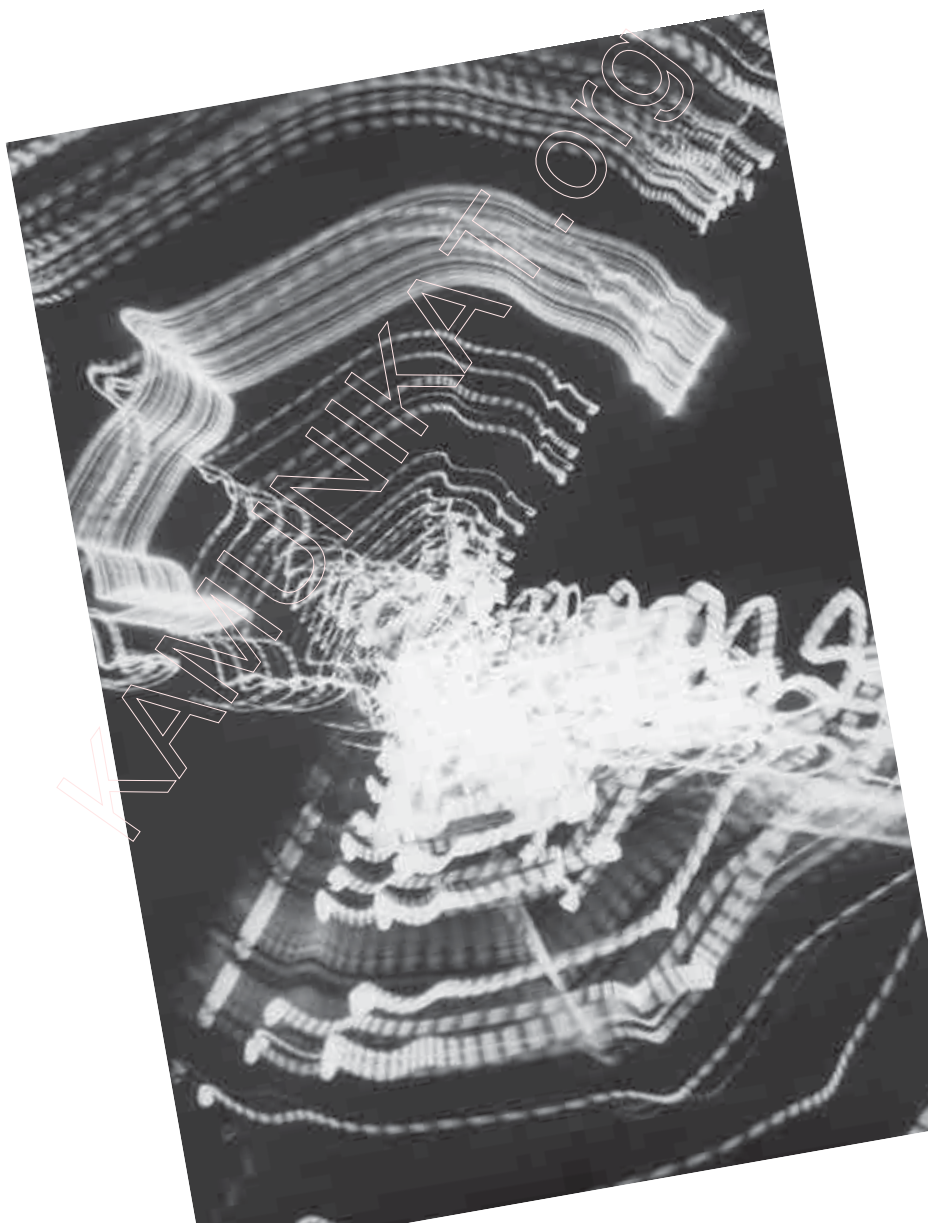


Шонккя мочерм



## Тонкія колеры-1

*Тонкія колеры,  
нібы ружы цвѣт –  
Вобраз мары пра рай.*

\* \* \*

*Тонкі колер – гэта яго пачатак.*

\* \* \*

*Колер памірае ў цемру  
І нараджаецца з сьвятла.*

\* \* \*

*Тонкія колеры – гэта сфэра нябачнага.  
Іх выяўляе фатаграфія  
І бачыць – відушчы.*

\* \* \*

*Тонкія колеры,  
як каханьне юнацкае –  
Хараство ў чысьціні.*

\* \* \*

*Тонкія колеры – гэта дзяцінства,  
Што жыве вечно.*

2003 г.

## Тонкія колеры-2

Каб зразумець колерную фатаграфію, мала толькі ведаў і мастацкай адукацыі, трэба пачаць здымаць на колерную эмульсію. (Тут я не кажу пра электронную (лічбавую). аснову. Але сутнасць тая ж – гэта колерная субстанцыя). Фатаграфу, выхаванага ў клясычнай фатаграфіі (гэта значыць у чорна-белай), тут адразу падсьцерагаюць няўдачы.

Фундаментальны прынцып палягае на тым, што *колерная фатаграфія пішацца колерам, а чорна-белая (клясычная) пішацца святлом*.

Практычна, нельга напісаць чорна-белую фатаграфію колерам. Нічога добрага ня выйдзе. Гэтак жа нельга (як правіла), добра напісаць колерную фатаграфію толькі святлом. У неразуменні гэтай фундаментальнай асаблівасці прычына бальшыні няўдач.

Праўда, у рэдкіх выпадках удаецца сумясыць цветапіс са святлапісам. Але дасягненніў тут ня шмат. Звычайна атрымліваем пры сумяшчэнні гэтакую клясычную фатаграфію, але ў колеры. Толькі тады з фотакарціны часта знікае абагульненне вобразу і таямніца выявы (падвойны плян альбо падтэкст).

У натуральных сюжэтах натуральныя колеры дэмакуюць усялякія недамоўленасці, сымвалізм і падвойныя пляны. Знікае клясычная ўмоўнасць выяўленчых сродкаў, і вылазіць банальная „натурэль”. Збялісанасць колеру са святлом (калі гэта ўдаецца), звычайна мала што дае, хіба што прыгожы від, які неглыбока крапае душу, бо знікае якраз душа вобраза. Мы бачым выразную рэпрадукцыю рэчаіснасці, ня больш. Выяўленне эстэтычнай, вобразнай сутнасці рэчаў і зьяваў у такіх умовах – няпростая задача.

Сітуацыю ратуе мікшыраванне колераў, што часам дасягаецца, напрыклад, расфакусоўкай аб'ектыва (здымкай у нярэзкасці). ці іншымі мэтадамі (мяккімі насадкамі, сеткамі, здыманне прымітыўнай оптыкай і г. д.). Такі падыход вымагае вялікага вопыту, добрай мастацкай інтуіцыі і пачуцця меры.

Здымаючы такім чынам, паступова пачынаеш пераконвацца, што рэзкасць выявы ў колернай фатаграфіі найчасцей зьяўляецца першым яе ворагам, бо перашкаджае якраз выявіць і ўспрымаць колерную гармонію ў шмат якіх сюжэтах, асабліва знятых з „чорна-белым” падыходам.

Праўда, колерны фатаграфічны натуралізм таксама можа быць выразным выяўленчым сродкам эстэтычнага вобразу. Толькі тэматычная шкала ягоная даволі вузкая. А зрэшты – як і ўсёй колернай мастацкай фатаграфіі (калі параўноўваць яе з чорна-белай).

\* \* \*

Ёсць яшчэ адзін аспект фатаграфіі, які мала залежны ад творчасці фатографа – успрыняцце фатаграфіі ў грамадстве, узровень грамадзкай мастацкай культуры. Тут паўсюдна марная справа. Мас-культура шырока акупавала фатаграфічны працэс у сваіх інтарэсах. У выніку грамадзкі ўзровень ведаў, разумення і запатрабаванняў да мастацкай фатаграфіі вельмі не высокі. Дакладней, ён стаўлены, збочаны мас-культурай, што яшчэ горай за звычайнае бескультур'е, бо ўсяляе ў сьведомасць чалавека фальшывае перакананне ў тым, быццам ён мае адэкватнае паняцце аб фатаграфіі, грунтуючыся на ўзорах рынкавай фатаграфічнай вытворчасці.

Тым ня менш, творчая фатаграфія заўсёды вылікала нязьменны грамадзкі інтэрас з прычыны, перш за ўсё, шырока распаўсюджанага фотааматарства. На жаль, цяпер узровень фотааматарства моцна падрэзаны аўтаматызацыяй фотакамераў, аўтаматызацыяй фота-сэ-

рвісу і камэрцыялізацыяй такім чынам асноўных запатрабаваньняў аматарскай фатаграфіі. Фатаграф-аматар перастаў вучыцца. Бальшыня задавальняецца ўменьнем націскаць спускавую кнопку. Цяпер гэтага дастаткова, каб атрымаць адбітак.

\* \* \*

Фатаграфія ёсьць выяўленчая творчасць, зь якой ніякая іншая творчасць ня можа параўнацца, бо не валодае асаблівасьцю эстэтыкі, якую я б назваў якасьцю „трансэдэнтнага гістарызму”.

Фатаграфія здольная адбіваць сутнасьць рэчы ў неасэнсаваным адчуваньні, акумуляваць перанос душы ад зьявы да яе адлюстраванья.

Нам шматкроць прыходзілася глядзець на фатаграфію сябра ці блізкага роднага нам чалавека, якога бачылі кожны дзень, і характар ягоны ня ёсьць для нас сакрэтам. Фатаграфія ягоная нам мала што кажа, пакуль ён ёсьць.

Але вось яго няма. Раптоўна памёр. Ці загінуў трагічна. Побач застаецца ягоная фатаграфія, шэрая і звычайная. Але як жа нечакана пачынае яна „гаварыць”, як раптам пачынаеш бачыць тое, чаго ня бачыў раней, колькі шчымленьня і адкрыцьця, як трымае яна нашу ўвагу і наш пагляд, нібы магніт.

Гэта робіцца ня толькі з фатаграфіяй згаёмай асобы, але і з рэчамі, інтэр’ерамі і краязьвідамі, сфатаграфаванымі даўно і зьвязанымі з нашым існаваньнем. Чым далей у часе, тым мацней перажываньні і рэзананс у нашай душы. Нязначнае і звычайнае, зьнятае *тады*, – робіцца шматзначным і амаль сымвалічным, калі сузіраем *цяпер* на даўняй фатаграфіі. Тут выяўляецца таямніца, магія *мінулага часу* (які не спыняецца, але фатаграфія яго ўмоўна спыніла).

„Магія часу” адбіваецца ў фатаграфіі наймацней і зьвязана з суб’ектыўным успрыняцьцем, асэнсаваньнем і перажываньнямі. Яна выяўляецца ў кантэксьце самаіснаваньня асобы, у плыні ейнага лёсу. Але час – катэгорыя аб’ектыўная. Таму ўспрыняцьце магічнай эстэтыкі фатаграфіі ёсьць агульным для ўсіх і грунтуецца ня толькі на суб’ектыўных дачыньнях. Тым больш, што няма рэзкай мяжы паміж вечным існаваньнем, вечным парадкам і ўнутраным сьветам асобнага чалавечага духа, які ёсьць таксама часьцінкай агульнага. І менавіта таму самыя неверагодныя фантазіі і перажываньні аднаго могуць стаць зразумелымі і дарагімі для іншых.

Вось мост праз Вяалью і муры касьцёла, асьветленыя заходнім сонцам на фатаграфіі Вільні канца XIX-га стагоддзя. Цяпер, глядзячы на адбітак рэчаіснасьці стогадовай даўніны, пазнаеш яе і з хваляваньнем усьведамляеш, што мінула сто гадоў і што як гэта мала, усяго толькі ўчора.

Містыка мінулага часу і спыненае імгненьне – гэта тое, чым палоніць і трымае душу фатаграфія, калі аддаляецца ад пачатку. Яе вобразна-псіхалягічная сістэма пагрунтаваная якраз на гэтай якасьці і, практычна, незалежная ад фатографа, які, аднак, прыносіць у фатаграфію (калі ён мастак). вобразна-эстэтычны кшталт. І тады адна фота-карціна можа сказаць

больш, чым сотні мэтраў рухомай кінастужкі зафіксаваных мінулых падзей. Бо каб адчуць і зразумець мінулы час, зусім ня трэба ўзнаўляць ягоную люстраную плынь рэчаіснасьці. Дастаткова стварыць яе вобраз, карціну. Спыненае імгненне ў форме эстэтыкі скажа больш, чым сузіраньне ўзноўленага і рухомага працэсу не існуючага ўжо быцьця.

Кіно ня ёсьць спыненым часам, а толькі адлюстраваньнем ягонага плыні. Таму яно ня мае іманэнтнай сыпрыхтуальнай працягласьці ў часе. Кіно валодае іншай сістэмай каардынатаў, чым фатаграфія.

Каб выклікаць медыятацыю і ўражаньне, раўназначнае фатаграфіі, кіно мусіць сягаць па сродкі эстэтычнай вобразнасьці. Па-за эстэтыкай само па сабе тут (у кіно). не выяўляецца гэтак моцна, як у фатаграфіі, і не маніфэстуецца фэномен прысутнасьці мінулага часу. Праўда, эстэтычнымі сродкамі ў прынцыпе любое мастацтва можа яго выявіць (асабліва музыка і паэзія). Але гэта ўжо асаблівасьць эстэтыкі, а не выказнік вобразнай зьявы ці нават, можна сказаць, роду дзейнасьці.

Роды дзейнасьці (нават калі гэта не мастацтва), звязаныя з прадметнымі рэальнасьцямі мінулага часу, выклікаюць аднолькавыя альбо блізкія (збліжаныя). псіхалгічныя перажываньні. (Тут зазначу, што мастацкае ўражаньне грунтуецца на паяданьні эстэтыкі і псіхалёгіі.)

Самым яркім прыкладам такога збліжанага перажываньня зьяўляецца археалёгія. Мой калега-археолог пастаянна паўтарае: „Адкрыцьці робяцца ў цішыні”. Гэта значыць, вечарам, пасля тлумнага працоўнага дня ён застаецца адзін у раскопе сам-на-сам з расчыненым часам, з рэчамі і прадметамі, што ўзьніклі зь небыцьця праз друз і пясок. Пачынаецца медыятацыя, асэнсаваньне, узнікаюць гіпотэзы, робяцца адкрыцьці і высновы па правілах клясычнай навукі, але магія даўніх прадметаў, зачараваньне містыкай гісторыі, відочнай у раскрытай зямлі, такое моцнае, што пачынаецца трымценьне душы.

Вось гэтае „трымценьне душы” цягне, як магніт, штурхае ў раскоп, каб дакрануцца рукой да таямніцы часу. Там (у раскопе). зусім ня так, як на паверхні. Там, стоячы на драўляным васьмісотгадовым насыціле вуліцы старажытнага Менска, можна, як ва ўяўнай машыне часу, адчуць сумяшчэньне эпох, на імгненне быць нібы ў двух вымярэннях. Капнеш рыдлёўкай чорную зямлю, і запахне хлявом. Гной, жоўты, як тытунь, нібы цяперашні, імгненна чарнее – дзвэ секунды – як фатаграфія ў цёплым прайўніку.

І зноўку ты – ў першым вымярэнні. Зьвініць піла. Васьмістагодні зруб. Пілуем круглякі. І пахне смолкаю сасновы водар хвоі. Гэта той пах – схаваны вецер. Вызваліўся з-пад пілы і прыляцеў з лясістых над Нямігай гор, пад перазвон мячовы, змяшаўся з горкім дымам Менска спапялелых сьцен...

Гэта ж не фантазія – рэальнасьць. Гэта ж тут, цяпер пахне далёкая Бацькаўшчына, вечная і несмяротная.

Не замінае ветру. Ня рушце магіл. Ня йдзіце ў Нямігу. Не зжынайце залом Усяслава. Нават ворагі, спыненыя, павярнулі тады. Не рабеце ахвяр.

Ня слухаюць, ня чуюць, не разумеюць. Ня любяць духу, што пахне смалой і хлявом...

Самае вострае і надрэальнае ўражаньне, якое выклікае археалёгія (працэс, прадметы), – гэта *адчувальнае прэсаванага часу*. Рацыянальна думаючы, чалавек успрымае даўніну, як вельмі далёкую і безадносную мінуласьць. Але сузіраючы археалігічныя прадметы (і асабліва прадметы-творы вобразнага мастацтва), і знаходзячы там зразумелае падабенства свайму часу і свайму вопыту, гэтым самым чалавек нібы сьцірае адлегласьці. Мінулае ўспрымаецца, як нядаўняе сучаснасьць, і толькі розум, рацыё, рэгулюе дыстанцыю.

З уласнага вопыту магу засьведчыць надзвычайнае ўздзеяньне, якое зрабілі на мяне так званыя „фаюмскія партрэты”. (Мне надарылася глядзець унікальную выставу гэтых партрэтаў у нью-ёркскім музэі). Уражае ўсё: рэалістычная вобразнасьць (надзвычай блізкая да сучаснай), фарбы, манера напісаньня (таксама „сучаснага” кшталту), прадметнасьць. Пакажы гэтыя партрэты чалавеку менш дасьведчанаму – ніколі ня скажа, што тут старажытны Егіпет. Скажа: „Эўропа, XX-е стагоддзе”. У лепшым выпадку – некаторыя эўрапейскія маргінальныя накірункі XIX-га стагоддзя.

Гэта ашаламляе якраз мастацтвазнаўцаў. Мне здзівіла яшчэ тое, што ў шмат якіх фаюмскіх партрэтах адчуваецца (і маецца). мастацкая вобразнасьць пазнейшага візантыйскага хрысьціянскага жывапісу.

Але ня гэта галоўнае, што да тэмы маіх разваг. Найбольш пранікае ў душу тое, што пачынаеш адчуваць і разумець чалавечую сутнасьць тых людзей, чые вобразы адлюстраваныя на пасьмяротных партрэтах, дзе мастак ставіў задачу адбіць падабенства і рэаліі муміфікаванай асобы. Часам здаецца, што чуеш іхнія галасы.

„Адкрыцьці робяцца ў цішыні.” У цішыні прыходзіць Бог, і сьветлы Анёл, і добрае натхненьне. О, жывая, Боская цішыня! Дзесьці побач, дзесьці тут існуе вечнае жыцьцё, што вагаецца на стыку сьветаў, ці на стыку сьвятла і несьвятла, ці на стыку эпох, пакуль з жоўтага ў чорны ператворыцца зямскі прах...

Толькі раз я застаўся ў курапакім раскопе, адзін, сам на сам з шкілетамі, вечарам папрацаваць у цішыні. Інфармацыя, ці назавём гэта агульным словам „нешта”, было настолькі моцным, што назавуцца (і потым на доўгі час). узнікла штосьці накіштал разблакіроўкі ўспрыняцця.

Сонечнай летняй раніцай, едучы на працу ў Курапаты, у напоўненым аўтобусе я глядзеў на доўгія сьветлыя і шаўкавістыя валасы дзяўчыны, што была перада мной. Я ня мог адарваць погляду ад гэтых валасоў, аж пакуль да мяне не дайшло, што дакладна такія доўгія і сьветлыя валасы былі на прастрэленым жаночым чэрапе, які я выцягнуў з-пад пяску і завалу касьцей у раскопе. Я паглядзеў на дзяўчыну цалкам, на яе твар і фігуру, і ўбачыў яе шкілет. Побач стаяў другі шкілет, які прыціскаўся да яе. Гэта быў, відаць, „сэрцовы” хлапец дзяўчыны – ранішняе закаханцы. Яны замілавана паглядвалі адно на другога.

Памятаю, што адначаснае бачаньне шкідлетаў і целаў людзей, якія прыціскаюцца і неўпрыкмет датыкаюцца губамі адзін да аднаго, выклікала ашаламляльнае непрыемнае ўражаньне, нібы я ўбачыў, як цалуюцца мерцвякі. Навокал сядзеў, стаяў натоўп – аўтобус шкідлетаў. Нібы ўвесь курапацкі раскоп паўстаў у жывых.

Я паглядзеў у вакно. Бачаньне шкідлетаў то зьнікала, то зьяўлялася зноў. Памятаю, што мяне гэта не здзівіла і ня ўразіла. Я толькі падумаў, што трэба ўважліва жыць па Запаведзях, каб ня стаць шкідлетам.

Пра бачаньне я нікому не расказваў, бо расказы пра паўмістычныя зьявы не дагоць ніякага добрага выніку, акрамя шкоды апавядальніку (яму проста ня вераць).

Калі расчышчалі першы пласт расстраляных у курапацкім раскопе і відаць была сітуацыя, размовы, як правіла, спыняліся. Гаварылі мала, у паўголаса. Так складалася само сабой.

Разам з намі, археолагамі, працавалі крыміналісты з пракуратуры, зь міліцыі, прысутнічалі грамадзкія назіральнікі і назіральнікі ад мясцовых уладаў. Чаго толькі ні прыходзілася бачыць крыміналістам, прывыклым думаць і апэраваць сухімі катэгорыямі Карнага кодэксу.

Аднойчы на дне раскопа я замалёваў на мілімэтроўку раскрыты пласт забітых. У гары шумеў вецер у хвоях і лісьці бяроз, бесклапотна ляталі сінічкі.

– А й тады гэтак птушкі сыпявалі, – пачуў я ўтары.

Загартаваны пракурор Язэп Бролішч стаяў над раскопам і задуменна глядзеў на вершаліны хвой. Гэта ён сказаў. Чалавек быў у двух вымярэннях...

Ня дзіўна, што археалогія спарадзіла так званы „археалагічны рамантызм”, заснаваны на містыцы, легендах і ўяўленьнях. У навуковым сэнсе гэта пустацьвет, шкоднае аматарства і дылетанцтва, награмаджэньне глуштваў (пра „камадромы”, пустыні Наска, напрыклад і т.п.). Але зьмест у тым, што існуе аснова (магія рэчы, расцягнутая ў часе), якая выклікае такую калянавуковую зьяву, на мяжы фальклёру і прыгодніцтва, імкненьне містыфікаваць незразумелае і фантастычна растлумачыць непазнанае.

Вядома, на сьвеце шмат ёсьць рэчаў („дружок Гарацьё”), што ніякой вучонасьці ня сьнілася. Але не пра гэта мая гаворка. Я кажу пра тое, што відавочнае і рэальнае, даступнае кожнаму чалавеку.

\* \* \*

Курапаты і археалёгія ў пэўным сэнсе дапамаглі мне зразумець таямніцы мастацтва фатаграфіі як найвялікшага мастацтва. Яе ўражаньне („пчымленьне душы”). зьвязанае з катарсісам. Катарсіс жа (нагадаю). злучаны з катэгорыяй трагічнага. Фатаграфія ў сфэры рэальнага фатаграфічнага вобразу (карціны). гэтак жа, як Курапаты ў сфэры рэчаіснасьці (і ўвогуле, археалёгія, гісторыя, старына), адлюстроўвае калізію паміж сьмерцю і вечнасьцю, паміж канцовым і бясконцым. Гэтая калізія ёсьць найвялікшая таямніца, якая датычыць кожнага канкрэтнага чалавека і зь якой вынікае зьява і паняцьце трагічнага, зьмест вышэйшасьці і разьвіцьця чалавечага духу.

Мінае час  
і фатаграфія шчыміць.

Шчысленне ўзьнікае ад пачуцця адплылага часу, што захаваўся ў адбітку прадметнай рэальнасці. Яна як бы існуе і не існуе. Пераходны момэнт. І чалавек на мяжы цяпершчыны і мінуўшчыны, якую ня можа ўтрымаць, але ўспрымае, як будучыню, павернутую назад. Гэта ёсьць праява вечнай чалавечай душы, абіяжаранай пачаткам і канцом фізічнага існаваньня. Гэта ёсьць сьведчаньне чалавечага духу, які імкнецца да паяднаньня мінулага і будучага, да гармоніі з самым сабой.

*2004г., Нью-Ёрк – Варшава*

КАМУНІКАТ.ORG