

Собрание эссе о ключевых произведениях белорусского современного искусства

17.02.2016

Алена Глухова, Виталий Щуцкий

Олег Чёрный: фильм «Генеральная линия», 2010

ZBOR #12

Алёна Глухова и [Виталий Щуцкий](#) рассказывают о произведении [Олега Чёрного](#) «Генеральная линия» 2010 года, а также других работах художника.



© Олег Чёрный, «Генеральная линия», демонстрация фильма на выставке [«ZBOR. Конструируя архив»](#), галерея Арсенал, Белосток, Польша, 2015

© – фото: [Андрей Дурейко](#)

Анкета произведения:

Автор: Олег Чёрный

Название произведения: «Генеральная линия»

Дата создания произведения: 2010 год

Медиа, в котором выполнено произведение: HD-видео

Длительность произведения: 16 минут

Участники и ассистенты: Джорджо Агамбен (Giorgio Agamben) читает текст за кадром, Жиль Бенардо (Gilles Benardeau) – микширование звука

Выставки, на которой была представлено произведение:

2010, Orizzonti Competition, 67th Venice Film Festival, Venice Biennale, Венеция, Италия

2011, Miguel Abreu Gallery, Нью-Йорк, США

2012, Jérôme Poggi Galerie, Паиж, Франция

2014, La biennale de Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Монреаль, Франция

Ключевая публикация, в которой упоминается произведение:

2011, Brian Boucher: Oleg Tcherny at Miguel Abreu, Art in America

Сколько копий имеет произведение и какова судьба каждой из них: 5, плюс две авторские копии. Первая копия в частной коллекции в Париже, вторая в частной коллекции в Нью-Йорке.

Виталий Щуцкий об основных работах Олега Чёрного

Впервые я встретил Олега Чёрного на частном показе его работ у куратора *Даниэля Куржаковича* [1]. Через несколько дней он пригласил меня в небольшой бар на набережной Турнель, где, как оказалось, французские режиссёры часто назначают друг другу встречи. Самого *Олега* вряд ли можно назвать французским режиссёром, несмотря на то, что в 2005 году он окончил студию аудиовизуальных искусств *Ле Френуа* и третью часть года проживает в Париже (остальное время Олег проводит в Принстоне и Венеции). Он считает себя одним из тех современных белорусских художников, которые вынуждены были отправиться за границу в поисках новых знаний и творческого признания.

Для того чтобы описать работы *Олега*, недостаточно слов кино и видеоарт. Каждое его произведение переживается как особый визуальный опыт и использует свой особый художественный язык. По словам *Олега Чёрного*, слово «кино» лучше всего читать при помощи двух японских иероглифов – «ки» и «но». «Ки», как в слове «айкидо», обозначает энергию и движение. «Но» отсылает к японскому традиционному театру, в котором жест, звук, слово, пауза слиты в единое драматическое действо.

На протяжении многих лет *Олега Чёрного* интересует природа «ки-но»: почему изображение на экране кажется живым, несмотря на то, что каждый кадр в отдельности – неподвижная фотография? С какого момента киноперсонаж оживает? Можно ли при помощи камеры запечатлеть ускользающее движение жизни, нашу изменчивую повседневность?



Движение в «ки-но», соотношение «ки-но» и реальности впервые становятся самостоятельными темами в работе *Олега Чёрного* «Показ начался» (2007), которая удостоилась гран-при на фестивале в Загребе в 2007 году. В самом произведении на протяжении 6 минут мы видим итальянского философа *Джорджо Агамбена* (*Giorgio Agamben*), который позирует для режиссёра, сидя в кресле перед открытым окном у себя дома в Венеции. Во время просмотра *Агамбен* постепенно становится неподвижным, так что мы лишь изредка замечаем его дыхание, а потом снова оживает и обретает всю полноту движения.



Луи Дагер, «Бульвар дю Тампль», конец 1838 или начало 1839, Париж

Работа «Показ начался» является адаптацией эссе *Агамбена* «Судный день» [2] и одновременно размышлением над незаконченным фильмом *Орсона Уэллса* (*Orson Welles*) «Дон Кихот» (снимался с 1955 по 1972 год), а именно над сценой, в которой Дон Кихот сражается с изображением на киноэкране. Эссе *Агамбена* «Судный день» повествует о фотографии «Бульвар дю Тампль» (1838), на которой *Луи Дагеру* (*Louis Jacques Mandé Daguerre*) удалось запечатлеть человеческую фигуру в полный рост. Техника, которую изобрёл *Дагер*, требовала, чтобы объект фотосъёмки оставался неподвижным. Поэтому на первых фотографиях мы видим в основном неодушевлённые предметы либо городские пейзажи. Человеческая фигура на «Бульваре дю Тампль» появилась из-за того, что кто-то оставался в одной и той же позе довольно долгое время, ожидая, пока ему почистят ботинки. Вот так, совершенно случайно, «Бульвар дю Тампль» стал первой в истории фотографией, где был запечатлён человек, занятый повседневными делами.



Ссылки на Джорджо Агамбена и Орсона Уэллса позволяют Олегу Чёрному сформулировать собственный вопрос о природе «ки-но» и об отношении между «ки-но» и его основным объектом – человеком. Насколько правдиво изображение в «ки-но»? Способно ли оно рассказать что-то о нас как о живых людях? Может быть, «ки-но», как и миры Дон Кихота, существует всего лишь в нашем воображении? Все эти вопросы в неявной форме присутствуют в документальном фильме «Слово смерти» (2002), созданном Олегом Чёрным совместно с немецким режиссёром Эрвином Мишельбергером (Erwin Michelberger). Фильм повествует об убитой в 1994 году поэтессе Ренате Неуман. Создатели фильма при помощи «ки-но» – идеального инструмента для вызова фантомов – попытались воссоздать жизнь поэтессы, которую мало кто знал при жизни, собрав воедино фотографии, тексты, воспоминания её родителей и друзей.



Чтобы поставить под вопрос фикцию в «ки-но», иллюзию ожившего образа на экране, Олег Чёрный изобрёл собственную технику, которую он называет кинематической выдержкой. При увеличении выдержки движущиеся объекты на экране расплываются, а неподвижные, как в случае с фотографией «Бульвар дю Тампль», оказываются на первом плане. Кстати, Олег предпочитает кинозал либо похожие на кинозал пространства и практически никогда не выставляет свои работы как инсталляции, так как при этом исчезает перформативность, свойственная «ки-но».

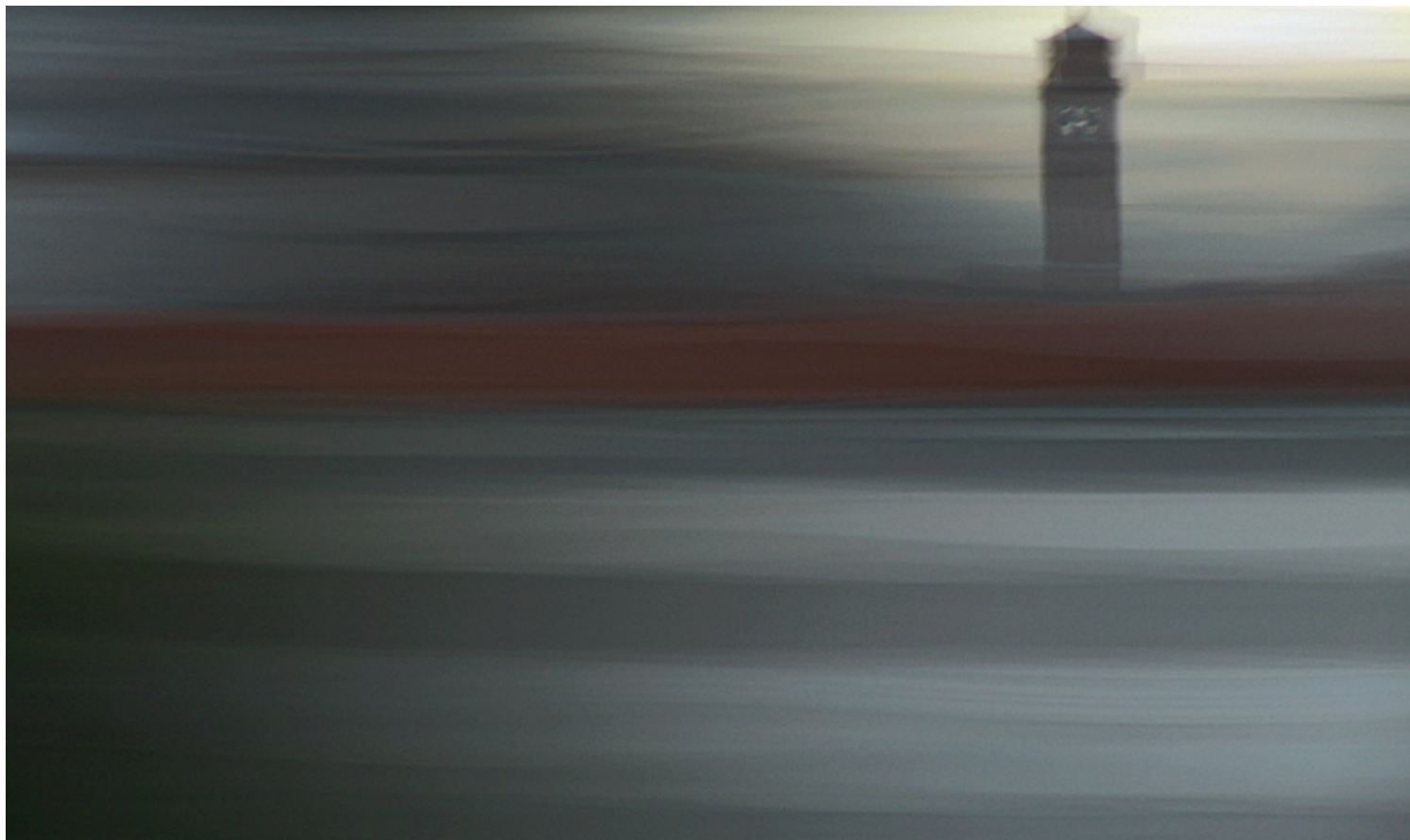
Интерес Олега Чёрного к портретам, а также к тем фантомным созданиям, которых он призывает к жизни при помощи кинокамеры и кинематической выдержки, развивается в работах «Полдень на могиле Фальконетти» (2012) и «Без музыкального сопровождения» (2014). Первое произведение посвящено французскому режиссёру Жану-Мари Штраубу, а второе – американской поэтессе Сюзан Хоу.



© Олег Чёрный, «Без музыкального сопровождения», кадр из фильма, 2014

Самой известной работой Олега Чёрного является, пожалуй, «Генеральная линия» (2010). Её можно было увидеть на 57-м Венецианском кинофестивале, в Miguel Abreu Gallery в Нью-Йорке и в Музее современного искусства в Монреале. Фильм представляет собой 16-минутное видео, в котором мы видим пейзажи Венеции, запечатлённые с отплывающего корабля. Кадры сопровождается крик чаек, шум города и голос Джорджо Агамбена, читающего отрывок из книги Галилея, в котором Галилей при помощи метафоры отплывающего корабля с прикреплённым к нему в воздухе пером пытается объяснить, почему Земля вращается, но мы этого не замечаем.

Название «Генеральная линия» является прямой отсылкой к одноимённому фильму Сергея Эйзенштейна. Этот фильм, посвящённый коллективизации, оказался несовместим с советской идеологией, был переименован в «Старое и новое» и в итоге доставил его автору немало хлопот. При помощи экспериментов с кинематической выдержкой Олег Чёрный как бы намекает, что реальные причины несовместимости фильма Эйзенштейна с советской идеологией скрываются в движении кадров – пластическом языке «ки-но», при помощи которого можно создать фикцию, пропагандистский фильм, но нельзя передать реальные перемены в обществе, движение и ритм жизни.



© Олег Чёрный, «Генеральная линия», кадр из произведения, 2010

В конце фильма, в титрах, среди имён тех, кому *Олег Чёрный* выражает благодарность за помощь, я обратил внимание на упоминание *Тамары Зайцевой*. Это человек, который повлиял на выбор *Олегом* карьеры режиссёра и художника. В 1980-х годах *Тамара Зайцева* представляла книжные новинки в Доме кино. Под её руководством образовалась неформальная группа, состоящая из молодых людей, которых сейчас принято называть киноманами. Одним из участников группы был и *Игорь Сукманов*, известный в Беларуси как организатор кинофестиваля «Листопад».

Сегодня на том месте, где велись горячие споры о кинематографе, художники проводили первые авангардные выставки, а *Артур Клинов* пел весенние песни сверхчеловека [3], находится костёл Святых Симеона и Елены. Каждое воскресенье в нём проходит проверенный временем перформанс: хлеб и вино превращаются в тело и кровь Христа. Если бы кто-то в 1985 году поставил там камеру и оставил бы её включённой на тридцать лет, нам бы всё равно не удалось запечатлеть те перемены, которые произошли с белорусским искусством за всё это время, так как жизнь, как показывает в своих работах *Олег Чёрный*, имеет своё собственное тайное движение.

Алена Глухова о кинематической выдержке в «Генеральной линии»

Работа *Олега Чёрного* «Генеральная линия» оказывает почти гипнотическое воздействие. Мы находимся на палубе корабля, проплывающего по каналу Венеции, наш взгляд неподвижен сам по себе, как неподвижен объектив камеры, но как только корабль начинает двигаться, пейзаж, схватываемый камерой, начинает двигаться вместе с кораблем и нами, прикованными к экрану. Источником движения оказывается корабль, на котором мы находимся, но, как это обычно происходит, нам начинает казаться, что это не мы проплываем перед пейзажем, но пейзаж проплывает перед нами. Через некоторое время что-то начинает происходить с самим пейзажем. Изначально чёткие очертания зданий постепенно становятся расплывчатыми, умножаются, расходятся, как если бы вдруг что-то произошло с нашим зрением, как если бы наш глаз постепенно утрачивал способность к фокусировке. Это наводит на мысль о возвращении зрения к человеку, приходящему в себя после обморока, но только наоборот: здесь не расплывающееся изображение наконец становится чётким, как это часто изображается в кино, но видимое ясно постепенно размывается, чтобы в конце концов превратиться в продолжающую перемещаться удивительно завораживающую абстракцию.

Эффект расплывающегося изображения при этом достигается не собственно расфокусировкой, но технической обработкой изображения после съёмки. *Олег Чёрный* говорит о технике киновыдержки, которая, как и в случае с фотографической

выдержкой, соответствует моменту времени, в течение которого свет экспонируется на участок светочувствительного материала. Чем дольше время выдержки, тем больше возможных движений снимаемого объекта фиксируется на плёнке. Таким образом, сам снимаемый объект оказывается сгустком всех происходящих во время экспонирования движений. Именно поэтому на ранних фотографиях, в том числе и на фотографии «Бульвар дю Тампль», всё движимое оказывается расплывчатым и лишь неподвижное сохраняет свои контуры. Как если бы самым важным и запоминающимся оказывалось неподвижное или повторяющееся повседневное действие, которое одновременно является (по версии *Джорджо Агамбена*) самым существенным и осмысленным.

Здесь примечательно то, что киновыдержка *Олега Чёрного* не имеет ничего общего со временем экспонирования: она достигается при помощи монтажа. Стоит уточнить, что цель монтажа в данном случае заключается не в формировании целого синтетически, через соединение отдельных элементов произведения, и не в косвенной репрезентации времени через взаимосвязь образов-движений, о которой говорил *Жиль Делёз* [4], но сам монтаж в каком-то смысле оказывается способом развёртывания времени самого по себе. Одной из целей монтажа является выражение временных изменений, происходящих с персонажами или предметами в фильме. Изменения эти могут сводиться либо к простым передвижениям в пространстве, перемещению из одного места в другое, либо оказываться физическим трансформациям и/или трансформациям духа. Чаще всего монтаж сводится к собственно нарезке планов и последующей склейке этих планов между собой таким образом, чтобы в сумме своей они рассказывали историю.

У *Олега Чёрного* речь идёт не о склейке, но о наложении на каждый кадр предыдущих и последующих кадров, количество которых может меняться. Можно говорить о своеобразном внутрикадровом монтаже, который, однако, осуществляется не в процессе съёмки, но после неё. Кадры наслаиваются, а не сопоставляются (как это обычно происходит), но вовсе не для того, чтобы иллюстрировать прохождение времени через репрезентацию передвижения объектов съёмки в пространстве (в нашем случае субъекта съёмки) или через последующую смонтированную последовательность образов-движений, а так, чтобы явить сам образ-время [5].

Здесь, конечно, мне очень хочется подумать о трёх настоящих временах у *Августина*: о настоящем прошлом, настоящем настоящего и настоящем будущего. Как если бы вдруг совмещение этих трёх настоящих и протяжённость этого совмещения стали возможными в «*Генеральной линии*». Здесь также хочется сказать об идеальной модели памяти, о возможности сохранять в себе всё воспринимаемое, а не только лишь связанное с теми или иными эмоциональными аффектами и обусловленное границами нашего поля внимания при восприятии. Как будто бы вдруг оказалось возможным сохранить в памяти всё, не стремясь впоследствии иначе структурировать наши воспоминания, как если бы мы могли избежать последующей субъективной интерпретации прошедших событий, которые мы ошибочно принимаем за объективные воспоминания. В таком случае мы бы оказались вместилищем наслаивающихся разрежённых восприятий, в которых главное, повторяющееся или неподвижное, отпечатывалось бы и оставалось более видимым, чем всё остальное.



Сам *Олег Чёрный*, однако, не очень любит употреблять слова *время* и *память*, как и все другие понятия, не имеющие чёткого определения, впрочем, как и не приемлет интерпретации своего творчества, попытки теоретически объяснить и тем самым ограничить и навязать единственно возможное понимание его произведений. При описании своих работ художник упоминает физическое понятие «*пространство-время*», подразумевающее, что к трём измерениям пространства (высота, ширина и длина) добавляется ещё и четвёртое, временное изменение. В «*Генеральной линии*» мы видим пространство, занимающее место во времени, передвижение в пространстве и передвижение пространства, мы не видим ни движущегося субъекта восприятия, ни движущихся в пространстве объектов, но видим само движущееся пространство, которое захватывает время как прошлое и будущее передвижение этого пространства.

≤ ≥ 1/6



Найти информацию об *Олеге Чёрном* или его работах в сети практически невозможно, сам художник шутит, что он размещает неверные сведения о себе, так что любые поиски оказываются бессмысленными. Во время нашей встречи художник предложил не записывать интервью на диктофон, но делать заметки на бумаге, поскольку заметки точнее передают смысл разговора. Всё это удивительно созвучно его творческому методу: в заметках, как в наслаивающихся кадрах, остаётся

неподвижное, акцент, повторяемое, как на фотографии «Бульвар дю Тампль», о которой говорит *Джорджо Агамбен*.

В конце разговора *Олег* замечает, что выбрал *Джорджо Агамбена* для чтения закадрового текста только потому, что последний, судя по всему, стал единственным человеком, который, после *Галилея*, смог наблюдать северное сияние в Венеции. Разговор не записывается на диктофон, и *Олег* понимает, что данная фраза попадёт в финальный текст, оказавшись в своей отчётливости более видимой, чем все остальные моментальные движения нашей беседы.

Примечания:

[1] Показ проходил 19 февраля по адресу 99, rue du Faubourg du Temple, Paris.

[2] Giorgio Agamben, «Le Jour du Jugement», *Profanations*, trad. Martin Rueff, Éditions Payot, 2005.

[3] Речь идёт о перформансе [Артура Клинова](#) «Весенние песни Сверхчеловека», 1987 г.

[4] Жиль Делёз, Кино, М: «AdMarginet», пер. Б. Скуратов, 2004, с. 329–339.

[5] Термин *Жиля Делеза*, там же.

Текст подготовлен 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](#)