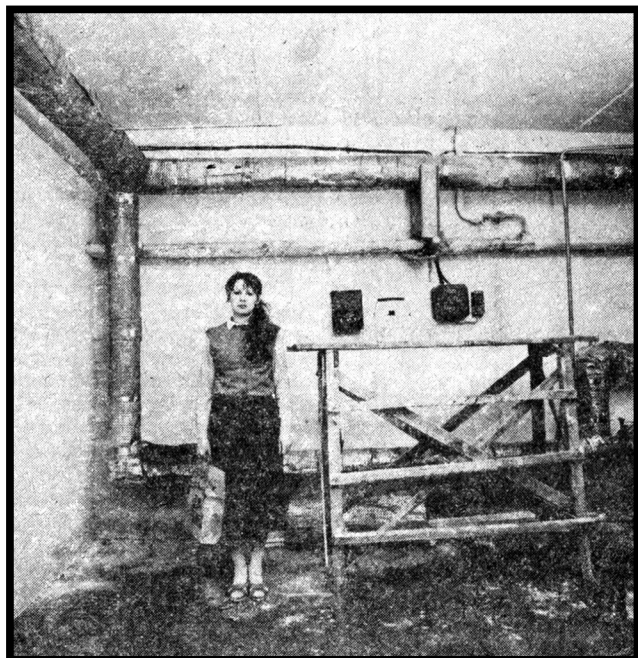
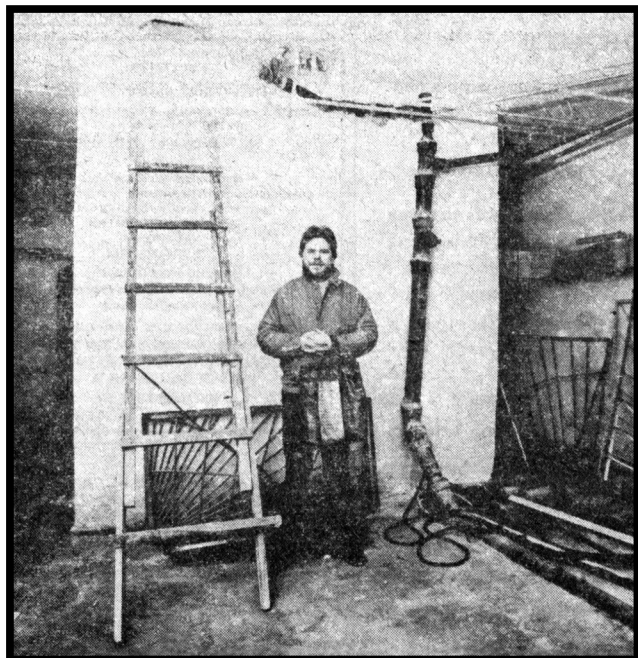


Команда Р

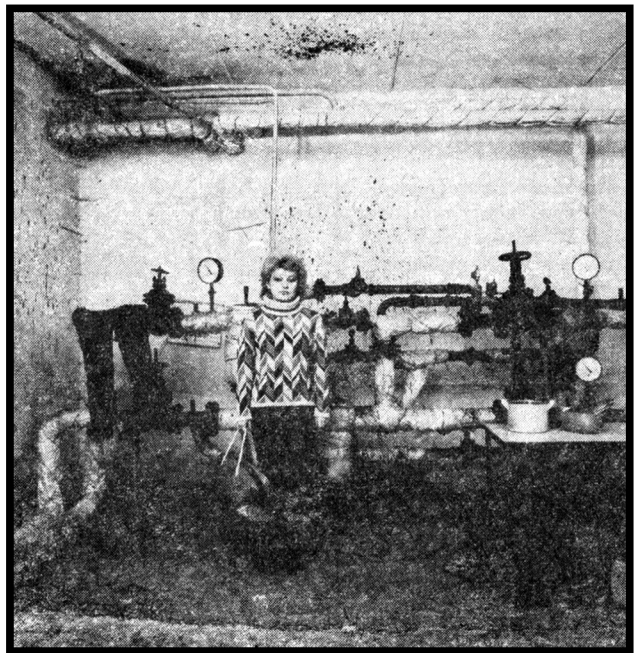
и её изобразительная вариационность



М.Костарев. Портрет в интерьере (серия), лист 1. 1992. Черно-белая фотография, 26 x 26 см.



М.Костарев. Портреты в интерьере (серия), лист 2. 1992. Черно-белая фотография, 26 x 26 см.



М.Костарев. Портреты в интерьере (серия), лист 3. Черно-белая фотография, 26 x 26 см.

Фотограф творящий — исследователь фактов и явлений окружающего мира и, как любознательный исследователь, пытается дойти до уровня анализа и обобщения. Такое толкование предполагает для фотографа выбор близкого по духу предметного мира и тщательное исследование, ведущее к многомерности увиденного и поиску адекватной формы. Одиночный положительный результат в работе почти всегда несет в себе элементы случайности — вот почему отдельный фотографический лист не позволяет выявить тенденцию при восприятии, а фотограф невольно оказывается в ситуации попрыгуны-стрекозы.

Осознание приведенной предпосылки приводит чебоксарских фотографов к таким формам работы, которые ведут к сериям, циклам и становятся характерной чертой чебоксарской фотографической школы. К другим чертам этой школы следует отнести: стремление к метафизической фотографии, культивирование индивидуальной изобразительной программы, использование предметной черно-белой фотографии.

Прошедшая «Фотографическая выставка команды Р» (выставка чебоксарских фотографов в Чувашском государственном художественном музее — 30 марта... 30 апреля 1995 г.) явила нам панораму изобразительности, детали которой предстоит описать. Построение экспозиции с использованием перегородок, лабиринтов и параллельных залов позволило почти каждому фотографу отвести персональное пространство и тем самым произвести уже первоначальную дифференциацию изобразительности. Работы отдельных авторов могут быть сопоставлены между собой только мысленно — сами они в контексте выставки свободны от взаимной рефлексии и комментирования друг друга.

К типичным представителям Чебоксарской фотографической школы относятся Евгений Лихошерст, Юрий Евлампьев, Валерий Багильдинский. Для них характерна метафизичность, построенная на основе чистой фотографии, но реальность выступает в ней только отправной точкой, которая определяет знакомую систему построения внутренних взаимосвязей и противоречий.

Плакатно-обозначенный игрушечно-карточный домик Е.Лихошерста из «Общего цикла» (1980 г.)

в серии «Чебоксары-94» (1994 г.) предстает перед нами проекцией из многомерного мира с тщательной детализацией. Безлюдный пейзаж с домиком на снегу в одиночном листе испускает флюиды тишины и покоя — одиночный домик, «многократно протражированный», превращается в многоликий безмолвный хор и становится изобразительной интерпретацией японского сада камней.

В своих новых листах Ю.Евлампьев осуществил переход от моделирования ситуаций в искусственно созданной среде — «Дни недели» (1979 г.), «П32» (1981 г.) — к формированию мизансцен в узнаваемом пространстве. Принцип предметной вариационности становится доминирующим: в серии «Вечерело» (1991 г.) — варьируются статуи; в серии «Песчаный грунт» (1992 г.) — одни и те же персонажи; в серии «Увиденное» (1993 г.) — группы людей; а в серии «Зимний день» (1994 г.) — фигура мальчика. Если в сериях «Песчаный грунт» и «Увиденное» пространство внешне предстает изменчивым, то в сериях «Вечерело» и «Зимний день» оно фиксируется.

В.Багильдинский представил на выставку свое эпическое полотно — цикл «Застывшее время» (1991... 1992 гг.). Автор в своей работе перенес персонажи, вырванные из примелькавшихся мизансцен, в придуманное пространство, и люди, отсеченные от привычного ритма жизни, вдруг перестали узнаваться, а жизнь их стала течь в каком-то параллельном мире, недоступном для нас. Подача цикла парами фотографий под одним стеклом предлагает вариативность декораций, в которых как бы одновременно мог присутствовать человек, хотя фактически люди присутствуют только на одном из двух предложенных листов.

Уход от пластичности чистой фотографии мы наблюдаем у Михаила Ладейщикова, Татьяны Черновой, Владислава Агеева, Александра Черезова при однозначной целостности изобразительности у каждого из них.

В серии «К2» (1994 г.) М.Ладейщиков, отказавшись от предметности, занимающей значительную часть его творчества, пытается растворить ее посредством линий и пятен, образы в графическую декоративную структуру, вибрирующую при восприятии.

Стремление не подчиниться традиции чистой фотографии, доведя понятие черно-белой светописки до буквального двухградационного изображения и оставив едва заметную предметность, Т.Чернова, огорожив себя от стороннего восприятия новой иероглификой, создала барьер невпускания и закрытости своего мира, держащегося на самоценности и саморазвитии.

Раскрашенные маслом черно-белые фотографии А.Черезова, не соприкасающиеся с китчем и представляющие собой созерцательные листы пикториальной фотографии, создают ощущение реально-нереального мира, звучащего мажорным аккордом.

Отстранившись от сложившихся фотографических канонов, В.Агеев в серии «Утопия» (1994 г.) синтезирует в плоскости листа два разномасштабных изображения,

соединенных, прежде всего, общей тональной структурой и неуловимыми логическими связями, или пытается в «Рабочей серии» (1993 г.) столкнуть черно-белую фотографию с окружающей неоднородной тонированной структурой.

То, что прежде всего ассоциируется с фотографией, и то, что вообрало в себя более чем столетидесятилетнюю традицию, — портрет — на выставке можно было увидеть в творчестве Михаила Костарева, Дмитрия Репина, Риммы Назаровой, Андрея Чумакова, Эдуарда Михайлова.

М.Костарев, представляя в своей экспозиции возможный диапазон интересов и щеголяя отточенным ремеслом, показал удивительно теплые проникновенные портреты в индустриальном интерьере.

Творчество Д.Репина, представленное в салонном портрете, позволяет нам не забыть о романтизме.

Театрализованными или выдуманскими персонажами предстают герои портретов Р.Назаровой.

Неисчерпаемый жанровый портрет в работах А.Чумакова позволяет нам без труда узнавать нас самих в привычных декорациях.

Портрет на пленэре в листах Э.Михайлова предлагает всмотреться в лица молоденьких особ, не лишенных кокетства.

Жанр акта, изначально студийного, показал Владислав Штыбо. Вытащив модель из пространства учебных натюрмортов Л.Алексеевой, он сформировал отстраненно-холодные мизансцены, лишенные какой-либо чувственности.

Попытка выйти из схемы — «съемочный павильон превращается в конвейер, где встречается равнодушный исполнитель и очереда клиент» — приводит Евгения Шаплина к серии «Невесты» с целой гаммой характерных типажей.

Введение цвета Е.Шаплиным в студийной съемке подхватывается Александром Семеновым на пленэре, но и в том, и в другом случае цвет не превращается, еще, в индивидуальную изобразительность. И лишь в работах «Студии М» (Андрей Михайлов, Андрей Прякин) цвет несет вполне определенные прикладные функции.

Приход Бориса Михайлова в область рекламной фотографии сопровождался параллельно обвальным шестивьем в нашей обыденной жизни конкурсов типа «Мисс фото», «Мисс очарование». Ориентация рекламной фотографии прежде всего на цвет отстраняет черно-белые листы Б.Михайлова от их прикладного назначения, а выполнение определенных требований к технологии подачи рекламы делает ее для многих недоступной. В этом контексте работы «Студии М» получают свое логическое разрешение, когда мы видим, как объект рекламы вписан в большой цветной формат и выставлен в благородных деревянных черных рамках.

Описав панораму изобразительности Команды Р, хочется предположить, что непохожесть авторов всегда будет отчетливо видна и процесс декристаллизации и аморфности не возмощает над стремлением каждого из авторов «усугубить» свой изобразительный стиль.

Леонид БОЙСКИЙ.