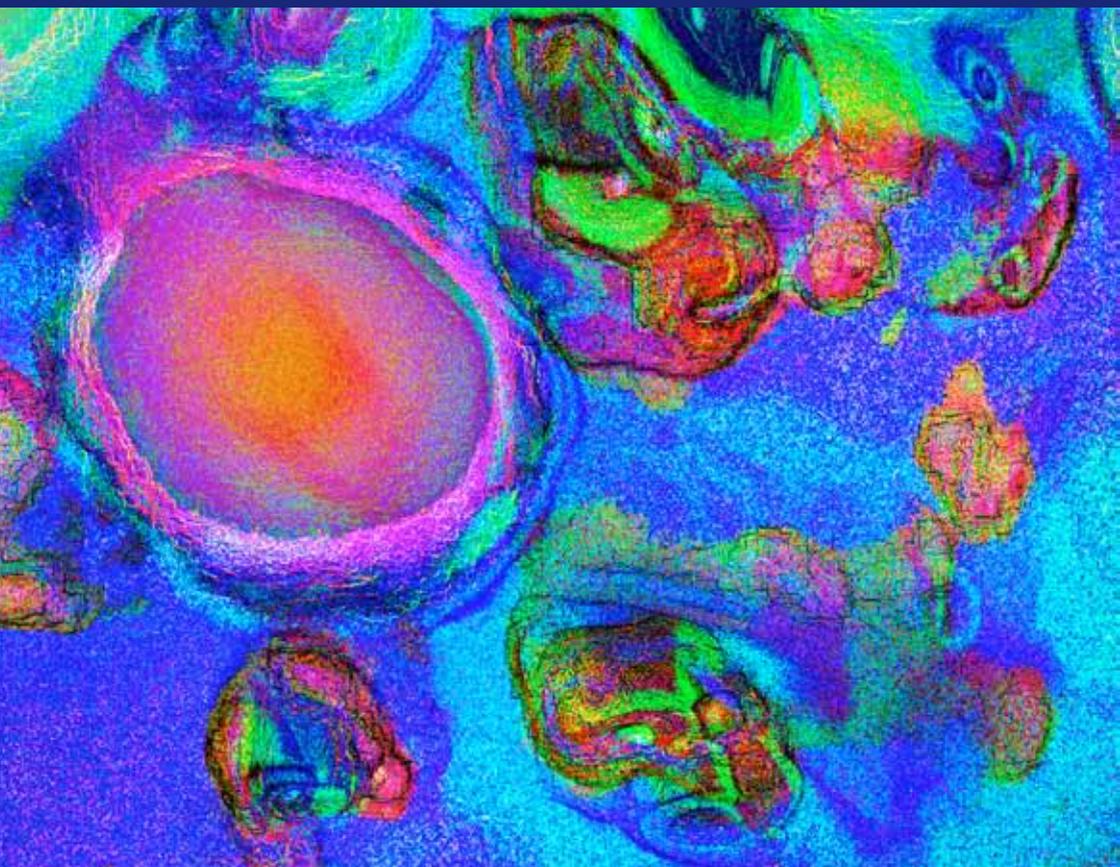
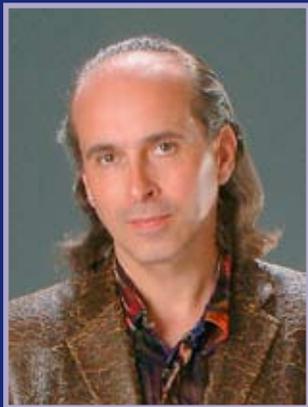


ОДНОВРЕМЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

“Заметки о том, как приблизиться к другой фотографии”



ВАЛЕНТИН ГОНСАЛЕС ФЕРНАНДЕС



“Очень часто я слышу вопрос:
Как ты это делаешь?
На ведь очевидно важнее:
Как ты видишь?
Слышать такое удивительно,
потому что
на много труднее постичь,
чем потом показать это.”

Валентин Гонсалес

ОДНОВРЕМЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Ediciones Ferramulín, S.L.
Rúa Troncoso, 24
36206 Vigo

© 2011, Valentín González Fernández
www.valentinfotografo.com
mail@valentinfotografo.com

Регистрационный номер п.º 8711-2011
ISBN: 978-84-615-2134-0
DL: T-1068-2011

Обложка: Фотография “Истоки Небесные”
Из коллекции “Апокалипсис”
© 2011, Valentín González Fernández

Напечатано компанией “My Color Express”
Ronda del Remei, 113, entresuelo
43530 Alcanar - Tarragona - España
www.mycolor.es

Все авторские права защищены

Перевод осуществили:
Зубчук Светлана
Дудка Вера

Редактор перевода: Силина Наталья

Моим дочерям Ивет и Сире посвящается

ВАЛЕНТИН ГОНСАЛЕС ФЕРНАНДЕС

ОДНОВРЕМЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

«Заметки о том, как приблизиться к другой фотографии»

ВВЕДЕНИЕ

Данные заметки возникли в результате поворота в профессиональном пути фото-художника Валентина Гонсалеса. Автор проводит некую ревизию собственных взглядов и рассматривает мир фотографии уже под другим углом зрения, связывая её с искусством. Интеллектуальный конфликт заставляет его рассуждать о роли фотографии, о её эволюции, рассматривает жанры фотографии, даёт указания и коннотации (дополнительные оттенки, комментарии) относительно фотоизображения - конечного смысла художественного творчества - и относительно назначения фотографии и самого художника.

В этой работе автор пытается не только найти предназначение фотографического искусства, он идёт ещё дальше и представляет творчество как средство, раскрывающее нам правду о нас самих и о нашей внутренней красоте. Поиск артистической личности и связи между творческой личностью и миром (манера художника видеть реальность, передавать её в изображениях и способ подачи её людям для дальнейшей интерпретации) - это классическая формула, которая беспокоит каждую творческую душу. Вопросы выстраиваются в непрерывный диалог

автора с читателем, в котором автор просит читателей дать возможные ответы, что превращается в некий вид интеллектуального поединка. Автор стимулирует внутреннее самокопание и призывает упражняться в самоанализе, чтобы потом дать импульс новому акту, ещё более творческому и более реальному. Как отмечает сам автор, цитируя Джорджа Тайса: «Вы можете видеть только то, к чему вы готовы, то, что отражает ваш мозг, а это особый момент».

Исходя из вышеизложенных задач, Валентин Гонсалес объясняет своё восприятие реальности, её дальнейшую обработку и придание ей нового облика с применением диффузной логики и, наконец, превращение первоисточника в символ. Множество способов интерпретации одного и то же изображения - вот то, что лежит в основе того, что автор называет «одновременной реальностью» и то, что требует от зрителя внимательного взгляда и осторожного аналитического отношения. Нас просят покопаться в нескольких слоях реальности среди многочисленных одновременных реальностей.

Одним словом, автор рассматривает концепцию фотографии и предлагает дать этому термину более широкий смысл, который бы вмещал такие понятия, как интерпретация, творчество и толкование изображений, в которых акт интеллектуального мышления присутствовал бы как у стороны передающей информацию, так и у стороны, принимающей её.

Мария Кармен Песудо Чива,
Преподаватель Кафедры
«Техники Художественных Средств Выразительности»
Университета Хауме I, г. Кастельон.

БЛАГОДАРНОСТЬ

Хотел бы выразить благодарность Димасу и Педро Гонсалесам и Пас Саис за то, что они помогли мне войти в мир фотографии и научили меня видеть.

Особая благодарность Доре Кардона, ей в 1993 году попала на глаза моя первая записная книжка, в которой находились отрывки из трёх глав, включённых в эту книгу, и которая напечатала их на моём компьютере – подарок, который сподвигнул меня завершить однажды начатое дело.

Не могу не упомянуть и Наталью Силину, которая дала мне последний толчок, чтобы найти время и довести до конца этот проект, хотя для этого мне пришлось сделать небольшой перерыв при работе над моими коллекциями.

Также хочу выразить благодарность и моему другу Сантьяго Гарсия Гаго, который дал мне окончательный импульс и заставил меня увидеть необходимость в том, чтобы объяснить понятие одновременности.

И, наконец, хочу поблагодарить тех, кто приложил усилия в моём становлении, тех, кто поверил в меня и поддержал меня своими словами и любовью.

Я обо всех помню и храню нежные воспоминания о них.

Валентин Гонсалес

ОДНОВРЕМЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

<u>СОДЕРЖАНИЕ</u>	<u>Стр.</u>
ПРОЛОГ	19
ГЛАВА I Прошлое фотографии	29
ГЛАВА II На пути к искусству	53
ГЛАВА III Два родственных мира	109
ГЛАВА IV Эквивалентная реальность	135
ГЛАВА V Другие реальности	161
ГЛАВА VI Одновременность и изображение	187
ЭПИЛОГ	223

ПРОЛОГ

«Мы знаем о многих свойствах и применениях света, но мы ничего не знаем о его сущности» Хайме Балмес, (Критерий)

Всё начинается понемногу. Знаешь, что что-то происходит, но не догадываешься, что на самом деле происходит. В один прекрасный день ты вдруг осознаёшь, что у тебя дюжина журналов, тех, на которые ты подписался. Все они нагромождены один на другой, некоторые ещё обёрнуты в целлофан. Ты ещё не открывал их и не просматривал, и ты не знаешь, что за статьи в них и кто их написал. Ты не знаешь, какие фотографии там есть, и представить себе не можешь, как это так: прошло четырнадцать месяцев, а ты не пролистал ни одного из тех, которые раньше ожидал с таким нетерпением, чьи тексты ты буквально проглатывал, они задавали ритм твоей жизни в ожидании следующего номера. Четырнадцать месяцев – это длительный срок, и ты мог бы оправдываться, говоря себе, что у тебя не было времени, что ты был слишком занят. Истина в другом.

Ты сделал свои последние снимки тоже более года тому назад. Правильнее было бы сказать, что уже более

года ты не прикасаешься к камере, не просматриваешь сделанные снимки, не печатаешь копии, а это значит, что вот уже более года тебя больше не интересует то, чем ты занимался раньше.

У тебя лежат две книги, которые ты ещё не начал читать. Ты думал: они очень интересные, серьёзные и насыщенные, но ты не прочёл ни одной главы. И это неудивительно: книга, которую ты начал читать вот уже несколько месяцев назад, называется «Фотография с 1899 года: является ли она искусством» Роберта Генри Мари Бенинь де ла Сизерань, и ты остановился на странице..., тебе трудно вспомнить, на какой же именно странице ты остановился. Книга продолжает пылиться на полке под столом, здесь, напротив дивана. Чтобы продолжить читать её, тебе придётся начать с начала или почти с начала.

Ты снова встретился со своими фотографиями, прекрасно сохранёнными, аккуратно сложенными, пронумерованными и проименованными, вложенными в конверты для их лучшей защиты. Просмотрел без особого интереса какую-то папку, бросил взгляд на пол-дюжину фотографий и снова вложил их в конверты. Наверное, это всё-таки не твой день, ты находишь эти фотографии холодными, далёкими и очень простыми, даже слишком примитивными. Именно это и удивило тебя и встревожило. Они были словно банальное «Добрый день» или того хуже «Как вы себя чувствуете?». Ты на самом деле даже не знаешь, о чём спрашиваешь, это механический вопрос, пустой звук, автоматизм, чисто социальная, часто повторяющаяся условность. Одним словом, стандартная формула общения. Она означает, что ты хочешь казаться любезным, а не то, что тебя действительно интересует ответ. И когда ты искал смысл в твоих фотографиях, ответ прозвучал как эхо тех сотен банальных фраз, произнесённых когда-то. Они были не твоими, но сказаны тобой.

Прошло ещё несколько месяцев и дела обстоят ещё хуже. Удаление от того, что ты видишь, будь то твоё или фото кого-то другого, становится ещё больше. Ты уже не подписан на журнал, уже три книги покоятся в коробке, предназначенной для хранения вещей, которыми ты пользуешься не часто, в той самой коробке, в которой ты сложил все те давно перечитанные книги, находившиеся до этого на книжных полках. Журналы покоятся под книгами. Книжный шкаф пустует. Ты не пересматривал свои фотографии.

Проходит ещё несколько месяцев, может быть, даже год, а, может, и два, и в один прекрасный день ты сам с собой ведёшь беседу, очень мучительную беседу между Сеньёром Ты и самим собой.

Возможно, ты ему говоришь что-то вроде этого:

«Это началось потихоньку, но однажды я почувствовал такое отвращение.

Что мне делать, если сейчас я не способен смотреть на фотографию кроме как на руины какой-то древней цивилизации?

После того, как я уже увидел тысячи руин, мне не хочется больше смотреть на развалины. Если только я случайно буду проходить мимо, то я брошу взгляд на них, как на какого-то старого знакомого, что-то объясняя кому-то или себе, без всякого любопытства узнать что-то новое, я потерял этот инстинкт новизны. Между ними и мной поднялось нечто похожее на стену из кристаллов льда. Раз уж она возникла, я не намерен бороться с ней. Значит, на то были причины и лучше оставить её, чтобы она как-то проявила себя. Посмотрим, что из этого выйдет.

Но она не появилась вдруг и именно это меня тревожит. Стена начала возникать давно, много лет тому назад. Возникла из ничего, бесшумно, никого не

беспокою и так поднималась себе. Сейчас она огромная и занимает почти всё пространство.

Переутомление! – подумал я, придя в себя. Мне надо немного отдохнуть и ко мне вновь вернётся интерес. Но прошло много времени, а интерес так и не вернулся.

Я провожу взглядом по сотням фотографий и коллекциям, по произведениям известных и уважаемых фотографов, и у меня создаётся впечатление, что я вижу то, что уже видел. Но я знаю, что я никогда раньше этого не видел, но тем не менее, у меня такое чувство, что что-то такое мне уже попадалось на глаза. Словно я это сделал и вытащил из какого-то ящика, о котором я уже забыл. Я просто не помнил о нём, вот и всё.

Меня не покидает ощущение, что то, что я вижу — является «чем-то», каким-то предметом, воспроизведением «чего-то». Но я чувствую, что оно само по себе мертво. Я ничего не чувствую, я уже ничего не чувствую. Раньше, давно, думаю, я чувствовал. Или я хотел чувствовать?

Это подобно тому, что я читаю короткие фразы, а не книгу. Как будто они написаны на обёртке от сахара, эти фразы почти не имеют смысла, но, тем не менее, они забавляют нас. Возможно, я могу прочитать где-то двадцать фраз, но я больше не хочу читать. Мне не надо телеграмм, мне нужна целая книга, но её то ли нет, то ли я не нахожу её. Мне не нужна вода стаканами, мне нужен океан и я хочу плавать в нём.

Не знаю почему, но я чувствую мёртвость изображений, нет, не так, они как будто... не существуют. Это не существует, это ложь, фальшь. Это всего лишь поза, след, подобный тому, что оставляют жуки на пляжном песке. Но больше ничего нет.

Я смотрю на них с подозрением, я не наслаждаюсь ими. И сам себя прошу сдерживаться в своих суждениях, и даже у фотографии я прошу

прощения. И, немного пристыженный, храню свои мысли и скрываю их, чтобы никто не догадался. Как я могу открыть кому-то, что мне не нравится ни одна фотография, что меня смертельно утомляет почти любая выставка? Что всё, что я вижу, кажется мне разрисованной облицовочной плиткой на стене туалета, просто ещё одна плитка. И я спрашиваю себя, испытывает ли ещё кто-либо, кроме меня, такое ощущение?

Пытаюсь вспомнить и ещё раз пережить старые чувства, но они не приходят, они - уже прошлое.

Взгляд тоже становится ледяным, аналитическим и удалённым, словно бездушный обвинитель.

Просматриваю горы книг, вижу фотографии разных времён. Ищу новые имена и вижу лишь старые изображения с современными причёсками. История повторяется, но уже в другом облачении, это как кошмарный сон и похоже на проклятие. За каждой дверью всегда одно и то же, за сотнями дверей – то же самое.

Вчера я вернулся в прошлое, к героям всех времён, к эмблематическим личностям. Вышел из этой ванной ещё более обеспокоенным и грязным, чем вошёл.

Пересматривал одно изображение за другим и они казались мне случайными, анекдотичными и сухими. Многие композиции казались мне устаревшими индустриальными фотографиями, с чётко усвоенными на подсознательном уровне положениями, и нет необходимости много думать о них. Они в генетической памяти.

Всё это стало неотъемлемой частью инстинкта и случилось это давно. Оно подобно минералу, из которого при плавлении получают металл, а из металла изготавливают предметы, другие предметы; это называется практическим применением интеллекта.

Когда с минералом только играют, материя есть не что иное как игра с камнем, это инстинктивно. Сейчас же я не могу быть инстинктивным, просто не могу.

Совершенно неожиданно всё стало представлять передо мной как изображение больших вещей, таких как, например, города, или маленьких, таких как картины. Я не вижу интерпретации вещей, это интерпретация изображения этих вещей. На фотокомпозиции с некой конкретной скульптурой сбоку я не вижу ничего, кроме этой скульптуры, и я не могу повесить такую фотографию у себя дома.

Эти размышления не такие уж странные, как это может показаться.

Если это происходит, то, возможно, эта ситуация говорит о том, что реализм как способ выражения уже не интересует тебя. Тогда это не так страшно, это служит хорошим толчком к поиску новых направлений, других путей для выражения того, что по причине неудовлетворённости, родилось и стало явным. Было бы полезно открыть глаза новым представлениям.

Вполне естественно, что увлёкшее твои мысли «изображение», владеет собственным, понятным только вам двоим языком общения, символикой, которая служила только твоей экспрессии. И соприкосновение взглядами становится столь гипнотическим, будто «оно» растворяется в твоих собственных размышлениях и ты сам исчезаешь в абстрактном.

Возможно, подробный анализ поможет найти какой-то способ разложить фотографию на параметры, с тем чтобы потом снова воссоединить их таким образом, чтобы она действительно отвечала тому, что тебя волнует.

Это было бы хорошим началом для того, чтобы перейти на следующий этап. Это очень важный момент.

Во всех видах искусства наблюдались периоды перемен. В некоторых случаях они были очень радикальными. Но с каждым изменением создавались возвышенные и сублиматические произведения искусства; эти шедевры более чем оправдывали тот риск, который был связан с прыжком в эту кажущуюся пустоту.

Фотография как вид искусства, была верна своим принципам. На протяжении почти двухсот лет она продолжала своё движение сквозь турбины универсализации, загнанная в реку, увлекающую её своим течением.

На этом этапе было бы хорошо задаться вопросом, дошли мы сюда по своей собственной воле или нас завлекли сюда обстоятельства? Совсем неплохо было бы ответить самим себе, та ли эта дорога, по которой нам хочется продолжать идти и дальше; потому что, если не так, ничто не осудит наше нежелание двигаться. Перемена, новый цикл, новая эстетика, новые идеи – вот то единственное, что вдохнёт жизнь во всё то, к чему мы прикоснёмся.

Пресыщение полезно и даже необходимо.

С появлением цифровой фотографии можно было бы подумать, что все слова, сказанные до этого, являются следствием этой технологии, но это не так. Во-первых, форма, в которой представляется будущее фотографии как искусства, независима от любого вида технологий или какого-то другого технического средства. Во-вторых, значительная часть того, что здесь написано, испытано жизнью, и утверждалось, когда цифровая фотография ещё не существовала даже в мыслях.

Но если это фотография, в какой бы колыбели её не качали, мы говорим ей: «Добро пожаловать!».

ГЛАВА I

ПРОШЛОЕ ФОТОГРАФИИ

*«И каждый день ты учишься учиться» Вероника А. Шофтал
("After a While", Mirrors and other insults ©1971)*

ПРОШЛОЕ ФОТОГРАФИИ

Достаточно давно появился человек, который не знал, ни что такое химия, ни эфирмерия. Когда-то в голове человека даже и не могла зародиться мысль о том, что предметы могут быть чем-то другим, что он может видеть. Он ещё ничего не знал о физике, почти нельзя было назвать «языком» его манеру общения, он ещё не мог рассуждать философски, и наука философии еще не зародилась. «Математика», «физика», «астрономия», «юриспруденция», «политика», «искусство»..., - для него не существовало не только таких понятий, но даже сочетания звуков, образующих эти слова. Наверное, было что-то подобное понятиям «достаточно», «холодно», «опасно»..., я не знаю. Не знаю, была ли красота для него чем-то важным, и, вообще, существовала ли она для него как таковая. Витает такие догадки, что этот милый предок не был уверен в себе, жил одним днем, главнейшим для него было пропитание и он всего боялся (от всего испытывал страх). Он страшился грома и все его инстинкты были

очень примитивными. С высоты нашего полёта он может казаться нам скудоумным и агрессивным, и, наверное, как существо социально неадаптированное, мы бы не позволили ему расхаживать свободно.

Существуют незамысловатые картинки, когда-то нарисованные им с самого себя, и сегодня этот приятель весьма знаменит! Но не потому, что сегодня его рисунки могут быть проданы за баснословные деньги. Нет. Этот невежда нарисовал вещи настолько просто, что его простота - бесценна!

Не имею ни малейшего понятия, ни как его звали, ни какого роста он был, умер он молодым или старцем..., но знаю, что он не скончался в своей кровати, он не был способным верить в Бога, но, разумеется, во что-то подобное, что приносило ему удачу, он верил. Конечно же он верил в зло и в продажность, потому что пытался подкупить тех, кого считал более значимым, чем он сам и тех, кто был разрушительным для него. Он не знал, как угодить, но старался делать это наилучшим, как ему казалось, образом и, как обычно это бывает, — безрезультатно. И так он жил в страхе и в пресмыкании перед теми, кто имел над ним власть.

Этот прародитель, который может показаться глуповатым, совершенно таковым не являлся. Он стал невольным виновником открытия фотографии. Точно неизвестно, как или почему в один прекрасный день он нарисовал руку на стене своего дома, а потом человеческую фигуру, а затем лошадей и бизонов. Ну хорошо.., не все произошло в один день, но он стал первым, кто это сделал! Тот, кто сделал открытие, кто обнаружил дверцу для самовыражения и творчества, магический ключик от которой мы используем и по сей день. И всё это произошло каких-нибудь «нескольколетий» назад, в палеолите.

Похоже, что все началось как игра, будто бы, приложив к стене руку, он подул на неё кровью. Почему, кто знает? Так как этот приятель был странным, то мы тоже не будем задерживаться на поиске причин. Однако, проделав это, он сразу связал это с невидимыми могущественными силами, которые наводили на него ужас. Потому что сразу же набросал на стене то, что хотел бы увидеть своими глазами, а вдруг потом удастся увидеть «это» в реальности. Как если бы он думал: « Если то, что я вижу вокруг, я могу изобразить здесь, тогда то, что я нарисую здесь, я увижу в реальности». И однажды что-то похожее на его размышления произошло, и он тут же поверил в волшебство этих рисунков и сам того не осознавая, открыл «символ». Он начал рисовать группы животных, чтобы охота была лучше; большой костёр, чтобы в доме было теплее, и дошёл до того, что нарисовал своих друзей вокруг огня - охотников из своего племени, и оружие . Естественно...! Разумеется, что он не только хотел охотиться, он также хотел иметь детей. И вновь обратился к “волшебненькому символу” плодовитости. Он не знал, как это устроено, но прекрасно знал, что оно порождает. Очень быстро кони означали мужское начало, а бизоники – женское. Вероятно, он не страдал дефицитом воображения и ума, как подумывали в доме... и не зная значения слов, они понимали друг друга через эти картинки. Вполне вероятно, что если бы кто-то попытался рассказать ему, что произойдёт в будущем с этой, затеянной на стенах дома игрой, и о её последствиях для потомков, то он точно сошёл бы с ума, и уж на этот раз по-настоящему. В конце концов, эта его идея распространилась по всему свету, получив свои терминологии, тенденции, её другие значения и другие миссии.

После неказистых набросков нашего далекого родича, месопотамцы и египтяне превратили живопись

в нечто геометрическое и застывшее. Греки же сразу постарались исправить это и предали с особым вниманием к изображению божественного сосуда души - человеческого тела. Они не очень-то заботились о том, чтобы эти живописные потуги дошли до нас и так как их техника не была достаточно хороша, очень многое из того, что они ваяли, не избежало своего исчезновения в античных мусорных кучах. Римляне не слишком-то превозносили живопись, для них скульптура была центром внимания. Византийцы не только довели до совершенства раскрашивание дощечек, но и погрузились на дно религиозного жанра. Насколько вознеслась и усложнилась гениальность со времен того первого мечтателя..! Каждый раз делались все новые и новые открытия и появлялось всё больше знаний для их практического применения. Спустя совсем немного времени, в готический период, Джотто- «фресковаятель», был озабочен поисками законов перспективы. И он стал, без малого, первым современным художником. Уже не рисовали силуэты кровью на стене, уже постигались и другие средства выразительности. Во Фландрии стали использовать масла и минералы и раньше, чем мы могли бы себе представить, расцветает период Ренессанса. Какое благоухание и великолепие! Ох, если бы наш Прародитель воскрес..! Микельанжело Буонаротти достиг анатомического совершенства в изображении тела человека. Рафаэль Санти, несмотря на его раннюю кончину, сотворил прототип красоты и создал эталон прекрасного, а Леонардо Да Винчи установил законы перспективы и еще нечто очень важное для фотографического видения, - растушевал контуры предметов согласно их удалённости, используя законы оптики.

Было бы трудно превзойти их тем же оружием, методами и стилями. Поэтому, как знак отличия, следующее поколение продвинуло значимость цвета,

привнеся Венецианский колорит и фантазию Маньеристов. Не прошло полвселенского мгновения, как наступило гениально задуманное Барокко. Эффекты настолько банальны, что почти похожи на рекламу. Можно сказать, что именно тогда монархи и, особенно, Католическая церковь, начали извлекать практическую пользу из живописи. Уже не только наш старый приятель был тем, кто взывал к сильным мира сего... Открытие нашего предка нашло своё применение в общении сильных мира сего с ещё более могущественными! Если бы он только узнал это... Наверное, он подумал бы, что украл огонь у богов и, возможно, посчитал бы себя выше их.

Только вчера писали картины Веласкес и Рембрандт и романтизм наполнял чувства художников бьющей через край экспрессией. Натурализм Миллета и Домье затронул социальные темы. Это было как изображение банальных сцен охоты, но с совершенно новой актуальностью. А затем, как первое современное направление, возник импрессионизм... Но еще раньше... фотография.

Маленький гигант.

Наш старинный прародитель уже давно перестал бы слушать нас и понимать то, о чем мы здесь говорим, а мы могли бы рассказывать и рассказывать ему о том, что от него пошла письменность, а это - ой как не мало. А из его первого символа, возможно, зародилась не только живопись, но и вся культура. И это благодаря чувствам, выраженным в его рисунках. Ведь из того самого первого рисунка возникли другие обозначения, символы, означающие слова, откуда зародились мышление и философия. Его сдержанный жест, изображенный на стене, стал высочайшим прыжком в развитии человечества.

С появлением письменного слова идеи распространялись, записывались, обсуждались, принимались или отвергались. Так мы росли. Новым

открытиям давались новые названия, присваивались новые слова и символы и они наделялись новыми значениями. Разные понятия объединялись: живопись выражала чувства, литература также... Чем было искусство? Это правда, что мы способны усложнять то, что зародилось простым, но мы также способны упорядочить, обобщить и систематизировать нечто хаотичное, и в этом заключается наш разум.

В результате искусство со всеми его аватарами настолько слилось с мировой историей, что в его зеркале отразилось все хорошее и плохое, и это отражение - наша культура. Но не всегда искусство считалось искусством, этот термин достаточно поздний. В нашей истории этот термин имел бы считанные дни жизни и, кроме того, он не всегда означал то же самое. Разные точки зрения на искусство на протяжении истории изменяли его значение почти до неузнаваемости, часто делая его антагонистичным самому себе. Это свойственно человеку. Если мы обратимся к зарождению искусства - это была игра, не более. И мне показалось, что что-то стояло за этим, это было не от человека, это было божественным благоволением. С первого мгновения было ясно, что «Это» стремилось к чему-то большему, чем простое удовлетворение голода и секса. Если бы мы не были способны прочесть это между строк, мы однозначно были бы ниже уровня этого существа, которое сами считали таким примитивным. Он искал то, что им двигало изнутри и каким бы ни было это чувство, он его воплотил в материи – средстве для самовыражения, а это средство имеет свою собственную жизнь.

Любопытно, что в определении слова «Искусство» не входит слово «Красота». Трактовка слова включает в себя понятие «любой осознанной человеческой деятельности, прибегающей к определенным знаниям,

применяемой для достижения практической цели». Заметьте любопытную вещь - даётся физическое определение для того, чтобы обозначить нечто, что, с другой стороны, нарушает все физические законы, способствуя тем самым творческому воображению. Такое определение больше подходит к ремеслу, что оно и означало изначально от латинского *experimentum* — опыт и старославянского *искоушь* - попытка, эксперимент, опыт. Поэтому не трудно понять, почему почти до XV века живопись считали ремеслом. А во времена того же Ренессанса слово «искусство» было синонимом слова «наука». Так же было до середины XVI века, когда Васари использовал слово «искусство» для обозначения опытов в пластике и графике, назвав так группу специальностей или ремесел, основной целью которых было порождать прекрасное.

Но прошло еще немного времени, достаточное для того, чтобы в XVII веке пришли к заключению, что изобразительные искусства, внешне так отличающиеся друг от друга, сочетают в себе качества, которые их объединяют, делая ясным присутствие таланта, вкуса и фантазии. Наконец, начиная с эпохи романтизма, утвердилось значение слова искусство как эстетической деятельности в общем. Другими словами, оно почти не изменилось с пещерных времен.

Но даже если споры не прояснили ничего фундаментального по сути вопроса, однако, они открыли дверь, в которую никто не попытался бы пройти, если бы она не была запрещена или отрицаема. В любом случае, то, что было искусством или то, что им считалось, в каком направлении оно должно было идти или нет, продолжалось быть обсуждаемым, но суть его оставалась нетронутой. Именно «эстетика», отрасль философии, предназначенная для изучения значения прекрасного в общем, природы

искусства и оценки мнений о художественном творчестве и ценности художественного произведения, была тем, кто попытался прояснить образ жизни творчества.

Обратимся к прошлому....

Для греков красота заключалась в метафизике, они называли “поэтикой” изучение искусств. Платон говорил, что абсолютная красота - это небесная благодать, которую, посредством материи мы привязываем к прекрасному. Однако, красота заключается не в предметах, а в идеях. И когда художник изображает предметы в картинах, это является подражанием тому, что само по себе уже было копией или отражением какой-то идеи. Искусство – это не более чем имитация. Мы же уже знаем, что наш приятель предок начал с имитации природы. Таким образом, похоже, что мы совсем не продвинулись вперед.

Аристотель изменил это определение, сказав, что искусство - это подражание не материальной действительности, а идеальной, которая представляет не что-то конкретное, а универсальное, и обладает эффектом очищения души. Платино утверждал, что внешняя красота несравнима с красотой внутренней. Этот философ был первым, кто провёл прямую линию ассоциации между искусством и красотой. Но прекрасное можно было познать только в состоянии собственного восторга, когда красота приобретала эфемерную идентичность с божественным началом. Поэтому в поисках прекрасного вы должны обратить взор внутрь своей души, а не искать его в материальном мире вне себя.

Таким образом, трансцендентность и волшебство «каменного» человека проявляются везде. Удивительно, что эти ростки прекрасного были заложены уже в примитивном.

Но другая любопытная вещь, первым, кто использовал слово “эстетика” («aexegesis” Греч.- «чувство»)

был Александр Баумгартен, который дал определение «прекрасному» как «мудрости», которая проходит через чувства, и эстетике — как науке чувственного познания. Но он говорил, что художественное восприятие - это низшая и сконфуженная форма мышления.

Наконец, именно Кант продемонстрировал в 1790 году, что «эстетика» – это отдельная от «разума» и «этики» ветвь, но она того же уровня, и что суждения о прекрасном не могут считаться менее признанными из-за того, что они не основываются на понятиях, свойственных разуму.

Я не знаю, что произошло в голове нашего героя в тот день, когда он приложил руку к стене пещеры и посмотрел на нее. Прежде он уже прикладывал палец, тоже окровавленный, и оставлял отсканированный след. Но почему он дунул на руку? Он был сумасшедшим? В таком случае, это было восхитительное сумасшествие. Он ничего не знал ни о красоте, ни о искусстве, ни о многомиллионных аукционах. Также он не понимал, смотрит ли он внутрь себя или наоборот, и то, что он делал, было это от человека или чем-то божественным. Но он это сделал, и после остановил себя на мысли, а что же сделано?

Мы и по сей день продолжаем думать об этом.

Возможно, из-за этой тенденции человека изгнали из рая, но наш предок из пещеры был гением. Не было и не будет другого такого, как он, во всей истории живописи, потому что «живопись» – это «он», а если мы его уберём, ничего не останется.

А сейчас вернемся к фотографии.

Мы остановились на первом современном направлении в живописи – импрессионизме. До его рождения предпосылки, которые управляли живописью на правах науки, законы и условности, были, собственно, Леонардовскими. И несомненно, появление первых

фотографий оказало своё влияние на их изменение, как и увлечение японским искусством, появившимся в ту эпоху. И как возможное на появление «импрессионизма», должны заметить, оказала особая форма видения горожан, с тенденцией запечатлеть картинку с первого взгляда, без попытки запечатлеть в памяти больше информации, чем то количество предметов, что зафиксировали его поверхностные оптические рефлексy. (Звучит достаточно фотографически.) Это очень напоминает фотографию. Нельзя забывать, что импрессионизм появился как производное реализма. Почему?

Кратчайший экскурс в историю фотографии позволит увидеть с большей ясностью определенные её взаимоотношения с живописью, о которых желательно напомнить.

История фотографии – это история двух эволюций, которые хоть и не параллельны во времени, являются её фундаментом (основой). Первая – это «камера-обскура», а вторая - это фиксация образов, которые в ней появлялись. Первое упоминание о «камере-обскура» идет от Ибн ал-Хайсама (Alhazen) (965-1039), одного из самых великих исследователей в оптике той эпохи, который использовал её для изучения затмений. «Камера-обскура» (лат. «тёмная комната») — представляет собой светонепроницаемый ящик с отверстием в одной из стенок и экраном (матовым стеклом или тонкой белой бумагой) на противоположной стенке. Лучи света, проходя сквозь отверстие диаметром приблизительно 0,5-5 мм, создают перевернутое изображение на экране.

Из-за этого её свойства, которое улучшилось с размещением простой линзы перед глазком коробки, делая лучи света чище, а изображение чётче, «камера-обскура» широко использовалась художниками, особенно в XVIII и XIX веках. Некоторые из камер имели внушительные

размеры, так что художник мог находиться внутри. Отсюда происходит название «камера», что означает маленькая комната или сосуд маленького размера. Со времен Ибн ал-Хайсама камера значительно эволюционировала. Уже в 1636 году Swenter заменил простую линзу, которую изобрел Даниеле Барбаро, на объектив из нескольких линз, в результате чего добились более совершенного изображения. Известно, что в XVII веке «камера-обскура» была настолько усовершенствована, что для фокусировки использовалось шлифованное стекло, и она была размером немногим меньше, чем карман той эпохи. Кроме того, зеркало внутри производило эффект современных призм и показывало изображение правильно, а не перевернутым.

Корпус «камеры-обскуры» – это, в сущности, пещерный родственник современных фотокамер. Ей не хватало только химической составляющей. Естественно, что к тому времени потомки доисторического охотника уже знали, что такое химия, им оставалось лишь сопоставить и открыть пару вещей.

В 1727 году Иоганн Шульце случайно открыл, что нитрат серебра темнел под воздействием света, а не воздуха или тепла. В действительности он не открыл ничего нового, потому что ещё с 1500 года использовали нитрат серебра для окрашивания волос и для потемнения древесины и кож. Но главным в этом явлении был факт, что именно свет вызывал эффект почернения. Однако, тот, кому удалось воспроизвести изображение, используя контакт с битумом (разновидностью асфальта, используемого гравировщиками), был Нисефор Ньепс. Он добился отпечатка изображения при воздействии света на гладкую, покрытую битумом и лавандовым маслом поверхность, а затем проявил копию с помощью лавандового масла и керосина. Но первую настоящую фотографию он получил, используя «камеру обскуры», в 1822 году, запечатлев вид

дворика из окна своего дома. Ему понадобилось более 8 часов, чтобы получить негатив. Этим же годом датируется снимок одного натюрморта, и ведутся споры, не был ли он сделан раньше, чем вид дворика. В любом случае, начиная с этого момента, фотография стала реальностью. Цвет появился в 1867-1868 годах и его создателями были Дюко дю Орон и Карлос Кросс. Любопытно, что каждый из них сделал это независимо друг от друга. Начиная с этого времени, единственно, что можно было добавить – это техническое совершенствование вплоть до наших дней. Но так как в истории не имеют большого значения технические средства, которые использовал наш предок из палеолита, наверняка, они были простейшие, то и сейчас необязательно идти по этому пути, а интереснее проследовать по пути творческого развития фотографии.

Рождение фотографии произвело определенный переворот в кругах, склонных ко всему новому, и художники не были чужды этому кругу новаторов. Её несомненно господствующий стиль, казалось, подготовил путь чему-то такому, как фотографическая реальность. Но с того момента, когда физик Араго 7 января 1837 года официально представил открытие в Академии Наук, ее распространение и популярность во всех слоях общества стали фактом.

История живописи может быть проанализирована с разных точек зрения. Какими прогнозами философы одаряли искусство до появления фотографии? Так, предполагаемая нами сейчас трактовка будущих тенденций в искусстве, будет не та же самая, что трактовка искусствоведов из будущего, смотрящих в прошлое.

С того момента, когда фотография публично продемонстрировала свои способности запечатлевать образы и представлять видимый мир, живопись, среди всего прочего, перестала нести ответственность графического

свидетеля своего времени, его событий, личностей. Всё это перешло в руки фотографии, как только она получила минимальное распространение.

Еще далекая от совершенства, будучи не очень эффективной, случайно, фотография украла у живописцев мир портретов, пейзажей, и бесконечное количество жанров, принадлежащих живописи. Престиж живописи ещё какое-то время позволял художникам работать, но рамки сужались все больше и больше, что-то меняло то, что всегда было их естественным миром. Используя собственное оружие, они противостояли фотографии какое-то время, но их фиаско в этом сражении было предрешено. В те времена фотография ещё была черно- белой.

Переход от написания образов в подражательной форме, с использованием «камеры-обскура» или без неё, к их чудесным образом абсолютно реалистической, почти без усилий, съёмке - не могло оставить дела такими, какими они были до этого момента и какими они больше не будут никогда.

Реакция в искусстве живописи не заставила себя ждать. Было очевидно, что «реалистичность» перешла в полное владение фотографии и, кроме того, эта повествовательная графическая форма вторгалась во все сферы, вовлекая многих художников и подстегивая многие творческие души к самовыражению, используя новое средство.

Менее чем за тридцать лет с момента своего появления, фотография стала неотъемлемой частью новой реальности. Репортажи о путешествиях, творческие исследования, пуд соли, съеденный в процессе поиска живописной выразительности, всё это сделало фотографию удивительным образом эксплуатируемой на всех углах. Я не претендую называть те первые

изображения искусством, их ценность примерно такая, как у «пещерной фотографии», однако многие из них не лишены дуновения гениальности. Однако, похоже, что намного важнее было их социальное внедрение, чем творческая ценность. Наконец, можно было увидеть реальность, представленную ей же, без «посредничества», если можно таковой назвать роль художника.

Неудивительно, что у людей расширились глаза от изумления, когда в 1850 году они увидели фотографии колоссов Абу-Симбел или, немного позднее, фотографии Крымской войны. Только немногие привилегированные персоны могли путешествовать по миру и видеть то, что сейчас можно с восхищением видеть на фотографиях. Теперь фотографии представляли повсюду реалистичный образ тех, кого до этого рисовали.

Когда к 1870 году удалось напечатать фотографии в прессе, связь между фотографией и правдой реальных событий осела в сознании людей независимо от того, были эти события правдой или нет.

С самого момента зарождения фотографии её естественная способность воспроизводить видимый мир соединилась с первоначальным желанием создавать произведения искусства как в живописи. Она не только правдиво запечатлевала пейзажи, архитектурные произведения или натурщиков, которых также использовали художники и скульпторы, она использовала эту способность «очевидности», например, для иллюстрации библейских сцен. Уже в 50-е годы, следуя принятым визуальным принципам живописи, она попыталась доказать свою способность создавать произведения искусства. Это движение, известное как жанр «пикторализма», быстро расцвело. Если в живописи имитаторы были более ограничены в результате трудностей кустарного ремесла, фотография предлагала более плодородное поле для имитации. С публикацией книги Генри

Робинсона « Живописный эффект в фотографии» в 1869 году, (в свое время это была одна из лучших книг о творческой фотографии), в которой он указывал, что, следуя ряду правил в выборе темы, композиции и т.д., результатом будет произведение искусства, удобрил таким образом поле для творческой деятельности. Естественно, что последователи этого молодого искусства обозначили творческий лимит фотографии, идеализировав как высшую цель её визуальное сравнение с живописью или «пикториализмом» (что не одно и то же). Было неизбежным, что живопись, которая до этого момента воплощала истинную культуру изображения, повлияла на вкус и направила в единое русло многие из эстетических стремлений тех, кто начинал играть с этим новорожденным. Это было утверждением «искусства фотографии» и признанием его как такового в обществе. Проблемой и наших дней стало сравнение фотографии и живописи для их оценки в деньгах, к сожалению, представителей обоих искусств. В то время этот спор между художниками и фотографами привел к рекламе фотографии, в которой она не нуждалась.

Несомненно, что некоторые настоящие мастера «пиктореализма» создали произведения непревзойденной красоты, используя для сближения с живописью специальные техники, копируя изображения при помощи «резинки бихромата калия» ($K_2Cr_2O_7$) или платины. Так, Emile Puyo, Edward Steichen, Clarence White или Demachi, единственные и во многих случаях неповторимые в своей удивительной и индивидуальной работе копиистов, добавив свою особую чувствительность к необходимой технике, сделали настоящие произведения искусства из тем, к котрым они обращались. За ними возникла целая волна неисчисляемых подражателей, которые своими, по сути оинаковыми фотографиями, и продвигаемые конкурсами и клубами, привели «пикториализм» к упадку. Для истории остались, можно сказать, клонированные

фотографии дорог, ведущих к горизонту, мостов над рекой, кладбищ, стариков и детей, сельских сцен и т.д. Проблема прогресса или регресса во всех сферах искусства заключается в личностях, которые в них работают, а не в самом данном искусстве.

Несколько лет спустя новая группа фотографов опять продвинула вперед фотографию, подтолкнув её к созданию творений, более свойственных ее естественной среде.

Сейчас мы должны вернуться к теме «импрессионизма», чтобы понять, какие пути в будущее выбрала фотография, и особенно её наиболее современные творческие тенденции.

Не следует думать, что живопись исчезла в тот период, когда происходили эти события в фотографии, конечно же, нет. Разумеется, что хорошие и не очень художники наблюдали с любопытством и слегка растерянно за развитием фотографии, которая, казалось, могла осуществить всё, чтобы ей ни предложили «живописать»; но, конечно же, живопись продолжала жить, возможно в полудреме или в трансформации, которая готовила ее к другим изменениям, ещё более радикальным.

«Импрессионизм» стал первой чисто живописной реакцией на фотографию. Это были не только цвет и текстура, но также желание воспроизвести вибрацию первого визуального впечатления, что очень напоминает моментальный снимок. Возможно, «импрессионизм» был первым ответом на фотографию, интерпретируя её способ схватывания образа и превращая глаза художника в фотографический затвор.

Это не более чем логично, художники искали некие новые возможности самовыражения в рамках своего собственного ремесла на замену тем, что были отображены у них фотографией. Возможно, самое лучшее, что могло

произойти с живописью как с творческим искусством, это то, что фотография освободила её от рабской роли нотариуса, заверяющего реальность с мельчайшими деталями. Тогда некоторые увидели распад в эстетике реализма, из которого зародился импрессионизм - новый путь, полный надежды.

Нетрудно заметить в «импрессионизме» способ видения как у фотографов, при условии, что используется взгляд как у «камеры-обскура». Мгновенные впечатления, производимые сценой на наблюдателя, порождали образы реалистичные, но изменённые эффектом смешения цветов между собой. Факт того, что в первое мгновение оптический фокус не был совершенным, имел большое значение, хотя это не заметили. Было неплохой идеей перевести на холст тот мысленный образ, полученный от мгновенного впечатления, и, наверняка, какой-нибудь фотограф заинтересовался бы той формой моментальности, которая в то время была ещё недоступна для фотографии, но была очень интересна.

Я также уверен в заинтересованности той группы художников, направленной на фотографию. Они наверняка смотрели с любопытством на это изобретение. И я уверен, что до них быстро дошли первые новшества, которые порождала новая техника.

Тот факт, что они провели свою первую выставку в студии фотографа, дает основания тому, что связь между этими двумя мирами была не случайной.

Один известный парижский фотограф по имени Надар, который был первым аэрофотографом в истории, поднявшимся в 1858 году на шаре и сфотографировавшим Париж с высоты птичьего полёта, также был организатором первой «импрессионисткой» выставки. В 1874 году в его студии собрались самые значимые художники этого направления, а также некоторые другие, которые не были

импрессионистами. На той выставке появилось вначале пренебрежительное название «импрессионизм», взятое из названия картины «Impression soleil levant» (Впечатление. Восходящее солнце) Клода Моне.

Известно, что художников-импрессионистов, когда они писали на пленэре, оскорбляли, даже бросали в них камни, они были центром насмешек авторитетных художников той эпохи. Публика не сразу приняла «импрессионизм», как бывало и с другими тенденциями в искусстве, но в этом случае первое неприятие не затормозило развитие нового живописного стиля.

Результатом последующего разветвления «импрессионизма» стали «дивизионизм» и «пунтуализм» (пуантиллизм).

Рождение «пунтуализма» означает эволюцию в живописи и источник, возможно, скрывается в появлении первых цветных фотографий, технология, которая подталкивала фотографию к массовости.

Цветная фотография родилась в 1867 году. Если бы мы обследовали те первые цветные снимки, мы бы увидели в результате используемой в то время техники, что-то напоминающее накрашенную ткань или облако разноцветных точек, которые на расстоянии были схожи с пятном цвета. Мы бы увидели, что формы и цвета образованы сгруппированными матовыми крупинками, как если бы речь шла о ковре, и они создают образ в цвете, который можно созерцать. При помощи лупы можно ясно понять тот способ, которым те невероятные крупинки цвета первых изображений были способны придать форму предмету и воспроизвести его свечение. Это является также основой техники цвета обоих импрессионистических направлений, которая заменила красочное цветовое пятно на цветовые точки или линии, придавая более эффектный свет своим творениям.

Я не смею утверждать, что «пунтуалисты» появились после того, как какой-то художник обследовал с лупой одну из первых цветных фотографий, но, наверняка, это могло произойти среди всего прочего; потому что я не сомневаюсь в любопытстве, которое испытывали в то время художники, жаждущие развивать свое ремесло и желающие продвигаться вперед. Я бы, разумеется, это сделал, если бы мне предоставили такую возможность. Я бы сделал это, чтобы открыть тайную жизнь цвета в самой фотографии, которая способна так схватывать «реальную» действительность. Если бы мне удалось открыть это, я бы воспользовался этим.

Детальный анализ во времени и обстоятельств, которые смогли объединить обе техники, уводит нас от цели нашей книги, но эта тема по-настоящему будоражит воображение и, без сомнения, была бы предметом интереснейшего доклада.

Известно, что «дивизионизм» основывался на открытии химика Мишеля Эжен Шеврёль, который показал, что цвета существуют не в единой форме, а в виде огромной гаммы световых излучений, которые можно разложить на основные цвета. Эта техника была известна как техника “*colores simultáneos*” (одновременный цветовой контраст). Однако, непосредственное наблюдение за распадом цветов в виде световых лучей не представляет их точечного вида, если мы используем проекцию или смешиваем два или более световых пучка. Цвета выглядят абсолютно целостными и однородными, в противовес копии на цветной фотобумаге. Именно поэтому и в результате всего вышесказанного, логичнее думать, что именно фотография имела фундаментальную техническую значимость в эволюции «дивизионизма» и «пунтуализма». Это совершенно не меняет ценности обоих стилей, однако делает очевидной связь между «импрессионизмом» и фотографией на первом этапе.

Многие последующие обстоятельства позволяют спекулировать на тему фотографических казусов, которые могли связать эволюцию в живописи с механическим копированием. Находясь в руках широкой публики, фотография невольно создавала наложения и случайные сдвиги, засветки и другие эффекты, свойственные фототехнике, что способно создать или открыть двери для странных образов. Известно использование фотографии некоторыми сюрреалистами.

Возможно, что из всего этого возникли первые движения в поисках собственного внутреннего языка живописи и, благодаря этому старанию и усердию, живопись, подталкиваемая рождением фотографии, произвела на свет «абстракционизм» и свойственный ему язык. Пожалуй, он стал отправной точкой, которая обозначила начало нового направления живописи по пути, отдельному от фотографии.

Пикассо тоже оставил след своих опытов с камерой в своем доме–музее Horta de Sant Joan, сфотографировав образ на один и тот же слайд из точек под разными углами. Он работал над созданием того, что потом станет известным как кубизм. Может быть, он искал поддержки в фотографии. Почему бы и нет? Это было характерно для его времени, и Пикассо обладал бесспорной любознательностью, желая прикоснуться ко всему.

Я не могу продолжить изложение дальше, не спросив себя и не попробовав ответить, - осталась ли бы живопись такой же и развивалась ли бы она таким же образом, если бы не появилась фотография.

Спустя какое-то время, когда уже была разорвана творческая связь, объединяющая живопись с фотографией, выросла бы живопись до новых форм пластического выражения, были бы некоторые из них её собственными и уже без фотографической основы? Более того, была бы она порождением ментальности, которая чувствовала себя абсолютно независимой от прошлых отношений с фотографией?

Ван Гог проложил дорогу к «экспрессионизму», Сезанн провозгласил «кубизм», «Фовисты» поставили цвет превыше всего, подготовив таким образом путь к «абстракции». Фрейд дал толчок «сюрреализму», Пикассо все это дополнил своими более 70.000 произведениями... Но эти интересные истории выходят за рамки нашего повествования.

Фотография попыталась пойти по пути живописи и потратила в поисках среди её направлений намного больше времени, чем на исследование своих собственных путей. Но её способность «запечатлеть реальность» позволила ей быть неременным союзником во всех областях науки и человеческого развития, подталкивая все познания как можно ближе к их пределу. Без всякого сомнения, это было очень важно для человека.

Нет необходимости вести дальше этот краткий обзор истории фотографии. Окружив себя энциклопедиями и книгами по искусству, было бы легко продолжать заполнять страницы новыми данными. Но не это было целью этой главы, а стремление показать связь между некоторыми фактами и создать новые утверждения на их же синтезе. Тем не менее, взгляд назад стоит обратить не только ради переоценки прошлого, но дабы в настоящем склонить головы перед гениальными историческими монстрами, которые сегодня являются нашей опорой. Также это необходимо для того, чтобы соизмерить огромный груз ответственности, который лежит на наших плечах, когда мы говорим, думаем об искусстве или творим его. Непонимание этого лишает ценности наши произведения, даже если мы не отдаем себе в этом отчета.

Наше прошлое нужно также для того, чтобы наполнить нас силой и подбросить к достижению нашей цели, потому что из синтеза прошлого проступает линия, которая указывает путь к нашему будущему и которое у каждого свое, а именно это означает работать не напрасно.

ГЛАВА II

НА ПУТИ К ИСКУССТВУ

«Я не знаю, почему у нас есть иллюзия, что художественная критика является жанром, который не требует подготовки, и мы можем решить, что является красивым, без необходимости знать что-то». Луи Жилле (Louis Gillet)

НА ПУТИ К ИСКУССТВУ

С момента рождения фотографии и до наших дней, её развитие было безостановочным. Если говорить о её современном состоянии, мы обязательно увидим её повсюду, во всех областях науки и общества. Фотография и изображение стали незаменимой опорой мира, в котором мы живем.

Начиная с тех первых фотографий и до сегодняшнего дня, мир изображения стал неузнаваемым. Для тех, кто стоял у колыбели новорожденного дитя по имени фотография, было абсолютно невозможным представить то развитие, которое испытала фотография и все, что имеет к ней отношение. А за этим новорожденным последовательно пришло кино, телевидение и сетевые средства коммуникации... Без всякого сомнения, произошедшее развитие не входило в расчеты возможностей даже самых оптимистически настроенных умов.

Немногим спустя после своего рождения индустрия мирового уровня получила свое развитие, чтобы

сделать доступными для всех те возможности, которые предлагало это новое средство. Фотография разделилась на фотографию профессиональную и любительскую. Щелчки фотоаппаратов исчислялись миллиардами, то, что было ничем, достигло бесконечности. От носителя на пластине серебра перешли к цифровым носителям, и тогда для подсчета количества щелчков фотоаппаратов понадобилось еще больше нулей. Получение изображения превратилось в нечто абсолютно доступное для всех. Не было ни малейшей нужды в технических знаниях со стороны желающих получить изображение, потому что фотокамера делала все сама, все настраивала, рассчитывала и чудесным образом преуспевала в этом, потому что фотографии получались без ошибок. Любой мог зафиксировать свои воспоминания и образы, которые ему нравилось запечатлеть, чтобы сохранить их на будущее в архиве отдельном от его собственной памяти.

Изображение и фотография заполнили все вокруг.

Но мы ведем речь об искусстве. То, о чем мы говорим, имеет мало общего с тем, во что превратилась фотография.

Существует индустриальный мир изображения, существует коммерческий, есть очень много различных областей, где используется фотографическое изображение, потому что фотография превратилась в инструмент, в основу для бесконечного количества профессий. Уже не сама фотография и изображение являются тем, что необходимо. Фотография является лишь средством производства этих изображений, предназначенных для использования в других целях. Это утилитарные, потребительские фотографии, необходимые в нашем современном мире. Простые графические свидетельства, без существования и поддержки которых наша жизнь была бы намного сложнее и даже

невозможной. Но они не имеют ничего общего с тем, что имеет отношение к миру искусства.

Некоторые из граней имеют отношение к эстетике. Многие коммерческие фотографии должны быть приближены к вкусам своего времени, чтобы их могли успешно продавать.

Коммерческая фотография во всех своих формах наиболее тесно связана с публикой по причине её тиражирования через все средства информации, а также из-за ее общественной роли.

Еще более близка обществу домашняя съёмка, больше чем когда-либо. Но она не представляет интереса для этой книги, может быть лишь в качестве арткурьеза.

Нельзя считать коммерческую фотографию искусством, во всех случаях она является профессией, работой. Очевидно, что не все виды фотографии стремятся к искусству, среди них, например, медицинская или нотариальная. Но, учитывая, что профессиональная фотография была настоящей витриной фотодела, кажется уместным включить ее в этот анализ по причине ее возможного влияния на воспитание вкуса широких масс к определенному типу изображений. Другое дело, имело ли это воспитание соответствующий и достаточный результат.

В этом же смысле мы должны оценивать конкурсы и выставки фотографии так же, как и полезность критики.

Распространение средств массовой информации привело к перемешиванию концепций и ценностей между мирами, которые не имеют ничего общего, а сближаются только из-за фотографии. Возможно, в настоящее время более важно и правильно сделать разделение разных типов фотографии, чем разделение между фотографией и живописью.

Профессиональная коммерческая фотография эволюционировала в двух почти параллельных

направлениях, но дифференцированных между собой. Одна часть была направлена на изображение, связанное с людьми и их действиями, с обществом, с фиксацией важных моментов. Другая была направлена на мир коммуникации и маркетинга продуктов, на рекламу и моду. Изображения, предназначенные в первую очередь для бизнеса, а во вторую - для публики.

Для портретов и репортажей существуют ограничения в отношении креативности или трактовки, что, совершенно логично, ставит вне рамок искусства любое фотопроизведение. Естественно, есть профессионалы, которые приближаются к техническому или профессиональному пику, но настоящая вершина не в этом, а в противостоянии этому.

В первую очередь, обязательная коммерческая привлекательность ограничивает самовыражение фотографа, во-вторых, будучи “нотариусом” реальности, представленной в более или менее подходящей форме, финансовая зависимость, или критерий продаваемости не позволяют идти дальше вкусовщины, тенденции к популизму и угождению. Это сложное занятие, в котором неписанным правилом является жертвовать своим вкусом в угоду вкусу клиента.

Промышленная фотография имеет свой лимит в её ориентированности на презентацию техники. Однако рекламная фотография во всех ее видах была склонна к физической атрактивности, к попаданию в цель, к тому, чтобы привлекать внимание любой ценой для осуществления своих целей. Все рекламные трюки, это пустой звон. Искусная обработка бутылочек с косметикой и модной одежды, представляет собой технические трюки, в некоторых случаях вполне достойные упоминания. Коммерческие фотографии, призванные вызывать интерес к товарам, фигурируют на всех печатных изданиях,

представляя нашему взору яркие изображения, ничем не отличающиеся друг от друга, и если мы чуть задержимся на их внешности, они могли бы сойти за нечто близкое к фотоискусству. И такими они являются для многих любителей и публики в целом.

Психологическая целенаправленность, которую должны нести в себе упомянутые изображения, заранее проанализированы теми, кто руководит этими кампаниями. Конечное изображение должно отвечать неким критериям, установленным с точки зрения коммерческой привлекательности фотографического продукта, будь то неодушевленным предметом или человеком. Финальная цель – это добиться продажи представленного продукта, а не чтобы продалось его изображение.

Все так хорошо упаковано и просчитано, что психологическая зависимость и притягивающее влечение этих изображений не прошли невоспринятыми в остальных сферах коммерческой фотографии, включая области любительского мира. Но не нужно забывать, что здесь понятие качества не руководствуется лучшим мастерством. Мастерство заключается в том уровне профессионализма, который даёт возможность получить фотопродукт, ожидаемый эффект от которого просчитан менеджерами заранее, не больше и не меньше. Плохое визуальное качество дорогого товара его обесценивает, а хорошая визуализация дешевого товара сметает его с прилавка.

Без сомнения, этот тип просчитанных фотографий привлек, как публику, так и фотолюбителей и профессионалов портрета и репортажа. Коммерческое влияние на последних безусловно. Достаточно пронаблюдать за эволюцией их работ, чтобы понять до какой точки они следовали по дорогам, проторенным рекламными фотографиями прежних лет. Эти изображения, которые как еще одна форма привлечения

внимания или коммерциализации, постоянно ищут новые пути в визуальном попадании в цель. Следовательно, они оставляют за собой подготовленные пути для более легкого их прохождения профессионалами, которые с публикой, уже подготовленной публикациями этих изображений во всех средствах информации, могут имитировать их и ...продавать их как свои собственные интерпретации. Нечто вроде потребительского изображения моды, адаптированного к разным моделям.

Можно часто видеть выставки рекламных фотографий, продвигаемые самими фотографами, с целью повышения ценности их фотографий, и чтобы по ходу привлечь внимание новых клиентов. Не стоит критиковать их, так как их коммерческая преднамеренность очевидна, их техника достойна одобрения. И с другой стороны логично, что они прибегают ко всем возможным средствам, чтобы публиковаться. Такова их работа. Также публике говорят, что экспонируемые работы представляют собой высококачественный профессионализм, определенным образом они ее воспитывают. Им внедряют в сознание целый комплекс образов, который подготавливает их интеллект к восприятию изображений другого уровня, более сложного и глубокого. Хороший уровень ремесла коммерческой фотографии может быть отличной витриной, чтобы в определенный момент подготовленные зрители приняли или потребовали более высокого творческого уровня и совершили прыжок в сложный мир искусства фотографии, наслаждаясь образами с более глубоким интеллектуальным уровнем.

Кроме того, часто можно видеть любительские фотографии, явно вдохновленные рекламными изображениями. Очевидно, что это повлияло на вкусы людей на эстетическом уровне, помимо их визуального восприятия. Эти кампании и постоянное давление

со стороны массмедиа создали моду и направления различных вкусов, хотя эстетически спорных, но внутренне обогащающих самую простую публику.

Эта тенденция к копированию коммерческих изображений «пустышек» в своей ориентации на уподобление искусству, так как техническая виртуозность сама по себе не создает произведений искусства. Эти изображения могут сойти лишь за графический дизайн, даже добавив им виртуозности и эстетичности, каким бы совершенным не был их внешний вид. Эти произведения – результат профессионального ремесла, созданные с определенной целью по заказу.

В “Беседах с Гете” Хуана Педро Аскерманна в третьем томе можно прочесть: “ наши нынешние таланты находятся на рекламных щитах. Целые страницы критики, которые ежедневно появляются в сотнях разных мест или сплетни, побуждаемые публикой, делают невозможным появление чего-то здорового. Тот, кто не умеет уходить от этого и резко изолироваться, тот пропал. Газеты с их критической и негативной направленностью пропагандируют, разумеется, половинчатую культуру среди масс. Но для плодотворного таланта – это ядовитый вредный туман, дождь, который разрушает созидательную силу дерева от его зеленой лиственной кроны до самых глубоких корней и самых скрытых волокон”.

Я не в состоянии представить, что бы высказал я сегодня, живущий в мире коммуникаций, в котором больше рекламы, чем коммуникативности.

Положительная сторона имитации этих изображений фотолюбителями заключается в том, что они вынуждены повышать свои технические знания, учиться контролировать многие параметры, необходимые для достижения определенных эффектов. Имитация, включая копирование, составляющая часть обучения.

Фундаментальное заблуждение в том чтобы поставить перед собой близкие и наиболее доступные цели на том этапе, на котором персональное “я” является чем-то очень далеким и даже невидимым. Они находятся в фазе обучения ремеслу и следуют какому-то хорошему образцу, эталону, примеру. Каждая поставленная цель, достигнута она или нет, открывает для них свои собственные двери для перехода на новые уровни и, следовательно, это отличная практика и разумный экономичный учитель. Было бы лучше прибегнуть к по-настоящему художественным изображениям. Но все хорошее, отданное вкусам широких масс, воспитанных на потреблении, рассеивается. Сложно не ошибиться даже экспертам, не говоря уже о дилетантах. Ребенок, который начитает писать, переписывает самые простые тексты или пишет диктанты, находя в них ошибки, учится. Это тот же случай.

Постижение ремесла имеет больше общего с ознакомлением, способом действия, с умением делать, с качеством манипуляций, с опытом в применении. Очевидно, что необходим определенный уровень вкуса и креативности, но в направленности ремесла много утилитарного.

Произведения утонченного ремесла оставляют зрителя с открытым ртом. Созданные им произведения делают ясным разницу между мастером и тем, кто им не является, они показывают, что можно сделать, освоив все сложности этого дела. Такое знание дела считается идеальным и даже необходимым для любого мастера, так как помогает ему достичь своей цели и не ограничивает в выражении нюансов его языка. Высокий уровень ремесленной работы говорит о наилучшей подготовке и профессионализме. Многие произведения искусства не могли бы получить долгую жизнь, если бы в руках художника не было профессионального мастерства. Профессионализм – это часть искусства, без этой опоры

оно осталось бы в идеях, потому что мастерство, владение делом делают искусство реальностью.

Низкий уровень мастерства препятствует передаче нюансов, он очень заметен опытному глазу и оставляет качество художественных произведений на самом низком уровне. Но ремесленные произведения внутренне пусты. Демонстрация умения как отдельного элемента какого-то произведения может удивить неопытного зрителя, но это было бы подобно анализу гибкости и силы в движениях балерины, при оценке выразительности и красоты какого-нибудь балета.

Мастерство в ремесле - это преимущество, а искусство осуществляет его наилучшее использование в каждом произведении. Виртуозность – это благословение, но служит только приданию формы творению, а не самому ее созданию.

Не все жанры фотографии идут по пути подражания коммерческим рекламным изображениям. Любительская фотография двинулась в неожиданном направлении в поисках неизведанных областей, создавая во многих случаях изображения превосходного качества. Тенденция к качественной репродукции во всех сферах привела к достижению технического совершенства в натурной съёмке - «пейзаже» и «городском пейзаже». Но негативная сторона в том, что каждое из направлений стало массовым и сверхэксплуатируемым, создав тысячи образов, которые превратились в избирательное свидетельство. С эстетическими вариациями нашему взгляду предстали фотографии городов, горожан и предметов их обихода, полей, рек, гор и животных, крестьян, кладбищ, цыган, брошенных остатков “цивилизации”, процессий, драм, стариков, молодых, ночи и дня, востока и запада, севера и юга, войны и мира, стены, пятна... Все это само по себе и в комбинации с любой другой вещью из вышесказанного

или воображаемого. Человеческое тело не избежало этой моды. Но на этот раз, не так как в пикториализме, всё заполнено тысячами или миллионами изображений.

Понятно, что во многих случаях притягивает к этим фотографиям. Было бы нелогично пренебрегать красотой, когда можно полюбоваться ей, а в некоторых случаях присутствует нечто большее, чем просто красота. Но столь же верно, что та легкость, с какой фотография позволяет нам схватывать образы, позволила тысячам последователей опустошить содержание всех мыслимых тем из-за их докучливости. Новизна образов – это в сущности вариации содержания, но дух их остается тем же. Существует ясное разделение между формой и сутью. А этот сорняк массовости: с одной стороны помогает визуальному воспитанию зрителей, а с другой стороны привлекает людей с подсознательным мнением, что делать фотографии легко, что тот, кому удастся это – делает искусство, что нет большего искусства, чем то, что на фотографии, а тот, кто их делает - прекрасный фотограф. Но когда что-то является простым и легкодоступным, оно становится незначительным или теряет свою ценность. Похоже, что искусство сбежало от реальности.

Последняя страница книги Дорис А. Дондис “Синтаксис изображения” говорит, что искусство уже не будет делом исключительно художников, а все смогут творить его, так как «машины» позволят создавать самые наисложнейшие изображения.

Это неверно.

Все то, что механически предопределенно, остается подозрительно далеко от границы творчества. Но это не впервые в истории намереваются демократизировать то, что по своей природе является уделом немногих. Точно также, как невозможно сделать общедоступным тройной сальто-мортале.

Aldous Huxley утверждал: ” Технический прогресс привёл к вульгаризации ... всегда и везде преобладающая часть художественных созданий была неполноценной. Но сегодня процент халтуры в художественном производстве больше, чем когда-либо. И так будет продолжаться, пока люди не прекратят свое непропорциональное потребление литературного, художественного, музыкального материала” (Croisiere d hiver en Amerique Centrale. Paris)

Эта поверхностность искусства – знак времени, которое размещает непосредственно под налетом художественной наружности то, что уже давным-давно жеванно-пережеванно.

Чтобы быть в нужном месте в момент рождения искусства, разум должен быть занят сознательной и бессознательной работой, режиссируемый нашим внутренним духом, для того чтобы взрастить опорные ветви для созидания нового произведения. Другими словами, подготавливая себя к тому, чтобы суметь понять новые все более и более хитроумные послания, которые порождает наш внутренний мир. Эта внутренняя часть работы, а не внешняя с поверхностными играми, действительно имеет определяющее значение, потому что показывает главную дорогу. Это проводник, ствол дерева, у которого поверхностное или малозначительное – это ветки, листья и сухая кора.

Если бы эти чудесные машины существовали и были бы способны сделать физической реальностью даже наши мысли, даже в этом случае они не создали бы искусство. Разве что, подготовленность и глубина мышления не достигли бы той точки, когда сознание дистанцируется от внешней оболочки. То, что определяет разницу между машиной и творцом находится намного глубже чем то, что мы видим на холсте или напечатанным на бумаге. Машины могли бы заменить работу ремесленника, но не художника.

То, что подвигло к созданию великих произведений искусства, которые мы можем созерцать, находится очень далеко от того, чтобы быть представленным в полном объеме в уже законченном произведении. Это произведение всего лишь отражение духа, который сделал возможным его создание.

Личность, которую отображает какое-то произведение, не является уникальной. Произведение живое внутри себя, оно является фабрикой впечатлений и чувств. Все они меняются, растут и дополняются в последующих разглядываниях. На разных возрастных этапах, в зависимости от разного жизненного опыта они имеют настолько противоположный облик(вид), что кажутся поменявшими свой цвет.

Ограничивать искусство механическим процессом делания видимым произведение - это ещё один камень в мешке, который его утопит в реке запрограммированного воспроизведения, в особенности если речь идет о фотографии.

Иногда то, что пишется во благо фотографии, непонятно, будь отредактировано оно её другом или врагом.

Мне трудно поверить, что кто-то, прежде чем дать жизнь фотографии, не выстраивает в своей голове каждый её квадратный миллиметр, не продумав много раз, как соединить каждую из многочисленных граней. Включая развеивание сомнений прежде, чем принять решение, которое будет подразумевать не добавление к данному произведению, а напротив, чего-то его лишającego. Хотя, было бы неплохо, чтобы этот «механизм» убрал наши сомнения, но я бы предпочел продолжать их иметь, потому что из этих сомнений рождаются миры, в которых создаются новые творения. Творчество – это непрерывный процесс, а не груда бессвязных мгновений.

Фотографировать легко? Нет? Снимать фотографии легко благодаря производителям, которые стимулируют потребление, “снимать” фото несложно, “делать” фото – это очень трудно. Есть большая разница между запечатлением и созданием впечатления. Проблема заключается в том, что некоторые не знают их настоящую сущность, не осознают разницу между этими двумя понятиями, когда говорят о фотографии.

Захватывание образа, как такового, имеет определённые опасения и трудности, большие или маленькие, страх, даже учитывая технологии, и попытки делать легко вариации того, что мы видим, усложняет еще больше ситуацию. Прийти к сложным изображениям, не того, что физически нереально, а просто идеи - это очень тонкое дело. (предложение несогласованно и непонятно. Вернись к моему переводу) Пойти еще дальше где вопрос не только в технической сложности, а также внутренней готовности достичь точки, в которой удастся превзойти технические средства, где оно служит только опоркой. В этом случае “ДЕЛАТЬ” фотографии может быть просто невозможным, если нет внутренних способностей.

Это как защитный механизм. Мы хотим верить, что можем делать то же, что и другие, но это не так. Мы можем пытаться, но, похоже, всегда найдется кто-то лучше. Также мы не можем осуществить все, мы не вечные. И даже если бы мы были таковыми и могли бы испробовать один за другим все доступные для человечества пути, мы бы продолжали сталкиваться с тем, что в каждой области есть кто-то, кто имеет то, что мы не имеем, но что было бы для нас очень полезным. Мы знаем, что не можем сделать что-то так хорошо, как другой, но, если используется какое-то механическое приспособление, будь то автомобиль или камера, тогда мы предполагаем, что с этим самым механическим приспособлением мы могли бы сделать

это практически также хорошо. С ним и, конечно, хотя бы минимумом практики. Но это не так, речь не идет о том, чтобы нажать кнопку или ряд кнопок в секретном или обратном порядке.

Не существует компьютера, способного создать симфонию, сравнимую с любой из тех, что нас волнует, или оперу, которой мы аплодируем стоя. Ни один компьютер никогда не придумает язык абстракции. Для этого нужно питаться эмоциями и чувственностью, которые свойственны живым существам.

Механические средства и инструменты прекрасны во всех областях, потому что помогают ремесленнику совершенствовать свое мастерство в произведениях, но сами они не создают этого произведения. Они не делают его ни физически, ни ментально, в особенности ментально. Любое произведение, которое претендует на нечто большее, чем простой казус, требует подготовки и мысленной близости с творением, которое не достигается неуклюжими даже искусным владением приспособления, каким бы оно не было.

Необходимая отдача поднимает конечный результат на разные уровни в соответствии с одаренностью каждого.

Кто-то занимается спортом три раза в неделю по одному часу, и шаг за шагом он улучшает свой уровень до тех пор, пока по прошествии нескольких лет он раскрывается как знаток. Если посвящать себя чему-нибудь в течение двух часов ежедневно, придешь к тому, что сможешь делать фантастические вещи, станешь экспертом. Если тому же самому посвящать восемь часов в день, последовательно и вдохновенно, результатом будут произведения, невероятные и возвышенные. Но, по-моему мнению, что всё исключительное – это следствие одержимости. Понимая это слово не

как болезнь, а как занятие, как фон наших мыслей, направленных на то, что нами движет.

Невозможно, чтобы поверхностное, случайное или механическое приближение к средству выражения породило что-то более глубокое в истории искусства, чем отпечаток пальца на скале. Отсюда до Микеланжело большое расстояние в результате использования новых механических средств.

Что определяет ценность фотографии как искусства? Ценность её мастерства? Дифференцирующая ценность? Её ценность как штучного предмета? Экономическая ценность? Её единственная и истинная ценность в том, что она служит средством экспрессии, а не просто запечатлением изображения. Именно в этой экспрессии надо искать её ценность, все остальное не перестает быть спорным.

Похоже, что эта способность к экспрессии не отнимается у фотографии, несомненно, она интуитивно чувствует всё, что может сказать и еще не сказала, и в этом она, похоже, находится в согласии со всем миром.

Фотография, которая приняла эстафету от живописи в деле презентации действительности и которая преумножила выразительность графического изображения во всём мире, она сделала бесконечно прекрасными эти презентации, но иногда присутствует ощущение, что это нотариальный документ, отредактированный изысканным образом.

Главная тенденция была как охотников за образами. В этом случае фотограф ловит моменты внешней реальности с намерением репродукции, регистрации или воссоздания, включая очень деликатные реальности с намерением возвеличить красоту. Это могли бы быть эскизы, сцены, интерьеры и экстерьеры, тщательно спланированные и выполненные для конкурсов

или выставок. Иногда, кажется, что изображение имеет больше общего с верностью камере, чем фотографии.

Фотограф, охотясь за реальностью, с самого начала ищет темы для применения фотографической техники, чтобы добиться изображения, исходя из его эстетики. Огромные возможности, которые предлагает камера для варьирования угла или игры с контрастами и тоном на протяжении всего процесса и до момента получения конечного оригинала, дает возможность знатоку фототехники сделать красивым практически любой снимок. Благоклонность природы способствовала распространению среди публики пейзажей, сделанных легионами новичков, которые видят в любом эффектном пейзаже заходов и рассветов красного солнца и в неистовой игре света художественную интерпретацию реальности. Даже если этот язык можно назвать языком фотографии, очевидно, что он не является языком изысканным. Это язык ученика мастера, который не обладает зрелостью, чтобы выставить свое произведение на всеобщее обозрение. Однако, часто можно видеть экспозиции большого количества работ с пейзажами, пустых пустыми по своей сути или чересчур примитивными. Разница очевидна и не заслуживает дальнейших объяснений. В этом убеждаешься, когда сталкиваешься с весомыми работами. Они не являются результатом дешевых эффектов, и результатом однократных случайностей, это случайности продуманные, ожидаемые или искомые, от которых сложно уклониться и избежать которые нелегко. Это работы тонкого и изысканного мастерства.

Сравнительный исторический анализ массового производства заставляет побледнеть пейзажи такого типа, так как их предназначение - потребление и забвение. Но это не вина тех, кто их создает, разумеется, нет. Каждый новый уровень внутренней шкалы развития порождает

свой тип произведений, который становится ступенью для другого. Уровень каждого лично разворачивается внутри своего собственного круга общения.

Удивительно то, что необходимый отбор, селекция творческих работ до их демонстрирования на выставках не производится должным образом. Пусть современный мир коммуникации и позволяет пересылать изображения тоннами, но в рамках того, что изображения выполняют скрытую роль воспитания и приближения зрителя к возвышенному искусству фотографии, должен быть кто-то, выполняющий функцию критического рецензента. Я не говорю о цензуре или уничтожении того, что не является ортодоксальным, я говорю о критике, которая направлена на произведения, несомненно низкого уровня.

Определенные изображения годятся только людей с плохим или совсем невоспитанным чувством вкуса. Эти произведения как бы представляют вкус сахара или соли, а сами по себе не принадлежат изысканной кухне. Это сравнение, кажется таким элементарным, но является натуральным объяснением их визуальности и того, что они представляют на вкус. Наверное, двоеточие или тире были бы более уместны в этом сравнении с солью и сахаром, однако удельный вес продукта намного выше, чем примитивность их образов, и они могут создать в любой плоскости больше визуального напряжения, чем любое из изображений.

Обратите внимание, когда произносится слово “пейзаж”, это относится не только к сельским пейзажам, а также к городским и любым другим типам пейзажа и даже к тем, которые служат фоном для групповых сцен.

Чувствую, что эти изображения, результат массового производства по причине их отторжения, являются необычайным толчком для творческого духа. Пресыщение всеми видами изображений каждый раз уменьшает

количество свободных путей внутри фотодела и, таким образом, подсказывает нам наш собственный путь, избегая других. Пресыщенные образами, тенденциями, стилями и эффектами мы отдаляемся от них, и маловероятно, что мы вновь пойдем по тому же пути. Мы будем искать другие дороги, другую питательную среду, и рано или поздно будет найдено что-то внутри профессии, и собственно то, что нас насытит и позволит начать наш персональный путь.

С другой стороны, сознательный фотограф, который выставляет сцены с присутствием людей или без, не может остановиться лишь на “новой” презентации старинных эскизов или подобных имитаций. Конечно же, нет. Это после такого-то исторического пути, сложившихся традиций и такого количества произведенных изображений... Сцены с людьми также не могут быть выдергиванием из вульгарной реальности и пересаживанием их в более необычную реальность, которая действительно может создать более приятную эстетику. Такая цель не оправдывает создание нового произведения, которое рождается порочным по своей сути, и не имеет будущего.

«Широкое распространение» фотографии не надо путать с «распространением хорошей» фотографии, это абсолютно разные вещи. Как мы уже сказали, фотография повсюду. Но также, как любое увлечение, независимо от того, что оно требует высокого уровня творческих способностей, уровень тех, кто укрывается в ее тени очень разнится. От простого ученика до знатока своего дела, переходя от средней ступени до уровня гениальности. Естественно, большое количество любителей в своём увлечении фотографией находятся на самом примитивном уровне, и их число уменьшается по мере того, как их знания становятся более точными, доходя до малого числа индивидуальностей, которые находятся на самом высоком уровне послужного списка. Это естественный закон

природы. По этой причине, большая часть изображений с художественным намерением, не имеет желаемого уровня. Но ещё больше беспокоит, когда очень высокий уровень фотографии, являющийся всего лишь следствием коммерческой заинтересованности, претендует на художественный облик. Рынок искусства также имеет развитый уровень потребления, который сам по себе не подвергается критике, хотя с пуританской точки зрения, возможно, он не самое лучшее. Я имею в виду, момент, когда достигнута способность творить, и намеренно занижается уровень произведения для того, чтобы оно было понятным как можно большему числу зрителей.

Вследствие массового производства, многочисленных конкурсов и выставок для новичков, идет наводнение изображениями, непосредственно изготовленными для одного дня, отвечающими моде или тенденциям, которые оправдывают произведение с точки зрения технической или графической витиеватости, которая одновременно обманывает своего создателя и вводит в заблуждение того, кто его созерцает. От случая к случаю нам представляют произведения с блестящей техникой исполнения, сделанные в манере почти не уступающей артистической; с чувствами, выраженными в форме, свойственной маскараду, или же в избитой и притворной манере. История этих фотографий явно прослеживается в тематических журналах. Также здесь можно говорить об экстраординарной манере видения некоторых фотографов, но их число сводится к считанным единицам. Открыв новый путь, они увидели, что по нему колесят бесчисленные ловцы образов, которые обращаются к тому, что уже создано, но с персональным видением, и в основном превращая свои работы в простые подражания, лишённые какого-либо другого качества.

Для тех, кто находится на этом уровне, данные работы являются личным достижением, и когда они видят свои работы выставленными или оцененными, они получают сладостную пощечину от своей собственной иллюзии, которая их соблазняет и утапливает все глубже. Каждая ступень имеет свою награду и свое наказание. Это чаяния тех, кто еще находится внизу и заслуживает понимания теми, кто уже поднялся выше, потому что они тоже когда-то находились на том же уровне.

Нет необходимости доказывать, что в конце этого пути, в сущности, пульсирует маячок способности творить искусство, но, похоже, что сам смысл творчества неизвестен. Эта проблема на протяжении всей истории оставалась без особых изменений, и только время вносило ясность, кто же ошибался. Перед лицом произведений тех гениев, которые были до нас, или произведений гениальных современников, даже как-то стыдно брать в руки камеру с целью творчества, но, с другой стороны, нужно не терять из виду необходимость максимальной честности в творчестве.

Погруженные в водоворот прогресса фотографического дела, со всех сторон окруженные изображениями любого, даже самого низкого уровня, появились те, кто отдавал себе отчет в необходимости изменений и поиска других путей. Некоторые из них уже присутствовали с самого момента рождения фотографии, которая стимулировалась желанием оторваться от живописи в направлении других миров. Но, возможно, произведенный на зрителя эффект не был желаемого уровня, особенно если указанные произведения были по зубам только знатокам и критикам. Они должны были подразумевать необходимость поиска внутреннего пути проникновения в суть, а не постигать через внешнее, и, кроме того, этот путь должен был обладать

собственным строго фотографическим языком. В этом случае становится очевидной необходимость педагогики в искусстве фотографии. Это искусство значительно выросло и выросло слишком быстро, поэтому не хватило времени, чтобы получить разумно подготовленную категорию зрителей.

Необходимо минимальные познания о нашей работе, чтобы довести как можно скорее до зрителя те идеи и создания, которые просятся наружу из глубины наших творческих способностей.

Несомненно, что всевозможные варианты популяризации, продуманные как идеальные для массовости культуры, не являются ни идеальными, ни возможными. По крайней мере, в том, что касается полученных результатов.

Культура и подготовка для восприятия искусства не являются обязательными. Глубокое понимание какой-то культуры требует жизни в ее среде и глубокого философского её познания. Возможно, что какая-то одна из лучших картин не значит ничего для индейца с Амазонки, а, может быть, она ему покажется впечатляющей. Но полное осознание того, что создается в лоне культуры, понимается особым образом, не без трудностей, и обязательно внутри самой культуры. Универсальность искусства должна пониматься внутри определенных параметров.

В любом случае, даже в рамках того понимания, которое может охватывать географически и интеллектуально какая-то культура, некоторые индивидуумы внутри неё самой находятся на разных уровнях и не всегда могут понимать слишком для них заумный язык. Источник искусства более глубок и более труднодоступен, и чем больше, тем он чище.

Если есть желание облегчить доступ к искусству, необходим минимум педагогики о творчестве.

Кандинский говорил, что люди больше бы понимали внутренний, духовный, символический язык, приближаясь к идее создателя произведения.

Когда он сказал это в 1911 году, могло показаться, что он мечтатель. Это не так. Дух эпохи заставлял интуитивно чувствовать это направление в развитие человечества. К сожалению две мировые войны превратили эти гуманные чаяния в непредсказуемое материалистическое развитие, или, по крайней мере, не сходного калибра. Следствием является то, что многие стили, которые тогда, казалось, провозглашали будущее живописи, как, например, абстракционизм, сегодня очень далеки от большинства смертных. Однако, разумеется, что последствия его творчества дали свои плоды среди тех, кто к нему приобщился.

Педагогика, о которой я говорю, не направлена на то, чтобы научить, “как делать”, а смысл ее в том, чтобы научить “что искать”. Знание направления, в котором движется поиск искусства, определенным образом заостряет внимание и помогает зрителю найти с большей легкостью путь, который его приобщит к произведению.

Роль автора и критики в этой ориентации является абсолютно фундаментальной.

Когда автор остается лицом к лицу со своим произведением, это приводит его к полной внутренней изоляции, причащению к миру, который образуется в процессе творчества и сохраняется, пока оно длится. В этом мире вспыхивают творческие искры, которые создают основу произведения, появляются идеи, которые развиваются в процессе творения и открывают двери для следующих работ. Этот процесс абсолютно индивидуальный внутри каждого автора, но также он воскрешает в памяти мир, которым автор дышал и который наполнил жизнью произведение, представленное зрителю.

Это произведение – живое существо из мира, незнакомого для остальных, но реального для автора, потому что он жил в нем, и без этого внутреннего мира не появилось бы произведение. Роль критика не только в применении своего мнения для осуществления рационального анализа того, что он комментирует. Произведение может нравиться или нет, быть лучше или хуже, быть понятным или нет, далеким или близким, но критика воспитывает и помогает тем, кто ею пользуется, с большей легкостью сблизиться с произведением, чтобы принять свое собственное решение о том, что он созерцает. Она также способствует тому, чтобы более легко получить резонанс.

Критика имеет особенную воспитательную функцию для тех, кто находится уже немного выше первой ступени. Даже тем, кто вращается в кругах близких искусству, быстро узнающие экстремальные движения мира искусства, иногда им самим сложно понять новые шаги. А для тех, кто не живет день изо дня в творчестве, эти прыжки могут стать непреодолимой пропастью. Я всегда воспринимал критику, как необходимого посредника между произведением и недостаточно подготовленным зрителем. Работа критика, если она хорошо сделана, способствует приближению искусства к зрителю, который проявляет к нему любопытство. Если зритель не подготовлен минимально, произведение остается для него немым, ничего не выражает, а если выражает, то на самом простом уровне.

Без чувствования, развитого в необходимой степени, наше произведение предстанет перед слепыми зрителями. У них есть глаза, но они не научились видеть, или их не научили, как когда-то нас научили читать, распознавать абстрактные знаки языка искусства. Самая лучшая книга не имеет никакого значения для неграмотного человека.

Если тот, кто желает духовного обогащения от созерцания какого-то произведения, не способен его смаковать, это значит, что он еще не готов для такого опыта. В результате, оно может оказаться для него даже терпким и неприятным.

Оценка, которую может дать ребенок семи лет хорошему вину, не обладая воспитанным и зрелым вкусом, может быть только негативной. Но от этого хорошее вино не перестанет быть хорошим, также как и хорошее произведение. Без подготовленных зрителей, искусство похоже на игру, предназначенную удовлетворять самих игроков. То, что должно было бы вырасти во взрыв, превращается в имплозию («пшик»), рынок искусства проглатывает это, никак не меняя мир, из которого это появилось, и для которого оно было создано. Без подготовленных зрителей искусство живет в закрытом мире.

Есть виды искусств, незнакомые нашим чувствам, но, без сомнения, есть много других, для которых наши чувства не развиты. Не имеет значения, это реальные чувства или ещё неразвитые.

Если зрители не умеют читать – это все равно, что не иметь зрителей. Поэтому педагогика искусства необходима, Я настаиваю на этом. Но она нужна не только для понимания искусства, но также она развивает необратимым образом способность наблюдать, анализировать, понимать, синтезировать, творить и изобретать у тех, кто наслаждается искусством.

Искусство – это пища для души. Обучение состоит не в ознакомлении с именами великих художников, которые являются вехами истории, а в понимании их произведений, что является единственной основой, отталкиваясь от которой можно идти вперед. Знание их имен и непонимание языка их произведений порождает

только лишь пустословие, которое обрекает входящих в мир творчества на повторение своих же шагов, как движение по кругу. Не знать языка художника – это значит тоже самое, что вычеркнуть его, как будто он никогда не существовал. Если мы не понимаем голос ветра, зачем нам тогда его речи?

Школа, художник и критика – это фундаментальные устои в образовании наблюдателя. Выгода для ученика заключена в применение в повседневной жизни, развитых внутренних способностей к абстрагированию, генерированию идей и синтезу.

Некто входит в выставочный зал, ходит перед картинами, созерцая их, перескакивая от одной к другой, как тот, кто слушает пять минут начало симфонии и уходит. Он не услышал ничего, что бы его заинтересовало. Он думает, что увидел необходимое для понимания этих произведений, то, что они говорят, что означают, какую направленность имеют. Внутри него они уже классифицированы и даже оценены. Суждение вынесено: мне нравится или не нравится. И точка.

Но он ушел таким же, как и пришел. Ценность искусства для него свелась к раскрашенной поверхности бумаги. Библиотека – это не то, что заполняет две полки в каком-то месте нашего дома, если эти книги никогда не читались. В чем разница?

Действительно, существуют изображения, одного взгляда на которые достаточно, чтобы произвести на нас внутренний эффект; короткая нотка, которая пробуждает в нас определенные чувства. Но также есть образы, которые требуют более длительного периода созерцания, и даже слишком длительного для того, чтобы они высвободили весь свой первоначальный эмоциональный заряд. Позже необходимо к ним вернуться, чтобы продолжить диалог, в котором такие изображения нуждаются.

Сделанные моментальными, не все они предназначены к быстрому визуальному потреблению и легкому поверхностному знакомству. Во многих случаях суть произведений нельзя свести к простому сообщению типа телеграммы. Говорят, что одно изображение стоит больше, тысячи слов, но за пять секунд мы не можем услышать пять тысяч возможных слов, которые несут глубокий смысл. Необходимо останавливаться на деталях диалога.

Если мы резюмируем образ Дон Кихота словами: "тощий сумасшедший с толстым слугой, который сражался с мельницами", возможно, тот, кто нас слушает, будет знать, о чем идет речь, но о сущности книги ничего не поймет. Это знак нашего времени – стремление найти незамедлительно смысл, вместо того, чтобы понять его глубину, попытка сэкономить время именно там, где не надо экономить. Искусство тоже кажется предметом потребления, но это только кажется. Какой бы разный внешний вид в нем не искали, истинное искусство – неприкасаемо. Не имеет значения, в какой наряд оно облачено, нужно только время, эмоции, воображение, ум и душа, чтобы быть созданным или понятым. Чтобы почувствовать, как оно струится нужно спокойствие достаточное, чтобы удержать наши размышления или же не будет ничего кроме фонового шума. Это как фрукт, которому нужно время, чтобы созреть, иначе он будет несъедобным.

Подготовленный зритель, даже если произведение не соответствует его вкусу это блаженство для создателя. Это тот, кто говорит на его языке в далекой стране. Какая разница, что возможно он думает по-другому? Кому это важно? Он живет в своем мире.

Искусство – это история изолированных друг от друга воздействий на внутренний мир человека, которые направлены на то, чтобы подпитывать и оказывать влияние на тех, кто их получает. Воздействия обстоятельств,

которые окружают человека, это то, что удобряет основу его креативности. Его семейное, социальное и культурное окружение оставляют свою метку на его мыслях и идеях.

В те исторические времена, когда социальное сообщение между разными народами, нациями или континентами было недостаточным, влияния на творческие личности ограничивались областями наиболее близкими к их физическому окружению. Приток влияний из других географических широт был скудным или очень скудным. На культурном уровне, появление типографии стало вехой между прошлым без средств коммуникации, и настоящим, с быстрой коммуникативностью между отдалёнными уголками света. Прошлая изоляция порождала эстетики и тенденции, которые можно было отметить на карте кружочками, разбросанными в отдалённых уголках. Эти метки - школы разных стилей со своим собственным именем. Развитие средств связи и скорость, с которой передаются всевозможные идеи, привели к тому, что в местах отдалённых друг от друга на тысячи километров, появляются произведения, которые имеют схожие характеристики и новизну, и они не являются плагиатом или случайностью. Эти образы всего лишь отвечают на эффект временного влияния эстетических вкусов, культуры, и, наконец, коммуникации данного времени. Эти воздействия стали в большей степени универсальными. Приемники этих влияний, творческие личности, отразили, каждый по- своему, свет культурных влияний.

Искусство приходит из мира, то есть из народа, зрителя, но рождается оно, не нуждаясь в нём. Наполненный разными воздействиями, творец в определенный момент может уединиться и создать свои произведения, не контактируя с остальными людьми. Можешь работать над произведениями в течение многих лет, создавая гениальные творения. Можешь хранить их в какой-то

комнате, не показывая никому, оставаясь с ними наедине, не нуждаясь в общении и одобрении со стороны зрителей, но будешь создавать работы, как результат воздействий, которые получал ежедневно, и которые сформировали твой внутренний мир.

Конкретные творения принадлежат конкретным эпохам. То, что создает какой-то автор, не могло бы быть результатом других обстоятельств в другой исторический момент. То, что исходит от автора, обусловлено его прошлым и тем, что ему пришлось пережить. Его произведение будет нести печать поколения, в лоне которого он был воспитан.

Результат этих креативных действий возвращается к своим истокам, замыкая круг, когда его представляют перед зрителем. Внутренний и внешний толчок, полученный от нашего окружения и его воздействия, возвращается в обобщенном виде в мир, из которого он вышел.

Искусство использует творцов, чтобы выразиться, но им принадлежит роль не более, чем его переписчиков, и в тоже время их роль настолько непостижима, что не будь этого творца, это произведение не существовало бы именно с этим лицом.

В этих обстоятельствах конечная цель творчества - это зритель, который будет наполняться им и продолжать инкрустировать эти видения в своей собственной культуре. Без зрителя искусство – это тупик, мертвый путь, мотор, который работает вхолостую.

Абстракция, мазок, гиперреальность - представили публике образы, которые она не была подготовлена переварить. Вы уже поняли - это не фотографический язык. Кроме того, не мешало бы вновь спросить, были ли эти изображения простой эстетической игрой или отвечали какой-то высшей цели? В любом случае, не очень подготовленные зрители не увидели те большие

шаги подготавливания, подготовки к этой элитарной эстетике. Они не смогли адаптироваться, вероятно, они этого и не хотели или не нуждались в этом. Но это не оправдывало творцов, создающих образы под покровительством критиков, во многих случаях стремясь найти снисходительность с их стороны как подтверждение того, что его язык ясно понят. Конечно, никогда не надо забывать, что первый зритель – это сам творец, и именно для него в первую очередь произведение должно служить точкой опоры его духовности. Однако, нельзя обойти молчанием, что в последнюю очередь эти произведения являются собственностью других людей в смысле их функции подготавливания. Искусство – это тоже факт коммуникации, или, другими словами, форма связи, производная от полученных впечатлений.

Творческая работа имеет также свою подготавливательную и воспитательную сторону. Не принятие этой стороны как фундаментальной, приведёт к тому, что простые люди не смогут уловить разницу между “смотреть” и “видеть”, если для этого не будет подготовлена почва. Также они не смогли бы понять слишком сложный прыжок, если говорить об эстетике.

Заметьте, что вопрос «направленного к зрителю монолога» продолжает быть нетронутым.

Часто сталкиваясь со зрительским непониманием произведения, напомним то сравнение фотографии с нереалистической живописью, что само по себе невозможно сравнивать, так как они имеют разный язык выразительности. Незнание критерий, спровоцировало странную реакцию, большую ценность имели просто старые работы, вещи фото-живописные, где ценилась трудность профессионального исполнения, то как автор добился «такого» при «тех-то» скудных средствах. Вот что рассматривал непонимающий зритель.

Прежде чем анализировать эти правила, нужно сказать, что Искусство не делается для того, чтобы прятать его от созерцания, потому что это значило бы то же самое, что не создавать его, оно бы не существовало.

В отношении оценки старинных фотографий нужно заметить, что, основываясь на труднообъяснимых фактах или из-за их ретронаправленности, которая придает больше индивидуальности прошлому, чем настоящему, вдруг увидели свет старые фотографии, вытасканные из всевозможных архивов. Они воскрешают в памяти сцены, в большинстве своем эстетически незначительные, обладающие чисто ретроспективно- документальным интересом.

Это не только знак потребления, свойственный времени, это также во многом говорит (многое) об общем заблуждении. Самое лучшее, что можно сказать об этой моде, это то, что появились интересные графические документы того, что не имело постоянства. Это реальность, которая укрепляет память. Но даже, если это идёт от таких авторитетных мнений как Сюзаны Зонтаг (Susan Sontag), думать что фотография растет в своей цене по мере отдаления ее прошлого, это значит то же, что сравнивать её с доисторическими предметами, найденными в пещерах, или древнеримскими монетами. Они могут представлять интерес, но не являются искусством. Такую же оценку можно было бы дать пластмассовой ложке, которую бы нашли через десять тысяч лет среди развалин современного города. Очевидно, что если бы в раю мы имели фотографию вместо полотна Адама и Евы, картина ничего бы не стоила. То, почему она могла бы быть предметом искусства, это совсем другая вещь.

Что касается отношений между живописными и фотографическими средствами, без сомнения, они основываются на той, продемонстрированной способности фотографии к графичекой абстракции, которая

представляла результаты, схожие с определенными живописными направлениями. Как бы утверждая, что камерой можно сделать то же самое, что вызывает интерес с точки зрения живописи, хотя не только поэтому. Таким образом, в один и тот же мешок засунули «нереальное» и «странное» из-за того, что их не понимали, при этом каким бы не было средство, получили в результате продукт для украшения, а не предмет искусства. Так как суждение публики о ценности этих произведений основывается на уровне трудности в работе мастера или ремесленника, который угадывается в произведении, а также на его эстетике, таким образом, публика склоняется к одному или другому художественному средству. Но перед определенными композициями, из-за их кажущейся простоты выполнения, зрители вновь остаются онемевшими или в нерешительности... Любое литературное произведение не стоило бы больше или меньше оттого, что написано оно карандашом или ручкой. Такие оценки абсурдны, но они свойственны всему тому, что загружено материализмом. Тут же надо отметить, что путь или пути, по которым фотография и живопись идут рука об руку, немногочисленные и короткие. А отличительных черт, которые их разделяют, намного больше тех, которые их объединяют, но эта тема относится к следующей главе.

В любом случае, является ложным мнение, и в особенности ошибочным из-за незнания, что живопись имеет больше возможностей в передаче нюансов или в креативности, чем фотография. То, чем она обладает, это другой тип тонкостей, но тонкостями.

фотографии она не владеет. Впрочем, для сознательного и полноценного творчества, в котором нет места случайностям и импровизациям, в котором любую идею или исследование можно довести до хорошего результата, будь он естественным или искусственным,

реальным или ирреальным, фотография не требует ничего более, чем необходимого уровня знания техники, на которой она основывается, также как живопись, скульптура и остальные виды искусства. Правда, внутри пространства, в котором она вращается - плоскости. Рекламная фотография и фотография косметики действительно привели достаточно доказательств этой её способности.

После всего можно видеть, что вес живописи, её традиций и достижений в области творчества во многом обусловили свободу фотодела, но не было проведено достаточного исследования внутри неё самой. Подготовленность, которую зрители могли накопить благодаря живописи, не позволяет внести свою песчинку в понимание тех “менее реальных” композиций, которые могут выйти из фотографического изображения.

Здесь мы продолжаем говорить о внешней стороне, а не об идее.

Кроме воспитания зрителя, также возможно обучать и помогать начинающему автору в развитии его творческой силы.

В этом необходимом образовании основное значение имеют, как мы уже сказали, работа критиков, конкурсы и первые выставки.

Многие из возможных завтрашних творцов, охваченные иллюзией, прибегают к участию в конкурсах, чтобы сопоставить свою технику и узнать, как воспринимается их посыл и ясен ли он для зрителя. Зачастую, если их работы не принимались или не награждались, они также не получали и ответа на вопросы, которые ставились этими фотографиями при их отправке.

Не была хорошей техника? Не интересовала тема? Образ не имел собственной жизни? Что происходит с этими изображениями? И если они премированы, даже не получив ответы на эти вопросы, как будто этой премией

им сказали, что они преуспевают на выбранном пути и что направление правильное, и не только то, что он лучший из этой партии.

В этом смысле конкурсы могут быть незаменимой школой, потому что они как постоянный экзамен для тех, кто поднимается на новые уровни. Нежелательно терять из вида эту их образовательную роль.

Было бы лучше для появившейся новой творческой личности, о которой надо заботиться с лаской, и которая приходит с интересными идеями, несмотря на отсутствие совершенной техники, чтобы кто-нибудь объяснил ей, какова причина состоявшегося провала. Таким образом, творец мог бы понять, каков его уровень и готов ли он сделать следующий бросок. Также он мог бы подумать, если он достаточно силен, что его идея не вмещается в рамки одного конкурса. Возможно, он пришел бы к мысли, что, пожалуй, его путь – это персональные выставки. Заблуждаясь или будучи правым, он мог выбрать свою собственную карьеру.

Естественно, что эта придуманная история всего лишь история, не более. Но из неё можно извлечь полезные выводы, если этого хотеть. Очевидно, что есть много новичков с очень примитивными идеями и техниками, от которых цель истинного творения очень далека. Однако, предполагается, что от соответственно подготовленного для своей роли жюри какого-то конкурса, не может ускользнуть фотография, внутри которой что-то беспокойно бьется. Даже если она сделана в неправильной технике, будь это свой творческий язык или фотографический.

Роль конкурсов состоит в том, чтобы вдохновлять творческие личности в их стараниях. Эта роль не заканчивается голосованием. Фотографии со скрытой жизнью нельзя просто так запечатать в конверт и отослать автору. Несколько слов, чтобы направить, выразить

мнение или вдохновить, делают больше, намного больше в воспитательной миссии, чем премии конкурсов. Для беспокойных душ важнее знать, что их работы вызывают сомнения, чем считать их бездейственными. Последнее, если это происходит на начальном этапе, может вызвать творческую гибель художника. Но не только это. Часто первый творческий импульс вызван внутренними видениями и желаниями, но еще смутными и незрелыми. Проявление которых прослеживается снова и снова в творчестве сегодняшних творцов. Эти импульсы, это источником вдохновения, возможно, первые точки опоры в их творческой жизни.

Временами, этот нечеткий и сырой на начальном этапе импульс был общим знаменателем всего произведения, и можно было видеть, как он становился тонкой и прекрасной нитью по мере разматывания экспрессивного клубка способностей автора.

Ответственность конкурсов огромна в смысле подготовки к искусству, они как зародыш будущего и как школа техники для тех, кто начинает, подражая другим. Для всего этого, должно быть, и служат конкурсы.

Сознательно преодолевая этот период тот, кто прибегает к этой форме обучения, должен направляться к более высоким и персональным чаяниям, чтобы самовыражаться, не нуждаясь в чужих мнениях. Однажды ребенок становится юношей, затем превращается мужчиною, когда наступает такой этап зрелости, когда ожидание грамот и одобрения совершенно ясно означает желание избежать собственной ответственности и плавать в море искусства без усилий. В этот момент уже да.

Остаются выставки. Тема тоже сложная из-за её публичной направленности. Уже не автор обучается, сейчас уже он сам указывает и воспитывает зрителя. В этом случае ответственность намного выше. В этот

момент, из-за разрыва со многими схемами, которые ему не свойственны, автор врывается со своими собственными взглядами и показывает их публике, часто забывая о периоде визуальной адаптации и техническом обучении, которые привели его к нынешним установкам.

Для неискушенной публики техническая сторона развития произведения не представляет интереса, она видит его как таковое. Публика воспримет выставку такой, какая она есть и какой её предлагают. Может быть, она понравится, может, нет, Если способности публики позволят, а произведения будут яркими, то до зрителя дойдет идея. Если это произойдет, возможно, публика замрет, захваченная открытием внутренней красоты, в которую она не верила или которая была скрыта от неё.

Если уже опытный автор не создаёт выразительных произведений, а игрушки с эстетической наружностью, то, какими бы они не были совершенными, публика увидит в них декоративные произведения. Следовательно, идея искусства в них будет чистой иллюзией. Существует известное выражение: " это может сделать любой, владея в большей или меньшей степени мастерством". Это суждение является следствием настолько материальной манеры выражения, которую фотография применила к репродуцированию реальности, и творениям наиболее близким публике. Кроме того, это результат отсутствия подготовки, о которой мы уже говорили.

Бесчисленное количество фотоизображений, которые являются самоподражанием или производными от увиденных ранее, или же результатом игры техники, которые "говорят" мало и привносят ещё меньше, с минимальным отличием между ними; вместо того, чтобы просвещать заинтересовавшегося зрителя, пользуются его незнанием и обращаются с ним как с наивным существом. Он может быть ослеплен техническими и

сценическими вариациями, законченностью работы и т.д., но это не способно наполнить его внутреннюю пустоту и удовлетворить любопытство, а в последствии приводит к утрате интереса. Для автора копирование самого себя порождает утрату уровня внутренней способности улавливания.

Нельзя отрицать, что когда какой-то фотографии удавалось “заговорить” и заставить понимать себя, тотчас шум копий заглушал её музыку. Но поиск решения этой проблемы среди такого массового производства должен был привести нас к заключению, что ошибка заключается не в том, что выбран неправильный путь, а в способе, которым мы по нему идем. Ошибочна не реальность, а форма, в какой мы на неё смотрим, потому что не видим её саму, забавляемся её преобразованием и показом в новом фокусе, но она всё та же. Когда изображение странное, игра, похоже, заключается в разгадывании трюка, и когда снимается маска, то интерес теряется. Мы продолжаем говорить о формах, а не о смысле.

Последствия этой кучи ошибок очевидны. Несмотря на то, что число галерей с фотографическим фондом выросло, сколько же существует галерей живописи или фотографии? Сколько выставочных залов экспонируют с определенной непрерывностью фотографии? Они не коммерческие? Не имеют благосклонности публики? Они изолированы? Фотография находится там, где её поставили, это не её вина.

Нельзя продолжать молчать и идти тем же путем следующие сто лет. Эта “реальность” закончит тем, что уничтожит способности фотографии как средства, и она никогда не приблизится к своим вершинам даже близко. Да, возможно, она оставит впечатляющие своей непоследовательностью произведения, которые заставят плакать наиболее понятливых, они будут спрашивать себя,

как это было возможно, чтобы нечто подобное не достигло наивысших вершин. И надо избежать этого.

В сторону неуклюжие рифмы и легкомысленные стишки, достойные колледжа, Речь идет о том, чтобы создать поэзию.

Со всеми своими недостатками и ошибками роль выставок и конкурсов является фундаментальной для того, чтобы сформировались творческие основы фотографии. Массовое производство принуждает к более тщательному и специализированному поиску изображений, по-настоящему живых, и которые являются зародышем будущего. Но ни одна из ошибок, которые могут возникнуть из всех этих препятствий, не способна затмить выгоды, которые порождает их деятельность. В конце концов, фотография – это имитация жизни со всеми её достоинствами и недостатками. Надо впустить в себя все положительное.

Мы упоминали о роли критики, но едва коснулись этой темы. Однако, она является жизненно важной.

Миссия критики более важна, чем просто критиковать. В действительности, критиковать произведение искусства означает применить какой-то критерий, изучить, проанализировать, сравнить, дать рекомендации или даже оценку. Хотя понятие критики больше соотносят с нападками или вынесением неблагоприятных мнений, но это не так. Деликатная роль критика основывается на его собственном суждении, являющемся его отношением, которое он применяет, чтобы поощрить или ознакомить со своим мнением, а, следовательно, критик должен быть уверен в своей способности распознавать и разумно выражать свое мнение. Тот, кто умеет так судить и выражать свое мнение, критикует и одновременно учит.

Критика на какой-то выставке – это входная дверь, почти такая же, как реальная. Она делает презентацию,

дает комментарий, который помогает открыть глаза, она разогревает как тренер перед спортивными соревнованиями. Критика нас подготавливает, чтобы наше восприятие не оставалось безучастным, когда мы будем созерцать произведение. Не то, чтобы нельзя было смотреть на произведение просто так, без рекомендаций. Произведение само себя защищает и говорит само за себя, но ведь мы тоже не идем в кино, чтобы посмотреть какой-то фильм, даже не узнав перед этим, как он называется и о чем в нем идет речь. Это не повлияет на ценность картины, но нам нравится знать заранее, какой вид работы мы будем смотреть.

Не все нуждаются в ознакомлении с критикой, которая предваряет выставку. Разумеется, критики или авторы этого не делают, но я говорю сейчас о критике с воспитательным фактором для тех, кто нуждается в подобной помощи. Постоянно есть зрители, пришедшие в искусство недавно, о которых забывают и для которых анализ, сделанный критиками, представляет максимальный интерес. Включая пояснения понятий из прошлого, объяснение эволюции, тонкости техники исполнения или теории, если это оказывается уместным. Также осторожное и методичное объяснение всех "почему". Речь может идти о том, чтобы разъяснить заблудившемуся зрителю или обучить недавно пришедшего в искусство таким образом, чтобы подготовить его к восприятию образов наиболее близких к будущему или просто тех, которые находятся перед ним. Потому что то, что является будущим или прошлым для каждого из нас, не зависит от реального времени, а от личной эволюции каждого.

Хорошая уместная критика – это средство намного лучше открывающее глаза, чем большое количество (много) книг. Особенно потому, что она наставляет в том, что ты имеешь прямо перед собой. Это золотая возможность,

чтобы интерес зрителя увидеть последующие выставки, показательно вырос.

Этот заинтересованный зритель, когда начнет искать в книгах или критиках смысл искусства через фотографию, обнаружит в первую очередь огромное количество книг, посвященных теме визуальной коммуникации, её социальной или технической функции. Во-вторых, он обнаружит нехватку публикаций, посвященных исключительно специальности или не обладающих достаточной глубиной по интересующей теме, особенно в сравнении с книгами, посвященными другим средствам изображения. И, в-третьих, из чтения критики с целью получить ориентиры, он приобретет оскомину, которую можно было бы определить как осадок красноречия; а также сложнейшие технические термины, которые превратят проникновение в искусство во что-то непонятное для него.

Я читал необычайно интересные критические статьи, написанные для профессионалов, с превосходными комментариями, которые, я уверен, были близки знатокам темы. Естественно, они заслуживают только одобрения. Есть замечательные критические статьи, читая которые по нескольку раз, я получал удовольствие. Но я пришел к мысли, что для пользы искусства, они должны соответствовать не только высокому уровню, но и среднему. Таким образом, повысился бы уровень значительного количества зрителей, а для всех авторов было бы легче самовыразиться и получить отклик, потому что для зрителя среднего уровня язык профессионалов в большой мере оказывается непонятным, и после того как он прочитывает несколько из этих комментариев, он впадает в растерянность. Эти комментарии не очень понятны для неопытных зрителей, напротив, они утомляют и уничтожают желание прибегнуть к мнению знатока, чтобы понять лучше и приблизиться

больше к искусству. Они просто превращают то, что мы видим, в эксклюзивное искусство, а не интуитивное. В результате, зрители не только сбиваются с правильного пути, но и могут потерять интерес.

Мы знаем, на какое произведение будет направлена критика, но в ней должен быть просчитан уровень подготовки зрителя.

Да, критика внесла свою песчинку в дезориентацию, она могла бы сделать много для фотографии и для зрителей, заботясь о редактировании, имея в виду того, кому она будет направлена, то есть зрителю. Потому что иногда необходимо только маленькое изменение в редактировании, чтобы сделать его абсолютно доступным и ...педагогичным. То, о чем я говорю, не такое уж большое изменение.

Критика фотовыставки не должна быть только литературным искусством, которое базируется на визуальном искусстве. Она объясняет изысканными фразами то, что может исходить от произведений, Может оказаться трудным читать одну из этих критических статей и понять, о чем она говорит или что хочет сказать, понять изложенное в них, возвращает ли оно в прошлое или тянется к будущему, проникает внутрь или только касается поверхности. Стоит быть благодарным за прекрасное литературное написание критических статей, но не надо забывать о правильности их аналитической части. Они не создают впечатления, что написанное в них могло бы пригодиться огромному количеству авторов, как будто бы они были написаны для использования в случае необходимости или, как будто, это совокупность вдохновенных фраз, заботливо записанных в блокнот, но не для кого-то конкретно, а именно для использования, когда это будет целесообразно.

Часто, по мере восхождения уровня критики к уровню искусства и чем ближе к пределу, чтение такого комментария рассеивается в тумане, а если этот уровень по-настоящему высок, туман покрывает всё.

Давая комментарий о каком-то произведении, никто не хочет рисковать своей репутацией и ошибиться, поэтому обычно ждут, когда оно приживется. Это говорит об ответственности и в то же время об определенной нехватке внутреннего видения или способности распознать гениальный дух на его начальном этапе, на первой линии огня.

Распознавать очень сложно, критиковать - это большая ответственность. Везде, где занимаются творчеством и воспитывают, есть люди более и менее подготовленные. Но передовая критика – это не только вопрос подготовки. В ней есть столько интуитивного, чувственного, единения с произведением, что она превращается в по-настоящему сложную работу. Сделать анализ и высказать свое мнение, которое, кроме того, было бы поучительным, это совсем непростая задача.

Критик должен быть человеком профессионально пригодным и подготовленным для своей роли. Выражение моих сомнений о способностях какого-то писателя или художника другой специальности в условиях, которые я выдвигаю, не должно удивлять. Несмотря на мое многолетнее увлечение литературой, это не позволяет мне по совести давать критику на работу какого-нибудь академика языка. Но я могу сказать, понравилась она мне или нет.

Несмотря на братскую связь, которую присваивают фотографии и живописи, мое увлечение живописью также не позволяет мне выразить свое критическое суждение с полной ответственностью по поводу какой-то выставки. То же самое наоборот. Другими словами, подготовка для

критики должна быть соответствующей. Естественно, можно найти человека, который будет подготовлен для критики обоих видов искусства, или даже включая критику скульптуры или кино, но это встречается не так часто. Критерии, применяемые к живописи, не могут быть теми же, что и для фотографии, и наоборот. Так же как и те, что для скульптуры или музыки. Манера выражения каждого вида искусства должна анализироваться соответствующим инструментом: количество воды не измеряется в градусах по Кельвину.

Хотя это не то, что желательно для искусства, но всё же, вполне оправданным является определенная защита от критических комментариев произведений близкие к «лимиту». Творений, которые открывают новые умственные пространства. Также я не считаю, что нет ничего плохого в выражении сдержанности как в критике произведения, также и в ее одобрении. Критик может придерживаться отличающейся эстетической идеи, чем та, что представлена в работе, но это не обесценивает его способность к анализу. Произведение не может позволить, чтобы плохо подготовленный критик судил его с точки зрения своего «языка» или вкуса, не принимая во внимание «язык» самого произведения. Тут недалеко до школьной оценки. Но, от случая к случаю, было бы позитивным применение критерия с позиций, относительно отдаленных от тех, что предлагает автор. Необходимая адаптация, чтобы выразить его – это прекрасный способ закрыть пустоты, которые образовались в результате броска. Ум критика обязательно должен быть открыт, чтобы правильно выполнять свою функцию.

Есть книга Бальмеса под названием “Критерий”, которая носит обучающий характер и которую очень интересно читать в этом смысле.

Разумеется, также есть критические статьи, которые больше похожи на самолюбование самого презентатора, чем на преклонение перед произведением, но это даже не заслуживает комментариев.

В любом случае, если зритель ничему не научился, он будет бояться, обманутый своими сомнениями и почувствует безразличие, а это означает гибель искусства. Таким образом, воспитательная работа критики и авторов является необходимой, чтобы не сказать обязательной.

Вне всякого сомнения, было бы прекрасно иметь возможность выразить в полной мере всё, что мы чувствуем, но для этого необходимо, чтобы нас могли понять.

Вопрос “Что тебе говорит изображение?” не является полным. Наверное, этот обобщающий вопрос не раскрывает глаза зрителю? Возможно, он должен быть более конкретным, чтобы вопросы наводили на размышления. Например, спросить о том, что видно внутри произведения, похоже ли оно на что-то или напоминает что-то, можно ли вообразить нечто такое... Все эти вопросы ведут дальше. Они учат делать анализ.

Когда ребёнок учиться читать, после практики чтения какого-то текста, учитель просит его пересказать то, что он прочитал, чтобы не получилось так, что прочтенное было не более, чем вокальным действием. Учитель добивается, чтобы чтение автоматически из символа превратилось в усвоение смысла. Ясно, что это не только визуальная игра.

Эта подготовка предназначена для того, чтобы отдельно от суждения о внешней стороне, содержание идеи оставалось важным. Никто не сможет забыть, что когда читают биографические данные о человеке, каким бы прекрасным или ужасным не было редактирование, сутью остается реальность, независимо от текста. Кто не

рассматривает это таким образом, тот также не понимает, что за военным оружием стоят погибающие люди.

Ладно, это очень длинный разговор о необходимости объяснения творчества. Мы говорим об этом, чтобы добраться до сути. Как было бы важно при первых шагах получить обширное и глубокое суждение, чтобы с уверенностью приблизиться к искусству и быть правильно сориентированным.

Это общество досуга сфокусировано на материализме и потреблении, Чтобы почувствовать это, даже не надо быть мечтателем. Предлагаемое бегство от такой пустоты и шума не сориентировано правильно, все поверхностно, очень материально и мгновенно. Сейчас, когда больше чем когда-либо, можно было бы идти вперед, настоящее искусство оказалось заброшенным как никогда раньше.

Не является утопией то, что даже для людей, которые занимаются тяжелым физическим низкооплачиваемым трудом, и которых, кажется, невозможно ассоциировать с чувствительной душой, их отношение к искусству оказалось успокоительным и, кроме того, освободительным.

До сих пор, мы рассматривали изображение, приближаясь к нему с чисто внешней стороны. И уже имеем определенное количество различных сосудов для их заполнения. Все они красивые и все почти пустые. Пора их наполнить. Некоторые духами, другие напитками, растительным маслом, и остальные тем, чем положено. Один сосуд, наверное, ещё остается пустым. Только один.

Чтобы завершить эту главу, после того как мы соотнесли современный мир массового производства фотографии с тем, что может помочь ей найти свой собственный путь в мире искусства, думаю, что мы должны вновь посмотреть краешком глаза на общее прошлое, чтобы попытаться угадать её будущее.

В предыдущей главе мы говорили о следующем:

- тайное намерение было не только у человека
- красота находилась внутри метафизики
- абсолютная красота – это благословение небес
- искусство производит очищающий эффект
- внутренняя красота несравнима с внешней
- красота чувствуется, когда приобретает идентичность с божественным.
- тот, кто ищет красоту, должен смотреть вглубь, а не на видимый мир.

Эти утверждения принадлежали Платону, Плотину, Аристотелю... Они не ошибались.

Несмотря на все обстоятельства, похожие между собой чувствительные души здесь и там ищут с помощью новой манеры выражения способ вытащить современную фотографию из ловушки, а также все заблокированное искусство.

Не нужно быть предсказателем, чтобы предположить, что радикальное изменение произойдет в ближайшие годы, только нужно “видеть”.

Этот искатель горизонта, который сознательно движется к тому, что его тянет, создаст произведения языком насыщенным и твердым. Возможно, вначале его искусство будет отвергнуто из-за его отличия от всего предыдущего, но оно будет неудержимо, так как необходимо, и в результате оно установится, после подготовительного этапа зрителя. История искусства неоднократно нам это доказало.

Человек удивительным образом привыкает ко всему. Его способность к адаптации огромна. Из-за его собственной инертности ему трудно менять свои привычки. Так, например, он может жить вместе с тем, что ему не нравится или что он не считает близким для себя, включая

то, что приносит ему вред, если он радикально от этого не отказывается. По этой причине фотографии, которые выставляют на обозрение, могут показаться немного далекими, и даже непонятными только по причине их непривычной внешней силы и внутренней жизни, из-за их новой, более глубокой сути и новой формы самовыражения, которые идут уже по своему собственному пути. Пожалуй, найдется тот, кто скажет, что они странные по сравнению с реальностью, но, может быть, то, что в настоящее время является реальным, уродливо в сравнении с тем, что возможно в будущем. Может статься, что в начале эта красота не будет признана, но, в конце концов, она победит то, что было до неё.

Мало людей понимает абстракцию, даже по прошествии более сотни лет с её создания. Но абстрактная символика постоянно присутствует в нашей жизни, просто мы не отдаем себе в этом отчета, и, похоже, все ее принимают и понимают.

В действительности, необходима реплика к значению слова "искусство". Оно звучало слишком громко и слишком часто из уст каждого, кто этого хотел. Для многих оно превратилось просто в избитое слово, но искусство, обладая всей своей внутренней и духовной мощью, дает ощущение, которое заставляет нас онеметь, когда мы стоим перед произведением и чувствуем искусство. Когда художник заканчивает своё произведение, он чувствует превосходство произведения над ним самим. Затем, после того, как он проникнется этой сущностью, новая сила подтолкнет его вперед, и предел будет вновь преодолен. В этом процессе нет места для игр с искусством или для потребительского искусства. Эта игра очень серьезная, будущее искусства – это не забвение его во времени, потому туда, куда оно направляется, не существует нашей меры его измерения.

Едва началось движение вперед, те, кто ведет материально заинтересованные игры, и искатели новых руководителей и хозяев, бросились вслед за теми, кто считает себя целью для достижения. Таким образом, остается в тени свет творческой личности, но он единственный, который будет гореть ярко, и единственный, способный сделать прыжок в другую сторону, благодаря приобретенной силе. В то время как те, что за ним следуют, несмотря на их старания добиться хотя бы внешнего превосходства, оказываются заблудившимися и принужденными, если решают остаться наплаву, к другим изменениям, к которым они не готовы и даже не знают причину их появления. После прохождения этих дорог, создавать современные или авангардистские изображения для них становится долгом, от которого они не могут уклониться. Однако, творчество – это не долг, это потребность. Если хочется использовать слово “должен”, это потому, что есть чувство, что “должен” сделать это, а не потому, что “вынужден”. Нельзя замаскировать творческую деятельность словосочетанием “должен создать это”. Творчество – это потребность обнажить то, что превышает нас и внутри нас, и движет нами вперед.

Использовать то, что нас окружает, как поле для экспериментов, можно считать приятным времяпрепровождением для применения своей техники как ремесла и как эстетического занятия. Например, есть люди, которые предпочитают слушать музыку, но это значит наслаждаться искусством, а не создавать его. Повторяю вновь, это использование ремесленного мастерства. Это внешняя и материальная игра, повторение того, что уже много раз сыграно.

Разумеется, что тот, кто наслаждается пониманием этого искусства, может почувствовать внезапное желание попытаться войти в этот мир с другой стороны, со стороны

того, кто его создает. Это желание похвально, но надо помнить, что дорога, которая ведет к цели, не начинается извне, она выходит из глубины и полна темных мест. Надо сказать, что многие перекрестки этого пути ведут по накатанной дорожке к внешней реальности и её играм, которые порождают смятение и, как верх зла, ничего не дают ни искусству, ни человеку. Нужно знать, что эта реальность уже иссякла как искусство, и, что первая ступень – овладение ремеслом фотографии, абсолютно необходима для формирования творческих способностей. А также надо будет пройти длинный и захватывающий путь к себе самому, потому что дорога по внешней стороне уже давно потерялась в поверхностных играх.

Не сейчас, а уже давно этот путь открыл все, что должен был открыть, по крайней мере основное. Остаются нюансы, новые фокусирования, игра с внешним видом, но не остается ничего такого, что повлияло бы серьёзно на суть вопроса или изменило её.

Путь несомненности, сиюминутной реальности превратились в один из вариантов примитивности: “Моя мама балует меня, я балую мою маму”. Забавное открытие! Также можно сказать: “Я избалован моей мамой, мама избалована мной”. Последующие “гении” прояснили тему, добавив такие открытия как: “Кто меня балует?”, “Мама избалованна?”. Кто-то недовольный всем сказал: “Никого нельзя баловать” и так до бесконечности. Понятно, что двигаясь по такому пути, мы никогда не найдем ничего подобного нашему Кихоту.

Когда, осознав торможение, которое оказывали эти поверхностные игры, их противники решили порвать связь с ними и бросить их, поднимаясь в своём восхождении на другие уровни, воспротивившись всему, что поддерживало их материально. Обобщенный ответ на предыдущее, чтобы похоронить его теми, кто следовал по ложному пути, кто

показал свою Ахиллесову пяту с самого начала. Против материализма была принята позиция, которая, кажется, намерена разрушить материализм не через духовность, а через новый способ трактовки образа. Эта позиция, похоже, выдвигает, как разыскиваемый ранее ответ, разрушение реального изображения, на котором она основывалась, как будто это изображение несет ответственность, будто бы, изменив форму, также изменится смысл. Нечто подобное высказыванию : против материализма – антиматериализм. Но это совершенно не означает “духовность”, а почти атеизм. Имея перед собой ложную цель и используя ошибочную форму, было уничтожено то, что вызывало материалистическое состояние искусства. Любопытно, что его уход, мог бы дать импульс духовности, но мало кому удалось это заметить. Совершив революцию необычных форм, направленную против установившихся норм, многие из этих произведений приобрели такую внутреннюю жизнь, как на безжизненной планете, по сравнению её с Землей. По сути, похоже, они одно и то же, но это не так.

Оставив в стороне внешнюю грань произведения, остается ее внутренняя сторона в диком состоянии, и она говорит сама за себя, не имея целенаправленности. Она предоставлена сама себе. В этой игре, вопреки тому, что искали, а искали суть, имеет значение только поверхностное и физическая сторона. Это просто новое времяпровождение.

Существует другая игра, которая состоит в поиске скрытой идеи, неожиданной формы. Сам автор во многих случаях использует произведение, чтобы найти в них идеи. Даже создает работы специально, чтобы увидеть, что он найдет в импровизации. Но если произведение не предназначено для рождения или поиска идей, естественно, окажется невозможным найти их. Возможно, что-то можно будет найти, но это будут бессвязные вещи,

или их единственная связь будет ограничена материальной игрой. В произведении, созданном для поиска цели, она уже подразумевается, и, естественно, могут появиться другие послы, порожденные самой материальной игрой, но первичный смысл более значим для произведения, придавая ему благоухание.

Дело в том, что не все сказано тем, что представляет собой изображение. Потому что это значит исходить из общепризнанного, при этом стараясь придать ему новую форму, которая станет игрой для глаз. Так абстракция потеряла способность выражать символ, превратив его в физический предмет, а не в возбудителя внутренних ощущений. В значительной мере опустошено содержание, потому что, признав за образ то, что находится на поверхности,- понимается как обличие, и не более того. Кто-то произнесёт, что это есть фигуративное, и все окажется поверхностным. Можно сказать, абстракция нам указала на луну, а мы продолжали бы смотреть на палец, который нам на неё указывал.

Это искусство такое поверхностное, продолжает существовать сегодня повсюду так эстетически, так «само по себе», «в своём репертуаре». Даже в том искусстве, которое ищет себя в случайностях или в свободной интерпретации художником «настоящего» в своем произведении, которое, в результате, передает лишь «хаос». Это их оправдание и их опора, помимо эстетической красоты, потому что, как у разумных существ, у нас есть стремление запустить руку в хаос и навести порядок. Эта игра искусства является его внутренней игрой, возможно, механической и интеллектуальной, но внутренней. Искусство, создаваемое на основе случайностей, может просуществовать какое-то время, не более. Это то же самое, что писать несвязанные между собой слова или сумасшедшие ноты для того, чтобы посмотреть, что же

произойдет. В глубине за этим не стоит ничего, кроме смятения, нет направленности, нет будущего, все это на уровне животных инстинктов. Цель бессмысленна и опустошена в самом объекте, потому что его жизнь ограничена во времени, “его” времени. Затем останется для будущего то, чем это искусство было всегда: внешнее чувство, техническая работа.

Те, кто последовал по пути подражания художникам, которые покинули вышеупомянутое направление, бросив умирающее, нет, ещё хуже, мумифицированное, лишенное души, искусство, не представляли себе с ясностью, каков будет конец. Также они не понимали, что речь идет не только о технике, а о способе чувствовать изнутри. Любая имитация, основанная на использованной технике, была бы мертвым произведением до того, как его отпечатают. Особенно не хватало бы того, “что” передает, то есть, передаваемой идеи, содержание было бы опустошено, что в этом случае является заблуждением. Или произведение вновь превратилось бы еще в один из видов пейзажей, которые дают наслаждение от их внешнего созерцания, и ничего не говорят об их внутреннем смысле.

Это движение то вверх, то вниз является нашей формой продвижения вперед. Мы не идем по прямой линии, и всегда появляется что-то, что тянет нас вниз, поэтому подъем еще труднее, но все же мы поднимаемся. Есть произведения, которые оправдывают эту борьбу.

Мир не идет вперед по зубьям пилы, как на графиках по экономике, а по встречным волнам, где каждому подъему волны противостоит её падение, и она поднимается по диагонали благодаря сильнейшим импульсам завоевателей новых умственных пространств. Надежда заключается в том, что в дальнейшем и с каждым разом все больше то, что сегодня является вершиной волны, завтра будет её падением, а затем она опять вверх.

Помня об этой перспективе, легко предугадать, что в искусстве сделано далеко не все, Напротив, чем больше кажется, что все достигнуто, на самом деле не сделано ничего. Более того, когда целью не является только то, что внутри нас или мы сами, а то, что было до нас, и то, что значительнее, чем мы сами, тогда, возможно, это и будет отражением нашей собственной цели. При условии сближения с творческим духом на деле, а не на словах, так как речь идет о творчестве. Если эта цель достигнута, тогда какое значение имеет прошлое? Это всего лишь история, но она стоит того, чтобы её знали и не забывали её.

Современное состояние фотографии улучшается, и она способна пойти по дорогам, ранее нехожеными ею, и расти. Можно сказать, что сделано мало и все еще впереди. Момент, когда будет сделан первый шаг к завоеванию новых территорий, заставляет себя ждать так долго, что нам кажется, что время играет снами, переводя стрелки назад и делая из каждой секунды вечное мгновение.

ГЛАВА III

ДВА РОДСТВЕННЫХ МИРА

*«Глядя на произведение, я подумал, что мои очки были грязными.
Что изображено на этом полотне?... у картины не было
ни лицевой стороны, ни изнаночной..., Впечатляюще! Она,
несомненно, впечатляюща..., обои в своём зачаточном состоянии
выглядят лучше, чем этот морской пейзаж»
Луис Лерой (Критические заметки о первой выставке
импрессионистов, 1874)*

ДВА РОДСТВЕННЫХ МИРА

В настоящее время думать о высокой живописи равносильно понятию думать об искусстве. Именно живопись, а не репродукция, была вынуждена развиваться и идти вперёд после рождения её сестры – фотографии. И это бегство вело её по своему особому пути.

Сегодня мы можем оценить значение, которое имеет живопись для искусства и культуры в целом. Это можно проследить не только в многочисленных частных коллекциях, но и в музеях всего мира, чьи коллекции посвящены различным жанрам живописи. Коллекции живописи можно встретить и в запасниках картинных галерей, и в коллекциях всевозможных фондов, и на ярмарках картин, включая тот рейтинг, данный некоторым картинам на мало кому известных аукционах, где цена говорит скорее о придаваемой им коллекционерами важности, нежели о их реальном значении, которое они представляют для мира искусства. Если принять во внимание, насколько была важна живопись для пещерного

человека, то распространение, которое получила фотография с момента своего рождения, возможно, сделало её основным искусством в течение XIX и XX веков.

Но что же произошло тем временем со спутницей живописи – с фотографией?

Она просто заполнила то место, которое живопись покинула. С появлением фотографии вырос объём всех тех работ, которые основывались на реализме и, когда стало возможным воспроизводить образы в прессе в 1870 году, весь мир рекламы гигантскими шагами продвинулся вперёд. Всё, что нуждалось в реализации, рекламировалось с помощью фотографии. Цветная фотография и цветные издания появились сравнительно недавно, но за этот короткий период фотография заняла твёрдые позиции и практически вытеснила бессловесную коммуникацию, заменив её яркими образами. Естественно, появилась некая отрасль фотографии, которая претендовала стать искусством, но произошло нечто, что помешало ей получить всеобщее признание и подняться до высот её сестры живописи.

Допускается, правда, тот факт, что фотография вмещает в себя целый мир искусства, но признаётся также и тот факт, что она является бедной родственницей живописи, а когда ей указывают, что она всего лишь воспроизводит действительность, тогда она вообще превращается в обделённую родственницу. И эту разницу нельзя отрицать, это суровая действительность. Сколько стилей в живописи стало больше удаляться от реализма с появлением фотографии? Скажем так, спустя некоторое время живопись проторила свою собственную дорогу рядом с фотографией. В этой предполагаемой гонке если мы зададимся вопросами: Сколько музеев, начиная с 1900 года, обзавелись картинами любых тенденций,

появившихся вслед за фотографией?, а также: Сколько фотографий они насчитывают или демонстрируют?, Сколько есть музеев, где выставлена только живопись? и Сколько есть музеев, где выставлены только фотографии? Какую стоимость имеют картины и какую - фотографии? Сколько картин оцениваются миллионами и сколько фотографий могут похвастать такой высокой стоимостью? И хотя последние оценки отражают только экономическую стоимость, но никак не художественную, они дают чёткое представление о том, как зритель, желающий приобрести какую-либо картину или фотографию, оценивает каждый из этих видов искусства.

Если сделать соответствующие сравнения, придётся признать, что в настоящее время фотография является бедной родственницей живописи.

Существует несколько причин для такого утверждения. Некоторые из них имеют большее значение, другие – меньшее и у каждой есть на это свои основания. Но при этом, труднопреодолимое убеждение в том, что она призвана воспроизводить суровую действительность во всех её проявлениях, прочно утвердило её где-то на задворках искусства; то же самое произошло, впрочем, в своё время и с живописью. Рекомендую обратить внимание на то описание, которое даёт Владислав Татаркевич в своей книге “История шести идей”, повествующая об эволюции понятия искусство и других сопутствующих понятий. Данное определение является наиболее ёмким ввиду своей гениальности и строгости. Чтение данной книги позволяет нам увидеть всю сложность путей, через которые пришлось пройти искусству, оно не всегда рассматривалось как некая опора будущего или как нечто, идущее в ногу со временем, как следовало бы ожидать, а то, что дошло до нас было бы, как всегда, “то же самое”.

Как фотографии, так и живописи, пришлось идти параллельными путями, если только их не бросали в общий котёл. При анализе обоих миров использовались те же аргументы, но на деле они едва соприкасаются или, во всяком случае, можно говорить о некоей натянутой связи, обусловленной конкретной ситуацией.

Фотография пришла на смену живописи и заняла ту нишу, которая призвана отображать точную действительность, так как вполне понятно, что в данном аспекте сама механика системы фотографирования имела явное преимущество ввиду её точности, скорости и простоты пользования. Но со временем и по мере того, как живопись открывала для себя новые миры и задавалась новыми вопросами о своём предназначении и о своих возможностях, фотография развивалась по своему особому сценарию, и ей с каждым разом становилось проще «фиксировать» действительность и те волшебные моменты, те сумасшедшие сценки повседневной жизни, которые позволили ей прочно занять место неотъемлемого свидетеля реальности, поэтому всё, что сфотографировано, заняло своё достойное место на наших полках.

Выполняя эту предназначенную ей роль, авторская фотография занималась также приукрашением действительности или выделением различными способами объектов окружающего её мира, на что у неё уходило гораздо больше времени, чем оно того заслуживало, вместо того, чтобы искать свой особый, индивидуальный путь в творчестве.

Искусство смешало живопись и фотографию в одну общую вселенную и вращаясь вокруг солнца этой вселенной, можно сказать, что живопись является планетой, а фотография её спутником. Сила притяжения этой планеты является опорой для её спутника, а также цепью, связывающей их.

Когда наступало время весны, она приходила для обоих, и когда время шло к лету, происходило то же самое. Спутник в обязательном порядке сопровождал свою планету со всеми вытекающими отсюда последствиями. Но, подобно тому, как вода и растительное масло не смешиваются, находясь в одной ёмкости, так и живопись нельзя смешивать с фотографией.

Решение задач света, значение цвета, связь текстуры и формы, внутреннее движение, наличие композиции или отсутствие таковой, равновесие, манера и техника изображения, - все эти художественно-изобразительные проблемы, доставляющие столько хлопот художникам, в то же самое время заставляли их подниматься на другие уровни выразительности, не принадлежащие миру реалистической фотографии. Только та общая часть заслуживала внимания обоих, которая говорила о духе искусства, всё остальное было свойственно языку живописи. Фотографии приходилось скромно отводить взгляд, потому как она не имела близкого отношения к таким живописным диалектам. Несомненно, излагались определённые философские концепции, но посредством языка абстракции, супрематизма, кубизма и других принципов, основанных на восприятии символа, достигалась только имитация параллелизма. Язык прервал эту коммуникацию и этот разрыв был неизбежен.

Мне бы хотелось процитировать здесь некоторые высказывания Казимира Малевича, основателя теории супрематизма, относительно предмета спора, отражающего нашу фотографическую “действительность”:

“Провал посреднических элементов неизбежен и мы должны понять, что невозможно делать выводы о каком-либо известном предмете, основываясь на субъективном отношении личности к этому предмету и беря за основу только один элемент, к его изучению следует подходить

объективно. Нет ничего, что воспринималось бы всеми одинаково, т. к. каждое обстоятельство либо хорошо известно личности, либо сама личность делает свои субъективные выводы и внедряет их.

Предвижунеминуемый общий провал при раскрытии всех элементов, т. к. они сами по себе не представляют ничего, но с другой стороны, они не могут существовать до раскрытия самого явления, т. е. до наступления полной ясности идеи, момента, когда возникает сама идея из предмета или явления”.

Естественно, существует и фундаментальная психологическая сторона во всех и в каждом отдельно взятом изображении, которая говорит нам больше, чем само изображение, о той мнимой реальности, которую мы видим. Или, по крайней мере, эта самая реальность отвлекает наши чувства, если мы предварительно не знаем о ней всю правду. Полувысохшее дерево, затерянное где-то в пустыне Намибии, не является одним и тем же, что, скажем, дерево в центре Астурийского леса. Не само по себе дерево как таковое, а ситуация, в которой оно находится. Приведём более яркий пример: представим себе фотографию, правая половина которой закрыта. Слева видим женскую грудь, справа пустое пространство, ничего не видно, только грудь. Мы думаем... грудь. Но почему она здесь? Открываем вторую часть картины и видим рот младенца, сразу же на ум приходят ассоциации: «материнство», «кормление ребёнка», «материнская нежность». Представим себе, что, приоткрыв вторую часть фотографии, мы увидели бы рот взрослого мужчины. Наше предположение было бы другим, на ум пришли бы слова «любовь», «страсть», «секс». Но грудь сама по себе одна и та же в обеих ситуациях и она никак не изменилась. Изменяется сама ситуация, в которой она показана. Во многих случаях анализ функции предмета, избранного

объектом для изображения, может быть применим также и к фотографии, хотя и не всегда, но во многих случаях они имеют общие интересные точки соприкосновения.

Фотографы присоединились или приспособились как могли к некоторым течениям в живописи, возможно, чтобы доказать, что среда способна проникать в эти «вёсны» и «осени», но в общем, фотографии всегда были чужды причины, побуждавшие художников писать. Особенно, если это не были течения, основанные на взаимных идеях, т. к. когда эти идеи имели отношение только к миру изобразительного искусства, ещё больше намечалась разница между ними и становилось ясно, что между фотографией и живописью очень мало общего.

Сюрреализм даёт нам яркий пример того, что было образцовой идеей для двух миров. Даже сам Ман Рей, аэрографист, репортёр и фотограф, принял участие в первой выставке сюрреалистов, которая проходила в 1925 году в Париже в галерее Пьер.

В некотором смысле фотография была изобретена для того, чтобы заменить изобразительное искусство в определённой области, да там она и осталась, с этим уделом реальности.

Со временем находились всевозможные новые оттенки для интерпретации изображений, они смягчались или, наоборот, делались более жёсткими, более резкими или более плавными, более острыми или более сладкими, более светлыми или более тёмными, но после того, как были реинтерпретированы миллионы изображений, всё оказалось новым углом того же самого. Продолжаем показывать сто и одну личину реальности.

Не перестаёт удивлять тот факт, что появилось новое течение в живописи под названием Гиперреализм, известное также как радикальный или фотографический реализм, сущность которого заключалась в том,

чтобы продвинуться как можно дальше в имитации и превозношении фотографического дела. Странники этого течения, возникшего на западном побережье Соединённых Штатов в конце 60-х годов XX века, клонировали свои работы, представляющие в своём большинстве увеличенные фотографии, переписывали фотоэффекты с помощью кисти, аэрографа или какого-либо другого метода. Существовали и до сих пор существуют художники, которые работают непосредственно с действительностью (см. произведения Сесара Галисия или Антонио Лопеса).

Некоторые представители этого художественного течения пытались показать в своих рисунках холодные или малоинтересные аспекты, словно бы речь шла о какой-то механической или запрограммированной съёмке, что являлось отражением пресыщенной культуры, усталой от изображений быстрого потребления.

Но фотография на деле не является спутником живописи. Фотография – это другая планета той же вселенной.

То, что объединяет фотографию с живописью, является более и в то же время менее поверхностным, чем то, что их разъединяет. Объединяет их работа над планом, законы композиций для двухмерного пространства, название, но не характеристика цвета, наличие множества стилей... Тем не менее, практически всё остальное их разъединяет.

Первым визуальным различием, является следствие воздействия материала на плоскость - это текстура. Живопись имеет текстуру, которая, для нашего дальнейшего понимания, я назову (выпуклой) «внешней» текстурой. Эта текстура является составной частью и в то же время основной составляющей цвета, используемого в картине, и имеет жизненно важное значение для понимания и восприятия картины. Мазок кисти или его след являются

одним из основных составляющих языка картины, и его можно пощупать. В фотографии же нет внешней текстуры, она имеет только внутреннюю текстуру, и она является неотъемлемой частью образа, т. е. это только видимая текстура, её визуальный эффект. В аналоговых фотографиях видима зернистость, которая появляется в результате расширения серебрянных молекул или ответвителей цвета, из которых состоит негатив. В результате она стала составной частью законченного изображения, раздражало это или нет, но допускалось её присутствие как нечто необходимое. Для достижения наилучшего уровня реалистичности были использованы всевозможные методы, как, например, удаление фонового шума, так как идеальная репродукция полностью исключает любой элемент, не являющийся составной частью изображения модели. Тем не менее, современные технологии позволяют менять текстуру, которая формирует изображение, изменяя её собственное качество, количество, контраст и другие выразительные оттенки в зависимости от её внутренней составляющей. То, что мы называем текстурой в обеих техниках, не соответствует одному и тому же определению.

В качестве не совсем образцового примера попытаюсь дать свою оценку с противоположных точек зрения относительно того, что мог бы сделать один мир по отношению к другому, принимая во внимание тот факт, что речь будет идти об одном и том же изображении.

Представим себе пейзаж, написанный в точечной технике, и сравним его с фотографией того же самого пейзажа. Для художника-пунтуалиста фотография имела бы бедную, но любопытную текстуру. Для фотографа же живописное изображение имело бы грубую, но в то же время обогащающую её текстуру. На основании этого примера мы можем абстрактно представить себе все предметы, которые нас окружают.

Внутренняя текстура любой фотографии планируется в зависимости от того, что нужно для выразительности искомого образа. С появлением цифровой технологии с целью улучшения выразительности на фотографиях, текстура может быть подменена.

В цифровых фотографиях чистый цвет уже не имеет текстуры, он гладкий, лишён зернистости, и никому не придёт в голову искать какое-то сходство с «пунтуалистами». Что нового найдут они в цвете цифровой фотографии? Квадратики? Там ничего нельзя найти! В настоящее время поверхность какого-либо цвета ничего не скажет о его составе, как то было раньше, когда на поверхности цвета выступала гранулированность его составляющих.

Цвета также имеют различные характеристики в зависимости от их назначения, работа фотографа направлена на «отображение» или на «проецирование», в зависимости от того, какими являются действия - «съёмка» или «печать». Сами по себе основные цвета при их смешении в равных пропорциях дают нам оттенки белого и чёрного в зависимости от манипуляций с ними, а в живописи при смешении основных цветов получается только грязный чёрный цвет, т. к. краски действуют методом отражения.

В живописи следует включить свет, в фотографии он уже приходит вместе с материей. Форма в живописи свободна, в то время как в фотографии – наоборот, она задана самим предметом.

Подобным образом мы могли бы продолжать указывать на фундаментальные различия между фотографией и живописью, не упоминая основной предмет, который является главным обуславливающим в цепи реализма и фотографии. Речь идёт о фотоаппарате. Данный магический фильтр не существует в живописи.

Фотоаппарат является тем необходимым механизмом, камерой манипуляции со светом, датчиком чувствительности, святилищем, дверью, основным мерилom, хотя это и спорно, языком фотографии. Он является источником всего хорошего и всего самого плохого. Но надо ещё доказать, что он является препятствием для творчества.

Можно продолжать перечислять по одной те функции, которые объединяют или разъединяют эти миры - мир фотографии и мир живописи, но нет никакой необходимости продолжать приводить примеры для непонятливых, чтобы они, наконец, поняли: они движутся в одном направлении, но разными путями. Принимая во внимание различия, на которые было указано, самым трудным является понять то, что есть ещё индивидуумы, которые верят, что это похожие миры. Стоит только добавить движение и речь уже пойдёт о кино. Что общего между живописью и кино?

Я никогда не слышал, чтобы говорили о том, что какая-то картина была очень кинематографичной, а вот о том, что какая-то фотография очень живописна – да. На какой-нибудь гиперреалистической выставке можно услышать, что экспонаты очень фотографичны или что похожи на фотографии, но вполне понятно, что это и есть именно то, что они ищут, поэтому говорят это в качестве сравнения и оно не может являться качественным определителем для этого вида искусства.

Естественно, что когда говорят, что такая-то фотография очень живописна или что она похожа на картину, это может являться признаком того, что собеседник высоко ценит данное произведение. Эту фразу можно услышать также и тогда, когда просматриваются фотообразы, которые слишком отвлечены от реального мира, и здесь надо признать тот факт, что всё то, что кажется невозможным

на каком-то снимке, ассоциируется с живописью и со свободой выбора предметов, изображающих формы. Таким образом, следуя указаниям английского фотографа Х. П. Робинсона, в фотографии есть не только живописный элемент, но есть также и элемент, который не кажется фотографичным или, говоря иными словами, есть элемент реальный и есть элемент кажущийся реальным.

Интересным в этом художественном, менее изобразительном и академическом движении является тот факт, что оно было раскритиковано, т. к. его работа не позволяла делать много копий по причине её слишком тщательной обработки в позитиве, включая несколько негативов и выставочных экземпляров, что во многих случаях делало их неповторимыми. Эту работу также нельзя считать полным отражением действительности, т. к. на изображение в момент съёмки воздействуют опции настроек объектива. И, наконец, потому, что это не позволяло получать эти изображения кем-либо другим ввиду того, что во всём этом процессе, вплоть до получения копии, использовался рудиментарный способ, поэтому результаты не всегда были адекватными, говоря простым языком. Эти принципы преподносятся как правила игры во избежание того, чтобы этой работой не занимался всякий, не имеющий отношения к фотографии. Возможно, это и даёт объяснение тому, почему считается, что с фотоаппаратом в руке и с ничтожно малым представлением о фотографии, каждый может фотографировать и получить один и тот же результат.

Но сторонники художественной фотографии ответили на это, указав, что не сам по себе фотоаппарат осуществляет съёмку, следует принимать во внимание также и личность фотографа, что сама по себе съёмка не представляет собой никакой ценности и что для этого необходимо иметь довольно высокий уровень мастерства,

чтобы превратить автора фотографии в художника, а съёмку в персональный образ, отражённый в копии. Эта дискуссия ведётся и по сей день. Во всяком случае, художественная эстетика указала путь, по которому можно удалиться от простых фотографий, в миллионных количествах наводнивших мир вследствие появления первого моментального фотоаппарата для любителей, полароида. Продажа более двух миллионов таких фотоаппаратов в течение одного десятилетия только в Соединённых Штатах, не считая Европы, позволяет понять, почему сторонники художественной фотографии стремились уйти к более тщательно разработанным с профессиональной точки зрения образам.

Любопытен тот факт, что с одной стороны производились горы копий, а с другой стороны так заботились о совершенстве фотографии, что сделать более одной копии представлялось практически неосуществимой задачей. Но обе эти крайности имели свои последствия. В действительности художественная продукция, творчество не получали абсолютно никакой пользы от того, что делалось более одной копии. Я не знаю никого, кто бы подумывал заменить, например, какой-то зелёный оттенок, это было бы абсурдом. Количество копий является производственным вопросом, а никак не творческим процессом. Производство большего количества копий может способствовать распространению произведения, а напечатать его в каком-нибудь многотиражном журнале даст ему ещё большее распространение. Вполне понятно, что выпуск большого количества копий – это экономический вопрос, но для самого произведения это не имеет никакого значения, т. к. оно не меняется. Если репродукция с самого оригинала возможна и она идентична, каждый должен сам принять решение относительно копий, которые он делает.

С другой стороны, обезличивание произведений, предназначенных для широкого потребления, превращает любое изображение, любой постер, любую репродукцию подходящим для заполнения пространства на стене, придавая ему декоративный характер, хотя и лишённый жизни. Всё подходит, и нет критерия для отбора, если только речь не идёт о каких-то особых вкусах. Несмотря на кажущийся дешёвизм возможности украшать пространство изображениями, будь то копии картин или фотографий продвинутых новичков и даже уникальных произведений, представленных на выставках и конкурсах, постер какого-нибудь артиста или модного певца, - всё это может составлять серьёзную конкуренцию любительским фотографиям или картинам. Тем не менее, эти приобретения, которые по стоимости могут быть почти одинаковыми, по отношению к новичкам, действительно могут помочь пропаганде работ подающего надежды художника.

Но вернёмся к теме.

Говоря о художественной фотографии, будь то реальная или нереальная, также наблюдается незнание возможностей технических средств для создания образов со стороны тех, кто это делает, а ведь это тоже часть мира фотографии, её реальности и её внутренней жизни, хотя они и не ведают об этом.

Возможна реальная имитация живописи при помощи фотографии, если только это не поверхностная или грубая имитация. Можно имитировать внешний вид или стиль каких-нибудь определённых жанров, но нет никакого смысла имитировать язык другой среды теми же средствами, какие использовала противоположная сторона. Манера ходить по-обезьяньи не делает нас обезьянами, также как выраживание обезьяны в человеческий костюм не сделает из неё человека. Подобным же образом, когда фотография выражается своим особым, свойственным

только ей языком, живопись тоже не может ни имитировать, ни воспроизводить его, если только речь не идёт о поверхностном и бессмысленном повторении. Неважно, какие методы будут использованы при этом.

Аполлинар как-то сказал: “Когда человек хотел симитировать процесс ходьбы, он изобрёл колесо, которое никоим образом не похоже на ногу”.

Нет необходимости искать в качестве креативной цели ту черту, которая разделяет эти два мира, это было бы глупостью и напрасной тратой времени, т. к. искусство не будет ещё более искусством из-за того, что оно больше отличается от другого, а именно потому, что оно и есть искусство. Искать, что именно их разъединяет, будет просто глупой затеей. Мир того, что свойственно каждому из видов деятельности настолько огромен, что можно плавать по нему, не касаясь его берегов. Кроме того, как только переходишь за пределы этого средства, которое используется как язык, само средство начинает выражаться на своём неповторимом языке с явным авторским акцентом.

“Следует искать подходящее использование средств выразительности путём того, что свойственно только ему”, - цитата из книги “О духовном в искусстве”.

Абсолютная свобода движения в хаосе искусства является основным стержнем в любом произведении. Если произведение не было создано при этих условиях, то его можно считать гениальной любительской работой, но никак не произведением искусства. Из этой свободы и из соответствующего необходимого исследования рождается неповторимый язык тех, кто ходит по острию лезвия искусства.

На одной из картин сюрреалиста Аурелио Суареса, репродукция которой приводится в книге “Аурелианизм”, можно увидеть письмо, в котором написана следующая фраза: “Рисуй что хочешь и как хочешь”, что применительно

к нашей теме означает абсолютно то же самое. И когда эта графическая и умственная свобода включаются, свойственный язык появляется повсюду.

При анализе произведений живописи едва ли можно применить те же критерии, которые применяются при анализе фотографий. При анализе какого-либо произведения не следует снимать со счетов те фундаментальные различия, о которых я говорил вначале, потому что, возможно, то, что является позитивным в одном произведении, может быть негативным для другого.

В истории живописи фотография была включена и жила параллельно с ней, поэтому её собственная история находится ещё в зачаточном состоянии и если придётся переписать её, то это будет довольно-таки весёлое занятие.

Написана история её поступков, но не сама её жизнь, а это не одно и то же.

Принять последовательность настоящей исторической линии означает обречь этот вид искусства на суд других.

Связь свет-предмет-форма-фон в фотографии внутренне различна от подобной связи в картине. Как только станет ясна эта разница, разделение двух путей станет неизбежным и чем дальше мы будем двигаться, тем индивидуальнее будет казаться внутренний мир фотоизображения.

Фотография также прогрессировала в зависимости от научных открытий, которые способствовали её развитию и не исключено, что ещё наступят события, которые смогут форсировать исторический прогресс. Появление передовых систем съёмки ещё более приближенных к реальности изображений могут сделать из современной фотографии нечто подобное тому, что произошло с живописью после открытия фотографии.

Принимая во внимание ту скорость, с которой происходят события в мире изображения, следует предположить, что скорее всего, рано или поздно, появятся графические системы, которые позволят на более высоком уровне приблизиться к изображению реального мира - то, что было достоянием фотографии с момента её рождения.

Приведём пример появления систем визуализации в трёхмерном пространстве в обычной форме и одновременно на уровне массового потребления. В конце концов, наше зрение не является монокулярным, как демонстрирует нам фотография.

Технология бинокулярной оптики насчитывает достаточное количество лет и её возраст можно считать солидным. Производились фотоаппараты стереоскопического видения и даже в середине XX века были очень популярны некоторые системы просмотра диапозитивов, которые позволяли с помощью небольших визоров видеть изображения в натуральную величину 3d. Здесь не следует путать 3d с компьютерным графическим дизайном в формате 3d, я имею в виду аналоговую фотографию, на базе пластины серебра, говорю это, чтобы было ясно, о чём речь. Эти системы позволяли видеть изображение в довольно приближённом к трёхмерному пространстве, но они не получили достаточного развития и практически исчезли.

Гораздо более развитые системы появились в 70-х годах, когда появились фотоаппараты, способные запечатлеть реальность через специальную оптику, чья диафрагма, являющаяся одновременно и затвором, передвигалась по горизонтали, справа налево внутри объектива с тем, чтобы схватить видимое с позиций двух глаз под небольшим углом и обхватывала объект по мере своего передвижения. Полученное изображение следовало

приклеить клиновидной пластине, которая на деле является пластиной с призмами, возвращающие каждому глазу изображение, схваченное фотоаппаратом с определённой позиции. Эта система позволяла также поворачивать полученное изображение и воспринимать его в объёме, при этом можно было видеть скрытые предметы, находящиеся за основным. Этот поворот имел ограниченный угол, соответствующий траектории затвора внутри объектива, но его эффект был непревзойдённым. Однако эта система не получила широкого распространения на рынке. Были и другие попытки, но они не были внедрены.

Обращение с таким фотоаппаратом было более сложным и громоздким, чем при получении обычной фотографии, также и цвета были более сложными, чем просто белый и чёрный цвет, и, в конце концов, он победил. Правда, технология для производства этих пластин была более примитивной и, соответственно, более дорогостоящей, чем в настоящее время, но было бы правильнее думать, что проблема состоит в другом, т. к. в настоящее время системы и материалы цифровой печати делают возможным прямое печатание на пластины с вытекающей отсюда экономией в цене. Даже толщина пластин будет сокращена до минимума, а их качество от этого будет только лучше. Проблема их внедрения состоит в другом.

Фотография завоевала сердца публики не только своими графическими качествами, но и возможностью её использования в прессе. Это, скорее всего, была возможность превратиться в средство массовой информации и она этого добилась. Одно изображение, помноженное на многочисленные тиражи, открывало такие возможности коммуникации, о которых и не подозревали.

Мир изображения плавал в этом безбрежном океане и было бы трудно принять предложение выйти из

него посредством какой-нибудь другой системы, возможно лучшей, но не столь универсальной, по крайней мере, на данном этапе.

Надежда увидеть её в прессе, книгах и журналах – это не утопия, и если в конце концов это произойдёт, в мире коммуникации двухмерная фотография будет стёрта трёхмерной фотографией с невероятной скоростью и, кроме того, она должна будет сойти с трона, с высоты которого она претендовала быть отражением действительности.

Может случиться так, что само понятие “пресса”, может измениться кардинально и уже не будет использоваться бумага для печати. Я не претендую утверждать, что не произойдёт массовая линтикуляризация печати, в конце концов цветная печать многократно увеличила её стоимость по сравнению с чёрно-белой, но тем не менее полностью вытеснила её и не нашлось никого, кто бы помешал этому. С трёхмерным изображением, возможно, произойдёт нечто подобное.

Дело в том, что все эти технические новшества легче внедрить через информационные системы.

Трёхмерное видение, а также любой другой вид печати, уничтожит физическую стоимость как таковую и будут производиться графические карточки, по которым можно будет просматривать газеты, журналы и даже видео, а трёхмерное изображение изменит саму концепцию. Исчезнет необходимость производить линзообразные пластины, чтобы вернуть бинокулярный, стереоскопический, объёмный эффект видения двумя глазами. В данном случае вышеупомянутая пластина и есть, собственно, экран. Изображение и текст появляются одновременно с тем, чтобы превратиться в некий вид цифрового 3d журнала. Отсюда можно сделать вывод о новом развитии средств массовой информации, что уже не является предметом исследования данной книги.

Было бы вполне естественно, если бы этот скачок произошёл рано или поздно. И когда это произойдёт, может случиться так, что двухмерная фотография исчезнет из средств массовой информации и будет выведена из мира искусства. Тогда, возможно, повторится процесс съёмки реальности и снова появятся миллионы изображений, которые заменят предыдущие, а они, в свою очередь, будут вытеснены какой-то другой новой технологией, которая превзойдёт предыдущие и всё опять начнётся сначала. И так до бесконечности, пока не будет принят тот факт, что реальность - это презентация внутреннего мира во множестве его интерпретаций, и которые не зависят только от предмета изображения.

Когда происходит движение, подобное тому, что произошло в живописи, когда фотография как «репортёр» эпохи заменила её, можно увидеть очень любопытные вещи. Когда публика целиком отдала своё предпочтение цветному изображению, чёрно-белое изображение, скажем так, «зарезервировали» для артистической фотографии. Простые люди ценили чёрно-белое изображение как более «артистичное». Считалось хорошим тоном утверждать «мне больше нравится чёрно-белое изображение». И возник монохромный стиль, не совсем монохромный, а белый, чёрный и сепия, потому как другие цвета не пользовались успехом, и я подчеркну, эти цвета были возведены на алтарь изысканного.

Любопытно, что этот феномен не имел места по отношению к живописи и он не мог быть проанализирован общественностью. Не прижилось это и в пещерах, где рисунки наносились кровью, древесным углём и другими примитивными материалами. Никто не утверждает, что писать картины только масляными красками белого и чёрного цвета более артистично, чем писать их цветными красками. Каждый использует цвета по своему усмотрению

и кладёт на свою палитру те из них, которые, по его мнению, больше подходят.

Белый и чёрный цвет существуют только как промежуточные. Никто никогда не задавался целью «видеть не в цвете», если только речь не идёт о болезни глаз, вызванной нарушениями светочувствительности (в нейроэпителиальном слое). Наиболее близким к белому и чёрному изображению были рисунки, нанесённые карандашом или угольком.

С появлением фотографии мы, наконец, узнали, что есть люди, которые видят сны в чёрно-белом изображении и есть люди, видящие их в цвете. Не исключена возможность, что под влиянием средств массовой информации скоро будут спрашивать, кто видит трёхмерные сны, т. к., возможно, найдутся и такие, которые думают, что они видят только двухмерные.

В своих снах те, кто не могут обходиться без очков, доходят до того, что думают, что они плохо видят сцены своего сна, т. к. они в данный момент не надели очки или не могут их найти. Это есть отражение действительности в бессознании, потому что трудно предположить, что то же самое происходило в пещерах.

Что касается черного и белого, то оно держит свои позиции, не претерпев каких-либо значительных изменений. С появлением фотографии изображение не претерпело таких изменений, каких оно претерпело в живописи. Живопись продвинулась к другим типам изображений, стилям и мирам, а в фотографии с появлением цвета всё продолжалось по-прежнему. Изменения от двухмерных в сторону трёхмерных не будут означать одно и то же. Появление 3d будет означать для фотографии гораздо более радикальное изменение, чем внедрение цвета.

Фундаментальность момента заключается в том, что двухмерное изображение, является отпечатком на

плоскости тени трёхмерного, подобно этому, гиперкуб — это 4D, тень в трёхмерном пространстве. Вид реального объекта в 3D не тот же самый, что вид на плоскости двумерного пространства, даже снятый с той же точки. И можно предположить, что с потерей титула отображателя действительности, который перейдёт к трёхмерному изображению, старая фотография, возможно, задумается над тем, как извлечь максимальную пользу из двумерного изображения. Она должна, ввиду особого измерения, посвятить себя запечатлению в двумерном, а не в трёхмерном пространстве, в измерении, где она вращалась так, словно у неё было ещё одно измерение, которого на самом деле не было. Потому что, если действительность - это “цель”, мир - это материя, которая стоит перед оптикой, она представляется как двумерная, лишённая глубины, и видится нам плоской. Если этот скачок произойдёт, поворот, который может дать фотография, освободившись от рабства действительности, может стать для неё лучшим событием с момента её изобретения.

Мы говорим об измерениях, двумерных, трёхмерных, четырёхмерных..., в этом смысле в качестве пояснения приведу цитату Малевича, сказанную где-то в 1925 году, хотя она и была написана по отношению к живописи, её можно применить также и к фотографии:

“Переход живописи по этой измерительной ривьере от трёхмерной и далее, к четырёхмерной, неминуемо должен столкнуться с реальной необходимостью раскрыть вещи, которые находятся во времени и покрыты двумерным покрывалом. Это покрывало не может раскрыть действительность, потому что внутри самой живописи оно перешло в трёхмерное измерение. Двумерное покрывало не может растянуться и покрыть третье измерение, поэтому вибрации от объёма должны расти, принимая за основу двумерность измерения в

пространстве. Возможно, в этом можно найти главное оправдание коллажа в кубизме ”.

Сюрпризы, которые могут появиться при обращении с миром как с двухмерным вместо того, чтобы перевести его в трёхмерное, могут представлять настолько серьёзные и радикальные изменения для фотографии, как и те, что имели место с живописью с момента съёмки образа с помощью фотоаппарата.

Подготовленные творческие личности пройдут по этому неизведанному пути и привнесут что-то необычное.

Для большего обогащения эта игра измерений не является единственно возможной.

Эдуардо Галеано как-то сказал, что пишет для тех, кто не сможет читать его. Возможно, что тот, кто будет делать эти фотографии, будет делать их для тех, кто не сможет «видеть» их своими глазами.

ГЛАВА IV

ЭКВИВАЛЕНТНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

«Искусство будущего будет то терять, то снова приобретать (подражательную теорию) теорию имитации. Вопрос в том, будет ли оно развивать правдиво это своё предназначение и как оно будет понимать эту правдивость»

Владислав Татаркевич (История шести идей, 1987)

ЭКВИВАЛЕНТНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

В предыдущих главах применительно к фотографии мы часто встречались со словами реализм, реальность или истина, словно эти термины неразрывно связаны с процессом фотографирования.

Но в зависимости от того, к чему мы применяем эти термины, это уже другой вопрос и он не так прост, как это кажется. Он может относиться к нашей форме видения, к предмету, к техническому средству, к тому, что раскрывает наши чувства, к нашему внутреннему зрению, к тому, что нам позволяет восстановить нашу память, к тому, что скрыто от нас, даже когда мы смотрим на него, к тому, что явно, но мы его не видим, к тому, что живёт несмотря на возраст, к тому, что движется, к тому, что приспосабливается к определённым параметрам данного процесса, к тому, что перескакивает через все эти процессы или только через некоторые из них, правда по отношению к фотонам, к его цифровым ценностям, к дальтонической реальности, и...и...и... Так можно продолжать до бесконечности. Когда

имеется столько возможных истин, это скорее похоже на расчёт возможностей, а не одна только правда. Существует ещё одна правда, хотя её невозможно увидеть. Наша правда – это всего лишь предположение для слепорождённого, для него это - акт веры.

Мы не можем сделать реальность правдой по отношению к двумерным измерениям, потому что мы видим в трёхмерном измерении, а живём, как минимум, в четырёх измерениях.

Возможность извлечь другие видимости, которые мы не можем предвидеть, также должна быть включена в накопитель возможных истин, предназначенных для фотографии.

Эта реальность может быть частичной или полной, она может являться составной частью какой-то второй реальности или находиться поверх её. Не менее важно знать, проявляется ли эта реальность в позитивном освещении, или в нюансах чёрного, или в её негативе. Естественно, эта реальность не является той самой реальностью, снятой точными или ошибочными параметрами, включая запрограммированные ошибки. Для завершения полного разгрома фотографической правдивости замечу, что реальность в сцене абсолютно идентичная снимаемому объекту, представляет нам другие лица в ответ на каждый из изменений параметров. Тем не менее, она считается достоверным отражением действительности.

Нет необходимости анализировать все эти и другие возможности, которые не были упомянуты, но неплохо было бы напомнить о некоторых факторах, которые следует принимать во внимание в общем.

Вещи, которые мы видим перед собой – это сумма маленьких частиц. Мы видим несфокусированную совокупность, массу с остро видимой, маленькой частью в центре. Эта часть меняется при отводе взгляда и наш

мозг фиксирует совокупность этих маленьких частиц, давая импульсы в мозг, которые составляют наше общее представление, заставляя нас верить, что мы видим объект полностью. Мы видим не только какую-то критическую точку, но кроме того мы ещё разделяем на планы видимое. Фотоаппарат же видит полностью сфокусированную сцену во всех точках, разделяя вид по планам при помощи расфокусировки плавно расплывающихся в сторону более отдалённых планов.

Лицо человека, рассматриваемого с расстояния 60 см., позволяет нам увидеть его сфокусированные глаза, но его подбородок размыт в виде пятна значительного размера. Если смотреть в глаза, следы времени не видны на коже. Даже в окрестных зонах, как, например, на лбу они быстро сводятся в одно пятно под воздействием нашей зрительной системы, которая столь пунктуальна. С этого же расстояния фотоаппарат увидит всю поверхность лица сфокусированного в этом плане. На фотографии мы увидим глаза и кожу со всеми её отметинами и изъянами. Словно наш мозг суммировал и объединил все частички.

Мы никогда не видели себя такими, мы видим себя более постаревшими, чем мы считали или представляли себе. Это и есть сумма всех пространств, которые мы условно визуально разделили, а сейчас видим их во всей совокупности.

Необходимость изменить как-то кожу или смягчить её структуру стало чуть ли не аксиомой при создании портретов, предназначенных для клиентов. Наше представление о бархатистой коже основывается на нашей манере видения, а не на действительности.

Какая-нибудь ультрафиолетовая фотография поверхности кожи даст нам ещё менее эстетическое представление о ней. То есть, мы воспринимаем фотографию как визуальное восприятие нашей реальности, которая никоим образом не соответствует нашей манере видеть её.

Более того, если бы мы сделали какое-то изображение, которое отображало бы нашу манеру видения, скажем, например, какой-нибудь портрет, то нам бы казалось, что мы смотрим сквозь узкую трубу, которая смывает боковое изображение. Мы бы не согласились с этой формой видения, потому что, хотя это и является нашей визуальной характеристикой, она страдает одним существенным недостатком и этот недостаток заключается в сумме изображений и их надстройке во времени, которые мы видим в накопителе под названием мозг.

Возможно, фотография является результатом поиска правды, но она имеет несколько лиц. Кроме того, что существует невидимая правда для незрячего человека, эта же самая правда имеет также и другое лицо. Эта реальность продолжает быть составной частью правды, хотя её и не видно и никогда не было видно. Как это понять? Проявление этого несуществующего мира также будет являться составной частью одновременной действительности. Фотографическая реальность не существует как какой-то отдельный факт, если бы она существовала, всё, о чём я пишу, не имело бы смысла, т. к. достаточно было бы проявить всего лишь одну её фотографию, но этого не произойдёт.

Точность, которая необходима во многих отраслях фотографии вместе с трудностями, связанными для её достижения (достаточно посмотреть на репродукцию какой-либо картины и её цвета), может передаваться оценкой девять при десятибальной системе, т. е. реальность – десять баллов, фотография – девять. Самое удивительное – это то, что фотографию надо обрабатывать, манипулировать её параметры с тем, чтобы снимок приблизился к реальности настолько это возможно. Без этой манипуляции результат будет выглядеть фальшивым.

То, что схвачено объективом, является как бы барометром, образцом; и снимок, полученный в результате следования определённым указаниям, и является более или менее отражением реальности, но будет ошибкой принимать этот образец за реальность. Это всё равно, что показывать на луну, а смотреть на палец. Образец превратился в идола и перед ним преклоняются как перед богом.

Если речь идёт о том, чтобы скрыть «узнаваемую» реальность, то этого можно добиться путём различных вариаций одного и того же изображения и все эти вариации будут восприниматься как правдоподобные и как сделанные с одного и того же вида т. к. то, что на фотографии является реальностью или не является таковой, и есть то, что мы воспринимаем как правдоподобное, настоящее, а не саму реальность, т. к. мы не знаем, что такое реальность.

Реальность для наших глаз отличается от реальности для фотографии, если говорить о цвете, планах, контрасте, свете. Фотография даёт параметризованную и правдоподобную интерпретацию видимой действительности, но она далеко не та правда, за которую её принимают.

В некотором смысле фотографию можно считать отражением реальности в той степени, как письмо является оболочкой слова при переходе из одного непонятого мира в другой реальный. Под чтением мы понимаем текст, но мы не воспринимаем голос автора, текст является средством выражения его мыслей. Фотография же является средством передачи действительности. Фотосъёмка не является ни отражением правды, ни отражением действительности, она даже не является мгновенной реальностью. Она есть допустимая реальность абсолютного факта, но, возможно, лучшим определением для неё будет сказать, что она есть эквивалентная реальность.

Свет, основа изображения, сосредотачивается на предметах, которые мы видим, и прежде чем сфотографировать, мы сами решаем, подходит ли он нам. Когда объект снят, свет перестаёт вести себя как освещающий луч и становится частью податливой материи, из которой мы можем лепить. Но свет уже запечатлённый не горит и им можно манипулировать только как окрашенной освещённостью на материи, в которую он превратился при съёмке предмета, поэтому эта освещённость сама по себе не является фотоматериалом. Исходя из этого получается, что материя является столь же важной, как и свет, включая их взаимоподдержку не менее же важную. Свет служил для выявления предмета, а теперь он стал составной частью этого предмета и уже не существует отдельно от него.

В этом фотоматериале, из которого мы можем лепить, свет является всего лишь частью, как и всё остальное. Он имел такое же значение, как и форма, так как ни без одного, ни без другого, ничего бы не проявилось.

Кроме того, свет выявляет предмет, а не идею.

Съёмка допустимого как фотореальность есть съёмка какого-то одного нюанса этой самой реальности. Съёмка того, что освещено, - это просто глупо, т. к. всё, что можно снимать, весь мир – всё освещено. Но это не означает, что сцена наполнится жизнью, только потому, что она освещена, также как не каждое тело живо.

Поиск «жизни в произведении» отвечает необходимости реинкорнации, перевоплощения идеи. Идея же нуждается в дополнительных средствах для выражения своей правды и для того, чтобы сделать её понятной, свет является составной частью этой правдивости, но сам по себе он не является всем. Благодаря именно этому фотография существует. Если бы правда была абсолютной, не было бы необходимости ни в какой культуре, достаточно было бы иметь только фотографию.

В этой правде или реальности, которую мы пытаемся раскрыть, каждое изображение раскрывает только одну часть. Есть миллион фотографий, которые раскрывают не свет, а только часть его оттенков. Поэтому, если верно то, что мы работой своего воображения способны менять оттенки неба, мы ограничены только в возможности манипулировать этой правдой, секрет которой мы не можем раскрыть. Потому что существовало множество дней и множество небес, которые исчисляются биллионами, а это уже слишком много оттенков. И даже если сложить все оттенки, нельзя получить реальность света, получим только образцы его эффектов на предмете. Подобным же образом некий объект, будь он живой или мёртвый, будучи внешне во всём одинаковым, всё же необратим, потому что главными являются не его оттенки внешних различий. Даже если их соединить по одному и в том же порядке - мёртвое не сделать живым.

Было бы трудно добиться снять правду посредством фотографии, это было бы подобно претендовать добраться до правды солнца, из чьего центра исходят фотоны и которые через восемь минут доходят до нас в виде ярких лучей. Правда света также как и правда фотографии – это химера. Эта реальность исчезает как только мы пытаемся снять её, она была только до того мгновения, когда мы попытались схватить её.

Свет не виден, также как не видны и цвета сами по себе. Они рефлексировать только как отражение чего-то и проявляются в предметах как будто они прошли через какой-то фильтр. Свет единственен и он неделим, он разлагается на цвета, а цвета в свою очередь снова складываются и так до бесконечности. Подобно спору о первичности яйца или курицы.

Свет появляется как отражение на видимых предметах, но само то, что показано, является самим

предметом, представленным по форме и по цвету. Это отскок двух истин, меняющихся в зависимости от обстоятельств. Не существует реального регистра этих истин, есть только часть из всех возможных. Это случайное физическое явление и нельзя утверждать, что существует только один способ поймать его или единственный путь. При всех этих поисках нам бы следовало задаться вопросом, не является ли это следствием того, что мы не уверены в том, что то, что мы видим как правду, и есть вся правда.

Миллионы людей пользуются фотоаппаратами, сотни тысяч профессионалов, тысячи и тысячи искателей изображений, - бесчётное количество фотонярытелей в поиске реальности... Весь мир был обёрнут в фотобумагу, но так и не удалось снять его реальность, его полную и абсолютную реальность. Говорят, что мир изменчив, означает, если реальность можно было бы разом заснять фотоаппаратом, то можно было бы менять поверхности, - это же анекдот. Наши снимки были бы лишь случайностями или изменчивостями. Если бы реальной была фигура Давида Микеланжело, то любая фотография была бы видением одного и того же, один ансамбль, одна часть, один странный угол. Все они были бы частью правды, но ни одна из них не была бы полной правдой, т. к. среди прочего необходимы ещё и другие измерения, чтобы охватить всю статую. Она представляет саму себя и может быть только частью чего-то скрытого в других измерениях, чем её собственные. Таким образом, что мы ищем: реальность или мы просто играем с её поверхностью и с её внешними оттенками? Если бы реальность была "одной", было бы невозможно не снять её квинтэссенцию, что заставляет меня думать, что либо она не одна, либо речь идёт о том, что ведётся игра с проявленным предметом и с материей.

Нельзя было бы сказать, что здесь имеет место творческий процесс и он обладает реальной способностью

допускать персональные интерпретации, если принять его за незыблемую основу. Для того, чтобы он был полезным в качестве творческого средства, то, что является фундаментальным, не может превратиться в абсолютный компонент, иначе он был бы недвижимым.

Метр остаётся метром, это всего лишь ссылка, образец, но он никак не может являться творческим средством. Можно сказать, что пространства проектируются с использованием количественных измерений в метрах, но в них метр является всего лишь частью измерений и концепций, составляющих её, и не могут быть выражены только в зависимости от этой ссылки. В них метр не является абсолютным компонентом, он является всего лишь показателем, определяющим лимиты другого компонента под названием объём и поэтому является ссылкой. Но он не говорит нам о формах – одном из основных фундаментов этого пространства. Подобно тому, как экспозиция или температура цвета являются основными, но не абсолютными в фотографии.

Фотография создаёт относительные истины, создаёт лживые образы, в которые можно верить, создаёт интерпретации, видимости, но она не является абсолютной ссылкой на реальный мир.

Эта половинчатая правда также переходит и на предмет.

Предмет предстаёт сфокусированным, расфокусированным, сфокусированным частично, ясным, тёмным, в контрасте, предстаёт его текстура, пятна на нём или предстаёт таким, как ему хочется предстать в любой момент. Знания, которые мы имеем об уже увиденном предмете, идут из нашей памяти, а если это незнакомый предмет, то у нас складывается представление о нём методом ассимиляции этого предмета с теми похожими предметами, которые хранит наша память. Хотя этот

предмет и относится больше к вымышленному миру, чем к реальному, он даёт нам более чёткое представление.

Не все предметы одинаковы и не у всех у них одна судьба. Для каждого предмета необходимо различное количество времени для его проявления, большое значение имеют обстоятельства его движения. Если не учитывать эти факторы, могут возникнуть ошибки при представлении этого предмета.

Прежде чем затронуть тему манипуляции изображений или их обработку, трудно будет свыкнуться с идеей, что фотография точно будет отражать действительность и эта действительность будет единственной. При её манипуляции сомнения закрадываются ещё дальше допустимого, поэтому необходимо проанализировать данный аспект.

Спор о манипуляции представляет собой давний спор живописи о реализме или об отсутствии такового и с приходом фотографии этот спор ещё не закончился, он только добавил новые поля сражений, т. к. на тот момент творческое начало и видимое были почти синонимами, поэтому художники звали фотографов, не без презрения конечно, бездарными художниками, которые нуждались в механической помощи для осуществления своих проектов. Для утверждения своего убеждения они писали открытые манифесты против любой высокой положительной оценки, данной какой-либо фотографии. Чарльз Буделэйр в 1859 году определил их как бездельники-лентяи, которые не способны до конца изучить ремесло и которые мстили талантливым художникам, стараясь унижить их, используя фотоаппарат. Во всех этих проявлениях был страх, что фотография покончит с профессией художника, и одной из причин называлась та, что искусство всё чаще претендует обращаться к действительности.

Использование фотоаппарата в руках миллионов людей в качестве воспроизводителя реальности навело усталость и скуку на тех, кто видел возможность развивать фотографию, что и заставило их искать и найти свои собственные пути. Первые последователи «пикториализма» отвергли эту простоту и их не так сильно винили в богохульстве искусства и фотографии, обвиняя их в том, что они не передают реальность, что они искусственны и антисоциальны. Нечто подобное происходило и с импрессионистами.

Считается довольно распространённой ошибкой видеть в пикториалистах бескомпромиссных имитаторов живописи. Они искали такую фотографию, которая, на их взгляд, приближалась бы к искусству собственным путём, свойственным только фотографии и обладала бы гораздо более глубоким внутренним взором, чем общепринятый в те годы; делая её более умной и более изысканной.

Возможно, что сравнение этого фотографического движения с живописью обязано не подражанию, а не совсем правильному употреблению слова «picture» (картина), которое переводилось как «живопись» с английского «painting». Возможно, было бы правильнее перевести это слово как «ФотоГрафика», но это привело бы к другим толкованиям данного термина. В любом случае историю нельзя повернуть вспять.

Трудно принять тот факт, что то, что служит для репродукции или интерпретации, имеет творческое начало. Возможно, есть какая-то точка соприкосновения, которую можно сравнить с тем, кто исполняет музыкальную партитуру, но настоящее творчество находится в руках того, кто написал эту партитуру. Фотография как средство выражения должна суметь выразить то, что видно изнутри, иначе она была бы простым исполнителем, профессионалом или любителем, назовите это как хотите, но исполнителем.

Для пуристов чистого и незапятнанного приукрашивание изображений должно заключаться также в загримировании действительности, её макияже, поэтому это тоже своего рода манипуляция. Это надо иметь в виду.

Но складывается впечатление, что под манипуляцией понимают всё, что не следует духу правдивости, хотя допускается некоторое приукрашение или обезображивание изображаемого предмета. С приходом цифрового изображения термин манипуляция (редактирование, обработка) применяется также к тому, что отдалилось от полученного результата посредством применения этого метода.

Если я помяню тон цвета кожи на каком-нибудь портрете, будет ли это человек? И был ли он таковым, если бы я не сделал этого? Вопрос в том, сколько можно менять? Во многих случаях предел трансформации заключается в том, чтобы внутренний код образа продолжал быть узнаваем, т. к. чрезмерное изменение угла или замена цветов на чёрный и белый тоже является манипуляцией, но это уже будет приемлемый код. Это наводит нас на мысль, что цензором в данном случае является содержание, которое делает изображение хорошим, если мы узнаём изображаемый предмет, и плохим, если он не отвечает коду реальности.

Я не знаю, задавался ли кто-либо вопросом, как была создана пещерная живопись, манипулировались ли при этом цвета или пигментация была чистой, и задавались ли пещерные люди вопросом о том, разрешались ли богом грома какие-то цвета. Я также не знаю, какой вопрос смогут задать себе те, кто увидят актуальное изображение через тысячу лет. Но принимая во внимание неточность фотографии, я думаю, что я бы всегда манипулировал для того, чтобы добиться реального изображения.

В аналоговой фотографии манипулировалось с процессуальными и с маскирующими техниками, как, например, ослабитель Фармера, соляризация, с фильтрами и масками, с контрастом бумаги, с панхроматическим и ортокроматическим, с проявлением диапозитивами и негативами ..., и с тысячами других процессов, которые я не стану перечислять, чтобы не утомлять вас. Что есть манипуляция сама по себе и в какой степени я употребляю этот термин правильно, я не знаю, т. к. не знаю точно, что такое манипуляция. Но манипуляция, нарушение, трансформация, вариация, предварительное видение, последующее видение и т. д. – это вещи, которые не имеют ничего общего между собой и может статься так, что кто-нибудь захочет определить, какая из техник приемлема, а какая нет. Возможно, что всё это можно приравнять в некоторой степени с тем, что художники называют смешанной техникой.

У меня такое впечатление, что в конце концов в этой игре речь не идёт о том, чтобы манипулировать больше или меньше. Просто мы имеем дело с двумя различными играми, в которых одному очень нравится играть фотонами свободным образом, а другому нравится придерживаться какого-то клеше, которое можно было бы назвать «самарография» «камерография» или «камерографика» из-за уважения к съёмке.

(В русском языке смысл слов «фотография», «фотографичность», как ни в каком другом переводе, соответствует задачам этого вида искусства)

В тот самый момент, когда делается это разделение, становится совершенно ясно, чего должен придерживаться каждый из участников этой игры. Обе игры прекрасны и совершенны, но они несовместимы, особенно тогда, когда внутреннее начало начинает хотеть пробить себе дорогу.

Ограничиться съёмками фотоаппаратом и более-менее традиционными манипуляциями при воспроизводстве оригинала и его печатанием является довольно-таки известной любительской техникой и она не сильно отличается от той, которая ведёт к последующему копированию оригинала. Если есть таковые, которые хотят делать это так и придерживаться некоторых параметров, это только приветствуется, в таком случае мы можем быть уверены, что мы получим прекрасные изображения, но для остальных, которые находятся вне этого клуба и этих норм, подобные внедрения не принимаются.

Чистота не совсем означает то, что она нетронута, чистота означает придерживаться своего языка. Возможно, Вавилонская башня и была хаосом, но на каждом из зародившихся языков каждый народ смог выразиться и на каждом языке были написаны и рассказаны великолепные вещи.

Как узнать, какой фотоязык напишет лучшее произведение? Лучше попытаться понять и получить наслаждение от новых слов, идей и стилей, которые могут возникнуть из тщательно продуманной и хорошо выполненной работы.

Реку вспять не повернёшь, невозможно было ничего остановить.

Не следует забывать также, что существует нечто, свойственное только фотографии, и свободное от обязанностей очевидца того, что видно, того, что невозможно создать другим способом.

Способ, которым создаётся этот образ и который так нас притягивает, не имеет ни малейшего значения для наблюдателя. Даже сам по себе тот факт, что этот образ выходит из фотоаппарата или что он полностью создаётся внутри пределов какой-либо информационной системы, не имеет значения для сообщения.

Небольшая разница состоит в том, что то, что снимается фотокамерой и не “произведено, сотворено” специально, несёт на себе штамп “настоящее”. Надо только уточнить, сколько реальностей есть в этом образе. Но даже с точки зрения того, что не создано графически, образ может быть очень верным внутренней мысли, которая спровоцировала его, поэтому он тоже может быть реальным или очень близким к реальности. Не всегда видится только глазами.

В настоящее время разделение между этими двумя средствами скорее всего условно. Особенно, если принять во внимание тот факт, что изображение манипулировалось (обрабатывалось), в таком случае реального в изображении будет очень мало.

Оба пути имеют свою собственную жизнь, если они строго придерживаются своих реалий, но при их смешении получаются такие гибриды, которые трудно определить одним понятием.

Если это общее понятие, почти не имеет смысла воспроизводить какой-нибудь красный квадрат вместо того, чтобы непосредственно изготовить его, что даст нам то же понятие о нём.

Основная характеристика отснятого фотоаппаратом заключается в том, что она использует реальность окружающего нас мира как первичное сырьё. В этом сырьё, т. е. из этого материала проектируется нечто внутреннее, что и показывается зрителю. Сама реальность заполнена планами реальности, планами, которые кажутся похожими, параллельными, противоположными, негативными и т. д. Внутри некоей трёхмерной структуры эти планы движутся в любом направлении и, кроме того, надо учитывать фактор времени.

Использовать съёмку как творческую мастерскую означает исследовать реальность и миры, которые существуют в её чреве.

С фотоаппаратом партитура свободы, говоря на языке фотографов, простирается перед нашими глазами в самой природе или в натюрмортах. С фотоаппаратом мы «съёмщики», без фотоаппарата мы «строители». Строители похожи больше на художников, хотя и работают они с разными инструментами и кистями. С фотоаппаратом мы используем запечатлённые, сфотографированные фотоны, без фотоаппарата мы сами создаём световые оттенки и эффекты подобные фотонам, а затем используем их, словно они таковыми и были. Обе субстанции, «фотоны» или «эффекты», превращаются в ту же материю, способную выдержать или нет наши эмоции.

Но прибегнуть к помощи графизма ни в коей мере не означало бы лишитъ произведение креативности. Нет никакого основания для этого.

Если бы мы строго придерживались этого, мы не могли бы снимать даже самую малость с тем, чтобы извлечь суть, которая скрывается внутри и которая так нас волнует. Мы бы превратили съёмки в простые фотокопии, а это далеко не то, что мы хотим.

Достаточно сказать, что фотография и графика различны, но они имеют много точек соприкосновения, что может быть полезным для обоих привнутреннем выражении. Точка, при которой принимается решение прекратить смешивание, каждый определяет сам. Иногда линия, по которой они идут вместе, совпадает, иногда расходятся и идут параллельно либо идут ломаными путями. Они похожи, но не одинаковы. Наклон в сторону одной возможности или другой – дело вкуса, и возможность перепрыгнуть с одной на другую всегда остаётся открытой.

Уничтожить возможные пути означает уничтожить вопросы, наложить цепи и пресечь стремления.

То, что провоцирует движение вперёд, является, скорее, сомнением, нежели уверенностью. То, что

действительно движет к познанию, к попытке понять, найти ответы и подняться на другую ступень - это магический вопрос “Почему? “

Эти сомнения, которые были жизненно важными в своё время, со временем по мере их постепенного разрешения, когда уже получены ответы на них, кажутся детскими сомнениями. Но тогда это сомнение обозначило шаг вперёд без права вернуться назад. Необходимость в сомнениях определяет наше развитие, без сомнений нет развития. Сколько раз сомнения кажутся абсурдными после того, как мы посмотрим на них по истечении какого-то времени, мы приобретаем уверенность, которая помогает нам преодолеть эти сомнения и мы забываем о том, насколько примитивными были наши изначальные планы. Каждый раз, когда открывается какой-то путь, сегодняшние сомнения кажутся нам абсурдными историями завтрашнего дня, но без абсурда нет и будущего.

Я представляю себе того первого человека, который установил основы искусства и письменности, неким индивидуумом, полным любопытства. Представляю себе, что в один прекрасный день кто-то догадался, что грудь его мёртвого соплеменника не приподнималась, в то время как у остальных членов группы грудь приподнималась даже когда они спали. Он призвал делать ему искусственное дыхание, дабы вдохнуть жизнь. Возможно, затем люди спросили себя, почему они моргали, и эти абсурдные вопросы этой воображаемой действительности сделали так, что несколько секунд спустя (в космическом измерении) во всём мире появились госпитали, помогающие человеку преодолеть физические недуги.

Абсолютный конформизм с кажущейся реальностью является лучшим диваном для ничегонеделания, но на креативном уровне он является также и самым скучным местом из всех возможных.

Нельзя оставить неподвижными способности фотографии, наделяя её эпитетом воспроизводителя реальности на основании того, что она может делать это лучше. Во-первых, потому что не совсем ясно, как может показаться, есть ли реальность на самом деле. Во-вторых, потому что есть и будут существовать средства, с каждым разом всё более точно воспроизводящие для нашего обозрения ту реальность, что представляет мгновенное впечатление с первого взгляда.

Все эти ограничения мешают тому, чтобы фотография развивала свою внутреннюю жизнь.

Представим себе, что музыку заставляют делать то, что у неё лучше всего получается и что её цель – воспроизводить звуковую реальность. Если мы будем настаивать, мы столкнёмся с тем, что она воспроизводит шумы окружающего нас мира очень точно. Она никогда не покажет свой внутренний мир, никогда не будет написана симфония.

Было бы абсурдом создать оркестр из ста музыкантов, играющих на различных инструментах, для воспроизводства звуков, издаваемых семью сковородками и двумя падающими вилками в то время, как в окно дует ветер. Но если они немного порепетируют, то уж точно, что они сумеют сделать это очень хорошо. Понять и принять тот факт, что звук, контролируемый шум, музыка - служат не только для воспроизводства окружающей нас звуковой реальности. Кто-то написал первую ноту первого музыкального произведения, первый мадригал, первый концерт, первую симфонию и синтаксис музыкальной письменности.

Чтобы серьёзно развивать способность фотографии выражать свою внутреннюю жизнь, необходимо сознательно порвать с ограничениями, которые заставляют считать её свидетелем реальности, будь то приукрашенная или неприукрашенная реальность.

Возможно, что лучший вклад живописи на её начальном этапе - это красить стены. Тем не менее не эта способность превратила её во что-то фундаментальное в истории человечества. Именно её способность воспроизводить внутреннюю реальность, будь то настоящая или воображаемая, подобно тому, как это сделал наш пещерный родственник, придало ей больше ценности, чем просто цвет.

Принять “нереальное” изображение не означает отвергнуть реалистическое изображение. Также не следует думать, что склонение в сторону неузнаваемости изображения, которая выдаётся за реальность - это есть маниакальная реакция в отношении к реальности; и совсем не обязательно, чтобы это было правдой. Даже промежуточные стадии, которые ищут в природе имитацию нашей реальности в узнаваемых формах – см. книгу “Le rays de Revé” Франсуа Жиле – являются изысканными.

Тем не менее, я настаиваю на том, что это не единственная реальность, что техники чрезвычайные, экстремальные – я не имею в виду манипуляции, могут впустить в другие одновременные миры, которые никак не проявляются. И поэтому следует дать волю воображению для нового поиска на реальной основе, крепко стоящей на земле. И эти видения могут позволить нам трансформировать их с тем, чтобы подогнать их к нашему внутреннему миру либо разбудить в нас новые эмоции. Чтобы эти новые эмоции могли породить новые стили и точки зрения и чтобы эти точки зрения дали жизнь новым способам выражения внутреннего пульса искусства. Неважно, будет ли она при этом зваться фотографией пуристской, манипулированной, реалистической или нереалистической. Пока она питает, движет и толкает вперёд дух наблюдателя, она будет исполнять своё предназначение – быть Искусством.

Кажется, что наказанием фотографии за то, что она заняла место живописи, стала её приверженность к реализму, к приукрашенной действительности, к лжи, принимаемой за правду. В одном невероятном упражнении на абстракцию фотография превратилась в лес, состоящий из одного только дерева. Недостаточно просто смотреть на деревья вокруг, надо также войти в лес и затеряться в нём.

Оставим на суд истории, что в действительности получится из этого путешествия. Нынешняя история не является предсказателем того, что будет представлять собой эта история с точки зрения будущего. В качестве примера достаточно привести случай, как дошли до нас картины Поля Гогина. Это стало возможным благодаря тому, что писатель Виктор Сегалин, служивший в то время врачом на флоте, купил их по низкой цене вместе с какой-то скульптурой и несколькими манускриптами у полицейского Клаверье, который проводил оценку личных вещей художника после распродажи. Остальная часть его рисунков была отправлена на мусор. Это просто счастье, что корабль, на котором плыл Виктор Сегалин, заехал в порт в Хива-оа, т. к. для других произведения Поля Гогина не представляли никакой ценности.

И в завершение хочу сказать, что атом существует, но его не видно. В фотографии есть так мало реального, в прямом смысле этого слова, что возможно, что внутренняя реальность, которую, кстати, тоже не видно, может оказаться фотофактом, обладающим такой же точностью.

Лучшее для фотографии, что является основой её философии и наиболее позитивного мышления, должно заключаться в том, чтобы задуматься, каков её предел, искать двери, которые она может открыть, но ещё не сделала этого, искать неизведанные земли, на которых

она не ступала, но могла бы ступить, искать физическое или метафизическое начало, которые она могла бы раскрыть. Сказать, куда невозможно пройти, неуместно в этой философии.

Тем, кто видит иначе или тем, кто получил отличную реальность от той, которую определяла традиция, указывалось, что они должны урезать своё видение от своих чувств, иначе их ставили перед выбором следовать другому искусству, где им бы не ставили условия для выражения своих идей. Для этого уже было изобретено достаточно механизмов, чтобы притормозить их движение, приводились немыслимые ассоциации, придумывались басни и указывались дороги, по которым обязательно следовало идти. Особенно, если они имели счастье знать, как это делается. Первой ступенью в цепи Искусства является сам автор, который сам одержим тем, что он творит. Вся культура, образование, дух и подобные влияния способствуют появлению новых импульсов у новых творческих личностей, и когда они знают, как надо самовыражаться, вполне естественно, что они последовательно развиваются, и то, что для них является актуальным, для других является новым.

Я не могу избавиться от чувства, что этот новый этап только начинается, потому что кроме этого, к удивлению многих, цифровая технология ставит на алтарь отрицание предмета как предмет изображения, предмет является всего лишь средством или может быть им. Далее находится отрицание его самого как средства и появление... «фотографического». Необходимый предмет создаётся согласно нашим потребностям, либо отснятое используется как необходимый материал для какой-либо цели. Ни фото, ни графика. Может быть, фотония? Будет забавно наблюдать, как она развивается и считать за честь видеть, как она рождается на наших глазах.

Предупреждаю, что нет ничего контекстного для искусства. Фундаментальным является знание линии развития от прошлого. Было бы немыслимо допустить, например, что искусство рождается вместе с естественным знанием о супрематизме, и невозможно создавать величайшие произведения искусства, открывая путь авангардистским работам без глубокого знания предыдущих шагов. Многие фотографии любого уровня были сделаны с артистическими намерениями, но с очень скудным или почти нулевым пониманием необходимости связи с прошлым, которое не только указывает нам пути, но и подсказывает нам, что уже было найдено на них. Наши предшественники были исследователями нашего нынешнего культурного опыта. Покойный Кристофер Фаснидж говорил: «Кто-то, у кого нет ни малейшего графического таланта, может, тем не менее, испытывать чувство удовлетворения сняв, например, фотографию заката солнца над каким-нибудь озером с горами на дальнем плане и с каким-то кривым деревом на переднем, и считать, что, согласно композиционным законам, (поглощённым осмосом) впитанными им из окружающей жизни и чисто интуитивно, он отвечает общепринятому критерию «красоты».

Этот «космос» на высоком или низком уровне, а также в большей или меньшей степени, является той самой культурой, которую мы впитали от наших предков, хотя автор этого пейзажа и не знает об этом. В настоящее время эти избитые пейзажи настолько являются «искусством», насколько фотография является реальностью, но естественно, что во многих случаях передовые технологии в мире фотокамер и лёгкость в их пользовании, что, вполне понятно, делается в коммерческих целях, заставляет людей думать «я тоже могу так» и, конечно же, они могут. Подобно тому, как раньше существовали услуги писаря, а

сейчас писать является одним из наших основных навыков, поэтому каждый из нас без особых усилий может написать простые вещи и даже составить небольшое стихотворение, но до большой поэзии так далеко, что непросвящённым в это искусство даже трудно представить. Наши простые стишки и будут теми пустыми фотографиями, которые люди, обладающие достаточным вкусом, одевают в шёлк, но для того, чтобы сделать или изготовить что-то на высоком фотографическом уровне даже при обладании очень низким вкусом, требуется высокий уровень знаний.

Это столь поверхностное приближение к настоящей фотографии заставляет покончить играть с ней вместо того, чтобы углубиться и подумать, что можно сделать с ней. И массовое производство «визуальных полуфабрикатов» является основной причиной того, что мы задаёмся вопросом «Как ты это делаешь?», потому что за каждым изображением, которое не отвечает непосредственной действительности, есть трюк, который надо раскрыть. Этот вопрос отвечает также на присутствие факта прямого ассоциирования фотографии с фотоаппаратом, который, якобы, и является истинным автором изображения. А по-настоящему важным будет вопрос «Как ты это видишь?», но этот вопрос никто себе не задаёт.

ГЛАВА V

ДРУГИЕ РЕАЛЬНОСТИ

*«Сходство и действительность – это совершенно разные вещи»
Хайме Балмес, (Критерий)*

ДРУГИЕ РЕАЛЬНОСТИ

Есть и другой способ понять реальность: допустить, что реальность не одна, что миры этой реальности идут не один за другим, а шагают параллельно.

Само наблюдение за видимой реальностью в общем и даже частично получается очень сложным и находится даже вне наших возможностей управлять информацией.

Представим себе осеннее утро с изумрудным, нависшим слева над горизонтом небом, которое, простираясь вправо, переходит в жёлтые тона. По мере восхождения появляется ясный синий тон, который, поднимаясь выше, переходит в тёмно-синий, а за ним можно увидеть наличие насыщенного синего, ультрамарина, постепенно светлеющего к горизонту, как бы раздваиваясь. Всё это, пробиваясь сквозь густые облака где-то там на высоте, оставляет прорехи, сквозь которые можно увидеть островки неба, а под ним небольшие группы пушистых серых облаков. Ближе к горизонту лёгкие длинные облака, окрашенные в жёлто-красный цвет встающего солнца.

Сотни изображений и лиц настолько быстро сменяют друг друга, что мы едва успеваем оценить это. Всё это становится гораздо большим, чем мы, и через минуту всё кажется другим. Десять минут спустя кажется, что ничего этого не было, от него не осталось и следа.

Воспринять по-настоящему и с абсолютной быстротой эту реальность трудно, т. к. запоминать всё точно превыше наших возможностей. Невозможно уложить на экране в нашей голове все оттенки и безошибочно воспроизвести их по отношению к оригиналу. Мы воспроизведём что-то похожее, но там будет много пустот, не несущих какую-либо информацию либо несущих ошибочную информацию.

И это несмотря на то, что мы имеем его перед глазами и описанные детали являются базовыми.

Как же в таком случае мы можем чётко воспринять несуществующую реальность? Есть в нас одна явная неспособность для этого, недоразвитость наших внутренних чувств, они не столь развиты, как наружные.

Во многих случаях, когда наши внешние чувства не обострены и даже не настроены для того, чтобы уловить самую непосредственную реальность или ту, которая непосредственно кроется за нею, как же мы можем развить наш внутренний слух или наше внутреннее зрение? Должен существовать какой-нибудь способ.

Временами эти чудесные картины неба кажутся превыше наших способностей снять их и представить только их внешнее содержание, это кажется довольно тонким искусством, однако это всего лишь ограниченность пространства, нежели реальное состояние, потому что, как мы уже сказали, если бы мы могли взять за основу всё небо, мы могли бы включить намного больше оттенков, чем те, что нам отмерила природа, оттенков может быть столько, что можно сойти с ума. Тем не менее, не следует

забывать, что оттенки нашего неба по своей натуре не рассчитаны на то, чтобы оно выглядело красивым, это мы видим его красивым, а оно само не заботится о том, чтобы мы видели его таковым. Но природа подарила нам бесчисленное множество рассветов и закатов, что предоставляет нам неограниченные возможности для ведения этой игры –наделять его различными оттенками. Мы, люди, не ставим себя выше природы, но наш дух, во благо или нет, действительно выше её.

Фотография – это мир для творчества и он так велик, что мы едва можем управлять им, хотя на самом деле он более управляем и находится ближе к нам, что позволяет нам быть дирижёрами этого оркестра, в котором только один исполнитель.

Часто нас привлекает огонь, выходящий из камина, либо движение волн или облаков. Возможно, что пылающий в камине огонь ввиду ограниченности его пространства позволит нам сконцентрироваться на нём, но также верно и то, что время пролетит очень быстро пока мы будем наблюдать за ним. Это равносильно тому, что мы отвлеклись бы от его созерцания и с нами говорил бы его голос. Эти силы природы гипнотизируют нас. По сути, мы принадлежим им и, возможно, это всеобщее и чёткое влечение к ним даёт нам понять, что мы можем общаться с самими собой, если мы найдём ту силу, которая откроет нам внутренние двери; в данном случае этой дверью могут быть наши глаза.

Если бы мы могли войти через внутреннюю дверь и совершенствовать что-то в нашем небе, то в данном случае мы бы использовали наше внутреннее чувство и таким образом мы бы обогатили наш дух.

Как явствует из этого, мы не можем понять всю глобальность того, что воспринимаем, поэтому мы схватываем из «всего» только то, что оказывает на нас

какое-то впечатление и из этого всего выделяем главное, это главное и есть наша память и, возвращаясь к ней как к фотографии, она возвращает нам воспоминание о том случае, поэтому это воспоминание предстаёт с пробелами. Потом уже, исходя из этого главного, чем, собственно, является само произведение, мы снова воспроизводим то чувство, которое нас вдохновило.

Но это не точное воспроизведение оригинала, так как это всего лишь резюме увиденного. И именно в невоспроизведённые детали вводится эмоциональное состояние тех, кто смотрят на картину и таким образом они вводят свои собственные переживания. Как раз это и придаёт произведению больше смысла, чем вложил в него сам автор.

Для автора проблема состоит в том, чтобы это главное издавало наиболее соответствующие запахи с тем, чтобы то, на что оно вдохновляет, было именно тем, что вначале вдохновило его самого. Всё остальное – техника, материалы, стили – это всего лишь оболочка, стеклянный флакончик, в котором всё это запихано. Если надо передать какое-то чёткое сообщение, то его основа должна быть ясной или, что то же самое, она должно быть наиболее соответствующей, ничего не скрывать и не искажать это сообщение. Как бы то ни было, для образованного наблюдателя, хотя этот стеклянный флакончик и не отвечает его концепции прекрасного, если сама сущность хороша, то когда его чувства приблизятся к ней, он поймёт, что эта самая сущность составляет значительную часть его самого, что флакончик является всего лишь сосудом и до него дойдёт значение его содержимого.

Принимая за основу тот факт, что произведение – это флакончик, то красота произведения имеет большое значение, т. к. придаёт ему важность и делает его более приятным и привлекательным, это именно тот штрих, тот

сильный импульс, который помогает раскрыть внутреннее содержание сообщения и от которого возникает желание запечатлеть его. В конце концов, красота – это добавочная ценность, данная человеком предмету или тому, что по сути является природой, наделяя его более высокими качествами, чем просто полезное предназначение. Но если флакончик пуст, то он не служит ни для чего иного, кроме как поставить его в угол или просто выбросить на мусор. Искусство значительно важнее и стоит над красотой пустого произведения, т. к. красота сама по себе не является достаточным критерием для оправдания абсолютности искусства. Это нюанс ни в коем случае не является извинением за всё то, что есть уродливо, неэстетично или антиэстетично, если хотите. Речь не идёт о том, красиво это или уродливо, для автора оно всего лишь «моё», когда дело касается приукрашивания произведения, мы прежде всего имеем в виду технику и язык.

Содержание, язык и красота произведения – это те компоненты, которые следует особо принимать во внимание и рассматривать их в целом.

Если бы нам было достаточно просто чувствовать, думать или мечтать, для самовыражения мы бы не прибегали ни к какому-либо средству опоры. Все эти видения или двери, которые моментально открываются, не производят ничего другого, кроме как безмолвия, если на нас не смотрят образы, которые мы видим через них. Нет никакого смысла зажигать свет, чтобы затем спрятать его под чёрным кубом.

Но нет ничего общего между мечтателем и творческой личностью. Первый обладает просто способностью, у второго это склонность и синтез. И даже сейчас способности сами по себе, если их не развивать и не прикладывать волю для их развития, не производят того благоприятного эффекта, который

могли бы произвести. А творческая личность, развивая своими усилиями какую-то идею, открывает для себя неожиданные вещи. Для него недостаточно просто мыслить, он должен делать. Потому что, делая, он понимает, что идея, родившаяся у него для того, чтобы сделать то, что он задумал, это всего лишь смутное умственное представление, которое безмерно растёт и развивается, словно эта идея и есть тот ключик, который открывает волшебную коробочку, откуда выскакивают громы, поражающие его.

Рождается новый мир, идея была всего лишь эмбрионом, который значительно изменился по сравнению с начальной формой. Идея была частью общего, но эта часть очень значительна, так как она вдохнула жизнь в саму идею и дала жизненный импульс творческой личности. И когда принимаешься за работу, то намеченное и язык, используемый для передачи желаемого, сталкивается со своими собственными проблемами.

Хотя искусство и не является языком как таковым, верно то, что для приближения к нему, необходимо какое-то средство, чтобы перевести его, т. е. некий язык или нечто заменяющее, что могло бы пояснить его. Этот “посредник”, конечно же, мешает, но имеет также и позитивную сторону. Он является составной частью того, что можно было бы назвать ремеслом.

Временами какое-нибудь слишком материалистическое или слишком поверхностное искусство пыталось уничтожить этот язык, чтобы освободиться от материального и, следовательно, от кустарщины. Но, не имея основы, эта пустота кажется ещё более видимой и, в конце концов, этот разрыв оказался недостаточным для интерпретации некоторых символов, которые есть не что иное, как то, что стараются избежать и, по сути, есть не что иное, как замена одного языка другим.

Освобождаясь от поверхностного, глубокое не появляется, если оно не существует. Более того, иногда исчезают те скудные ресурсы, которые язык мог бы проявить и вместе с ними произведение полностью теряет смысл.

Настоящий успех состоит не в том, чтобы изобразить небо, а в том, чтобы донести его, что ещё далеко от наших возможностей. Но мы уже могли бы выразить в наших произведениях самые чудесные вещи о небе и земле и раскрыть все секреты вселенной; и если бы мы не говорили на том языке, который все понимают, услуга, которую мы им оказываем и польза им от этого была бы равносильна тому, если бы мы вообще молчали.

Из этого явствует, что необходимо найти лучшее средство для передачи, но за исключением самой непосредственной и явной реальности, сама реальность кажется завуалированной, не говоря уж о внутренней реальности или о реальности, которая находится вне. Вопрос: В какой форме я представляю эту реальность? Относится ли она к какой-то одной или нескольким внутренним существованиям, является ли ещё чем-то более сложным.

Тем не менее, несмотря на то, что все попытки найти более совершенный язык, приветствуются, следует сказать, что невозможно найти прямую связь между тем, что находится дальше, и тем, что находится ближе, по той простой причине, что тот «мир» не использует ни нашу систему, ни наши чувства для коммуникации.

Если бы искусство достигло того, чтобы отвечать на все те параметры, в которые его пытаются втиснуть, оно бы считалось наукой, но в этом случае оно бы считалось окультной наукой. Сегодня трудно представить себе хоть на мгновение, чтобы наука и искусство были синонимами.

Это настолько верно, что уже вышеупомянутый Кандинский признался, что искусство не обладало никакой непогрешимой техникой, ни соответствующей письменностью, применение которой позволило бы создать произведение искусства, потому как оно обладает чем-то скрытым и загадочным, которое никакая теория не в силах изменить.

Об этом же писал и Казимир Малевич в первой главе своей книги «Свет и цвет»: «Нет ничего, что может быть известным, и, отталкиваясь от чего, можно было бы построить механизм познания», «живопись является строго профессиональной деятельностью, это всего лишь ремесло, но в то же время это щель, через которую можно узнать другие феномены, происходящие в мире».

На протяжении всей своей истории искусство определялось по-разному и особенно сильные изменения претерпела его значимость. Но даже придерживаясь любого из этих определений, можно увидеть, что в каждой творческой личности бьётся различный импульс, который и двигает его к какой-то определённой цели, и эта цель есть смысл его творчества и именно она даёт ему собственное определение искусства.

Но искусство не стоит на месте, настоящее искусство движется по нашему внутреннему миру и каждый раз всё больше приближается к тому самому сокровенному, что скрывается в нас самих. Тем не менее, ни мы сами по себе, ни наши знания не являемся его целью. Есть нечто, что находится дальше нас, нечто, что проходит через нас, это нечто не есть мы, но, возможно, мы были им когда-то. Во всяком случае, тенденция такова, что оно стремится к тем силам, которые поддерживают нас внутренне и, возможно, пытается примирить нас с нашим духом, а это не пустые слова. В противном случае это привело бы к материальным и поверхностным играм, к простому ремесленничеству,

каким бы сложным оно ни казалось. Привело бы к развлечению и в конечном итоге, не привело бы просто ни к чему. Чувствовать эту цель в этом мире, столь далёком от нас, делает ещё более интересным творчество, а также не позволяет уменьшить интенсивность, с которой ведутся поиски его приближения.

Другие виды творчества: литература, музыка, графика, скульптура... тоже пытались различными путями дойти до этого неба, которое называется искусством, и в некоторых случаях они пытались приблизиться к его пониманию. Но даже глобальность всех этих видов искусств, которые кипят внутри нас, продолжает представлять для нас трудности для его определения. Всё, что было сделано, чтобы стать хозяином искусства, на деле оказалось лишь слабым прикасанием к его поверхности.

Естественно, что на протяжении истории были достигнуты какие-то творческие вехи, были созданы прекрасные глубокомысленные произведения, которые являются ключевыми для нашей культуры, но при этом всегда есть ощущение, что вся эта глобальность в совокупности продолжает оставаться нетронутой. Всё, что относится к искусству, является скорее всего приближением или тенденцией, чем искусством самим по себе и, принимая во внимание наши собственные ограничения, чистое искусство существует только в намерениях.

На практике же это различные пути для того, чтобы ездить по этой глобальности как по шару. Дух искусства продолжает оставаться внутри этого шара и кажется, что наше намерение заключается в том, чтобы запечатлеть эти внутренние образы, которые видны, словно бы этот шар был сделан из стекла. Чего мы в действительности хотим добиться, так это обладать этой волшебной способностью стереть оболочку и ходить по этому внутреннему миру и беспрепятственно передвигаться в нём. Преодоление этой

преграды и является постоянным стремлением любого творческого произведения, а для этого не существует никакого языка или специфического стиля, потому что искусство обладает своим собственным способом выражения и поиск этой утопии является также историей необходимой неудовлетворённости. В этом поиске путей каждый может идти своей дорогой, проблема состоит только в том, чтобы найти её.

Всё это наводит на мысль, что искусство следует рассматривать как тенденцию к духу, к внутреннему или к духовному, к нематериальному или к нефизическому. Но конечная цель оказывается недостижимой для нас. Мы приближаемся к нему и по мере того, как мы постигаем его, оно всё больше удаляется от нас, т. к. чем больше мы знаем, тем больше мы знаем, что ничего не знаем. Оно снова располагается на строго пропорциональной дистанции от того, насколько вырос наш внутренний мир, и продолжает действовать по типу маяка, который манит и ведёт нас в ночном тумане. Таким образом, мы следуем за каким-то недосыгаемым обещанием и осознаём, что нам это дало только лишь тогда, когда, остановившись в конце пройденного пути, мы оглядываемся назад и видим, насколько выросли наши внутренние возможности.

Созидать означает дать жизнь. Любое творение высвечивает то, что раньше не существовало. Независимо от того, дышит оно или нет, возникает что-то новое, у которого раньше даже не было формы. Наше конечное стремление продолжает следовать по пути, который оно само и создало для нас, что сделало нас самими собой, возвращает нас к истокам созидания, потому что наш инстинкт созидания является отражением того, что даёт жизнь, и на этом пути искусство подобно перилам лестницы, которая ведёт нас к самому сокровенному, а каждое произведение искусства является ступенькой

этой лестницы. Искусство создано людьми, это наше стремление и оно может быть свойственно только людям (*homo sapiens*).

Эта одержимость, это страстное стремление призывает запечатлеть, заснять отрезки той гениальной силы, которая сделала нас материей и которую интуитивно мы способны расплатать как искусство. Более того, именно через него мы способны чувствовать ту внутреннюю силу, которая движет нами и мы в состоянии представить себе силу нашего свободного существа, связанного материальными узами. Это лучший предлог, чтобы уйти в самих себя.

Происходя из мира, полного внутренней силы, наши ограничения в материальном мире и в мире людей не перестают быть причиной неудовлетворённости. Говоря об искусстве, эта неудовлетворённость наводняет нас, когда мы чувствуем, что превосходим этот предел своими творениями и понимаем, что законченный образ переполняет нас и указывает нам, какую жизнь мы можем вдохнуть в наши произведения. Дав жизнь произведению, мы питаемся его собственной сущностью, т. к. по окончании работы над ним кажется, что произведение приобретает свою собственную жизнь.

Возможно, мы исходим из чего-то нематериального, что не имеет столько физических ограничений, но мы живём в реальности, полной светлых и тёмных тонов, полной сомнений и уверенностей, радостей и горестей и всё это имеет не строго ограниченные пределы. Вырваться из этого мира, выбрав только позитивное, расти и стремиться к свету кажется вполне логичным желанием, и для этого настоящее искусство окажет вам большую помощь.

Человеку нужно удовлетворить это желание и это не ново, нам надо удовлетворить и заставить расти нашу умственную часть, или духовную, если хотите, что

является опорой для наших остальных измерений и даёт нам способность использовать их. В этой игре искусство питается от нас самих и в то же время оно развивается, т. к. результат того, что остаётся, т. е. само произведение, не перестаёт быть воспоминанием «духа», чем-то очень сильным, укоренившимся в нашем внутреннем мире и вырвавшимся наружу.

В этой борьбе выжать силы из самих себя против фильтрации нашей материализованности мы всегда приобретаем какие-то преимущества. В ней отражаются усилия того, кто тренируется для того, чтобы преодолеть какую-то отметину или предел, намеченный им самим, в этой закаляющей борьбе против невозможного. Таким образом, с каждым законченным произведением мы приобретаем больше сил. Мы не оставляем ничего от нас в каждом произведении, это не прошлое, напротив, мы восстанавливаем что-то скрытое, это будущее.

И приближаясь к горизонту, куда направлены наши стремления, в этой попытке мы почти на грани невозможного превосходим ещё больше наши возможности и нашу проницательность и, стирая все грани, в своём воображении мы проходим через миры, доселе неизвестные нам, но которые близки нам. Это личные миры, дающие нам частичные видения бытия, но которые возможны только внутри нас, но от этого они не менее реальны. Это тщательно охраняемая вселенная, и если не иметь достаточной подготовки, при попытке войти в неё, она покажет нам неизвестные образы, может быть, даже с нечеловеческим лицом, которые говорят о будущих мирах или, возможно, настоящих, которые мы познаём через эту борьбу, предоставляющую нам возможности для развития и дающие нам надежду суметь сделать реальным то, что сегодня является воображением или стремлением, видением или предположением.

Иногда может показаться, что речь идёт о том, чтобы свести нас с ума или привести всё в хаос и оставить нас «там» с тем, чтобы затем мы рассказали, сколько всего там было увидено нами, словно мы неприкосновенные свидетели. Это опасная игра, в которой есть риск не вернуться вовремя и остаться там или остаться на полпути, потеряв документы для возврата. Поэтому очень часто роль творческой личности ассоциировалась с сумасшедшим. И в этом нет ничего удивительного, потому как не всё то, что представляет искусство, должно быть рациональным, известным или иметь какое-то имя. Правда и то, что через дверь, которую оно нам открывает, просовываются образы бытия, не принадлежащие нашему миру, это нереальные жизни, в которых мы участвуем. Это дверь, открывающаяся нам в других измерениях и которая, возможно, откроется нам настезь, т. к. она находится в непосредственной близости с этим миром.

Когда кто-то пытается через своё произведение объяснить нам, что происходит в этой жизни, которую он для себя открыл, как бы подготавливая нас к контакту с ней, его искусство не перестаёт быть пророческим, и эту утопию простые люди, неподготовленные к восприятию искусства, очень часто воспринимают как нереальность, сумасшедшую фантазию или представляют себе, что автор этой картины живёт на небесах.

Поэтому эволюция к внутреннему миру, которая отделяет тех, кто видит это так в отличие от остальных, превращает их то же время в некое привилегированное сословие из-за их особой способности, а также в эксцентриков, окружающих их. Возможно, что иначе и быть не может для тех, кто действует, движимый не только элементарными материальными условностями, но и внутренними импульсами, которые смешиваются с каждым действием в его жизни. Вполне нормально, что одних это привлекает, а у других это вызывает неприятие.

Не менее верно и то, что привлекательная сторона имеет большее значение для тех, кто стремится к узнанию того, что они изображают в своих произведениях, а их отрешение может показаться «странным».

В смутные времена люди, пытающиеся жить в этой пустоте между реальным и кажущимся, характеризуют квалифицированных творческих личностей как гениев, эксцентриков, странных, одиноких отшельников, не обладающих чувством пропорции и т. д. Нетрудно понять, что это не имеет почти ничего общего с самой сущностью искусства, но для артиста эта фальшь оборачивается в духовную нищету.

Борьба на пути к цели может превратиться в борьбу против нас самих, против наших ограничений или нашего комфорта, но через наши желания, наши возможности, нашу импульсивность и нашу волю в поисках чего-то большего, чем то, что нам просто необходимо, можно привести в этот материальный мир вещи, которые ему не принадлежат и поднять уровень восприятия с тем, чтобы отодвинуть наш чувственный порог.

Искусство должно быть начеку, иначе это будет означать переваривать то, что уже переварено. Тот, кто создаёт произведение, стремится к своему собственному духу, тот, кто копирует его, стремится к материи, тот, кто вдохновляется им, ищет свою собственную дверь. Тот, кто питается, порождает отходы, а тот, кто питается этими отходами, что он производит?

Было уже сказано, что нет необходимости в искусстве, и с точки зрения абсолютного материализма это утверждение могло бы иметь смысл. Без наличия внутреннего фонда эта игра искусства была бы всего лишь никчемной игрой, пустым времяпрепровождением. Но не следует забывать, что некоторые «участники», которым искусство необходимо, имели до этого большое

количество технических идей и реальных достижений, которые предоставили человечеству жизненный опыт, относившийся ранее к миру грёз.

Всё то, к чему стремился человек или поставил себе целью для достижения, сначала было в его грёзах и во многих случаях не как возможное изобретение, а просто как искусство.

Задолго до того, как человек побывал на Луне, кто-то написал книгу «От Земли к Луне». Также является плодом нашего воображения тот, кто создал первым «20 000 лье под водой». Продолжать ещё? Звали его Жюль Верн. Но он не был единственным.

Сегодня это наши мечты, завтра это будет реальностью. Кто смеет утверждать, что то, что сегодня ищет искусство, завтра не станет нашим хлебом насущным или, во всяком случае, хлебом, который питает наши внутренние способности.

Думая так, не будет банальностью утверждать о важности наметить себе цель или горизонт, ставя его даже на грани невозможного, т. к. всё, что достигается на этом пути, является достижением человечества и я бы даже сказал больше, является достижением для человечества, которое, питаясь из этого источника, будет продолжать следовать по этому пути. Искусство без цели рассеяно, оно подобно рыбе, которая пытается укунить свой собственный хвост, оно мертво само по себе. Но в выражении искусства бьются все наши эмоции, не только те, что имеют имя и в каждой их складке скрывается то, что движет и руководит каждым из наших импульсов.

Существуют определённые способы чувствовать, являющиеся следствием нашего воспитания, но в основном они зависят от нашей внутренней природы. А внутренняя природа ссылается в этом случае не на наши внутренности, а на то, что нас взрастило. Отсюда уже

нечего сказать, кроме как приблизиться, следуя нашему собственному опыту, к дверям наших грёз.

Трудность передать то, что нельзя пощупать, иногда заставляет меня вспоминать фразу Гераклита, который сказал как-то: «Говорю для тех, кто понимает меня».

Не составляет никакого труда думать, что среди различных значений, которые пытались найти, чтобы дать определение искусству, красной нитью проходит идея о чём-то сверхчеловечном. Когда какое-то творение признано произведением искусства, оно превосходит того, кто его создал, и, может быть, здесь пульсирует тот экстазис, о котором говорил Платино.

То, что люди ищут в каждом произведении искусства, есть то, что мы создаём, то, что тщательно подготавливаем с тем, чтобы его язык не затруднял бы его чтение и мы получили бы в нашем внутреннем мире отражение законченного образа, подобно тому, как отдаётся эхо.

Когда образ находит своё пристанище в нашем внутреннем мире и он чувствует себя там комфортно, кажется, что в нашем мозгу он встретился со своим бессознательным близнецом. Создаётся впечатление, что мы можем видеть и воспроизводить только те образы, для которых мы подготовлены. Согласно нашему визуальному и внутреннему уровню развития, миры, которые мы способны видеть в самой реальности, являются различными, и по истечении времени появляются новые. Те из них, которым уже была дана жизнь, мы продолжаем видеть такими, какими они были созданы, но чувство превзойдённого, даже внутри самого лучшего из чувств, очевидно. Кажется, что полезность того, что мы видим или встречаем на нашем пути, становится всего лишь составной частью нашего мира, если мы понимаем или интуитивно чувствуем её функцию. Я не могу представить себе человека, кто смог бы найти такое значение, приспособление или нечто под

названием «микропроцессор» на углу какой-нибудь улицы в 1850 году. Таким же образом мы видим или узнаём образы, которые ничем не могут быть полезными для нас, но которые мы можем использовать в наших процессах, когда они способны вновь дать о себе знать внутри нас.

Образы, не принадлежащие нам, ищут свой внутренний способ отозваться в нашей душе, подобно тому, как слова звучат в наших устах. И именно этот резонанс подсказывает нам, что мы находимся на верном пути. Очень часто случается так, что этот резонанс способен пройти через пространство и устроиться в каком-нибудь зрителе. Зритель усваивает его, воспринимает его как свой и здесь обрывается та связь, которую мы ищем. Произошло вот что: было разделено одно какое-то из общих оснований в обеих личностях, внутренний резонанс творческой личности превратился в эхо, имело место побратание. Необходимо также, чтобы и зритель приобрёл какое-то минимальное развитие, чтобы он смог понять эти образы и они бы питали его. Тем не менее, необходимый уровень вибрации имеет различную интенсивность для созидания и для понимания, подобно тому, как это происходит с тем, кто пишет книгу, и с тем, кто наслаждается её чтением.

Вполне возможно, что для автора этот резонанс всегда будет звучать отлично от того, что может слышать зритель, подобно тому, как мы слышим свой голос иначе, чем его слышат другие, и мы с удивлением узнаём свой голос по звукозаписи. Но хотя внутри нас он звучит иначе, то сообщение, передаваемое нашим голосом, не меняется, каким бы ни был его резонанс. Этот эффект является тем же самым, что между сообщением и внутренним резонансом какого-либо произведения искусства.

Автор сделал синтез необходимых элементов для выражения того, что ему нужно, а к зрителю это доходит подготовленным для усвоения в резюмированной форме.

Творческий мир является хаосом, в который творческая личность входит, ведомый своим вдохновением и со своими инструментами, чтобы навести порядок и создать таким образом новое произведение. Произведения вымышленных миров, если таковые существуют или, в случаях с фотографией, миров существующих, если мы способны снять эти миры.

В различных жизненных ситуациях будут создаваться различные произведения. Личностная зрелость и эстетическая эволюция получают из того же хаоса различные образы.

Из одного и того же хаоса каждая творческая личность создаст различные произведения и, возможно, их сумма даст нам представление о том богатстве, которое кроется в этом бездонном мире.

Каждое из движений в искусстве, каждый стиль, каждая концепция служили для того, чтобы извлечь из этого хаоса новые произведения при помощи новых средств, свойственных им. Эти различные точки зрения обогатили нашу внутреннюю способность понимать, помогая нам преодолеть какой-нибудь комплекс.

В один прекрасный день, когда всё это дало нам достаточное воспитание и мы уже подготовлены для того, чтобы заглянуть глубже во внутренний мир, реальность, о которой нам столько говорят и от которой мы исходим, вдруг зазвучит искажённо и будет неспособной гармонизировать с тем, что мы чувствуем. Реальность, в которой мы живём, и реальность, в которой живёт искусство, не есть одна и та же, хотя они и существуют одновременно. Поэтому, когда «Я» или всё, что связано со мной, усиливается в нашей способности, открывается такой внутренний мир, который можно выдержать только в персональной вселенной. Для этой вселенной не существует ничего другого, кроме как она сама, и именно тогда уже можно начинать творить.

В этот момент не принимаются и не существуют никакие влияния, ни жизненный опыт, ни ограничения, ни условности. Они испаряются и исчезают перед лицом такого внутреннего состояния, которое способно создать новое произведение, абстрактное по отношению к тому, что его окружает и даже к тому, что его сподвигнуло. Транскрипция внутреннего наводит всё.

Это именно тот момент, когда история искусства, культура и остальные виды искусства ничего не значат. Всю свою значимость они оставили за дверью минутой раньше и вновь приобретут её, когда автор выйдет из этого состояния экстаза, т. е. после того, как он создаст своё творение. Для него в тот момент не имеет значения то, что ему чуждо или то, что внешне. Исчезли и забылись, словно поломанные игрушки, оценки и сравнения; не имеют значения социальное назначение фотографии или её ценность как память, которую она имеет в данный момент или перестаёт иметь.

Становится абстракцией реальное и нереальное, естественное и сверхестественное, правдивое и воображаемое, пока оно занимает наши мысли и прокладывает себе дорогу – будь что будет.

Возможно, фотография нуждается в том, чтобы её увидели в соотношении с другими формами графического изображения, но в этот волшебный момент, когда работает искусство, это забота других и она не имеет значения. Все истины о фотографии являются в то же время и ложью. Единственной и непогрешимой истиной является то, что она содержит внутри. Не принимаются никакие ограничения, это не искусство ради искусства, но оно вольно принимать то направление, которое ему захочется, и любая вещь, которая помешает ему, разрушит его, потому что в этот момент оно не видно, либо находят больше, чем то, что ищут.

Возможно, то, что появляется, не есть общая или видимая реальность, но трудно получить от искусства ответ на то, что есть реальность или какова она, потому что история взвалила на себя обязанность рассказать об этом самыми различными способами, а фотография по данному поводу может рассказать такие вещи, которые до сих пор никто не смог сказать и никто не видел.

Для фотографов, ведущих интенсивный образ жизни в реальном мире, в том мире, в котором исторически зародилась и росла фотография, постоянное преследование и наблюдение за этим шаблоном реального мира, хоть и с различными оттенками, может стать причиной пресыщенности. Когда что-то начинает мешать, лучше отдохнуть от него, иначе музыка превратится в шум, а ласка – в пытку. Когда реальность на фотографии, будь то приукрашенная или грубая, частичная или общая, суверенно пресыщает или наводит скуку, в таком случае либо появляется путь для выхода, либо она превращается в какую-то болезненную одержимость, но есть ещё и третий путь: она превращается в некую порнографию реальности для тех, кто ею занимается.

А это также обязывает стучаться в новые двери и переходить порог. Не имеет значения, что никто не говорит, что надо делать. Тот, кто чувствует, что так и должен поступать, так и сделает. И только будущее покажет, была ли его работа хороша или плоха, правильный выбор он сделал или ошибся. Он может убедиться в том, что то, что бьётся в этих произведениях, будет фотографией, даже если ещё не наступило её время.

Фотография как искусство не есть операция на открытом сердце, она не так рискует и не несёт такой ответственности, она сладка, когда ошибается, и очень-очень сладка, когда попадает в точку, и на её пути не

бывает несчастных случаев со смертельным исходом. При таких условиях рисковать не значит проявлять смелость, но не рисковать действительно будет рассматриваться как проявление трусости.

Для тех, для кого эта явная реальность исчерпана или преодолена, мир как предмет фотографии всё ещё полон райских мест, полон невидимых реальностей, ещё не открытых, невиданных, потому что, повторяю, увидишь только то, что способен видеть.

Это чувство описано также Джорджем Тайсом: “По мере того, как я продвигался в своём проекте, становилось всё яснее, что в действительности не имело значения, где я собирался фотографировать. Место было только предлогом для того, чтобы проводить какие-то работы. Можно видеть только то, что вы готовы увидеть, то, что наш ум отражает в этот особый момент.”

Когда мы подготовлены, внутреннюю реальность не надо искать, она сама появляется и даёт о себе знать, заставляя нас испытывать чувство тошноты от встречи со скрытой жизнью, о котором так красиво и чувственно говорил Жан Поль Сартр.

“И вдруг совершенно неожиданно завеса приподнимается и я всё понял, всё увидел.

Чувство тошноты не покидает меня и я не думаю, что оно покинет меня скоро; но я уже не могу больше выносить его, это уже не боль и не проходящий прилив: это я.

Ну вот, совсем недавно я был в ботаническом саду. Корень одного каштана уходил глубоко в землю, прямо под скамейкой, где я сидел. Я уже не помнил, что это был корень... Я сидел немного сутулившись, с опущенной головой один напротив этой чёрной узловатой массы, совершенно грубой и вселявшей в меня страх. И тогда ко мне пришло это озарение.

У меня перехватило дыхание. Я никогда до этого не задавался вопросом, что означает слово “бытие”. Оно было таким, как и все остальные, как те, что прогуливаются по берегу моря в своих весенних костюмах. Оно говорило как они: “море зелёное”, “вон та белая точка наверху – это чайка”, но я не чувствовал, что всё это существовало, что чайка была «существующей чайкой»; обычно бытие скрывается. Оно здесь, вокруг нас, оно в нас, оно само «есть мы», невозможно сказать и двух слов, не упоминая его и, наконец, оно так и остаётся нетронутым. Надо убедиться в том, что когда я думал, что думаю о нём, я ни о чём не думал, у меня голова была пуста или, точнее, у меня в голове было только одно слово «быть». Или думал... как бы это сказать? Думал о принадлежности, я сам себе говорил, что море принадлежит к классу зелёных предметов или что зелёный цвет был одним из качеств моря. Даже глядя на вещи, я был далёк от мысли, что они существуют: они представлялись мне как декорации. Я брал их в руки, они служили мне как инструменты, я предвидел их сопротивление. Но всё это происходило на поверхности. Если бы меня спросили, что такое бытие, я бы честно ответил, что это ничего, это просто пустая форма, которая добавляется к вещам извне, не меняя их сути. И вдруг меня осенило: бытие раскрылось неожиданно. Оно потеряло свою невинную видимость абстрактной категории, это была сама сущность вещей, тот корень был смешан с бытиём. Или, скорее всего, корень, ворота сада, подстриженный газон – всё рассеялось; многообразие вещей, их индивидуальность были всего лишь видимостью, внешним лоском. И этот лоск растворился, остались только чудовищные мягкие массы, разбросанные в беспорядке и обнажённые, и эта их нагота была пугающей и непристойной». Отрывок из романа Жан Поль Сартра “Тошнота”.

Кажется, что эти невероятные фразы предваряют версию, о которой я говорю, и передают её присутствие.

Тогда мы открываем для себя, что видимая реальность, которую мы считали единственной, размножается и у неё несколько оболочек, подобно луковице, эти оболочки параллельны и они и являются одновременно жизнями и реальностями. Все они появляются одновременно и можно увидеть и рыться в некоторых или во многих из них и решить, на какой из них остановиться, чтобы изучить путь, который объединяет их. Этот мир ещё следует изучить, он больше и более персональный, чем тот мир, который нам знаком и который мы столько изображали. Это мир, в который можно войти, не принимая во внимание бремя прошлого, мир, в который каждый входит со своим свойственным только ему видением, со своим собственным стилем и эстетикой и с волшебным ключиком, открывающим дверь, если мы, конечно, научились видеть глядя, иначе эта дверь не откроется. Но если она откроется, она даст начало новому бытию, которое потребует, чтобы его отыскивали как можно скорее, а для этого нужно время и полная отдача. Эта найденная жизнь и есть одновременная реальность, которая кроется в предмете нашего поиска, чтобы поиграть с нами. Следует знать, что одновременность прекрасна и она полна сюрпризов, т. к. она всегда неожиданна и она настоящая.

Одновременность, едва мы начнём ходить по ней, покажет нам, что она полна жизни.

Видимая часть является всего лишь маской реальности.

ГЛАВА VI

ИЗОБРАЖЕНИЕ И ОДНОВРЕМЕННОСТЬ

*«Жизнь имитирует искусство намного больше, чем искусство жизнь»
Оскар Уайлд (*Intentions*, 1891)*

ИЗОБРАЖЕНИЕ И ОДНОВРЕМЕННОСТЬ

Мы синтезировали многие вещи из тех, которыми мы обычно пользуемся. Наша способность к обобщению огромна. Мы передаем наши понятия и идеи через символы. Без них мы были бы вынуждены заставить исчезнуть многие из изобретений, которые нам полезны.

Правила движения на дорогах обязывают нас выучить знаки, которые символизируют обязанности, рекомендации или запреты, и которые превратились в обычные изображения для выполнения многих других функций, как, например, символ “запрещено”. Наша жизнь наполнена функциями, основывающимися на символах любого рода. Химия использует символы химических элементов, математические расчеты делаются благодаря своим символам. Все науки нуждаются в них, и именно символы позволяют им существовать.

Музыке и литературе нужны символы, чтобы продолжать быть живыми. Мы уже настолько давно сосуществуем вместе с символами, что они нам кажутся

вполне естественными. Мы развили невероятную способность совместного существования с символами, включая способность играть с ними. Они содействовали развитию нашей способности к абстракции, как например, мы можем увидеть в облаке лицо. Наши глаза и наш мозг уже делают намного больше, чем просто видят.

У нас есть символы мира, любви, победы. Религии имеют свои символы: крест, полумесяц, звезда Давида... Есть символы военные, патриотические, политические, спортивные...

Символ—это доступное пониманию воспроизведение идеи, которое может быть воспринято обществом. Это также место, откуда мы видим её абстрактную репрезентацию.

Наше мышление основывается на образах, поэтому символ как представитель понятий и идей, стал естественной частью нашего внутреннего языка.

Пещерная живопись была символической. В более или менее развитой форме, но все же очень простые, символы других народов дошли до наших дней, пройдя через малограмотные культуры.

Общество тем более насыщено символами, чем больше оно развито, а также, чем оно более примитивно.

Символика приобрела такое значение, что даже существует наука, занимающаяся её изучением: семиотика.

Даже специально обученные животные понимают язык знаков, а некоторые из них и без обучения понимают язык жестов.

Знак свойственен той культуре, которая его произвела, и если эта культура полностью исчезнет, перевести этот знак может оказаться невозможным. Примером может служить Розеттский камень, благодаря которому Жану Франсуа Шампольон (Jean Francois

Champollion) удалось понять символический язык египетских иероглифов.

Символы – это следствие наших потребностей, эволюция и абстрактная форма мышления. Предметы для нас значат намного больше, чем то, что нам представляет их изображение. Между нами существует соединяющий элемент в логичном или алогичном мышлении. Абстракция свойственна нам в большой степени, но эта же абстракция вселяет жизнь в предметы.

Мы можем интерпретировать то, что мы видим.

Жестикуляция рук помогает нам расставить акценты в выражении мыслей. То же самое делают движения тела: утверждают или отрицают, намекают, удаляют или соблазняют и еще много других вещей. Тело самовыражается. Также как и глаза. Глаза служат не только для того, чтобы смотреть, это не просто органы, которые читают фотоны. Брови выражают сомнения, гнев или смех.

Мы видим и трактуем то, что видим, но, кроме того, мы чувствуем интуитивно.

Два человека, разговаривая рядом с нами, выражаются таким образом, что, даже не слыша слова, мы могли бы понять через их жесты, что они говорят друг другу. Сомнение, согласие, несогласие, нетерпение, гнев, все это интуитивно чувствуется. Даже, кажется, что видно, как думается, мечтается и даже лжется. Интуиция подвержена ошибке, это зависит от времени созерцания. Но когда мы “смотрим”, мы не только смотрим, а именно “видим”. Мы не видим предметы только в чистом виде и не только создаем топографические карты реальности. То, что находится перед нами, не просто безжизненные предметы, с которых мы делаем обобщенные описания. Мы различаем формы, а также их внутренние характеристики. Объект «человек» существенно отличается от объекта «скала», потому что

даже если первый из них не будет двигаться, то, мы улавливаем разницу между живым и безжизненным. Взгляд - это живая вещь, он не только анализирует предметы, но и чувствует их. Также как музыка, которую мы слушаем, вызывает чувства, конечно, если только эта музыка не просто шум. Наши чувства полезны в плане бдительности, но также они являются инструментами для передачи впечатлений.

То, что мы видим – это не только упражнение или урок реальности. Почему непрерывно воспроизводится то, что видимо, как будто бы нет других вариантов? Есть реальность приукрашенная, есть суровая, индустриальная, современная и постмодерная, нежная и эсхатологическая, реальность прошлого, мужская или женская, естественная, водная или земная. Похоже больше на непрерывный репортаж, чем на форму экспрессии. Зачем это упрощение? Это сужение происходит от изнуряющей простоты.

Есть другие величины, чтобы избавляться от них или чтобы переводить, времена, чтобы их интерпретировать, направления, которыми овладевать, есть разные скорости для явлений. Мы «видим» мысли. Интуитивно «чувствуем» жесты. «Чувствуем» то, чего не существует. Страх в вакуумном пространстве или в темноте проявляется в нас в безапелляционной форме: дети плачут, мы оборачиваемся назад в поисках того, что нас беспокоит, страх заставляет наш хребет проделывать запрограммированные движения. И как это представляет реальность?

Мы не кушаем все в сыром виде, мы готовим продукты и их преобразуем. Мы превращаем в съедобное то, что в естественном виде таковым не является. Благодаря обработке продуктов мы можем питаться тем, что изначально является несъедобным, наслаждаясь вкусом того, что нам было запрещено. Временами мы

готовим то, что можем есть сырым, чтобы варьировать вкус. Вкус продуктов даже стал для нас более важным, чем их питательные свойства. Реальность питания преобразилась. В современном мире вкус продуктов превалирует в мозгу тех, кто пришел в ресторан попробовать блюдо новой кухни, над количеством его гидратов или протеинов. Мы должны признать, что вкус варенного или жаренного картофеля несравним со вкусом сырого. Однажды кто-то решил не есть больше сырые продукты. Во всех домах есть кухни. Силлогизм плохо выстроен, но он соответствует реальности.

Фотография также способна заниматься приготовлением «сырой» реальности. Единственное, что она должна понять, это в чем заключается её продукт питания. Должна понять её символы.

На облаках нет лиц, причина того, что мы их видим, состоит в визуальном обобщении плоскостей. Формы, которые показываются, ломаные, их контуры обрезаны и между ними нет затушевывания по краям, к которому мы привыкли. Наши лица тоже не плоские, они становятся такими, когда мы их видим отпечатанными в двух измерениях. Именно наша память нам возвращает иллюзию трех измерений. Также контуры нашего лица не затушеваны, они кажутся таковыми на фотографии благодаря оптической (трансформации или превращению). Это то затушевывание, которое применял Леонардо, и о котором мы упоминали в первой главе. Визуально это похоже на размытость из-за расфокусировки, осуществленной нашим естественным взглядом, о котором мы уже говорили.

Также наша память подсказывает нам, что на облаке есть лицо. Есть линии, которые делают из лица узнаваемый символ. Этот символ является схематичным, простым, элементарным, минимальным.

Две точки – это глаза.

Символ возвращает нам иллюзию объекта. Единожды признанный, он уже не теряет свою концепцию. Там ничего нет, но он приобрел свой облик в нас.

Символ сформировал, используя двигатель нашей памяти, действенное и жизнеспособное воспроизведение знакомого предмета или объекта. Правильнее было бы сказать признаваемое, принимаемое или аналогичное. Нет необходимости во всех линиях, нужны именно те, которые приведут нас к символу. Также нет необходимости во всех штрихах символа. Если частично они будут возвращать подобие, то оно и впредь будет принимаемым, после его признания. Неукомплектованный символ может быть достаточным, не будучи предварительно признанным, чтобы восстановить объект, в зависимости от визуальных или внутренних условий.

Допустим, что реальное лицо, частично спрятанное за стеной, показывает нам один глаз, нос и почти весь рот. Не хватает другого глаза, но очертания второй половины кажется видимыми. Это достаточный символ, чтобы признать его. Понятие «лицо» будет возникать в нашем мозгу непосредственно в момент, когда мы его будем видеть.

Мы признаем символ, если он очевиден, если мы играем в поисках символов, или если появляется внутреннее обстоятельство, которое позволяет, чтобы мы «вдруг» что-то признали.

Это «вдруг» не означает случайность.

Может оказаться легко увидеть что-то очень необычное, но труднее увидеть это же среди ему подобного. Такое случается потому, что устанавливается связь между внешними символами, которые в других условиях мы бы отвергли, или, попросту, не увидели бы, чтобы не забивать себе голову, и внутренний язык нашего мышления и его собственную символику.

В этом flash контакте распознаются неожиданные символы.

Мы могли бы сказать, что причина в «случайности», но, чтобы эта случайность имела место, когда мы сосредотачиваемся на чем-то другом, должно произойти наложение изображений – зеркало нашей мысли и внешнего мира. Это наложение может быть позитивным или негативным, в том, что ему не достает или, наоборот, в избытке; или даже противоположным. Механизм его действия должен пробудить нашу распознавательную память, или предупредить о наличии символа. Это неосознанный процесс. Без нашего мышления эта ассимиляция символа не происходит. Это неслучайная случайность.

Аналогия предлагает предметы как материю, которая совершенно неожиданна и в действительности не является предметом, который она искажает или заменяет. Они являются таковыми только для нашей внутренней жизни. Но если аналоговым предметом мы заменяем реальный предмет, мы, таким образом, строим параболу образа, рассказывая, например, историю, замещающую оригинал. Но дело не только в этом. Мы обезличиваем оригинал, используя только представление о нем. Он уже не имеет своего лица, а только объединяет общие, ассоциируемые с ним характеристики, но не одной конкретной, за исключением тех, которые мы захотим ему присвоить для наших нужд или по причине этих нужд. Это случай лица, взятого с облака.

Итак, предмет – это что-то внутренне нам знакомое, как эквивалент того, что реально, полностью ассимилировано с самим предметом, хотя предмет в себе самом не может быть узан в полном объеме, но воспринятая часть представляет уже достаточный образ, позволяющий сделать его первый набросок.

Внутренний, глубинный предмет способен породить схематическое обобщение самого себя, называемое символом. Символ в полном или частичном объеме может реконструировать идею предмета. Символ одного предмета может быть узнаваемым в аналогичном воспроизведении другого предмета, которое создает его эквивалентную имитацию, хотя эти предметы не взаимосвязаны.

Это воспроизведение воплощает в себе обобщение, вместо частных представлений, будучи только лишь концепцией предмета с точки зрения общей принадлежности. То, что является «частностями» можно затем привести в предмет.

Принятие символа как достаточной причины для воспроизведения, также позволяет находить абстракцию, которая порождает символ без посредничества предмета. Только что-то необычное или отличающееся может породить формирование символа. Это уже следующий шаг, но он полон возможностей.

Мы говорили, что на облаках нет лиц. Их находят или их ищут. Если они достаточно очевидны, их могут обнаружить одновременно взгляды нескольких людей. По подсказке только одного взгляда их могут распознать многие. Совершенно другое дело, когда их поиском занимаются сознательно. Тогда, если обстоятельства являются соответствующими, находки преумножаются. Символ обнаруживается не только в случаях с большим дифференцирующим противопоставлением, но даже в случаях похожих или даже очень похожих.

Взгляд заостряется, наша способность к интеграции растет с каждой минутой, легко и быстро обнаруживается бесконечное количество символов, а после них предметов. Искомых предметов.

Наиболее быстро распознаваемыми символами являются самые элементарные, базовые образы. Самые сложные символы остаются в тени.

Поиск какого-то предмета приводит к находке его самого, в редких случаях другого. Внутренняя сосредоточенность, направленная на поиск одного, значительно рассеивает возможность других находок. Они могут произойти, и в действительности происходят, но в минимальной пропорции. Мы фокусируем наш разум.

Поиск символа без предварительного умственного образа делает находки, которые с легкостью сворачивают в этом направлении весь ближайший поиск. Это служит вдохновением, но если уточняется конкретный предмет, в основном, именно его поиск позволит найти его. Естественно, со временем и по возможности.

На данный момент мы говорим о символе, который появляется с первого взгляда, не более.

Продолжим на примере с облаком.

Символ заставил нас распознать предмет - «лицо». Но будучи воспринятым, его воспроизведение оказалось довольно грубым. Объект нуждается в приближении к внутренней реальности, чтобы оказаться способным заменить оригинал, или же он будет воспринят как очевидный трюк или как какая-то игра.

Для этого сближения существуют различные техники.

Прежде чем продолжить разговор, я считаю уместным привести противоположный пример, который позволит понять лучше применение техник для большего варьирования возможностей воспроизведения объекта, а также причину появления самих этих техник. Для этого я начну, используя реальный образ, а не его имитацию, как в случае с облаком.

При желании получить изображение, воспроизводящее что-то в общих чертах, первый шаг навстречу фотографическому видению состоит в стремлении избежать связи между тем, что воспроизводится в образе и самой натурой. Надо отделить эту составляющую «что» или «кто» из целостного ансамбля произведения, иначе оно потеряет своё универсальное значение.

Представим себе пейзаж.

Пляж, на нем три или четыре человека, утренний свет, который создает удлинённые тени и теплые тона. Несколько камней служат контрапунктом для геометрической композиции. Вся сцена очень чистая с необычайной определенностью. Могла бы быть приятной и успокаивающей. Представьте себе подобную сцену, чтобы она вам понравилась.

Возникает вопрос: Мы узнаем кого-то? Вдруг до нас доходит, что один из людей на пляже нам знаком, или мы так думаем, но не уверены в этом. Мы приглядываемся с большим вниманием, также обращаем внимание на других присутствующих на пляже. Может быть, они подтвердят нашу догадку? Возможно, кто-то знаком. Так и есть. Какой непредвиденный случай! Это не он, вы ошиблись. Но где осталась фотография? Ушла на второй план. Значимость действующего лица уничтожила возможность проникнуть в произведение как можно глубже, бросив первый поверхностный взгляд. Таким же образом, портрет теряет свою собственную ценность в портретируемом, за исключением редких случаев. Это ограничение настолько значимо, что его необходимо принимать во внимание. Возьмите историю с пляжем, как простой пример значимости объекта в связи с узнаваемостью. Когда действующее лицо доминирует в противопоставлении фотографическому произведению, уничтожая его. Но этот пример нам ещё пригодится.

Если люди могут быть узванными, их изображение воспроизводит их самих и ничего более. Часть фотографии, которая представляет нечто индивидуальное, превратилась в «шум», который необходимо заглушить, прежде чем увидеть изображение, или эта фотография превратится в «другое» изображение. Каждый зритель, который считает себя способным узнать кого-то, почувствует этот «шум» внутри себя. Изображение превратилось непосредственным образом в воспоминание. Многолюдный пляж превращается в “многолюдный пляж с возможно знакомыми людьми”. Любопытство разрушило и концепцию и изображение. Для того, чтобы первичная концепция была действенной и продолжала существовать, индивидуальное воспроизведение субъектов, их портрет, должны быть аннулированы. «Вот Хуан, а вот Марта» – такого не должно быть. Все живые объекты композиции должны быть как безликие штрихи, которые помогают создать композицию изображения и усиливают искомую концепцию. Они должны принадлежать концепции, а не отвлекать от неё.

Общие черты, которые дают понимание «человеческое существо» нужно сохранять и утверждать, а «человеческое существо Хуан» – нет.

Вернемся к пейзажу и уберем из него только один фактор. Сохраним чистоту, но уберем определенность, решительно снизим остроту. Итак, субъект узнаваем как совокупность, но является обезличенным. Мы будем иметь абсолютно тот же самый пейзаж, за исключением возможности распознавать личности, так как все остальные элементы будут восприниматься как «понятия», включая лица, но не как «конкретные индивидуумы». Они уже представляют общее понятие «люди на пляже».

Когда удаляется негативный груз действующего лица и мы остаемся лицом к лицу с произведением, то,

что нами будет оцениваться - это совокупность, ансамбль, и лица вносят свой вклад в изображенный целостный ансамбль. Они уже не мешают.

Таким же образом, портрет, даже не будучи явно реалистическим, ограничивает ваш интерес к его качеству и сфотографированной личности. Его универсальность ограничивается временем, физической удалённостью от места происходящего или значимостью запечатлённой личности. При этом, имея в виду ценность личности как индивидуума, а не ценность самой фотографии.

Доброкачество портрета очень ограничена изображенной личностью, вплоть до ограничения его идейного посыла.

На фотографии сюжет тот же самый, за исключением какого-то человека. Созерцание фотографии принимает на себя основную функцию “человеческого существа”, большего и не скажешь. То, что мы видим, это непосредственно человек, воспроизведенный особым образом. Поэтому обобщенное воспроизведение немедленно исчезает, и даже несколько преждевременно, потому что портрет включает в себя понятие “единственный”. В особенности это имеет место в фотографии, потому что ей присвоена роль “реалиста”. Точное видение того, кто сфотографирован, может помешать видению в целом, так оно и происходит. Все, что окружает субъект – это аксессуары, и они находятся в зависимости от него же.

В сюжетном пейзаже, как только убирается эффект реалистичности и достоверности изображаемого, роль людей приравнивается к роли скал или волн. Никто не чувствует себя представленным ими и не стремится к распознаванию их самих. Невозможность этого проявляется с первого момента. Эти люди уже не составляют часть фотографии как индивидуумы, они тоже фотография. Только в эстетическом плане их можно анализировать

независимо от всего целостного ансамбля фотографии, во всем остальном они являются составной частью такой же значимости. Это именно то, что мы искали.

Возможно, ли замаскировать действующее лицо?

В приведенных примерах, обстоятельства таковы, что изображение с небольшой информацией позволяет нам большее приближение к его внутреннему содержанию, чем в случае, когда изображение несет чрезмерную точность в деталях.

Мы предлагаем простой способ, чтобы понять технику контроля за этим количеством информации.

В случае с пляжем мы будем использовать очень широкий угол. Его логичная точка фокусирования расположена в бесконечности, но мы сделаем изменение. Установим только 1,5 метра, из-за чего изображение будет утеряно и совершенно расфокусировано. Восстановим столько информации, насколько это возможно при максимально закрытой диафрагме, чтобы получить глубину пространства, которая восполнит изображение. Устанавливаем быструю выдержку и щелкаем затвором фотоаппарата. Это понятный и простой пример.

Мы получаем информацию, которую ищем, внутри целостного ансамбля, полного информации. Её там больше, чем нужно. И из неё надо извлечь ту, что будет необходимой. Мы работаем со странным понятием об изображении, в котором из его нечеткой информации получаем с максимальной точностью его жанровое понятие. Идея становится более отчетливой, не будучи точной.

Мы можем замаскировать действующее лицо. Возможно, начиная с этого момента, мы также можем сменить ему маску.

Открылась дверь в поисках скрытой реальности. Распад изображения в кругах нечеткости и его интеграция – это не то же самое, что ожидаемое изображение.

Что же происходит?

То, что происходит, имеет нечто общее с «нечеткой логикой», логикой диффузии, хотя и отдаленно.

Впервые, когда я познакомился с этой теорией, меня поразили некоторые фразы, потому что они были взяты из какой-то книги по фотографии, и концептуально были готовы ответить на некоторые из проблем, с которыми я сталкивался в моих персональных работах. Даже в своей нечеткости мне показались фантастическими каждое из её положений.

Платон говорил о ступенях уровня или о функции принадлежности, между верным и ложным. Я был уверен в склонности фотографии к «верному», но было что-то, противостоящее ее физической реальности и моему внутреннему ощущению.

Степень принадлежности, чтобы изменить воспроизведение того, что меня тогда больше всего беспокоило, «индивидуальный фактор» был только философским понятием. Выхода не было. Всё, что бы я хотел делать, не давало мне удовлетворения, пресыщая меня реальностью. Я не находил решения, которые бы не были грубыми манипуляциями. Другие решения меня приводили к той же точке, от которой я хотел убежать, я ничего не видел впереди.

Когда я смог усвоить то, что стояло за неожиданной мыслью ирано-азербайджанского ученого Лофти Аскер Заде, мне стали приходиться в головы методы для продвижения вперед. В середине 70-х годов Заде объяснил свои выводы, после того, как соединил логику и совокупности, присвоив им степени принадлежности.

Все это ясно напоминало о моем разочаровании как фотографа, поэтому любопытство заставило меня заинтересоваться темой и продолжить чтение.

На английском языке книга называлась “Fuzzy logic” и это название совпадает с термином, который используется в фотографии для расфокусированных, размытых изображений, потому что её края четко неограниченны, они нечистые и неточные. Это круги нечеткости.

Также использовалось слово «зерно» или «зернистость», которое было аналогично используемому в фотографии, (надо напомнить, что цифровая фотография ещё не существовала), в которой больше ценится зернистость на черном, чем на белом, с меняющейся шкалой в промежуточных тонах. То есть, от нуля до единицы двоичной системы исчисления, переходя, скажем, к ста, таким образом, можно дать разные градации серого цвета.

Предполагалось применение логики диффузии к сложным процессам, которые не имели математического или точного решения. Я работал в области неточности, неопределенности, придавая некий уровень нечеткости, туманности тому, что анализировал и пытался измерить.

Одна из гениальных фраз говорила, что логика диффузии пыталась решить вопрос скудной или нулевой способности традиционной логики быть экспрессивной или креативной.

Представленные математические формулы мне казались слишком сложными, их понимание оставалось на приличном расстоянии от моих познаний счета. Но сама постановка вопроса, которая оживляла формулу, была очевидной. Специалисты говорят, что их понятия и алгоритмы просты, хотя до меня с ясностью доходили лишь начальные.

Наконец, я находил что-то, что делало более приоритетным приближение к концепции, нежели её точности. Если бы речь шла о фотокамере, я бы её уже приобрел, но мы понимаем, что такой не существует.

Среди приведенных примеров были такие как: «Какой высокий человек!». Это всем понятно, но “высокий” - это сколько, насколько он высок? Это нечеткое понятие.

Жарко. Да, это так, но насколько жарко? Достаточно! Настолько, чтобы включить кондиционер? На какую мощность его включить? Насколько будет достаточно? Другое нечеткое понятие. Между холодом и жарой существует тепло. Достаточно тепло – это что-то относительное, неточное, нечеткое или же Fuzzy.

При помощи логики диффузии, которая схожа с нашей неточной формой, думать, видеть и творить, так же управляют автоматикой кондиционеров, автофокусом фотокамер и даже поиском раковых клеток среди нормальных клеток.

Чтобы упростить это, я скажу, что нечеткий расчет имеет три основных шага, которые состоят в следующем:

1° Фузификация - превращение реальных значений в нечёткие «диффузные» значения.

2° Причинная связь, инференция - производить расчеты, используя «обуславливающие» факторы.

3° Деффундирование - превращение полученных значений в «сфокусированные» значения.

Это действительно очень напоминает фотографию.

Я решил искать способ применения таких простых понятий в моей работе, и опробовал первые идеи: я определил максимальные пределы точек удалённости ноль и один (мин.- макс.) и сделал расчет минимально возможной рабочей дистанции (для какой бы то ни было оптики), при условии максимально закрытой диафрагмы, используя глубину фокусировки или резкости в качестве контроля пространства, в которое попадёт чёткая сцена. Это было моим первым прикосновением, и благодаря этому опыту я сдвинулся с места.

Так начали формироваться первые изображения, которые распахнули дверь нечеткому образу, аллегории и одновременности, ведя меня от каждой предыдущей из моих работ или коллекций к последующей.

Насыщенность, контраст, освещенность и т.д. - это величины, подающиеся расчету, помимо многочисленных других смещений и вариаций.

Названные величины отмечают разницу между предметом и фоном, а в их промежуточных значениях встречается информация, которая полезна в смысле креативности.

Преднамеренные ошибки, поиски в реальности позволяют проникнуть в неожиданные образы, которые открывают фантастические пути и которые приносят в своих руках решение своей собственной проблемы. Например, нет необходимости перефокусировать все, что можно. Возможно, нам будет нужно, чтобы полученное изображение имело больше «нечеткости» чем то, которое мы получили бы в результате его полной реконструкции. Степень полезности – это часть инструмента.

Это «нечеткое понятие», которое не имеет ничего общего с расфокусированным изображением или с flou , является одним из тех, которые должны быть использованы для придания желаемого вида изображениям, которые выходят из самой реальности, не будучи реалистичными.

Я объяснил основную идею, так как она была ответом на конкретную проблему, которая вставала передо мной каждый раз, когда я пытался сфотографировать пейзажи с людьми: частное блокировало мой доступ к общему. Понятно, что внутренне я старался найти другой путь для использования предмета. Но в этот момент, противостояние с предметом не было преодолено, и я не мог использовать символ, не считаясь с автором.

Бегущий человек, рассматриваемый с точки зрения «логики диффузии», не является «этим» бегущим человеком, а воспроизведением любого бегущего человека, или никакого конкретно. Это “действие” какого-то бегущего человека. Мы начинаем учиться писать неопределенную фразу как часть фотографического текста.

Обезличивание действующих лиц не рассказывает всю историю на фотографии пейзажа. Что произойдет, если мы извлечем из пейзажа людей и оставим только то, что к ним не относится? Понятие нечеткости потеряет своё значение? Почему не относится ко всему, что мы видим, одинаково? Более того. Что получилось бы в результате отношения к символам как к нечеткому понятию? Во что бы превратился символ? На втором этапе, возможно, это понятие позволило бы нам удалить даже действующее лицо, приведя к появлению символов посредством чистых форм, уже свободных от своего собственного веса.

При отсутствии действующего лица предметы тоже оказываются измененными. Вещи, которые раньше утрачивали своё значение, спрятанные за слоем реализма, которым их награждала фотография как грехом, приобретают сейчас свою ценность сами по себе. Цвета поддерживают изображение, а не ограничиваются только тем, чтобы заполнить его. Линии меняют силу, движение теряет точность, чтобы показать то, что является общим. Возможно, что изображение даст ещё больше шансов воображению.

Прибавим к концепции еще техники и сделаем попытку в этих пределах увеличить возможности. Как всегда, когда испытывается новая техника, оказывается, что уже знакомое – это отдых в сравнении с тем, что ещё неизвестно.

Пейзаж, который позволил нам проникнуть в него другим способом и “вообразить” неясное, становится

больше, чем объект и приобретает жизнь, он устанавливает отношения принятия или отказа, брать - оставлять, говорит уже о новой форме творчества.

Что находится за реальностью?

Использование понятия “нечеткое изображение” открывает пути для достижения цели с применением “партитуры”, которые раньше были ограничены изучением средств выразительности, будь то цвет, движение и т.д. внутри самих себя.

«Логика диффузии» может воспроизвести в высшей степени точно все то, что не имеет физического образа, в то время как модель отвлекает от того, что создается и делает его тривиальным. Есть еще кое-что. В виду того, что действующее лицо превращается в образ представленной сцены, и временами проявляется его внутренняя сторона и его чувства, в зависимости от которого оно действовало или в зависимости от момента, в который возникло это чувство. Например, мать, кормящая грудью ребенка с чувством нежности, - конечный результат останется комичным с точки зрения разумности, да и вкуса, если считать, что ребенок – это беленький и кудрявый ангел с розовой кожей, с нежными чертами лица и бело-голубыми крылышками, готовыми раскрыться или почти сложенными...

Таким же образом, можно было бы привести другие примеры, хотя все они основаны на ограниченном физическом воспроизведении с применением уже знакомого и признанного языка выражения, как имитация реальности.

Если целью является желание пробудить внутреннюю вибрацию того, что так мало реалистично, возможно просто “воспроизвести” будет недостаточно. Может быть, более яркое изображение проявится через воображение и внутреннее мышление, не

рациональное и не прямолинейное. Реалистичность ослабляет чувственностью, и в этом случае нечеткое понятие образа может все высказать. Среди всего прочего. Потому что с самого начала удаляет давящий груз реалистичного воспроизведения взамен на его видимость. Даже видимость основывается на собственном воображении, тем самым делается еще один шаг в сторону внутреннего мира.

Распад образа в кругах нечеткости и их соединение – это не то же самое, что ожидаемый образ. Это всего лишь открытая дверь, только начало, серьезная поддержка в стремлении освободиться от зависимости реальных образов, но ещё не раскрытие замысла. Изображение не появляется само по себе. Надо сделать его композицию, осветить его, нащупать контрастность, поэкспериментировать с материалом, укомплектовать его, принять решения, и наконец, сделать снимок. Недостаточно поднести фотокамеру к лицу и щелкнуть затвором. Боюсь, что это не так просто, какой бы хорошей не была камера и эффективной технология её software.

Другие техники, подобные описанной нами, позволяют предмету «грубое лицо с облака» приобрести приемлемое воспроизведение, при этом совершенно не связанное с объектом, его породившим. Нечто, чего нет, что спрятано, чтобы показать его таким, каким мы хотим, чтобы оно было. Конечное изображение будет узнаваемо только благодаря образу, который появляется независимо от того, что его сформировало. Случай с облаком - это не полная противоположность фотографии с пляжа, которую мы использовали в предыдущем примере. Здесь мы хотим превратить в лицо то, что им не является, мы признаем символ, который нам говорит, что на облаке есть кажущееся лицо, и мы хотим использовать его как замену предмета. В случае с пляжем мы хотели, чтобы

лица сохраняли свой внешний вид, но чтобы они были неузнаваемыми. Здесь мы также хотим заменить одно изображение на другое, но, кроме того, речь идет о том, что лицо, которое фигурирует на облаке, могло бы сойти за воображаемое лицо, но достаточно реальное. Оно не обязательно должно быть человеческим, но чем-то похожим и узнаваемым, как фигуральное отражение лица. То есть, кроме смягчения на нем суровости, нужно отделить его от фона как независимый объект. Иная задача с прежней точкой опоры.

Символ или предмет можно и нужно искать разными способами. Однажды усвоив модель поиска, обучаешься процессу “выстраивания” необходимого объекта, подлежащего воспроизведению.

На техническом уровне существует несколько концепций, которыми надо управлять, чтобы добиться соответствия изображения желаемому. Временами надо начинать с одного понятия, чтобы в конце прийти к использованию другого, а бывает с точностью наоборот. Это не какая-то точная наука, процесс нельзя запрограммировать. В некоторых случаях результат отличный, а в следующем изображении он может оказаться катастрофическим. Необходим разнообразный и скрупулезный контакт и диалог с капризным материалом, с которым мы работаем. Похоже, что он имеет своё собственное “я”. На самом деле, все имеет своё собственное «Я», в том числе и облако.

В некоторых случаях символ не появляется в достаточно четком виде, напоминающем предмет, но, как показывает практика, - символ, который не очевиден, чувствуется интуитивно.

Лицо с облака, как можно предположить, не имеет гладкую кожу, у него нет скул, мы решаем, что необходимо смягчить его овал.

Если смягчение хочется получить во время съемки, надо делать это при расфокусировке, реинтегрируя соответственным образом фотографируемый образ. Естественно, нужные параметры должны быть изучены и опробованы, чтобы добиться мастерства, но возможна и успешная догадка.

Реконструкция объекта при использовании нужных техник будет корректной, а его воспроизведение адекватным.

Необходимая точка расфокусировки для того, чтобы реконструкция предмета была соответственной, требует разъяснения. Вся информация об изображении заключается в нем самом, независимо от того, сфокусировано оно или расфокусировано. Другое дело, мы должны быть способны управлять этой информацией, другими словами, чтобы эта информация была соответственной. Естественно, мы не говорим о любой возможной информации, а об определенной и отличающейся. Говорим только о той, которую мы хотим извлечь, как мы это делали в простом примере с пляжем, в изображении которого ставилась цель утратить часть информации.

Что касается параметров фокусировки, все то, что не отвечает максимальной точности, выражает его разницу в размере кругов нечеткости. По мере того, как они становятся больше, содержащаяся в них информация распространяется внутри них. Она не теряется, но рассеивается. Она будет тем более рассеянной, чем больше будет сделанный круг нечеткости.

Форма пространства удалённости (и приближения), в которой эти круги формируются, стремясь к точке максимальной резкости и удаляясь от неё, пройдя через центр, соответствует форме конуса. Именно двойному перевернутому конусу, вершина которого находится в точке фокусировки. Эти конусы неодинаковы. Тот, что ближе к

камере, более короткий и его основание расширяется быстрее относительно точки фокусировки. Размер и разница между этими конусами зависит от используемой техники и от расстояния от камеры до сфокусированной точки.

Эти характеристики позволяют рассчитать и выбрать точку, в которой мы должны поместить фокус. Она может находиться внутри фотографируемого объекта; или же вне его. Другими словами, перед ним или за ним. Можно даже сфокусировать на таком коротком расстоянии, что она будет находиться перед первым предметом, выбранного для фотографии объекта. Таким образом, весь объект может поместиться только в одном конусе: предыдущем или последующем, или в их смешении в большей или меньшей степени. Конечная разница заключается в том, что если объект находится только в одном конусе, все круги нечеткости растут в одном и том же направлении и по одинаковым правилам. Если же предмет находится в обоих конусах, круги растут быстрее в направлении к камере, а не к фону (назад к горизонту) относительно точки фокусировки: так как изменение точки фокусировки меняет форму, в которой информация отражается на изображении, что и позволяет нам впоследствии манипулировать этим отражением.

Понятно, что мы говорим о двух измерениях. Расчет делается, чтобы потерять одно из трех и сделать это наилучшим образом.

Сейчас мы говорим о кругах нечеткости, образовавшихся во время съемки, а не после неё.

Существует возможность поиска этих кругов после фотографирования, пытаюсь расфокусировать уже полученное изображение, но в этом случае круги нечеткости растут как окружности, а не как сфера. Растут по всему изображению и одновременно, так как всё изображение сводится в одну плоскость. Эффект конуса отсутствует.

Ранее мы сделали пояснение “не как сферы”, потому что расфокусировка, полученная фотокамерой, не будет такой же, как расфокусировка уже снятого изображения. Используемая при съемке оптика создает индивидуальную расфокусировку, отличающуюся от сделанной при помощи оптических эффектов другой конструкции.

Мы постоянно говорим о “кругах нечеткости”. Сейчас уместно сделать пояснения по их поводу.

Эти закругленные формы, которые появляются в расфокусированном глянце фотографий в основном на дальнем плане относительно фокусированной точки и соответствуют чему-то конкретному.

Когда в камере неожиданно попадает вспышка света, на фотографии она проявляется как луч света (световая линия), который иногда оставляет геометрические формы на своей протяженности, обычно это пяти - или шестиугольники. Эти фигуры воспроизводят форму ирис дуги диафрагмы. Круги нечеткости воспроизводят на расфокусированные точки эту форму. В действительности, они могут воспроизвести любую форму, которая будет находиться прямо перед объективом. Если мы вырежем черный лист бумаги по форме объектива, и вырежем посередине отверстие, скажем, заостренными треугольниками, подобно звездочке. Расположим этот фильтр перед объективом так, чтобы его вырезанные лучи смотрели во внутрь окружности объектива. В этом случае «круги нечеткости» отобразят нам пики нашей звездочки. Таким образом, форму «кругов нечёткости» можно изменять и их преобразование будет различным. Эффект ещё более очевиден при применении телеобъектива.

Другие эффекты, такие, как интерференция темных тонов и светлых, имеют отличительные черты относительно изображения, поэтому это еще один инструмент, о котором надо помнить.

Оба направления для работы над диффузным изображением могут использоваться при определённых условиях, для получения разных результатов. Можно даже использовать одно и то же фотоизображение.

Оба направления для работы над диффузным изображением могут использоваться, при определённых условиях, для получения разных результатов. Можно даже использовать одно и то же фотоизображение.

Расфокусировка, внедренная в некоторые изображения, порождает смешение между «кругами нечеткости» разных плоскостей, что приводит к тому, что «не плоское» изображение интегрируется, становясь частью того же объекта. Этот объект появляется только внутри съёмки этой одновременной просчитанной реальности. Это как трехмерная тень в двух измерениях. Играем с формой, в которой видим куб, с целью нарисовать его в одной плоскости.

Одновременность создается, и её находят разными способами. Конечно, можно создать её или найти как в самой трехмерной реальности, так и в натюрмортах. Разумеется, можно вызвать её в просчитанной студийной съёмке так, чтобы нужный объект объединял желаемые характеристики для целостной картины изображения.

Одновременность проявляется иногда в дифференцированных плоскостях, подчеркнутых светом, который то показывает изображение, а в следующий момент его скрывает. Она меняет его форму, или, попросту, прячет. Также она появляется, образованная только цветом или линиями изображения. Эти линии в основном оказываются легче различать, чем цвета, но это простое занятие, которое приводит к обоснованному поиску в пятнах цвета.

Чтобы получить желаемое изображение можно использовать отражение предметов, будь то в зеркале,

стекле или металле, с большей или меньшей степенью мутности. В случае металлов, различные степени полировки или текстуры создадут изменение во взаимном влиянии цвета и линии. Прозрачность или полупрозрачность позволяют создать объекты, соизмеримые с нашими желаниями..

Сочетание прозрачности и отражения вместе с твердыми образами, как в студии, так и вне её, может помочь созданию почти любого желаемого изображения, включая несоответствующие предметы или символы.

Во многих случаях символ предстаёт перед нашими глазами в двух естественных измерениях. Вышеупомянутые фотографии из коллекции Франсуа Жиллет «Le pays du reve», а также «Beyond Mystery Bay» являются ярким примером данного утверждения. Найденный символ можно снять как воспроизведение очевидного. Это и есть предмет.

В нашем примере с облаком лицо не плоское, возможно, оно кажется таковым из-за дистанции, которая нас отделяет, но в действительности оно полно рельефов. Нам будет легче понять это на примере какого-то предмета, который находится ближе к нам и который по очертаниям сложнее, например, дерево. Предположим, что на каком-то расстоянии от этого дерева мы также различаем черты какого-то лица, но это лицо может быть образовано одновременно и ветками передней части этого дерева, и ветками его задней части, оно может быть также образовано и ветками других деревьев; это может быть также совокупность каменистых скал и веток на дальнем плане. Для этого и используется диффузная логика на этой уже трёхмерной фотографии, т. е., она используется для получения одновременности и рассматривается уже как одно целостное. Мы интегрируем собирательный образ. Хотя в нормальных условиях съёмка производится в векториальной форме фронтально, а включение отблесков

или полупрозрачных элементов производится под углом, в полученном двухмерном изображении добавляются в качестве третьей величины нелинейные векторы, которые подвержены «диффузной логике» в той же степени, что и остальная часть фотографии.

Вокруг нас одновременность изображения происходит естественным образом, но поняв её внутреннюю систему функционирования, структуру, её можно манипулировать, что позволит создавать фотографии заданной (желаемой) сложности.

Вернуть полученной фотографии контрастность границ не составляет особого труда. Известны различные техники, с помощью которых можно восстановить то, что было изъято из контуров, но затем было реконструировано для нового предмета.

Здесь мы говорили об использовании фокусировки как проявителе или выявителе предмета, но он не является единственным способом. Насыщенность, поляризация, замена одного цвета другим или просто его трансформация – всё это имеет огромное значение для получения невероятных фотографий. Не стоит забывать также и о моменте запечатления.

Значение съёмки заключается не только в правильной экспозиции, оно зависит также от необходимости предвидения в последующем использовании материи, в которую она превратится. Различно освещённые съёмки производят различные новые материи с различной тягучестью, податливостью. Свет ведёт себя как ещё одно измерение, возможно, это уже пятое измерение, которое кажется затерянным в предмете или которое воспринимается через этот предмет.

Свет в реализме имеет огромное значение при передаче чувств и при персонализации объекта. В одновременности его значение ещё важнее, но не для

приукрашивания предмета, а для его выявления, выделения и, если угодно, возникновения. Данный предмет может быть сам по себе наполнен светом и очень часто так оно и есть, имеется даже более, чем один свет в зависимости от его планов и от текстуры каждого из них. Это значение ещё больше увеличивается в зависимости от того, выходит предмет из белого или из чёрного.

С одновременностью реальный предмет теряет свой смысл под воздействием какого-то другого нового предмета, чьё изображение не представляет собой ничего особенного и воспринимается как обобщённость.

Этот способ интерпретировать предмет может открыть другой путь, который состоит в создании новых предметов, лишённых символа. Они неузнаваемы, потому как они не существуют. То есть, с изображением, которое появляется в одновременности или параллельности, можно создавать новые образы.

Обрабатывая таким образом одновременную реальность, можно получить изображения всех известных нам предметов, но деформированных, изменённых, приукрашенных либо обезображенных. Тем не менее, если в них мы всё-таки можем продолжать читать какой-то «код», который позволил бы допустить изображение, приравнивая его к реальному миру, как мы уже говорили об этом в предыдущей главе, эти миры воспримутся как одновременная реальность или как эквивалентная. Это также может быть воспринято как способ выражения какой-то несуществующей сцены из реального мира; она будет воспринята как носитель какой-то информации.

Данный способ интерпретировать фотоизображение идёт вразрез всем общепринятым схемам.

На различных ступенях трансформации предмета он может стать абсолютно нереальным. Он может сохранить основные символы, определяющие его, или только часть

из них, но сами символы тоже могут быть изменены или внедрены в какой-то другой предмет, к которому они не принадлежат и превращают этот предмет уже в нечто иное. Нарушение, изменение формы - это ещё один метод и в совокупности с другими возможностями предмет становится очень податливым, нарушается ансамбль изображения до такой степени, что его нельзя узнать в рамках схемы, общепринятой для фотографии. Но он, тем не менее, является полностью фотографическим.

Даже на начальных стадиях могут дать о себе знать эффекты, нарушающие всякие схемы, свойственные фотографии.

После первых проб, которые я осуществил, используя в качестве образца какие-то пейзажи, я подготовил несколько копий, которые условно назвал «акварелями».

Настоящие акварели представляют собой графику, основанную на каком-то рисунке, хотя благодаря её прозрачности, также можно использовать и прозрачные цветочные пятна в качестве выразительных элементов. Нет никакого сходства с традиционной фотографией.

Мне удалось добиться создания нескольких фотоизображений, не имеющих ничего общего с типичными фотографиями, изображающими пейзаж; трудно было узнать людей, заснятых на ней: они были странным образом приплюснуты, очертания их фигур были чёткими, но неточными, тона – пастельные. Чёрные цвета едва проявлялись, потому что были наложены сверху. Это был первый шаг в моём исследовании и я считал нужным показать это одному другу.

Увидев их, мой друг сказал мне, что не может смотреть на эти фотографии, глядя на них, у него кружилась голова, они были как бы несфокусированы, люди на них не были видны отчётливо. Затем я подсказал ему, что это

были не фотографии, а репродукции акварелей одного художника. Результат был просто невероятным. После восклицания: «А, хорошо!», он внимательно посмотрел на «акварели»; они показались ему хорошими, хотя и немного странными, он даже выделил какие-то из них, посчитав их лучшими, чем остальные. Когда он закончил смотреть те, что были у него под рукой, я сказал ему, что это на самом деле были настоящие фотографии, но его способность видеть и воспринимать была уже воспитана для той другой фотографической манеры, которую он до этого не принимал, что его приятно удивило. Последующие фотографии, которые я ему показывал, я уже не называл их «акварелями», не нуждались ни в какой адаптации; их обсуждение ограничилось только комментариями о красоте, о характерных особенностях каждого уголка, выбранного для съёмки.

Тот факт, что она не похожа на «типичную» фотографию, по мере того, как будут демонстрироваться массам изображения одновременности, будет воспринят людьми очень быстро.

Вполне понятно, что подобным образом в эквивалентной реальности можно показывать невероятные изображения. Одновременность – это первый шаг для того, чтобы использовать данную реальность как «хранилище» предметов, как вдохновение или просто как поле для поисков; всё возможно, нет никакой разницы между ней и общепринятой нормальной фотографией.

Возможность отделить цвет от формы, а затем использовать их самостоятельно является следствием различных современных технологий, которые можно использовать с целью конкретизации изображения. Отделив их, можно работать вместе или заменить их другими, а это означает, что нарушение изображения будет радикальным.

Более того, можно повторно использовать форму, как будто это отдельный целый предмет. Приложив минимум усилий, изображение будет вполне приемлемым. То же самое можно сказать и о цвете.

Здесь открывается новая очевидность: предмет может быть аннулирован, оставив только его форму, сама форма предоставляет возможность для более быстрого создания какого-то возможного символа, а символ есть тот прямой шаг к отдалённому изображению, который и даёт возможность распознать код объекта.

Приложив минимум усилий, одновременность даёт возможность заменить предмет символом. Здесь следует пояснить об изменении, которое претерпевает в данном случае слово «предмет».

В свете реальной или эквивалентной фотографии предмет содержал серию черт или качеств, которые, предположим, возвращали памяти совокупность всех характеристик данного предмета. В случае с «одновременным объектом» последний содержит только те черты, которые дают возможность соотносить его с тем предметом, который в действительности абсолютно отражает реальность и, следовательно, - реальность.

Если бы не существовала эта ассимиляция с предметом-посредником, одновременность породила бы какой-то новый неизвестный предмет, он был бы приемлем как и любой другой предмет, но он не был бы связан с эквивалентной реальностью.

Когда мы говорим о потере предмета, заменённого символом, мы немного удаляемся от того, что мы претендуем объяснить в данной работе, но искушение изучить его огромно. Абстракция предстаёт ненавязчиво, за близким горизонтом, стоит только открыть эту дверь, но она предстаёт расчётливо и держит всё под контролем. Всё это возможно. Оно уже существует.

Одновременность как концепция позволяет анализировать реальность по-новому и, что особенно важно, она преподносит ключ, который позволяет открыть дверь в тот мир, где можно получать изображения, т. к. позволяет использовать при этом интуицию в качестве сценария, что идёт уже дальше фотографического процесса. Это не эстетика и не техника, это скорее всего, теория композиции реального изображения и, следовательно, способности разложить её с тем, чтобы получить из неё ту часть, которая нас интересует, в зависимости от того, нравится ли она нам и способны ли мы показать её.

Полная реальность – это сумма всех реальностей, которые происходят одновременно в данный момент времени. Некоторые слои реальности настолько различны между собой, как различны вода и огонь. Между этими слоями, или реальностями, возникают неожиданные элементы, которые позволяют объединить их, и они предстают как единое целое. Между человеком и воздухом возникает такой элемент как крылья, которые позволяют летать по нему, присоединяя его к невозможному. Предположим, что это одновременность.

Если мы дополним изображение тем, что нас окружает, всё уже предстанет иначе. Предметы являются частью другой группы предметов, которые уже являются другим нечто. Их можно было бы определить как метафизика, если мы скрупулёзно будем следовать этому определению, но ничего не есть полностью оно само. Эти изображения вызывают чувства и мысли, которые могут возникнуть только в комбинации с элементами, породившими их, плюс их формальная селекция со стороны творческой личности. Это что-то настолько необычно, что заставляет думать, что вероятность повторения этого волшебного момента бесконечно мала. Это смешение

чувства вдохновения и момента ликования от того, что удалось поймать, подловить его.

Возможно, этот мир существует только в его изображении, что само по себе уже фантастично, т. к. в таком случае действительно создаётся что-то. Но проблема состоит в том, что «предмет» находится внутри в качестве отражения того, что порождает мысли извне. Речь шла бы, в таком случае, о том, чтобы добиться того, чтобы внешний предмет, который порождает проявление внутреннего, сделал бы возможным его воспроизведение и был бы вдохновителем той же самой степени аллегории. Или также эмоции от столкновения двух сил, пока они не склоняются ни в какую сторону.

Без всего этого физического, механического, технического или биологического ансамбля внутренний предмет есть не что иное, как забытый сон. Но если предмет можно показать, если его можно сделать явным и за ним можно наблюдать, тогда он превращается в «семя» и даёт вдохновение для другого типа мышления.

Одновременность является некой формой для обогащения нашего видения.

Ей нужно открыть дверь и впустить её.

За ней будущее.

ЭПИЛОГ

*«Красота – это слепая союзница.
Она похожа на вершину горы, достигнув которую уже некуда
больше идти». Сомерсет Моэм (Cakes and Ale, XI)*

Мы совершили небольшую экскурсию от пещер до некоего возможного будущего. На полпути, словно ничего и не произошло, мы переваривали события гораздо дольше, чем длилась сама их жизнь. Это очень легко сделать, когда время уже прошло, но всё-таки не всё осталось позади.

Спустя более ста пятидесяти лет продолжают валить в одну и ту же кучу фотографии различных жанров, у которых нет ничего общего, кроме того факта, что все они были сделаны фотокамерой. И это ещё не так удивительно. Удивительно то, что к одному типу фотографий продолжают применяться критерии, свойственные для другого жанра. Таким образом искажаются характеристики каждой из них, что делает невозможным дать правильный анализ на таких ошибочных основаниях. Делаются обобщения, которые выдаются за правдоподобные, но которые не имеют право на существование. И всё это только потому, что используется некая «коробочка» со стёклышком спереди. Но в какой области? Потому что говорить о фотографии это всё равно, что рассуждать о колесе. Оно используется для всего, но не все колёса одинаковы и не одинаково качественны, и не все их сваливают в одну и ту же кучу. Это же так очевидно!

Эта «штука», именуемая фотоаппаратом, не имеет ничего общего ни с фотожурналистикой, ни инфракрасной съёмкой, ни с искусством. Это ещё одна принадлежность необходимой экипировки, чтобы войти в мир фотографического ремесла. Только это и точка. Если во всём этом процессе, необходимом для овладения искусством фотографии, не хватает какого-либо незначительного элемента, то фотографии нет. Как не было её и тогда, когда все элементы были известны, но не были собраны воедино. И не только нет связи «фотокамеры» с искусством фотографии. Также нет связи и между кистью, которая красит комнату, и той кистью, которая придаёт цвет картине Босха.

Печально слышать, как сравнивают акт творчества и механическое щёлканье фоторобота с таймером, установленного на каждом углу. Это действительно печально, но печально также сознавать, что всё «искусство», которое присваивается «фотографу», состоит в его «способности» выбрать подходящий момент и угол съёмки. Было бы смешно, если бы не было так грустно. Сюжет, достойный фильма, в котором сравнивалось бы то, «как видит это камера» и то, «как вижу это я», вот до чего мы дошли.

Каждый год снимаются миллиарды фотографий и если бы все жители планеты фотографировали бы не переставая, мы быслихвойвыполнилиплан «персональных точек зрения», даже хранили бы это как антиквариат, скажем, через сто лет. С правильно используемой технологией все изображения имели бы всю тональную гамму какая только возможна, имели бы максимум насыщенности, во всяком случае, она была бы безукоризненной. Ничто бы не ускользнуло бы от всемирного всевидящего ока. Но вместо искусства, торжествовала бы скука, возможно, ретроспектива интересных случайностей, как репортаж, но попросту говоря — всё это анекдотично.

Может быть, тот диалог который устанавливается с окружающим нас миром не может перейти в более глубокий разговор?

Это, скорее всего, диалог «Что я вижу с камерой или через её объектив?», чем «Что я делаю или могу сделать вместе с камерой?», что и отличает одну возможность от другой. Второе предложение включает первое, но не наоборот. Первое предложение является ограниченным, второе – открытым. Второе включает также вопрос: «Что я хочу сделать с помощью камеры?» Ответ даёт как сама камера, так и любой, кто пользуется ею: «Если ты знаешь дорогу, ты сделаешь всё, что

захочешь!» Но – «знать дорогу» не означает то же самое, что «знать, как пройти по ней», «как» делать. Как мы видели при знакомстве с одновременностью, не весь процесс является физическим. Необходимо «видеть». И здесь, кажется, цепочка обрывается.

Много раз диалог с техникой становится поучительным, т. к. у неё своя форма выразиться или, лучше сказать, на какие-то вопросы она может ответить, на другие же не способна, или даёт неправильный ответ. Позволю себе привести один простой пример: фотометр случайного света или фотометр отражающего света не обладают одним и тем же языком. Первый говорит тебе: для того, чтобы полусерый цвет был именно полусерым, ты должен установить такую-то диафрагму и такую-то скорость. Второй говорит тебе: это будет выглядеть полусерым, если ты установишь такую-то диафрагму и такую-то скорость. Ничего общего! Если мы поменяем диалог, мы загрузим изображение. То, что мы хотим узнать через машину, в нашем примере через фотометр, имеет свою собственную форму диалога. У камеры она тоже есть.

Есть такие, кто не говорит со сценой?

Может быть, произошло так, что камеру посчитали каким-то оракулом или лектором и право голоса могла иметь только она? Так что покорно просим разрешения у этой божественной волшебной «коробочки» с незначительной помощью с нашей стороны подарить нам на память запоминающиеся мгновения. Но получается, что эта магическая коробочка сошла с ума, т. к. кто-то ей диктует, что она сейчас будет делать, спор тут неуместен и она покорно слушается, выполняя то, что ей говорят.

Фотокамера сама по себе абсолютно ничего не значит. Надеяться на то, что она решит какую-то нашу задачу, было бы несбыточной мечтой: она никогда ничего не решала сама по себе, она мертва, а живые – мы.

В таком случае, почему всех так влечёт снимать? Потому что она несёт элемент творчества с самого начала! И это увлекает нас. Даже на начальном этапе чувствуется, что нажать на кнопку не означает просто нажать на кнопку. Кажется, что у этого аппарата есть своя собственная жизнь, и время от времени или почти всегда, он делает то, что ему заблагорассудится. И результаты манипулируемы, если ты знаешь кое-что ещё, чем просто нажимать на кнопку; и если ты знаешь чуть больше, тогда они ещё отшлифованнее. Но есть одно неписанное правило, которое гласит: - Да, манипулируй, но знай меру, не делай махинаций больше положенного! Послушные как ягнята, мы придерживаемся этой нормы, которая установила когда-то, что земля плоская и там, за горизонтом, есть пропасть, охраняемая драконами, и которая ведёт прямо в ад. Ладно, так было тогда, когда считали что земля плоская, но оказалось, что она круглая и там, за горизонтом, находилась Америка.

Фотокамера предназначена для того, чтобы использовать её в «наших целях», применяя те правила, которые «мы хотим», противостоя тому, что «мы видим» внутри или снаружи, согласно тому, как вдохновят нас «наши видения», а не этот волшебный аппарат. Сама фотокамера ограничивает нас намного меньше, чем двухмерное пространство, на которое мы решили спроецировать наш внутренний мир.

Если кто-то решит, что ему не нравится реальность в таком виде, в котором он её зрит, или он способен показать то, что другие не видят, он должен забыть обо всех на свете устаревших правилах, касающихся объекта или запечатления сцены, забыть о трактовках словарей и следовать своей собственной линии. Фотокамера не значит ничего, важен мир, который открывается перед нами, тот видимый мир, который мы используем, чтобы самовыразиться, и из которого мы черпаем то, что нам необходимо для творчества, независимо

от того, каким образом мы это делаем. Это наш объект, но он не является ни жёстким, ни твёрдым, ни недвижимым, ни неизменным, ни неприкасаемым. Волшебство заключается не в камере, а в самом объекте съёмки. Если вам не дано творить без камеры, с ней вы тоже не сможете делать этого, это не волшебная палочка или ключик от креативности. Творчество должно присутствовать до и независимо от средств выразительности, иначе за всеми манипуляциями нечего будет показывать.

В тот момент, когда работаешь над объектом и придаёшь ему максимальное значение, когда предмет может превратиться в трансформируемую материю и, по сути, он и превращается в неё, кажется, что правила исчезают или становятся другими.

Обрывая прямую связь камеры с узнаваемым предметом, между ними нарушается одна фундаментальная составляющая. Употреблю слово «узнаваемость», потому что камера является дверью в предметность, будь то любое необходимое репродуцирование для достижения точности внешней формы.

Когда предмет превращается в «ничто» и уже нет и следа от его внешнего вида, зритель в страшном недоумении. Он сталкивается с фотографическим произведением без той фундаментальной ссылки, которой он наслаждался с момента её зарождения. Он остался с раскрытым ртом и без аргументов. Он не способен узнать то, что он видит. Произошло то, что ему приходится распознавать то, что хотят чтобы он видел. Но не в смысле внешнего изображения – это уже не столь «физическое», как, скажем, дерево, - а это предмет изнутри. Что-то идущее против того, что считалось генетическим кодом фотографии. Ему вдруг приходится задаваться вопросом: Что это такое и откуда появилось? Это то, к чему он не привык, но он должен обязательно привыкнуть, вопреки своим собственным принципам.

Принято, чуть тронув, изменять форму предмета, утрировать, играть со светом или углом зрения, может быть, даже использовать «чёрно-белое изображение» или какой-то схожий эффект, но при этом всегда оставлять узнаваемым код объекта. Если в результате происходящего предмет трансформирован до неузнаваемости, тогда предполагается, что здесь какой-то трюк или репродукция какого-то другого вида искусства, может быть даже коллаж, но не «только» фотография. И это так, потому что зритель – это цензор и судья всех фотоизображений, которые предстают перед ним. И если он не может осуществлять эту функцию, ставится под сомнение собственное определение фотографии: «Это не фотография!» Придётся найти в словаре определение фотографии и заменить его, прежде чем, спустя двести лет, кто-то заметит допущенную ошибку. Не следует забывать также о том, что, вероятно, это определение полностью исчезнет и останется только его слабый «след на песке».

И вдруг тот, кто смотрит, должен уже «интерпретировать». И речь уже не идёт только об узнавании, это уже не буквальное и элементарное видение, зритель должен «переводить». Ведь это уже не «его» собственный язык, он должен научиться «понимать». Фотография перестала быть сиюминутной, очевидной и эквивалентной. Необходимо умственное усилие, а это многие не в состоянии сделать.

Для «фотографии» зритель является анекдотичным, он субъективен. Тот, кто приходит смотреть, привносит свой собственный опыт, культуру, влияния, жизненные мгновения, готовность и желание к зрительной вибрации, которая предлагается ему. Он заполняет свои пустоты в памяти, получает некое сообщение и вступает в определённую связь. Завтра его ощущения могут быть другими. Следующий зритель ничем не будет похож на предыдущего. Когда он будет смотреть на предлагаемую сцену, это может быть «домик в деревне», он будет ощущать наслаждение

или одиночество, гармонию с цветом, расслабление или грусть, интерес или скуку:, но у каждого зрителя одно и то же вызовет индивидуальные чувства и вопросы. Что за проблема! Каково сообщение? Сумма всех видений?

Следует предположить, что автор удачно подобрал использованный язык, чтобы ограничить или разграничить пространство посылаемого сообщения, а также его качество и значимость. Но внутри этих ограничений зритель будет двигаться так, как он того захочет, и если он не понимает то, что видит, он либо переступит через них, либо останется вне них. Фотография независима от зрителя, она приобретает настоящую жизнь с тем из них, кто действительно связан с её центральным стержнем, кто не завоёвывает её для себя и только для себя, потому что эта связь является индивидуальным фактом. Фотография как феномен является универсальной, но как факт она индивидуальна; таковой она является даже тогда, когда есть явная связь между автором и зрителем. У них у обоих есть общая точка соприкосновения, но с различных позиций: тех, что подставляет каждому из них свой особый пробел в памяти.

По сей день анализ того «как это сделано» или «откуда оно пришло» не относятся к фотообъекту. Эти вопросы относятся, скорее, к процессу. Это так «ново» связывать аналитические размышления с объектом, основы посылаемого сообщения. Прямая связь того, что изображено на фотографии, с тем, что мы фотографировали, полностью исчезла. Когда предмет не явен, мы словно заново открываем фотографию. Кажется, что придётся объяснять всё сначала. Зритель остаётся в растерянности, он не знает, что сказать, что делать или что думать. Ему необходим некий период привыкания прежде, чем начать «видеть», и уже восприняв то, что стоит у него перед глазами и поняв, что это фото-произведение, отличное от других, ему всё становится понятно. Это не просто только

фотовоспроизведение с прямым кодом. Это так просто.

Он поймёт, что положение фотокамеры уже не явно, непонятно, откуда был сделан снимок, что являлось явным в реалистической концепции. Кажется, что тень не имеет никакого значения, точка зрения - это придуманный нарочно угол поворота, не совсем ясно, откуда направлен взгляд камеры.

Вся сцена есть творчество.

Мы и в будущем будем слышать и читать о простых фотографиях или любых изображениях, сделанных «коробочкой» состёклышкомспереди, как о чём-то относящемся к искусству... Но я чувствую себя довольно удовлетворённым, когда до меня доходит хоть малость здравого смысла на этот счёт из любого уголка этого райского мира.

На этом этапе мне приходится вспоминать прошлое, чтобы тут же забыть его, когда мы продвигаемся вперёд. Прошлое – это наша опора, но оно не должно тормозить нас.

История фотографии пишется каждый день, но и с каждым днём она начинается сначала.

Давным-давно своей картиной в пещере наш далёкий предок втянул нас в пучину изображений и заложил первый кирпичик культуры, чем и помог нам выбраться из невежества.

Продвигаясь вперёд, с каждым шагом повторяя его жест, мы, дети его детей, выходим из нашей собственной пещерной темноты.

Всё, что мы взрастили внутри себя благодаря нашему визуальному синтезу, должно открыть нам двери для освоения новых умственных территорий. Речь не идёт о том, чтобы смотреть, отмечать или наблюдать, речь идёт о том, чтобы суметь «увидеть».

Какие следы оставим мы на стенах? Образы этих видений!

И пусть ничто не затуманит нам взор!

Эта книга о Фотографии, но без изображений и разговоров о техниках, но она наполнена Духом и дышит искусством.

Анализирует, чем же является Фотографическое искусство сегодня, его “Почему?”, те обстоятельства, которые привели фотографию к актуальному положению, и что может произойти с её будущим.

Раскрывает творцам путь альтернативный реализму, с которым Фотография была связана с момента её рождения, и который вёл в мир, где возможности её самовыражения ограничивались лишь представлением очевидного.

Для автора же “очевидна только Маска реальности”.

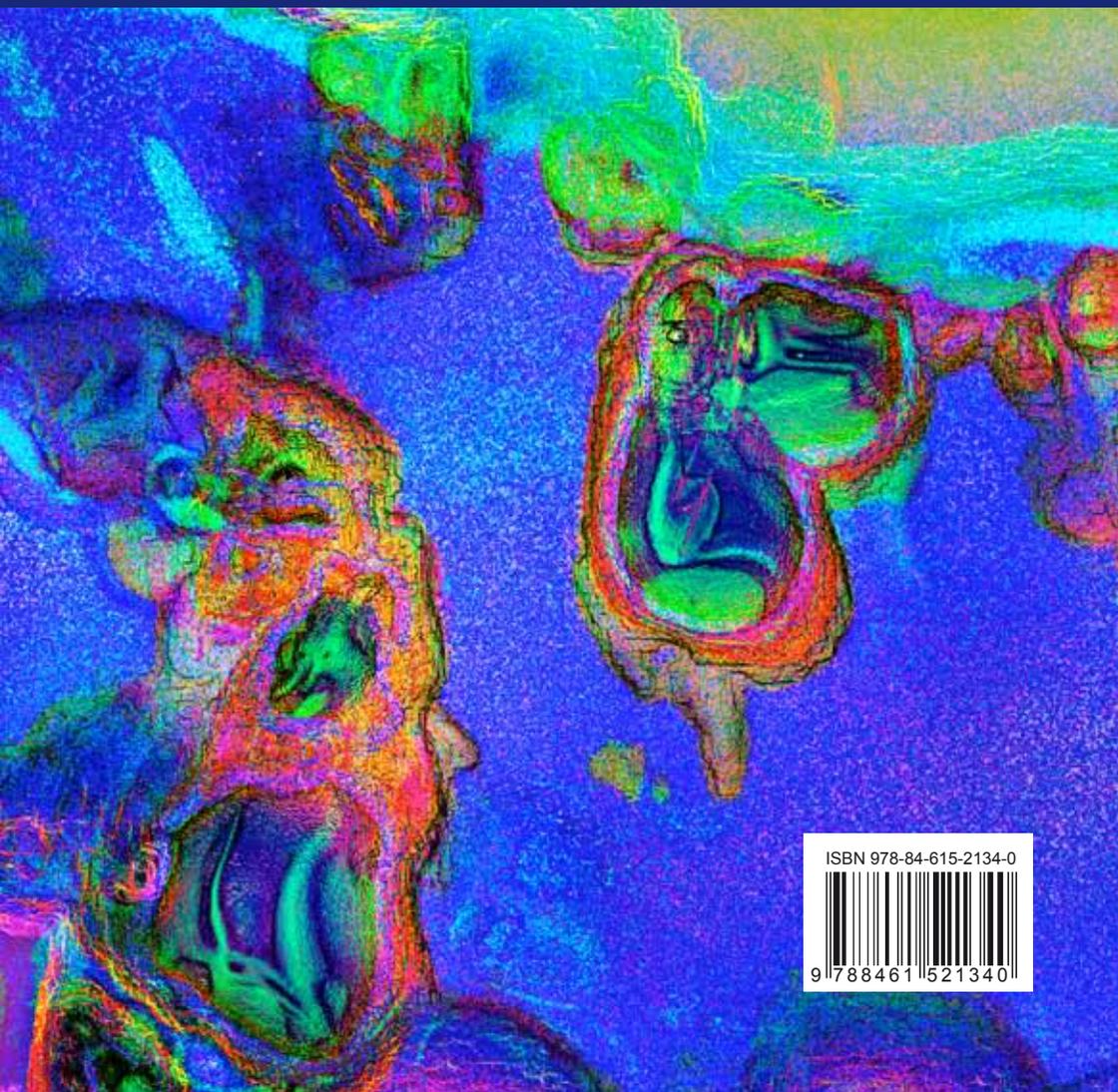
В этой работе, Валентин Гонсалес прокладывает дорогу к искусству, абсолютно фотографическому, показывая путь к стилям будущего, таким которые возникают исключительно из их собственной природы.

Вводит созданное им понятие “Одновременности”, как изменение реальной модели “Объект” в пользу внутреннего мира.

Он даже предполагает полное его разрушение, поднося изображение ближе к искусству, основанном на его символе.

Позновательная книга, которая поможет разобраться в мире творческой фотографии.

Без сомнения, это оставит свой след.



ISBN 978-84-615-2134-0



9 788461 521340