© Carl de Keyzer

РАЗОБРАННЫЙ СОЦИУМ

На страницах нашего журнала мы публикуем второй профайл об одном из членов товарищества свободных фотожурналистов Magnum. Кто случайно о нем ничего не слышал, просим обратиться к подшивке номеров нашего журнала за прошлый год (*№ 11, 2006 – ред.*).

Стивен МакКарри – магнумовец с 20-летним стажем. Он автор, пожалуй, одной из самых иконографических фотографий в мире – снимка зеленоглазой афганской девочки-беженки Шарбат Гула. А еще Картье-Брессон, король «решающего момента» и маэстро уличной фотографии; Роберт Капа, отважный военный фотокор, переживший пять наиболее кровавых военных конфликтов XX-го века, работы которого стали ярчайшим человеческим свидетельством того, что происходит на войне; Дэвид «Шим» Сеймур – еще один фронтовой фотограф и мастер изображения послевоенных социальных потрясений

А кто же выстроит его заново? Карл де Кейзер не дает ответа. Не стоит притворяться, что у людей, все правильно и надолго.

(и Капа, и Сеймур героически погибли во время сбора фотоматериала на театрах вооруженных конфликтов); Джордж Роджер – по сути, первый представитель travel-фотожурналистики, какой ее впоследствии встречаем, в частности, у того же МакКарри. Эти четверо стали основателями кооператива фотофрилансеров, организационные принципы и авторитет которого позволили талантливым авторам проложить путь к современной «художественной» фотожурналистике.

Один из третьего поколения

Карл де Кейзер принадлежит к предпоследнему поколению магнумовцев. Ему почти 50, и в хронологическом выражении эстетики фотонаправлений его поколение следует за Йозефом Куделкой, Реймондом Депардоном, Ричардом Кальваром, Томасом Хепке и Мигелем Рио Бранко. Отталкиваясь от этого, «одногодками» де Кейзера можно считать Мартина Парра, Пинхасова, Брюса Гильдена, Марка Пауэра. Условно, на сегодняшний день можно выделить четыре поколения магнумовских фотографов. Когда в 1994 году принималось решение о принятии де Кейзера вместе с Мартином Парром в состав постоянных членов товарищества, устои рушились. Фотография де Кейзера менее радикальная (на поверхности), но все же таила в себе искру реальности, не покорившейся в момент нажатия на кнопку затвора. Реальности, разозленной, «развороченной», подстегнутой де Кейзером, раздраженной светом его заполняющей вспышки. Никто не утверждает, что

■ [Слева] **Фотоальбом God, Inc.**
Обложечный снимок фотоальбома. Человек на пляже во Флориде проповедует учение Иисуса. 1990 год. Американский флаг, типично американские машины и мотоциклы, американской конституции женщины, наконец, вера по-американски.

■ [Справа] **Ясир Арафат**
Репортаж со Всемирного экономического форума в Давосе. Швейцария, 1997 год. Великолепный контраст между улыбчивым спокойствием и мудростью лидера, и несколько сконфуженными лицами его сопровождающих, словно нарочно потерявшихся в зоне нерезкости и легкой «шевеленке».

■ [Внизу] **Фотоальбом Oogspanning**
Человек на лошади, женщина в окне. Истбурн, Англия, 1983 год. Здесь де Кейзер еще нащупывает свой стиль, тренирует глаз, отрабатывает идеи в тесной сюжетной привязке. Лаконичная графическая композиция.

© Carl de Keyzer

до них двоих в фотожурналистике 20–30-ти летней давности не было субъективных поисков и критических социальных портретов на рубеже зон образного отчуждения. Можно пойти еще дальше, вспомнив оказавшую огромное влияние на позднюю фотожурналистику книгу Роберта Фрэнка «The Americans». В ней впервые комплексно был освоен социально-критический взгляд фотографа на универсальные проблемы общества в переломный период развития. В случае «The Americans» речь идет о послевоенном десятилетии. Жители Америки были показаны Фрэнком обобщенно, дистанцированно, зачастую в контексте окружающей обстановки. Тема одиночества, латентной потери ценностной ориентации раскрывалась в повторяющихся ритмах групповых образов. Критики упрекали Фрэнка в шатающихся горизонтах, серых зернистых экспозициях, расплывающихся где-то за всеми приличными границами резкости. Это была субъективная реальность, но еще сознательно сдерживающая себя. Фрэнк словно намеренно отдалялся от снимаемых им фигур, и драматизировал либо слишком символически – унылые лица в окнах, прикрытых американским флагом, либо чересчур «документально», вдавливая характеры в фоновую сумятицу.

Совсем иная точка зрения отмечает социальную фотокритику работ Сьюзан Майзелас (проект «Carnival Strippers», 1976 г.) и Дианы Арбус. Она более крайняя, крупноплановая, личностная. В образах дешевых танцовщиц передвижного шапито-стриптиза, трансвеститов, людей с физическими дефектами и умственно отсталых угадывается не грехопадение изображаемой личности, а ее возрождение после внешней смерти, одновременно с «закулисной» деградацией всего общества. Безусловно, очередной прорыв в области культурно-эстетической фотожурналистики. В отличие от Фрэнка, у этих женщин-фотографов наблюдается опасно-близкая интроспекция через подачу личности изгоя, которая, быть может, и привела Арбус к самоубийству. Карнавальные стриптизеры Майзелас – это наблюдение, имеющее выход, не запертое само в себе фотографом, бескомпромиссно открытое, а потому – более утверждающее, нежели отрицающее. В любом случае, дело даже не в отрицании, а в инициализации фотожурналистом контакта с сюжетом/объектом, его активного вмешательства в уже ведущиеся диалоги, провокация своим «словом» и изобличение ответной реакции. Крупный план и препарированное «психо» в работах Дианы Арбус, в свою очередь, подвело черту под еще одной суммой накопившейся фотожурналистской злости.

И вот постепенно наступает время де Кейзера и параллельно живущие времена других магнумовцев-постмодернистов.

© Carl de Keyzer

Enter де Кейзер

Наше первое знакомство с Карлом де Кейзером произошло в стенах летнего университета HP, проходившего два года назад на Тенерифе. Вряд ли тема представляемых им семинаров могла сказать многое о творчестве фотографа (что-то вроде «методов и техники печати»). В качестве подопытных экземпляров было представлено до десятка работ де Кейзера, хотя он и давал слайд-шоу из большинства своих снимков, загружая их прямо с сайта. Не помнится, были ли даже среди отпечатков ч/б работы. В конце концов, тестировались цветовоспроизводящие способности принтеров. Особое впечатление осталось тогда от нескольких кадров из фотоальбома де Кейзера Tableaux d'Histoire (исторические картины). Их показали в крупном формате, что далеко не общепринято для репортажных отпечатков. Впрочем, кто говорил о принадлежности тех кадров к жанру репортажа? Позже, познакомившись с де Кейзером, в личной беседе удалось узнать, что большой формат был не только прихотью организаторов продемонстрировать печатные качества своих принтеров. Действительно выставочные работы из серии Tableaux d'Histoire имели крупноформатное оформление для турне.

Кратко о самом проекте... В 2004 году де Кейзер оформил накопленный им в течение 12 лет материал в серию. Автор, объединив его на базе общих эстетических характеристик, имеющих в своей

© Carl de Keyzer

основе аллюзии на жанровые полотна художников XVI-XIX вв., в частности, патриарха традиционной голландской живописи Питера Брейгеля старшего. Квазимонументальные цветные фотоизображения сцен из социальной жизни людей XX-го века словно конденсируют в себе разновекторные по временной и культурной хронологии исторические события. Риторические отношения между персонажами снимков де Кейзера, их выражения лиц и эффект кьяроскуро создают ассоциации с картинами художников XVIII-XIX веков. Например, Эжена Делакруа, этого представителя французского романтизма, на которого ссылается Карл. (Как это ни иронично звучит, известно, что Делакруа выражал довольно скептическое мнение в отношении художественных ценностей фотографических пластин). Но вот, два века спустя, теперь уже зрелое искусство светописи рефлексирует в попытке познать себя и мир через обращение к теме живописи.

Так вот, возвращаясь к крупному формату tableaux d'histoire де Кейзера... Конечно, фотокартины должны быть большими... И именно с этого момента начинается история де Кейзера-провокатора, дезинтегратора социальных форм, острого критика, хитреца и правдолюба одновременно. Того де Кейзера, который был нужен «Магнуму». Сейчас там только таких и берут. Яркие цвета снимков серии – очередная гротескная отсылка к настоящим картинам. На крупноформатных отпечатках теряется репортажная составляющая. Стоит только подумать о работах Картье-Брессона. Изначально они находились еще дальше от репортажности, чем снимки де Кейзера. Но первый не собирался вывешивать их в галереях. Второй – заранее знал, что так будет, и, собирая коллекцию снимков для серии, делал поправку на претящий такого рода фотографии формат. Он являлся частью набора средств выраже-

«Карл де Кейзер никогда не принадлежал к категории тех фотографов, которые тешат себя иллюзией возможности изменить мир с помощью своего творчества»

© Carl de Keyzer

© Carl de Keyzer

■ [Слева вверху] **Фотоальбом Oogspanning**
Силуэт девушки. Ницца, Франция, 1984 год. Импрессионизм в эпоху постмодернизма в лучших традициях Пинхасова. Молодой де Кейзер показывает, что он способен и на такое.

■ [Слева] **Фотоальбом God, Inc.**
Рождественские песнопения. Саванна, Джорджия, США, 1990 год. Это не фотомонтаж и не постановка. Это же нужно было так постараться сделать из поющих благоверных американцев вырезанных из картона персонажей детских книжек.

■ [Справа внизу] **Фотоальбом God, Inc.**
Церемония благословения на реке Миссисипи. Новый Орлеан, США, 1990 год. Кто действительно верит, кто позирует, а кто ищет свою веру? Отвернувшийся чернокожий парнишка позволяет задаться сразу всеми этими вопросами.

ния критической мысли творца. Помимо пейзажей, ню и органичных абстракций в стиле Э. Уэстона в печати большой формат использовался для создания пропагандистских изображений, которые, впрочем, включали действительно монументальные образы, становившиеся вполне функциональными в рамках формата. И даже огромные отпечатки работ Аведона и Ньютона оказывались уместными для галереи, музея или даже интерьера.

Фотоизображения де Кейзера лишены подлинной монументальности. Сюжеты выглядят случайными, разбалансированными. И сам факт физического увеличения до неприродных для них размеров полностью меняет их суть. Формат отпечатка в данном случае становится чем-то откровенно навязанным. Эффект очень интересный: формат трансформирует снимки изображениями в более широком смысле. Снимки переклассифицируются, становясь чем-то, что ново для зрителя. Это, в некоторой степени, вводит его в заблуждение, вызывает трепетное отношение. Большой формат смещает акцент с конкретного сюжета на широкую канву изображения. Он затмевает визуальный образ того, что было сфотографировано, таким образом, разрывая подразумеваемое документально-реалистическое соглашение со зрителем. Мнение последнего лишается и намеков на какую-то нейтральность. Большой формат отпечатка становится своего рода прозрачным оптическим шибером, задвинутым между зрителем и изображаемым предметом. Он искажает изображаемое. Вместе с этим меняется и смысловая диспозиция фотографа. Он перестает быть ответственным свидетелем, а снимок – достоверным свидетельством происходящего. Мы видим, насколько глубокие последствия в перцептивном восприятии оставляет решение об использовании крупного формата снимков, имеющих документальную основу.

© Carl de Keyzer

■ [Вверху] **Фотоальбом God, Inc.**
Церковь Бога и его проповеди, Флорида, США, 1991 год. И что же вложил в уста этого крикуна господь, какую проповедь? Здесь де Кейзер не выдержал и вылил всю свою иронию в образе типичного проповедника альтернативных церквей.

■ [Слева] **Фотоальбом India**
Влюбленные во время переправы через речку, Аллепей, Индия, 1987 год. Нетипичный для де Кейзера снимок, который просто романтичен. А вот резкая вспышка по переднему плану – фирменный технический ход.

Индийский прорыв

Наблюдая за тем, как де Кейзер перемещается среди тусовочных гостей летнего университета HP, можно было попытаться расшифровать его психологию. Фотограф никогда не был частью ни большого шумного журналистского разнобоя, ни открытой (на семинарах) и вежливо-дистанцированной (во время обедов) команды менеджеров. И это вполне естественно. Он ведь светописец. Теперь вспоминается еще одна тема лекций де Кейзера – «создание фотоисторий». По большому счету, даже tableaux d'histoire бельгийского мастера комплексных фотоэссе, несмотря на хронологическую, сюжетную и контекстуальную разрозненность кадров этой серии, являются одним рассказом, иллюстрированной энциклопедией современных дезинтеграционных процессов внутри социума. Место жизни основных проектов де Кейзера – фотоальбомы, галереи, музеи. Членство в «Магнуме» дало ему свободу самовыражения, за которую автор платит 40–50% от того, во что эта свобода превращается в материальном выражении.

© Carl de Keyzer

© Carl de Keyzer

© Carl de Keyzer

■ [Вверху] **Фотоальбом India**
Люди в такси. Сезон муссонных дождей. Бомбей, Индия, 1985 год. Первая поездка де Кейзера в эту удивительную страну стала настолько плодотворной, что сразу же родился снимок на обложку его будущего фотоальбома. Примерно такой он и показал Индию – по уши в проблемах, но отчаянно смеющейся.

■ [Слева] **Фотоальбом God, Inc.**
Божественные песнопения в Хрустальном соборе. Анахайм, Калифорния, 1990 год. Неужели, они увидели Его облик? При отсутствии цинизма, расизма или даже иронии де Кейзер рисует свою картинку постмодернистского пришествия.

Безусловно, в материальном плане Карл не зависит от заказов со стороны периодических изданий. Он и до «Магнума» искал и находил альтернативные пути обеспечения своей финансовой независимости, чтобы заниматься интересующими его проектами. Все, что угодно, только не горячие репортажи для прессы. Де Кейзер преподавал в Королевской художественной Академии бельгийского города Гент, стал сооснователем галереи XYZ, занимаясь продажей произведений искусства других авторов. Эти источники доходов

■ **Фотоальбом India**

Омовение возле Тадж-Махала. Агра, Индия, 1986 год. Жизнеутверждающий кадр. В нем есть тоска по уходящему времени, меланхолия белого человека и безмятежная радость индуса. Еще одна изумительная Индия…

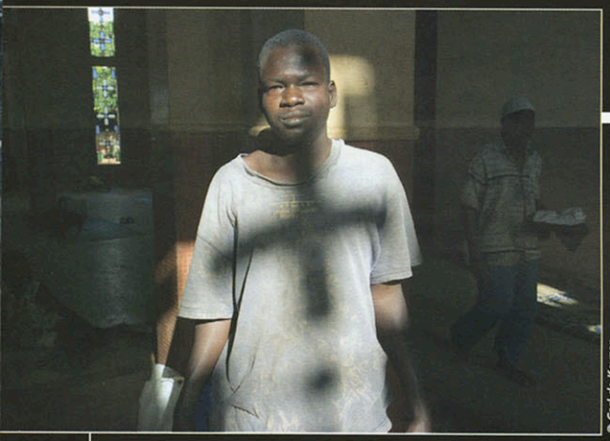
позволяли ему финансировать первые серьезные проекты, на которые Карл делал основную ставку. Например, второй фотоальбом автора «Индия». В течение трех лет де Кейзер провел в общей сложности пять месяцев в Индии, посещая страну преимущественно в сезон дождей. В те годы доминировал, мягко говоря, не совсем радужный образ Индии, сложившийся в том числе и благодаря снимкам фотографов из АР Хорста Хааса и Мишеля Лорана, выполненных в 1972 году. На них был изображен факт безжалостного убийства бенгальскими партизанами троих безоружных людей с помощью штыков винтовок, тогда как собравшаяся в сторонке толпа просто пассивно за этим наблюдала. Фотография Стивена МакКарри – большого поклонника индийской культуры была, несомненно, жизнеутверждающей, однако, несмотря на доминирование индивидуальных портретных образов, она все же оставалась более эпической, может, даже чересчур показательно-гуманистической, чтобы быть достоверно воспринятой на бытовом уровне. Фотографическая Индия МакКарри могла принадлежать всем вместе, но в то же время никому в отдельности. И вот в 1987 году выходит «Индия» де Кейзера. Смеющаяся в камеру, бесшабашная, потрепанная, нищая, но неунывающая Индия. Фотограф ничего не скрывал, или практически ничего. Везде есть изгои, и среди бетона преуспевающего Запада. Их жизнь маленьким ручейком вливается в океан повседневной жизни большинства (если присмотреться, можно найти ее отражение в глазах толпы). Но это, скорее, частность. Даже для Индии частность, ибо в какой-то мере все тамошнее общество принадлежит к касте изгоев из третьего мира по отношению к преуспевающим странам. Поэтому де Кейзер решил не искать ответы в темных углах, а копнуть на кажущейся простенькой поверхности. В конце концов, пять месяцев пребывания в другой культурной среде должны были подарить ему некоторые глубинные открытия, но их, если разобраться, и не было. Кругом лишь смеющиеся лица полуголых и необычайно грязных людей в своем желании быть запечатленными среднеформатной камерой де Кейзера, едва не перевернувшие автобус, ринувшиеся в один его конец ближе к окнам. Да нищета, да убогость, да художественность всего живого. Но то и была Индия, которую заново открыл бельгийский мастер. Цельный, очень личный, правдивый и открытый индийский фотоочерк Карла был замечен двумя действующими членами «Магнума» Гарри Груаяртом и Патриком Цахманном. Они посоветовали де Кейзеру попробовать подать заявку на членство в «Магнум», лоббируя его кандидатуру. Правда, предупредили, что одного успешного фотоальбома может быть недостаточно для положительного вердикта. И Карл продолжил работу над следующей книгой, что, впрочем, он сделал бы все равно, независимо от предложения «Магнума».

«Гомо советикус»

Движения де Кейзера плавные и пытливые. Он сразу же отделяется от сотни экскурсантов, прибывших посмотреть на загадочные тенерифские пирамиды, привлекшие внимание исследователя Хейердала. Карл вооружен цифровой «мыльницей» и вовсе этого не стыдится. Но такой концентрации в лице и целеустремленности творца во взгляде нет ни у одного другого обладателя продвинутой зеркалки. В противопоставлении или на фоне его они кажутся мальчишками, не знающими не только пути своего следования, но и конечного пункта. Он похож на интроверта, чего вовсе не скажешь по манере фотографии де Кейзера. По смелой и напористой манере его взаимоотношений с представителями других культур, враждебных и шатких сообществ. Например, возьмем фотоальбом Homo Sovieticus. Как видно из названия – это фотоизображение жизни советского человека. Формально, политико-экономически – уже почти постсоветского: снимки делались на рубеже излома коммунистического строя в период с августа 88-го по август 89-го, за который де Кейзер успел посетить Советский Союз 12 раз. Отличительной чертой творческого характера бельгийца является его приверженность словесному

■ **Фотоальбом India**

Иллюзорная девочка. Сады Лоди, Дели, Индия, 1986 год. И немного мистики в духе индуистских медитаций. Постарался: вспышка и умеренно-длинная выдержка. Естественно, свою лепту в создание атмосферы вносит и старый храм на заднем плане.


© Carl de Keyzer

■ **Фоторепортаж из госпиталя для душевнобольных**
Берег слоновой кости, 2005 год. В государстве с населением в 16 млн всего два таких учреждения. Поскольку психологические расстройства ассоциируются здесь с овладением души человека злыми духами, больных «лечат» соответствующим образом: прикованными к дереву хлещут розгами, выгоняя духов, или просто запирают в подвале.

сопровождению своих образов. Во время реализации личных проектов Карл пишет подробные дневники, включая туда все, что происходило с ним по пути к творческой цели. В этом контексте яснее видятся истоки желания оформлять снимки в фотоистории: де Кейзер по характеру тихий, но острословый рассказчик, а не громогласный, прямолинейный декламатор вроде МакКарри. Читаем отрывки из его сопроводительных записей к фотоальбому Homo Sovieticus:

«Сочи, август 1988 год… Все билеты на концерт самой прогрессивной советской рок-группы «Алиса» проданы. Танцевать и фотографировать запрещено. Какое-то время панки и находящиеся рядом с ними мужики рабочего толку действительно сидят спокойно, внимая звукам музыки и надписям плакатов типа «гласность-перестройка». Но уже очень скоро обнаруживается тщетность запретных указов и строгих взглядов нескольких милиционеров возле сцены: итак... все танцуют. Саша – единственный официальный фотограф на концерте – быстро понимает, что не в силах остановить меня – я становлюсь единственным неофициальным фотографом. Его завистливое внимание привлекает моя вспышка Metz C-60. Саша – деловой человек. Фотографией он зарабатывает на жизнь. На местном пляже у него свое место – две пластиковые пальмы и картонные декорации. Он предлагает мне деньги за вспышку плюс за то, чтобы я убрался со своими западными фотожурналистскими заморочками. Я отказываюсь от денег. Тогда он предлагает девушек – двух или трех «Наташ». Нет, это тоже не для меня. Саша меняет тактику – он начинает вертеться у моих ног, как верная собачонка, но я начеку. Спустя несколько дней он берет меня с собой на бандитский пикник, который где-то в лесу. Здесь собрались местные мафиози. Саша снова-таки исполняет роль официального фотографа. Со мной дела обстоят сложнее. Видимо, он шепнул им о моих связях с прессой. На пикнике еда, водка и музыка приглашенного оркестра льются одной сплошной рекой. Деньги они зарабатывают, кажется, контрабандой товаров с Запада. Для смелости я накатываю несколько рюмок водки вместе с парой болгар. Центральные места за столом занимают крестные отцы со своими «Наташами». Водка развязывает мне руки и заставляет впасть в состояние бесшабашного катарсиса. Я фотографирую в открытую толстых боссов мафии. Один из них, огромный, как гора, заметив меня, швыряет в мою сторону охапку красной икры, а вдогонку ей – сочную порцию русского мата. Я срываюсь с места, за мной гонятся дюжие молодцы. Вскоре они догоняют меня, хватают за одежду и выписывают пару освежающих ударов. Глянув в их лица, я увидел там только желание убить меня. В отчаянии я выкрикиваю что-то непонятное самому на английском, да еще как громко! Они ошарашены. В это время поспевают болгары. Они меня спасают. На эмоциях мы празднуем спасение водкой. Водкой, водкой… На следующий день от всего остаются только смутные воспоминания…»

«Братск, Сибирь, август 1989-го. Здесь холодная война и не думала заканчиваться. В то время как я снимаю детишек во дворе безликой высотки, открывается одно из окон нижних этажей и раздается крик женщины: «Пропаганда!». В мгновение ока открываются другие окна. Мне становится холодно от пронзительных ледяных сибирских взглядов. Я чувствую себя одновременно в роли заклятого антикоммуниста и совратителя их детей. Я убегаю оттуда. Через несколько дней случайно встречаю ту женщину в местном ресторане. Все знают, что к ним пожаловал шпион. Комок котлеты застрял у меня в горле. За ним другой, еще и еще. После того обеда у меня несварение желудка…»

«Иркутск – Хабаровск, август 1989-го. Новый транссибирский поезд. Вернее, старый новый. Романтику старого поезда подменила эротика нового. Теперь здесь на видео крутят «Эммануэль», дважды за вечер. Легкое порно вроде этого вместе с «Рембо» со Сталлоне покорило некогда могучий, великий, непобедимый. Маленькие видеотеки превратились в настоящие золотые прииски. В новостях все твердят об эффективности мер по предотвращению контрабанды порнографии. Однако черный рынок процветает как никогда раньше. И вот я сижу в поезде и смотрю софткор (*аналог понятия «эротика» – ред.*). Поистине, эффективны те меры!..»

© Carl de Keyzer

«Ереван, Армения, сентябрь 1988-го. Жарко. Вдали, за турецкой границей, в дымке горячего воздуха плавятся напоминающие Фудзияму заснеженные вершины Арарата, этой символической «сторожевой башни» армянского единства. Митинги и беспорядки не дают нам войти в город. Во время купания в речке я знакомлюсь с Вартаном. Он рассказывает о запланированном на вечер митинге из 200 000 человек. Но в отличие от проходившего на прошлой неделе, когда позволили присутствовать представителям New York Times, этот митинг не будет освещаться прессой. Никем, кроме меня: Вартан умоляет меня сделать фотографии события, чтобы их напечатали за рубежом. Мы договариваемся о встрече на 7 часов вечера у статуи Ленина (сколько их я повидал в разных городах!). Выдавливая сквозь зубы волшебное слово «корреспондент», он сопровождает меня к подиуму. Я здесь один – иностранный фотограф. Взгляд на многотысячную толпу армян пускает мурашки по телу. Еще больше, когда со сжатыми кулаками они начинают выкрикивать проклятия в адрес Москвы. Я работаю до полуночи. Постепенно возбуждение в предчувствии исторической значимости моей миссии подавляет страх быть арестованным. Но он, страх, все же начеку. Так же, как и мой спутник Вартан, который окольными путями проводит меня в гостиницу. Я не сплю всю ночь. Неделю спустя в Бельгии в новостях рассказывается о танках, въехавших на улицы Еревана. Город снова закрыт для фотографов и прессы…».

© Carl de Keyzer

■ [Вверху] **Фотоальбом Tableaux d'Histoire**
Инаугурационный парад в честь вступления в должность президента Клинтона. Вашингтон, США, 1993 год. Геометрические абстракции перемежаются с пустыми киношными выражениями лиц участников парада.

■ [Слева] **Фотоальбом Zona**
Перекур и проводы. Красноярский вокзал, Россия. 2001 год. Классическая фотожурналистская раскадровка с прекрасно продемонстрированным умением со стороны фотографа организовывать элементы кадра в плоскости. И, конечно, подключая идейную составляющую!

■ [Справа] **Фотоальбом Zona**
Кормление голубей. Лагерь №6, Красноярск, Россия, 2001 г.
Вы летите голуби, да к другой планете,
Богу спойте обо мне,
И его небесным детям…
Между тем бытовая атмосфера вовсе не располагает с стихотворной романтике. Обратите внимание на солнечные блики и нескольких персонажей на заднем плане. Такое впечатление, что все элементы и образы в кадре расставлены кем-то свыше.

■ [Внизу] **Фотоальбом Zona**
Заключенные во время трапезы. Лагерь №27, Красноярск, Россия, 2000 год. Излюбленный мотив де Кейзера – пристальный взгляд в объектив чудаковатого персонажа, выхваченный из толпы. Театр абсурда Беккета, не правда ли? Стоп-кадр из фильма о винтиках социальной конструкции.

Разрушать и строить

Карл де Кейзер, по его собственному признанию, никогда не принадлежал к категории тех фотографов, которые тешат себя иллюзией возможности изменить мир с помощью своего творчества. Не является он и политическим радикалом, а еще не считает себя фотожурналистом. Взгляните на эти

© Carl de Keyzer

© Carl de Keyzer

самодостаточные работы и попытайтесь отыскать в них хотя бы толику объективного взгляда. За ними стоит сильнейшая индивидуальность фотографа, моделирующая ситуации в угоду позывам творческого эго. Но это де Кейзер. Это не Пинхасов, не Трент Парк и не Брюс Гильден. Они играют с реальностью в еще более субъективные игры, по крайней мере, в эстетической плоскости. Что касается сюжетного уровня, то здесь не бывает более или менее субъективного взгляда. Как только фотограф берет камеру и прикладывает окуляр видоискателя к глазу, он автоматически переключается в режим субъективного кадрирования. Любой фотограф. Просто чьи-то снимки живут сотнями и тысячами жизней, а чьи-то – дышат на ладан. По признанию Карла, его зрительская аудитория количественно довольно ограничена. Ибо «читать» фотоизображения умеет только несколько процентов людей. Фактически, те, кто раскусил талант де Кейзера еще после выхода его «Индии», остаются его поклонниками и сегодня. Хотя с приобретением имени, ассоциирующимся с «Магнумом», широких экспозиционных возможностей, в том числе и благодаря новым технологиям, вроде Интернета, номинально количество почитателей творчества де Кейзера заметно возросло. И все же он не испытывает по этому поводу никаких иллюзий. Предпочтения современной аудитории, избалованной провокационными предложениями, отличаются высокой миграцией. Фотограф давно решил, что снимает для себя. Это нечто вроде личной легенды, припасенной на случай тяжелых времен. Между тем, Карл – пожалуй, единственный из магнумовцев, кто выкладывает все свои работы онлайн. Аргументация проста – доступная и эффективная международная экспозиция. Его фотоальбомы могут продаваться тиражом 4–5 тыс. экземпляров. Самые успешные передвижные выставки посещает до 100 000 человек. А только за первую неделю после открытия его веб-сайта количество уникальных посещений достигло 75 000. Значит, все-таки для себя? «Да!» – настаивает Карл. Свою дозу признания он давно получил. Еще больше славы взамен на еще большее чувство неудовлетворения – это ему не нужно. Становясь старше, он замечает, что использует фотографию для борьбы с собственными внутренними демонами. Снимая людей в их окружении, посвящая какому-то проекту значительное время, Карл не может возвращаться домой с чувством полного отчуждения от увиденного. Это было бы аморально, противоестественно. Но весь груз мыслей, приходящих ему в голову по мере продвижения по волнам такой разной – несправедливой и бессмысленной жизни, он ни за что бы не вынес. В то же время, чтобы плодотворно творить, ему необходимо концентрироваться на образе, а не его обстоятельствах. Забыться, отвлечься помогает музыка, книги…

У де Кейзера есть следующий философский шаблон: он начинает работу над проектом или культурным фотоэссе, отталкиваясь от того, что катастрофа уже наступила. Ход мыслей примерно такой. Люди подсознательно создают искусственные социальные конструкции с тем, чтобы функционировать как общество, или же просто-напросто мирно сосуществовать. Подобные конструкции априори не могут быть идеальными, поскольку в мире людей, в отличие от мира природы, любой искусственный идеал будет лишь условным и временным. Вплоть до замещения его другим, немножко более идеальным, но также временным. Именно поэтому нечто вновь созданное уже в день своего открытия пускает трещину. Рано или поздно придет замена. Тезис прекрасно применяется к социальным образованиям, тема которых в более широком смысле является ведущей у бельгийского фотографа. «Вместе с тем, даже заранее известная обреченность не лишает людей удовольствия от созидания на различных социальных уровнях, – говорит Карл. – Я тоже не могу постоянно жить в будущем, исполняя роль пророка. Да, и он когда-то тоже рухнет. Но для собственного духовного блага мне важно направлять камеру на поиски признаков дезинтеграции в настоящем».

■ Фотоальбом East of Eden

Старые знакомые. Сибиу, Румыния, 1994 год.
Этот проект де Кейзер посвятил болезненной трансформации восточноевропейских сообществ после крушения социалистического лагеря. Румыния тогда переживала не лучшие годы, и фотограф, знаток Советского Союза и его сателлитных культур подходит к изображению стариков, в одночасье потерявших то, с чем они прожили всю жизнь, с некоторым сочувствием.

«Для фотографа ч/б отпечаток – проекция прошлого. С его помощью легко различать глубину проникновения в минувшее»

© Carl de Keyzer

© Carl de Keyzer

Zona фотографии де Кейзера

В былое время Карл снимал преимущественно в ч/б формате. Но его последние фотоальбомы содержат цветные изображения. Монохром хорош для усиления эстетической драмы и игр с временным фактором. Для фотографа ч/б отпечаток является проекцией прошлого. Причем с его помощью легко различать глубину проникновения в минувшее. К тому же, с каких-то пор сама форма ч/б фотоснимка стала нести сильную художественную составляющую ввиду массового использования цвета. Конвертация реальности в образы, состоящие из различных оттенков серого, немедленно погружает фотографа в графические рамки другого мира, охотно поддающегося манипуляциям со светом, тенью, выражением, композицией. Де Кейзер стал снимать в цвете, потому что цвет, по его мнению, больше рассказывает о дне сегодняшнем. А значит, его снимки будут правдивее и актуальнее. Что хотя бы как-то приблизит их к эфемерному понятию объективности. То бишь, тот цвет, который не подлежал дальнейшим манипуляциям со стороны фотографа после того, как была нажата кнопка спуска затвора.

В лице де Кейзера по ту сторону камеры часто можно увидеть дерзкого провокатора. Но никогда он не будет довольствоваться одним лишь провокационным эффектом. Многие его работы заряжены изрядной порцией едва сдерживаемой ярости. Однако, ее направленность скорее внутренняя. Образы застывают в напряженных, слегка гротескных позах, с вопросительными (или вопрошающими?) выражениями лиц. Иногда тело центральной фигуры повернуто вглубь кадра: де Кейзер снимает за спиной действующих лиц. Такой подход проверенно является сильным раздражителем. К тому же придает происходящему большую гротескность. Мы видим подсвеченную вспышкой спину одного из героев на переднем плане. Глубже в кадре несколько человек пялятся прямо в объектив. Абсурдная ситуация. В невыгодном свете предстают все герои. Взгляды превращаются в декоративное прикрытие пустых органических оболочек. Но, всматриваясь в кадр, постепенно начинаешь выстраивать взаимосвязь и ее последствия. Де Кейзер превращает жизненную сцену в студийное действие, людей – в заказную массовку. Декорации, декорации… Некоторые фотоизображения провоцируют впечатление присутствия на съемках голливудского фильма. Объекты обволакивает налет нереальности атмосферы происходящего. Таким способом автор диагностирует социальные ритуалы как события исключительно оптического характера. То, что показано, необязательно правдиво. Хотя и более чем реально. Похожие установки с ног до головы окутывают фотографию де Кейзера. Ярчайший пример – лучший фотоальбом бельгийца, и одно из самых сильных социально-культурных фотоисследований последних лет. «Zona. Siberian Prison Camps».

По прошествии 12 лет Карл де Кейзер снова сел на транссибирский экспресс. В течение нескольких месяцев в период с 2000-го по 2002 год он фотографировал заключенных в лагерях – бывших ГУЛАГах.

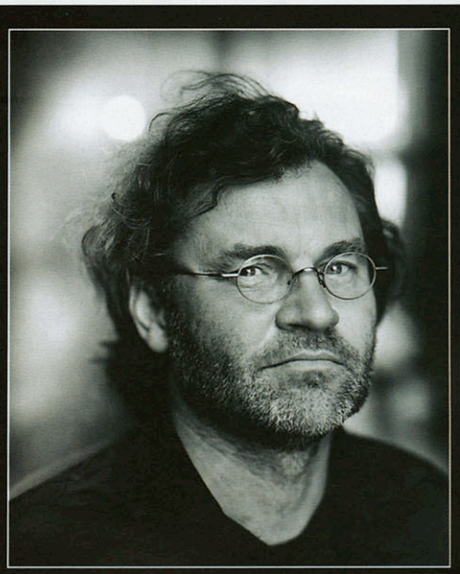
■ **Фотоальбом Zona**

Лагерь №27, Красноярск, Россия, 2001 год. Иней на решетках, дымящаяся труба, мягкое зимнее освещение и силуэт заключенного – сцена из сказки для взрослых с подвешенным концом?

■ **Фотоальбом Tableaux d'Histoire**

Пасха в Восточном Иерусалиме. Израиль, 1997 год. Символизм данной работы плакативен и резок. Зритель напряженно наблюдает за тем, как израильский солдат что-то доказывает таинственному арабу.

© Carl de Keyzer



Карл де Кейзер (Carl de Keyzer)

Web: www.carldekeyzer.com
E-mail: carl@carldekeyzer.com

Карл де Кейзер родился 27 декабря 1958 года в Бельгии. В профессиональном плане принадлежит к поколению восьмидесятников. Де Кейзер начал фотокарьеру в 1982 году. Уже тогда осознавая, что горяченовостная фотожурналистика не для него, Карл подался на вольные хлеба. Проект здесь, проект там. Плюс частичная занятость в качестве преподавателя, теоретика искусства в художественном колледже. Плюс кураторская деятельность и галерейные дела. Де Кейзер вместе с товарищами основал художественную галерею. Вообще, изначально его интересовал не политический и не столько чисто жанровый аспект документальной фотографии, сколько культурный. В 26 лет Карл издает свой первый фотоальбом Oogspanning – философские фотозаметки с улиц европейских городов. Книга стала разминкой перед боем. Боем с индийскими демонами. Три года спустя выходит следующий альбом де Кейзера, посвященный его индийским приключениям, который привлекает внимание руководства самого престижного агентства свободных фотожурналистов Magnum Photos. Параллельно с «Магнум» де Кейзером интересуется и парижское Agence Vu. В то время, став членом последнего, Карл мог бы надежно обеспечить свое будущее. Но он решил идти за большим призом. В 1990 году бельгиец удостаивается престижнейшего в мире фотожурналистики гранта фонда Эжена Смита. А через четыре года, после выхода его четвертого фотоальбома God Inc. – продукт 13 месяцев путешествий по США в передвижном доме на колесах, де Кейзер, наконец, становится полноправным членом кооператива Magnum Photos. Сегодня фотограф ежегодно проводит по выставке-турне в крупнейших городах Европы. Свои будущие проекты он выбирает сам. Сила его таланта – в умении оформить в комплексную фотоисторию с некоторыми провокационными субъективными выводами хаотический клубок социальных взаимоотношений.

Поклонник Достоевского и Солженицына, Карл ожидал увидеть в них ад на земле. Вместо этого первый лагерь, который он посетил, напоминал скорее дешевый Диснейленд, разукрашенный в яркие цвета, весь в лубочных деревянных и металлических орнаментах с изображением знаков былой славы великого Союза. Другой лагерь походил на ковбойскую ферму: окруженные лесами, заключенные работали на лесопилке, или вместе со своими семьями, разместившимися неподалеку, ухаживали за крупным рогатым скотом. Порядком озадаченный, вынужденный пересмотреть концепцию будущего проекта, де Кейзер решил фотографировать то, что видели его глаза. То есть – то, что позволяли им видеть начальники лагерей: положительный образ ситуации вокруг заключенных, совершивших тяжкие преступления. Карл принял навязанные ему правила игры. За все время пребывания «в заточении» он ни разу не становился свидетелем каких-либо физических наказаний над теми из заключенных, кто провинился. Правда, и первоначальное ощущение свободы довольно скоро улетучилось из его головы. Де Кейзер никогда не пытался интервьюировать заключенных об условиях их жизни и продолжал изображать экс-ГУЛАГи как летние трудовые лагеря для взрослых. Происходящее походило на музыкальную композицию, издаваемую заезженной шарманкой. Так же громко, тупо, с повторениями, безумно неестественно. Специально для бельгийца заключенные играли в волейбол, баскетбол, футбол, пинг-понг, большой теннис (в последнем случае дошло до полнейшего идиотизма – начальство лагеря битый час искало ракетки. В конце концов, заключенные позировали на корте с ними в руках, но без мячиков). Они ходили в баню, питались нормально, хотя, в основном, и без мяса. Карл научился получать свой кайф от пребывания среди заключенных и даже на полном серьезе говорит, что то было лучшее лето в его жизни. Постепенно он перестал томиться желанием заглянуть за ту или иную дверь в ожидании открыть что-нибудь ужасное, и полностью отказался от идеи фотожурналистского откровения любой ценой. Что у него получилось? Солидный труд, местами – откровенное воплощение цинизма в эпоху постмодернизма, местами – сиюминутье с детской непосредственностью, местами – взрослая ирония, а местами – таки добротная пропаганда, как того хотели генералы. Из всех возможных вариантов эстетического развития серии де Кейзер интуитивно выбрал наиболее правильный. Как бы он ни старался красочно, с придыханием изобразить ложную картину временных обстоятельств, которую ему подсовывали властьпредержащие мужи, истинная драма жизни отчетливо читалась во взглядах заключенных. Фотограф знал об этом, поэтому не боялся ни обвинений в цинизме, ни ярких вспышек по переднему плану, ни широкоугольных ракурсов.

Собственно, такого ранга мастер вообще не должен ничего бояться. Наверное, у каждого из магнумовцев за всю жизнь было немало шансов пострадать за правое дело. Карл де Кейзер не исключение. Ими изобилует почти каждый следующий бурный фотодень в открытом мире, среди людей. Далеко необязательно на передовой. Фотограф и камера тянутся друг к другу, чтобы спастись. Он – от миллионов непонятных образов, грозящих раздавить своей массой того, кто посмел поставить под сомнение целостность их повсеместного доминирования. Она – уставшая от сыплющихся в объектив откровенно высказанных и зажатых между скул проклятий. Через фотографию к правде можно добраться только по тернистым лабиринтам. И тот, кто посвящает этому «гиблому» делу жизнь, – уже герой.

Дмитрий Восколович

■ Два еврея спорят

Фоторепортаж из Иерусалима за месяц до наступления Пасхи. 1997 год

«Жизненный сюжет, экспрессивные жесты, характерные образы – зритель должен «прочитать» снимок, но как именно, ему это не навязывается»

© Carl de Keyzer