

Представленный прогноз переоценки ценностей на рубеже столетий есть попытка увидеть «изменение смысла» и обнаружить диалог двух эпох, направленный на их самоидентификацию в рамках хронотопа культуры.

---

<sup>1</sup> См.: *Заблуждающийся разум?: Многообразие вненаучных форм знания* / Под ред. И. Т. Красавина. М., 1990.

<sup>2</sup> *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества*. М., 1979. С. 350.

<sup>3</sup> См.: *Пивоев В. М. Философия культуры: Учеб. пособие: В 2 ч.* Петрозаводск, 2000.

<sup>4</sup> См., например: *Пивоев В. М. Рациональное и иррациональное в методологии гуманитарного знания: Прогноз переоценки системы ценностей на рубеже XX и XXI столетий* // М. М. Бахтин и проблемы методологии гуманитарного знания. Петрозаводск, 2000 и др.

## ФОТОГРАФИЯ КАК ВОСПИТАНИЕ РЕФЛЕКСИИ

*В. М. Савчук*

*Санкт-Петербургский государственный университет*

18 сентября под эгидой ЮНИСЕФ в Российской академии художеств (Москва) открылась выставка «Среда обитания – взрослые. Детство в России». Это большая выставка в которой принимали участие известные отечественные и иностранные фотожурналисты, снимавшие сюжеты и репортажи о детстве в России, а также сами дети, представлявшие взгляд на самих себя. На этой выставке был представлен цикл фотографий «Взгляд и мир» студии «Ф. К.» Игоря Лебедева. Игорь Лебедев уже много лет является преподавателем детско-юношеской фотостудии «Ф. К.» при Доме детского творчества Петроградского р-на Санкт-Петербурга. Его прямая обязанность – обучать детей от 7 до 17 лет технике фотографии. В служебные обязанности входят регулярный отбор и обсуждение фотографий, из которых формируется коллекция студии; она, по сути, есть отчетная форма проделанной работы. Из нее же отбираются фотографии на конкурсы детско-юношеского творчества.

Когда он показывал «свои» фотографии, то сопровождал комментариями, позитивная и в то же время внятная критическая оценка которых удивляла, так как в отношении собственных фотографий редко услышишь подобное от фотографа; он восхищался точностью композиции, построе-

нием кадра, пойманым состоянием, неожиданным напряжением снимка и еще бог весть каким наполнением кадра, который – и здесь следует неременная лексика Р. Барта: «не знаю почему она удерживает меня», «не понимаю почему, но могу разглядывать ее вновь и вновь». Целый ряд снимков, которые им были отобраны, подавались как достижения фотостудии.

Рассматривая фотографии и слушая его комментарии, я задавал себе вопрос, показавшийся вначале странным самому себе: чьи это работы? Ведь если их отпечатать в большом формате, оформить и выставить, то что мы получим в итоге? Конечно же, существующая практика выставок детско-юношеского творчества, казалось бы, не оставляет никаких сомнений в авторстве; мы привыкли к навязчивой демонстрации творчества детей, к мере их понимания (их работы, пропущенные через фильтр отбора, узнаваемы желанием художественности, неуклюжестью технического исполнения, порой компенсирующиеся наивностью), забывая, что лучшее из того, что они делают, случается тогда, когда они не ведают того: например, когда поют в Реквиеме Моцарта, в церковном хоре (ср., например, «Поющих детей» Лукки делла Роббиа на рельефе собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции) или снимаются в фильме Вим Вендерса или Андрея Тарковского и, как выясняется, фотографируют «просто так». На фотографиях из студии Игоря Лебедева вижу нечто иное: *недетское восприятие мира*. Ведь искусство фотографии уникально тем, что дает нам шанс детскими глазами увидеть недетский мир; в нем мы не увидим желания творить *как настоящий художник*, ибо в этом *как* – отсутствие полноты и самодостаточности. Рассматриваемые фотографии принуждают забыть об их возрасте. Ребенок нажимает на кнопку фотоаппарата тогда, когда его что-то раздражает, задевает, увлекает. Его неартикулируемое осознание времени спонтанно и реактивно, а взгляд не отравлен ядом пренебрежения или поклонения. На фотографиях Игоря Лебедева нам не обнаружить идеологических знаков «беззаботного» детства, смеха, улыбок, которые так старательно фотографируют взрослые на лицах своих детей. В трудоемких и тяжелых техниках графики и живописи, хочешь или не хочешь, вступает момент рефлексии: как исполнить *задуманное*, как это написать, как расположить, в каком масштабе (это дает повод психологам смотреть на рисунки детей как на психологический тест, в котором они проговариваются о своем отношении к родителям, дому, себе самому). В фотографии как способе письма вниманием ребенка руководят установки преподавателя, но в ней же присутствует нечто, что присуще *только этому возрасту*, точнее, их поколению в этом возрасте; их фотографии сопрягают субъективное и смутное ощущение времени, сотканное из положения в стране, состояния ее экономики

и политики, массы других факторов. Причудливая комбинация расположения вещей и событий, выхваченных из потока превращений, непредсказуема и непредвиденна.

Игорь Лебедев интересен мне как автор вполне самостоятельного кураторского проекта, который – и здесь первый парадокс – он *ни кураторским, ни тем более авторским не считает*. Но тогда можно ли считать их таковыми? Ведь художник отличается тем, что он делает с полным внутренним осознанием то, что делает *художественное произведение*, т. е. искусство рождается тогда, когда художник осознает себя в качестве художника, – это незлиминируемое условие произведения. Момент осознания имманентен творческому процессу. В такой же степени это применимо и к кураторскому проекту. Не буду повторять то, что я писал о кураторе, напомним лишь одно. Куратор, обладая «быстрым разумом» в ситуации возросших скоростей, реагирует на *иные объекты*, при том на ином уровне социальных и художественных взаимодействий, чем традиционный художник; он включает и порядок производства того, что Хайдеггер вкладывал в понятие *Kunstwerk*, и порядок функционирования объекта, запуская их по своим, зачастую автору неизвестным траекториям. Сам художник становится материалом кураторского проекта. Куратор, делающий свой проект, реализует постсовременность в настоящем, т. е. в *подлинном*, времени. В ситуации утраты смысла факт появления новых объектов искусства говорит не столько о работе традиции, задающей им масштабную сетку, но о принятом решении помыслить нечто в терминах искусства (валоризировать): наделить художественным смыслом, предъявить его в галерейном и масс-медиальном пространстве и, наконец, задать меру популярности, легко конвертируемой в авторитет и цену произведения<sup>1</sup>.

В его подборке фотографий любопытна не столько проблема детского творчества, сколько то, как проявляется его вкус, чутье, отбор, т. е. то, что он неосознанно делает *как художник*, хотя отрицает это. Его сетования, что ни дети, фотографии которых он отбирал, ни члены конкурсных комиссий не понимают эстетики предложенных им фотографий, – косвенное подтверждение сделанного вывода. Дети (и здесь я не могу не согласиться с Лебедевым) *невольно* фотографируют поразительные, странные, щемящие, неожиданные ситуации, при этом не отдельные кадры, но целые серии. Порой фотографии настолько изысканны, что кажется, что за каждым кадром стоит тяжелый труд по выработке своей эстетики, долгой работы в избранной теме, ради цельности которой приходилось отбрасывать десятки метров пленки и сотни отпечатков. На самом деле, часто эти серии получались *случайным образом*: взял фотоаппарат и снял за одну прогулку. Дети еще не осознают того, что они снимают, не могут

сказать, почему они сняли то, что сняли. А поставленная Игорем задача дать название своим фотографиям приводит к отчаянию. Признаем, задача весьма трудная и для состоявшихся фотографов. Рефлексия детей запаздывает. Это факт. По прошествии нескольких лет многие из них начинают понимать и ценить то, на что указал им И. Лебедев в их фотографиях. Здесь я вновь задаю себе вопрос, что было бы с фотографиями и *были бы они*, – если бы Лебедев не заставлял отпечатать то, что они печатать не собирались, например, из-за того, что «не резко» или «это ерунда» и т. д.? Таким образом, И. Лебедев видел, заставлял делать и выставлял фотографии.

Но спросим себя: чем отличается работающий в жанре инсталляции художник, отбирающий предметы, составляющий из них объект и выставляющий его? Ведь увидеть, показать и задеть нас – одна из неустрашимых функций художника. Впрочем, трудно не согласиться по крайней мере с одним: выставка, собранная из этих фотографий с текстом И. Лебедева, есть чистый *кураторский проект*. В тоже время, полагаю, дело этим не ограничивается. Усилия тезис, скажем, что не только куратором, но и *автором* – в том смысле, который после деконструкции структуралистами фигуры, стоящей за любыми текстами культуры, в том числе и артефактов изобразительного искусства, мы по привычке именуем автором – автором этих фотографий является И. Лебедев. Ибо, и здесь я использую немного ироничный термин «антресольный» фотограф, мы видим не благодаря тому, кто фотографирует, но тому *кто нашел, увидел и поместил в контекст искусства найденную фотографию*. В моих подозрениях в деле Лебедева мне помогает свидетельство Алексея Шульгина, который, работая фотографом в одном московском институте, увидел фотографии предшественников, нашел негативы и, распечатав в большом формате, выставил. «Я эти фотографии не снимал, а лишь бережно перенес из одной среды в другую, что-то принес в мир искусства, ничего не привнося в мир материальный, т. е. совершил фотографирование без фотоаппарата и пленки»<sup>2</sup>. Это соответствует его кредо: фотография – это искусство выбора. После этого шумного проекта Шульгин стал одним из первых кураторов на московской фотосцене.

Лебедев создает художественный объект: из непрерывно текущего, точнее сказать, проявляющегося потока детского материала он отбирает и выставляет фотографию, на которую он поставил знак качества. Рассматривая их, мы без натяжек также признаем качество. Повторюсь: без его взгляда художественного события не состоялось бы, как не стали бы фотографиями не только *художественными*, но не увидели бы ни свет фотоувеличителя, ни галереи. Ведь не осуществилась же инсталляция, которая была придумана им совместно с мальчиком и для его фотографий,

т. к. «делать не интересно». Но художник не существует без воли к реализации, воли к репрезентации, ибо «хотеть – значить мочь». Ибо переход от увлечения к художественному творчеству, т. е. работе, требует, как отметил Лебедев в одном из своих интервью, «постоянно переступать через себя, делать усилие, так как тебя уже никто не заманивает, ты должен делать все сам. Этот этап под силу редким ученикам».

Увидеть, отобрать и выставить – триада необходимых действий любого актуального художника. Впрочем, слово *актуальный* здесь излишне. Если верен тезис, что искусство – это умение скрыть искусство, то им наш преподаватель и куратор владеет отменно. Но мы подозрительны и недоверчивы, а потому скрываемое им авторство делаем явным: усилие фотографа Лебедева по отбору, компоновке в серию разрозненных фотографий, помноженное на способность подать это как художественный проект, дают нам уверенность считать это современной авторской фотографией.

Впрочем, у Игоря был более чистый вариант *авторского* проекта. В 1997 г. на фестивале с вычурным названием «Игры не ума» он показал серию «Игры с фотографией», в которой бытовая детская фотография сочеталась с фотобраком (непредвиденными химическими процессами) – другими словами, фотографиями, выбрасываемыми в мусорное ведро. Здесь, именно потому, что «брак», что из «ведра», что «бытовая», о своем авторстве Игорь Лебедев говорит определеннее.

Остается, естественно, вопрос о нравственной стороне дела. Если Шульгин «стащил», как он сам признался, эти негативы (заметим, негативы фотографий, которые *не претендовали на художественность*, так как были *простой* документацией строительства нефтеперерабатывающих заводов, а то, что казенные фотографы от природы обладали талантом, что и выснил его проект – любопытно все же, сколько там их было, кто они? – существенно не влияет на ситуацию), то в фотостудии, кроме того, что учат ремеслу фотографа, *учат художественному видению*, т. е. в том числе ценности личного взгляда, самоутверждения, успеха, авторства. В любой более-менее удачной фотографии мы склонны видеть художника в зародыше, художника со всеми его неотчуждаемыми правами. Но ведь *увидеть* то, что они сняли, и оценить это они могут тогда, когда *станут* художниками, причем художниками, разделяющими эстетику Игоря Лебедева. Но как стать художником без подключения, без воли, без первых ободряющих выставок и признания? Принимая приведенные аргументы, я, радикализируя позицию, однозначно утверждаю: куратор проекта и автор художественных фотографий есть одно лицо – Игорь Лебедев.

Нам трудно признать авторство Игоря Лебедева, если по инерции опираться на романтический образ художника. Но если не вовлекаться

в зависимость от представлений, утративших способность что-то открывать и прояснять в этом мире, тогда радикальность тезиса теряет почву.

Странная неотрефлексированность своей роли, замыкающейся в фигуре только-лишь-педагога, отвлекает нас от главного – от провокации образа художника, фотографа, куратора в его проекте. То, что могло бы стать абсолютно авангардным жестом, отмечается пафосом детского творчества. Хотя очевидно, что Лебедев использует материал, по природе своей художественным не являющийся. Я не вижу отличия между отбором фотографа при съемке натуры, от отбора, например, *характерной* (попробуйте найти, показать и убедить меня) бытовой фотографии, бытовой зротики или же типичной бытовой порнографии, в своем обобщении доведенной до образа времени, нравов и эстетики поколения. Введение объекта в пространство искусства есть акт искусства. Поэтому, когда Лебедев вывешивает *свои* фотографии в галерее или размещает в Интернете, я буду рассматривать их не как продукт детско-юношеского творчества (в чистом виде их бы я не принял), но как *его авторский художественный проект*. Загвоздка, однако, в том, что художественное событие имеет свои непредсказуемые последствия, в том числе и для тех, чей материал Игорь Лебедев использовал в *своем проекте*. *Конкретные авторы* снимков, не считающие себя ни художниками, ни фотографами, участвуя в проекте, приобретают опыт художественной деятельности, вкус к авторству и репрезентации.

У Лебедева есть строгие представления об эстетике (само собой разумеется, у другого преподавателя были бы другие), в которую попадает или не попадает фотография. Умение прояснять критерии своего отбора – еще один признак актуальности его проекта.

На многих фотографиях присутствует наша грязь, неустроенность дворов и улиц, наши свалки, полуразрушенные дома, бомжи. При всем этом я не нахожу мотива осуждения, надрыва; у них нет необходимости ни подавлять в себе отвращение к реальности, ни рассчитывать на чужой (он же спонсорский или хорошо оплачиваемый, что часто, слишком часто совпадает, чтобы не заметить это) взгляд. Их привлекает событие, а второй план, повседневность и быт даны в спокойной интонации. Мир, в котором мы живем (другой разговор, плох он или хорош), их не раздражает. Они конформисты, но не потому, что от этой позиции ждут выгоды, а просто потому, что *здесь живут*. В то же время, многие снимки отсылают к устойчивому мироощущению соотечественника прежних десятилетий. Трудно определенно ответить, то ли это регресс, на который обрекает их наше время, то ли это неосознанное «повторение пройденного» в искусстве, то ли здесь работают привходящие «технические» моменты: качество отпечатка (как сетовал Лебедев, связано оно с бедностью студии:

что можно снять «Сменой» на пленку 1970 г. и напечатать на фотобумаге 80-х гг.?), отсутствие ли движения и крупных планов, вековая наша разруха, вневременные состояния природы нашего болотного местопребывания, безрадостные пейзажи или все в совокупности – дают мне повод отнести их к эстетике минувшего XX в. с локализацией десятилетия на вкус зрителя.

В своей фотостудии И. Лебедев создает эстетическое пространство, в котором может случиться художественное открытие. Он влияет на их видение ровно настолько, насколько их поколенческое, своеобразное, уникальное восприятие улавливается им в конфигурации потока рядового студийного материала. Тема взаимовлияния учителя и ученика давно не нова. Более того, давно известна и думающим педагогам, и народной мудрости, которая хранит обобщение этого опыта: «воспитаи ученика, у которого можно было бы учиться», «обучая обучайся» и т. д. Еще одно подтверждение авторства проекта я нахожу в отсутствии старательности, трогательных и наивных представлений, которые столь привычно приписывать детскому взгляду на мир, забывая, что мир, на который они вынуждены смотреть, так же не располагает к таким чувствам, как старательно отыскивается – в ущерб качеству – в детских изостудиях и художественных школах.

И последнее. В описании отдельных фотографий, как бы я ни настаивал на авторстве проекта Игоря Лебедева, я невольно ощутил потребность указать фамилию автора, сделавшего тот или иной снимок. Здесь второй парадокс. Отчего это? Полагаю, дело в том, что чистота проведения идеи «смерти автора», «уникальности творческого почерка», «таланта», как убедительно показывает последующее, неосуществима. Так, *автор* и последовательный приверженец идеи «смерти автора» Р. Барт в своей известной работе «S/Z», как показал современный французский мыслитель Антуан Компаньон, неосознанно использует идею авторства с целью связать текст в единое целое, но тем самым он проговаривается о принципиальной неотчуждаемости автора от текста. По-видимому, в моем анализе сработал тот же механизм, востребовавший *имя автора* для конкретного снимка. При этом на заднем плане мы удерживаем мысль, что без Лебедева фотографий не было бы в природе и, а это тоже никак нельзя забывать, функция автора понимается сегодня существенно иначе, чем в эстетических концепциях романтиков.

В этом проекте Лебедев дает шанс *почувствовать себя художником* тому, кто им *еще* не является. Куратор, убежденный в том, что каждый человек за свою жизнь, даже не являясь художником или фотографом, делает хотя бы одну бесспорно хорошую фотографию, которая достойна демонстрации и сохранения, *отбирает*, нет, скорее, – *возвращает уче-*

никам их собственные фотографии, их достижения, их «авторство». Впрочем, могло бы быть иначе. История искусства в избытке дает примеры *возвращений* иного рода. Как после посещения мастерских знакомых художников, по свидетельству современников, «*возвращал*» последним Пикассо их открытия (к которым они шли годами, но, как часто бывает, сами еще не осознали, что сделали) в *своих картинах и под своим именем*, как вернул Браку, например, его кубизм. За эту его способность талантливо схватывать на лету чужую идею, художники его не любили и в мастерские свои не пускали.

Итак, хотя прежняя идентичность, прежние точки сборки художника основательно разрушены, однако в иной, квазиавторской, но все же в авторской форме они продолжают жить, жить с пониманием того, что *чистоты самоощущения авторства* и не отчуждаемого никем видения уже не достичь.

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: Экспозиция куратора // Художественный журнал. 2000. № 32. С. 36–39.

<sup>2</sup> Назад к фотографии: Статьи. Разговоры о фотографии: Каталог выставки. М., 1996. С. 282.

## МЕНТАЛЬНОЕ САМОПОЗНАНИЕ РОССИЙСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ: ОТ КНИЖНЫХ МЕМУАРОВ XIX в. К ТЕЛЕМЕМУАРИСТИКЕ XXI в.

*И. Л. Сиротина*

*Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева  
(Саранск)*

В динамично меняющемся и перманентно усложняющемся мире устойчивые априорные структуры жизнедеятельности общества часто оказываются почти непреодолимым фактором, той слабо осознаваемой, но существенной реальностью, о которую разбиваются планы преобразователей, не склонных к рефлексии глубинных культурных оснований. Поэтому в современном обществознании постоянно растет значимость исследований ментальности.

Предметом нашего исследования является менталитет российской интеллигенции, его представленность в отечественной мемуаристике.