

## В ПОГОНЕ ЗА ОБЪЕКТОМ (SEEKING THE OBJECTIVE)

### Гьек Маринай, Даллас

Сочинения албанского поэта и переводчика Гьека Мариная стали причиной его вынужденного бегства из родной страны. В начале девяностых он оказался в США, где успел с тех пор выпустить множество книг на албанском и английском языках. Продолжая заниматься собственным творчеством, он уделяет активное внимание переводу других авторов и разработке теории литературы и перевода. Благодаря своим частым в последние годы поездкам в Албанию, Маринай смог в 2011 году собрать и издать антологию английских переводов классической “героической” поэзии этой страны, включив в неё и материалы, собранные им из устных источников во время горных экспедиций.

Статья Г.Мариная о фотографe ГРЕГОРИ КРЮДСОНЕ – пример внимательного отношения к культуре принявшей поэта страны. С точки зрения Мариная, фотографа отличает способность проникать в психологическую суть американского сознания и этим вносить весомый вклад в развитие искусства фотографии как такового.

**Б**ыть известным в любой сфере жизни в первом десятилетии XXI века исключительно сложно, но заработать международное признание в качестве фотографа за сравнительно короткий промежуток времени, не являясь Грегори Крюдсоном, практически невозможно. Искусство фотографии, которое в своих зародышевых стадиях почиталось средством, способным изменить мир, само претерпело значительные перемены. Грегори Крюдсон несёт за эту радикализацию такую же ответственность, как и любой другой представитель ремесла. Он создаёт образы, проникающие в глубину самых потаённых лабиринтов жизни. Не страшась иметь дело с противоречивыми, загадочными, опасными её сторонами, он стал художником, восхищающим многих, независимо от их интереса к фото-ремеслу. Его усилия по созданию художественной вселенной, в которой его объекты контактируют со зрителями в размытой зоне между вымыслом и реальностью, были признаны и одобрены также его коллегами. Прекрасно понимая, чего требует задача стабилизации шатких аспектов жизни средствами искусства, Крюдсон намеренно подчёркивает в своих произведениях тесную связь между естественным и сверхъестественным. Хотя метод “делания” неуловимого принёс ему одобрительную репутацию, его образы, несомненно, раздражали бы таких предшественников, как Питер Генри Эмерсон. Как и многие из сегодняшних рационалистов, Эмерсон хотел видеть в фотографии документальную, а вовсе не обязательно художественную силу, утверждая, что фотография должна только отражать мир, как он есть. Контрастом этому взгляду можно считать таких фотографов, как Генри Пич Робинсон, “ставивших события и делавших печать с бесчисленных негативов в интересах художественности видения”<sup>1</sup>.

Беспрецедентность художественного видения Грегори Крюдсона представляет, по всей вероятности, важную часть успеха фотографа. Более того, каждое его свершение складывается из мастерского

### Gjekë Marinaj, Dallas

Poet and translator Gjekë Marinaj (ManBooker prize, 2011) was forced to flee his native country because of his writings. The early '90s found him in the U.S. Since then, he has released many books in Albanian and English. While continuing to pursue his own creative work, he actively translates other authors, concurrently developing his theories of literature and translation. Making use of opportunities for travel to Albania in recent years, Marinaj successfully gathered and published an anthology of the country's classic “heroic” poetry, including materials drawn from first-hand ethnographic work during mountain expeditions.

Marinaj's article on photographer GREGORY CREWDSON shows the writer's sensitivity to the culture of the country shared by the two. In Marinaj's view, Crewdson possesses a remarkable ability to penetrate the psychological core of the American consciousness and thus to further the development of the art of photography as a whole.



Гьек Маринай

Фото: Джини Уаррен

планирования и творческой фантазии на подготовительной стадии, затем одержимого ручного труда, риска при продуцировании, огромного таланта и виртуозности в процессе завершающей обработки. Ничто не остановит Крюдсона, когда дело доходит до большой цели.

Книга фотографа “Сумерки” (1998-2002) служит хорошим источником для понимания его художественного принципа. Альбом демонстрирует творческое воображение и изобретательность Крюдсона в постановке масштабных проектов. “Как только Крюдсон вносит идею для интерьерной съёмки, его команда принимается за работу, вначале делая чёрно-белые наброски, затем более детализированные цветные эскизы его версии. Потом за два-три дня, которые реально занимает создание окончательного образа, снимается до 40-50 кадров.”<sup>22</sup>

Одним из наиболее поражающих образов “Сумерек”, безымянная фотография 2001 года (предлагаемое название – “Офелия сумерек”), передаёт ведущее настроение книги. Учитывая его талант и тот факт, что Крюдсон, родившийся в 1962 году в Бруклине, рос под аккомпанемент психоаналитических диалогов его отца с пациентами в подвальном кабинете, ничего иного ожидать и не приходится. В соответствии с аллюзией Офелии “Гамлета”, героиня Крюдсона – красивая молодая девушка, по всей видимости утонувшая, – но не в реке, как в “Гамлете”, а на первом этаже двухэтажного дома. Лежа в воде в прозрачном белом negligje, она выглядит милой и невинной. На кофейном столике, рядом с полуопорожнённым стаканом, стоит пустой пузырёк из-под лекарств. Розовое платье и шлёпанцы видны на лестнице, освещённой солнечным светом, проникающим через окна. Настольная лампа и бра всё ещё горят. Открытый рот героини сразу обращает на себя внимание зрителя. Бледность её кожи созвучна обстановке. Учитывая, что объект уже неживой, ничто в комнате не намекает на



*“Офелия сумерек”. Грегори Крюдсон*

органическую субстанцию. Геометрические формы антуража выглядят, как восклицательные знаки, направляющие внимание на жертву. Хотя Крюдсон определяет себя как американского пейзажиста-реалиста, “Офелия сумерек” не вполне вписывается в ту же традицию, что Уолкер Эванс, Гарри Виногранд и Уильям Эглстон. Здесь, как и в большинстве образов “Сумерек”, Крюдсон “заваливается в популярные мифы голливудского кино и использует их, чтобы создать вызывающие картины американского общества, отчуждённого от себя и взирающего в бездну собственной нарушенной коллективной психики.”<sup>3</sup> В работе Крюдсона это отчуждение справедливо рассматривается как фактор изменения к худшему, если мы продолжим игнорировать его разрушительную силу.

Производственный процесс Крюдсона требует большого объёма ручного труда. Он берёт на себя роль режиссёра, чья съёмочная группа насчитывает часто сорок-пятьдесят человек, а бюджет временами достигает голливудских размеров. Желая найти уникальные художественные пути, которые ведут к глубочайшим формам изобретательства, он формулирует слои значений, которых надеется достичь. Вот его собственное описание того, как это происходит: “Это колдовской час. Ветер замирает, и всё становится неподвижным. В этот момент что угодно, пролетающий лист, будет нарушением совершенного мира. Сумерки настолько же привлекают меня неподвижностью, насколько своим светом”. В заключение он добавляет: “Это момент совершенства. Я люблю этот момент. В сущности, я живу для него”<sup>4</sup>.

Может показаться, что быть окружённым такой многочисленной группой должно отвлекать, но Крюдсону как будто нравится его рабочий метод: “По правде, я не принимаю этого во внимание. Но это странно. Есть эта суматошная, тревожная активность: множество людей бегают вокруг, решает разные вопросы, и всё это достигает точки кипения, а затем, когда доходит до самой съёмки, становится очень спокойным и тихим, и от всего отделённым.”<sup>5</sup> Однако плоды трудов Крюдсона сталкиваются с неодобрением таких критиков, как Джерри Салц, который превозносит работу фотографа в целом, но находит, что “в последнее время эти фотографии стали, пожалуй, слишком законсервированными и мелодраматичными”<sup>6</sup>. В самом деле, обременённый громоздкостью своего обычного рабочего процесса, Крюдсон начал производить ряд более простых и непосредственных работ, снимая цифровой камерой без натурщиков.

**И** всё же фотография, как любое другое искусство, не может стоять на месте. Кроме того, хотя временами Крюдсон противоречит сам себе, он полностью осознаёт кинематографическое качество своих акций:

“Да, я использую много киношных подходов, но чувствую, что пользуюсь ими фотографически, а не кинематографически. Я тёрся в кино достаточно, чтобы понять, что когда работаешь над фильмом, не думаешь по-настоящему о какой-то одной точке обзора, думаешь о том, как комната будет существовать во времени. В фотографии каждая малейшая деталь имеет значение. Все эти вещи скапливаются, как хлам на кровати... Так и на фотографии – кадр установлен, и всё соотносится с этим кадром. Всё обрамлено точно. Я надеюсь, что законченные фотографии красивы, тихи, спокойны и созерцательны.”<sup>7</sup>

Отчасти это так потому, что для Крюдсона, лектора аспирантуры школы искусств Йельского университета, фотография – это всё. Он говорит, что берётся за самые загадочные и сильные сюжеты без единой задней мысли или страха, используя всё, что в его возможностях, для достижения цели. И это “всё” включает также немалый риск. Однажды в своём усердии он воспользовался случаем, чтобы сфотографировать относительно неизвестную женщину, лежащую раздетой на полу и имеющую серьёзный шанс быть застигнутой в этом положении мужем или детьми, которые в данный момент отсутствовали. “Она лежала на полу. Свет был установлен. И буквально тогда, когда мы уже снимали, как



*Грегори Крюдсон*



бы в подтверждение моего конфуза и вины, полицейская машина подъехала к дому и остановилась.”<sup>8</sup>

В другой раз, готовясь снимать безымянный кадр своего района, включённый позже в книгу “Подвешенность” (1996-97, все работы без названий), фотограф пошёл ещё дальше в погоне за своим объектом. Этот снимок часто использовался для иллюстрирования разницы между “пойманным” и “сделанным” кадром. Фотограф показывает маленький американский городок в довольстве простоты и мира. На главной дороге, разделяющей две линии домов, как будто нет движения, но Крюдсон воздвиг многочисленные насыпи-гребни поперёк пустой улицы. Кадр, уходящий корнями в традиционную фотографию, стал известным произведением искусства. Композиция противопоставляет упорядоченное общественное существование района (выраженное в прямых линиях электрокабелей), свежеспечённые скоростные препятствия (их Крюдсон определяет как метафоры грусти), и параллельные линии крыш домов. Большие деревья как бы уменьшают масштаб элементов сцены. По словам Крюдсона, “что интересно мне в этих снимках, это то, что они существуют как своего рода фантастика, но в то же время, чтоб создать фотографию, нужно сначала создать сцену. В серии “Подвешенность” некто с одержимостью покрывает улицу грустью. Так что мы купили четверть тонны дёрна и положили на улице. Все соседи вышли наружу. В определённый момент я понял, что хочу какого-то противодействия тому, в чём вижу оптимистический образ – в конце концов, этот человек пытается установить связь со своими соседями – и попросил ассистента позвонить в городскую полицию и сказать, что кто-то покрывает улицу дёрном. У нас не было разрешения; мы не получили разрешения у города. Так что полиция прибыла: чувство власти реально.”<sup>9</sup>

Имеют место, тем не менее, периоды, когда Крюдсон остаётся в своём кабинете наедине с сырыми образами. Здесь фотограф соизмеряет воображаемую и конкретную информацию, собранную



*“Без названия. Из серии “Подвешенность”. Грегори Крюдсон*

объективом камеры за время съёмок. Изображения должны быть модифицированы в нечто более “крюдсоновское”. “Мы усиленно над ними трудимся с точки зрения пост-производства. Это становится совершенно другим отдельным процессом. Мы сидим за контактными отпечатками, отыскивая один осевой образ и как минимум четыре элемента из разных частей различных негативов. Затем всё это соединяется на компьютере, чтобы получить один абсолютный образ.”<sup>10</sup> Реализм трансформируется в сюрреализм, который в силу опыта и редкого таланта Крюдсона становится достоверным источником для измерения социологической и психологической борьбы внутри общества. Кабинет Крюдсона – последнее место, где его образы вдыхают необходимый свет для поддержания долгой и выдающейся художественной жизни, независимо от того, вы-глядит ли этот вновь приобретённый свет натуральным, искусственным или метафорическим. Так же как свет на снимках Крюдсона, люди в них тоже могут показаться введёнными в ситуацию извне. Но они, в конце концов – его герои, художественный и человеческий эпицентр его жизни. “Художник изображает своих протагонистов в качестве свидетелей мистических событий и этим возвращает свет в сферу физического и чувственного восприятия, при том что некоторые из его фигур кажутся околдованными окружающим.”<sup>11</sup> Очередной шедевр Крюдсона из цикла “Под розами” – “Роман заднего двора” – подчёркивает эту точку зрения.

“Сделанность” фотографий Крюдсона имеет целью служить человечеству не в ретроспективе, но в настоящем и будущем. Для достижения этого его работа выходит за пределы традиционных параметров артистических и интеллектуальных методов фото-композиции. Это особенно заметно с точки зрения его личных усилий создавать произведения искусства, уходящие корнями в реализм жизни – даже если этот реализм должен быть изобретён. Его мощное воображение, сложность задач и восхитительное мастерство, приложенные до, в течение и после производства, доказали способность противостоять скрытым тревогам, депрессии, злоупотреблениям и другим проблемам, типичным для многих в Америке. Его искусство освещает тёмные стороны жизни, побуждая зрителей видеть реальность сквозь более ясные линзы, фокусируясь не на поверхности, но на сути социальных проблем сегодняшнего дня. Это традиция. Это то, чем фотография должна была быть с самого начала. Таково преимущество его работы, которое “фундаментально в истории фотографии. С момента её изобретения фотографа, критики и художники обсуждали заложенные в ней возможности и её статус относительно других искусств.”<sup>12</sup> Работа Грегори Крюдсона, полагаю, настолько же важна для искусства фотографии сегодня, как открытие, что белый свет состоит из множества цветов, в дни Ньютона. С Крюдсоном на вершине искусства будущее фотографии в безопасности.

*перевод с английского*

---

<sup>1, 3, 11, 12</sup> Crensdon, G., Berg, S., Hochleitner, M., Siegel, K. (2005). *Gregory Crensdon 1985-2005*.

*Ostfildern, Germany: Hatje Cantz Verlag.*

<sup>2</sup> Higgins, R. (2008, March 16). *One Shot Wonder*. *The Sunday Times Magazine*.

<sup>4</sup> Helmore, E. (2006, October 4). *The Witching Hour*. *The Guardian*.

<sup>5, 7, 10</sup> Ayers, R. (2006, March). *The AI Interview: Gregory Crensdon*. *Artinfo.com*.

<sup>6</sup> Saltz, J. (2006, December 7). *Nightlights*. *Village Voice Online*.

<sup>8, 9</sup> Richards, J. O. (Ed.). (2004). *Inside the Studio Two Decades of Talks with Artists in New York*. *New York: Independent Curators International*.