

Ю Р И Й О П Р Я

М Е Ж С Е З О Н Ь Е

Д Е А Н Т Р О П О Л О Г И З А Ц И Я П Р И С У Т С Т В И Я Ю Р И Я О П Р И

Пейзаж в искусстве – самый умозраительный и выстроенный по идеологическим и эстетическим канонам жанр, эволюция которого включает пейзаж символов, пейзаж реальности и фантазии, идеальный пейзаж, пейзаж, конструируемый как естественное видение (Кеннет Кларк). Притом что пейзаж как таковой никогда не существовал, природа изображалась в зависимости от господствующих идеологических и эстетических установок эпохи, и, в свою очередь, эти художественные образы влияли на последующее устройство и оформление парков и садов. Недаром говорят, что парк *разбивается*: убираются и «редактируются» «стихийные» и «естественные» виды, оформляясь и дополняясь рукотворными прудами, насыпными холмами,

специально подобранными и высаженными деревьями, – и все это входит в понятие «естественный (английский) парк» или «романтический парк».

На современной фотографической сцене истовая приверженность к пейзажу – редкое явление. Здесь *представление* природы так же очевидно, как и масштаб личности художника, который явлен столь открыто и наглядно, что его трудно обнаружить в иных жанрах. При этом пейзаж создается помимо воли автора, помимо его рефлексии и желаний. И происходит это, потому что фотограф не подзревая каверзы, представляет его согласно господствующим установкам; многообразие образов природы таится

в ее пластичности. Вопреки общему мнению о том, что природа прекрасна, мрачна или величественна сама по себе, пейзажная фотография свидетельствует, что пейзаж – один из самых продуманных, рукотворных и концептуальных жанров. Иными словами, в пейзаже живописца или фотографа нет чистого созерцания; картины, нам предъявляемые, интеллигибельны, умышленны и преднамеренны.

Э П И Ч Е С К И Й М О Д У С В И Д И М О Г О

Эпический модус видимого – ведущее настроение и отличительная черта творчества фотографа Юрия Опри. Его картины – и это не оговорка, ибо его работы не столько размером, сколько развернутым эпическим повествованием, особой пронизательностью и беспристрастной интонацией рассказа запечатленного ландшафта, изысканной ручной печатью фотографий, невольно делают его фотографии картинами, притом что история живописи в XIX и XX веках свидетельствует об опыте освоения фотографического видения. Фотографии Опри обладают вторичным рефлексом «картинности», который отсылает нас к фотографии, ставшей конструкцией взгляда художника на природу.

Часто, чтобы не сказать *слишком* часто, предъявляемая различными фотографами природа, – будь то холодный и неуютный Север или Ладога – рождает щемящее чувство первопретка, осознавшего независимость и превосходство ландшафта, миллионы лет существовавшего до человека.

Это повсеместно разлитое настроение ландшафтов Ладоги рождает самоощущение неуместности смотрящего в открывающемся пейзаже, вызывает мысли о кратковременности жизни и малости сил, ввергая в состояние метафизической грусти.

У Юрия Опри не так. В его работах, и об этом надо сказать в первую очередь, природа схвачена с такой интонацией, как если бы человек еще не открыл этот суровый край, а открыв, осознал простую истину: природа создавалась не для него и не нуждается в его присутствии, не спешит открыть себя ни ученому, ни художнику. Осознавая ли это или смутно подозревая, но работы фотографа отличает модус отстраненного присутствия, и как следствие – деантропологизация ландшафта. Это укладывается в стратегию декларированной смерти человека, искусства, больших рассказов, вернее сказать – в прозрение цивилизации, осознавшей окончание проекта модерна.

При внимательном всматривании в его эмоционально сдержанные работы, возникает странное, не покидающее зрителя, удовольствие от наблюдения игры света и тени, тонких полутоновых растяжек, от яркого блика на камне, от соотношения массивных открытых пространств с акцентами на небольшие детали пейзажа, а благодаря хорошему разрешению печати мы можем увидеть отдельные фрагменты работ, как самодостаточные и самоценные, миры. Но что это за миры, которые нам показывает фотограф? Какие

стратегии видения и из какого времени они пришли? У него нет ни легких экологических подсказок, указывающих на последние, еще не задетые человеческой активностью, миры, оставшиеся в девственно чистом естественном состоянии, нет и эскапистских мотивов, и метафизической тревоги, пробуждаемой безжизненными ландшафтами. Представленный мир не вне и не после человека, он одновременен с ним. Каковым был мир в тот час, когда Адам и соблазненная его Ева, изгоняемые из Рая, удрученными шли в другой мир. Лицо, почему-то чаще у Адама, закрыто руками, а позы – виноватых и пристыженных людей, поступь неуверенна. Они шли еще не зная куда: что они встретят и как распорядятся открывшимся простором вынужденного существования.

Развернув же историю далее, мы не можем не представить тот мир, в который Адам и Ева были изгнаны, тот мир, который существовал наряду с Раем, до поры до времени не обнаруживая себя, мир сам по себе. Проанализировав сюжеты этих картин в таком направлении, найдем, что изображался этот мир не как чудовищно пустынный и непригодный для жилья. Более того, крайне редко можно усмотреть различие природы Рая и не Рая: там тоже светит солнце, есть деревья и луга, он не менее приветлив и человеколюбив. Но это мир, в котором в поте лица своего требовалось добывать хлеб свой насущный; мир, который необходимо еще обжить, признать своим; мир, в котором еще нужно найти повод для радости от созерцания. Именно такой «равнодушный» мир предстает перед нами.



ЮЛИУС ШНОРР ФОН КАРОЛЬСФЕЛЬД.
АДАМ И ЕВА ИЗГОНЯЮТСЯ ИЗ ЭДЕМСКОГО САДА.
1860

Еще одна причина роста популярности пейзажной съемки – острая, но все еще мало осознаваемая, проблема визуальной экологии современных городов. Мы живем в геометрическом мире прямых линий и прямоугольных перекрестков, плоских домов, стен, экранов и рекламных щитов. Их негативное воздействие столь же невидимо, сколь очевидны изменения среды нашего повседневного обитания. Медитативное всматривание открывает скрытые удовольствия, опирающиеся на память о повсеместной негеометричности древнего мира.

У Ч И Т Е Л Я

Верхом очевидности звучит утверждение, что оригинальность художника всегда имеет мощный пласт предшественников, их достижений, благодаря которым, но еще более важно – в споре с которыми, зреет своя особая картина мира, свой, наполненный размышлениями и утверждениями мир, своя интонация и, наконец, свои цели. Юрий Опря осознанно указывает на фотографов, оказавших на него влияние – это и Ансель Адамс, и Джон Уимберли, и Джон Секстон. При этом он – благодарный ученик своего учителя Светланы Тимофеевой (подлинный ученик всегда идет дальше учителя, преодолевая его влияние). Создается впечатление, что Ю. Опря обладает редкой способностью воспринимать и соединять художественную манеру различных авторов, не подражая им. Бессознательная апроприация, а затем и трансляция меняющихся в общественном

настроении мнений людей об окружающей природе, в которой, как кажется многим, важны формальные задачи – техника съемки и печати, – по большому счету завершилась. Вспомним и о том, что все, указанные Юрием Опря, американские пейзажисты были мыслителями. Ансельм Адамс – с юности пронес идею защиты природы и природных памятников, что соответствовало духу трансцендентальной философии Ральфа Эмерсона, которая не могла не входить в конфликт с набирающей силу идеологией подчинения мира человеку, освоением и покорением природы (не надо думать, что идея эта господствовала в умах только в эпоху индустриализации). Его известные тезисы – «Нет ничего хуже, чем яркое изображение нечеткой концепции» или «Вы не снимаете фотографию, вы создаете ее». Для создания нужен проект не только дома как такового, но дома, в котором должен жить человек, который находится в природе, окружающей людей, человека в ландшафте. Джон Уимберли кроме фотографии, а, вернее, для того чтобы понимать свою задачу как фотографа, основательно изучал юнгианскую психологию, шаманизм, разнообразные направления философских дисциплин, отыскивая в пейзаже духовные первоэлементы мира. Джон Секстон был не только путешественником, но и поэтом, и философом.

Первый исток творчества Юрия Опри – пейзажи Тимофеевой, вобравшие в себя новизну доступных в Советское время путешествий по огромной стране, с неременной романтикой увлеченности дальними

просторами, с акцентом на инородность далекого и величественного ландшафта, с покоем дышащего мощью стихии моря, сталкивающегося с горными массивами (так отличающегося от плоских пейзажей ленинградского региона). Наряду с эпическими сериями у нее появлялись работы, на которые накладывалась присущая оттепели ностальгия по уходящей деревне, с ее особым укладом, архитектурой и традициями. Второй исток его творчества – философски продуманные пейзажи американской школы пейзажной фотографии, созданные Ансельмом Адамсом, Джоном Уимберли и Джоном Секстоном. Не взирая на различие поколений, их творчество отличает вера в свою цивилизационную исключительность и незыблемость границ присвоенного мира. Величие природы эстетически удваивало столь же величественное самоощущение цивилизации, вобравшей в себя и голливудские представления о покорении запада, и веру в силу индивидуализма, так красноречиво подчеркнутой и одиноким деревом «Jeffrey Pine, Sentinel Dome» и выветренным у основания камнем, остающимся при этом монументальным и могущественным, на фотографиях Адамса, и геологической загадкой на фотографии Джона Эдварда Секстона «Геологическая загадка». Национальный Парк Банф, Канада.

ФАКТОР РУЧНОЙ ПЕЧАТИ

Юрий Опря – человек ручного труда, и это – его позиция, а если суммировать его кредо, то можно сказать, что

для него акт фотографии – *нечто*, а печать – *все*, или почти все. Он – как археолог, средоточие усилий которого направлено на поиск все еще труднодоступных мест, на фиксацию их образов и печать. При этом печать у него исполняет роль консервации, подобно тому как поднятый корабль древних разрушится, если его не законсервировать. Печатью он спасает от небытия слабые негативы. Но, полагаю, период освоения и доведения до совершенства техники съемки и печати завершается, уступая свое место художественным задачам.

Метафизическое наполнение кадра – взгляд человека, решившегося снимать пейзаж не-смотря-ни-на-что (коммерческий успех, тренд дигитализации образа и пр.) Его не страшит тревога неуютных и, казалось бы, безжизненных пространств, и столь же поверхностная, сколь и показная забота о спасении планеты – способ оправдания (в том числе и финансового) путешествий удачами коллекционных впечатлений, подобно тому как гордятся фотоохотники полнофигурными снимками редких и осторожных животных: снежного барса, тура или манула.

Повторюсь, фотографии Опри невольно рассматриваются как картины, они словно запускают уловный рефлекс культурной установки, вошедшей в конструкцию взгляда современника, рефлекс который заметным пятном падает на фрагменты запечатленной природы. А льющийся отсвет бутафорной воды на декорации истории фотографии отсылает к известным мотивам Джона Секстона.

Невольно напрашивается вывод, что суть представления природы Опри – ожидание прозрения, появления видящего глаза, словно подтверждающее мысль Артура Шопенгауэра о том, что «первоначальная масса должна была пройти длинный ряд изменений, прежде чем мог раскрыться первый глаз»¹, и добавим – глаз, способный видеть, воспринимать и творить. Ведь от того закрытого руками лица Адама, не видящего Землю, в которую его и Еву изгнали, до прогулки Петрарки, впервые целенаправленно взошедшего на гору Венту, для того чтобы увидеть открывающиеся вдали панорамы Альп, Средиземного моря и Роны, и признать в природе не только поля для выращивания продуктов, леса, дающие

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. СПб., 1893. С. 31.

² Вот как сам Петрарка пишет об этом в своем письме от 26 апреля 1335: «На самую высокую в этих местах гору, справедливо называемую Ветреной, взобрался я вчера, ведомый единственно желанием увидеть столь высокую вершину. Путешествие это уже давно занимало мой ум, ибо, как тебе известно, я с детских лет живу в этих краях, куда меня забросила управляющая человеком судьба. Гора эта видна издали и видна отовсюду, она всегда перед глазами. И вот я решил совершить то, о чем непрестанно думал, тем более что накануне, Ливия, случайно наткнулся на то место, где говорится о том, как Филипп Македонский, царь, воевавший с римлянами, взбирается на фессалийскую гору Эмо, с вершины которой, как гласит молва, видно два моря Адриатическое и Черное. И я подумал, что в таком намерении обыкновенного юноши нет ничего зорного, если даже престарелому царю оно не показалось чем-то недостойным» (см.: rfh.ru/downloads/Books/154193023.pdf (дата обращения: 27.02.2017)).

материал для строительства, и реки, которые можно использовать для перевозки товаров, но пейзаж ценный сам по себе и тем, что открывает возможность эстетического опыта (Кант сказал бы «незаинтересованного удовольствия»), возвышающего человека над суетой городской жизни². У Опри же первый взгляд на природу черно-белый, он графичен, этот взгляд способен оформить стихийную массу в гармоничное представление о ней. Цвет в такой ситуации убивает мысль, остроту переживания формообразования и, наконец, рассеивает свет в цветовых оттенках. У черно-белого снимка есть одно преимущество – оно, подобно черно-белому отпечатку первых морских организмов на камне, приоткрывает тайну фотографии: природа с помощью образа изображает саму себя. Геологическая выдержка природного самокопирования удваивается длительной выдержкой фотографа. Соизмеримы ли они? И да и нет. Культура лишь в фантазиях культурологов противостоит натуре. Но неосвоенный мир, мир, не заселенный и труднодоступный, подобен миру вне Рая, созданного про запас, для того чтобы было куда изгонять грешников, ступивших на путь познания в мир, суровость которого измеряется трудом и муками. Ни пантеистической благостности, присущей панорамным видам, ни витализма антропоморфизируемых деталей ландшафта, ни присутствия жизни в суровых условиях – всего этого нет в работах Ю. Опри. Зато есть отказ от принципа событийности, заявленный демонстрацией потенциала ландшафта, – воспроизводить то же самое,

вечное повторение смены сезонов, таяние снегов, течение освещенной мягким северным светом воды.

Работы Опри обладают жизнеутверждающей силой ничем не омраченного желания путешествовать, снимать, печатать, показывать. И все же его работы – и это нужно подчеркнуть особо – лишены восторга неопита, который от переполняющих чувств норовит толкнуть локтем и указать: «Смотри туда, там открывается потрясающий вид». Этого нет, как нет и метафизических вопросов о месте природы в современной картине мира, или о границах естественности, которые стали эпифеноменом культурных усилий. Его техника съемки (во всех смыслах) затмила метафизику. Спрашиваю себя и не нахожу определенного ответа: исследует ли он проблематику границы туристической и документальной фотографии, и вместе с тем каково их отношение к художественной фотографии? Чем привлекает черно-белая серебряная пленка и ручная многосложная печать? Какие струны современника она задевает? Можно сказать, эти вопросы не к художнику. У него нет ни мистического экстаза, ни благоговейного страха перед неизвестностью, таящейся в складках этой первозданной земли, ни патерналистского сожаления о возможном исчезновении ее первозданности в процессе вовлечения этого ландшафта в промышленное производство, ни меланхолического расставания с удивительной красотой местности, которую – пришел срок – надо покидать, и фотограф здесь подобен путешественнику, заклинающему судьбу сосредоточенным и пытливым взглядом художника.

С Л А Г А Е М Ы Е С Е Р И И

Альбом Ю. Опри «Межсезонье» подобен первому сборнику поэта, заявляющего о своем умении писать. Вторая книга, как известно, дается гораздо труднее: удержать свою неповторимую интонацию и избежать повторов очень непросто. Долгая история живописного пейзажа хранит удивительные этапы, воспринимающиеся не иначе как казусы: до Петрарки пейзажа не было, как позднее для Гейнсборо было очевидно, что «за пределами Италии нет пейзажей». Каково новое видение природы в наших столь стремительно меняющихся условиях существования, когда мы уже почти с равнодушием наблюдаем за разрушением великих археологических и культурных памятников? Со времени Гейнсборо многое изменилось: пейзаж обнаружен уже на крайних полюсах планеты, в местах, где не ступала нога человека, например на Луне и Марсе. Все вышесказанное не отменяет интереса к природе, непосредственно окружающей человека, к среде его обитания, побуждая к ответственности за ее состояние.

Как утверждает историк искусств Кеннет Кларк, посвятивший пейзажу объемное исследование: «Искусство всегда будет отражать основополагающие посылки – бессознательную философию своего времени»³. История свидетельствует, что новое видение природы всегда идет бок о бок с изменением социокультурного контекста, новых стратегий взаимоотношения человека с природой, появлением идеологически оформленных стратегий отношения к ней.

Сегодня мы находимся в ситуации перелома: мучительного поиска новых парадигм отношения к природе, новых визуальных образов, соответствующих нашему изменившемуся пониманию роли природы (стоит ли напоминать, что любое восприятие таит в себе игнорирование, неприятие, отторжение того, что не воспринято, что отброшено и отредактировано утвердившейся конструкцией взгляда).

Картины всегда входили в сетевые структуры репрезентации. Так, если фотографии Адамса существовали не столько в контексте выставочных залов и редких коллекционеров, владевших оригинальными работами, сколько в мире каталогов, плакатов, журналов, висящих на стенках, вырезок

из них. Работы современного фотографа, представленные в Сети, имеют шанс увидеть намного больше людей, чем те же работы, размещенные в выставочных пространствах, в каталогах и журналах. Немецкий фотограф Мартин Киппенбергер заявляет: «К началу 90-х годов XX века отдельная картина должна была прямо визуализировать эти сетевые структуры и инкорпорировать их в свою объектную форму»⁴. Контекст всегда влияет на работы, которые, в свою очередь, доносят до зрителя эти влияния. Их взаимодействие может быть незначительным, но со временем даже слабые взаимодействия могут стать сильными, значимыми, определяющими.

В работах Ю. Опри нет языческой полноты присутствия в окружении богов, населяющих данную местность, ни ностальгической фиксации уходящей природы, как нет и постановки вопроса о природе, как второго тела человека. Его пейзаж еще не населен, не возделан, не обжит. Его полярный мир и природа Ладоги засняты во времена еще непридуманных мифов, эти миры не населены ни людьми ни богами, не было встречи людей с богами и не устраивали люди ярких праздников и жертвоприношений для задабривания богов. Невольно возникает впечатление, что схваченный *sub specie aeternitatis* пейзаж обращен к рассудочному созерцанию, минуя историю человечества. Рельеф земли, вода, камни, горы и лед, на фоне которых разворачивается представление света и тени, вибрация воздуха, рефлексов, ритма очертаний и отражений

³ Кларк К. Пейзаж в искусстве. СПб.: Азбука-Классика, 2004. С. 275.

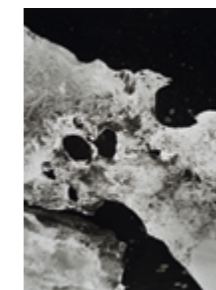
⁴ Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа и др. М: Ad Marginem, 2015. С. 747.

природных зеркал – все это говорит о логике геологической истории, той истории, которую по обыкновению мы не вспоминаем, когда созерцаем пейзажи. Иногда прямоугольность кадра навязчиво выдает диагональ снимка, равновесие огромных масс присутствующих объектов. Сопrotивляясь прямолинейности евклидовой геометрии, фотохудожник использует, по крайней мере в ранних работах, круглый формат снимка. К тому же, если первые работы фотографа отражают мир непосредственно его окружающий – аллеи и виды парка, состояние осенне-весенней природы, деревья, то со временем, его мир расширяется. Но одно остается неизблемым, он избирает состояние природы в момент перехода: от затаившейся природы, готовящейся перейти в позднюю осень или в начало весны, с наполненным ожиданиями состоянием природы. Важны не детали и мелкие предметы, их назойливое присутствие убирает туман, влажное состояние воздуха, но крупноформатные перспективы наполнены покоем самодостаточности. И каждый, пусть и на время в него погрузившийся, умиротворяется. Предметы, деревья, дворцы и архитектура вымышленных руин являются воплощенными усилиями, трудом многих людей, посвятивших ему долгие годы, который превратил статус видимых объектов в мегаструктуры социальности, в остывшую в ландшафте волю к преобразованию природы.

Человек (и фотограф здесь не исключение) всматривается во фрагмент природы, бессознательно накладывая на него

образы, которые видятся нами (таковым статусом обладают работы, они же – конструкции взгляда, классиков пейзажной фотографии), отсекая лишнее, и в итоге претворяя его, создают пейзаж. Здесь фотограф сродни японскому мастеру, изготавливавшему камни для сада камней, мастерство которого выражается в том, что он, отыскивая подходящие камни в природе, доводит их в мастерской, придавая им законченный естественный вид, иными словами придает вид, соответствующий существующему в японской культуре канону естественного камня. Фотографии Опри словно образотаны и доведены до нужного состояния естественности. Если его задачей было предъявить мир, увиденный первым открывшимся глазом, глазом недочеловеческим, то в серии своих исландских работ он отлично с этим справился.

Со времен Ансельма Адамса в сознании западного человека произошел серьезный сдвиг в понимании природы как рукотворного объекта; естественная природа сегодня не без усилий живописцев и фотографов – самый искусственный объект, охраняемый заповедниками и национальными парками от человека, его производственной и хозяйственной деятельности, его присутствия. Художники были активными проводниками идей ценности открывающегося пейзажа и осознания вида первозданной природы как важнейшего ресурса нашей планеты, а открытый Петраркой красивый вид конвертируется убедительностью аргументов агентов туристических фирм и риэлтерских агентств.



ПЛАМЯ ИСЛАНДИИ

П Е Й З А Ж К А К П О З А Л О Г О С А

Фотограф всегда принимает определенную телесную и метафизическую позу, назовем ее позой логоса, которую нельзя умозрительно придумать, как нельзя ее увидеть в одночасье (она позволяет понять, почему наглядное, очевидное, видимое оказывается таким эзотерическим, ибо «все показать – значит все скрыть» (Лао-Цзы)); она пребывает в зоне соматической неразделенности мысли и тела, понятия и позиции. Она есть непрекращающийся диалог образа и концепта. Поза логоса сродни картине мира, но не исчерпывающей декартовской, а художественной, предполагающей возможность других картин этого же мира. Скажем так, у определенной позы логоса есть альтернативные и конкурирующие позы, но тем не менее всегда есть соблазн принять господствующую позу логоса за единственно возможную. Медиальный режим принуждения к господствующей позе логоса можно, однако, выдержать, осознав то, что человек волен выбирать иную или альтернативную, или зарождающуюся в качестве будущей всеобщности, позу, запечатленную в фотографии. Взяв в модусе позы логоса, пейзажи Опри словно иллюстрируют древнегреческую мысль о тождестве микро- и макромира, в которые он входит то извне, то изнутри, ощущая себя частью целого. В работе «пламя Исландии» мы видим попеременно осциллирующие образы географической карты и куска реликтового льда, снятого в контровом свете, двойственное прочтение коих в равной мере дает основание для снимка. Его контросвещение, его

дыры-озера вибрируют на грани нашей способности чтения образа, воображения и рефлексии.

Юрий Опря склонен к диалогу с образами, лежащими в основе западной цивилизации. В его работах «вечер на Ладогге», «обмелевшая река», «камни в холодной воде», «ущелье» обнаруживаются пусть и бессознательные сопряжения со всемирным художественным архивом (в одном случае – в узоре каменистой россыпи угадывается орнаментальность меандра, в других – дышит гармонией прихотливый ландшафт, в который впечатана буква «Z»). Они являют нам одну из самых последовательных атак на прямоугольный мир урбанистических ландшафтов, отказ от которых столь желанен уставшему от тотальной геометризации городского и шире антропогенного пейзажа глазу современника, что удовольствие от всматривания в прихотливость линий природы сродни глотку холодной воды в пустыне.

В фотографии «вечер на Ладогге» поражает пятно отраженного в воде солнца. Его солнце – находка из находок – пробивается сквозь свинцовую тяжесть ледяной воды, скупно одаривая своим теплом. Размытые очертания границ в купе с остановленным движением стремящегося спрятаться за камень солнца создают ощутимую динамику и напряжение и, кроме этого, выдают нам ресурсы техники ручной печати, филигранное владение которой дает возможность автору получить максимальный результат – законченный и удовлетворяющий автора пейзаж. Помимо всего прочего, он



КАМНИ
В ХОЛОДНОЙ ВОДЕ



ОБМЕЛЕВШАЯ РЕКА



УЩЕЛЬЕ



ВЕЧЕР НА ЛАДОГЕ



ЗАЛИВ



СЕВЕРНЫЙ СВЕТ

показывает далеко не исчерпавший себя ресурс – влиять на финальный отпечаток. Его аргументы в пользу видоизмененных отпечатков вступают в спор с общепринятым убеждением ограниченности вторжения в аналоговую серебряную и платиновую фотографии и, напротив, с убеждением о безграничных возможностях трансформации цифрового фотографирования, окончательно снявшего вопрос о ее документальности. Здесь усилия Опри направлены одновременно и на частичную редукцию безоговорочного приоритета возможностей создания дигитального фотообраза, столь отличного от исходного или исходных (их может два и более), и столь же решительного оспаривания документальности аналоговой фотографии, все еще способной нас удивлять.

В работе «залив» видим пейзаж, в котором словно бы составлены друг над другом емкости песочных часов, отмеряющих время между созерцанием захода солнца и окончательным падением последних песчинок в этих часах. Трепетное отношение к сиюминутности состояния – освещению неба, набегающих или отступающих туч – common sense пишущих и размышляющих о фотографии. В пейзаже это актуально как ни в каком другом искусстве. Цепкость и сосредоточенность взгляда в постоянно меняющейся среде – залог выбора того самого момента съемки, который отличает фотографа от фотолюбителя и туриста.

В «северный свет» солнце, освещающее отроги гор, их ближайший склон, траву под ногами, светит не для ждущих

рассвета на Горе Синай туристов, фотографов, паломников; оно светит само по себе многие тысячелетия, не рассчитывая попасть в кадр, удивить зрителей, отраженным удивлением фотографа.

«Гора у реки» – воплощение покоя и неподвижности. Пейзажи словно расширяют присутствие человека в мире, растворяя сознание в распаханном озерном просторе созерцания, подступившем к нему высокому плато. Но оно же в символическом и историко-культурном плане отсылает к собору, к пастве, к символу распаханых рук Собора Св. Петра, охватывающих и охраняющих любого, оказавшегося на площади, в нашем случае перед фотографией.

Иногда я не могу отделаться от исподволь проникающего в природу конструкта классической геометричности пространства. В «выход в Ладогу» впечатляет классическая композиция с центральным акцентом в кадре. В предельно уравновешенной фотографии открытого пространства воды и темных, равно удаленных по отношению к центральному острову, масс земли, – все словно подчинено трехчленному ритму повторяющихся композиций классицизма, подчеркнутому тремя деревьями на переднем плане. Уравновешенная классика – тот культурный фон, который вызывает намеренное и воспитанное в нас архитектурой конструирование пространства. Косые лучи освещения, дающие игру бликов на воде, противостоящих темным недвижимым массам, которые отступают на второй план, выдвигая на первый



ГОРА У РЕКИ



ВЫХОД В ЛАДОГУ



СЕВЕРНЫЕ БОГИ



РЕГУЛЯРНЫЙ ПАРК

бескомпромиссную логику фронтальной композиции. Пейзаж (и эти работы тому лишнее подтверждение) таит в себе всю историю искусств, всю умышленность нашего восприятия, всю способность воображения в том, не очевидном, моменте, который говорит о впечатывании в реальность до нее уже существующих образов.

Иногда смещение знака видимого благотворно сказывается на символическом содержании снимка. Всегда присутствующая грусть от холода и северного ветра спрятавшихся под щитами языческих богов, их неуместность среди снегов и морозов (см. «Северные боги»), предстает в виде средневекового монаха-соглядатая в длиннополой подпоясанной сутане, надзирающего за порядком и нравами «регулярного парка».

КАРТОГРАФИЯ ПРОЙДЕННОГО ПУТИ

В представленном альбоме можно выделить два этапа с условным обозначением – ближний и дальний круг. Первый (визуально удвоенный приемом круглой фотографии) обращает внимание на ближайшее окружение фотографа, аллеи и перспективы парка, архитектурные объекты с редким, но всегда акцентированным, появлением птиц. В итоге же во всей серии, делающей ее цельной, скупая визуальная форма точно передает особое настроение природы Северо-Запада. Уже здесь намечены основные темы, формирующие почерк фотографа: природа берется

в состоянии перехода, когда она как бы обращена к себе, максимально выявляя у человека, создавшего и аллеи и мосты, независимую и самостоятельную жизнь. К первому кругу условно можно отнести работы из цикла «La Défense». При этом что Юрий Опря людей не видит и не изображает, но все же на снимках они есть. Но там, где они появляются, они выступают элементами пейзажа, стаффажем; их плоские фигуры интересны своей прихотливой природной линией, противостоящей угнетающей геометрии города. Используя особый вид проявителя, он покрывает листы хаотичной рябью черных точек, усиливая их плоскую декоративность.

Дальний круг – виды ладожских шхер, пейзажи Исландии. Эта географическая маркировка эволюции художника. Здесь, повторюсь, ландшафт существует в том виде, в каком он был до человека, до его сиюминутного по геологическим часам появления на Земле. Это идеальная материя для формирования первоформ; формальность задач, которые ставит автор, раскрывается на неудобном и непригодном для жизни мире, что, в свою очередь, позволяет проявить скрытые возможности искусства ручной печати и при этом заявить о своей, возможно еще не отрефлексированной, стратегии интереса к «дикой» природе.

Спросим себя: когда фотограф, пусть и на миг, ощущает сопричастность со становлением новой художественной программы, отражающей трансформации образа жизни?



ИЗ ЦИКЛА
«LA DÉFENSE»

Смена позы логоса есть верный свидетель трансформаций эволюции концептуального каркаса, с одной стороны, и практик повседневной жизни – с другой. Фотограф лишь делает зримым то, как изменяются, а при большой удаче видоизменяются, самоощущения, телодвижения, культурные формы, стиль в искусстве и структуры повседневности.

Осознанность – это бремя современного изобразительного искусства. В поиске нового этапа или нового предметного круга без рефлексивного самоотчета обойтись будет трудно.

ВАЛЕРИЙ САВЧУК







Б И О Г Р А Ф И Я

Родился в Ленинграде в 1985 году. В 2009 г. окончил кафедру кино-фото искусства СПбГУКИ, курс Светланы Тимофеевой. Директор по развитию петербургской галереи Art of Foto, сооснователь и участник одноименного проекта. Участник культурного фото-проекта «Путешествие в Россию» (2013). Участвовал в семинаре по сплит-печати в компании Heiland electronic (2013, Вецлар, Германия). Посещал мастер-классы Волфганга Мёрша по чёрно-белой печати и тонированию (2013), Джона Секстона «black and white silver gelatin photographic prints» (2017). Занимается черно-белой аналоговой фотографией, все работы печатает самостоятельно в лаборатории. В съемке предпочитает использовать камеры среднего и большого формата.

2010, 2012 Фотобиеннале Русского музея I, II,
Санкт-Петербург, Россия
2014 «Проявление», СПб, Россия
2014 «Fotografie aus St. Petersburg», Вецлар, Германия
2014, 2015 Московский Фотосалон, Москва, Россия
2016 «Schwarz-Weiß-Foto», Ханау, Германия
2016 «Fotovintage» fair, Париж, Франция
2017 «Северный свет», СПб, Россия



АВТОР ФОТОГРАФИИ: ВАДИМ ЛЕВИН