



Собрание эссе о ключевых произведениях белорусского современного искусства

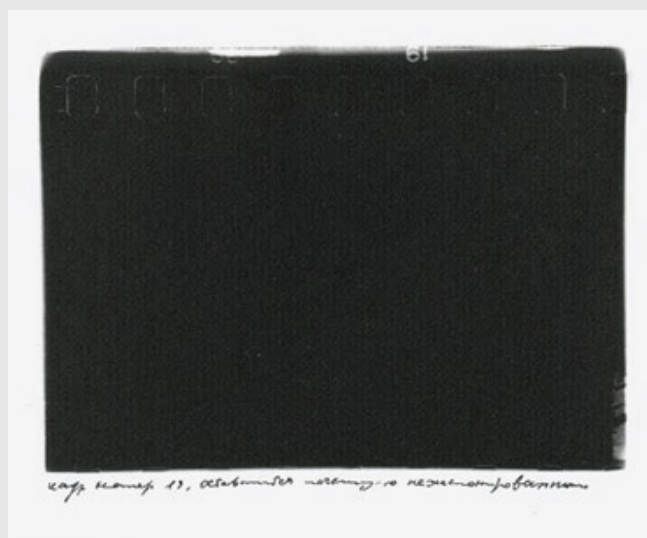
04.06.2015

Ольга Бубич

*Игорь Савченко:  
концептуальная серия  
«Невидимое»,  
1992 – 1994*

ZBOR #4

Ольга Бубич о творческой трансформации Игоря Савченко: о том, как художник последовательно проверял, разрушал и видоизменял фотографию, на примере его концептуальной серии «Невидимое» и других произведений.



© Игорь Савченко, фрагмент серии «Невидимое»  
4.94-13: «Кадр #19, оставшийся почему-то неэкспонированным», 1994

Номер, подпись и размер каждого отпечатка из серии:

1. Отпечаток 10.92-10: «Её портрет, сделанный им единственный раз – при их последней встрече; крышка объектива, забытая им, осталась неснятой», 11.5×16.5;
2. Отпечаток 6.93-2: «Снимок, сделанный со слишком большой экспозицией», 13×18.5;
3. Отпечаток 3: 6.93-3, «Снимок, сделанный со слишком маленькой экспозицией», 12.5×17.5;
4. Отпечаток 10.93-2: «Сильно волнуясь, он ошибся, и 3-секундная выдержка оказалась слишком велика», 12.5×19.5;
5. Отпечаток 4.94-13: «Кадр #19, оставшийся почему-то неэкспонированным», 12.5×17;
6. Отпечаток 10.93-6: «Неровно обрезанный край начала той самой пленки, отснятой им в тот день (напечатано на его старой бумаге)», 13×17.5;
7. Отпечаток 10.93-3: «Луч света, проникший в камеру и слегка скользнувший по пленке, попав при этом на пустой кадр, который он сделал, случайно нажав спуск, заслоняясь рукой от слишком яркого, низко стоящего солнца, бывшего прямо в глаза и мешавшего съемке», 11.5×18.5;
8. Отпечаток 5.94-10: «Снимок большого белого облака, которое только что растаяло в сумеречном небе над тёмной грядой леса – почти в тот самый момент, когда он наконец выбрался из елового мрака; сам не зная почему, затвор он взвёл ещё в лесу – сразу же, как только увидел это облако в просветах между деревьями, когда ещё не было никакой возможности снимать; он закрыл объектив, уложил камеру в кофр и нажал на спуск...», 11×15;
9. Отпечаток 5.94-13: «Снимок, который он уже хотел было сделать, но что-то так разом и так неуловимо, так существенно и так безысходно необратимо изменилось в кадре, что он закрыл объектив, нажал на спуск и спрятал камеру», 11×15.

## Анкета произведения:

Автор: Игорь Савченко

Название произведения: «Невидимое»

Период создания серии: 1992–1994

Количество отпечатков в серии: 9

Тираж каждого отпечатка представлен в конце эссе

Медиа: серия концептуальных фотографий

Чёрно-белая аналоговая фотография, желатино-серебряный отпечаток. Чёрно-белая фотоплёнка 35 мм, чёрно-белая (бромжелатиносеребряная) фотобумага на натуральной основе (fiber—based), химреактивы для обработки того и другого

Место нахождения произведений сегодня: все экземпляры, кроме указанных в конце эссе, находятся у автора

## Ключевые выставки, на которых была представлена серия:

Персональные:

«Искушения Сергеева. Ретроспективная выставка фотографий», Музей современного изобразительного искусства, Минск, январь-февраль 2002;

Antanas Moncio Museum, Паланга, Литва, в рамках биеннале *Erozija*, сентябрь 2008;

Vilniaus Fotografijos Galerija, Вильнюс, май 2011;

«О новом отношении к фотографии», Центр фотографии им. братьев Люмьер, в рамках 5-й Московской биеннале современного искусства, Москва, сентябрь 2013.

Коллективные:

Monuments and Memory: Reflections on the Former Soviet Union, Gallery of Contemporary Art, Sacred Heart University, Фэйрфилд, штат Коннектикут, США, февраль 1994;

Nowa Fotografia Bialoruska, Państwowa Galeria Sztuki, Сопот, Польша, сентябрь 1994;

«Фотография и слово», галерея визуальных искусств NOVA, Минск, 1997;

Past – Future. The Point of Transition, Hasselblad Center, Гётеборг, Швеция, август 1998;

«Idee fixe: Концептуальная фотография в Беларуси, 1986-2006», *Fuji Film Galerijos*, Каунас, Литва, 2007;

Первая Минская триеннале современного искусства «БелЭкспоАРТ–2012», Национальный выставочный центр «БелЭкспо», Минск, ноябрь 2012;

«Алфавит», Городская художественная галерея Гавриила Ващенко, Гомель, май 2014.

«ZBOR. Конструируя архив» (показана документация произведения), галерея «Арсенал», Белосток, Польша, 2015

## Ключевые публикации:

«Романтическая позиция Игоря Савченко», Вадим Добровольский, портал *Art Aktivist*, сентябрь 2011;

«Три дня с Игорем Савченко», Валерий Ведренко, портал *ZNYATA*, февраль 2012;

Monuments and Memory: Reflections on the Former Soviet Union, Joseph Walker, в каталоге к выставке, Sacred Heart University, Фэйрфилд, штат Коннектикут, США, 1994.

## Игорь Савченко. Инвентаризация фотографии. Между словом и образом

Признание фотографии в качестве полноправного культурного и художественного явления в Европе произошло еще в 1970-х. В Беларуси с подобной динамикой этот процесс развернуться не мог. Как исторических, так и теоретических исследований в фотографии на сегодняшний день все еще очень мало. Они носят скорее точечный и стихийный характер, а сама фотография только начинает завоевывать свое место в галереях и музеях, выходя за рамки давно устаревшей функции фиксатора реальности. И хотя ее статус на территории белорусской культуры и искусства пока еще весьма шаток, в рамках отдельных творческих карьер фотография как источник чувственного и интеллектуального восприятия переосмысливалась уже в 1990-х. В этом ключе значимым для описания и анализа является визуальное наследие минского концептуального фотографа Игоря Савченко – человека, чей творческий путь сложно связать с одним жанром или направлением. Несмотря на то, что его появление на фотографической арене страны происходило в тесной связи с деятельностью минской школы творческой фотографии, его профессиональная эволюция разворачивалась скорее в сугубо личных координатах. Как Игорь справедливо

признается в одном из интервью [1], в некоторых случаях творчество отдельно взятого автора само по себе является отдельным жанром. И в случае *Савченко* происходит именно так.

© Игорь Савченко, серия «Мужские ванны», 1990 (работа с фотографией: Н. Вязнов, 1910):

≤ ≥ 1/8



*Н. Вязнов '1910*

*И. Савченко '1990 1*

Создание особого визуального языка у *Игоря Савченко* началось с эксперимента с архивной карточкой начала XX века «Мужские ванны», подписанной неизвестным фотографом как «Н. Вязнов». Перемещая ее при большом увеличении, Игорь создал из 8 переснятых фрагментов одного изображения авторскую последовательность, которая задавала отличный от изначальной документальной фотографии смысл. Эмоции драматизма и напряженности сопровождаются размышлениями зрителя на тему времени: прочтение снимка может быть разным и зависит от позиции смотрящего. Имеет место символическое возвращение к чистому и анонимному образу, лишенному условностей жанра, культурных и исторических особенностей.

© Игорь Савченко, фрагменты других серий:

≤ ≥ 1/34



10.94-1, из серии «Алфавит жестов 1» (1989–1994)

«Реконструкция» чужих архивов как практика исследования и разработки «первофотографии» в творчестве Игоря Савченко продолжилась в сериях «Алфавит жестов 1» (1989–1994), «Алфавит жестов 2» (1990–1994), «Тени» (1989–1993), «Рука на плече» (1991–1993) и других. Как отмечает искусствовед *Ольга Копёнкина* в статье «Катастрофа, которая тем не менее произошла...» [2], Савченко смешивает нарратив исторических документов и фиктивных историй, словно придуманных романистом. По мнению критика, он создает «целый утопический институт по реконструкции образа прошлого», где берет на себя смелость вмешиваться в исторический «текст», корректируя ход действий, дописывая и додумывая сюжеты. «При этом историография становится одновременно пространством для авангардистского жеста (художник придумывает себе некую метароль) и объектом исследования, проверки возможностей построения и функционирования системы обладания прошлым», – пишет *Ольга Копёнкина* [2].

Позже, в 2012, уже не как фотограф, а как концептуальный художник, *Игорь Савченко* вернется к работе с чужими архивами. В проекте «Отложенная встреча. Долгожданное утоление неуёмной жажды света» в рамках групповой выставки «Дворцовый комплекс» он крест-накрест обклеивает окна Дворца Румянцевых и Паскевичей в Гомеле немецкой фотопленкой, сохранившейся на территории Беларуси после Второй мировой войны [3]. Так, первая «встреча» пленки с миром состоялась именно в рамках проекта белорусского автора в ипостаси, далекой от ее изначального предназначения. Между первыми экспериментами начала 1990-х и арт-проектом 2012 – целая пропасть. В проекте, показанном в Гомеле, автора уже не интересует переосмысление безымянных визуальных отпечатков времени, здесь пленка используется им как символический инструмент выражения многослойной художественной концепции, предлагающей зрителю поразмышлять о философских категориях *необходимости* и *случайности*.

© *Игорь Савченко*, «Отложенная встреча. Долгожданное утоление неуёмной жажды света», 2012, Дворец Румянцевых и Паскевичей в Гомеле:



В период с 1989 до начала 1990-х визуальное творчество *Игоря Савченко* представляет собой самодостаточные, не нуждающиеся в подписях снимки (в ранних сериях их можно различить исключительно по цифровому коду, которым фотограф пользуется при нумерации всех работ). В более поздних сериях постепенно берет на себя все большую роль текст, доходя до тотального замещения нарративом визуального образа в серии «*Невидимое*» (1992–1994). Как точно описал этот переход белорусский философ *Дмитрий Король* на презентации альбома фотографа «*Забывае галоўнае*» в апреле 2015 года, «*текст просто поглотил фотографии*».

Интересным представляется более детальное рассмотрение динамики случившегося перехода. В серии «*Сакральные ландшафты*» (1990–1995) подписи, содержание которых не просто выполняет функцию перечисления визуально представленного на снимке материала, встречаются лишь эпизодически. Однако постепенно буквальное описание (например, «*Воскресное хождение по льду*» или «*Одинокая птица, быстро пролетающая над полем*») уступает место авторской оценке более широкого контекста всей «*истории*» снимка.

© *Игорь Савченко*:



1.91-3-2, из серии «Сакральные ландшафты» (1990–1995)

Знаковой здесь видится последовательность из семи очень похожих снимков, озаглавленных «Ничего не значащая прогулка» (1991), помещенная Игорем в серию «Сакральные ландшафты». Этой подписью автор изначально снимает с себя ответственность за случайно выхваченные, лишённые визуального центра кадры, скорее напоминающие «блуждающий взгляд» Бориса Михайлова, как его метафорически определила в своем эссе «Антифотография» [4] российский философ и культуролог Елена Петровская.

Серия «Комментированные ландшафты» (1994–1995) продолжает игру в гораздо более смелой манере: все девять снимков снабжены развернутыми подписями, каждая из которых – штрих к спрятанному вне фотографии референту. Например, в подписях к снимкам пустых дорог «4-94-33» и «4-94-35» читаем: «Та, которая уже идёт ему навстречу и сейчас покажется из-за этого поворота» и «Дерево у поворота, где их сейчас застанет этот дождь». Пунктумом [5] таких фотографий становится как раз не то, что непосредственно на них изображено, а сам сопровождающий авторский текст.

В интервью Валерию Ведренко для портала ЗНЯТА Игорь Савченко объясняет смену творческого инструмента появлением «другой смысловой точки, помимо картинки»: «Этот шаг был сделан только для того, чтобы реализовать идею и окончательно понять, что настал момент для смены инструмента. Раз те вещи, о которых хочется говорить, не выполнишь одним инструментом, надо взять другой, более соответствующий. [...] Появляется серия, где изображение формально есть, но все содержание работы передается только текстом. Вот это я считаю основными полюсами: чистая картинка с одной стороны и формальное присутствие изображения, но все содержание передается только словом – с другой» [6].

В духе самого Игоря Савченко хочется провести в рамках этого текста эксперимент и поразмышлять о том, каким образом подпись влияет на зрительское восприятие фотографии. Начнем с очевидного: рассматривая «Сакральные ландшафты», сопоставление вневременных пейзажей с шедевром «Охотники на снегу» голландского живописца Питера Брейгеля (Pieter Bruegel de Oude) неизбежно. В тот же ряд, ввиду схожести позиции объективного невозмутимого наблюдателя, можно легко поместить работы из серий «Пастораль» (2008–2012) российского фотографа Александра Гронского и «Структура

*пространства»* (2011–2013) фотографа из Минска *Александры Солдатовой*. Все эти изображения близки с точки зрения семиотики, но коннотации, возникающие благодаря текстовому «костылю», совершенно иные. Если для серии *«Пастораль»* характерна ироничная поэтизация мирного отдыха на природе жителей пригорода, то *«Структура пространства»* отличается скорее далеким от эмоционального восприятия математическим характером.

≤ ≥ 1/4

© Игорь Савченко, снимок 12.92-5 из серии *«Сакральные ландшафты»* (1990–1995)



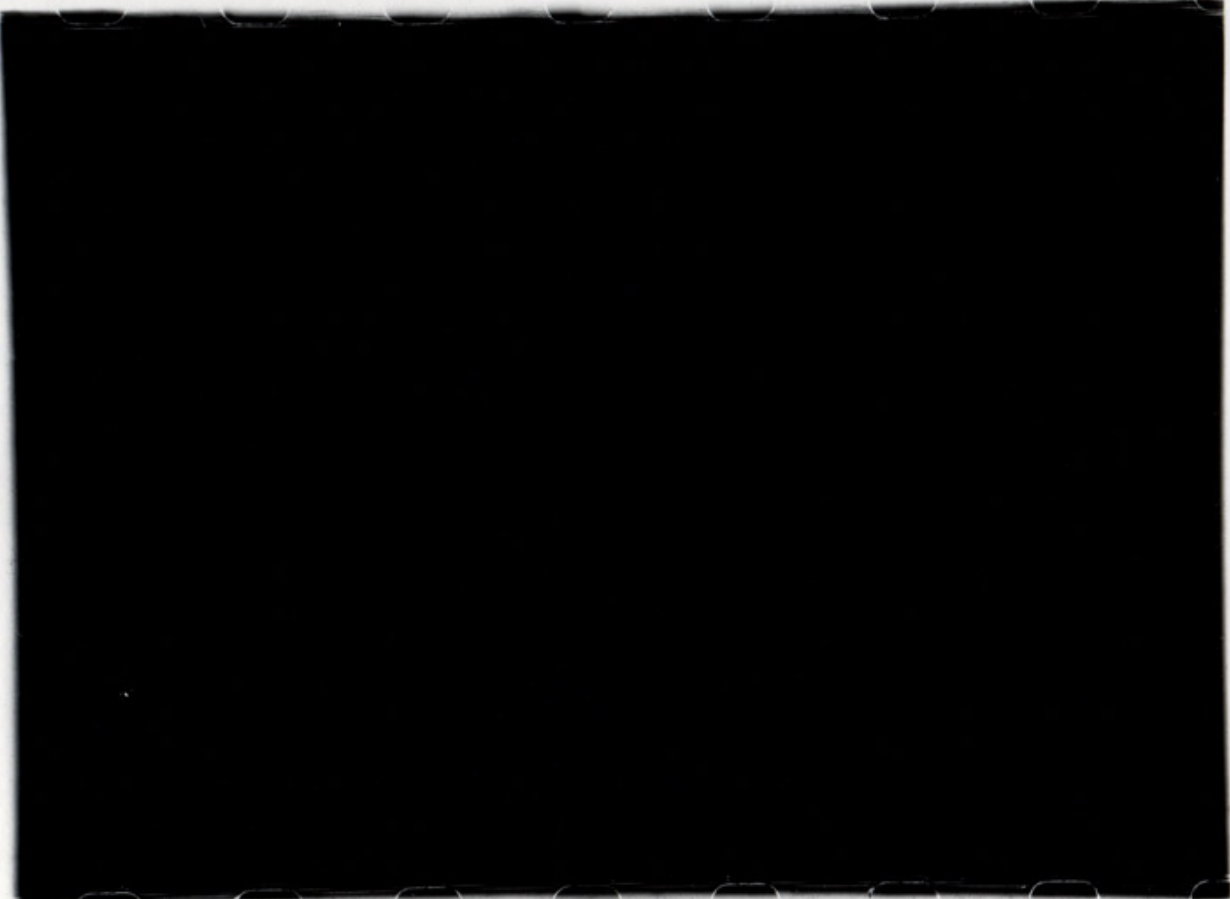
Как структура, так и пространство – это уже категории научного дискурса: в таком контексте фигуры людей и тонкие силуэты голых деревьев рассматриваются зрителем почти как условные единицы, взгляд на запечатленные в кадрах моменты невольно отстраняется, а простые, *«пасторальные»*, зарисовки начинают обретать характер визуализированных математических абстракций. В сравнении с работами *Гронского* и *Солдатовой* *«Сакральные ландшафты»* кажутся преисполненными метафизической мистикой, они скорее близки безвременью *Питера Брейгеля*. Называя тривиальный зимний пейзаж с нечеткими фигурками людей и кромкой леса *«сакральным»*, фотограф выстраивает новую парадигму восприятия, задавая наше отношение к образу. Для описания возникшего смыслового трюка как нельзя более точно подходит цитата фотографа *Валерия Ведренко*, открывающая триптих текстов-бесед с *Игорем Савченко*. Он пишет: *«Системность и логика автора удивительным образом проявляют многослойную поэтику его произведений, где сквозь нарочитую обыденность и банальность повседневности проступают изменчивые парадоксы бытия, где очевидное – лишь серая калька на таинственной картине времени»* [6].

Но если в *«Сакральных ландшафтах»* подписи все еще являют собой достаточно открытые намеки для интерпретаций наличного фотографического образа, то в серии *«Невидимое»* текст полностью замещает фотографию, предоставляя зрителю полную свободу в построении собственной воображаемой картины.

В *«Невидимом»* текст – уже не тэг и не костыль замысла снимка, он властный игрок, вышедший из-под контроля ранее ограничивавшего его свободу визуального образа. Фактически *«Невидимое»* представляет собой серию антифотографий: полностью черных или белых кадров, снабженных подписями – настоящими рассказами длиной в предложение. *«Когда я увидел, к чему это все привело, когда появились тексты про фотографию, стало ясно, что меня интересует то, что средствами фотографии высказать невозможно. [...] Появилась картинка, которая существовала неформально, но то, о чем идет речь, на картинке изображено не было»*, – поясняет сам *Игорь Савченко* этот этап своей творческой жизни в беседе с *Валерием Ведренко* [6].

© Игорь Савченко, из серии *«Невидимое»*, 1992–1994:

≤ ≥ 1/6



считает, который от уже хотел было сделать, но что-то так  
разом и так неуловимо, но так существенно и так безусловно  
необратимо изменилось в кадре, что он закрыл объектив,  
нажал на спуск и спрятал камеру...

5.94-13

По причине того, что в «Невидимом» текст становится основным носителем смыслов, закономерным представляется анализ данной серии посредством инструментов литературной критики. Подписи к девяти практически идентичным фотографиям представляют собой рваный нарратив, фиксирующий воображаемые остановки героя в ситуациях появления возможного снимка. В них неизменно вырисовывается внутренний конфликт между героем и процессом фотографирования. С точки зрения литературы каждая подпись – концентрированный рассказ со своей завязкой, кульминацией и развязкой.

Завязка имплицитно или эксплицитно представлена появлением интенции сделать фотографию: поводом может выступать, к примеру, последняя встреча с женщиной или желание снять большое белое облако. Кульминацией является изменение желания и решение закрыть объектив. С варьирующей детальностью описаны обстоятельства появления этой «антифотографии»: от сухого остатка формальной неудачи в «Снимке, сделанном со слишком большой экспозицией» до экзистенциальных переживаний в «Снимке, который он уже хотел было сделать, но что-то так разом и так неуловимо, так существенно и так безусловно необратимо изменилось в кадре, что он закрыл объектив, нажал на спуск и спрятал камеру». Функцию развязки, визуального катарсиса истории, на равных с текстом права выполняет фотография.

Важно отметить, что замысел «Невидимого» заключается именно в синтезе двух медиумов: ни текст сам по себе, ни фотография не могут существовать в рамках серии отдельно. Как было указано выше, девять фотографий представляют собой всего лишь один из элементов более развернутого высказывания, вербализованного уже не Савченко-фотографом, а Савченко-художником (писателем, если угодно), для которого изображение является не самоцелью или финальным продуктом, а одним из кирпичиков многопланового сообщения, размышления о конфликте столкновения с эпизодом реальности, финал которого – несделанный снимок.



Серия «Об изменившемся поведении солнечного света» (1996) представляет собой еще один шаг на пути отказа от медиума фотографии. Несмотря на присутствие схожего с «Невидимым» подхода (пространные подписи к каждому из 21 снимка и нефигуративные, нарочито случайные изображения), две серии сложно назвать синонимичными. «Невидимое» еще находится в рамках некоего визуально-литературного эксперимента, а «Об изменившемся поведении солнечного света» – уверенная проба сил в концептуальном искусстве, к которому впоследствии Игорь Савченко и придет, публично отказавшись в 1997 году от дальнейшей работы в фотографии по причине неизбежности кризиса в отношениях с миром, который «не хочет, чтобы его фотографировали» [7].

© Игорь Савченко, из серии «Об изменившемся поведении солнечного света», 1996:

≤ ≥ 1/3

1.96-26



ландшафт, который смог устоять перед внезапным вторжением солнечного света

Так, серия 1996 года выводит нас на высокий уровень абстракции, автору уже не интересны истории неслучившихся фотографий, причины, герои и следствия. Концепция, которую Игорь Савченко раскрывает при помощи комментариев к снимкам, строится вокруг вопроса о сути далеко не только фотографии: светлое и темное – взаимодействующие материи, являющие в своем контакте воспринимаемый человеком мир. Формально сами изображения при этом – побочный продукт, не фиксирующий ничего, кроме естественной реакции сопротивляющегося мира.

При анализе роли текста в серии «Об изменившемся поведении солнечного света» неизбежно сравнение с некоторыми концептуальными художниками 1960–1970-х. Можно вспомнить, к примеру, работу «Дуб» (*An Oak Tree*) ирландца Майкла Крейга-Мартина (*Michael Craig-Martin*). В 1974 году в лондонской галерее Rowan он продемонстрировал публике свое концептуальное произведение, состоящее из стакана с водой на прикрепленной к стене полке и сократического диалога [8], где он пояснял, почему работа является дубом. «Это не символ, – объяснял художник в одном из фрагментов текста. – Я изменил физическую субстанцию стакана воды в субстанцию дуба. Я не менял его внешний вид. Реальный дуб присутствует физически, но в форме стакана с водой».



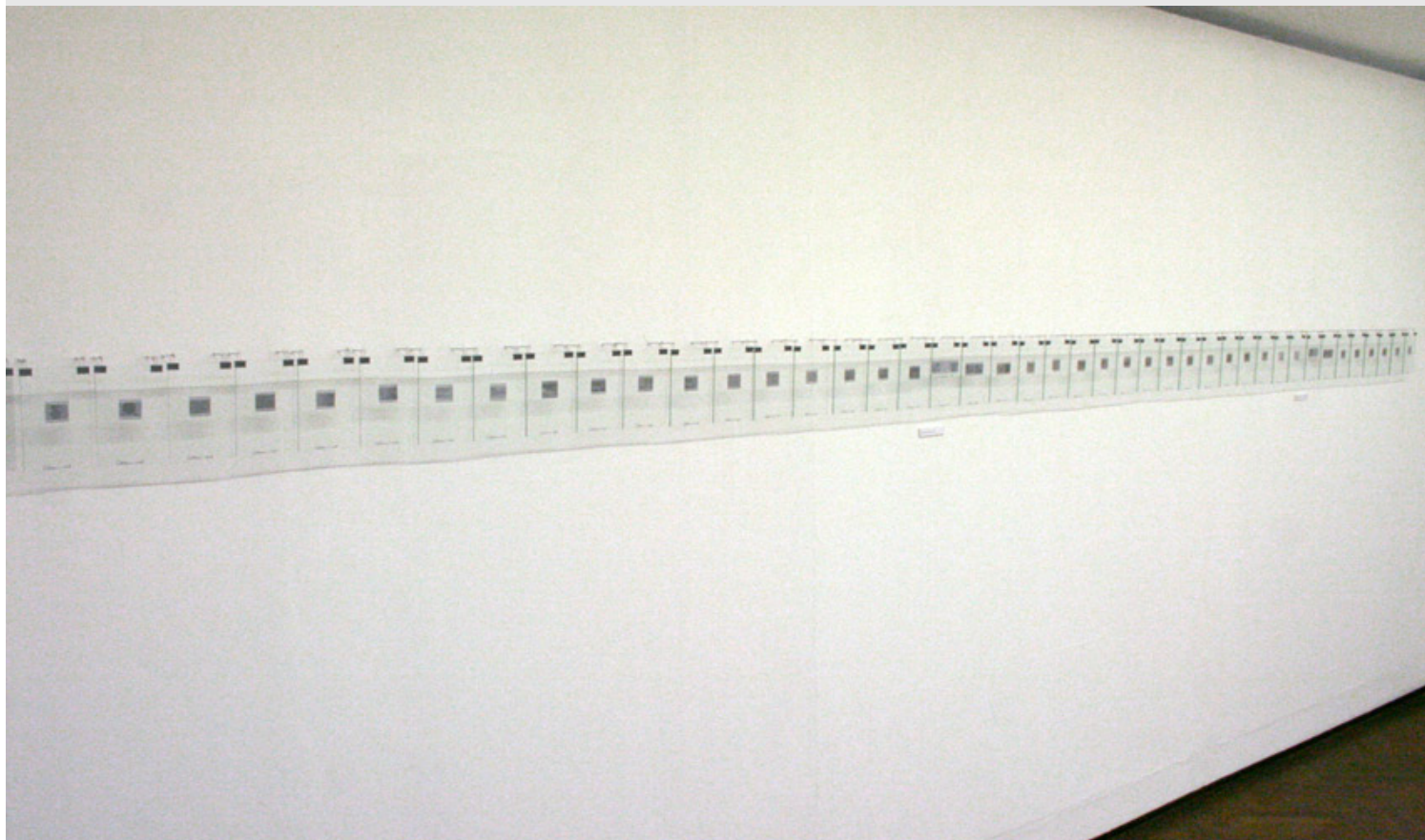
© Michael Craig-Martin, *An Oak Tree*, 1973

Одним из ключевых смыслов работы является условность видимого. По мнению британской исследовательницы Элизабет Манчестер, при принятии концептуального заявления художника зрителю необходимо обладать не чем иным, как верой: именно благодаря ей и становится возможным понимание работы [9]. Такой же верой должны быть вооружены и зрители серий «Невидимое» и «Об изменившемся поведении солнечного света». Только при таком условии мы можем увидеть в фотографии пустого поля «ландшафт, который не смог отразить внезапное вторжение солнечного света».

С 1998 по 2005 *Игорь Савченко* создает ряд проектов с использованием текстов и смешанной техники, часто задействует как тексты, так видео- и аудиоматериалы. В 2009 году на своем персональном сайте *Савченко* размещает отдельный сборник стихов «Тебе о тебе». А осенью 2006 года, после почти десятилетнего перерыва, он вновь возвращается к фотографической практике, кардинально изменив видение фотографии как медиума фиксации реальности. Важной для понимания этого *другого* Савченко-фотографа является выставка «Фотографирование», которая состоялась в минской андеграундной галерее «Подземка» в 2008 году. В рамках этой выставки зрителям были представлены не привычные фотографические отпечатки, а непроявленные, помещенные под стекло пленки. Таким концептуальным жестом автор демонстрировал смещение своих поисков в область изучения фотографического процесса изнутри.

© *Игорь Савченко*, проект «Фотографирование», галерея «Арсенал», Белосток, сентябрь 2008:

≤ ≥ 1/3



© Фото экспозиции – *Андрей Дурейко*

Рассуждая о принципиальной разнице между негативом и отпечатком, *Игорь* в беседе с *Валерием Ведренко* поясняет: «Для меня фотография, как объект, ценна и значима, если у нее есть непрерывная связь с местом и моментом съемки. [...] Съемка идет на пленку, и пленка в силу того, что находится в фотоаппарате, имеет эту связь. Момент фотографирования на ней зафиксирован. Негатив – это документ факта съемки. Отпечаток же может быть сделан в любое время, в день съемки и несколько лет спустя. Связь прерывается.

В итоге отпечаток – это вариация на тему, интерпретация. В силу этого он для меня теряет свою значимость. Я хотел выйти на процесс, который не прерывал бы эту связь. Какие тут могут быть варианты? Первый – считать негатив не промежуточной стадией, а полноценным результатом. И выставлять негатив как законченную работу. Что и было сделано в «Подземке». С негативом мы непосредственно прикасаемся к сути того процесса, который называется «фотографирование». Второй вариант появляется из-за того, что негативное изображение для зрителя непривычно».

На презентации альбома «Забывае галоўнае», опубликованного в рамках серии «Коллекция пАРТизана», представлявший фотографа философ *Дмитрий Король* описал *Игоря Савченко* как «спотыкающегося в нашем ландшафте человека». Исследователь выбрал метафору дорожного бордюра, чтобы охарактеризовать два мира, между которыми раскололось творчество фотографа. «Он споткнулся между словом и образом», – отметил тогда, произнося в галерее «У» свою речь, *Дмитрий*. Метафора, несомненно, кажется интересной, но односторонней для понимания развития творчества этого автора.

То, что внимание *Игоря Савченко* к способам описания реальности не ограничилось медиумом фотографии, а нашло отражение в появлении новых, синтетических форм высказываний (например, «Невидимое» (1992–1994) и «Об изменившемся поведении солнечного света» (1996)), а также самостоятельных, чисто концептуальных поздних арт-проектов (например, книжный арт-объект «Искушения Сергеева» (2001), инсталляция «Отложенная встреча. Долгожданное утоление неуёмной жажды света» (2012) и другие), стоит определять скорее в терминах смелого эксперимента, темы которого были обусловлены уже не документацией, а философскими размышлениями о самой сути ткани реальности.

Как своеобразный ответ на метафору «спотыкания о бордюр» можно рассматривать другое произведение *Игоря Савченко* – «Переступить порог». В этом интерактивном объекте, показанном в рамках выставки актуального искусства «Радиус нуля. Онтология арт-нулевых» в марте 2012 года, концентрированно отразились концептуальные подходы художника к фотографии. На узкий подиум в цехе завода «Горизонт» был помещен черный ноутбук со скрытой под специальным футляром клавиатурой. В закрывающей ее дощечке было прорезано отверстие, которое позволяло зрителю совершать единственную манипуляцию – перемещение вверх-вниз и вправо-влево, максимально, до краёв экрана, разглядывая сильно увеличенное (до крупных пикселей) изображение, выведенное на экран компьютера. Согласно замыслу автора, на экране была представлена цветная цифровая фотография порога дома, где родился Гитлер: зрителям предлагалось совершить символический жест «переступания» – перехода с улицы в комнату. Однако, двигаясь от одного пикселя к другому, установить грань между двумя пространствами оказывалось невозможным. Зритель неизменно сталкивался с вопросом о самом существовании этого порога, а вместе с этим – о возможности такого перехода (можно ли тогда о него споткнуться?).

© Игорь Савченко, «Переступить порог», 2012, схемы и фрагменты снимка на экране:

≤ ≥ 1/8



Было ли многолетнее взаимодействие слова и образа затянувшейся войной или естественным кропотливым поиском художественного инструмента, который был бы максимально адекватным для выражения авторского замысла – вопрос, на который вряд ли сегодня даст ответ даже сам *Игорь*. Но что важно для понимания белорусской культуры и искусства, так это то, что уже в 1990-х в Минске работал и творил умнейший глубокий автор, равнодушный и очень тонкий в формулировке осторожных ответов на многочисленные и, вероятно, безвременные вопросы экзистенциального порядка. *Игорь Савченко* оставил нынешним и будущим поколениям достаточно материала для размышления и анализа. И, наверное, сегодня даже не так важно, тэг какого именно рода деятельности будет назван перед его фамилией. Фотограф? Писатель? Лирический концептуальный художник? Остро чувствующая реальность творческая фигура?

В интервью для ресурса *ЗНЯТА*, реагируя на реплики *Савченко* о его переходе к слову и тексту, где жест заключается, по признанию самого автора, в том, «что он описывает либо реально существующее сейчас, материальные объекты, системы, либо нечто, что существовало когда-то» с «точным указанием времени и условий, когда и как это происходит», *Валерий Ведренко* уточняет: «Ты проводишь инвентаризацию реальности?» – «Можно и так сказать», – соглашается *Игорь* [6].

#### Примечания:

[1] Программа «АртиШОК»: *Игорь Савченко*. Реж. Наталья Котько, автор и ведущая Дарья Белоусова-Петровская. Белтелерадиокомпания, 2013

[2] Ольга Колёнкина, «Катастрофа, которая тем не менее произошла...», 1999. «Художественный журнал», №28–29, 2000, Москва, с.14–17

[3] «*Игорь Савченко: Отложенная встреча. Долгожданное утоление неуёмной жажды света*», сайт «Реальный Гомель», 2012

[4] Елена Петровская, «Антифотография» – М.: «Три квадрата», 2003 (pdf)

[5] В 1980 *Ролан Барт* опубликовал свою последнюю большую работу, которая является одним из самых популярных произведений в области культурологии и семиотики. Это *Camera Lucida*, в которой он исследует искусство фотографии XIX–XX веков. Это одно из первых исследований фотографии. В ней он выделяет два основных значения. Первое – *studium* – обозначает культурную интерпретацию фотографии, второе – *punctum* – выражает сугубо личный, эмоциональный смысл изображения. – [ссылка на источник](#)

[6] *Валерий Ведренко*, «Три дня с Игорем Савченко», [znyata.com](#), 1 февраля 2012

[7] Игорь Савченко, текст «О новом отношении к фотографии», август 1997

[8] Сократический диалог подразумевает постановку особых вопросов в процессе беседы, которые способствуют работе мышления, концентрации внимания, адекватной оценке текущей дискуссии и своей роли в ней. Они должны заменять собой любые попытки утверждения истины, т. к. именно посредством этих вопросов собеседник сам приходит к необходимому пониманию вещей, создавая истину сам. Говоря в научных терминах, в сократическом диалоге внешнему софистическому знанию противопоставляется внутреннее философское, находящееся в каждом. – [ссылка на источник](#)

[9] Michael Craig-Martin, *An Oak Tree*, 1973, Tate ([summary](#))

**Дата создания и тираж отпечатков, а также нахождение снимков из серии Игоря Савченко «Невидимое» на момент публикации эссе:**

**1.** Отпечаток 10.92-10: 1-й тираж (1992) – 23 экз., 2-й тираж (1993) – 24 экз.

Общедоступные и частные коллекции — экз. 12/23: *Ellen Carey*, Хартфорд, Коннектикут, США; экз. 16/23: *Andrea Miller-Keller*, Хартфорд, Коннектикут, США; экз. 2/24: *Museet for Fotokunst*, Оденсе, Дания; экз. 15/24: *Hasselblad Collection*, Гётеборг, Швеция; экз. 3/24: *Государственный Русский музей*, Санкт-Петербург, Россия; экз. 3/23: *Музей современного изобразительного искусства*, Минск; экз. 17/23: похищен с выставки «Искушения Сергеева» в *Музее современного изобразительного искусства*, Минск, январь–февраль 2002; экз. 18/23, 20/23: *Michael Kroll Collection*, Нью-Йорк, США; экз. 22/23: *Даниил Парнюк*, Минск; экз. 23/23: *Государственный музейно-выставочный центр фотографии РОСФОТО*, Санкт-Петербург, Россия; экз. 2/23: *Центр фотографии им. братьев Люмьер*, Москва; экз. 1/23: *Денис Романюк*, Минск; экз. 4/23: похищен из *Галереи современного искусства «У»*, Минск, декабрь 2014; экз. 7/24: *Александра Боярина и Вадим Прокопчик*, Минск. Временное размещение в галереях и у частных дилеров — экз. 8/23, 9/23, 10/23, 11/23, 21/23, 14/23, 13/24, 14/24, 16/24: *Nailya Alexander Gallery*, Нью-Йорк, США; экз. 13/23, 15/23, 19/23: *Giedre Bartelt Galerie*, Берлин, Германия.

**2.** Отпечаток 6.93-2: тираж (1993) – 25 экз.

Общедоступные и частные коллекции — экз. 2/25: *Museet for Fotokunst*, Оденсе, Дания; экз. 3/25: *Государственный Русский музей*, Санкт-Петербург, Россия; экз. 4/25: *Музей современного изобразительного искусства*, Минск; экз. 14/25, 16/25: *Michael Kroll Collection*, Нью-Йорк, США; экз. 5/25: *Даниил Парнюк*, Минск; экз. 6/25: *Государственный музейно-выставочный центр фотографии РОСФОТО*, Санкт-Петербург, Россия; экз. 8/25: *Центр фотографии им. братьев Люмьер*, Москва; экз. 9/25: *Александра Боярина и Вадим Прокопчик*, Минск. Временное размещение в галереях и у частных дилеров — экз. 11/25, 12/25, 13/25: *Nailya Alexander Gallery*, Нью-Йорк, США; экз. 7/25: *Giedre Bartelt Galerie*, Берлин, Германия.

**3.** Отпечаток 6.93-3: тираж (1993) – 25 экз.

Общедоступные и частные коллекции — экз. 2/25: *Museet for Fotokunst*, Оденсе, Дания; экз. 3/25: *Государственный Русский музей*, Санкт-Петербург, Россия; экз. 4/25: *Музей современного изобразительного искусства*, Минск; экз. 13/25: *Michael Kroll Collection*, Нью-Йорк, США; экз. 5/25: *Даниил Парнюк*, Минск; экз. 6/25: *Государственный музейно-выставочный центр фотографии РОСФОТО*, Санкт-Петербург, Россия; экз. 8/25: *Центр фотографии им. братьев Люмьер*, Москва; экз. 9/25: *Александра Боярина и Вадим Прокопчик*, Минск. Временное размещение в галереях и у частных дилеров — экз. 11/25, 12/25, 16/25: *Nailya Alexander Gallery*, Нью-Йорк, США; экз. 7/25: *Giedre Bartelt Galerie*, Берлин, Германия.

**4.** Отпечаток 10.93-2: тираж (1993) – 36 экз.

Общедоступные и частные коллекции — экз. 2/36: *Museet for Fotokunst*, Оденсе, Дания; экз. 3/36: *Государственный Русский музей*, Санкт-Петербург, Россия; экз. 4/36: *Музей современного изобразительного искусства*, Минск; экз. 5/36: *Даниил Парнюк*, Минск; экз. 6/36: *Государственный музейно-выставочный центр фотографии РОСФОТО*, Санкт-Петербург, Россия; экз. 9/36: *Центр фотографии им. братьев Люмьер*, Москва; экз. 8/36: *Александра Боярина и Вадим Прокопчик*, Минск. Временное размещение в галереях и у частных дилеров — экз. 12/36, 13/36, 16/36: *Nailya Alexander Gallery*, Нью-Йорк, США; экз. 7/36: *Giedre Bartelt Galerie*, Берлин, Германия.

**5.** Отпечаток 4.94-13: тираж (1994) – 36 экз.

Общедоступные и частные коллекции — экз. 2/36: *Museet for Fotokunst*, Оденсе, Дания; экз. 3/36: *Государственный Русский музей*, Санкт-Петербург, Россия; экз. 15/36: *Музей современного изобразительного искусства*, Минск; экз. 9/36: коллекция галереи *NOVA*, Минск; экз. 13/36: *Michael Kroll Collection*, Нью-Йорк, США; экз. 16/36: *Даниил Парнюк*, Минск; экз. 12/36: *Государственный музейно-выставочный центр фотографии РОСФОТО*, Санкт-Петербург, Россия; экз. 19/36: *Александра Боярина и Вадим Прокопчик*, Минск. Временное размещение в галереях и у частных дилеров — экз. 10/36, 11/36, 14/36: *Nailya Alexander Gallery*, Нью-Йорк, США; экз. 17/36: *Giedre Bartelt Galerie*, Берлин, Германия; экз. 18/36: *Галерея современного искусства «У»*, Минск.

**6.** Отпечаток 10.93-6: тираж (1993) – 30 экз.

Общедоступные и частные коллекции — экз. 2/30: *Museet for Fotokunst*, Оденсе, Дания; экз. 3/30: *Государственный Русский музей*, Санкт-Петербург, Россия; экз. 4/30: *Музей современного изобразительного искусства*, Минск; экз. 5/30: *Даниил Парнюк*, Минск; экз. 6/30: *Государственный музейно-выставочный центр фотографии РОСФОТО*, Санкт-Петербург, Россия; экз. 10/30: *Центр фотографии им. братьев Люмьер*, Москва; экз. 11/30: *Александра Боярина и Вадим Прокопчик*, Минск. Временное размещение в галереях и у частных дилеров — экз. 12/30, 13/30: *Nailya Alexander Gallery*, Нью-Йорк, США; экз. 7/30: *Giedre Bartelt Galerie*, Берлин, Германия.

**7.** Отпечаток 10.93-3: тираж (1993) – 36 экз.

Общедоступные и частные коллекции — экз. 2/36: *Museet for Fotokunst*, Оденсе, Дания; экз. 3/36: *Государственный Русский музей*, Санкт-Петербург, Россия; экз. 4/36: *Музей современного изобразительного искусства*, Минск; экз. 10/36: *Денис Романюк*, Минск; экз. 5/36: *Даниил Парнюк*, Минск; экз. 6/36: *Государственный музейно-выставочный центр фотографии РОСФОТО*, Санкт-Петербург, Россия; экз. 11/36: *Александра Боярина и Вадим Прокопчик*, Минск. Временное размещение в галереях и у частных дилеров — экз. 12/36, 13/36: *Nailya Alexander Gallery*, Нью-Йорк, США; экз. 7/36: *Giedre Bartelt Galerie*, Берлин, Германия.

8. Отпечаток 5.94-10: тираж (1994) – 36 экз.

Общедоступные и частные коллекции — экз. 2/36, 12/36: *Museet for Fotokunst*, Оденсе, Дания; экз. 3/36: *Государственный Русский музей*, Санкт-Петербург, Россия; экз. 13/36: *Музей современного изобразительного искусства*, Минск; экз. 6/36: *Даниил Парнюк*, Минск; экз. 7/36: *Государственный музейно-выставочный центр фотографии РОСФОТО*, Санкт-Петербург, Россия; экз. 8/36: *Александра Боярина и Вадим Прокопчик*, Минск. Временное размещение в галереях и у частных дилеров — экз. 4/36, 5/36: *Nailya Alexander Gallery*, Нью-Йорк, США; экз. 15/36: *Giedre Bartelt Galerie*, Берлин, Германия.

9. Отпечаток 5.94-13: тираж (1994) – 36 экз.

Общедоступные и частные коллекции — экз. 2/36: *Museet for Fotokunst*, Оденсе, Дания; экз. 3/36: *Государственный Русский музей*, Санкт-Петербург, Россия; экз. 12/36: *Музей современного изобразительного искусства*, Минск; экз. 6/36: *Даниил Парнюк*, Минск; экз. 7/36: *Государственный музейно-выставочный центр фотографии РОСФОТО*, Санкт-Петербург, Россия; экз. 11/36: *Центр фотографии им. братьев Люмьер*, Москва; экз. 13/36: *Александра Боярина и Вадим Прокопчик*, Минск. Временное размещение в галереях и у частных дилеров — экз. 4/36, 5/36: *Nailya Alexander Gallery*, Нью-Йорк, США; экз. 14/36: *Giedre Bartelt Galerie*, Берлин, Германия.

Эссе подготовлено специально для ресурса [ZBOR](#).

© [KALEKTAR](#). Все права защищены.

При использовании фрагментов опубликованных материалов ссылка на первоисточник обязательна. Использование материалов или их значительных фрагментов возможно только с письменного разрешения редакции.



ZBOR @ 2014–2021



[НА](#)

[ПЛАТФОРМА](#)  
[ЭНЦИКЛОПЕДИЯ](#)  
[ПРОИЗВЕДЕНИЯ](#)  
[ЛЕКЦИИ](#)

[RU](#)  
[EN](#)