

ТЕНЬ ВРЕМЕНИ

О выставке “Тени времени. Фотографическое искусство Гагика Арутюняна, 1970 – 1995”,
Дом художника, Ереван, 25 августа – 9 сентября 2017 г.

Эти заметки о фототворчестве Гагика Арутюняна я стал писать летом 2015 года, после беседы с ним о намечавшейся выставке его работ. Я очень обрадовался этому известию, так как всегда любил его фотографии и его самого. В конце августа 2017 года после каждого посещения открывшейся в Доме художника выставки, после новых бесед и уточнений я дополнял и исправлял первоначальные заметки. Потом я решил поместить их на своем сайте, чтобы мои русскоязычные друзья тоже узнали об этом замечательном фотохудожнике, и в первую очередь Юрий Акопян, благодаря которому я познакомился и подружился с Гагиком Арутюняном в 1970-х.

Фонд KulturDialog Armenien любезно разрешил мне проиллюстрировать заметки фотографиями Гагика Арутюняна. Под фотографиями помещен только год съемки; полные сведения о них (название, серия, размеры) можно узнать в каталоге выставки.¹

* * *

Всякая ретроспективная выставка связана с проблемой выбора. Как представляет себе автор ретроспективы пройденный им творческий путь, что он/она считает наиболее значимым, от чего может отказаться – пусть и с сожалением? Порой выбор делает устроитель ретроспективы, и тогда возникает еще и взгляд со стороны. Совпадает ли выбранное с тем, что выбрал бы автор? Особенно ощутимо этот вопрос возникает в случае фотографии, поскольку технически фотограф может отпечатать гораздо большее количество фотографий, чем живописец написать картин. Есть еще один аспект, который может внести в ретроспективную экспозицию ложную коррекцию: какие-то важные для автора работы, даже целые серии фотографий, могут быть утеряны по тем или иным причинам и поэтому отсутствовать на ретроспекции. Для Гагика Арутюняна последнее

¹ Ժամանակի ստվերները. Քաղիկ Հարությունյանի լուսանկարչական արվեստը, 1970 – 1995 / Shadows of Time: The Photographic Art of Gagik Harutyunyan, 1970 – 1995 / համադրող՝ Վիգեն Քալստյան, նախագծի ղեկավար՝ Սոնա Հարությունյան / Curator – Vigen Galstyan, Project Director – Sona Harutyunyan. Lusadaran, Kulturdialog Armenien, 2017.

вполне допустимо – его работы могут не сохраниться не только по техническим причинам (он пользовался пленочными камерами), но и потому, что он сам может уничтожить чуть ли не всю экспозицию, поддавшись настроению. Так он поступил, например, с готовой уже экспозицией работ, снятых в Карабахе в годы войны. Отпечатки были уникальными – Гагик использовал несколько рулонов старой тонкой фотобумаги, которая дала неожиданные эффекты при печати полусепией. Не нашлось спонсоров, и решив, что его фотографии никому не нужны и интересны только ему – за каждой особая история, особое состояние, – он разорвал почти все и сжег. Работы сжигались и из утилитарных соображений. Так в холодные и темные 1990-е вся выставка про Африку, прикрепленная на картонах ДВП, послужила топливом для семьи Гагика. Случалось также, что фотографии уничтожались по этическим соображениям – в результате самоцензуры. Но чаще автор уничтожал те свои работы, которые ему по какой-либо причине переставали нравиться. Здесь, впрочем, надо сделать одно пояснение насчет деструктивной тяги Гагика Арутюняна, о чем не раз говорилось – я тоже был в числе тех, кто указывал на эту его разрушительную тягу. Дело в том, что это, как правило, не полное уничтожение. Когда Гагик рассказывал об уничтоженных работах, он обычно имел в виду отпечатки, готовые к печати или экспозиции. Они часто отличаются от негативов, с которых печатаются – Гагик может подолгу работать над ними, чтобы получить при печати нужный спектр серого, а затем тщательно ретушировать изъяны. Так что, к счастью, бо́льшая часть негативов сохранилась, именно благодаря этому удалось организовать настоящую выставку.²

Однажды Гагику рассказали о художнике, которого в юности, оказывается, вдохновили давнишние работы Гагика, напечатанные в “Гаруне” – вырезки из журнала он тогда повесил у себя на стене. Эти работы уже вряд ли нравились Гагику, но он понял, что не нужно уничтожать только потому, что тебе что-то не понравилось, может быть, другой воспримет фотографию иначе. (Кстати, эта история с художником стала переломным моментом, именно после нее он окончательно согласился с идеей организации своей

² О трудностях этого предприятия длиной в шесть лет см. статью куратора выставки Вигена Галстяна в ежемесячнике “Ереван” – *Վիզին Գալստյանի, Համադրելով “Ժամանակի ստվերները”, – Երևան, 2017, հունիս, 2(43), с. 30-35. См. также его вводную статью в каталоге выставки: Վիզին Գալստյանի, Ստվերելով ժամանակը. Գագիկ Հարությունյանը և հայկական լուսանկարչության փոխակերպումները / Vigen Galstyan. Shadowing Time: Gagik Harutyunyan and the Reformations of Armenian Photography, – Ժամանակի ստվերները / Shadows of Time, с. 16, 37-38.*

выставки, чему он вначале противился.) Сейчас он, скорее всего, уже не будет уничтожать свои работы. А в прошлом автор мог уничтожить фотографию только потому, что ее понимали не так, как он задумал – значит, ему не удалось выразить то, что ему хотелось.

Тема понимания смысла работы всегда волновала творца и зрителя. Первобытный художник изображал то, что его “зрители” хорошо понимали и использовали для своих ритуалов. Или были эксперты, которые знали и передавали посвящаемым тайный смысл изображенного. Средневековый миниатюрист, чтобы не было разночтений, снабжал изображаемые фигуры пояснительной надписью – кто есть кто или даже пояснял изображенную сцену – “Христос попирает голову дракона”. Позже художники давали картинам названия, и зритель понимал изображенное в меру своей образованности. Сегодня в роли экспертов, иногда самозванных, выступают искусствоведы и всякого рода толкователи, особенно если художник не оставил описаний своего замысла (я не имею в виду нефигуративное искусство, где толкования могут быть еще более неоднозначными). В том виде фотоискусства, которое представляет Гагик Арутюнян, проблема смысла изображенного играет важную роль, поскольку вложенный автором смысл может заслонить эстетика изображенного. “Какой выразительный кадр!” – может сказать или подумать зритель, не задумываясь о том, что же собственно хотел этим кадром выразить автор. Так он может подумать, например, про фотографию колокольни, видимо, разоренной, с крестом на фоне гор и пасмурного неба. А для Гагика это колокольня карабахской церкви, крест которой так и не смогли сокрушить захватившие эту местность азербайджанцы [1].



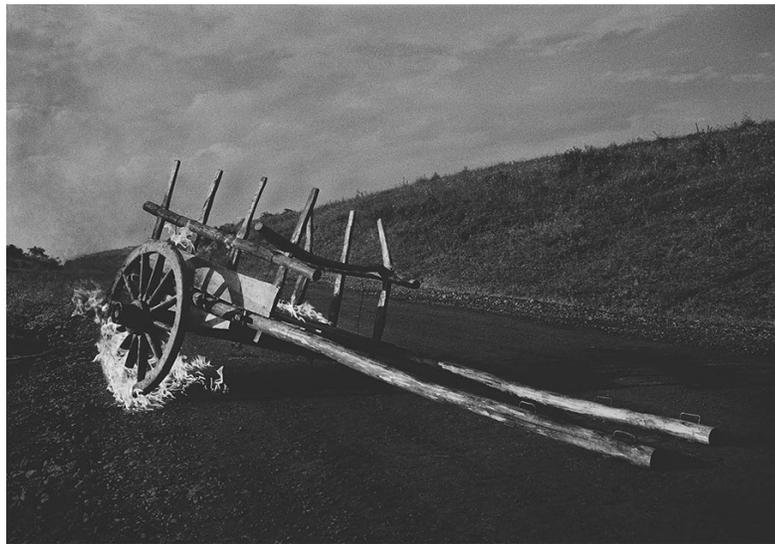
1 (128³)
1992-95
© Gagik Harutyunyan

³ Здесь и далее в скобках указан номер по каталогу.

В работах Гагика Арутюняна авторский замысел присутствует практически всегда, поэтому часто его видение несколько или даже существенно иное. Но сегодня он, к счастью, не собирается уничтожать работы из-за этого – “другой, может быть, увидит что-нибудь другое”, – сказал он мне. Например, к стене прислонено старое колесо от телеги [2]. Для Гагика колесо – символ времени, оно остановилось, стоит, не нужное никому. Впрочем, думаю, у зрителя возникнут сходные ощущения, пусть и не в такой символической связке. И еще одно колесо, о котором Гагик не говорит как об аллегории времени, но которое также связано со временем, для автора фотографии – с конкретным временем, временем потери Мартакерта в Карабахскую войну. Можно сказать, что для него это было “горящее время” – колесо на фотографии горит [3]. Он увидел на дороге сломанную архаичную арбу с одним сохранившимся колесом. Гагик попросил у товарищей немного бензина, облил колесо и поджег. Сгорел только бензин, старое крепкое дерево осталось цело. Он проследил, чтобы оно не загорелось; может быть, хозяин вернется с другим колесом. Это одна из немногих постановочных фотографий. Я знаю еще об одной. На ней человек надел на себя дверь от шифоньера по просьбе Гагика – просунул голову в пустующее место для зеркала и воздел вверх руки [4]. Гагик хотел, чтобы этот человек – солдат еще и кричал, но тот отказался. Это тоже было в “горящее время” мартакертских потерь. Гагик говорил мне, что у него есть еще одна постановочная фотография – он напечатал негатив, перевернув его, чтобы проволока, которую он изобразил, выглядела как знак вопроса [5]. Но это, конечно, не постановочная фотография; зеркально перевернутая, но не постановочная. Он снял проволоку такой, какой она была, и лишь при печати перетолковал ее.



2 (148)
1992-95
© Gagik Harutyunyan



3 (152)
1992-95
© Gagik Harutyunyan



4 (151)
1992-95
© Gagik Harutyunyan



5 (169)
1993-94
© Gagik Harutyunyan

Еще об аллегориях фотографа и зрительском восприятии. Гагик снял две связанные друг с другом фотографии: на одной человек перед стеной с бесконечными объявлениями [6], на другой человек спускается в подземный переход, на стенах которого тоже

множество объявлений [7]. Ереванцы, пережившие трудные 1990-е, помнят эту стену у церкви Св. Саргиса, подземный переход находится там же. Объявления главным образом о продаже всего что возможно. Спускающийся по лестнице человек, как мне объяснил автор, “опускается”, унижается. Сегодняшний зритель, скорее всего, не увидит всего этого, но гнетущее ощущение от этих фотографий, думаю, у него останется, хотя бы из-за тревожных облаков над стеной и бескрайности объявлений. Еще один пример: священник в глубине церкви поворачивается к зрителю с жестом благословления, а наверху над ним, через окно в форме креста пробивается яркий луч света, который освещает прямо перед зрителем могильную плиту со знаком вечности [8]. Здесь увиденное автором раскрывается зрителю в полной мере, и вряд ли можно ожидать разночтений, чего, впрочем, не исключает Гагик. В других случаях, скорее всего, зритель не углядит авторского замысла даже при наличии подсказки. Например, в одном ряду Гагик поместил три фотографии:



6 (117)
1991
© Gagik Harutyunyan



7 (88)
1991-92 (?)



8 (131)
1992-95
© Gagik Harutyunyan

парад советских времен с портретами вождей революции на площади Ленина [9]; та же площадь с большим реющим воздушным шаром [10]; дети с гроздьёю маленьких воздушных шариков [11]. Авторская задумка – пустота советской идеологии, которая



9 (50)
1982 (?)

© Gagik Harutyunyan



10 (35)
1982 (?)



11 (80)
1980

всего лишь мыльный пузырь – на армянском փուչիկ, что означает как воздушный шарик, так и пузырь. Подсказка – советский парад в том же изобразительном ряде. Или другой пример: серия из трех фотографий – по бокам два пейзажа с заходящим солнцем и соответственно двумя языческими памятниками. На одной виден вдали храм Гарни античного времени⁴ [12], на другой – силуэт еще более архаичного культового памятника *портакар* (“пупковый камень”) [14], хотя им пользовались еще в прошлом веке (а может быть, тайно и сейчас?) бесплодные женщины, ложась на этот фаллический холмик обнаженными животами. А между двумя фотографиями, которые, по замыслу автора, выражают идею заката языческой веры, помещена фотография, где перед зданием оперы новые язычники сжигают некое чучело [13]. В этой серии была еще и фотография с неопганистским жертвоприношением барана у храма Гарни, но она не сохранилась. Как объяснил мне Гагик, этой серией он хотел сказать, что времена язычества уже прошли и

⁴ Показательно, что он дал фотографии обобщенное название “Языческий храм (Гарни)”, а не “Языческий храм Гарни”, как появилось на выставке и в каталоге – Շամանակի ստվերները / Shadows of Time, с. 67, № 19.



12 (19)
1981

© Gagik Harutyunyan



13 (122)
1993



14 (154)
1993

вряд ли стоит его возрождать. Хотя зритель-неоязычник может с таким же успехом интерпретировать серию как свидетельство возрождения язычества. И еще один пример различных интерпретаций, также имеющий отношение, по замыслу автора, к язычеству. Речь идет о фотографии с изображением горы Арарат – считается, что каждый художник должен по-своему изобразить эту священную гору. У Гагика к изображенному на дальнем плане недостижимому Арарату ведет гряда холмов [15], по автору, гряда познания, фазы понимания и ступени к Арарату, символизирующие переходы из разных уровней язычества к христианству. Не уверен, что восприятие зрителя совпадет с авторским



15 (44)
1984

© Gagik Harutyunyan

замыслом, но думаю, что зритель тем не менее почувствует в этой серии глубокую духовность. Зато в других случаях непонимание вроде бы не предвидится. Например, серия о птицефабрике [16, 17, 18, 19, 20] настолько однозначно выразительна, что разночтений явно не будет. Наконец, автор иногда специально создает фотографии,



16 (101)
1989

17 (104)

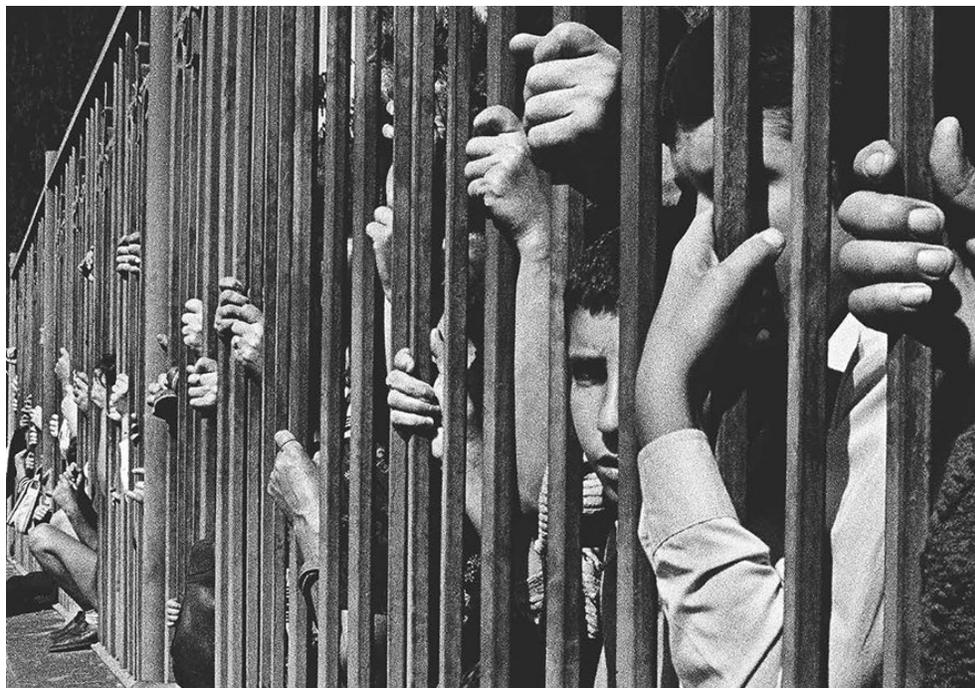
18 (100)

19 (107)

20 (108)

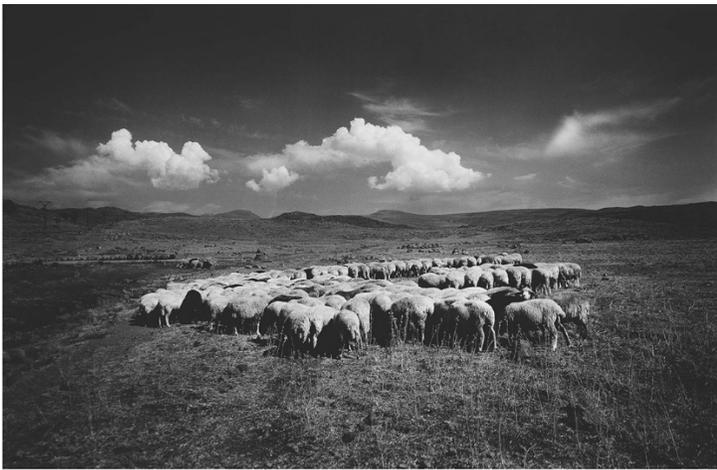
© Gagik Harutyunyan

которые каждый может толковать по-своему. Такова фотография с людьми за решеткой, с одним только проглядывающим, да и то детским лицом [21]. На этот раз для автора неважно, что запечатлены зрители церемонии мирроварения в Эчмиадзине, он дарит нам свободу толкования.



21 (21)
1981
© Gagik Harutyunyan

К области разных толкований относится и изображение облаков. Похоже, Гагик Арутюнян во всех фотографиях на природе не может обойтись без облаков. Для него это присутствие Неба, божественного начала. Получается как бы визуализированный вариант поговорки “Все мы ходим под Богом”. Может быть, поэтому все, что под этим Небом, равным образом одушевлено – стадо овец [22] и заросли камыша [23]. Впрочем, деревья и камни настолько наделены жизненной силой, что Гагик изображает церковь сквозь ветки деревьев [24] (он вообще редко фотографирует памятники архитектуры как только таковые), писателя Гранта Матевосяна вместе (наравне) с деревом [25], а поэта Амо Сагяна среди “подобных ему” мегалитов бронзового века [26].



22 (14)
1979
© Gagik Harutyunyan



23 (25)
1982
© Gagik Harutyunyan



24 (42)
1983
© Gagik Harutyunyan



25 (74)
1985
© Gagik Harutyunyan



26 (75)
1985
© Gagik Harutyunyan

И еще облака вызывают у меня ощущение бега времени. Как в фильмах, где пейзаж неподвижен, а облака быстро проплывают. Иногда они останавливаются. Как одинокое

облако, облако-странник, которое выглядывает из-за горной расщелины [27]. Вернее подглядывает. Каким бы укромным ни было место, которое Гагик запечатлевал, облака туда заглядывают. Даже сквозь сетку-решетку птицефабрики [28]. Порой тревожный бег



27 (17)
1980
© Gagik Harutyunyan



28 (102)

1989

© Gagik Harutyunyan

облаков берет на себя ветер. Так на фотографии, где мужчина погружен явно в тревожные думы, ветер колышет развешанную стирку [29]. Там же, где супружеская пара сидит умиротворенно, белье над ними висит неподвижно, хотя ветер и есть. Но он колышет, даже поднимает вверх белье, которое не над ними [30]. И не то что фотограф делает это специально, он вообще, мне кажется, не гонится за временем, но время каким-то образом присутствует в его работах, хотя бы в вечности облаков или вот в этих порывах ветра.



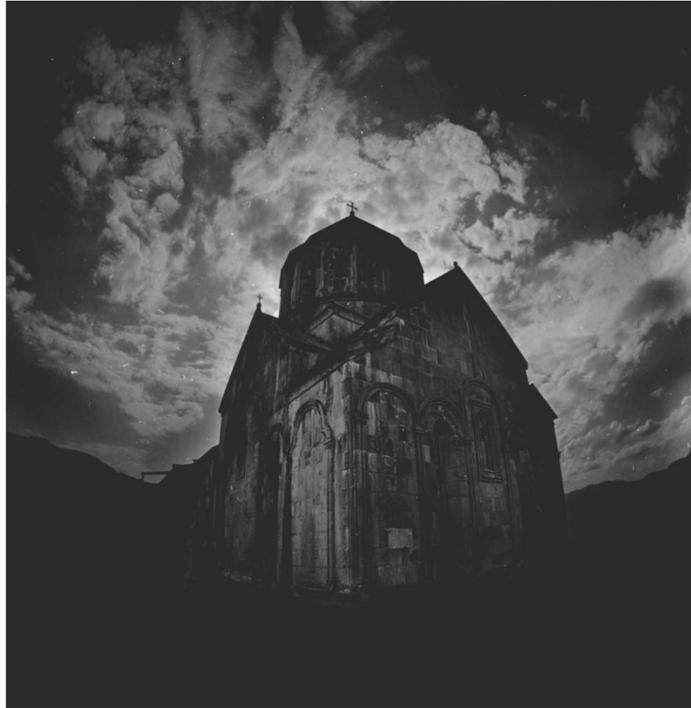
29 (56), 30 (57)

1985

© Gagik Harutyunyan



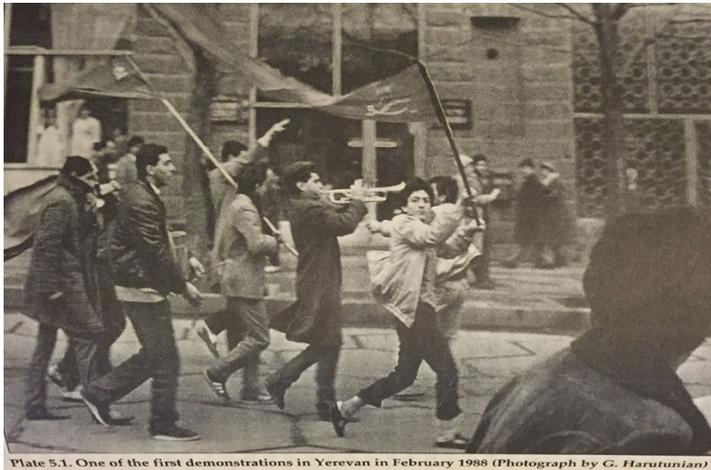
Как я уже говорил, Гагик нечасто фотографирует памятники архитектуры. Одно из редких исключений – церковь Гандзасар [31]. Во время выставки один из посетителей спросил его в связи с этой фотографией, но в целом о всех его фотографиях, о его методе



31 (126)
1992-95
© Gagik Harutyunyan

фотографирования: видит ли он то, что должно получиться, до того как нажимает на кнопку затвора, или осознает полученное позже. Гагик ответил, что непременно видит перед фотографированием, его как бы пронзает увиденное, и он нажимает на затвор. Потом может снова увидеть, уже по-другому, и снова нажать на затвор, а затем уже исследовать снимаемое в разных ракурсах. Фотографию “Гандзасар”, с которой начался этот разговор, Гагик назвал для себя “Երկունք” (“Родовые муки”) – отсылка на знаменитые строки из песни о Ваагне: “Երկունք երկին, երկունք երկիր...” (“Мучилось родами небо, / Мучилась родами земля...”). В муках рождения находился и тростник между ними, один из образов мирового древа, то ли разделяющего, то ли соединяющего небо и землю в этом архаичном армянском мифе о творении. На фотографии в роли такого разделителя/соединителя предстает храм – известный алломорф мирового древа. Видимо, чувствуя не очевидную для всех аллегория, фотограф остановился на нейтральном названии карабахской церкви.

Однако вернемся к вопросу о затворе – “щелчке”. Современная фототехника внесла новое качество в визуализацию – фотографии стали “ловить момент”, многие знаменитые фотографии становятся таковыми именно потому, что захватили мимолетное. История становится множеством моментных снимков, дискретной случайной фотовыборкой из виртуальной постоянной кино съемки. Гагик Арутюнян счастливым образом избежал этой вечной гонки за моментом. Это не значит, что ему безразлично бегущее время. Одну из своих статей о бурных событиях 1988 года я проиллюстрировал его фотографией, поймавшей миг (и дух) уличных демонстраций тех дней [32], а лекции о том же всегда иллюстрирую его февральской фотографией народа на площади [33]. Кстати, первая



32

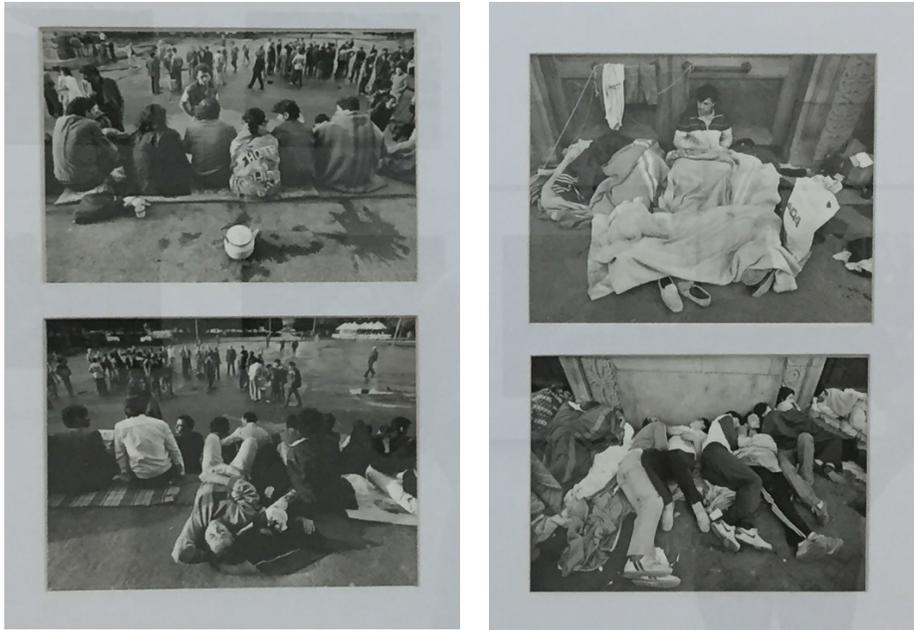
1988

© Gagik Harutyunyan



33
1988
© Gagik Harutyunyan

фотография сохранилась благодаря тому, что он подарил ее мне для статьи. Гагик много снимал в те насыщенные событиями дни, но я не заметил среди отобранных для выставки работ соответствующих фотографий. К счастью, он подарил мне целую серию фотографий, сделанных во время сидячих демонстраций 1988 года на Театральной площади (в будущем площади Свободы), которые, в отличие от него, я сохранил и теперь вернул ему. Впрочем, негативы этих фотографий он сохранил, но благодаря этому моему напоминанию куратор включил их в экспозицию [34, 35]. Здесь тоже фотограф выступает не как хроникер событий, вернее, он становится хроникером поневоле, поскольку его целью являются, как можно судить по всей серии, в первую очередь люди, только что проснувшиеся или еще продолжающие спать в этой акции протеста.



34
1988
© Gagik Harutyunyan



35 (96)
1988
© Gagik Harutyunyan

Представленные работы сняты на пленочных фотокамерах. Поэтому здесь нет фотошопных подправок и преобразований. Вернее, они есть, но они такие, какие Гагик делал когда-то в виде ретуши на отпечатках. Этот момент требует комментария, так как имеет отношение к его фотоискусству. Когда куратор после долгих поисков нашел способ обработки отпечатков – пленки были оцифрованы и, прежде чем отпечатать их, фотограф

с помощью куратора имел возможность отретушировать их посредством фотошопа,⁵ – возникли проблемы, связанные с разным пониманием сущности фотографии фотографом и куратором. Об этом последний пишет во вводной статье к каталогу. На одной фотографии, запечатлевшей улицу из серии “Старый город” в 1970-е или 80-е годы, сбоку в кадр попали пятна, оставленные машинным маслом. Они мешали Гагику, и он захотел убрать эти пятна фотошопом – в прошлом он бы потратил неделю, но непременно убрал бы их ретушированием. Это вызвало сильное неприятие со стороны куратора Вигена Галстяна, поскольку для него эта фотография (и вообще документальная фотография) – исторический документ, из которого недопустимо удалять “болевы точки” (punctum). Он даже приводит характеристику документальной фотографии Вальтера Беньямина как “места преступления”, на котором остались запечатленные фотокамерой мелкие детали-улики. Не сумев разрешить противоречие, решили вообще не выставлять эту работу на выставке.⁶ Оставляя открытыми поднятые куратором вопросы о первенстве фотofакта и художественного видения, хочу тем не менее заметить, что сказанное Вальтером Беньямином относится к тому, что увидела бесстрастная камера или пристрастный к деталям-уликам документалист-обличитель или этнограф. Гагик Арутюнян не относится ни к тому, ни к другому, хотя ближе к последнему, поскольку часто выполняет за меня, этнографа, полевую работу. Его фотографии сегодняшний и будущий исследователь несомненно сможет использовать для выявления “улик” зафиксированного времени,⁷ “тени” данного момента. Правда, исследователь технического состояния автомашин и чистоты городских улиц советского времени мало что почерпнет из отретушированного снимка Гагика, но фотограф снимал вовсе не это, он передавал дух улицы, для чего детали-“улики” ему были не нужны и даже мешали. Так у Селинджера для великого распознавателя коней не были важны масть и даже пол выбранного коня.

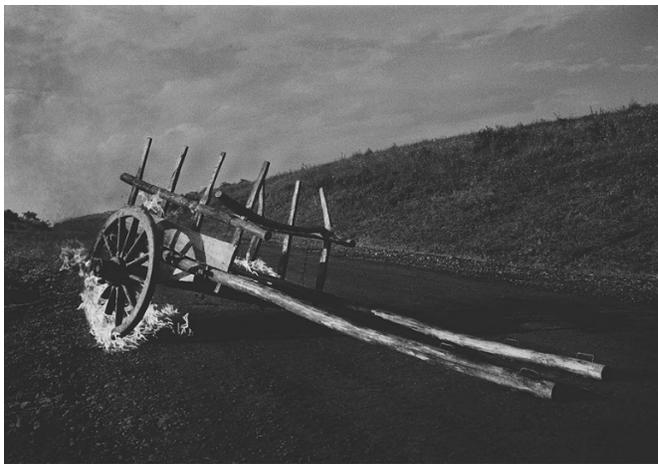
Использование фотошопа в случаях, когда ретушированием достигается лишь изобразительная четкость, но не удаление значимых деталей-“улик”, для куратора вполне допустимо. Многие экспонаты выставки прошли такой процесс. Например, горящее

⁵ *Միզեն Գալստյան, Համադրելով “Ժամանակի ստվերները”,* с. 30-35.

⁶ *Միզեն Գալստյան, Ստվերելով ժամանակը. Գազիկ Հարությունյանը և հայկական լուսանկարչության փոխակերպումները / Vigen Galstyan. Shadowing Time: Gagik Harutyunyan and the Reformations of Armenian Photography, – Ժամանակի ստվերները / Shadows of Time,* с. 15-16, 37.

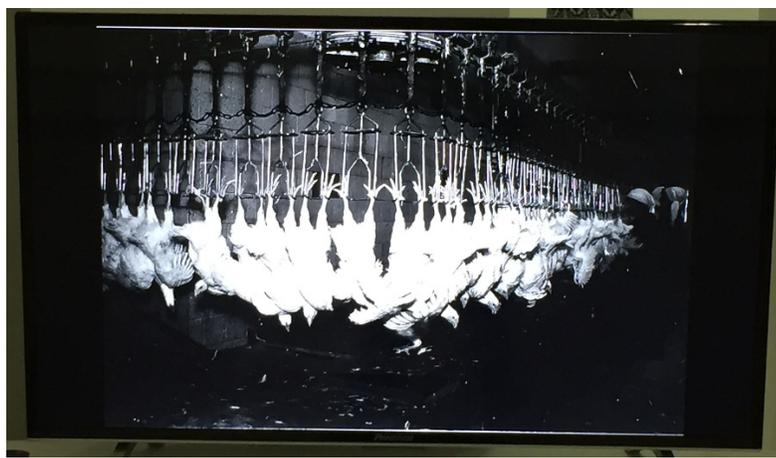
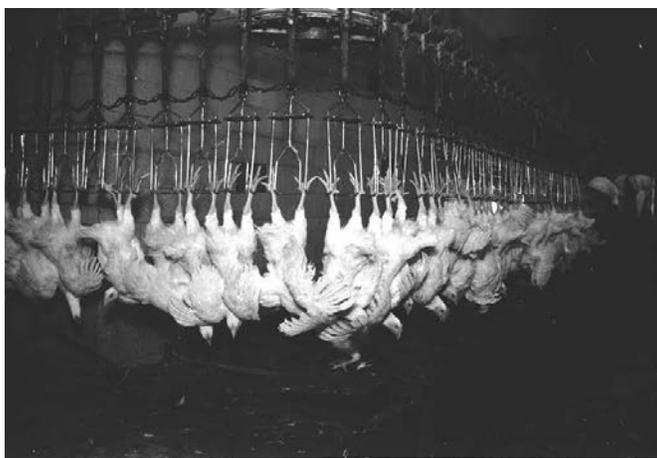
⁷ Ср. *Карло Гинзбург.* Приметы: Уликовая парадигма и ее корни. – В его кн. Мифы – эмблемы – приметы. Морфология и история. М.: Новое издательство, 2004, с.189-241.

колесо и вся арба оказались более выпуклыми благодаря тому, что на первом плане затемнены мешавшие белые блики [36]. Впрочем, в иных случаях куратор отнесся



36 (152)
1992-95
© Gagik Harutyunyan

снисходительно и к удалению более значимых деталей. Так, в одной из фотографий из серии птицефабрики были убраны (затемнены) белые перья – возможно, важная “улика” для изучающего разделку кур в советском производстве. Ср. два варианта – без перьев на выставочной фотографии и до ретуширования на выставочном мониторе, где прокручивается небольшой фильм о фотографе [37]. Отмечу также, что для получения большего, можно сказать, сюрреалистического эффекта Гагик перевернул кадр – “поднял на ноги” тушки кур из этой серии [38].



37 (105)
1989
© Gagik Harutyunyan



38 (106)
1989
© Gagik Harutyunyan

Впрочем, Гагик Арутюнян редко прибегает к таким отходам от документальности. Он также крайне редко использует двойную или многократную экспозицию при печати или при съемке. Тройной портрет художника Вруйра Галстяна получился не в результате художественного замысла, а случайно – он понравился Гагику и поэтому остался в его коллекции [39]. Не строит он и особых композиций. И еще, как я уже заметил, он не



39
1984-85 (?)
© Gagik Harutyunyan

гонится за моментом. Но это не значит, что он его не “ловит” – фотоаппарат для этого и предназначен. Вернее, Гагик ловит кадр. Иногда он его подолгу поджидает, как терпеливый охотник, а иной раз безошибочно ловит то, что промелькнуло бы незамеченным. Так “попались” в кадр крест окна, благословляющая рука священника и высвеченное надгробье. Или другой выхваченный кадр: мальчик катит на тачке большие осколки стекла, в которых отражается солнце – будто катит на тачке свет [40]. Расхожее сравнение фотографа с охотником в случае Гагика получает еще одно подтверждение: в середине 1990-х, когда у него не было работы и не было пленки, чтобы снимать, он ловил кадры, щелкая незаряженной фотокамерой, как опытный стрелок целится холостым ружьем, чтобы не отвыкли рука и глаз. Хороший пример терпеливого выжидания – фотография со “светящейся” лужей. Однажды Гагик наметил этот кадр, но не было нужного света. Несколько раз он ездил на это место, но лужа все не отсвечивала, воды, видимо, было недостаточно. Гагик уже думал взять с собой воду в канистрах – это был бы еще один из поставленных кадров. Но, к счастью, в последний приезд лужа оказалась нужных размеров и отражала солнечный свет так, как хотелось фотографу [41].



40 (144)
1992-95
© Gagik Harutyunyan



41 (72), 1985, © Gagik Harutyunyan

В других работах световые блики иного типа – это свет керосиновой лампы, свет, падающий из подъездного окна на перила [42], свет в конце туннеля метро [43] или в



42 (52)
1984
© Gagik Harutyunyan



43 (6)
1973
© Gagik Harutyunyan

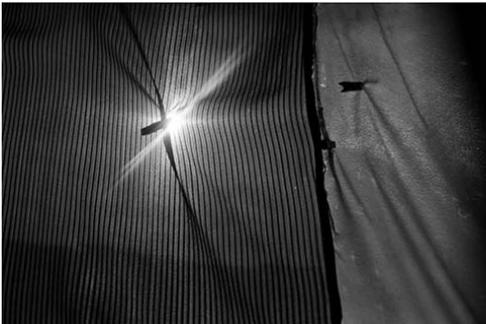


44 (130)
1992-95
© Gagik Harutyunyan

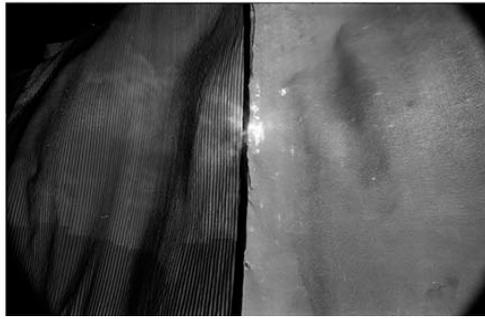
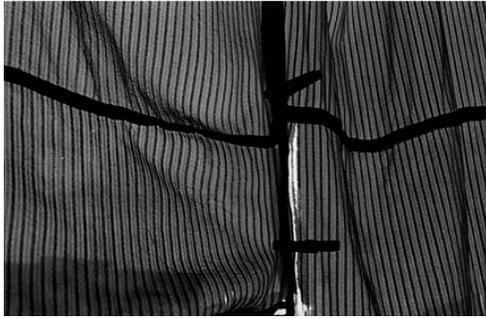


45 (110)
1989
© Gagik Harutyunyan

световом отверстии каменной ямы-темницы [44]. Наконец, свет мистически восседает в кресле [45], хотя автор прозаично привязывает эту фотографию к борьбе за власть в конце 80-х, борьбе за “кресло”. Тема высвечивания, световых бликов или, если обобщить, опосредованного света уже непосредственно выступает в серии фотографий занавесок [45–50]. Занавески прохудились от солнечного света, который то тут то там пробивается сквозь отвоеванную ткань.



45 (91), 46 (94), 47
1987-89
© Gagik Harutyunyan



48 (90), 49 (93), 50 (92)

1987-89

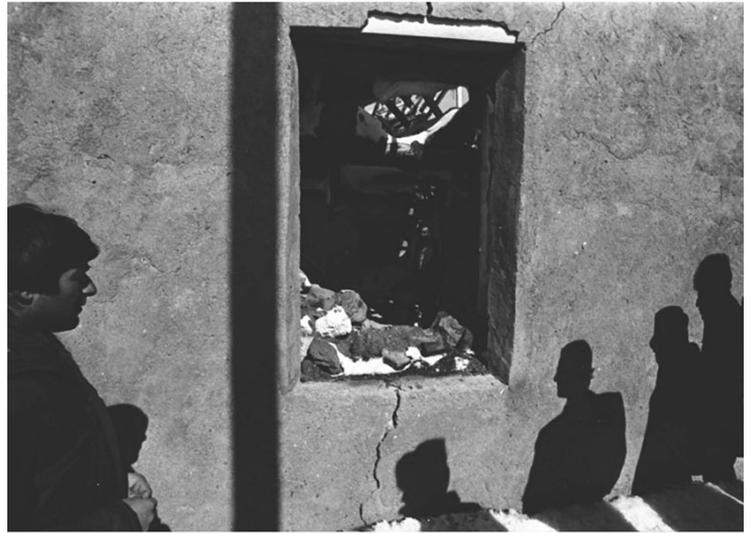
© Gagik Harutyunyan

Присутствие опосредованного света отмечается также тенью. Недаром во многих фотографиях Гагика Арутюняна главную, в любом случае не последнюю роль играют тени. Тени с предметами и людьми, которые их отбрасывают: дети, играющие в *лахты* [51], тени людей на стене с разрушенным окном [52] – в обоих случаях тени кажутся более активными, чем люди. Или одни тени: тень на стене от столба, которого не видно [53], тень небольшого дома на новой высотке [54] – поскольку по соседству фотографии старого, досоветского, города, эта тень воспринимается как тень старого дома, старого города вообще. Сюда же ереванцы-старожилы, возможно, отнесут и фотографию крытого рынка – уютную и красивую “тень” Еревана советского времени [55]. И конечно же, это тень автора на переднем плане [56], появляющаяся на нескольких работах. Сам он виден лишь однажды – в отражении бокового зеркала машины [57] – тоже нечто из серии бликов и отражений.



51 (33), 1982

© Gagik Harutyunyan



52 (78), 1986

© Gagik Harutyunyan



53 (13)
1979

© Gagik Harutyunyan



54 (111)
1989

© Gagik Harutyunyan



55 (7)
1976
© Gagik Harutyunyan



56 (139)
1992-95
© Gagik Harutyunyan



57 (182)
1995
© Gagik Harutyunyan

Небольшие тематические подборки фотографий (в экспозиции и особенно в каталоге), как правило, составляют маленькие истории – это либо одна серия, либо родственные чем-то изображения. Но иногда это конкретная история – одновременно и story и history, рассказ о событии, которое стало исторической вехой. Такова серия из четырех фотографий про демонтаж памятника Ленина в 1991 году. Посередине две фотографии. На одной Ленин еще на пьедестале, с головой, устремленной в вездесущие облака [59]. На другой он уже без головы, его оторвали от пьедестала, и он в последний раз парит над

площадью, многие годы носившей его имя [60]. На фотографии слева ликующая толпа [58], справа – первый президент в раздумье [61]: конец ли это старой беде или начало новой? Здесь неважно, что последняя фотография сделана позже и в другом месте. Фотограф изобразил это событие не как хроникер (опять как не только хроникер), а как толкующий это событие. Именно этим историк отличается от историографа.



58 (121), 59 (119), 60 (120), 61 (116)

1991

© Gagik Harutyunyan

Такое приставие фотографа давать “историю в картинках” трудно, практически невозможно осуществить при экспозиции, да и в каталоге выставки. Куратор руководствуется иными, прежде всего визуально-эстетическими принципами. Поэтому четыре фотографии приведенной выше истории разошлись по разным стенам, попали в соседство с другими фотографиями. Ленин на пьедестале больше остальных составляющих начальной четверки и занимает ключевое место [62], а парящий безголовый Ленин встречает посетителей с афиши [63]. Так же разошлись и другие “истории в картинках”. Впрочем, и у одинарной фотографии есть своя история. Собственно, Гагик, кажется, ничего не снимает без глубоко заложенного смысла или смысла, проявляющегося при созерцании фотографии. Если в тетраптихе о демонтаже Ленина история вполне прочитывается, то в одинарной фотографии автор делает намек, подсказку смысла изображенного. О подсказке Гагик сказал на вопрос-замечание одного фотожурналиста о том, что в каждой выставленной фотографии имеется своя история. Таким образом куратор, разъединя “истории в картинках”, делает каждую составляющую самостоятельной историей, для понимания которой фотограф вложил свою подсказку. Возможно, виртуальное представление спасет и авторский замысел, и сами фотографии от замысла. Мои иллюстрированные заметки – черновой эскиз такого представления.



62
2017



63 Гагик Арутюнян и куратор выставки Виген Галстян
2017 перед Домом художника, где проходила выставка

Снимая истории, фотограф невольно фиксирует историю. Мы уже говорили, как он ориентировался на человека, когда снимал сидячие демонстрации протеста. Но тем самым он фиксировал к тому же конкретное историческое событие. То же с демонтажом памятника. Но порой он фотографирует нечто другое, что может в дальнейшем стать визуальным источником для историка и этнографа – “уликой”, о чем мы уже говорили. Так, Гагик снимает почти весь процесс изготовления *тоныра* – земляной печи и глиняных сосудов. Мы видим, как месят глину [64], как тянутся к человеку словно живые изготовленные им кувшины [65] и даже как тоныр, “надетый” на человека, передвигается по дороге ногами этого человека [66] – по замечанию автора, человек оказывается заложником своей идеи: тоныр строят, поднимая вокруг себя наклепленные друг на друга плоские полоски глины. Но здесь я имею в виду фотографию 1987 года, сделанную в селении Сарнахпюр, где изображены сушащиеся тонырные цилиндры [67]. Это как бы предвестник того, что можно было увидеть в холодные и темные 1990-е в том же селе, когда почти забытое, во всяком случае, пользовавшееся ограниченным спросом ремесло вдруг испытало пору расцвета – уже потихоньку забываемое вчерашнее вдруг снова ожило, чтобы помочь человеку выжить в тяжелом настоящем. Или же об истории, на этот раз советской истории, начинает говорить сопроводительный рассказ фотографа о том,



64 (86)
1987
© Gagik Harutyunyan



65 (29)
1982
© Gagik Harutyunyan



66 (84)
1987
© Gagik Harutyunyan



67 (82)
1987
© Gagik Harutyunyan

Когда работы Гагика Арутюняна собраны в такой вот ретроспекции, вырисовывается интересная особенность его видения. Кажется, ему интереснее снимать что-либо в разрозненных деталях, чем в целом состоянии. Действительно, отдельные, разрозненные элементы порой передают нечто большее, чем собранное из них целое. Даже если эти элементы выявились в результате разрушения целого. Так у Гагика появляются работы, посвященные отдельным частям дома, которые стали таковыми скорее всего в результате разрушения. Конечно, идея разрушения и войны, даже если разрушение не вызвано войной, здесь присутствует. Но неожиданно эти отдельные элементы получают другие смысловые оттенки, из подчиненных они становятся самостоятельными. Так дверь, оставшись она, становится монументальной, она действительно воспринимается как памятник, поднимающийся, конечно же, к облакам [68]. Или мы видим ворота без стены [69]. Их закрывают, а дома нет. Или дверь шифоньера как бы сама шагает, надевая на человека [4] (хотя мы уже знаем ее иную историю), как идет по дороге тоныр [66].

Можно думать, что интерес к этим отдельным составляющим культуры предшествовал интерес Гагика к отдельным элементам, или, как он их называет, единицам природы. В целом он характеризует это как “уроки природы”. Увидел что-то, изумился,



68 (153)
1992-95
© Gagik Harutyunyan



69 (140)
1992-95
© Gagik Harutyunyan

может быть, даже умилился и, казалось, забыл. Но нет, проходит время, и оказывается, что увиденное мельком запечатлелось. Неожиданно оно всплывает и служит как бы каноном для создания очередной работы. Так, считают, в самом раннем детстве создается запечатление – imprinting образа матери или структуры материнского языка, в общем то, что делает нас такими, какие мы есть. Но у Гагика, похоже, художественное запечатление продлилось на всю жизнь. “Уроки природы” становятся позже теми элементами природы (а потом и культуры), которые он фотографирует. Замечу, это не обязательно именно то, что запечатлелось. Запечатленное становится чем-то вроде модели, матрицы, которая

позволяет видеть сходным образом новые вещи. Хорошей иллюстрацией к сказанному могут послужить фотографии одного и того же пня, снятые с разных сторон. В одном случае это и есть пень (он так и называется – “Пень” (Обрубок), “Մննդ”) [70]. А в другом

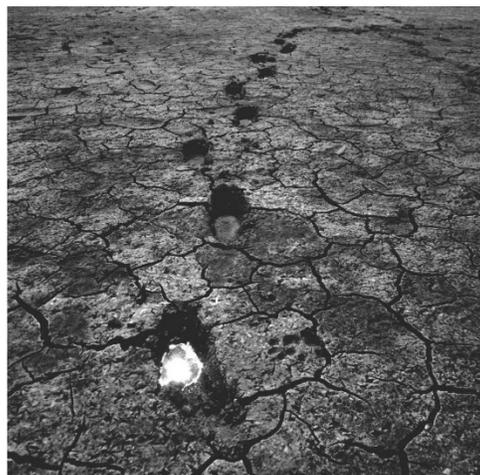


70
1993-94
© Gagik Harutyunyan

это “Остаток” (“Մննդ”), потому что у основания появились поросли. Пень с порослями не попал в экспозицию, возможно, потому, что здесь есть ростки, надежда жизни, а серия, в которую он входит, выражает в целом безнадежность и отсутствие жизни, очевидные в кадре с мертвыми рыбками [71], несмотря на то, что здесь можно встретить и жизнеутверждающие солнечные блики, правда, без солнца [72].

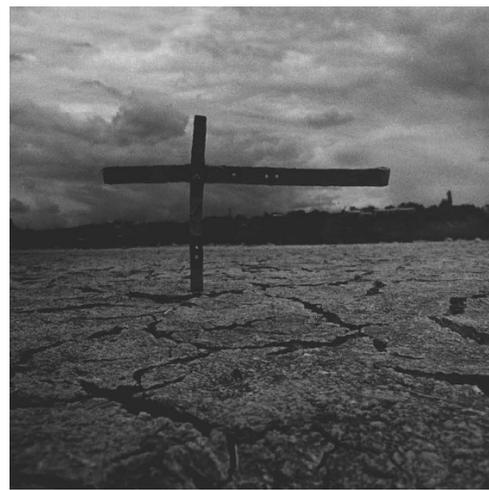


71 (164)
1993-94
© Gagik Harutyunyan



72 (166)
1993-94
© Gagik Harutyunyan

Пень-остаток находится на дне Ереванского озера, которое, обмелев в начале 90-х, неожиданно обнажило покоившиеся на дне под водой странные вещи, большей частью “элементы” культуры, ненужные ржавые остатки культуры, обнажившиеся на обмелевшем дне в виде странных замысловатых объектов – непременно под облаками, которые оживляют даже эти безжизненные останки [73 – 80, 5]. Там же, где крупный план не позволяет облакам появиться в кадре, высохшее дно озера оживляют следы ног [81, 82]. На одной фотографии в продавленном следе остатки воды отсвечивает солнце [83], как в луже, о которой мы уже говорили [41]. Тем самым становится понятно, что работы Гагика



73 (159), 74 (165), 75 (173)

1993-94

© Gagik Harutyunyan



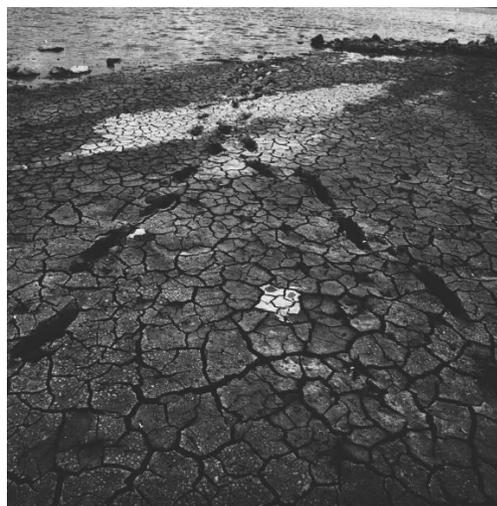
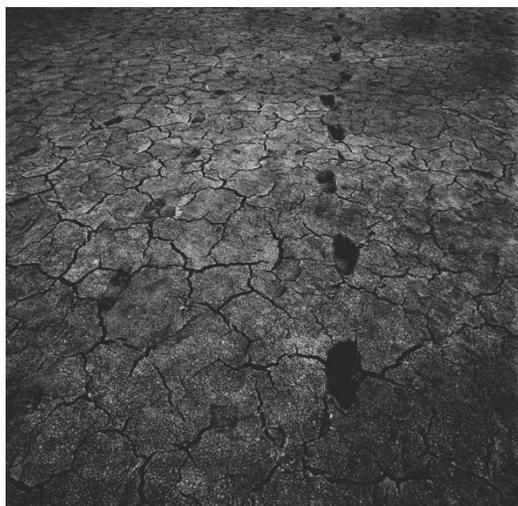
76 (157), 77 (160), 78 (171)

1993-94

© Gagik Harutyunyan



79 (163), 80 (167), 5 (169)
1993-94
© Gagik Harutyunyan



81 (172), 82 (161)
1993-94
© Gagik Harutyunyan

Арутюняна можно группировать по самым разным признакам, “элементам”. И еще серия фотографий обмелевшего озера выявляет такие темы, которые в работах со многими деталями могут остаться незамеченными. Так, например, проявляется тема границы. Граница между водой и потрескавшейся сушей [84], следы ног [85] или след от велосипедной шины [86] как граничная линия, даже плохо сработавшая шторка аппарата

создала незадуманную границу [87]. Наверно, граница в этой серии особенно нужна, потому что автору трудно отграничить себя от того, что он фотографирует – его тень



83 (166)
1993-94
© Gagik Harutyunyan



41 (72)
1985
© Gagik Harutyunyan



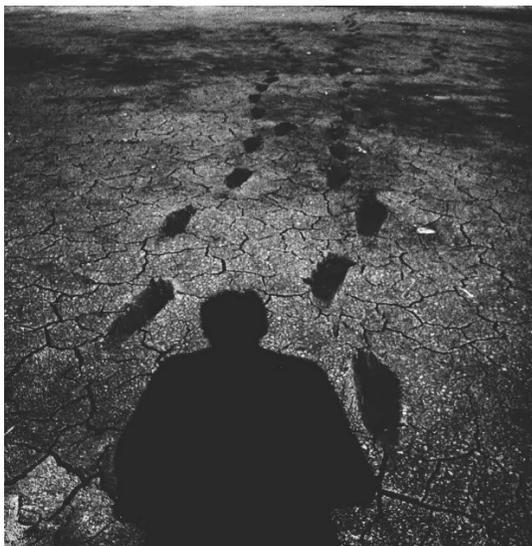
84, 85 (158)
1993-94
© Gagik Harutyunyan





86 (168), 87 (156)
1993-94
© Gagik Harutyunyan

непосредственно ложится на следы, оставленные на дне [88]. Сходным образом в разрушенном селении тень фотографа присутствует наравне со снимаемыми “элементами культуры”, которые стали, как и на дне обмелевшего озера, уже “элементами природы” [59]. Что тема границы ему тем не менее важна и нужна, говорит фотография, где перевернувшийся заржавевший автобус отделен от тени фотографа, снимающего эту прошлую драму, тенью столба [89]. Фотограф отстраняется от снимаемого, чтобы снятое



88 (174)
1993-94
© Gagik Harutyunyan



56 (139)
1992-95
© Gagik Harutyunyan



89 (123)
1992
© Gagik Harutyunyan

по мере возможности не было бы привязано к снимающему. Автор старается быть свидетелем, а не непосредственным участником. Можно сказать, что его привлекает не само действие, а то, что за ним кроется. Вообще все то, что по ту сторону. Может быть поэтому, хотя многое в экспозиции снято в Карабахе во время войны, мы видим не военную хронику, а обыденность жизни – жизни несмотря ни на что.

Хочу снова отметить, что Гагик Арутюнян не гонится за событием, чтобы поймать нужный момент. Он выжидает мгновение, чтобы через него соприкоснуться с вечностью. Он не бежит за временем, а как бы ловит его тени.

Левон Абрамян

1.09.2017