ФО

ФОТООБЗОР

Ежемесячный журнал

Ноябрь 2025 №11

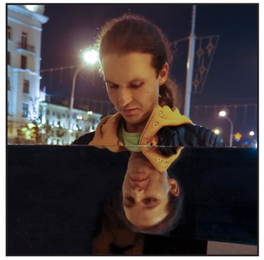


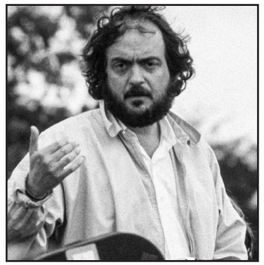
В ЭТОМ НОМЕРЕ


Интервью с Антоном Терещенко


Алексей Крик. Эстетика с северных болот


Андрей Чавлытко. Супрематизм в фотографии


Ярослав Васильев. Материализация идей


Стэнли Кубрик. Знаменитости фотографируют

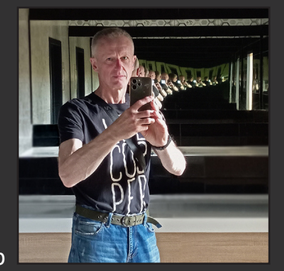
Дмитрий Скоринов. Дипломная работа



Нуар. Сергей Тихомиров



Осенние туманы. Сергей Минзер



Еленка Донброва. Китайская фотография



Выпуски журналов



Журнал
ФО фотообзор
Ноябрь 2025 №11



Отгремели праздничные фанфары, прозвучали все торжественные речи — даже те, что не стоило. Шампанское закончилось, как и вдохновение. Смокинг аккуратно сложен и возвращён в контору проката (всё-таки не наш размер, но выглядели мы достойно).

Наступили будни. Те самые, когда с утра кофе, днём почта, а вечером тоска по празднику.

И вот я сижу и думаю:
А что же мы теперь будем показывать нашим читателям?

После всей этой праздничной мишуры, блестящих фейерверков и искусственного восторга — чем удивлять людей, которые уже видели всё, даже то, чего ещё не было?

Мы снова идём по этому бесконечному коридору из изображений и ищем одно единственное — то, которое дышит.

Ваш редактор.

Редакционная коллегия

Главный редактор
Эдуард Семушин

Заместитель главного редактора
Марина Глебова

Колумнисты

Борис Гуревич
Марина Глебова
Еленка Донброва
Сергей Тихомиров
Дмитрий Аз
Игорь Лапунов

АНТОН ТЕРЕЩЕНКО



Желаю журналу оставаться собой и „гореть" любимым делом.

Интервью с автором

Фотографии Антона Терещенко — это взгляд, в котором документальность и поэзия не спорят, а дополняют друг друга. Он умеет видеть жизнь не как событие, а как состояние — тихое, внутреннее, не требующее громких эффектов. В его кадрах повседневность становится метафорой, а случайный момент — поводом для размышления.

Антон работает с реальностью бережно и точно: он не вмешивается в жизнь, но и не прячется за ней. Его фотографии — это наблюдение без назидания, честный интерес к тому, как человек соотносится с миром и самим собой.

В его визуальном языке чувствуется сдержанная ирония, лёгкая грусть и особая интонация доверия — редкая способность смотреть без нажима, но глубоко. Терещенко не выстраивает повествование, он будто просто оставляет след света — и этим позволяет зрителю самому достроить историю.

Это фотограф, который умеет видеть тишину — и сделать её слышимой.

Есть ли тема, которая невидимо объединяет все ваши фотографии, даже если сюжеты разные?

Сюжет для меня в некоторой степени вообще не важен, он просто очерчивает круг моих интересов. Сюжета может даже не быть в привычном понимании этого слова. Он как основа для гармонии формы, которая может в нём случиться. А может и нет. В этом смысле можно сказать, что все мои фотографии объединяет то, что они случайны.

Что для вас сегодня главнее — документальность фотографии или возможность превращать реальность в метафору?

Фотография сама по себе документальна. А метафоричность — это, по сути, работа над дешифровкой опознанных в изображении коннотаций, неразрывно связанных с нашей принадлежностью к той или иной культуре. Сама метафоричность как набор знаков, подлежащих дешифровке, мне кажется скучной.

Это больше похоже на шараду — я загадал и предлагаю отгадать. Эта определённая игра ума может быть забавной, но не более — при определённом визуальном навыке и багаже «отгадывание» может происходить почти мгновенно. После того, как всё отгадано, остаётся непонятным, что дальше делать с изображением. Оно становится чем-то вроде разгаданного кроссворда, к которому утерян интерес, если при этом оно не содержит чего-то бОльшего. Это бОльшее может быть как просто изящная декоративная форма, промелькнувшая в моменте, или, что более для меня ценно, представлено как ускользающий образ.

Вообще, на мой взгляд, хорошая фотография должна оставлять что-то типа чувства невосполнимой утраты, невозможность исчерпывающе вербализовать изображение, фиксировать его значение.





Сколько в ваших снимках расчёта, а сколько чистого везения?

Они начинаются с расчёта, конечно. Расчёт как реакция на происходящее, не как внутренний диалог, а на уровне образов. Реагируешь или пытаешься предвидеть — всё равно что-то уже знакомое. А потом уже как повезёт. Иногда это так и остаётся легко читаемый расчёт, иногда везёт. Если везёт, получается что-то интересное мне. Не помню, кто из фотографов говорил, что хороший снимок — это сбой в повседневной работе. Склонен согласиться с этой мыслью, добавить нечего.

Бывают ли у вас кадры, которые вы любите больше, чем публика, и наоборот?

Сложно говорить за кого-то. Но, безусловно, чем дальше, тем сам больше интереса к мелочам проявляешь. У зрителя не всегда есть время и желание их замечать или придавать им какую-то важность. Это нормально.











Когда зритель видит в фото то, что вы не закладывали, — это победа или поражение?

Честно говоря, я вообще об этом не думаю, может быть потому, что я не могу сказать, что я что-то закладываю или участвую в битве за что-то. Конечно, у меня есть в голове определённые образы, идеи, мысли, которые в той или иной степени находят своё отражение в фотографиях, но как я говорил выше- привносимые дополнительные значения и смыслы являются производной от культуры и даже контекста, в котором находится изображение. Т.е. по сути являются некой системой договорённостей между автором и зрителем, и зритель о ней может даже не догадываться.

Тут уместнее тогда спросить- а для кого я снимаю? Оперировать знаками и образами можно от простого до сложного и тонкого. В первом случае тебя будут понимать все, во втором- в пределе только сам себя. Конечно, мне интереснее идти ближе к правому краю и «зависать» над ускользающей формой и значением. Мой статус любителя крайне удобен отсутствием обязательств перед кем-либо кроме себя.

Каким чувством вы хотели бы, чтобы ваши работы «заражали» зрителя?

Сложно сказать «вообще». Снимки могут быть шутливые, просто «я здесь был» и т.д. Я любитель, и у меня нет такого жёсткого отбора, чтобы держать планку и чему-то соответствовать, кроме себя самого. Если говорить о тех фотографиях, которые я считаю удачными, то лично у меня они вызывают чувство безвозвратной потери и одновременно восхищения моментом гармонии. Пафосно звучит, но не знаю, как по-другому сформулировать.









Как вы чувствуете: ваши работы больше про прошлое, настоящее или будущее?

Фотография по природе своей про прошлое — после нажатия кнопки время убежало вперёд. Мои фотографии в этом смысле ничем не отличаются от любых других.

А у вас есть фотография, которую вы выделяете?

Ещё несделанная))) Она прекрасна во всех отношениях, но в деталях я её представляю довольно смутно.)

Антон, традиционно, ИИ и вы — какие у вас отношения, есть ли личная приязнь?

Нормальные отношения — главное понимать, что это инструмент, а не откровение, и у инструмента есть владелец. В рабочих задачах иногда его использую, но с долей скепсиса, т.к. несколько раз ловил его на подлоге. Надо все перепроверять. В мультимедиа его динамика возможностей удивительна, конечно. Получить песню уровня дорожного радио или оживить фотографию, не обладая вообще никакими знаниями в этих областях, — это реалии дня.

Скажите, а как можно научиться фотографировать, как вы? Или это дар свыше, не всем доступный? В каждом доме есть карандаши, только что-то новых репиных я не наблюдаю.

Это бессмысленно, ведь уже есть я). Если серьёзно, то есть набор приёмов, композиционные решения и т.д., этому несложно научиться. Но это просто инструменты, а дальше «каждый слышит, как он дышит, как он дышит, так и пишет».

Как вы относитесь к критике своих работ? Она помогает или мешает поиску?

В любом случае меня она не расстраивает, в каком бы контексте слово «критика» не использовалось. Если рассуждения по делу, тогда я, конечно, прислушиваюсь к мнению как к возможности своего развития.

Кто из фотографов оказал на вас сильное влияние в подходе к тому, что вы снимаете?

Влияние оказало скорее всего всё, что видел. Оно же так или иначе оседает в памяти. В разные периоды жизни это разные фотографы — Смелов, Парк, Вебб, Кузнецова, Бассман и т.д. Где-то вдохновился идеями, где-то формой, где-то эстетикой.





Раньше на Елагином каждый год проводили фестиваль уличных театров. Нам с женой нравились эти представления и сами по себе и как возможность подсмотреть интересный кадр.

Эта фотография сделана как раз на таком фестивале. Мы с женой договорились фотографировать по очереди — один остаётся с дочкой, которая тогда была еще в коляске, а второй фотографирует.

Моя очередь фотографировать пришла, когда уже артисты снимали костюмы, разбирали конструкции, бродила толпа и вроде как ловить уже было нечего. Внезапно артист, стоящий передо мной, отвлёкся от работы на беседу со зрителем. На заднем плане шёл демонтаж театральных декораций, и всё как-то завязалось в единую картинку.

В итоге я сделал всего 3 кадра в тот раз, и один из них оказался удачным.





А эта фотография сделана в Одессе. Нам с женой нравилось просто идти по набережной и подмечать пляжную жизнь. Мы остановились на этом месте, человека я даже не видел. Конечно, когда из-за сложенного зонта появились руки, не среагировать было невозможно.





Антон, а у фотографии есть будущее?

Если коротко, то, конечно, есть. Какое оно — не знаю, можно только отметить какие-то текущие тенденции. Наверное, документальная фотография уже мало кому интересна — сложно воспринимать фотографию как документ в эпоху, когда изображение есть средство манипуляции и когда отличить документ от подделки практически нереально. А такие задачи как, к примеру, семейный архив, способ отрефлексировать свой внутренний мир, решить какую-то творческую задачу, кажутся на сегодня вечными.

С Антоном Терещенко беседовал Эдуард Семушин.



АЛЕКСЕЙ КРИК

Эстетика с северных болот

Мое знакомство с Антоном Терещенко состоялось спустя несколько лет после выхода в свет второго издания книги Александра Иосифовича Лапина «Фотография как...». Наверное, это единственный текст, который хоть каким-то образом всколыхнув российское фотографическое болото, инициировал дискуссии. Никого, кто прочитал бы ее хотя бы до середины, она не оставляла равнодушной.

К слову сказать, «Антифотография» Елены Владимировны Петровской прошла совершенно незамеченной фотографическим сообществом. Сама автор на презентации своей книги «Возмущение знака» на мой вопрос, получила ли она какую-то реакцию на «Антифотографию» от фотографов, сказала, что кроме хамства — ничего. Основной претензией было то, что кто она такая, чтобы писать про и о фотографии, если не умеет сама снимать?

Заметим, что эту претензию к Елене Петровской легко обратить, спросив: а вы кто такие, чтобы читать философские тексты и тем более высказываться о ее книгах, когда не только не можете отличить Гоголя от Гегеля, Бабеля от Бебеля, но даже в большинстве своем не знаете, кто это такие.

Но вернемся к книге А. Лапина. Антон был одним из немногих, кто с интересом отнесся к основам концепции А. Лапина, а именно, что объекты в кадре должны взаимодействовать друг с другом на основе визуальных связей. Тем более, что снимал в том жанре, которому впоследствии дали название стрит-фотографии, а А. Лапин в предисловии оговаривал, что его выводы относятся только к такой фотографии.

Легко видеть, что к приведенным трем фотографиям идеи А. Лапина хорошо подходят.

На первом снимке имеем треугольник, образованный фигурами молодоженов, вписанный в прямоугольник кадра. Совпавшие композиционный и смысловой центры — поцелуй, и еще один важный смысловой центр — руки целующихся.

Второй снимок, если строго придерживаться книги «Фотография как…», — это снимок о родительской любви. Фигуры матери и сына объединены и тонально (черное платье с юбкой — черная футболка, белые руки матери — белые коленки сына), но и активной линией руки. Фигура мальчика на заднем плане тонально не связана с фигурами на переднем, но зато есть связь посредством активной линии взгляда. Напомню, что активная линия может быть невидимой, это отмечал и сам А. Лапин, указывая на взгляд как пример такого рода.

Третий — про переклички или связи (как бы фотографов ни коробило от этих слов, это их проблемы). Перейти к смыслу просто. Война (списки погибших воинов) оставила свой след на каждом человеке (узор кофты).



Фото. 1. А. Терещенко.



Но основным вопросом для тех, кто попробовал встать на дорожку визуальности, оставался вопрос вербализации снимка. С одной стороны, «возмутитель спокойствия» говорил, что хорошая фотография не пересказывается словами, а с другой, и в самой книге, и в интернете, проводя открытые уроки, все время настаивал на интерпретации, определении, в чем смысл того или иного снимка.

По сути дела, интерпретация — это попытка оправдать существование снимка, попытка объяснить действия автора, понять, что заставило его сделать кадр.

Фото. 2. А. Терещенко.



Фото. 3. А. Терещенко.

В ряде случаев, как на Фото 4 и 5, зрителю это сделать просто.

Идущая женщина поправляет косынку (Фото 4), а наложившиеся справа друг на друга объекты образуют «купол церкви». Причина нажать кнопку камеры ясна.

Схожим образом устроен другой «религиозный» снимок (Фото 5). Судя по комментариям зрителей, которые довелось прочитать, снимки, можно сказать, были поняты «правильно». Но в данном случае нагрузить знаки смыслом не трудно.

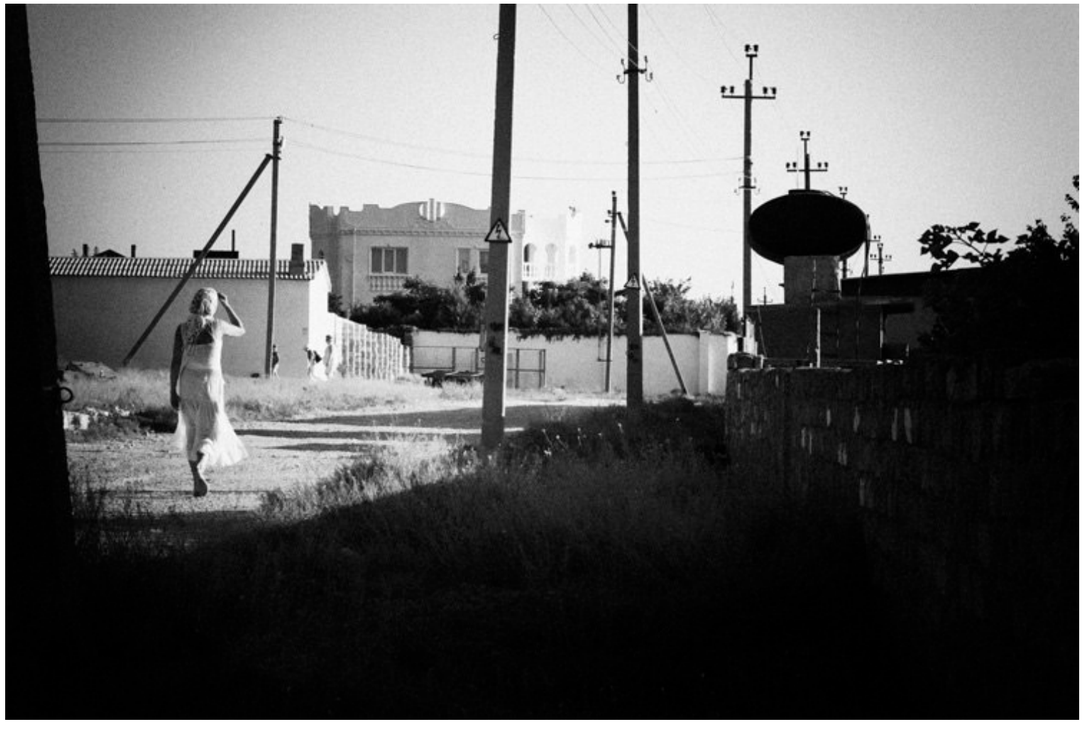


Фото. 4. А. Терещенко.



Фото. 5. А. Терещенко.



Фото. 6. А. Терещенко.



Фото. 7. А. Терещенко.

Серия фотографий, названная нами для удобства обсуждения, греческой, каких-либо интерпретаций при показе не вызвала. (Фото 6, 7).

Сам Антон потом говорил, что с нетерпением ждал момента, когда рука мальчика «ляжет» под облако и боялся, что этого не случится.

Интерпретация была однозначной как для меня, так и для автора. Кто у нас держал небо? Атлас и Геракл. (отсюда название «греческая серия»). Как происходило наделение снимка смыслом?

Точно в соответствии с алгоритмом, описанным, например, С. Зонтаг.

«Применительно к искусству интерпретация состоит в том, что из произведения выхватываются определенные элементы (X, Y, Z и т. д.); Задача интерпретации, по сути, — перевод. Интерпретатор говорит: смотрите, разве не понятно, что X — это на самом деле A (или обозначает A)? Что Y на самом деле — B? Z — C?» (С. Зонтаг. Против интерпретации.)

Подобным образом мы поступили с фото 7, получив в результате красивое название «Икары». Совпадение интерпретаций произошло потому, что «наше общее детство прошло на одних букварях», потому что оба помнили мифы Древней Греции в изложении Н. Куна.

Кроме этого, мы были знакомы с тем, как в средневековой Европе, используя словари и бестиарии, толковали тексты Святого Писания. По большому счету именно после этих снимков вопрос интерпретации стал для нас факультативным. Да, это интересная, может быть даже,увлекательная игра, но совсем не обязательная.

Ролан Барт писал:

> «Вырабатывать смысл – дело очень легкое, им с утра до вечера занята массовая культура; приостановить смысл – уже бесконечно сложнее, это поистине «искусство»; «уничтожать» же смысл – затея безнадежная, ибо добиться этого невозможно» (Р. Барт. Избранные работы. Семиотика).

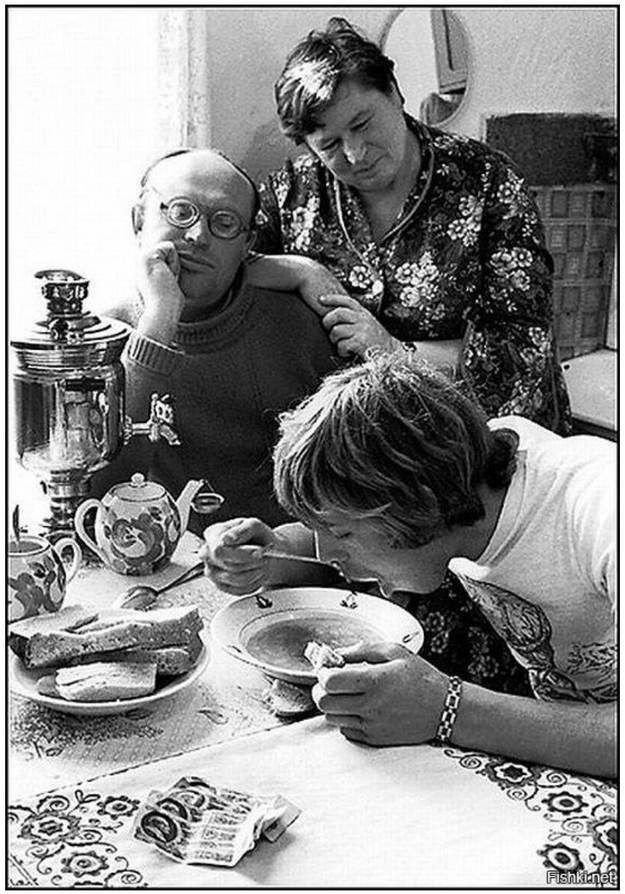


Фото. 8. В. Ролов.

Единственное, наверное, место в фотографии, где нужен смысл, — это пропаганда.

Только при этом смысл всегда оказывается привнесенным извне в кадр, взят из жизненного опыта человека, смотрящего на снимок. При этом сама фотография скатывается до уровня лубка. Даже постановка, когда фотограф моделирует сцену или, как говорят, воссоздает реальность, не спасает.

Лучшим примером сказанного являются снимки В. Ролова (фото 8) времен его работы в газете «Советская Россия», например, фотография с названием «Первая зарплата».

Вырванная из контекста времени и размещенная в интернете эта фотография у «молодого» поколения вызывает один и тот же вопрос: «Парень с гитарой в переходе стоял?».

Что же стало с первоначальным смыслом/содержанием, которое так старался проиллюстрировать автор? То есть без дополнительного пояснения/словесной поддержки эта фотография не живет, превращаясь в снимок о голодном и испытывающем финансовую нужду молодом человеке, современном блудном сыне? После ухода из профессии, а значит, лишившись возможности делать большие постановки, В. Ролов не показал ни одного сколько-нибудь интересного снимка.

Но вернемся к фотографиям А. Терещенко, а именно к фото 6 (стр.37). Внимание привлек прием, использованный автором, а именно наложение. Было интересно узнать, это случайность или осознанный ход автора. Следующие снимки подтвердили, что автор не только накладывает при съемке объект на объект, но, самое главное, избегает того дешевого и пошлого юмора, который присущ большинству таких снимков. Особенно много такого «юмора» на снимках профессиональных фотографов, в том же «Коммерсанте» (достаточно вспомнить выставку в «Манеже» несколько лет назад).

При всей простоте приема, почему-то сделать что-то интересное и стоящее оказывается чрезвычайно сложно.



Фото. 9. Е. Полонский.

Примером великолепного использования наложения для меня является стрит-фото Е. Полонского (фото 9), тем более неожиданного, ибо интересы Евгения лежат очень далеко от стрит-фото, в съемке животного мира.

Идея снимка (фото 10) проста, но обращает на себя внимание выверенность всех линий.

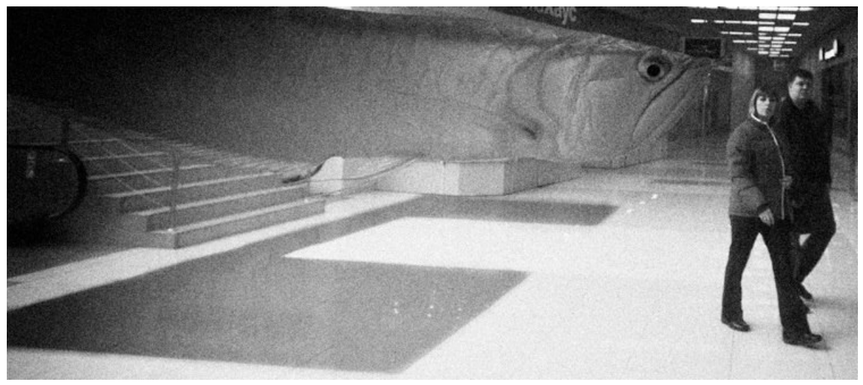


Фото. 10. А. Терещенко



Фото. 11. А. Терещенко.



Фото. 12. Артур Дубровскис.

Наложение в портретной съемке, конечно, не новость (фото 11).

Примеров, когда автор пытается дать характеристику портретируемого через картину на стене, много.

Но почему-то хочется вспомнить и снимок (фото 12), и самого фотографа, Артура Дубровскиса (Artur Dubrovskis. Рига. 1956 – 2016).

Удивительна эволюция его интересов от съемки в стиле ню к портретам монахов.



Фото. 13. А. Терещенко.

Вспомним еще один портрет (фото 13) А. Терещенко, про который строгие критики скажут: «Слипшиеся фигуры».

С точки зрения любительской фотографии — явный брак, а с другой позиции — наложение как способ показать единство фигур, решающих какую-то, неизвестную для зрителя, задачу.

Наше предположение кажется более убедительным, если знать про портреты, сделанные, так сказать, по канону.

Например, парные портреты. Приведем два таких снимка (Фото 14, 15).



Фото. 14. А. Терещенко.



Фото. 15. А. Терещенко.

Приведенные выше портреты, можно сказать, не совсем характерны для автора. У любого портретиста есть один, крайне редко два, излюбленных, присущих именно ему приема. Это всегда становится заметно при одновременном просмотре большого количества портретных снимков.

Например, самый изобретательный и разнообразный портретист Ирвин Пенн в большинстве случаев использовал построение треугольник в прямоугольнике.

На «повторяемость приема», вернее, построения, у Антона Терещенко обратил внимание Юрий Гавриленко, когда, аж в 2012 году, дал такую характеристику его снимкам: «характерная для автора композиция с крупным планом лица или фигуры внизу кадра. Сразу акцент на рамке кадра, границе изображения».

В самом деле, на фото 16 – 18 это сразу видно.



Фото. 15. А. Терещенко.



Фото. 17. А. Терещенко.



Фото. 18. А. Терещенко.



Фото. 20. А. Терещенко.



Фото. 19. А. Терещенко.

На двух следующих фотографиях (фото 19 – 20) автор добавляет симметрию на заднем плане.

Этот визуальный ряд, начинающийся в 2012 году, мне хочется завершить фотографией (фото 21) 2022 года. Как видим, сформировавшиеся в молодости предпочтения и пристрастия, оказываются очень консервативными, можно сказать, не подвластными времени.



Фото. 21. А. Терещенко.





Здесь я позволю себе незначительное отступление. Интерес к рамке, к краю кадра был характерен не только для Антона Терещенко. Этот интерес был присущ той группе фотографов, в которой мне посчастливилось оказаться. Разброс в возрасте был большой, поэтому объединение (не формальное) произошло на других принципах. Во-первых, общий взгляд на фотографию, чем она, как нам представлялось, должна была быть.

Визуальной. Никаких привнесенных извне смыслов. Во-вторых, никто ничего фотографией не хотел сказать. Т.е. фотография, если и рассматривалась как какой-нибудь способ коммуникации, то ни в коем случае как способ передачи информации. Поэтому, в-третьих, особый интерес к форме, к структуре кадра. А там, где есть структура, рано или поздно появляется эстетика. И это четвертое, что всех объединяло.

Нет, было еще одно. Это безграничное терпение и даже благожелательность фотографов в отношении моих бесконечных писаний, философствований и упреков в их адрес.

Это Лариса Алексеева (фото 22-23), о которой мне уже довелось сказать пару слов на страницах «Фотообзора» (Январь 2025).

Фото. 22. Imitator Dei. Л. Алексеева.

Фото. 23. Спектакль Игрушки. Л. Алексеева

Это Юля Евдокимова (1985-2023) (Фотообзор. Январь 2025).



Фото 24. Ю. Евдокимова



Фото 25. п. Лесной, Куршская коса, август 2017.
Ю. Евдокимова



Фото 26. Ю. Евдокимова



Фото 27. Ю. Евдокимова

И завершим снимком (фото 28) со Светланой Екименко, чтобы на примере ее фотографий легче было перейти к разговору об эстетике.



Фото 28. Ю. Евдокимова



Фото 30. Русалочка. С. Екименко



Фото 29. С. Екименко

Светлана Екименко так же при построении портрета активно использовала рамку (фото 30).

Но на примере ее снимков (фото 30-31) легче всего показать, чтобы не перегружать текст пояснениями, что такое эстетика линии. Замечу, что это есть у всех перечисленных мной выше авторов, просто в случае С. Екименко это наиболее явно и, даже можно сказать, специально подчеркнуто, акцент на линии.



Фото 31. Портрет Ю. Евдокимовой. С. Екименко.

Вернемся к снимкам А. Терещенко. Конечно же, проще было начать с натюрморта, тем более, что нагрузить смыслами не удается, средневековье с его хорошо забытым искусством трактовки натюрморта осталось в прошлом. (фото32 – 34).

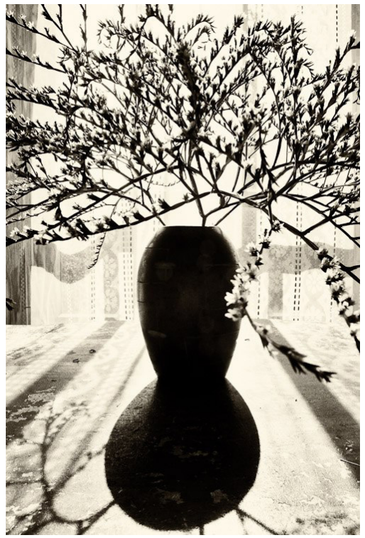






Фото 32-34. А. Терещенко



Фото 35. Озеро Гупуярви.
А. Терещенко.

Вторым шагом закономерно стал пейзаж, ибо, как писал Сергей Даниэль, на натюрморт надо смотреть как на пейзаж, а на пейзаж как на натюрморт. (фото 35 – 36).
И если на фото 35 узор дуг очевиден, то уже на фото 36 мы видим более изощренный узор, образованный линиями листьев пальм и стволов.



Фото 36. Незнакомка на пальме. А. Терещенко.





Параллельно с этим автор показывает снимки, которые по аналогии с фотографиями Леонида Тугалева, называемыми «трехцветками» (стр. 54-55) за специально суженную тональную шкалу, белый, черный и серый, можно назвать «двухцветками». А можно и псевдоготикой. (фото 39-41)



Фото 39. А. Терещенко



Фото 40. Босоногая незнакомка в парке.
А. Терещенко



Фото 41. Скульптура незнакомки.
А. Терещенко



Фото 42. А. Терещенко



Фото 43. А. Терещенко



Фото 44. А. Терещенко



Фото 45. Девочка на фоне свежеподстриженного в виде сердечка клевера где-то на даче летом.
А. Терещенко

Последнее, как нам кажется, не без влияния установки замечательного фотографа Сергея Вараксина, неоднократно говорившего на «Фото Лайне», что он работает только с плоскостью.



Фото 46. Хлопай ресницами. С. Вараксин.

Получив упрек от зрителя об отсутствии объема, С. Вараксин сказал:
«объём-то мне не нужен, я же сознательно выбираю способ его убрать. посмотри моё стекло любое. это же изначальная была моя идея: если художник ищет способ вырваться из плоскости (полотна), то я (фотограф) должен найти способ убрать объём из фотографии, идти навстречу. я стараюсь не отступать от этого никогда. считай, что это бзик такой. у каждого должна быть своя фига в кармане».

И прежде, чем сказать несколько слов о цветных фотографиях А. Терещенко, посмотрим еще несколько ч/б снимков. (Фото 47 – 50). Все сказанное выше относится и к ним, кроме, быть может, фото 50.



Фото 47. А. Терещенко



Фото 48. А. Терещенко



Фото 49. А. Терещенко



Фото 50. А. Терещенко

И два слова про цвет (фото 51 – 55). Цветовая палитра так же сужена, на фотографиях нет ярких, так называемых рекламных цветов. Предпочтение автор отдает холодному цвету. Сохраняя свою приверженность рамке кадра, рисунку линий и фазе движения.



Фото 51. А. Терещенко

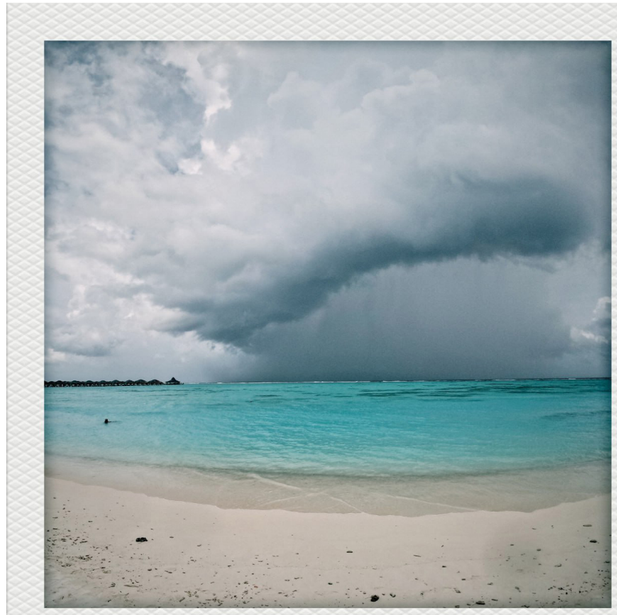


Фото 52. А. Терещенко



Фото 53. А. Терещенко



Фото 54. А. Терещенко



Даже в тех случаях, когда можно проявить экспрессию, поддаться чувству и раскрасить безумными красками окружающий мир (фото 56 – 57), автор остается сдержанным, застегнутым на все пуговицы, не позволяя себе вольности с цветом.



Фото 56. Муза. I. А. Терещенко



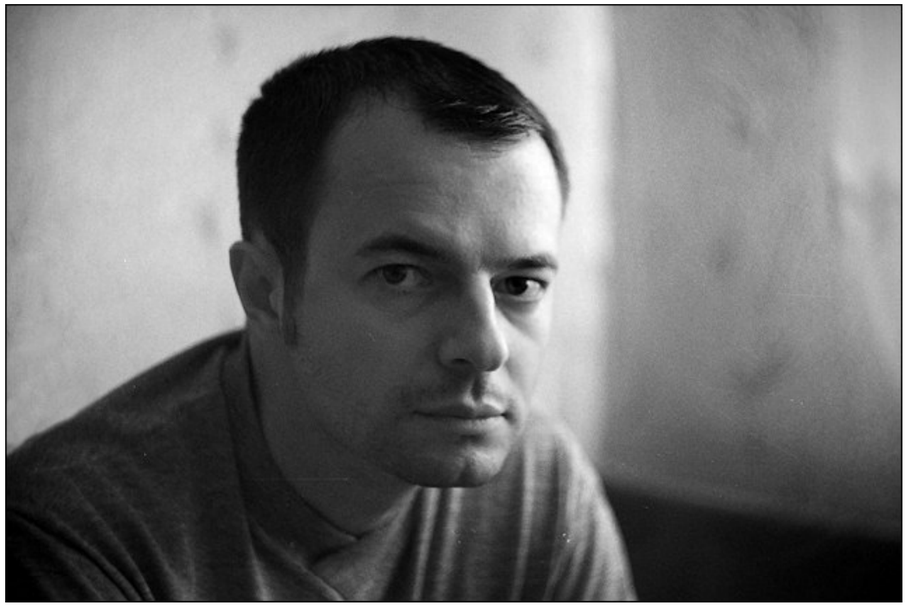
Фото 57. Муза. II. А. Терещенко

На этом остановимся, хотя ряд вопросов, например, сквозные темы у автора, а их как минимум две, пришлось опустить. Остается пожелать Антону Терещенко многих лет жизни, как простой, так и творческой.

АВТОРЫ

Представляет Марина Глебова

Андрей Чавлытко





Андрей Чавлытко хорошо знаком пользователям фотосайтов под ником Mono.

Андрей, вы давно не появляетесь на фотосайтах. Почему? Вас перестала интересовать фотография?

Да, уже несколько лет не заглядываю на фотосайты. Это не значит, что мне вдруг стала неинтересна фотография. Просто прошла стадия активного изучения, когда взахлеб, постоянно и целыми днями читал, смотрел, слушал. Да и удручающий уровень русскоязычных сайтов не способствует развитию интереса.

И фотографировать перестали?

Соответственно и сам перестал снимать. Даже продал что-то из оптики. Оказалось, что творческая фотография — это тоже труд, причем зачастую неблагодарный.

Вдобавок мера таланта, отпущенного мне, не так велика, как хотелось бы. И активно снимать продолжительное время я не смог.

А чужие фотографии смотрите? Определённых авторов или известных, или просто иногда заглядываете на фотосайты?

Фотография по-прежнему мне интересна. При случае обращаю внимание на работы в сети. Иногда прохожу по «местам боевой славы», но только получаю подтверждение тезиса, что массовая творческая фотография — это «пустая порода». Хотя, несомненно, в ней встречаются самородки.

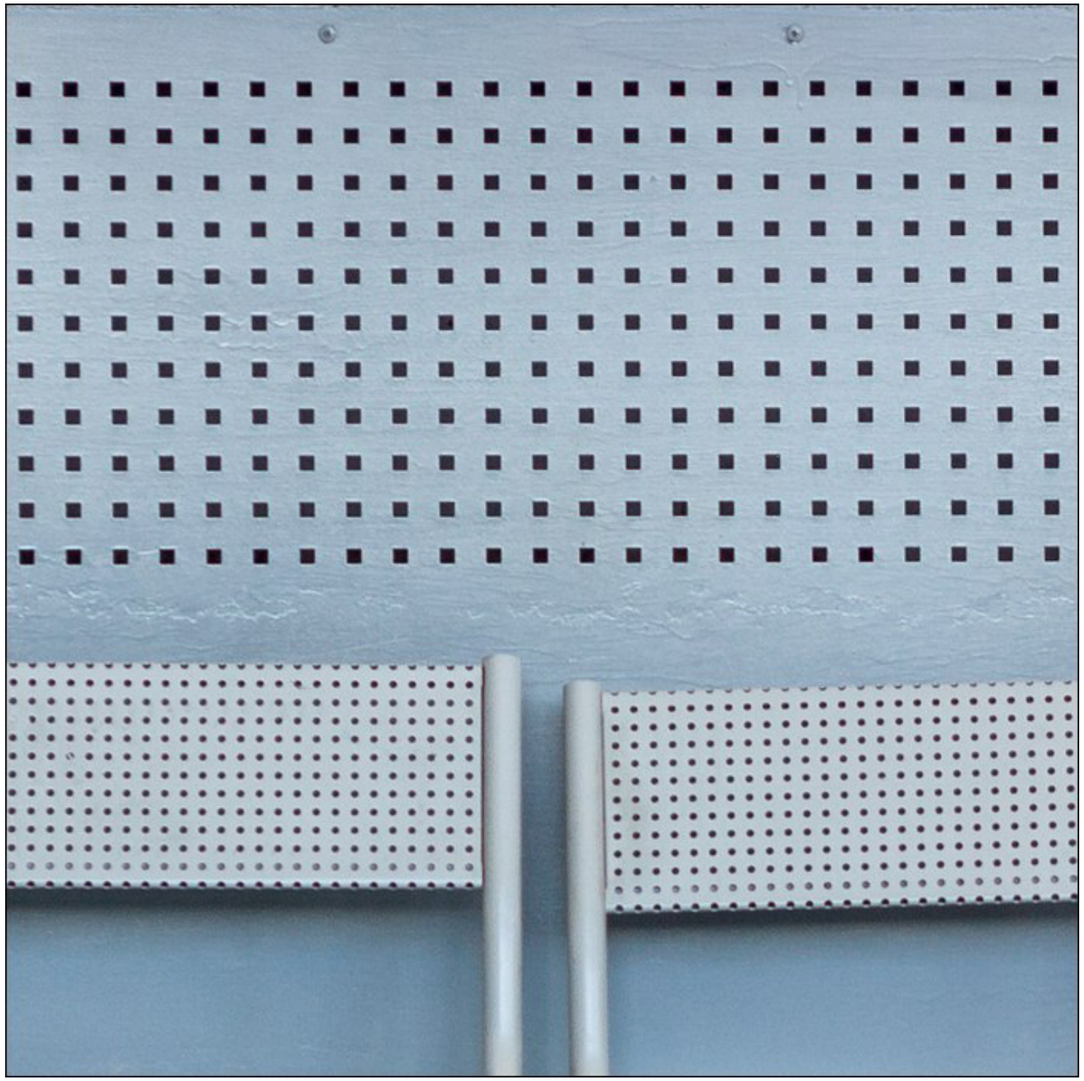




Вы сказали, что массовая творческая фотография — это «пустая порода». Почему пустая, что это значит для автора, для фотографии в целом? И вообще массовость — зло? В любом деле? И почему это зло в фотографии? Потому что не все талантливы или потому что начинают копировать и повторять удачные приёмы?

Массовость вообще — это неплохо. Вопрос в качественном наполнении. А тут дело обстоит не очень. Среди фотографов-любителей нет конкуренции, им не нужно бороться за средства к существованию, вот и не заморачиваются особенно. Хотя в плане техники как раз наоборот, проявляется такой энтузиазм, как будто от уровня оснащения зависит жизнь фотографа. Хотя один из положительных аспектов любительской фотографии — это повышение уровня техники. Рынок требует больше мегапикселей!

Несомненно, в массе простых любителей пощелкать затвором есть настоящие энтузиасты фотографии как искусства. Но их количество невелико. Как выразился кто-то из известных: «Количество таланта в народе — величина постоянная». А то, что копируются какие-то выразительные приемы мастеров – это замечательно! Это отличная школа, опыт, на котором можно и нужно учиться.



Когда-то, когда вы только начинали снимать, что было целью? Цветочки красивые или бабочки, как у всех, или вы сразу стали «серьёзным» фотографом?

Начинал я, как многие, с природы, с рассветов-закатов, аллей-речек и т.п. Бабочки, конечно же, были красивые! А осенние пейзажи! Еще с пленочных времен этим занимался, но по мере изучения фотографии и практики все больше склонялся к обобщениям, минимализму и абстракции.

Интересно стало выделить что-то из бесконечного потока времени и дать этому новую жизнь. Из ничего сделать что-то. При этом минимальными средствами.

На фотосайтах все вас знали по вашим очень геометричным работам. Что повлияло на вас — склонность к минимализму или влияние супрематизма?

То, что мои фото подчеркнуто графичны —это, видимо, склонность личности, вкус такой. Я Дева, и это многое проясняет. Ну и, конечно, влияние супрематизма, абстракционизма, современного искусства в общем.





В большинстве ваших фотографий, которые вы показывали, — город. Почему? Вам нравится эстетика города или просто зрительный ряд городской больше соответствовал поставленным задачам?

Город мне нравится и сам по себе, его пульсация, четкая структура. И нравится архитектура в частности, особенно современная. Это застывшая музыка, отдельные аккорды которой я пытался услышать и запечатлеть.







У вас в основном квадратные фото. Вам не близок тезис, что кадр формируется при съёмке?

При съемке в уме я держал установку на квадратный формат, как самый нейтральный к композиции. Так как поле зрения видоискателя моей камеры заметно меньше, чем у объектива, кадрирование при съемке всегда было несколько более свободным. Поэтому всегда был вынужден кадрировать снятое, иногда довольно радикально. Все равно, на каком этапе производится кадрирование, главное — результат!









Вы снимаете/снимали интуитивно или понимая умом, что вы хотите получить в итоге?

Большинство, если не все свои фотографии, я снял осознанно, понимая, что снимаю. Я как бы сразу вижу композицию. Потом, на стадии обработки, я только уточнял композицию, вписывая её в квадратный формат.

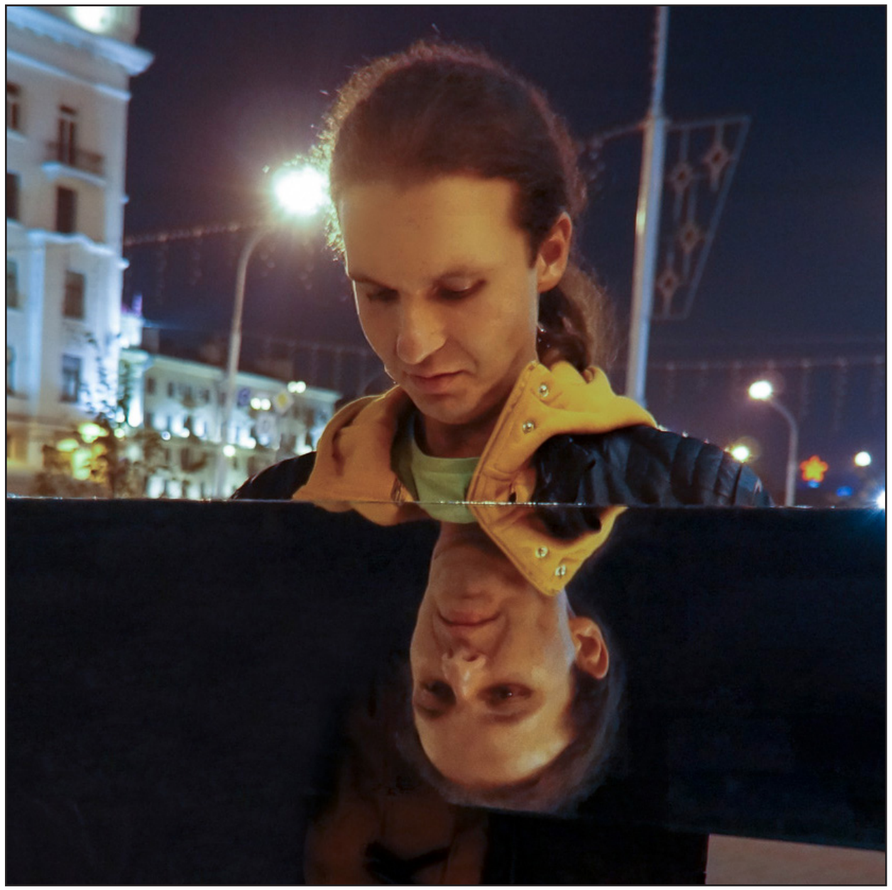
Если бы вы сейчас вернулись в фотографию, снова стали снимать и показывать свои работы на фотосайте, что бы это было? Вы продолжили бы начатое? Развивали бы свой прежний стиль? Или это было бы что-то совсем новое, для всех неожиданное?

Думал и не раз о том, чтобы снова взяться за камеру, скорее это была бы камера смартфона, благо технический уровень их постоянно растет, придумывал концепции, что-то планировал... Конечно, это было бы продолжение начатого, разработка близкого жанра. Только думается о более радикальной форме, ещё большем уходе в чистую абстракцию. Вряд ли это стало бы действительно новым явлением в фотографии, не тот талант. Скорее это показалось бы пустым, непонятным, возможно, глупым. Пусть, это естественно.



АВТОРЫ Представляет Дмитрий Аз

ЯРОСЛАВ ВАСИЛЬЕВ



Я родился в 1979 году, родился Тельцом. Долго жил в городе и, наконец, избавился от его стен. Много искал, терял и находил. Нашел свое место в науке и нашел жену в фотографии, запечатлев ее. С детства как зачарованный смотрел на иллюстрации в учебнике по топологии, потом стал кандидатом технических наук и понял, как это может быть. Мечтаю написать полный саундтрек к фильму ужасов или скай-фаю. Вообще, много мечтаю…









Слава! Столько лет тебя не было видно на сайте Фотоцентра. Последнюю работу выложил в 2020 году. Все? Фотография как инструмент больше не материализует твои творческие идеи?

Нет, не все. Любой инструмент при владении им может реализовать мои идеи, будь то фотоаппарат или ленточная пила, или даже простой карандаш, в любое время и иногда даже во сне (шутка). Но в силу остро посетившей меня необходимости сменить формат жизни с города на «не город», я продал студию и почти все оборудование. Сейчас я снимаю для себя и жду момента постройки здания отдельных мастерских. Сейчас мой дом — малый арт-объект, он живет, меняется и растет. И в нем нет места для съемочного пространства, которое меня бы удовлетворило. Поэтому я могу материализовать идеи в фото, но я самостоятельно лишил себя этой возможности. И мир идей сместился в другие воплощения. Я считаю это нормальным для художника, но не для ремесленника, он такого себе не может позволить (смеюсь). Потом фото — лишь инструмент, у меня есть графика, музыка, проза и… как ни странно, своя отдельная столярная мастерская.











Твое появление на фотосайте в 2010 году было подобно порыву ветра. Не похожий ни на кого стиль и реализация образов. Ты раньше рассказывал мне, что для тебя вдохновением был Андрей Кезин, если не ошибаюсь. Как вообще фотография пришла в твою творческую жизнь? Что побудило тебя не только создавать, но и показывать свои работы на фотосайтах?

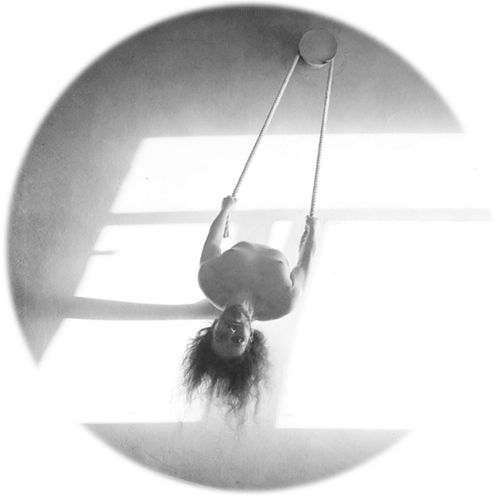
Фотография была и есть для меня средство быстрой реализации художественного замысла. На написание картины или даже графической работы тушью у меня может уходить до нескольких месяцев и долгий путь мытарств, переделок и недовольства. Студийная работа сокращает путь от замысла в эскизе до готовой картинки. При этом часто в рамках прогнозируемого или ожидаемого результата ещё и бонусные кадры, которые отработала модель на заданном тоне (тон здесь не только цвет, но и речевой посыл смысла или эмоционального состояния в кадре) съемочного пространства или реквизита. В противовес замечу, к «ожидаемости», что бывало и так, что модель не раскрывала посыл, или сцена не выдерживала критики в своей несовершенности и требовала перестройки, превращаясь в отличное от ожидаемого.

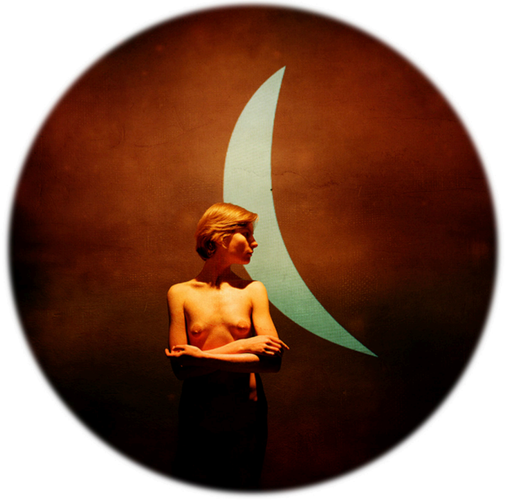
Кезин оказал на меня какое-то едва уловимое влияние, которое лежит где–то в плоскости постановки сцены съемки, так чтобы на выходе мы получали живописность события или героя. И тут я разочарую всех — на меня никто не влиял и не вдохновлял, я снимал то, что хотел бы нарисовать или написать. При этом я скептически отношусь к высказываниям типа «посыл и жест художника» и прочим словосочетаниям блудливых штампов, подобных кураторским релизам. Никакого посыла, значимого для раздуваемой из ничего ценности, я не делал и не делаю, я говорю в своих работах то, что хочу рассказать. Остальные связи сочиняют критики, кураторы, галерейщики и прочие, кто сам не смог, но что-то видит. Поэтому все, что я реализовал в кадре, изначально было во мне, на свою голову «уродившемся художником». Есть отличный аргентинский фильм «Шедевр», там есть фраза о том, что быть художником — «это как инвалидность», с этим рождаются. Я это понял еще в школьные годы. Сейчас, как я сказал выше, у меня почти нет интереса к соцсетям и сайтам — их время ушло, для кого-то это способ быть в группе и находиться в процессах группы (быть в племени), для кого-то — лишь место для демонстрации (быть заметным в племени). И тут я тоже могу разочаровать — быть в группе мне не нужно, демонстрировать что-то нужды нет: как я сказал, у меня есть дом, дом как арт-объект, в котором я живу, который живет вместе со мной, и показывать его всем мне тоже не нужно. Видимо, я сильно вырос или постарел (шутка).















Так. У меня сейчас шевелятся все извилины, которые остались, так же, как когда я смотрел на твои первые работы серии «психосоматика», мой мозг начинал кипеть от вопросов. Сейчас я понимаю, что это хорошо! Но тогда, в начале знакомства с твоим творчеством, я все время думал: «И что такое в Питере употребляют, чтобы такие образы создавать». Извини, это откровенно. Можешь поделиться, как у тебя в голове создавались образы и как технически их материализовывал в плоском изображении?

Что тут только не потребляют, но, как говорил герой фильма «Даун–Хаус», «… меня и без вашего компота плющит…». Как правило, это фрагменты каких–то образов, сцен и идей, иногда проходящих мимо, как скорый поезд. Тут нужно определить, что работа может идти от субъекта (обозначим С, то есть идти от человека — ты увидел модель и заметил какое-то пластическое движение, свойственное именно этой модели, и захотел это запечатлеть) или от объекта (обозначим О, это будет некий съемочный девайс — допустим, ты нашел где-то треуголку, как у Наполеона, и тут же хочешь ее снять). Во всех случаях ты помещаешь О или С в контекст, допустим, модель в пустую комнату с маленьким окном и «по-Уайетовски» развевающимся тюлем на нем, а треуголку ты надеваешь на голову первого немытого бомжа, который в ней готов сниматься за еду (типаж работает вместе с девайсом). И вот уже что–то можно снять. Но это путь от материи, можно пойти от пустоты (на дух не замахнусь — смеюсь), набросать эскиз фаз позы и потом отснять модель мультиэкспозицей. В целом я подвожу к тому, что все могло происходить по–разному, и единого рецепта у меня не было. Но я всегда старался находить новые пути, а не ротировать одно и то же (кстати, студийным фотографам, на коммерции застрявшим и особенно НЮ, это свойственно — позы, свет, контекст сцены почти всегда одно и то же, меняются только девушки в кадре. И таких легион. Да и найти свое многим и не нужно. Но мне всегда казалось, что они в фотографии не ради воплощения, а ради выгоды (даже самой примитивной).

Звучит и как пособие к творчеству в фотографии и как оскорбление для студийных фотографов!
Слава, я очень благодарен тебе, что ты принял мое приглашение и согласился приехать в Минск! Это было в далеком 2013 году. Мы тебе организовали выставку и мастер-класс по Ню-фотографии. Расскажи, пожалуйста, как часто ты выставлял свои работы для живой демонстрации и проводил мастер–классы? Была ли для тебя отдача от таких мероприятий?

В то время да, достаточно часто, было интересно создать свой «особенный» курс, попробовать его дидактически-педагогический вкус. Сейчас — нет, никакой активности. Отдача была, конечно, но она показала мне обратную сторону этой монеты. Для меня сейчас важно продавать работы, отдавать людям реальные объекты. Учебные курсы ныне и мастер–классы, воркшопы и прочие заимствованные слова — лишь продажа воздуха и лжи, манипулирующая желанием адептов приблизиться к величию (часто раздутом) очередного проповедника. Я быстро увидел, как курс по фото делает клонов ведущего, но не раскрывает потенциал слушателей. Тут нужно наставничество, сродни монашеской светлости стремления. В конечном счете нужно, чтобы тот, кто осилил часть своего пути, шел какое-то время рядом и смог верно подсказать, куда идти без него, а не как воспроизводить себя или повторить свой опыт. Это, конечно, еще и потому, как все мои проекты требуют денег. Я хотел бы владеть временем на ведение блогов и прочего, даже формально прописал курс на стыке ИЗО–фото–кино по формированию образа, роли типажа и реалий процесса, но у меня нет времени среди прочего на это. Но, чувствуя в себе потенциал к этому, я еще вернусь к курсам, но сперва сделаю насущные проекты.

Не могу не вспомнить, что твоя выставка в Минске проходила в помещении старейшего фотоклуба страны – НФК «MiНСК». Помещение небольшое, но на открытие пришли многие мэтры Белорусской фотографии. Как тебя критиковали! Я стоял и краснел от смущения и хотелось за тебя заступаться. Но ты так легко парировал все возражения! Это тоже был мастер–класс, как защищать свое творчество. Скажи, пожалуйста, как часто тебе в творчестве приходилось сталкиваться с хейтом? Считаешь ли ты критику творчества необходимым элементом развития? Напомню тебе, что твои работы на той выставке наградили клеймом «обложки для CD дисков».

На самом деле я никогда не сталкивался с откровенным и оголтелым хейтом, да, критика была, да, она была здравой. Но до рукоприкладства не доходило (смеюсь). Комичность ситуации еще в том, да, наградили, но не клеймом, ибо я принял его как идею. Идею реализации, о которой ранее не думал, поэтому через месяц я уже делал обложки (не фото) на заказ для разных групп и исполнителей. Возможно, это какое-то свойство устойчивости психики, но, я думаю, умение парировать опирается не столько на риторику, сколько на наличие четкого стрежня внутри тебя, когда ты сам понимаешь, что и зачем ты сделал и почему это так. Тогда ты непоколебим. Плюс, наверное, сугубо мой опыт: первое — большой стаж работы в высшей школе и умение вести лекцию для аудитории заранее настроенной скептически, второе — критическое отношение к пассажам «авторитетов», ибо прислушаться я могу, но принимать в ущерб себе их позицию я не буду.



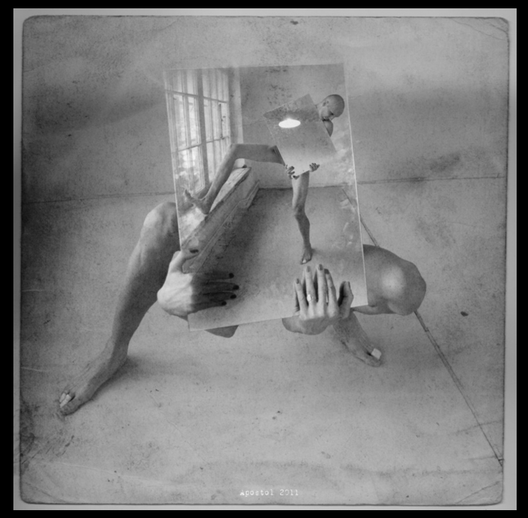




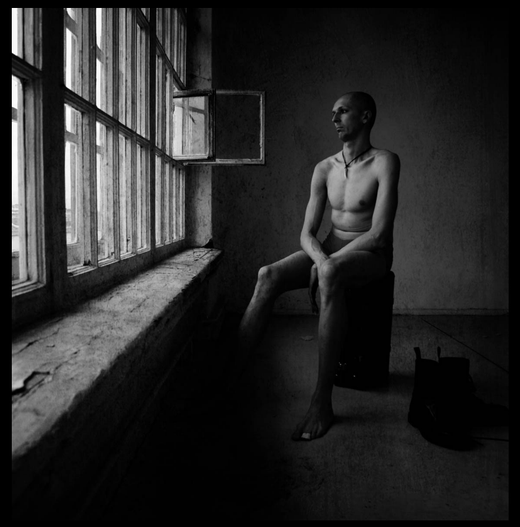



Apostol




apostol 2011


apostol 2011





Классно, это хороший навык! Ты фотографировал на цифру и на фотопленку. Я помню у тебя был достаточно большой комплект СФ Брониками. Скажи, пожалуйста, для тебя имеет значение, с помощью какого инструмента ты зафиксировал изображение? Все равно же потом ты создавал свои иллюзии в фотошопе? Почему все же использовал часто фотопленку, если приходилось потом сканировать в цифру?

Да был, но не Брониками, а Мамия и Роллей. В какой-то момент (до продажи студии) у меня было 8 рабочих аппаратов и из них только 2 цифры. Поэтому значение инструмента весьма важно и существенно. Пленка для меня всегда будет выше цифры, потому как именно она для меня лучший инструмент. Я — студийщик, мне некуда спешить на сцене, я могу работать с долгими процессами и получить один кадр, но нужный, так как и не было, может быть, цели снять сотню (забив всю карту памяти, как на цифре, — опять смеюсь). Безусловно, определяемое стеклом движение света на пленке никогда не заменится цифрой. Взглянем в сторону. Я занимаюсь музыкой и давно, лет 5 назад, я как раз увлекся синтезом звука. И тут по аналогии: мы говорим о пленке и цифре как о сравнении цифрового или аналогового синтеза. В более обыденном виде — как CD с обложкой или винил. Ноты те же, а чувства от них разные. Да и в конечном счете мы узрим извечный спор «физиков и лириков». Объемность образа в кадре на пленке всегда выразительней, чем в цифре, потом чаще всего было так сперва — пленка, потом скан, показать пленку по подчиненной 0 и 1 связи иначе невозможно (что отсылает нас к вопросу сетей и сайтов выше).

Твоя серия «кружочки». Сейчас смешно, но на то время ты реально заразил половину фотосайта «кружочками». Я был одним из заразившихся. Что ты хотел рассказать этим визуальным эффектом? Создавал гармонию в круге или что-то личное, сокровенное?

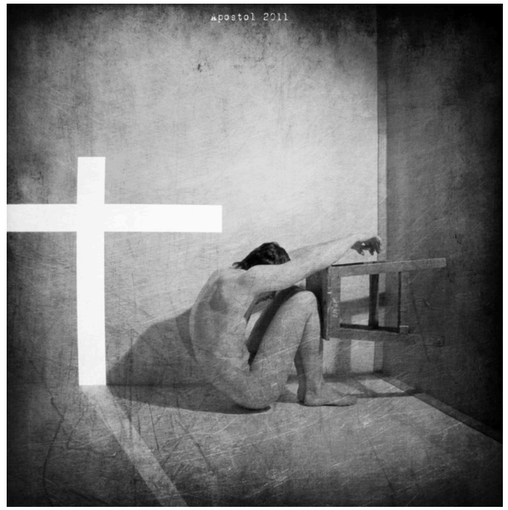
История искусств наполнена кругами, разными по содержанию. Круг задает целостность. В культурологическом аспекте — это архетип, это фундаментальная геометрическая форма проявления Высшего. Этому посвящено множество исследований и работ, мы видим круг и его приближения от камня (архитектуры) до света (астрономия), и я могу продолжать аналогии. Для меня это была и отсылка к наследию живописи и архитектуры, и попутно желание замкнуть кадр в новую форму. Ибо мы привыкли работать с форматом прямого угла, хотя любое стекло физически делает круг. Квадрат и прямоугольник — форма, данная нам извне — производителем аппарата, круг же — это взгляд неограниченного стекла. Как будто бы уже чистота возникла? (смеюсь). Меняется ощущение проникновения в сцену — словно через замочную скважину или кроличью нору в таинство бытия субъекта или объекта съемки в кадре, слово «кадр» уже с углами (опять смеюсь). Но не все субъекты и объекты входят в круг, как показал опыт, но это целая лекция тогда.

Твое самое рейтинговое фото на фотосайте — самое депрессивное, на мой взгляд. Но оно цепляет. Я даже снимал одну из своих работ, используя распечатку с твоей фотографией. Но я понимал, что во мне отражаются некие твои энергии, которыми ты хотел наградить зрителя, когда придумывал и реализовывал свой замысел. Можешь рассказать, о чем эта работа?

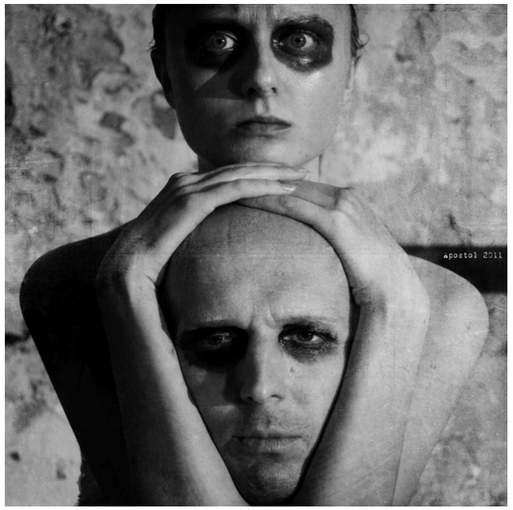
Лично для меня — об одиночестве, депрессии, безумии и той грани и тенях, где оные обитают. Но не надо отождествлять со мной. Эта работа о ком-то, кто есть таков. Для меня всегда было почти чем-то магическим то, что зрители и критики всегда цепляются не за ту работу, которая была для тебя действительно важной, и это тот случай. Здесь нет связи со мной, в отличие от некоторых других работ. А ты потом стоишь, смотришь в камеру и бубнишь в подставленный микрофон, делая вид, что ну да, я здесь все это и показал, очень выстрадал это, а на самом деле снял вне основного процесса, случайно подметив модель, которая ждала перестановки света или коррекции макияжа. Опять смеюсь.






Apostol 2011




apostol 2011


apostol 2011

Представил тебя, бубнящего в микрофон… А как твои отношения с фотографией в настоящем? Ты, как и многие, взял паузу в творчестве или как-то выражаешь свои задумки иначе? Расскажи о своем творчестве помимо фотографии. И в чем преимущество других техник реализации образов?

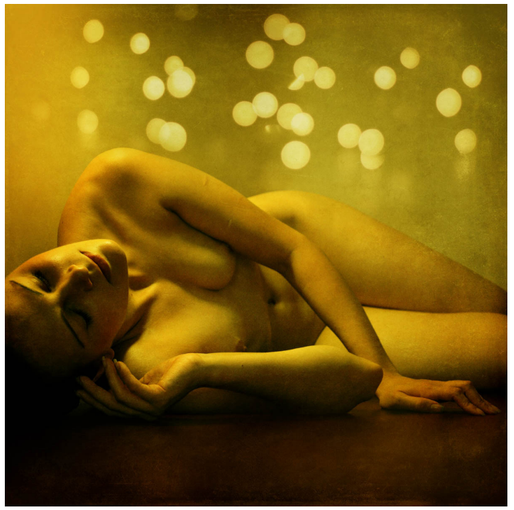
Да-да, у Терри Пратчета, где-то в его плоском мире, есть «ортдодоксальный бубнеж», но я его не освоил еще (смеюсь). Хотя, правда, один раз в микрофон именно бубнил, и интервью мне не понравилось (местное ТВ в Выборге снимало). Если я или, вернее, если бы мой опыт вдруг стал комодом в моем жилом пространстве, то фотография и ее средства лежат во мне в одном из ящиков, то, что навалено сверху на комод, используется сейчас, а то, что в глубине, пригодится потом. В холодный день или в палящий зной. В нужный момент. Или в заданный момент. У каждой техники есть границы, есть меры и объемы. Для меня не так важно, какие преимущества, важен вопрос о возможности или невозможности запечатлеть идею, образ и пространство. Есть то, что невозможно создать в съемочном пространстве. И наоборот, есть пространства, кои невозможны в жизни, но вполне реальны в кадре — на сцене, в кино, в мире анимации или цифровой иллюзии. Возьмем звук и музыку: звук вокзала в темной комнате создаст иллюзию нахождения зрителя на вокзале, звук тикающих часов в той же комнате усилит его ожидания и резкость времени, оно начнет давить. У меня есть три ключевых направления проектов, представим их как ветки с листочками: дом — арт-объекты — необычная мебель, музыка — синтез звука — кино, графика — иллюстрации — бумажная архитектура — скульптура — арт-объекты. Причем первый и третий взаимопроникают друг в друга на физическом уровне, музыка проникает сквозь все, но все же обособлена.

Так все же являешься ли ты фотографом или все же художником, который использовал фрагменты, зафиксированные с помощью фотоаппарата для создания коллажей? Я не могу сказать, что твои работы — это прямая фотография. Можешь ли ты оспорить мое утверждение и дать мне примеры твоих прямых фотографий?

Фактически я уже ответил почти прямо — я изначально художник, родился таким. На самом деле я не хочу спорить о процессах. Если «прямая» — это ноль цифровой манипуляции, то я знаю, что есть, и мне этого достаточно. И я не делал коллажи. Отдельные работы — да, они были манипуляциями в цифре, но добрая часть моих работ — это мультиэкспозиция, выполненная, как «задумано». Прямая то есть (смеюсь). Меня волнует вопрос, доволен ли я этими кадрами. Доказывать в угоду формулировке «прямая фотография» нет смыла. Нет экзистенциального противоречия (смеюсь). Будь она не прямая, а «кривая», неважно, зритель либо ее принимает, либо нет. Технические аспекты большинству не важны, им нужна картинка. Вся эта мелочность технических процессов нужна лишь в двух целях: а) я хочу возвыситься над чем-то, ибо оно «неправильное» («не прямое», например); б) я хочу узнать, как сделано, чтобы воспроизвести самому, и поэтому думаю, что знание нюансов от автора позволит мне делать так же (отсылка к вопросу о мастер-классах).











Убедил. Достаточно доступно. Благодарю. Как ты видишь свое будущее в творчестве? Скоро пенсия. Шучу! Я знаю, что ты творец и создатель, поэтому у тебя точно есть планы, что явить этому миру нового!

Как правило, озвучить план — это придать ему форму в звуке, даже если он звучал уже в мыслях, поэтому многие этого боятся, стараясь увильнуть. Мой план весьма прост — построить третье здание под мастерские (с местом под съемку) и продолжить реализацию на этих площадях своих проектов и совместных проектов с моей женой (да-да, она тоже родилась художником, правда, за тысячи км от нас сейчас, но мы смогли найтись и остаться вместе).

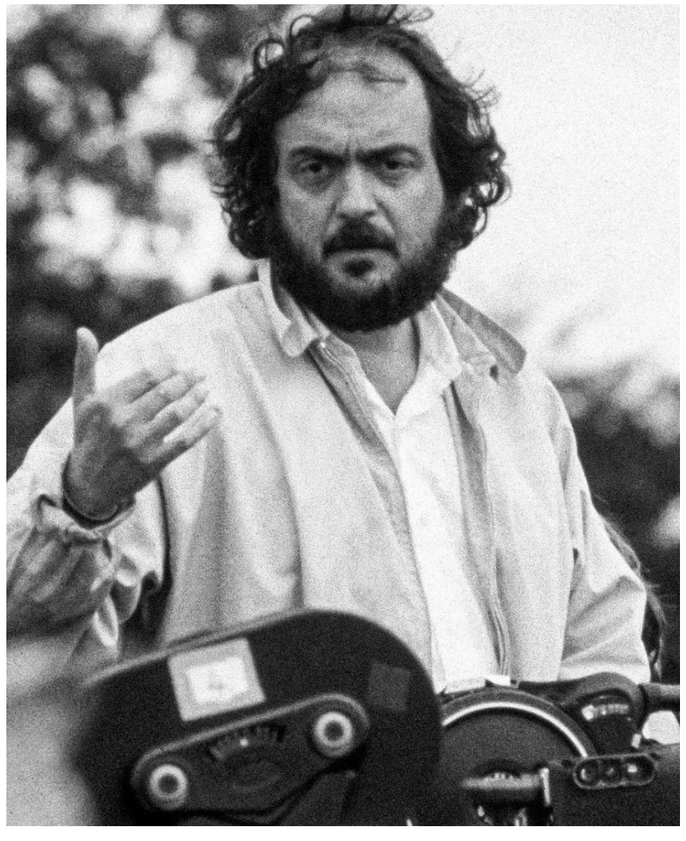
К сожалению, формат нашего интервью не позволяет раскрыть твою многогранную личность. Я могу только быть благодарен судьбе, что сводит меня с такими талантливыми людьми, как ты. И просить тебя о продолжении беседы, и также мы с тобой запланировали твой приезд в Минск. Если не в этом году, так в следующем! С тобой хотели бы встретиться многие старожилы сайта Фотоцентра. Я могу надеяться, что ты нас удивишь чем-то свеженьким? В том числе в публикациях на фотосайте?

Я очень хочу приехать и действительно хочу всех снова увидеть. Узнать вживую, как дела и каковы деяния. Удивить постараюсь, на сайте появлюсь, но к концу года, сейчас у меня «на носу» защита докторской диссертации.

Оглавление

ЗНАМЕНИТОСТИ ФОТОГРАФИРУЮТ: Представляет Борис Гуревич

СТЭНЛИ КУБРИК



Надеюсь, что мои читатели помнят неординарные фильмы, снятые режиссером Стенли Кубриком: «Лолита» (1962), «Доктор Стрейнджлав» (1964), «Космическая одиссея 2001 года» (1968), «Заводной апельсин» (1971), «Сияние» (1980). Однако мне кажется, что даже для страстных любителей кинематографа, хорошо знакомых с творчеством легендарного режиссера, его ранняя карьера фотожурналиста журнала Look будет открытием.

Кубрик родился в 1928 году в Нью-Йорке и вырос в районе Бронкс в семье врача-хирурга. Еще со школы его мало интересовало формальное образование. В детстве отец научил его игре в шахматы, которой Стенли оставался одержим до конца жизни, а когда ребенок заинтересовался фотографией, для него был приобретен фотоаппарат. Будучи подростком и обладая фотографическим чутьём, Кубрик уже искал истории, вызывающие живой интерес, а в 17 лет он становится самым молодым штатным фотографом журнала Look.

Здесь стоит упомянуть, что послевоенный период, время больших перемен, пришедшееся на конец 50-х, было золотым веком журналов и фотожурналистики, существовал огромный спрос на журналы с фотографиями, будь то Life или National Geographic. У журнала Look в некотором смысле было несколько более свободное виденье, чем у Life. Это было издание, основанное на фотографии, но оно меньше касалось мировых событий и последствий войны. Это был скорее гуманистический взгляд на происходящее, своего рода срез жизни.

Для начинающего фотографа, как Кубрик, в то время не было лучшего места, чем Нью-Йорк, где издавались и Life, и Look. Манхэттенский офис Look стал его колледжем, его редакторы и коллеги-фотографы — его профессорами, а Нью-Йорк — его областью творчества. Кубрик проработал в журнале пять лет (1945–1950), в течение которых он участвовал в процессе подготовки выпусков в атмосфере, во многом схожей с атмосферой киностудий, в которых он вскоре появится.



1

Фотографии Кубрика для Look в целом соответствовали популистской направленности журнала, созвучной таким темам послевоенной Америки, как потребительство, развлечения, наука и семья. Однако иногда Стенли отклонялся от общепринятого подхода, потакая своей своеобразной тяге к эксцентричности и неординарности, лукавому юмору и даже некой циничности.

1. Актриса Бетси фон Фюрстенберг
2. Актриса Бетси фон Фюрстенберг
3. Пока мама покупает



2



3

Ночной клуб «Копакобана»





МИКИ







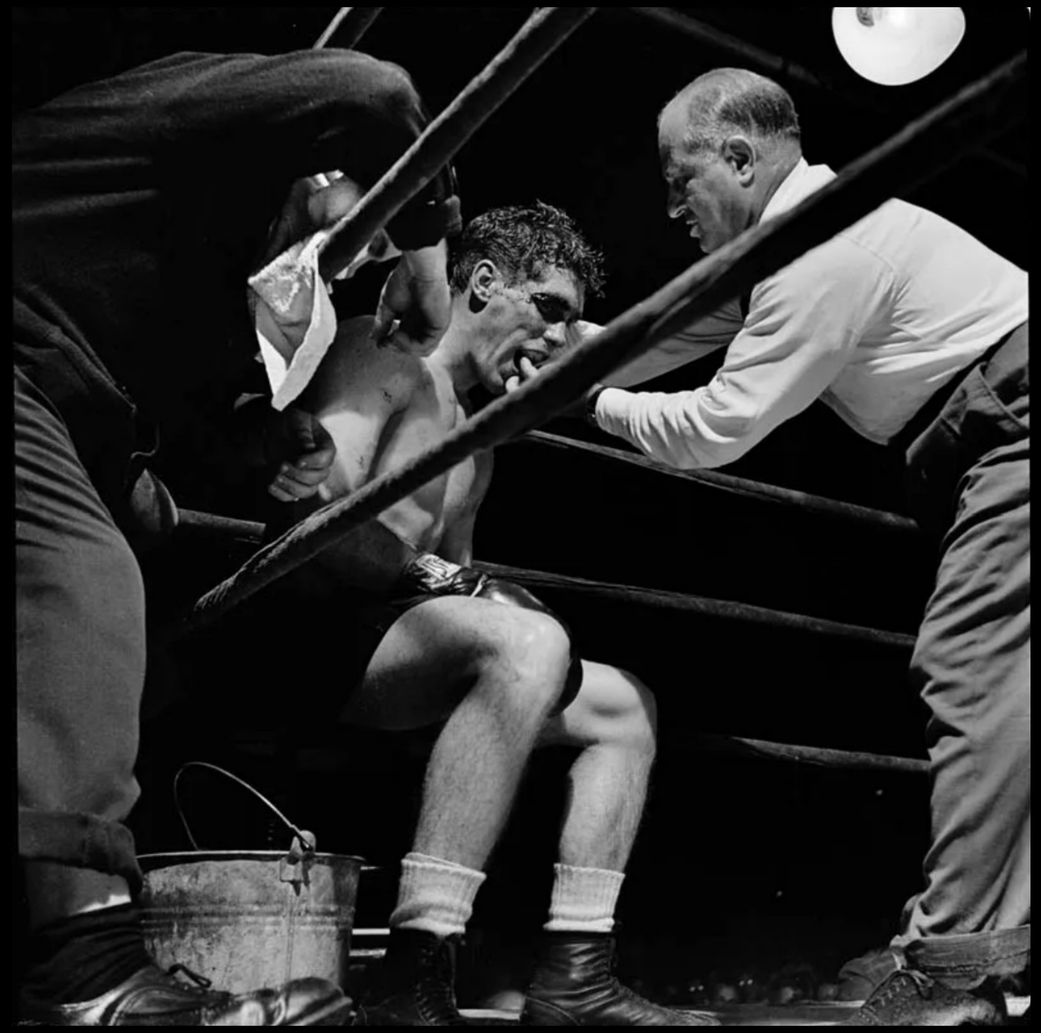





RED HOT
FRANKFURTERS
AND ICE COLD
DRINKS
10¢
Mickey


DANCIN
10¢

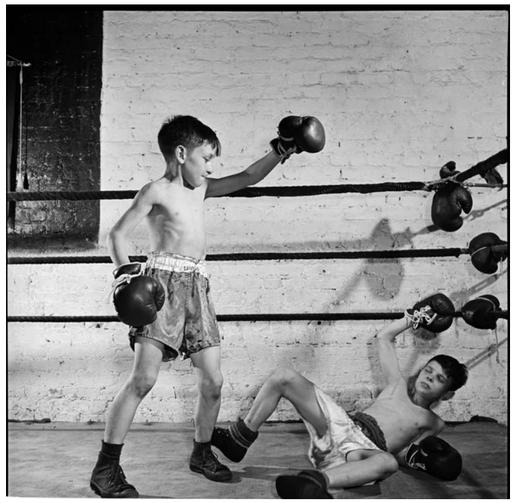


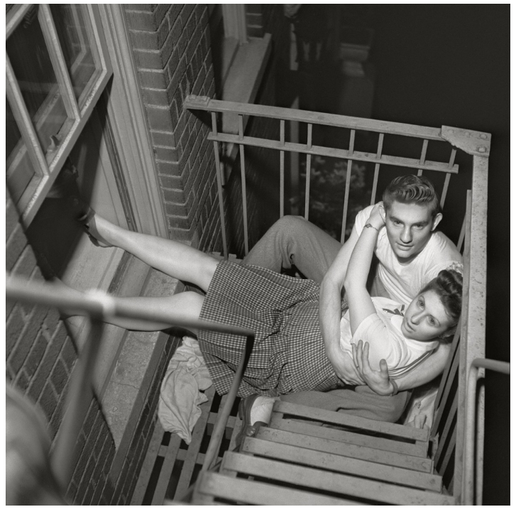


Его задания состояли из различных сюжетов, включая уличную жизнь Нью-Йорка, боксёрские поединки, танцевальные залы, теле- и радиостудии, а также фотографии знаменитостей.

Фотографии Кубрика заложили технические и эстетические основы его кинематографии: именно через объектив фотокамеры он научился тонко наблюдать за людьми в различных ситуациях и рассказывать истории посредством изображений, выстроенных в динамичные повествования.







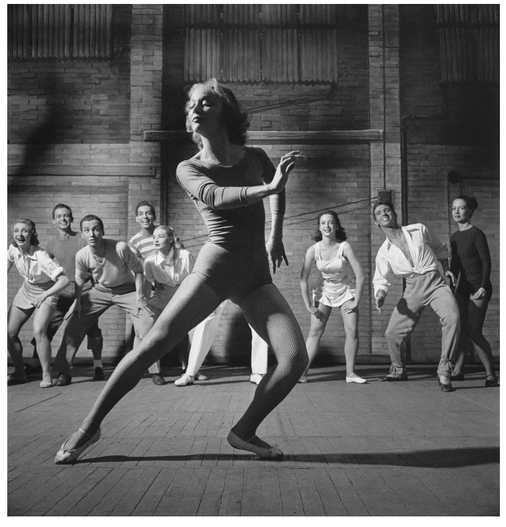
Боксер Уолтер Картье



1



2



3

1. Фэй Эмерсон. Хождение по перилам
2. Фэй Эмерсон. Молодая леди в спешке
3. Ингрид Секретан в мюзикле «Поцелуй меня, Кэт»



Ожидание приема зубного врача

Кубрик запечатлевал трогательность повседневной жизни с утончённостью, не свойственной его юному возрасту. Его фотографии отличаются сильной композицией, но при этом содержательны, они полны эмоций и поэзии, в них присутствуют и жизнь, и особая меланхолия — редкость в современной уличной фотографии. Стенли затрагивал темы, намного опередившие своё время, которые будут повторяться на протяжении всей его творческой жизни, закладывая технические и эстетические основы беспрецедентной кинематографической карьеры.



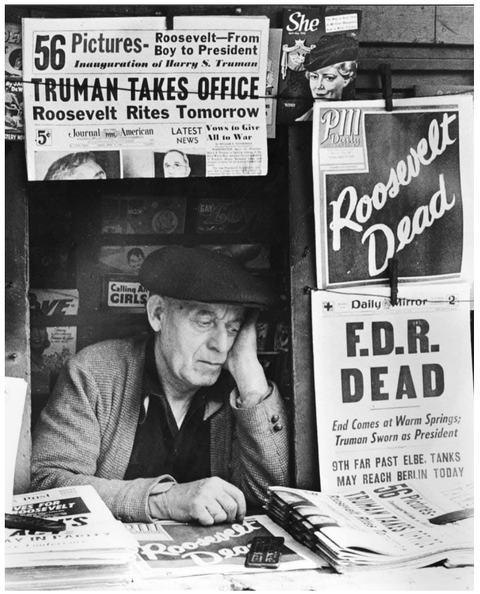


МЕТРО





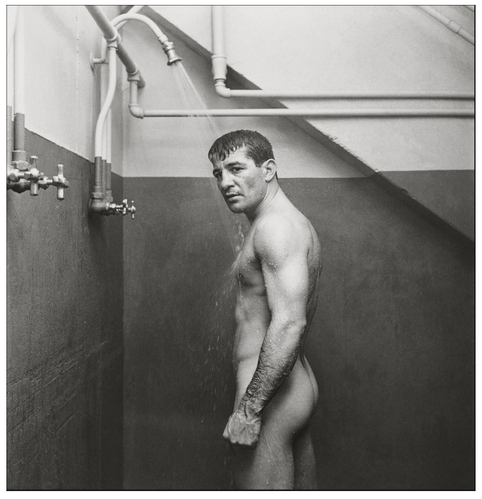




Работа Кубрика для Look развивала его взгляд на мир и его интерес к человеческим отношениям. Иногда он фотографировал ничего не подозревающих людей, находящихся в интимном общении, или ловил других в процессе созерцания. Его способность видеть и переводить сложную психологическую жизнь человека в визуальную форму заметна в многочисленных жанровых портретах.

В последний год публикации своих фотографий в журнале Look Кубрик создал серию портретов знаменитостей, в том числе композитора и дирижёра Леонарда Бернстайна, телеведущей Фэй Эмерсон и боксёра Рокки Грациано.

Однако из множества тем, которые Кубрик освещал для Look, ни одна не соответствовала его растущему интересу к кино. Его многочисленные портреты дали ему возможность лично увидеть, как знаменитости создают свои публичные образы, и он часто присутствовал на съёмочной площадке, наблюдая за процессом съёмок.



Боксер Рокки Грациано

Годы работы в Look стали основой его последующей карьеры как знаменитого кинорежиссера — периодом становления, когда он оттачивал свое мастерство как рассказчика, так и создателя зображений, хоть и через другой объектив:

•Его опыт в фотографии отточил способность визуализировать и выстраивать сцены — навык, необходимый для его кинопроизводства.

•Он развил в себе острое чувство наблюдения за поведением людей и запечатления спонтанных моментов, что определило его подход к созданию персонажей и повествованию.

•В его фотографиях уже заметны необычные ракурсы и перспективы, кадрирование, зуммирование и кинематографичность, часто в стиле мрачных и задумчивых голливудских фильмов-нуар, которые он так любил. Два ранних художественных фильма Кубрика «Поцелуй убийцы» и «Убийство» были вдохновлены эстетикой и темами фильма-нуар: боксом, преступностью и скачками, а также амбициями и отчуждением, близкими ему по работе в Look.



Кубрик покинул журнал в 1950 году и начал снимать короткометражные фильмы. Одним из первых его фильмов был фильм об Уолтере Картье, профессиональном боксёре, о котором он когда-то писал для журнала Look.

В 1953 году Кубрик снял свой первый полнометражный фильм «Страх и желание». Его настоящий голливудский прорыв пришёлся на 1956 год с фильмом «Убийство», но настоящей звездой его сделал «Спартак» 1960-х годов с Кирком Дугласом, получивший четыре премии «Оскар».



КОЛУМБИЙСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ















Кроме Кубрика многие знаменитости серьезно занимались фотографией:
Актер Леонард Нимой (Мистер Спок) снимает черно-белые художественные фотографии и выпустил несколько книг.

Танцор Михаил Барышников снимает хорошо знакомый ему жанр в абстрактной манере.

Канадский певец и композитор Брайен Адамс снимал для журналов British Vogue, L'uomo Vogue, Harper's Bazaar и Esquire, выпустил несколько книг, и одна из его фотографий выставлена в Лондонской Национальной Портретной галерее.
Киноактриса Джина Лолобриджида сделала вторую карьеру, фотографируя знаменитостей для журналов.
Киноактер Бред Пит занимается ломографией.
Певец и композитор Грамм Нэш (Crosby, Stills & Nash) занимается документальной фотографией.
Легендарный рокер Лу Рид снимал романтические пейзажи и выпустил несколько книг.



Леонард Нимой, из книги «Full Body Project»

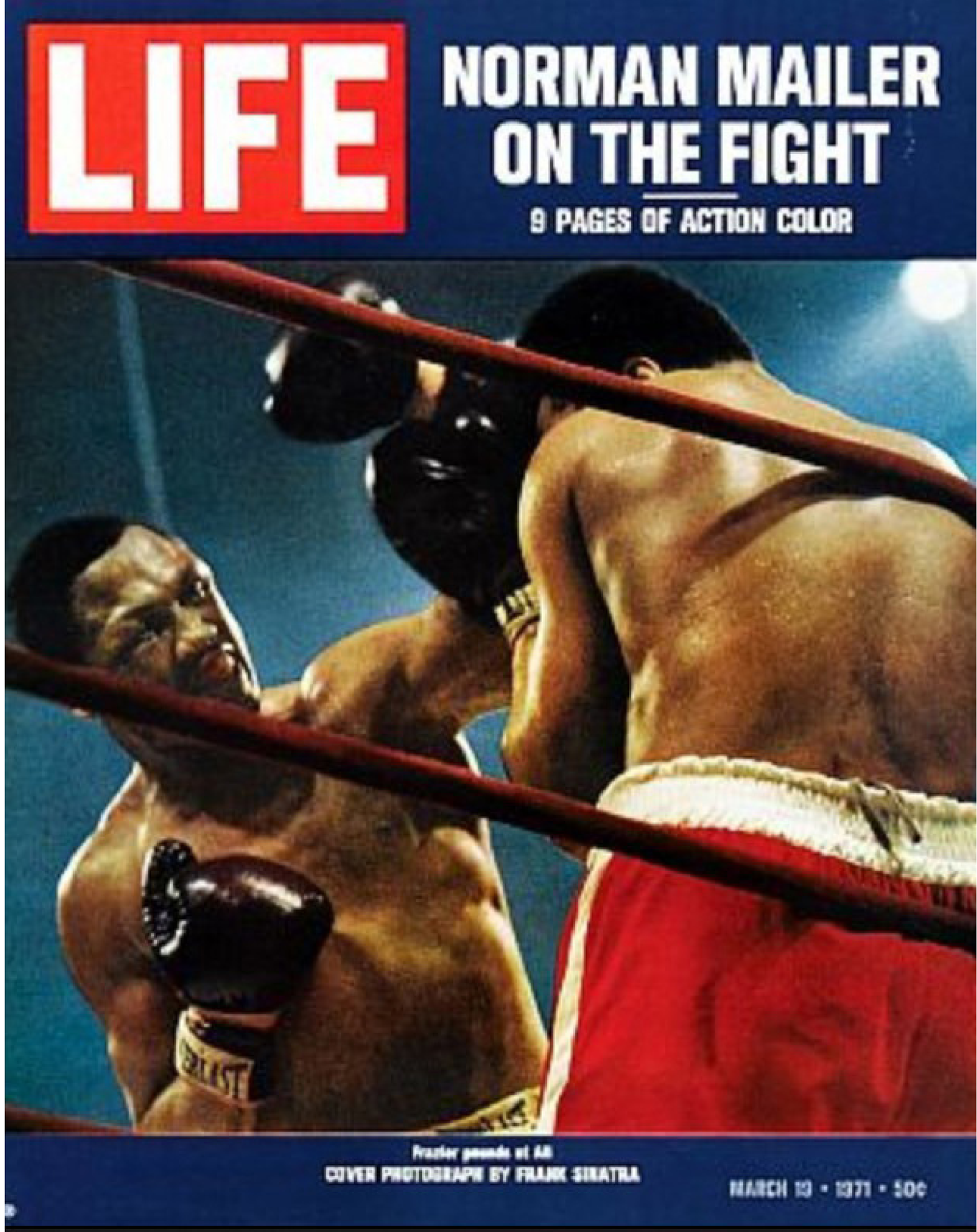




Джина Лолабриджида на своей выставке «Моя Италия»

Михаил Барышников, «в Танце»

Список можно продолжить, но мне хочется завершить повествование одним курьезом: в 1971 году журнал Life нанял легендарного Фрэнка Синатру снимать боксерский поединок между Мухаммедом Али и Джо Фрейзером и фото Синатры попало на первую страницу журнала.



Оглавление

ДИПЛОМНАЯ РАБОТА

Представляет Игорь Лапунов

ДМИТРИЙ СКОРИНОВ



Институт профессиональной и любительской фотографии создан на базе культурного проекта РУСС ПРЕСС ФОТО.

Имея пятилетний опыт изучения истории российской и мировой фотожурналистики, взаимодействие с самыми известными фоторепортерами современности и партнерство с ведущими информационными агентствами и СМИ, институт предлагает программу системного обучения фотожурналистике и фотомастерству.

Руководит Институтом фотографии директор Культурного проекта РУСС ПРЕСС ФОТО Василий Прудников — педагог, фотожурналист, лауреат премий СЖ России: «Золотой глаз России», «Золотая полка российской журналистики»



Моя работа представляет собой переосмысление окружающего пространства и интерпретации того, что я видел и что показал. Полное искажение реальности приводит зрителя к неожиданным выводам о том, что он видит на моих фотографиях. Вдохновение черпал с карандашных набросков в художественной школе.

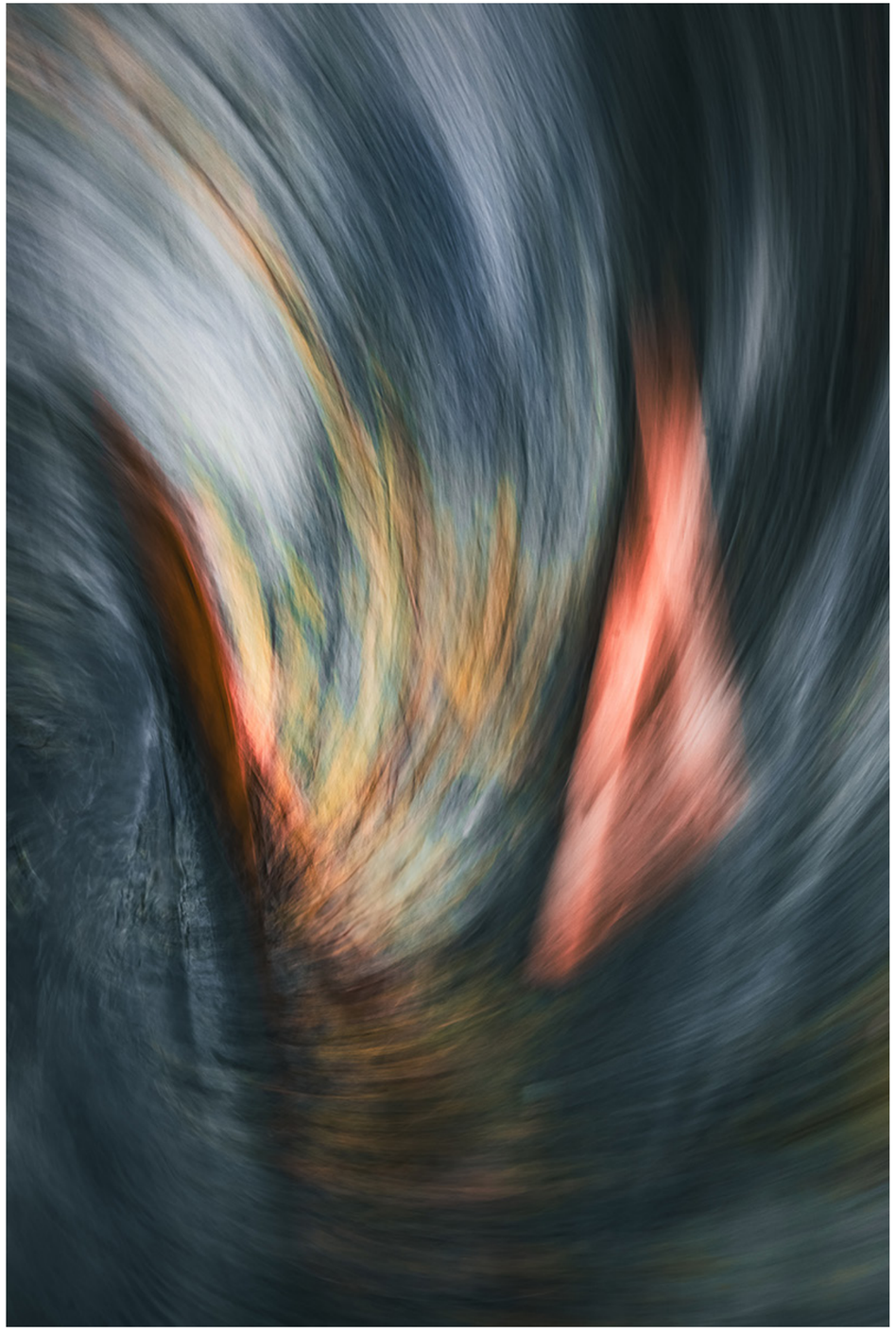
Если честно, данное произведение — это творческое изыскание и путь, пройденный мной от самого первого удачного кадра до момента, когда настало время делать отбор и собирать дипломный проект. Отрезок в 8 месяцев пролетел незаметно по времени, но был полон экспериментов и открытий. Я понял, что всё, что я делал раньше, не идет ни в какое сравнение с тем, что я стал делать теперь. Бесконечные новые миры, мультивселенная, как можно охарактеризовать то, что нельзя повторить? Основное удовольствие в создании фотографий на длинной выдержке получаешь при фотографировании людей. Эта методика усиливает любой сюжет, создавая новую интерпретацию события, как правило, очень не похожую на первоначальный вариант.

Если сложить всё вместе, то получаются новые истории, никогда не происходящие в реальной жизни, но выглядящие, как что-то очень важное или настолько абстрактное, что разглядеть реальность не представляется возможным. Художественная текстура моих работ позволяет фотографии далеко уйти от того, что мы привыкли наблюдать повсеместно: в соцсетях, рекламе, домашних фотоальбомах.









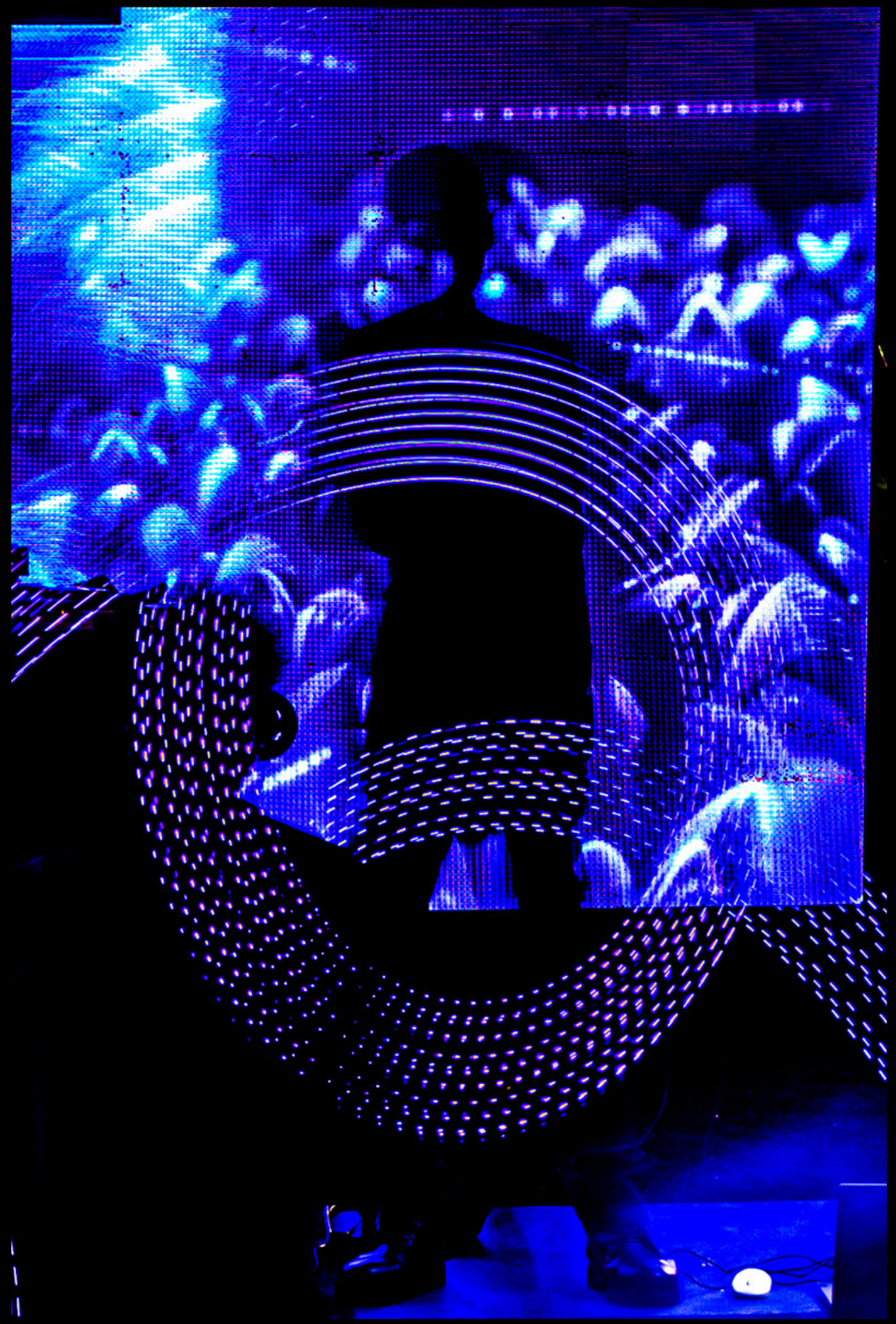










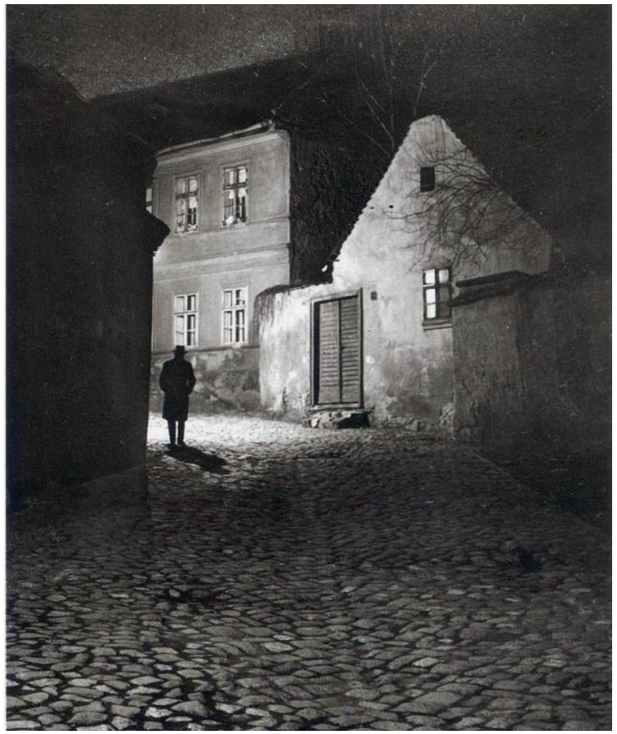




НУАР

Лабораторная работа Сергей Тихомиров

Сегодня поговорим о плёночной фотографии в условиях низкой освещённости. Это не только вечерняя и ночная съёмка на улице, но и в полутёмных помещениях. В основном речь пойдёт о чёрно-белой плёнке, хотя и к цветной что-то из сказанного тоже относится.



Темнота и полутьма привлекали фотографов с самого начала, и как только появились достаточно чувствительные фотоматериалы, фотографы вынесли свои треноги с большими камерами в вечерний город.

Андре Кертеш. Ночной Будапешт

Когда Оскар Барнак изобрёл малоформатную “Лейку”, стало возможным снимать в кафе, ресторанах и злачных местах.



Брассай. Ночной Париж

Фотовспышка позволила папарацци снимать квинтэссенцию ночной жизни мегаполисов.



Weegee. После оперы

Итак, рассмотрим технические аспекты, полезные для нуар-фотографии.

Чувствительность плёнки

Если вы хотите снимать с рук и получать минимальные шевелёнку и смазы, то надо заряжать в камеру более чувствительную плёнку. Сейчас можно купить, например, черно-белую Ilford Delta с чувствительностью 3200 единиц ISO, или цветные Fujicolor Superia 1600 и Kodak Portra 800. Но что делать, если у вас в обозримом доступе есть только чёрно-белые четырехсотки? С некоторыми из них проходит такой фокус: их можно снять с недодержкой и перепроявить. Особенно хорошо это работает с Ilford HP5+. Эту плёнку можно снимать как будто у неё чувствительность 1600. Kentmere PAN400, Agfaphoto APX400 и Ilford PAN400 вполне держат 800 единиц. Что и неудивительно, т.к. все эти 4 плёнки делает одна и та же фирма, Harman technology. Более того, Kentmere и Agfaphoto — это одна и та же плёнка, выпускаемая под разными названиями. Плёнки Fomapan 400 тянутся похуже, только до 640. Дело в том, что, несмотря на число 400, их реальная чувствительность примерно 250-320 единиц. То есть они уже по номиналу снимаются с недодержкой. На Kodak 400TX мне снимать не приходилось, но некоторые знакомые утверждают, что вполне пригодны до 800.

Следует понимать, что никакого увеличения чувствительности плёнки при этом процессе не происходит. На самом деле при удлинении времени проявления увеличивается общая плотность потемнения и плёнка не выглядит как недодержанная. Однако, если в каких-то местах количества света, попавшего на плёнку, недостаточно, чтобы образовалось скрытое изображение, то сколько ни проявляй, никакого видимого изображения там не появится. Иначе можно было бы снимать в полной темноте.

Вместе с общей плотностью при удлинении времени проявления растёт контраст и размер фотографического зерна.

До какого времени увеличивать проявку? Точно можно определить только тестами, но есть примерное правило: если вы хотите снимать плёнку как на ступень более чувствительную, то время проявки увеличивается в 1,4 раза. На две ступени — время проявки возрастает вдвое. Напомним, что одна ступень для ISO400 — это 800, а две ступени — 1600.

Как заставить фотоаппарат снимать, чтобы его экспонометрия “думала”, что плёнка с другой чувствительностью? Если у вас относительно старая камера, то чувствительность устанавливается вручную. Более новые камеры читают прямо с кассеты код, в котором указана чувствительность плёнки. В наиболее продвинутых есть колёсико или кнопочки, которыми можно ввести поправку чувствительности плёнки. Отрицательные числа соответствуют увеличению числа ISO, положительные — уменьшению. Например, установлена плёнка ISO400. Ввели -1, и система экспонометрии “думает”, что ISO800; ввели -2, камера будет замерять и снимать как на плёнку с ISO1600.

А если у вас камера, которая читать ISO с кассеты умеет, а колёсика/кнопочек для коррекции чувствительности у неё нет? Придётся её обманывать. На фотографии представлены две кассеты. У верхней ISO400, нижняя ISO800.

Чувствительность кодируется закрашиванием металла чёрной краской.



Если мы на кассете “четырёхсотке” соскоблим канцелярским ножом до железа “лишнюю” краску, то получим “восьмисотку”:

Для 1600 нужно соскоблить не правый уголок, а левый.

Камера и объектив

Для ночной съёмки камеры с центральным затвором лучше, чем зеркальные. Например, Ломо-компакт, японские (Yashica Electro, Minolta Hi-Matic, Konica C35, Olympus 35RC и 35RD) и немецкие (Rollei XF35, Voigtländer V135, Agfa Optima Sensor) компактные камеры 1980-х, различные мыльницы. Дело в том, что при подъёме зеркала возникают вибрации, которые могут привести к двоению мелких объектов в кадре. Но если зеркалка тяжёлая, то может быть и с ней всё получится. Чем с большей диафрагмой объектив, тем короче будут выдержки. Хорошо F/3.5-F/2.8. Но, если у вас F/1.4, то на самой большой диафрагме лучше не снимать. Во-первых, на этом значении объектив скорее всего заметно софтит. Во-вторых, будут очень жёсткие требования к фокусировке.

Объективы с фокусным расстоянием от 28 до 40мм имеют бОльшую глубину резкости, чем 50мм. С ними можно, выставив дистанцию фокусировки 5-7 метров, снимать с диафрагмой F/2.8, и картинка будет почти всегда в фокусе. Автофокусные мыльницы сильно облегчают жизнь, особенно при съёмке на расстоянии 1-2 метра. Они могут захватить фокус даже в полной темноте. Удобно, например, снимать крупным планом людей. Не смотрите на то, что их так несерьёзно называют — мыльницы. На самом деле это надёжные и удобные фотоаппараты с резкой оптикой.

Камерой совсем без автоматики тоже можно снимать ночью. Зарядите в неё хорошую четырёхсотку, поставьте выдержку 1/30, диафрагму F/3.5, а плёнку потом проявите как будто снимали её с ISO1600.



Человек с собачкой. Снято полностью ручной камерой “Чайка-2”.
Плёнка Ilford HP5+

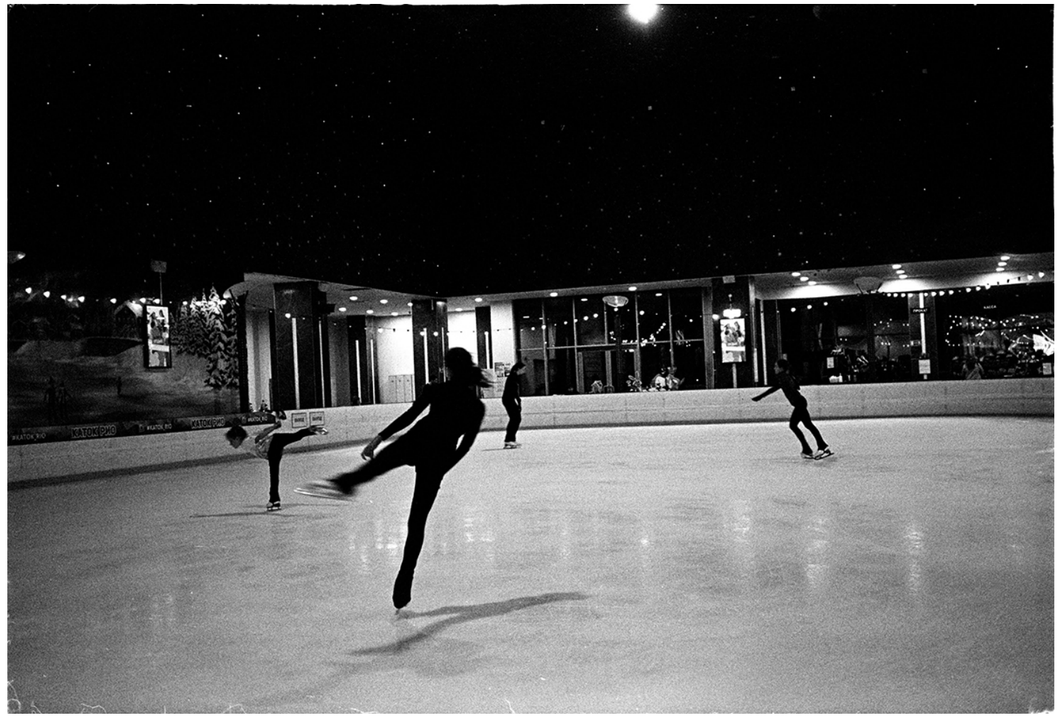


Штатив или крепкие руки

Если предполагается снимать ночную ведуту, то необходим штатив. В городском пейзаже, как правило, важна чёткость, камера должна быть строго неподвижной. От нажатия кнопки может быть небольшой толчок и смаз. Для спуска затвора следует пользоваться специальным тросиком или, если возможно, пультом дистанционного управления. А ещё можно воспользоваться таймером автоспуска.

Когда штатива с собой нет, то фотоаппарат можно поставить на что-нибудь ровное и горизонтальное.

А если выдержка не слишком длинная, например, 1/15 или даже 1/8, то можно попробовать снять с рук. Для этого прислонитесь спиной, например, к стене, дереву или столбу, наведите камеру и прижмите локти к корпусу. После этого задержите дыхание на вдохе и плавно нажмите кнопку. Также можно опереться локтями на что-нибудь, например, на спинку скамейки или в случае, когда снимаете в кафе, на столик. Если камера позволяет снимать за одно нажатие сериями, сделайте 3 кадра. Как правило, второй будет чётче первого и третьего.



Фигурное катание. Опора рук на бортик катка.

Затмение. Съёмка со штатива, выдержка 2 секунды. Использовался спусковой тросик.

Свет

Конечно, от ночной фотографии не следует ожидать полной и непрерывной тональной градации. Скорее всего будут провалы в тенях, а яркие источники света, такие как фонари, фары автомобилей, светящиеся вывески, будут совсем бесфактурными. Вокруг них могут появиться ореолы.

Старайтесь, чтобы яркие огни не попадали близко к центру кадра. Из-за этого то, что находится дальше от центра кадра, может получиться сильно недодержанным. Это происходит потому, что у большинства фотоаппаратов система экспозамера сильнее реагирует на яркость центральных объектов, чем периферийных.

Зимней ночью снимать легче. Снег и низкое небо создают мягкое, достаточно интенсивное рассеянное освещение, отражённое от огней большого города. Можно снимать с рук даже пейзаж.



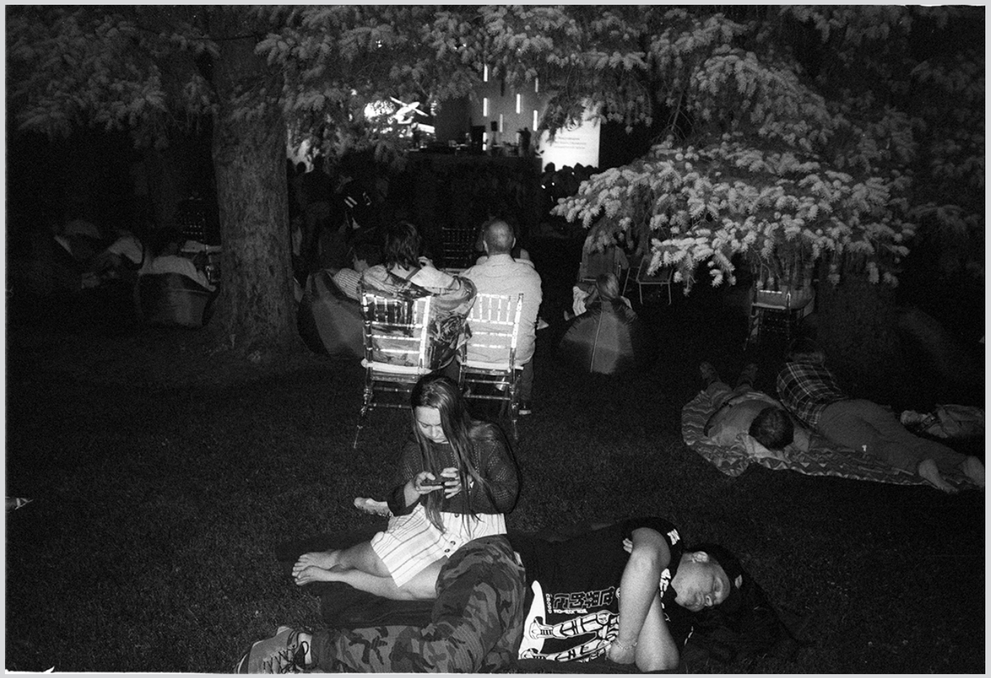
Банковский переулок. Зимний ночной свет. Тут, кстати, опора на стену и плотно прижатые локти. Выдержка то ли 1/8, то ли 1/15

Брассай. Елисейские поля.





В парке. Полупрозрачные круги получились от снежинок, освещённых вспышкой.



На концерте современной академической музыки. Съёмка со встроенной вспышкой.

Вспышка

В дождь и снег съёмка со вспышкой даёт красивые эффекты. Людей снимать тоже удобно. Правда, ярким бликом фотограф тут же выдаёт своё присутствие. Но, например, на дискотеке, где и так кругом сверкает, могут не обращать внимание. Или снимите и быстро ретируйтесь, пока у объектов съёмки, ослеплённых ярким блицем, глаза привыкают к темноте.

Следите, чтобы перед вами не было зеркал, стёкол, кафельных стен. Отразившаяся прямо в центр кадра вспышка может заставить экспозамер неправильно отреагировать. Пользуйтесь рассеивателем.

Некоторые фотоаппараты имеют особый режим ночной вспышки. Это когда после вспышки затвор не закрывается сразу, а держится открытым полсекунды-секунду. Тогда освещённое вспышкой будет чётким и ярким, а на него наложится последующее размытое движением изображение.

Постскриптум

Думаю, что не всегда нужно стремиться получить чёткую и резкую фотографию. Уж ночью точно.



Бенгальские огни



Питер, Васильевский остров



Тбилиси



Мусульманки

СЕРГЕЙ МИНЗЕР



Блудный век, обивая пороги, вернулся обратно,
До конца не покаявшись, звёзды сменив на кресты.
И табличек с названьями белые пятна
Словно белые флаги о сдаче Великой Мечты...

Фотографии Сергея — это взгляд романтика, оказавшегося среди обломков своих же надежд. Его мир — не про разрушение, а про тихое узнавание утраты. Там, где когда-то горели звёзды, теперь горят фонари — холодно, буднично, без иллюзий.

Он снимает не предметы и не людей — он снимает состояние возвращения, то мгновение, когда путь оказывается длиннее, чем жизнь. Каждая его работа будто начинается с вопроса: что осталось от нас, когда ушло всё, ради чего мы шли?
Эти фотографии — не документ, не память, а раскаяние без слов. Камни, дороги, окна, брошенные вывески — всё здесь говорит о времени, которое прошло, но не ушло. Оно просто изменило одежду, потеряло голос, перестало верить в свои собственные легенды.

Сергей — не наблюдатель, он — свидетель усталой красоты. Его кадры звучат, как тихая молитва о прошлом, которое ещё держится на свету.
И если в его мире и есть вера, то это вера в спасительную печаль — ту самую, что очищает без покаяния.

Он не обвиняет и не жалеет — он вспоминает, как человек, вернувшийся туда, где когда-то жил, но уже не может остаться.
И его фотографии — это, пожалуй, последнее, что напоминает нам: мечты не умирают.
Они просто становятся чёрно-белыми.

И, с трудом пробиваясь сквозь толпы торгующих в храме…

Осенние туманы

Сырое, серое, сонное — это все про осеннее туманное утро.

Как такое состояние передать на экран и превратить в интересный и немного загадочный снимок? *Задачка со звездочкой.

Сначала прагматично следим за прогнозом погоды: если после обильных дождей намечается потепление, ясное ночное небо и скорость ветра близка к нулю, то шансы увидеть утренний туман у нас есть.

Тогда все должно быть наготове: и фотоаппарат, и одежда, и локация должна быть уже в голове — план, как быстро доехать, — туман уходит очень быстро.
После подъема взгляд в окно — если ничего не видно))) и 100% влажность за шторами, то время вперед — фотоохота начинается.

Туман решительно меняет привычное и обыденное на сказочное и поэтичное — исчезает все мелкое и далекое, расставляет приоритеты в кадре и останавливает время.





1. Минск и туманы: дыхание осени

В Минске осенний туман — не гость, а скорее состояние души города. Он не приходит внезапно; он просыпается вместе с землёй, выдыхаемой ею за ночь прохладой. В эти утра город становится другим. Знакомые очертания растворяются, как акварель на мокрой бумаге. Бетон и стекло теряют свою суровость, становясь призрачными декорациями. Деревья становятся главными сказочными героями в измененной реальности. Кажется, что туман — это не просто погодное явление, а молчаливый приятель, который советует: «Не суетись — замедлись. Посмотри, как знакомое может стать загадочным».

2. Ритуал раннего выхода

Снимать туманы по пути на работу — это как пытаться поймать за хвост убегающую лису. Миг — и он исчез, испаряется под первыми лучами солнца, оставляя лишь сожаление о возможных несостоявшихся кадрах. Поэтому для меня такое состояние природы — очень долгожданное. Если туман пришел и есть время, то я знаю, чем буду точно занят — мир подождет)), и это не работа, это охота. Охота за настроением, за тем неуловимым переходом от раннего рассвета ко дню, когда мир замер в нерешительности и безвременьи.



3. Заблудиться, чтобы найти

Заблудиться в густом тумане в городе — это уникальный опыт отключения GPS в собственной голове. Со мной такое случалось в парке Челюскинцев, в один из особенно стойких туманных дней. Знакомые дорожки и повороты вдруг стали лабиринтом. Деревья возникали из ниоткуда, как призраки, и звуки — шум машин, далёкие голоса — приобрели невероятную объёмность. Это было необычно и это было медитативно. Ты теряешь связь с привычными ориентирами и начинаешь видеть мир фрагментами: силуэт человека, прошедшего рядом, узор коры на внезапно возникшем стволе, каплю воды на паутине, которую в обычный день никогда бы не заметил. Заблудиться в тумане — значит найти новые детали в привычном мире.

4. ЧБ или цвет? Вопрос не цвета, а сути.

Мой выбор между чёрно-белым и цветом редко бывает случайным. Чёрно-белый — это сочетание формы, линий, света и атмосферы. Он идеален, когда туман создаёт графичные, почти гравюрные сцены: оголённые ветви, силуэты фонарей, размытые контуры человека, далекие здания. Он убирает всё лишнее, оставляя чистые и вневременные картинки. Цвет я оставляю для тех моментов, когда туман — не главный герой, а волшебный фильтр. Когда сквозь пелену проступает жёлтый цвет клена, приглушённый красный кирпич стены или тусклый, но упрямый зелёный свет светофора. Цвет в тумане — это намек, а не акцент. Он рассказывает историю нежности и угасания, которую чёрно-белый кадр мог бы и не услышать.











5. Что это за фото? Не только пейзажи.

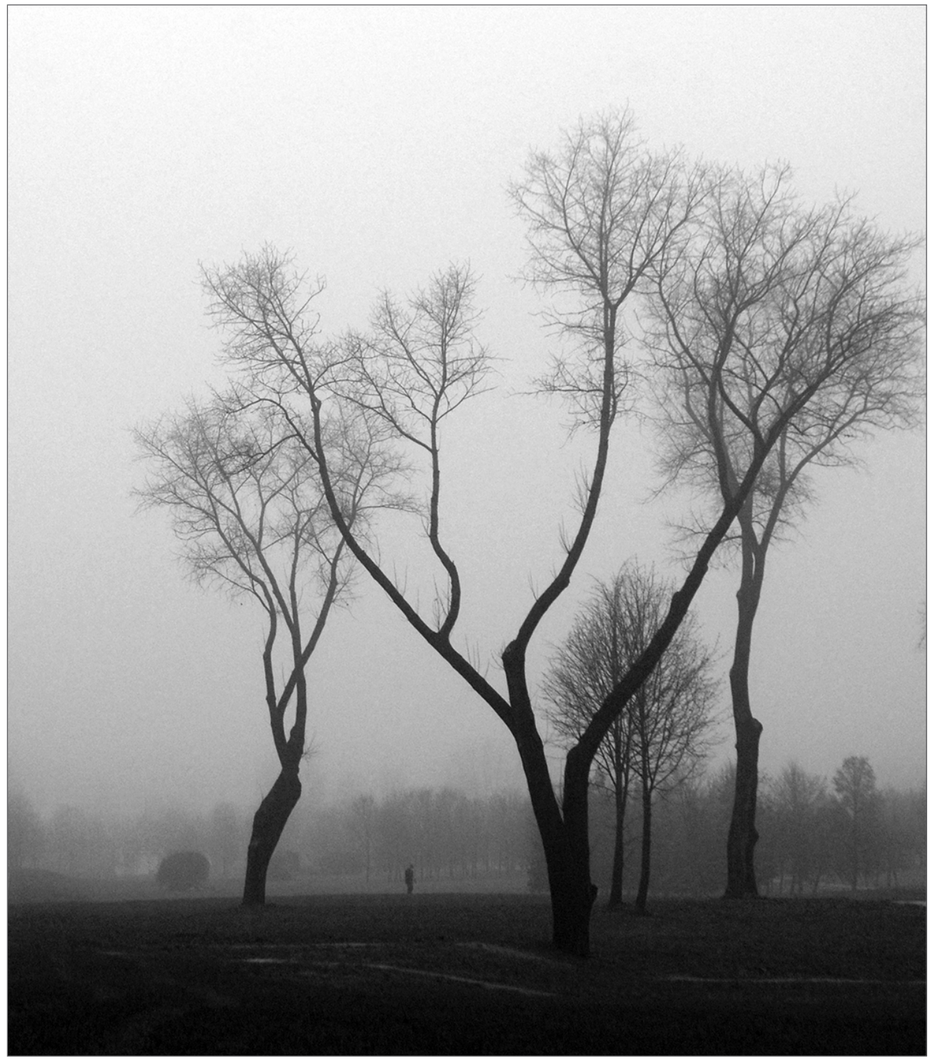
Нет, для меня это редко бывают просто пейзажи. Скорее это портреты настроения. Портреты одиночества, когда аллея и скамейка в парке пустуют в молочной дымке. Портреты тишины, застывшей между стволами деревьев. Кадр в тумане — это всегда диалог с невидимым. Зритель дополняет изображение своим воображением, додумывает то, что скрыто. И в этом его главная прелесть.

6. Ночные туманы: царство сюрреализма

Ночной туман — это совершенно иная, почти сюрреалистическая вселенная. Свет фонарей, автомобильных фар и окон превращается в осязаемые столбы, сферы и лучи, парящие в темноте. Съёмка ночью в тумане — это работа с городским светом. Освещение, обычно резкое и прямое, становится мягким, живописным, оно лепит объём из ничего. В такие ночи город похож на кадры из фильма в жанре нуар — здесь таится история, загадка. Снимать ночной туман достаточно сложно — нужны хорошая техника, чувство контраста и удача. Мне больше в кайф снимать утренние туманы с возможностью поймать рассветное солнце.





















Собираясь на съёмку в туман, я понимаю, что спешу на встречу с изменённой реальностью, — и это радует и нетерпеливо волнует.

Внутри всегда живут вопросы: получится ли на этот раз «тот самый» кадр? Сможет ли объективная реальность превратиться в идеальную картинку — лаконичную по форме и иную по содержанию? Сложится ли в кадре та самая чистая композиция, где туман — не просто фон, а главный герой, создающий и форму, и содержание?

Когда ответ — «да», и туманная фортуна бывает благосклонна, ощущение удачи становится наградой и греет дольше любого кофе. А если чуда не случилось и задуманная карточка не сложилась, что ж, я всегда считаю, что свежий воздух и неспешная прогулка в окутанном дымкой городе сами по себе бесценны.



ПРОЕКТНАЯ МАСТЕРСКАЯ

Представляет Еленка Донброва

«Genius Loci»

В начале сентября в Художественной галерее Михаила Савицкого (г.Минск) открылась фотовыставка «Диалог культур» — современное искусство фотографии Китая (г. Шанхай).

На торжественном открытии, подчеркивающем важность двусторонних отношений, присутствовали почетные гости, включая Ся Гуанюаня, Советника по культуре посольства Китая, и Су Пэна — руководителя отдела культуры и искусства Шанхайской международной культурной ассоциации.

Выставка представляла собой попытку осмыслить уникальный «Genius Loci» (дух места) современного Шанхая через призму четырех разных поколений фотографов. Как однажды заметил Делакруа, удавшаяся картина — это «приглашение» к диалогу. Именно такой диалог, по мнению организаторов, начинается между зрителем и работами, между культурами и поколениями.

Четверо талантливых шанхайских мастеров: **Шэнь Чжунхай (**沈忠海**), Сюй Хайфэн (**许海峰**), Е Цзылэ (**叶子乐**)** и **Чэнь Чуандуань** (陈川端) представили свои фотопроекты.

После церемонии открытия мне удалось побеседовать с куратором выставки Сун Юнканом (孙永康) о концепции и скрытых смыслах экспозиции. В ходе диалога он подчеркнул, что представленные на выставке авторы — очень известны и востребованы в Китае, их можно считать представителями основных направлений современной китайской фотографии.

Ключевые моменты этого интервью:

— Как возникла идея объединить работы именно этих четырех фотографов?

— Изменения в Шанхае, как и в Минске, были очень заметными и стремительными. Мы хотели показать, как город преображается и как эти изменения видят его жители. Идея состояла в том, чтобы связать разные поколения. Мы отбирали тех, кто был наиболее заметен в своей возрастной категории. Отбор работ был сложной задачей: из более чем 30 претендентов выбрали тех авторов, чьи работы максимально контрастируют, но при этом соединялись в экспозицию достаточно плавно.

— В чем особенность диалога между поколениями на этой выставке?

— У каждого поколения свой взгляд на город. Например, фотограф, рожденный в 60-е годы, делает акцент на архитектуре, в частности, на исторических зданиях Шанхая, которым более 150 лет. Его работы подчеркивают связь поколений, воплощение эпохи. В то же время, как вы можете увидеть, работы самого молодого автора, рожденного в 90-е годы, отличает мечтательность. Это поколение концентрируется на более обтекаемых, метафизических вещах, касающихся секретов вселенной. В этом и заключается диалог: старшее поколение — это конкретные объекты и реальные вещи, младшее — образы и внутренние миры.



Выставка «Диалог культур» стала своего рода кирпичиком в строительстве моста взаимопонимания между народами, демонстрируя, что в пространстве культуры не работают понятия «раньше» и «позже».



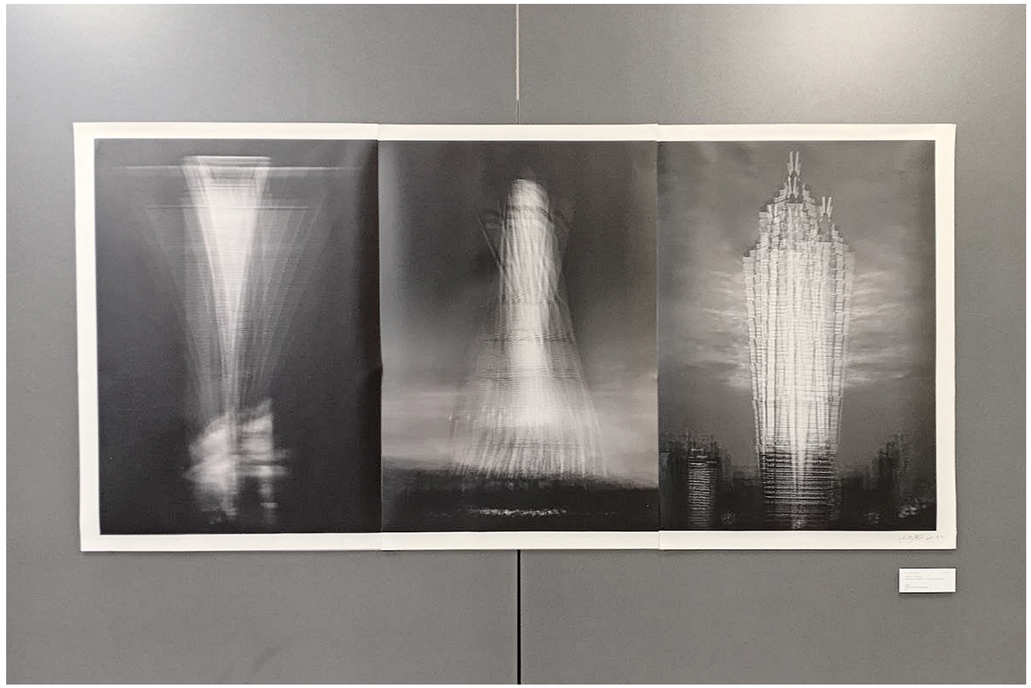
Но, как гласит древнее изречение, *«Plato mihi amicus, sed magis amica est veritas»* («Платон мне друг, но истина дороже»), и эта истина живет в искусстве. Поэтому я решила чуть глубже исследовать представленные работы каждого автора. Начну с представителя старой школы творчества **Шэнь Чжунхая (**沈忠海**)**, в его работах «классическая технология» используется для критического осмысления «философии ИИ-технологий».

Первая серия, названная **«Шанхайский тон»** (Эпопея городов в цветовой гамме), фокусируется на исследовании контрастности и фрагментарности, присущих современному китайскому обществу и городской среде. В этой серии художник использует цифровой коллаж для анатомирования городской ткани. Подобно строительным блокам, разбитым на геометричные формы, автор с особой точностью подчеркивает разницу между старым миром и современным, где элементы традиционной архитектуры (изысканные карнизы, изогнутые крыши) контрастно «накладываются» на ультрасовременные стеклянные фасады и монохромные фоны, напоминающие театральный занавес. Яркие цветовые поля, например, красный, оранжевый и синий, служат фоном, подчеркивающим эти контрасты. Этот прием метафорически отражает сосуществование истории и инноваций в одном кадре, создавая уникальную визуализацию природы общества в XXI веке.



Вторая серия, получившая название **«Шанхайские призраки»** (Денатурация времени), посвящена визуализации времени как четвертого измерения и мимолетного духа места — Genius Loci. В этой серии Шэнь применяет техники множественной экспозиции и длительной выдержки, используя современные приемы работы со светом и тенью. Визуальный эффект, создаваемый в этой серии, заключается в том, что знаменитые здания, такие как дом Вуканг или триптих небоскребов, теряют свою материальность, превращаясь в призрачные, размытые силуэты.

Эффект «денатурации времени» создает ощущение, что здания дрожат или вибрируют, что подчеркивает их роль как палимпсеста историй, которые постоянно перезаписываются под воздействием людского потока и течения времени. Эта серия заставляет зрителей задуматься о том, как время влияет на восприятие архитектуры и как здания становятся свидетелями изменений, происходящих в обществе.





Третья серия, названная **«Шанхайская диафрагма»** (Топология света), исследует энергетику города и его визуальный код через призму световой архитектуры. В этой серии автор использует оптические эффекты, мягкий фокус. Верхушки небоскребов и купола превращаются в светящиеся, эфирные «короны» и световые ореолы, что делает их похожими на астрономические объекты. Каждое здание в его объективе становится визуальным маяком, подчеркивая духовную и эмоциональную роль света в городской среде. Эта часть проекта показывает, что свет не только освещает пространство, но и формирует его, создавая новые уровни восприятия и взаимодействия.



Таким образом, автор предлагает зрителям уникальный взгляд (исследование) на то, как архитектура и городская жизнь взаимосвязаны и как они могут быть интерпретированы с помощью различных художественных методов.

Действительно, каждое произведение искусства представляет собой своеобразное «геометрическое место коммуникации». Эта концепция основывается на идеях художника Марселя Дюшана, который полагал, что искусство возникает в результате диалога между автором, объектом и зрителем.



Наиболее ярко эту мысль иллюстрирует работа современного художника Сюй Хайфэна (许海峰), чей проект служит эмоциональным якорем всей экспозиции. В отличие от другого участника выставки, Шэнь Чжунхая, который исследует диалог на макроуровне через такие элементы, как форма, свет, архитектурные решения, Сюй Хайфэн, представляющий поколение фотожурналистов, сосредоточен на микро-нарративе — он рассказывает истории предметов.



Ключевая идея Хайфэна заключается в том, чтобы превратить забытые вещи в объекты искусства. «Когда люди меняют место жительства, всегда остаются предметы, которые они забывают забрать. Эти вещи являются свидетельством изменений и одновременно зеркалом, отражающим судьбы людей и вещей».



Здесь начинается дюшановский диалог со зрителем. Хайфэн фотографирует бытовые предметы, такие как старый почтовый ящик, бамбуковая корзина, миниатюрные ширмы на нейтральном фоне. Вырванные из их привычного контекста, эти предметы теряют свою географическую привязку и превращаются в универсальные реликвии, символизирующие городское переселение.



Они не только запечатлены на фотографиях, но и приглашают зрителя для дальнейшей идентификации и осмысления. Таким образом, сочетая документальную фиксацию с художественной лирикой, Хайфэн передает эстафету смысла зрителю, пробуждая в нем коллективную память и напоминая, что за каждой новой городской формой скрываются истории людей и их судьбы.



Пьер Бурдье в своих исследованиях рассматривал мир искусства как «пространство объективного взаимодействия между позициями», то есть как микрокосм, который определяется отношениями сил и борьбы, с помощью которых художники стремятся его «либо законсервировать, либо преобразить». Творчество художника Е Цзылэ (叶子乐) на выставке было представлено как яркое отражение нового поколения, стремящегося преобразовать мир искусства. Его опыт, полученный в таких культурных столицах, как Лондон и Берлин, и возвращение в родной Шанхай, сформировали уникальный метод работы. Этот метод сочетает в себе сентиментальность с интернациональным художественным языком, который черпает вдохновение из театра и народных сказок.

В рамках выставки Е Цзылэ представляет серию работ под названием «Портреты на берегу реки». В качестве своего «объекта изучения» он выбирает отель «Риверсайд» в Шанхае — здание, которое становится своего рода осью, где пересекаются пути 15 его жителей. Этот выбор отражает концепцию Бурдье о мире искусства как «пространстве объективного взаимодействия между позициями». Отель, таким образом, превращается в микрокосм, который отражает многоликий и разнообразный дух самого Шанхая.

Некоторые фотографии в этой серии раскрывают личные вещи и сцены из повседневной жизни обитателей отеля. Жители отеля позируют в окружении своего личного «багажа», который становится ключом к пониманию их индивидуальных «позиций» в социальном пространстве города. Этот подход позволяет зрителю заглянуть в интимный мир людей, чьи жизни переплетены в одном пространстве.





Экспозицию работ Е Цзылэ дополняет уникальный арт-объект — маленький розовый мать-чатый медвежонок по имени Киммик Медведь. Этот медвежонок, созданный в Берлине в 2016 году, представляет собой не просто игрушку, а философское альтер-эго художника. Он символизирует «безмолвного невидимку» и эмоциональные расстройства, которые возникают на фоне языковых и культурных барьеров. Киммик Медведь, также известный как «Душевная боль», стал символом борьбы художника с чувством изоляции. Медвежонок побывал более чем в 60 городах, становясь участником различных культурных событий и выставок, и, таким образом, стал своего рода послом идей Цзылэ. Отсутствие глаз у “игрушки” («по-настоящему прекрасные вещи нужно чувствовать сердцем») — это прямой призыв к субъективному, эмоциональному восприятию, идущему вразрез с рациональным анализом.

В целом творчество Е Цзылэ представляет собой многослойный взгляд, подчеркивая важность личных историй и культурных контекстов, а также стремление к самовыражению и пониманию через искусство.





Самый молодой участник выставки, Чэнь Чуандуань (陈川端), представляет уникальный взгляд на искусство и его взаимодействие с современным миром, который кардинально отличается от представлений предыдущих поколений. В то время, как эпоха Возрождения установила диалектический порядок, акцентируя внимание на физическом бытии человека, используя анатомический реализм и перспективу Альберти, Чэнь Чуандуань предлагает совершенно иную трактовку. В своей работе «Записная книжка Эверетта» автор использует элементы научной фантастики и мистицизма, что делает его подход особенно актуальным и интересным, где центральной темой его творчества становится идентификация среды и личности, что можно интерпретировать как поиск «Гения личности» внутри самого себя.





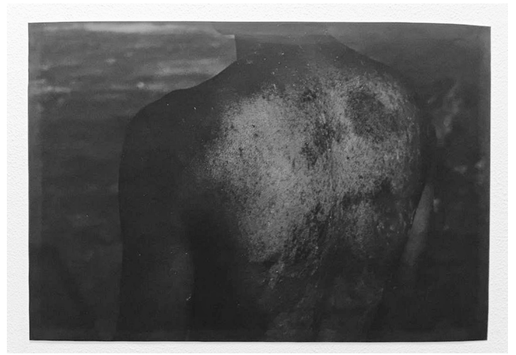
Чуандуань ставит под сомнение традиционное натуралистическое понимание субъективности, утверждая, что оно не может быть перенесено на другого субъекта. Он подчеркивает, что истинное, аподиктическое (безусловно-достоверное) знание доступно только «Мне», то есть индивидуальному сознанию. В своих работах он визуализирует эту проблему через воссоздание сновидений, которые он рассматривает как чистейшую форму субъективного опыта. Сновидение, по его мнению, представляет собой предел Моей сферы субъективного, где знание совпадает со своим предметом.



Центральной рамкой для интерпретации работ Чуандуаня является концепция интерсубъективности в многомирии Эверетта, которая была предложена физиком Хью Эвереттом. Он постулировал, что каждое квантовое событие расщепляет Вселенную на множество экземпляров, что Чуандуань переносит в сферу сознания. Он утверждает, что «множество экземпляров класса эквивалентности субъективно представляют собой одно и то же состояние, существующее одновременно в разные эпохи, сшиваемые сознанием в картину актуально существующего настоящего».



Способность «Я» осуществлять немотивированный выбор, находясь внутри самого себя, становится основой для возникновения воли и сознания, что, в свою очередь, служит отправной точкой для его визуальных исследований. Таким образом, Чэнь Чуандуань открывает новые горизонты для понимания взаимодействия человека с миром, предлагая свежий взгляд на вопросы идентичности и субъективности в условиях современности. Его работы становятся не только исследованием визуального языка, но и философским размышлением о том, как мы воспринимаем реальность и как это восприятие формирует наше существование в мире, где границы между физическим и цифровым становятся все более размытыми.



Одним словом, выставка «Диалог культур» служит ярким доказательством того, что «Лицо культуры столь же напряжённо обращено к иной культуре... сколь и внутрь — вглубь себя». Четыре индивидуальных художественных голоса из Шанхая несут в себе духовные основы собственного бытия. Они демонстрируют, как осознанность своего внутреннего «Гения» (будь то через академизм, журналистику, фешен или фантастику) становится мощным стимулом для события с другим: общению и взаимопониманию людей и культур.

Выставка была организована совместно с Шанхайской международной культурной ассоциацией, Белорусской конфедерацией творческих союзов, Минским городским исполнительным комитетом, Белорусским общественным объединением фотографов, Белорусским обществом культурного развития «Юань Шианг», Шанхайской промышленной компанией Wolong и Генеральным консульством Республики Беларусь в Шанхае, а также при активном участии Лю Чжэюаня (刘哲源).

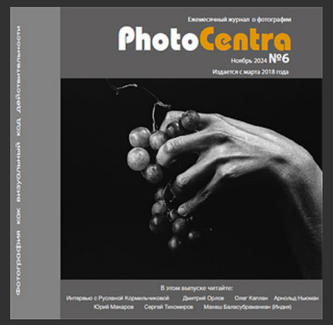
Используемая литература:
1. “Диалог как универсальный способ развития культуры и всеобщая форма понимания личности” Е.П. Тихонова
2. “Эстетика взаимодействия” Николя Буррио



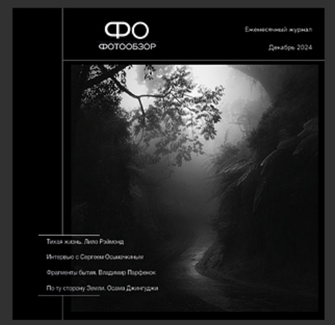
Прежние выпуски журнала



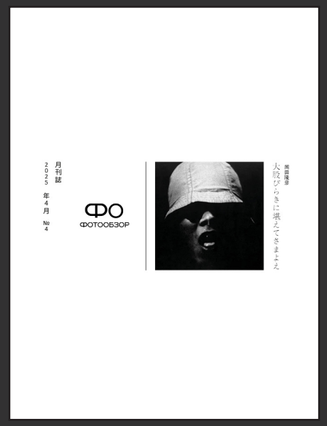
№5 Октябрь 2024



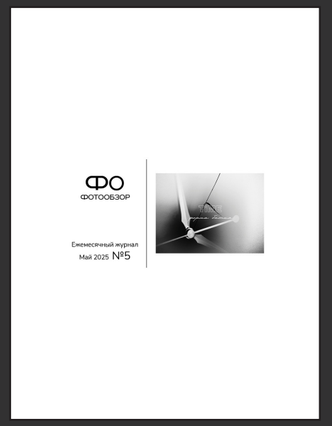
№6 Ноябрь 2024



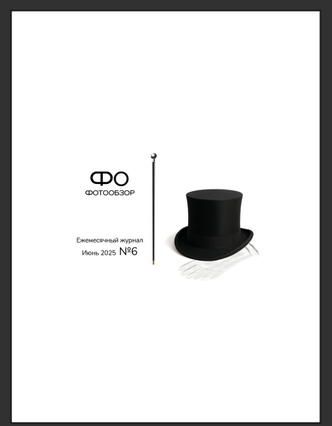
Декабрь 2024



№4 Апрель 2025



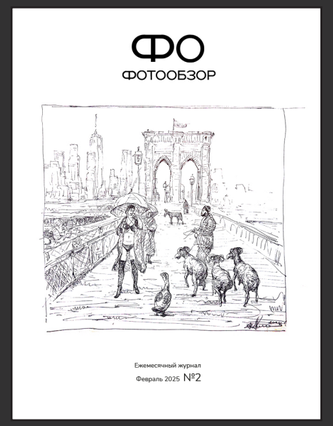
№5 Май 2025



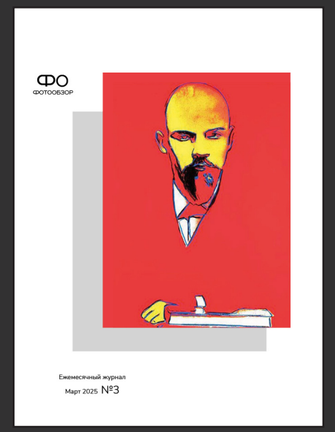
№6 Июнь 2025



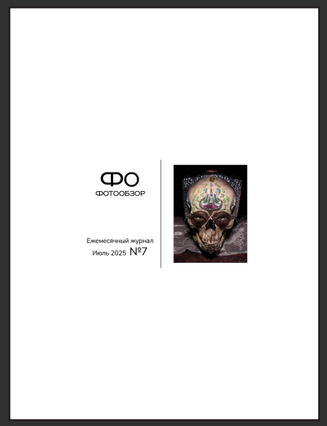
№1 Январь 2025



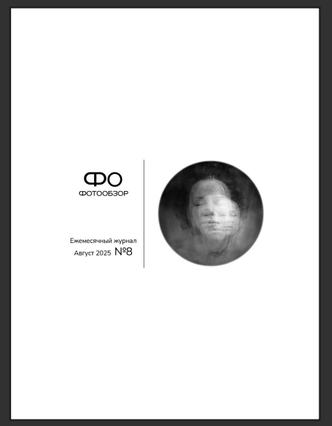
№2 Февраль 2025



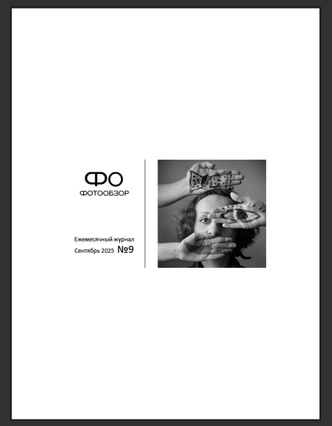
№3 Март 2025



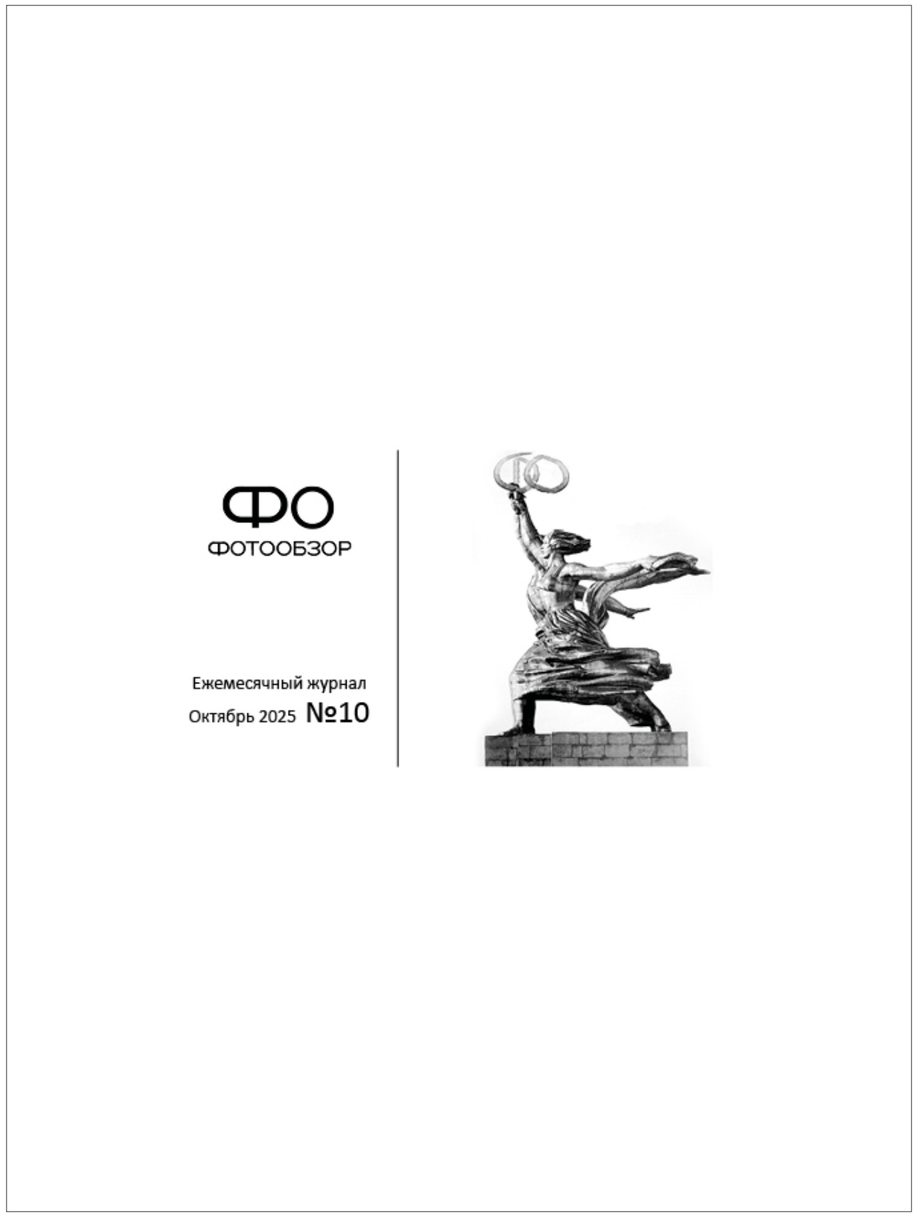
№7 Июль 2025



№8 Август 2025



№9 Сентябрь 2025



№10 Октябрь 2025 Неподведённые итоги

ФО

ФОТООБЗОР

Полное или частичное использование материалов, опубликованных в журнале, возможно с разрешения редакции и при условии размещения прямой ссылки на журнал **ФО фотообзор.**

Все права на изображения и тексты принадлежат их авторам.

Ваши мнения и предложения вы можете писать:

эл. почта fo.photoreview@gmail.com

Также вы легко найдёте нас в соцсетях.