гончаровой — Крученых, Гончаровой — Хлебникова не совсем «иллюстрированная книга»).

В живописном разделе доминируют произведения конца 1900-х и первой половины 1910-х годов, когда дар Гончаровой разворачивается в полном блеске. Важно также, что именно в эти годы Гончарова самым естественным и необходимым образом присутствует в общем движении русской и европейской художественной жизни, является одним из протагонистов в борьбе за утверждение «авангардной» парадигмы в живописи и литературе, на театральной сцене и (в более широком смысле) в самом образе творца и деятеля искусства. Позднее галопирующая смена всё новых и новых вариантов этой парадигмы на художественном рынке оставляет Гончарову в стороне. Её «всёчество» (по пронизательному выражению Ильи Зданевича, выпустившего в 1913 году первую монографию о художнице), предполагавшее свободное усвоение любых художественных систем и стилей прошлого и настоящего, перестало быть актуальной художественной программой. Новые работы Гончаровой бывали блистательны — таковы её чудные «испанки» 1920—1930-х

годов, но всякий раз они ориентированы на что-то уже присутствующее на рынке.

Кураторы выставки И. А. Вакар и Е. А. Илюхина тщательно выявляют «неслиянность и нераздельность» (воспользуемся любимой апорией символистской эстетики, подкорковой структуры авангардизма) восточного и западного начал в творчестве Гончаровой. Быстрое и жадное усвоение новейшей французской живописи у Гончаровой органично сочетается с ориентацией на искусство персидское и турецкое, на русскую иконопись и русский лубок (зачастую в тех его образцах, которые, в свою очередь, зависят от католической иконографии в её фольклорном, простонародном изводе).

К выставке выпущен фундаментальный каталог, составленный кураторами. Авторы весьма интересных статей, помещённых в нём: Е. В. Баснер, В. Гийом, И. А. Вакар, Е. А. Илюхина, В. В. Полянов, Дж. Шарп развивают заглавную концепцию выставки, представляя творчество Натальи Гончаровой как пограничную фузию, взаимопроникновение Востока и Запада, России и Германии, Москвы и Парижа, станковой живописи и сценографии.

Николай Котрелёв

~ SUMMARY ~

140

~ EDITORIAL ~

The history of photography in the proper sense of the word started at the moment when visual art realized that external resemblance and truth are not the same things. It was not only art which discovered the physiology of vision and the peculiarities of perception. Photography functioned in the same intellectual field and used the same approaches with assurance. While the viewer did not seem to find any immanent truth in the artistic experiments, believing that art said goodbye to reality, photography was perceived by the viewers as a cast from reality. The mass mentality has regarded photography as a document and the ultimate truth for many years. And only today, in the epoch of digital images, doubts in its truthfulness are gradually winning the mainstream approach. As for professionals, they believe that it is not decent to speak of any truth in their work. Yet, even today, when everybody can use Photoshop, a shot with the Eiffel Tower in the background is the most popular way to make your claims for certain time and space legitimate.

~ CURATOR'S COLUMN ~

Victoria Musvik

The curator of this issue

The Photography has peculiar relations with reality. They call it "the pencil of nature" in the XIX century, it was recognized as a manipula-

tive technology in the XX century, but today, in the XXI century, semiologists still argue whether the shot is a reflection or a trace of reality. The digital era and its temptations are eliminating the borders between documenting and conceptual art in front of our eyes. Everything is in confusion: fashion magazines produce whole issues "retouching", glossy photographers shoot Arab spring activists, influential agencies fire reporters for edited shots, and political dailies are filled with gloss under advertisers' pressure.

The situation we have today resembles the time when the visual language of photography was emerging, and it was looking for a place in a hierarchy of arts. Its position seems to have become stable in the XX century, but now it is questioned again: it seems that photography feels cramped within the old boundaries.

Other spheres also face difficulties like these: false memoirs of Holocaust victims are published, copyright is violated everywhere in the net, it seems that many people no longer differentiate between their own words and the words of others. In *The Real Real Thing*, her recent book, Wendy Steiner, researcher, cites many examples when the status of the authentic document is destroyed. Art critic James Elkins, discussing one of the people featured in this issue, Marco Breuer, links his oeuvre to the crisis of the positivist dream of the unlimited experimental knowledge, to the inability of exact sciences to describe the state of the Universe in accurate terms — for it is not by chance that the conclusion on the distance and the type of the object in astronomy is based on the degree of fuzziness in its image.

But the problems of modern astronomy are not half as terrifying as the transformations of photography: we are accustomed to trust its evidence, to see a document in it. Pessimists speak of the end of photography, while optimists see new prospects in the new situation. This issue offers a collection of ideas, speculations, doubts and hypotheses which help examine the specifics of the present relations between photography and reality.

~ THE TRUE OF PHOTOGRAPHY ~

**Fred Ritchin
AFTER PHOTOGRAPHY**

The *Iskusstvo* magazine is publishing extracts from the book of one of the most influential researchers of photography in the world. The professor of New York University analyzes the consequences of the digital revolution and comes to the conclusion that the way out of the reality crisis in photography is quite possible.

**JOAN FONTCUBERTA:
"I ALWAYS LEAVE
SUFFICIENT EVIDENCE"**

Joan Fontcuberta, a Catalan, is almost the main mystifier in the world of photography. He discovered the visual evidence that centaurs, sirens and flying elephants exist in reality; he registered the levitation of monks in the Karelian Orthodox

church monastery on film; he presented Ivan Istochnikov, the astronaut whose existence had been hushed up by the Soviet government for a long time, to the world. Fontcuberta's efforts resulted, first, in several international sensations blown up out of his artworks by deceivable journalists, and, secondly, the Hasselblad Award, "photography's Nobel Prize".

**Alexey Loginov,
Artem Loginov
THE HISTORY
OF FORGERIES AND THE
FORGERY OF HISTORY**

It was the arrival of the digital photography on the scene that taught viewers to question what they see on the shot, step by step. Nevertheless, even the earliest photographs offer us an impressive set of lies and illusions — and, in due time, innocent experiments with form and technological capabilities of the photographic equipment produced all the Soviet ideology of falsifying reality.

UNCERTAINTY PRINCIPLE

Victoria Musvik, the curator of this issue, selected ten most interesting photographers whose works are not what they seem to be. Many of these authors consciously cheat the viewer, offering him falsifications instead of historical documents, others construct their own worlds, while some of them

seem to be honestly registering reality, but somehow people rarely believe that their shots are true to life.

**ALEXANDER SEKATSKY:
“SOMETHING ELSE IS
REALLY AMAZING”**

Today people seem to believe that photography is not truthful enough, that it excessively depends on the selection of the angle of view, the degree of editing used and the personal position of the author to be true. Philosopher Alexander Sekatsky has a different view: photography as a whole is too realistic for us to believe it.

THE TRUE CONFESSION

Reporters, fine art photographers and authors of pseudo documentary projects, Russian photographers of different generations, provide absolutely honest accounts of the truth and the lie in their oeuvre.

**Olga Averyanova
THE COPY IS TRUE**

Objectively, the photograph printed by the author from his own negative film several decades after the actual shot may be much better than an unskillful and technically clumsy early print. Is it fair that "vintage" works still cost ten, and sometimes

hundred times more than the works of our contemporaries? This is the issue examined by Olga Averyanova, the head of the Fine Art Photography Department of the Pushkin Fine Arts Museum.

**Davide Monteleone
LYING ART**

According to Davide Monteleone, who won the World Press Photo Award three times, the correlation between the documentary and the conceptual in photography is the most contentious one for the professional community today. The solution for it, the author believes, is on the surface: photography becomes art as soon as it admits that it lies every minute.

**HOUSE. JULIA BORISSOVA
PHOTO PROJECT**

Vladimir Nabokov claimed that, having given a part of his own memories to a character, he no longer remembered to whom this or that biographical episode belonged. Photographer Yulia Borisova suggested a project following a similar topic to the *Iskusstvo* magazine: it tells how images from old black-and-white photos substitute for real childhood memories of her character.

БИБЛИО-ГЛОБУС

ВАШ ГЛАВНЫЙ КНИЖНЫЙ

Более 200 тысяч наименований книг

Антиквариат и предметы коллекционирования

Канцелярские и офисные товары

VIP-обслуживание

Интернет-магазин www.bgshop.ru

Корпоративные подарки

Подарочные карты

Print on demand – печать книг по требованию

Услуги туроператора «Библио Глобус» www.bgoperator.ru

Билеты в театры, на концерты

Встречи с авторами

Читательские клубы

Цветы и флористические композиции

Выполняем

корпоративные заказы на цветы
и цветочные композиции



Москва, ул. Мясницкая, д.6/3, стр.1 (495) 781-19-00

www.biblio-globus.ru



ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
ГАЛЕРЕЯ

КРЫМСКИЙ ВАЛ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ НА КРЫМСКОМ ВАЛУ

АЛЕКСАНДР ГОЛОВИН
Фантазии Серебряного века
К 150-летию со дня рождения
27 МАРТА 2014 — 24 АВГУСТА 2014

Крымский Вал, 10

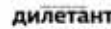
Поддержка выставки

Информационная поддержка

реклама



Анатолій
Новиков



ИСКУССТВО



ПОДПИШИСЬ ЛЕГКО
ISKUSS.ME





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: VKOBTXH; AFTN: UUWWWVKX
e-mail: handling@vipport.ru
www.vipport.ru

Handling with care


VIPPORT
FBO/Vnukovo



MAMM
Multimedia Art Museum, Moscow



ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА /
МУЗЕЙ «МОСКОВСКИЙ ДОМ ФОТОГРАФИИ»

18.02
25.05

**X МЕЖДУНАРОДНЫЙ
МЕСЯЦ ФОТОГРАФИИ В МОСКВЕ**

**ФОТОБИЕННАЛЕ
2014**

Мультимедиа Арт Музей, Москва
Остоженка, 16

Стратегические партнеры Музея:



Panasonic



БЕСЦЕННАЯ
МОСКВА
www.pricelessmoscow.ru



РЕКЛАМА

Мультимедиа Арт Музей, Москва, 16 Остоженка, Москва, 125080. Контактный телефон: +7 (495) 740-0000. Сайт: mammmuseum.ru. Фото: Александр Савельев. Дизайн: Анна Савельева.