



«Волшебство Власты», Словакия, 1990

Все-таки с термином «фотолюбитель» нет окончательной ясности. Казалось бы, все просто — есть хорошие и есть плохие фотографии. Есть фотографии, сделанные на заказ, и есть фотографии, сделанные для себя. Любительские что ли, получается? Скорей, здесь идет речь о профессиональной грамотности фотографа. Но опять-таки, вспоминая высказывание А. Картье-Брессона, и через пять лет после создания легендарного «Магнума», продолжавшего считать себя «фотолюбителем, дилетантом» (<http://www.photographer.ru/magazine/article.htm?id=613>), начинаешь задумываться о точности формулировок.

«МНЕ НУЖНЫ ТРЕВОЖНЫЕ СИГНАЛЫ ПРИСУТСТВИЯ ЧЕЛОВЕКА...»

Беседовал
Алексей Савкин

Скорей всего, это как с поэзией: сложно представить себе ее полноценной профессией. Поэзия — нечто слишком личное, чтобы быть безоговорочно вписанной в общественные взаимосвязи. Пример Шамиля Хайрова — пример фотолюбительства в привычном понимании этого слова. О фотолюбительстве «изнутри» (и не только об этом) была наша беседа. Нужно также добавить, что Шамиль Хайров — автор спецкурса по русской визуальной культуре, который он читает в университетах Великобритании и Финляндии. Часть материалов из этого курса, посвященных Борису Сметлову, была опубликована в июньском номере «Цифровика».

— Расскажите, пожалуйста, о себе: когда вы заболели фотографией?

— Путь обычный. Лет в шесть любил ходить с фотоаппаратом «Смена», который был в семье, взводить затвор и нажимать на спуск — делать вид, что фотографирую.

Потом, когда мне было лет восемь, я впервые видел, как старшие сестры печатали дома фотографии. Все это — ночь, необычность антуража, запахи химии, красный фонарь, волшебное появление картинки волнует до сих пор, хотя печатать приходится крайне редко, теперь уже и не каждый год.

Художественную фотографию как автор открыл для себя довольно поздно — мне было двадцать восемь. Я тогда, после окончания аспирантуры в Ленинградском

университете, приехал в Петрозаводск преподавать языкознание в педагогическом институте. Карелия своей природой и Петрозаводск своим сдержанным достоинством сразу очаровали меня, и я был внутренне готов к тому, что фотография придет ко мне. Толчком стало знакомство с одним из самых тонких петрозаводских фотографов Ириной Ларионовой. В то время она активно выставлялась и уже имела призы международных фотосалонов. До больших выставочных фотографий можно было дотронуться и обсуждать их. Тогда и возникла крамольная мысль: самому делать подобные фотографии, которые могли бы воздействовать на других и жить своей жизнью. Ира помогла мне поверить в себя. Лирика ее сюжетов, чувство света и композиции и сейчас вызывают во мне восхищение. Потом было знакомство с Владимиром Ларионовым, Колей Корпусенко, Олегом Семененко — людьми, которые состоялись как фотографы-мастера, имеющие свой собственный стиль.

Каждое лето я ездил со студентами в диалектологические экспедиции на Русский Север. Тогда ощутил магию летнего ночного света. Это был настоящий подарок для фотографа.

С той поры и продолжается рецидив болезни, которую можно назвать фотолюбительством. Болезнь эта сильно мешала работе и лингвистическим интересам, но полностью отделиться от нее уже не удалось никогда. Особенно много фотографировал в Словакии, где я преподавал русский



«Натюрморт с хурмой», Испания, 2005

язык и культуру в конце 80-х. Потом был снова Петрозаводск, стажировка в Швеции, работа в университетах Ирландии и Шотландии. Правда, ирландский и британский периоды связаны у меня, скорее, с кризисом, фотографической слепотой: снимал очень мало, а то, что снимал — все было не то, ниже всякой критики.

— Чем вы сами объясняете такой кризис?

— Причин, наверное, несколько. С одной стороны, что-то происходило внутри меня самого, какая-то переломка личности. С другой, новая работа и новые условия жизни требовали полной выкладки, и на фотографию просто не оставалось сил. Если говорить о собственно фотографических причинах, на Западе я так и не смог проникнуться интригой света, места и человека. И в Ирландии, и в Шотландии можно увидеть немислимо красивые пейзажи, там бывают фантастические туманы. Но красоты объекта мне недостаточно, мне нужны тревожные сигналы присутствия человека, то, что Барт называет «пунктум», — при всем том впрямую людей я снимать не умею и не люблю. Я бродил по улицам, но видел там только внешние, фасадные проявления жизни... А еще в какой-то момент я потерял чувство адресата, то есть воображаемого зрителя своих фотографий. В первые годы своих преподавательских и научных командировок я снимал для России, но в конце 90-х, когда меня пригласили на работу в Глазго, а потом в Дублин, стало понятно, что друзьям и коллегам в России сейчас не до моих этюдов. Да и чувство собственной внутренней душевной локализации, если так можно выразиться, — где я и в какой роли? — стало иным, более размытым. Я восхищаюсь чехом Коуделкой, который сделал потрясающую серию фотографий об Ирландии. Ему удалось проникнуть в самую суть.

— В результате получается, что на ваших фотографиях в основном Россия?

— Да. Тут начинаешь видеть ритм, даже там, где его не может быть, резонировать со светом и деталями как косвенными признаками жизни. Вообще Россия — благодатная почва для фотографа. Как метко заметил кто-то из журналистов, у нас тут на каждом шагу свой «пунктум». Я имею в виду не грязь и разруху, а иной уклад, иные признаки жизни. У меня вообще провинциальное зрение. Я родился и вырос в Мордовии, а каждое лето проводил в татарской деревне. Что касается творческого кризиса, то и в России я не был в состоянии снимать в

течение нескольких последних лет. Рука потянулась к камере лишь два года назад. Причем камера эта была цифровой, так как ввиду отсутствия практики и доступа к оборудованию у меня атрофировался навык обращения с пленкой. А цифра, как казалось, сулила многое. Толчком же возврата к фотографии стало преподавание спецкурса по российской визуальной культуре.



«Пересечение траекторий», (Вспоминая Руссо), Петрозаводск, 1991

— Расскажите, пожалуйста, о вашем спецкурсе и о том, как он связан с вашими фотографическими интересами сегодня.

— Будучи лингвистом-славистом по образованию и преподавателем русского языка по основной профессии, я почувствовал, что иностранные студенты тянутся к чему-то такому, что выходит за традиционные рамки языка, литературы или истории, к не словесным формам знания. В 2003 году я прочитал в Дублинском университете спецкурс «Российская визуальная культура двадцатого столетия». В той форме он представлял собой комбинацию лекций о русском авангарде, об истории советского плаката, о визуальной пропаганде, но фотографии в нем было отведено значительное место: Родченко, Лисицкому, группе «Октябрь», знаменитым снимкам военных лет, а также фотографии современной. Поскольку ситуацию с современной живописью я не представлял как следует, то и решил сконцентрироваться на более близкой мне фотографии, причем не только художественной или фотожурналистике. Одна из лекций курса, к примеру, посвящена дембельским альбомам. Спецкурс оказался востребованным. Следующие два года я читал его в Финляндии, а с этого года он включен в программу кафедры славистики университета Глазго. Работа над курсом потребовала серьезного чтения и аналитического просмотра визуального материала. Это в свою очередь подогрело мой собственный интерес к теме и породило новые вопросы. Я стал выступать с докладами о российской фотографии на научных семинарах и конференциях. Последний доклад, сделанный на конференции ирландских славистов, был приурочен к 60-летию Победы и посвящен фотографии Евгения Халдея «Флаг над Рейхстагом». В результате я открыл для себя немало нового. Потом естественным образом возникла идея рассказать и, возможно, написать о состоянии современной фотографии в

Петербурге. Первым шагом к воплощению этой идеи стали записи бесед, сделанных этим летом с видными петербургскими представительницами разных жанров в фотографии и близких к ней формам.

— Продолжаете ли вы заниматься авторской фотографией сейчас и в какой форме?

— Как-то получилось, что несколько фотографий по просьбе авторов или издателей ушли на обложки книги. Это три сборника стихов и одна книга по практике социального перевода. А если говорить о более серьезных вещах, то сейчас мы с английским поэтом Джеймсом Сазерлендом-Смитом работаем над проектом, который он назвал photoroems. Я предлагаю фотографии, а он пишет стихи на те из них, с которыми у него возникает внутренний резонанс и диалог. Интересно, что иногда его стихи совпадают с моим восприятием, а нередко он видит и чувствует в фотографии абсолютное иное, то, о чем мне было и невдомек. Получается интересная творческая игра. Небольшая серия из этого комбинированного цикла весной была опубликована в одном лондонском литературном журнале. В ближайшем будущем, если все пойдет должным образом, организуем совместную выставку: стихов Джеймса и моих фотографий. На выставке собираемся устроить поэтические чтения и дискуссии о поэзии и фотографии, там будут и фототексты, и наши независимые произведения.

Кстати говоря, недавние разговоры в Петербурге с Людмилой Таболиной, Асей Немченко, Надеждой Кузнецовой, разбор вместе с ними их оригинальных работ передали и мне в какой-то степени их вдохновение, творческую смелость, легкость, чувство стиля. В чем-то повторяется ситуация с моим первым шагом в художественную фотографию.

— Как вы считаете, можно ли говорить о «языке фотографии»? Если да, то в чем он?

— На мой взгляд, эта метафора — «язык фотографии» — давно потеряла эвристическую силу, или, пользуясь жаргоном фотографов, замылилась. Говорить, конечно, можно, но ничего нового сказать нельзя. Иное дело — говорить о языке, с помощью которого мы обсуждаем фотографию. Здесь, мне кажется, лежит интересное поле дискуссий и



«Сестры», Зеленогорск, 1992

для лингвистов, и для теоретиков фотографии. О фотографии так же трудно писать, как о винах или о запахах, тем не менее существуют целые библиотеки книг на эти темы.

Если музыку, к примеру, уже можно представить с помощью визуальных пространственных и графических образов, то фотография сама визуальна — ее надо описывать через что-то иное. И тут-то и возникают всевозможные разветвления или, как модно говорить, парадигмы описания. Эти парадигмы, или стили, напрямую зависят от общих тенденций в культуре и в обществе вообще. Достаточно заглянуть в фотожурналы сегодняшние и пятидесятилетней давности или же сравнить статьи о фотографии в специальных изданиях по искусствоведению, культурологии и социологии.

Говоря о «языке фотографии», мы имеем дело фактически с двумя неопределенными и не определимыми до конца понятиями: «язык» и «фотография». В самой лингвистике есть столько моделей и концепций языка, что разговор просто о «языке» будет напоминать разговор просто о жизни. Это же относится и к «фотографии». Если же не вдаваться в тонкости определений, то можно констатировать, что такой язык, безусловно, существует, как существует сам феномен фотографии. И то и другое — и посредник, и средство выражения, а вот выражения чего — не рискну сказать. Для меня и язык и фотография остаются неразгаданными загадками. Может быть, понятие «язык фотографии» наиболее близко к понятию «язык поэзии».

— Так получилось, что после долгого перерыва вы вернулись к фотографии, причем вернулись к ней уже в эпоху цифровых технологий. Ваши впечатления от «цифры»? Меняется ли «язык» при



«3иЛ 151», из серии «Душа машин», Петрозаводск, 1995



Без названия, из серии «Белые ночи на Белом море», Карелия, 1988



«Завтра понедельник», Петрозаводск, 1991



«Перекресток», Петрозаводск, 1995

переходе от классической, пленочной технологии к цифровой?

— Уже много об этом наговорено. Попытаюсь изложить свои впечатления с субъективной точки зрения любителя. В силу постоянных географических перемещений, я оказался отрезанным от фотоувеличителя, и появление доступных по цене камеры и принтера поначалу показалось мне спасением. Давным-давно, будучи студентом, я наивно верил, что займем я пишущую машинку, из нее посыплется литературные и лингвистические шедевры. Потом были похожие ожидания, когда на смену пишущей машинке и рукописным карточкам пришел компьютер. Тем не менее к удобствам быстро привык.

Оказалось, что легкость, с которой карточки, включая и те, что претендуют на художественность, вылетают из принтера (или того страшнее, мелькают на экране монитора), таит в себе свои опасности. Все чаще возникает вопрос: а зачем так много картинок? Кому не приходилось испытывать приступы смертельной тоски как реакцию на предложение посмотреть «фотки» на компьютере? Это можно назвать загрязнением визуальной среды. Тут-то и начинаешь понимать Картье-Брессона, который последнюю дюжину лет отказывался брать в руки камеру, ссылаясь на то, что фотографирующих стало больше, чем фотографируемых.

Другая опасность состоит в психологическом воздействии на «гомо фотографиенса» — человека фотографирующего — со стороны гламура, глянцевого издания, делателей рекламы и производителей фототехники в отношении того, что есть хорошая фотография.

Не помню уже в каком журнале, вычитал случайно, что на Западе уже не инженеры разрабатывают доильные аппараты для различных пород коров, а селекционеры выводят породы коров, отвечающие требованиям доильных аппаратов. Так же выводится и новый тип фотографа, автоматически убирающий морщины, подбеливающий белки глаз и добавляющий сочности в свои картинку. Реакцией на эту легкость и красоту становится изменение понятия «художественность» в сознании фотографов, его перемещение в область «рукотворности»: интерес к ручному раскрашиванию, да и собственно к пленочной фотографии и печати через увеличитель. На выставках под такими фотографиями рядом с названием важно красуется надпись: «бромсеребряная ручная печать», словно это и не фотография, а шитье серебряными нитками. В одном из последних номеров британского журнала Amateur photographer сообщалось о том, что в Японии образовалась серьезная прослойка фотолюбителей, вернувшихся к пленке и возродивших спрос на бывшие в употреблении классические механические фотокамеры с минимальным количеством электроники.

Для профессионалов важен прежде всего результат, и стало уже общим местом говорить о технической победе «цифры», за исключением редких зон художественной печати на большие форматы. Но для любителя, подобного мне, не менее важно само проживание всех этапов фотографического процесса от замысла или импульса к результату, вынашивание и рождение фотографии. Если этот процесс слишком скор, то рождаются кукушата — работы, с которыми не успеваешь сродниться.

С цифрой меняется скорее не сам «язык» фотографии, а резко меняется природа отношений в первом из звеньев коммуникативной цепи «говорящий (фотографирующий) — произведение (речевое или визуальное) — слушающий (рассматривающий)». Бесплатность и бесконечная множественность

допустимых попыток фактически сводят процесс фотографирования к выбору одного из нескольких (десяти, ста и т. д.) дублей. «Решающее мгновение» становится «мгновением решения» — какой вариант отобрать. Если на улице установить цифровую камеру и запрограммировать ее на миллион срабатываний, а потом посадить на просмотр понимающих людей, то шедевры не слабее работ Дуано или Кертеша обеспечены. Фотограф превращается в редактора. Фотография лишается инкубационного периода, любитель лишается надежды и затаенного ожидания. Из фотографии исчезает не только ценность результата, но и действие, медитативность. А последнее — далеко не маловажный признак любительства. Перспектива торчать часами за компьютером меня мало привлекает. Мне близки по духу те любители, которые специально берут на съемку карту памяти небольшой емкости для воспитания самодисциплины.

К этому следует добавить остро вставшую проблему границ цифрового редактирования.

Когда сотрудник американского журнала, посвященного черно-белой фотографии, приехал на беседу с ныне здравствующим знаменитым фотографом Элиотом Эрвиттом, тот встретил его в футболке с надписью: «Цифровая манипуляция убивает фотографию».

И все же с учетом того, что фотолaborатория остается для меня редко доступной, я, как и многие, жду, когда цена на хорошую цифровую камеру сползет до приемлемого уровня. Пока же обхожусь четырьмя мегапикселями, много снимаю в целях документирования, ношу цифровик с собой на случай большой удачи, а легкость получения снимков приемлю как должное. Для меня же пленка, равно как и увеличитель, — средство медитации.

— Вы считаете себя фотолюбителем, хотя в 1988 году вступили в Союз фотохудожников России, что, на мой взгляд, несколько меняет этот статус. Как бы вы определили: фотолюбитель — кто это?

— Совершенно верно. Считаю себя продвинутым любителем. На мой взгляд, эти два понятия — «фотохудожник» и «фотолюбитель» — не исключают друг друга. Членство в Фотосоюзе не делает меня ни лучше, ни хуже как фотографа. Когда я вступал в Союз фотохудожников, у меня была цель — проверить уровень своих работ, и надежда, что это вовлечет меня в фотографическую жизнь: выставки, клубное общение с хорошими фотографами и т. п. Но сразу после вступления уехал преподавать за границу, а когда вернулся, началось смутное время передела страны, и моя фотографическая активность уже протекала вне всякой связи с Союзом.

Что же касается статуса любителя, то он дает его обладателю очень многое. Прежде всего свободу и независимость от заказчиков, профессиональной конъюнктуры и т. п. У любителя нет цензоров, кроме внутреннего, которого каждый воспитывает в себе сам.

Главным редактором и заказчиком любителя остается его вкус, который при желании и умении учиться всегда можно повысить. Любитель не обязан продавать продукт своего творчества, он оставляет за собой право на техническую ошибку, ему не стыдно чего-то не знать или не уметь. Разочарование от ошибок с лихвой компенсируется радостью удач. Любителю не стыдно



«Аллегория», из серии «Душа машин», Карелия, 2004

испытывать трепет перед моделью, а потом и перед самой фотографией. Любитель — это концентрация всех психологических и социальных признаков феномена фотографии. В этом отношении он сродни поэту. Поэт располагает словом, фотограф — зрением. Авторучка так же доступна, как и фотоаппарат, но обладание авторучкой или камерой, и даже удостоверением с печатью, еще не делает человека поэтом или фотографом. И поэзия, и фотография — это особые формы само-

выражения. Есть плохие поэты и плохие фотографы. Есть хорошие. Фотограф-любитель, как и поэт, не должен «служить». И там и тут существует болезнь графомании. Но главное — через фотографию, как и через стихи, происходит поиск себя самого, попытка поделиться с другими своими открытиями, своим душевным состоянием. Есть много других признаков, но остановлюсь пока на этих. Они стоят того, чтобы называть себя фотолюбителем.



«Натюрморт с бабочкой и змеей», из серии «Белые ночи на Белом море», Карелия, 1988