

НАВЯЗЧИВАЯ ИДЕЯ ФОТОГРАФИИ

Задумывая ретроспективную выставку современной белорусской фотографии «**Idee fixe. Концептуальные поиски белорусской фотографии**» в каунасской фотогалерее «Fuji Film», нам хотелось всего лишь подвести (и прежде всего для самих себя) своеобразный итог того пути, который прошла молодая белорусская творческая фотография с середины 1980-ых до наших дней. Однако последующие после выставки события (в частности – круглый стол авторов выставки с белорусскими аналитиками и знатоками современного визуального искусства, а также прошедшая впервые летом 2007 года масштабная ярмарка-выставка «Фотофорум» в Минске) убеждают в том, что большинству людей, вовлеченных в актуальный фотографический процесс в республике явно не хватает элементарного пропедевтического курса по специфике искусства фотографии.

В соседней России теория фотографического искусства и его актуальная практика наконец-то набрали надлежащий мировой уровень. В качестве подтверждения этой мысли можно привести выход краугольных книг Александра Лапина «Фотография как» и Валерия Савчука «Философия фотографии», претендующих быть едва ли не настольными пособиями для современных фотографов, наряду со статьями Ролана Барта, Сюзан Зонтаг и Рудольфа Арнхейма, а также упомянуть о биеннале фотографии в Москве, конкурирующих по своему масштабу и качеству с фотосмотрами в традиционных фотографических столицах Европы.

В нашей стране отношение к фотографии остается на уровне шестидесятых-семидесятых годов с их фотоклубовскими, любительскими стандартами (с той лишь небольшой разницей, что сегодня уже никто практически не может печатать вручную, а любой набор экспонируемых изображений теперь называют «фотопроектом»).

Достаточно посетить некоторые из многочисленных и – увы! – единообразных выставок последних лет, что демонстрировались в различных выставочных и других, не всегда приспособленных для этого залах, полистать страницы недавно созданного фотографического журнала «Фотомагия», посетить самотитулованный «главный белорусский фотопортал» «Znyata.com», чтобы убедиться в том, что к искусству фотографии у нас принято причислять едва ли не всё, на чем не лежит толстый слой масла... Это не удивительно: до сих пор в нашей стране так и не создана система подготовки профессионалов фотографии как вида изобразительного искусства. Фотографическая вотчина полностью отдана самоучкам. И если раньше это был действительно длительный (и порой мучительный, переломный) процесс самообучения и становления художника, выбравшего своим выразительным средством фотографию, то сегодня фотографом (а более модно – фотохудожником) себя именуется едва ли не каждый, купивший 6-мегапиксельную фотокамеру и в лучшем случае закончивший 2-месячные курсы... От засилья фотографических дилетантов страдает уровень всего: прессы, наружной рекламы, телевидения, выставок в галереях, музейных коллекций... Список этих потерь можно продолжать...

«Фотография умирает, уничтожается, понав в окружение. С одной стороны, её давят на фронте технологичности и живописности. Погоня за красотостью и правильностью, за "собственным стилем" и коммерческой уникальностью обработок изгоняет из Храма Фотографии Дух Жизни. Творчество остается, но фотографическое творчество исчезает. Уникальность фотографии как живой ткани времени, остановленного момента, продолжающего жить собственной тайной жизнью, разбивается о глянец технологий и драматургическую заданность результата. Изменяя Время и Пространство, авторы убивают Событие: фотография становится лишь холстом, по которому пишат новую картину: лучшую ли?»

С другой стороны, фотографию убивает дилетантизм. Дешевые «мыльницы», автоматизация фотопроцессов, массовая дигитализация фотографии создают иллюзию простоты и доступности. Сейчас фотографией называют щелчки затвора [...] в многолюдном, но пустеющем храме.»

Этот отчаянный вопль Алексея Потёмкина я нашел в Интернете, на одном из российских сайтов, автор которого – «хулиганствующий элемент» – кропотливо (слово за словом, статью за статьей, кадр за кадром) собирает свою антологию мыслей и образов современной фотографии. Этот сайт совершенно не похож на тысячи интернетовских фотогалерей и фотопорталов, где правят бал фотографические дилетанты и амбициозные имидж-креаторы (фотографические конструкторы), делающих некое подобие современного визуального искусства, а чаще – просто ваяющие нечто, эксплуатируя современные технические возможности фотографии и компьютерной техники.

Как фотографу не попасть в стан прикладников-рукодельщиков: фото-**драматургов**, фото-**художников**, фото-**дизайнеров**, фото-**писателей**? Как сегодня остаться фотографом и не утратить фотографичность, то есть фотографическую специфичность фотоизображения? Ведь должны же существовать какие-то правила, регулирующие творческий процесс создания фотографии! Должна же быть **Догма фотографии!**

«Если Фотограф создает Портрет Времени, - Портрет Случайности, - то он просто обязан познать это Время, войти с Мгновением и Случайностью в странную связь, установить с ними личные, глубоко интимные и доверительные отношения...»

«Носитель изображения неважен: важно отношение. Фотография - искусство технологии, и глупо было бы ограничивать фотографа в праве выбора инструмента. Широкий или узкий формат, негатив, слайд или цифра, «Хассель» или «Смена», камера-обскура или сканер для создания фотограмм: не все равно ли, если мы делаем Портрет Времени?!»

«Местом съемки должно быть естественное местонахождение модели. Модели не должны играть чужой образ или чужую сцену. Использовать можно только предметы, находящиеся в помещении: если для съемки нужны иные предметы, необходимо изменить место съемки. Запрещено "управлять" моделью либо событиями - можно только пользоваться предоставляющимися возможностями.»

«При съемке естественно сложившихся ситуаций запрещено воздействовать на объекты съемки. Нельзя любым способом изменять естественно сложившиеся натюрморты, обрывать мешающие травинки, общаться со случайными людьми. Возможности фотографа: выбор оптимальной точки съемки и адекватной аппаратуры либо отказ от съемки.»

«При съемке предпочтительно естественное освещение, при необходимости возможно использование одного источника света с отражающим экраном. Допустимы любые эффекты изображения, создаваемые при съемке.»

«Фотография – это всегда Полный Кадр. Кадрировать надо при съемке, кадрирование изображения после съемки недопустимо.»

«Никакая обработка не должна изменять сложившийся кадр. Запрещен монтаж, удаление или добавление предметов и объектов, искажающая обработка, трансформации и прочие действия, изменяющие естественное поле кадра. Допустима любая корректировка, подчеркивающая или усиливающая естественное содержание фотографии и способствующая выявлению деталей фотографии.»

«Все это не догма: вы можете делать всё, что угодно. Только тогда не надо называть получившиеся произведения - Фотографией.»

Во многом опираясь на эту негласную, никем не канонизированную **Догму фотографии**, мы попытались создать ретроспекцию **иной** белорусской фотографии, которая рассказывала бы как о простых, так и сложных вещах – о мироустойстве, менталитете, истории, современности, опираясь только на свой специфический язык... По силе ли фотографии решение таких задач, не прибегая к техникам микширования, оптического монтажа и других манипуляций с оригинальным фотоизображением, без подпорок к визуальному ряду пространственных нарративов?

Экспозиционный материал выставочного проекта «Idee fixe» даёт скорее положительный ответ на эти риторические вопросы. В экспозиции доминировала черно-белая фотография, что во многом отражало дух того времени, когда творческая фотография вышла на авансцену актуального белорусского искусства. Цвет весьма органично и достоверно прозвучал в работе **Даниила Парнюка** «Кардиограмма события. 22 апреля 2000 г.» (2000), изображающей одинокую марширующую демонстрантку в красном пальто, красной шапочке, красных чулках и с красным флагом в руках. Человек-взвод, человек-шеренга, заполонивший собою всю огромную пустынную площадь. Человек, застрявший в своем прошлом и марширующий по заколдованному кругу...

Разительный разброс масштаба изображений – от небольших ручных отпечатков форматом семейного альбома до масштабных плоттерных отпечатков придал выставке дополнительную динамику. Четыре стоп-кадра из известного кинофильма «Касабланка» с впечатанными в них реальными субтитрами (работа творческого дуэта **Даниила Парнюка** и **Владимира Парфенка** «Besame mucho» (2006)) были напечатанных на метровых холстах и как бы окунали зрителя в атмосферу кинозала, пересказывая при этом главную канву двухчасового фильма всего в четырех образах... Чистый пост-модернистский прием.

Полутораметровые черно-белые принты **Игоря Пешехонова** из проекта «Фото на документы» (2004-2007) представляют собой ни что иное, как сильно увеличенные негативы павильонной камеры, которые еще недавно использовались для официальной съемки на документы. Специфика таких листовых негативов в том, что на них содержатся несколько изображений – своеобразная галерея лиц людей, неведомой силой приведенных в одно место и в одно время (в студию Дома быта). Пешехонов, работая фотографом в одной из таких бытовых фотостудий, сознательно нарушал процедуру съемки: кроме обязательного портрета «на паспорт» он делал дополнительный кадр, снимая позы рук портретируемых. Этот мини-каталог лиц наших современников и их жестов (жестов закрытости, обороны) вступает в контр-диалог с серией фотографий **Игоря Савченко** «Алфавит жестов» (1989-1994), которые созданы не менее удивительным способом.

Савченко волнует, среди прочего, жизнь фотографического изображения, его старение, его физическое изменение с ходом времени, магическое (или мистическое?!) свойство серебряной фотографии впитывать в себя «шум времени». Переснимая фрагменты старых любительских фотографий из семейных альбомов, выискивая в них некие «странности», незамеченные в момент съемки фотографами-любителями, Савченко создает пронзительные по своей достоверности и удивительные по своей открытости и незащищенности каталоги жестов, поз, взглядов людей давно ушедшей эпохи, когда к акту фотографирования относились с почтением, а друг к другу – с любовью и дружелюбием.

Другая серия работ Савченко «Wir sprechen Deutsch» (1991) парадоксальным образом соединяет реплики любительских фотографий военного времени с элементарными фразами, взятыми из немецкого разговорника. Веер новых смыслов, рождаемых на пересечении двух гетерогенных полей – визуального и вербального, – очень широк и как любой открытый текст вряд ли имеет какое-либо единственное толкование, превращая каждого смотрящего в соавтора. В определенном смысле эта серия вступает в сложный диалог с серией фотографий **Ивана Петровича** «Игры цвета прошедшей войны» (1973-1990), которая представляет собой секвенцию фотоснимков, сделанных неизвестным автором во время игры детей «в войну» в лесу. Петрович распечатал найденную любительскую фото пленку и придал снимкам определенный последовательный характер, так что отчасти становится понятным смысл игры детей, одетых не в партизан, а в

фашистскую форму... Дефекты работы затвора любительской камеры и половинчатый формат кадра позволили создать странные сдвоенные изображения, выдержанные в трэш-эстетике и излучающие невероятное напряжение и саспенс (беспокойство).

Благодаря популярному в конце 1980-ых приему использования анонимных негативов создана и серия фотографий **Сергея Кожемякина** «Детский альбом» (1989). Оригинальные негативы были сделаны одним из неизвестных фотографов-халтурщиков, промыслом которого являлась банальнейшая съемка за деньги детей в детских садиках и начальных классах школ. Кочующие с ребенка на ребенка одни и те же костюмы: девочки в кокошнике и сарафане, а мальчики – разбитные гусары в эполетах с игрушечной гитарой в руках, – сродни некой униформе, которую придется всем им надевать в будущем. Не желая этого, анонимный фотограф преподает детям первый урок «стирания индивидуальных различий». Этот невероятный иконостас приобщенных к социуму детей также непостижимым образом вступает в диалог с упомянутой работой Пешехонова.

Сегодня структуру современного общества исследует **Екатерина Гуртовая** в своей серии портретов случайных людей (2001-2007), позирующих по просьбе автора на фоне ничем не примечательных городских пейзажей. Поразительна реакция обычных, не искусственных в искусстве и фотографии людей на эти бесхитростные фотоснимки: «Это действительно мы – те, которые не фотомодели, не герои теленовостей...» Зазор между работами Гуртовой и самой реальностью оказался минимальным, несмотря на то, что автор попыталась придать своим фотографиям некоторую «искусную безыскусность» за счет тонирования изображения и небрежной фотопечати. В итоге некоторые портреты как бы выпали из современности и на лица наших с вами современников проступили стигмы безвременья...

Примерно в том же фарватере депатетизации реальности движется еще один молодой автор **Андрей Колесников**, создавший серию ландшафтов городских окраин (2005) – мест, которые не предназначены изначально для «увекочивания» в фотографии, то есть тех мест, в которых мы каждодневно проживаем свои реальные жизни. Колесников с хваткой опытного снайпера, чтобы не спугнуть эту ненапомаженную реальность, берет в фотографический плен эти банальные городские и пригородные пейзажи, в которых одинокие люди затеряны среди тишины ничем не взбудораженной повседневности.

Несколько особняком в выставке находятся работы **Дениса Романюка** – серия из трех постановочных фотографий «Жажда», «Фетиш», «Перевоплощение» (1993) – театрализованная, с определенной долей эпатажа игра персонажей в те роли, которые порой навязываются нам извне. Девушка с суровым взором, пожирающая сердце (анатомический муляж). Обнаженный молодой человек, выглядывающий из-под женских гениталий (другой анатомический муляж). Тот же обнаженный молодой человек в безвольной позе, примеряющий на себе все тот же анатомический муляж женских гениталий... Расшифровывать эти знаки препинания, расставленные с такой тщательностью фотографом, достаточно занятно и вероятных смыслов прочтения может оказаться слишком много...

Секвенциональный, сериальный и, наконец, исследовательский характер процесса фотографирования – именно на этих трех китах покоится стратегия выставочного проекта «Idee fixe». Вероятно, именно по этим векторам и проходили концептуальные поиски белорусской творческой фотографии последние два десятка лет. Причем, исследованию подвергаются как социальные процессы, так и фундаментальная природа самой фотографии – магического искусства письма светом, а вовсе не искусство применения фотошоповских плагинов, созданных анонимными программистами. Даже в эпоху

цифровой революции фотография возможна исключительно благодаря фиксации светочувствительным материалом световых лучей, отраженных от поверхности любого объекта. Именно так мы постигаем внешний мир и накапливаем его двумерные реплики.

А что если фотографировать сам свет? Какие образы рождаются в нашем сознании, глядя на режущие глаз солнечные зайчики или отражения света на зеркальной поверхности? Какие послеобразы (afterimages) сохранит при этом наша сетчатка? Как будто эти вопросы ставят фотографические секвенции Владимира Парфенка «Lucida momenta» (1995) («Моменты просветления») и **Ольги Савич** «Ловушки для солнца» (2006).

К изучению метафизической природы фотографического образа можно также отнести и камерные работы **Кирилла Гончарова** под условным названием «Фантомы» (1996). Съемка на длительной выдержке движущейся фигуры (в случае Гончарова это автопортреты) приводит к тому, что фотография в состоянии зафиксировать лишь некий шлейф, слабый след живого присутствия человека, а четко различимым становится только неживая природа – статичный интерьер студии и тень от фигуры человека. Не говорит ли это о той степени условности правды, на которую способна фотография как средство отображения реальности?

Удивительное дело: в годы Перестройки, после долгих лет жизни в практически абсолютном информационном вакууме, когда информация об актуальном искусстве в целом и о фотографии – в частности, была на вес золота, молодые белорусские фотографы проявляли удивительную прозорливость, находчивость, смекалку, интуицию, чтобы самостоятельно двигаться в «правильном направлении». Собственно, им и удалось тогда, в середине восьмидесятых, заложить фундамент того, что потом западные кураторы современного искусства назовут «минской школой» в фотографии. Это был короткий и стремительный взлет творческой фотографии в Беларуси.

Сегодня мы живем в новом информационном обществе, но оказывается, что легкодоступность информации и неожиданно свалившиеся на массового потребителя дары технического прогресса в виде технологической простоты создания фотографического изображения далеко не всегда гарантируют качество творческого фотопродукта. Наше общество в массе так и не овладело письменностью будущего – фотографией. Именно такое определение фотографии дал Ласло Мохой-Надь в начале XX столетия. В который раз приходится констатировать, что без создания полноценной сети институтов обучения и утилизации творческой фотографии на государственном уровне, без пересмотра старорежимных искусствоведческих подходов к исследованию фотографии, нельзя двигаться дальше. Без этого мы обречены оставаться фотографически слабовидящей нацией, страной без современного визуального искусства...