

Фото: Владимир Клавихо-Телепнев

ЧЕРНО-БЕЛОЕ КИНО



Роль фотографий в формировании интерьера становится все заметнее. Об этом – интервью нашего корреспондента Татьяны Шестопаловой с известным фотохудожником Владимиром Клавихо-Телепневым.



Портрет балерины Инги Липа, серия «Кинодивы 20-40-х годов», техника эгломизе

Двадцатый век был веком документальной фотографии. Мы привыкли видеть в снимке свидетельство времени, иллюстрацию к репортажу, официальный документ. Но со временем фотография приобрела новый статус – самостоятельную художественную форму, объект коллекционирования, элемента дизайна.

– Когда ты впервые почувствовал, что фотография ближе к живописи, чем к документальному?

– Думаю, я всегда это понимал. По образованию я художник-график, поэтому я никогда не воспринимал себя как чистого фотографа. Я художник, который взял в руки фотоаппарат, перешел от литографского камня к камере.

– Твои фотографические работы действительно не поддаются обычной фотографии. Ты можешь объяснить, как ты добиваешься «живописного» эффекта?

– Элементарно. В фотографии это называется многократной экспозицией: ты снимаешь, например, кусок мрамора, потом накладываешь слайдовые изображения одно на другое, и получается такой странный эффект. Мне всегда нравился мрамор в московском метро. Иногда мраморные панели подсвечиваются, и тогда они смотрятся как удивительная живопись.

– Какая роль у фотографии в интерьере? Это смысловой центр, или цветовое пятно, или окно в другой мир?

– В зависимости от того, что это за фотография. По тем работам, которые у меня покутывают, я вижу, что люди воспринимают некоторые мои фотографии как отражение каких-то собственных ассоциаций. Будь то пейзаж, портрет или натюрморт – это набор ассоциаций, которые переводят человека в некое идеальное пространство. Есть у меня, скажем, серия



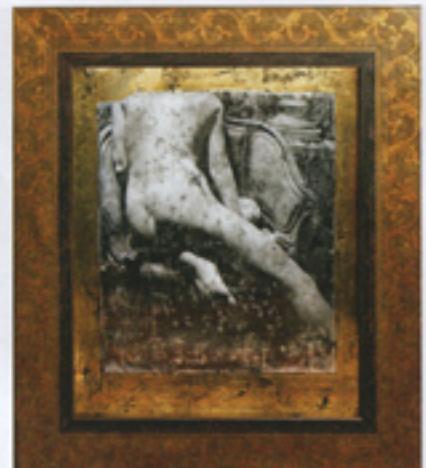
«Вид на Петропавловскую крепость со стороны Невы», серия «Петербург», техника эгломизе

«Сталинский ампир». Очень странные, романтические изображения сталинских высоток. Мне иногда говорят: «Как же ты не понимаешь, что это было за времена, страшное, связанное с массовыми репрессиями, лагерями». Но мои работы не имеют никакого отношения к реальности. Это как сталинское кино, которое отражало не действительность, а миф. Реально это никто не воспринимает, и все же оно было частью той жизни. «Сталинский ампир» – это отражение мифа. Кстати, первым, кто оценил серию целиком, был Питер Гринуэй. Он приезжал на Московский кинофестиваль и, увидев в кафе «Мезонин» мои фотографии, хотел их купить. Но так как для меня это художник номер один, то я им просто подарил.

А вот моя новая техника, зеркальца, – нечто совсем другое. В этих работах есть что-то напоминающее о спиритических сеансах, о гаданиях, – о всем, что связано в нашем представлении с образом зеркала. Они более интерьерны, чем обычные, потому что впитывают в себя окружающее пространство. Отраженное изображение соединяется с фотографией, и чем богаче интерьер, тем глубже становится работа. Меняется угол зрения – меняется и фотография. Эта техника была



Три работы из серии «Библия в фотографиях», фотопечать на матовой бумаге



«Ночь», техника эгломизе

В новых работах в технике эгломизе есть что-то, напоминающее о спиритических сеансах. Они более интерьерны, чем обычные, потому что впитывают в себя окружающее пространство.

придумана еще в XIII веке, а в XVIII веке получила то название, под которым дошли до наших дней – эгломизе, в честь француза Гломи. Он делал гравюры на стеклянной пластине, покрытой тонким слоем сусального золота. В технике эгломизе выполняли узранные для дворцовой мебели. А соединить ее с фотографией мне пришло в голову, когда в Москве появились состаренные зеркала, их делал Марат Ка. Это был случайный ход, и только потом, от своего соседа, который работает в Пушкинском музее и считается одним из лучших специалистов по миниатюре, я узнал, что пользуюсь изобретением Гломи.

– Почему ты не работает с цветом? Твои фотографии всегда монохромные, черно-белые.

– Монотонность – вынужденная вещь. Цвет очень трудно контролировать: он может очень сильно исказиться при печати, и тогда все теряет смысл. Даже при изменении на минимальный процент одного цвета по отношению к другому все разрушается. Если ты хочешь просто показать, что небо синее, а трава зеленая – это одна история, а если говорить о цвете как о художественном инструменте, такая привлекательность непримлема. Я же из художественной среды, поэтому мое восприятие цвета очень тонко. Мне нравится, например, сочетание различных оттенков белого цвета. Допустим, напортрет из одних белых предметов. У каждого из них свой оттенок белого цвета. Для тех, кто далек от живописи, это будет черно-белая фотография, а для тех, кто с ней знаком, – тонкая систоличь-



Работа «Руки с грушей» из серии «Руки», фотопечать на бумаге-металлик

Представим себе интерьер из различных белых предметов. У каждого из них свой оттенок белого цвета. Для тех, кто далек от живописи, это будет черно-белая фотография, а для тех, кто с ней знаком, — тонкая светопись.

— Расскажите, пожалуйста, как возникла тема многих работ. У вас есть базовая серия на ту или иную тему. Как, например, появилась «Руки»?

— «Руки» мне предложили делать, когда я снял «Синий». Странно, но в тот же году меня появилась еще и «Глаза». Какая-то расщепленка получилась. Но, кстати, очень интересная оказалась тема.

— Специалисты говорят, что бывают пурпурные руки, бывают зернистые. И дикие руки преступника. Об этом есть рассказ у Цейбла, он называет «Звездить четыре часа во здании желания».

— Я знаю, что все женщины внимательно смотрят на руки. Мы, мужчины, гораздо меньше обращаем на это внимание. Вот эти странные изломы, форма... Руки действительно бывают очень выразительные, воплощение чувственности, особенно у людей творческих, утонченных.

Вообще-то тема обычно начинает кружиться вокруг какой-то одной, глобальной. У меня есть одна большая тема — тема поколения. Одно время я болезненно воспринимал разговоры о том, что мое поколение не создало ничего нового в искусстве, и поэтому хватался за людей, которых считал талантливыми, как за какие-то островки. До сих пор жалею, что не успел снять тех, кого сегодня уже нет в живых.

— У вас есть любими модели? Я знаю, что вы любите снимать Ренату Зинаеву,



Три работы из серии «Вишневый сад», фотопечать на матовой бумаге

— Ну, Рената просто мой товарищ, мы с ней друзья. Но мне действительно нравится с ней работать, потому что удастся создавать разные образы. При том, что это всегда Рената, она узкая, но разные. Я считаю, что самое главное — побороть тот стереотип, который уже возник. Есть люди, с которыми это получается. Илья Зинец, Елена Морозова, моя приятельница балерина Ирина Тинкевич... Мне говорят: «Они же неподходящие!» А я никогда не ставлю задачу сделать фотографический портрет. Я делаю из человека персонажа моего собственно фильма.

Недавно прошла выставка современного искусства. Я случайно попал

в компанию Кабакова, Нестеровой, Брускина. Критик «Нью-Йорк Таймс» увидел в моих работах театральную основу. Первое, что ему пришло в голову, — это система Станиславского. Конечно, к Станиславскому мои работы не имеют никакого отношения, но наличие некой системы он угадал. В каждой фотографии, которую я делаю, присутствует сценарное начало. Сначала появляется какой-то образ, существующий в моем воображении, а потом уже портрет. Я не могу снять фильм целиком, поэтому делаю один-два-три кадра. Если зритель чувствует то, что осталось за пределами съемки, значит, я работал не нарасхват.

— Ты никогда не пытался работать в кино?

— Надо же объективно себя воспринимать. Для меня кино — полуторонний мир. Система монтажа, к примеру, мне абсолютно непонятна. Я вижу картинку, но не движение.

— Насколько мне известно, ты можешь «делегировать» свои фотографии в массивные разные рамы, которые сами по себе являются произведением искусства. Ты не бояешься, что декоративность рамы будет подавлять изображение?

— Нет, потому что рама воспринимается как продолжение работы и в то же время соединяет ее с пространством, в котором она будет находиться.



Работа из диптиха «Был спит», серия «Детки», техника эпоксидка

Я представляю себе, что это пространство классического, потому что работы дорогие и можно догадаться, куда они попадут.

Началось все с того, что мне хотелось освободиться от материальной зависимости в искусстве. Долгое время я работал для модных журналов, чтобы иметь возможность снимать «для себя», не думая о деньгах, но оказалось, что совмещать эти вещи очень сложно. Одно начинает вытеснять другое. Нужно было найти форму, которая позволит поднять статус фотографии, и я ее нашел. Дело в том, что фотографию везде показывают однозначно. Или она накатана на какую-то твердую основу и демонстрируется без всякой рамы, или это черная рамка и белое паспарту. Ни кто не оформляет фотографию так же дорого, как живопись. Но если ты обратишь внимание на снимки с интерьеров начала прошлого века, то увидишь фотографии в таких рамках, которые являются продолжением работы. И это все меняет. Конечно, это был принципиальный шаг – оформить фотографию, как живопись музейного уровня.

– Твои работы продаются не только в Москве, но и в Париже, Нью-Йорке и Лондоне. Различаются ли отношения к фотографии в России и за ее пределами?

– Я всегда считал, что профессионал – тот человек, который может перемещаться из где-то удобно. Есть люди, которые могут выставляться только в России,



«Здание МГУ. Диптих 2» из серии «Сталинский ампир», фотопечать на матовой бумаге



2



Две работы из серии «Чувственность», фотопечать на матовой бумаге

потому что они понимают только здесь. Или потому, что получили здесь известность, а за границей они абсолютный ноль. Искусство это часто бывает. Мне хотелось такой барьер убрать. И это получилось в Париже, Нью-Йорке или Лондоне: у меня продается почти то же, что здесь. Пытаются, конечно, привлечь тебя к какой-то национальной специфике. Если ты, скажем, африканский фотограф – просят, чтоб было больше Африки.

– Тебя представляют как русского фотографа?

– Ты знаешь, я все-таки добился, чтобы меня представляли как классического русского фотографа. А иногда и новое не указывают национальность.

– У нас-то в «глянцах» журналах тебя представляют как иностранца. Я всегда хотела спросить, где правда, а где рекламный ход?

– Мой отец прискасал в Россию из Латинской Америки по работе, остался здесь, женившись на моей маме, и работает на испанском радио, которое вещает на Испанию и Майами. Я, конечно, был одним из первых детей, родившихся в браке между советской женщины и латиноамериканцем, потому что в сталинские времена это было невозможно. Маму, я помню, долго таскали по КГБ, как же она осмелилась

пойти замуж за иностранца.

– Ты хорошо знаешь испанский?

– Я говорю, но при отце очень редко. Была дурная история (сейчас думаю, не дай Бог мне ее повторить со своими детьми): что-то мы с братом сказали неправильно, он нас покричал в резкой форме, посмеялся, и с тех пор мы перестали говорить по-испански, хотя все понимали.

– А профессиональные фотографы в семье были?

– Со стороны мамы у меня все художники: дедушка, бабушка, тетя. Я и родился в Доме художника на Верхней Масловке. Все, кто появился на свет в этом доме с огромными мастерскими, просто должны были идти по художественной части. Правда, другой мой дед, действительно, был фотографом, но и его никогда не видела. Хотя на вернула мне и от него что-то передала... ▲



«Портрет девочки на красном фоне», техника эпоксидка