ФО

ФОТООБЗОР

Ежемесячный журнал

Январь 2026 №1



В ЭТОМ НОМЕРЕ

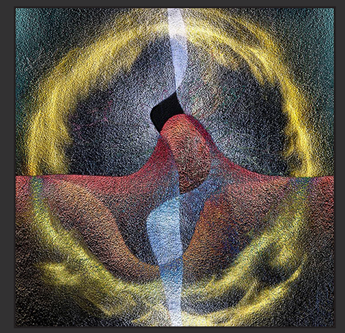

Интервью с Ильёй Штуца


Борис Гуревич. Дада и сюрреализм в фотографии


Сергей Тихомиров. Читальный зал


Олег Елесин. Province Drive


Светлана Солоницына. Эстетика японской культуры в фотографии


Еленка Донброва. СветоЖизнь


Дмитрий Аз. Джанни Беренго Гардин


Еленка Донброва. Магия малого формата



Выпуски журналов



Главред очнулся на холодном полу, который почему-то пах парижским кофе и архивной пылью. Открыв глаза, он увидел над собой потолок с трубами и лампами — небо редакционного ада. На стене мерцала вывеска «Магнум». И он — посреди всего этого, в одном носке и объятиях судьбы.
Он сел, потёр виски и тихо произнёс:

— «Боже мой… Что я вчера говорил? Я говорил: “Мы идём в лабораторию — и всё!”». Это всё мой зам виновата, подсунула мне под нос стакан со словами: « Оцени новый проявитель». И Тихомиров рядом ухмылялся — его рук дело! Чтоб я ещё раз ему метолу одолжил… Борис выкрикивал, стоя в обнимку с Еленкой: «Это сюрреализм! Да-да…»

Из темноты послышался мягкий шелест, возникла полупрозрачная фигура из бликов и теней.
Из-за стеллажа вышел Дух Фотографии.

— Не волнуйтесь, — сказал дух, — мы вас узнали. Вы — главный мученик вёрстки, человек, который всегда всё делает не вовремя.

Редактор пробурчал Кто это мы? — Потом схватился за голову

— У меня там журнал, выпускать надо, а я здесь…на полу…в Магнуме…

В этот момент рядом раздался щелчок затвора.
Главред резко обернулся. Перед ним стоял Картье-Брессон, выглядящий так, будто он только что вернулся с вокзала Сен-Лазар.

— Отлично, — сказал он. — Ваше лицо выражает всё, что я думал о фотографии последние полвека. И о нынешней особенно. Какая гадость…какая гадость эти ваши мобильные сэлфи.

За ним вынырнул Элиот Эрвитт,

— Ну да, поздравляю. Не каждый умудряется встретить Новый год в Магнуме в горизонтальном положении. Даже я так не начинал. Вы правы, коллега, — обращаясь к АКБ — в нас пропал дух авантюризма, мы перестали совершать безумства. Мы больше не лазаем в окна к фотографам, чтобы посмотреть их негативы…

Картье-Брессон гневно сжал кулаки:

— Так вот кто спёр мои негативы с прыжком на фоне Эйфелевой башни!

Элиот отшатнулся, выставив перед собой ладони:

— Только одолжил, только на время!

— Господа! — Голос Духа Фотографии звучал примирительно — пусть наш редактор произнесёт тост, всё-таки Новый Год.

Главред понял, что сопротивление бесполезно, взял бокал, который материализовался сам собой (в Magnum такие вещи уже давно бросили обсуждать), и произнёс:

— Друзья… живые, легендарные, призрачные — да кто вы там есть. Я хочу выпить за фотографию.
За то, что она, как новогоднее чудо, постоянно случается не там, где её ждёшь.
За плохие снимки — они напоминают, что нет в мире совершенства.
За хорошие — они напоминают, что жизнь иногда всё-таки удаётся.
За тех, кто смотрит — даже если устал.
И за то, чтобы в новом году у нас хватило терпения, вкуса и сил отличать свет от шума.

С Новым годом. Да будет свет.

Картье-Брессон поднял бокал:
— Великолепно. Особенно про шум.
Эрвитт хмыкнул:
— Особенно про плохие снимки.
А Дух Фотографии тихо добавил:
— Может быть кто-то наконец-то сможет сделать идеальную обложку.
И все трое растворились в круге света

Главред долго стоял, смотря в окно…

Ваш редактор.

Журнал
ФО фотообзор
Январь 2026 №1

Редакционная коллегия

Главный редактор
Эдуард Семушин

Заместитель главного редактора
Марина Глебова

Колумнисты

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

ИЛЬЯ ШТУЦА



Может быть, этот мир состоит из этюдов.
А может - из любви и внимания.
Без них - ни чего.
Желаю всем читателям любви и интереса
к миру, а журналу - любви и внимания
читателей.
Илья Ш.

Интервью с автором

Эти фотографии про моменты, которые легко не заметить, если идти слишком быстро. Про свет, который задержался на стене, про цвет, который вдруг оказался важнее слов, про людей и пространства, в которых просто хочется немного побыть.

Здесь цвет не спорит с реальностью и не старается быть главным. Он мягко поддерживает настроение кадра, иногда почти растворяясь, иногда выходя вперёд — как чувство, которое сложно объяснить, но легко узнать.

Это фотографии, сделанные не для того, чтобы впечатлить, а чтобы поделиться вниманием. Посмотреть на мир чуть медленнее и, возможно, немного добрее.



Зачем вы снимаете?

Очень хочется ответить — да низачем, я как птичка, где поклюю, там и начирикаю. Но это, конечно, будет равносильно отказу отвечать. Однако вопрос «зачем» меня всегда ставит в тупик. Легко ответить на вопрос «почему». Но «зачем»? Когда я смотрю на разницу между ними, я вижу, что эти вопросы обращены к разным «я». Почему — это «я» маленькое, повседневное, моя привычная (или выученная) идентичность, то, с чем я привык себя отождествлять. И это то «я», которое действует, то есть в данном случае, фотографирует. А вопрос «зачем» обращен к большому «я» (можно его назвать «Истинным Я», или «Самостью», или «Сущностью» — как ни назови, пока я с ним полностью не отождествлен, я точно не знаю, что это, у меня есть лишь определенное чувство присутствия этого большого Я и концепция, что оно может собой представлять). Так вот на вопрос «Зачем» ответ есть только у него, потому что импульс, драйв из него исходит.

Наверно, человек ортодоксально-религиозный сказал бы: «Бог знает зачем». С другой стороны, я понимаю, что если не любить то, что я вижу, то и снимать незачем. Возможно, главное в этом — не сама фотография, а процесс, внимательный взгляд на мир, исполненный любви (насколько это возможно для моего маленького «я» в настоящий момент, потому что оно часто это теряет). И когда это получается, глазами моего маленького «я» смотрит «Я» большое. Мои любимые суфиийские шейхи сказали бы в этом месте: «это нужно для того, чтобы этот мир оставался местом, в которое смотрит Бог».

Еще я вспоминаю Альберта Эйнштейна, который говорил: «Я хотел бы узнать мысли Бога, все остальное детали». Фотограф на его месте (я, например) мог бы вместо этого сказать: «Я хотел бы быть глазами Бога». Но мы и так все — глаза Бога, поэтому точнее будет: «Я хотел бы не забывать про это, постоянно осознавать, чьими глазами я смотрю». И еще мне не очень нравится, что все почти всегда говорят про Бога в мужском роде. Понятно, что это язык так устроен, но все равно получается перекос. Поэтому я предпочитаю воспринимать как Богиню то, на что я смотрю.

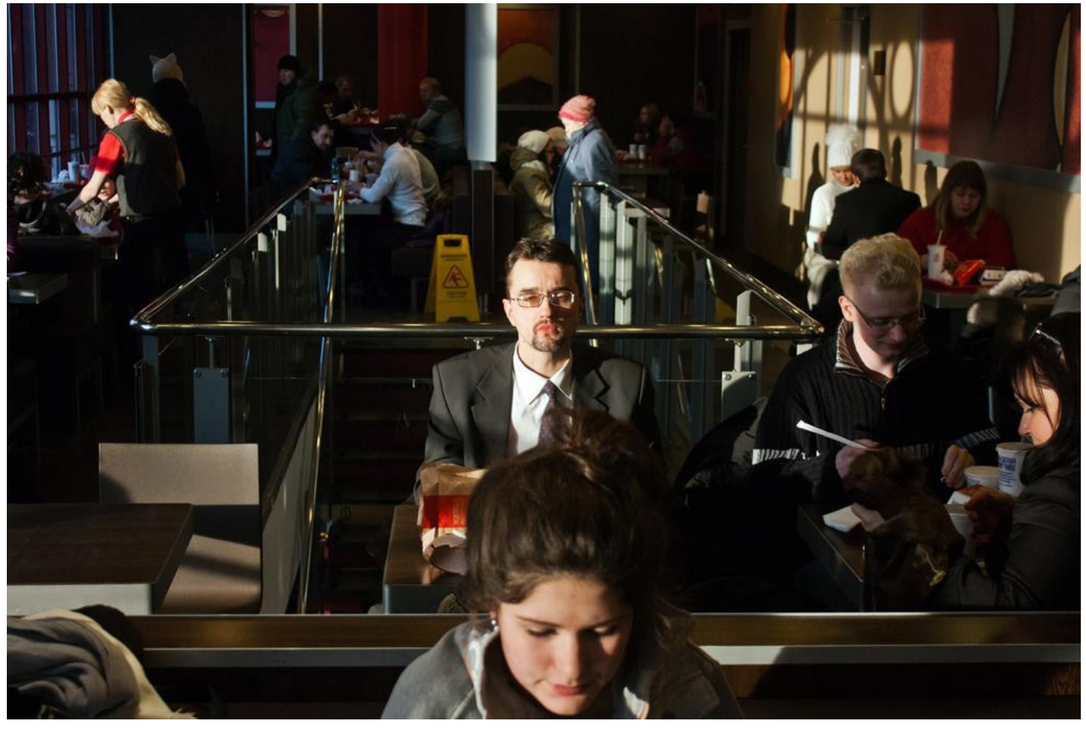


Когда вы выбираете цвет, это художественное решение или просто «какой был, такой и снял»?

Да по-разному бывает. Цвет — одно из воспринимаемых качеств мира, и цвет очень связан с эмоцией, с настроением. Чаще всего цвет для меня важен, интересное сочетание цветовых пятен может послужить триггером, который привлечет мое внимание к определенному фрагменту воспринимаемой реальности, что для меня будет равносильно чувству, что этот фрагмент достаточно интересен, чтобы сделать фотографию (или просьбе со стороны мира ее сделать). Но таким же привлекающим внимание фактором может быть и чистая структура, и какое-то необычное действие, или просто неопределенное чувство, что здесь надо замедлиться и смотреть внимательно (или, наоборот, стать более быстрым). Мир разнообразен и быть объектом интереса могут быть разные его аспекты. Но все же цвет для меня почти всегда важен, да.


SENSATION
INTO THE WILD
7 ИЮНЯ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, СКК


ВЫВОЗ И УТИЛИЗАЦИЯ
ГРУЗОПЕРЕВОЗКИ
ПЕРЕЕЗДЫ



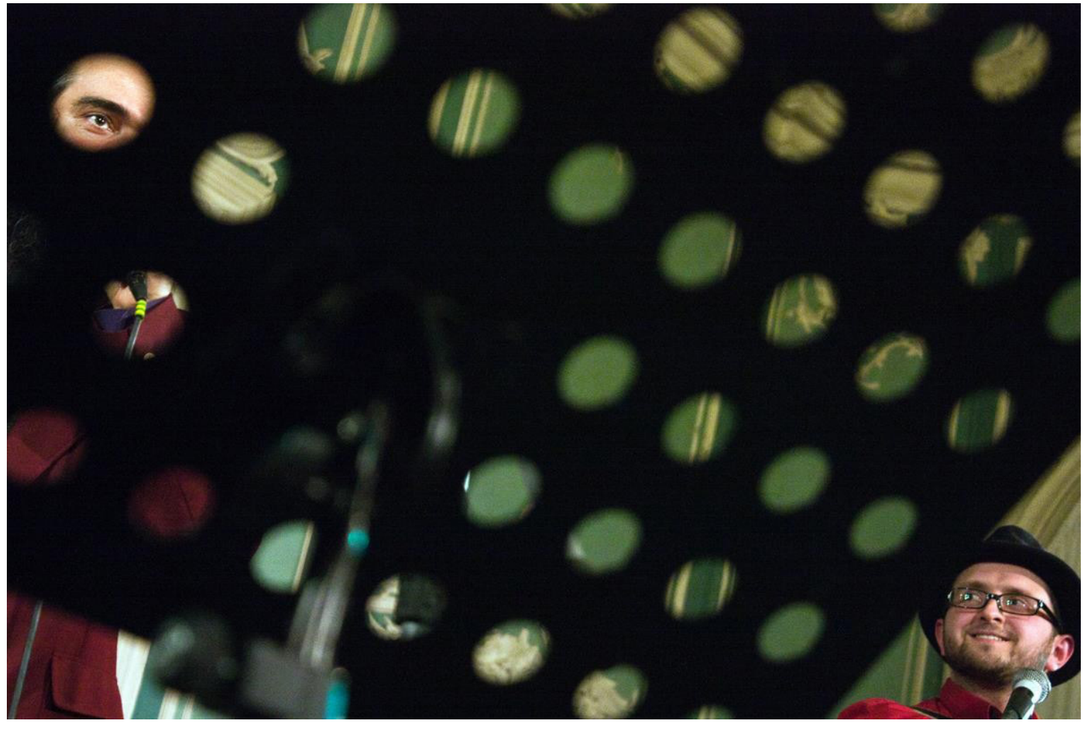


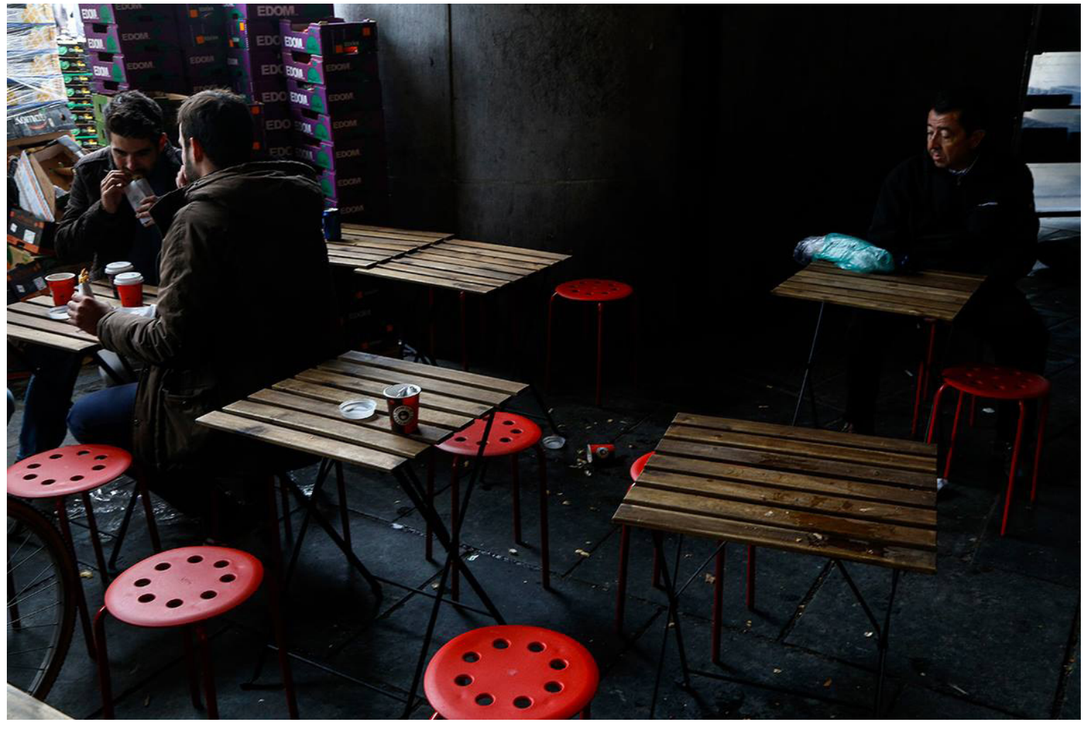
У вас есть любимый цвет в фотографии?

Хочется сказать, что нет, что мой демократический взгляд приветствует все цвета, потому что все цвета имеют право быть увиденными как заслуживающие внимания, но тут не все так просто.

Можно вспомнить художника Ричарда Дибенкорна, который в течение жизни несколько раз менял стиль с абстрактного экспрессионизма на фигуративный и обратно и при этом переезжал из одного штата США в другой. И каждый раз на новом месте, вне зависимости от того, выходили ли из под его кисти в этот период абстрактные картины или реалистичные полотна, менялась его цветовая палитра.

Понятно, что на фотографа место, в котором он находится, в этом смысле влияет еще больше. Когда я живу в Петербурге, у меня преобладают одни цвета, когда в Хабаровске — другие. Если бы я сейчас жил в Индии или в Египте, например, мои фотографии были бы намного более красочными, это очевидно. Но, как я уже сказал, все цвета по-своему заслуживают внимания.






СЛУЖБА





Если бы вам дали камеру, которая снимает только эмоции, какую эмоцию вы попробовали бы поймать первой и почему?

Конечно же, ту, которую я сам в данный момент испытываю, но не осознаю этого, которая живет ниже порога восприятия. Это же какой был бы прекрасный инструмент самоисследования! В психотерапевтической практике тоже был бы прекрасный помощник: приходит клиент, а я смотрю на монитор и вижу, что он, например, печален, но этого не показывает. Но штука в том, что такой инструмент не нужен: психолог или психотерапевт должен сам быть такой камерой, должен быть чувствительным инструментом, способным улавливать скрытое. А если мне дать такую камеру, то я стану ленивым терапевтом, который сам уже не способен тонко чувствовать, так что придется мне менять занятие.

Так что скорее я бы направил такую камеру не на человека, а на пространство. Мы же говорим иногда, что пейзаж обладает эмоцией сам по себе, независимо от наблюдателя, который его воспринимает «грустным» или «воодушевляющим». Такая камера точно показала бы, есть у пространства свои, независимые от наблюдателя, эмоции и настроения или нет.

Но вообще я не просто так про психотерапевта написал. Инструмент фотографа (и художника) и инструмент психотерапевта — это один и тот же инструмент, наше человеческое внимание. «Камерой», которая считывает эмоции, должен быть сам фотограф. Если за меня это может сделать механическое приспособление, возникает вопрос: а чем тогда я как художник отличаюсь от любого другого человека, который держит в руках такую же камеру? Мне кажется, на самом деле это вопрос о том, как много можно делегировать инструменту, чтобы он был идеальным помощником для раскрытия индивидуальности, но не заменял ее.






Calvin Klein Jeans





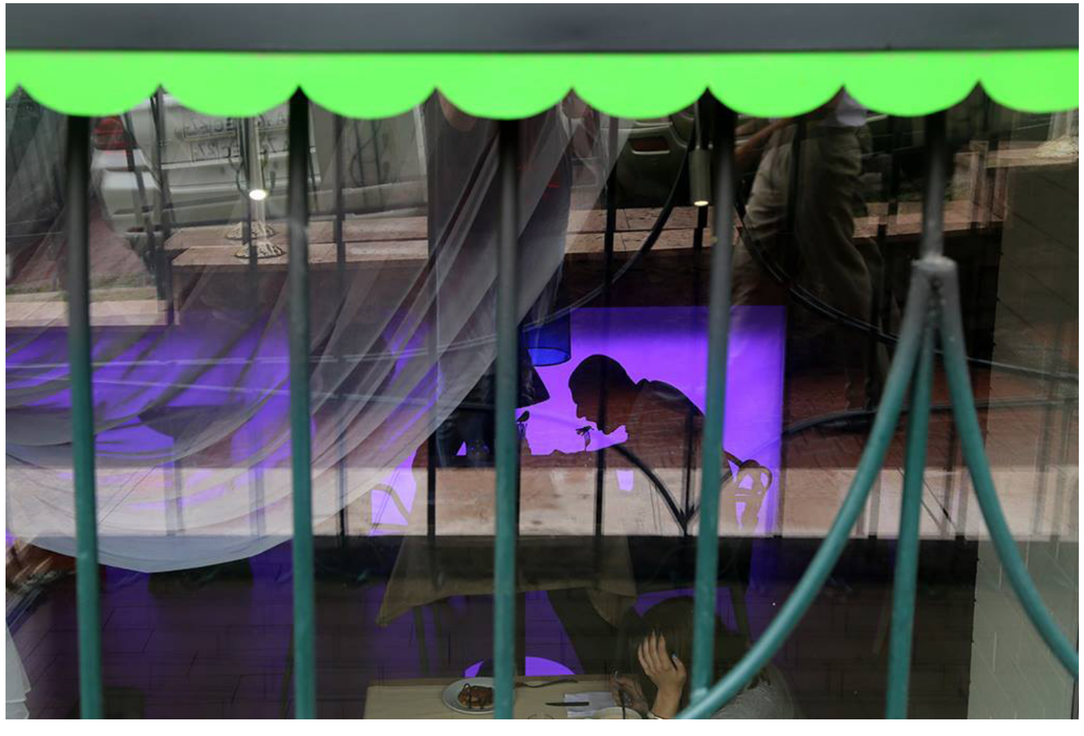


Когда вы переводите фото в чёрно-белое, это акт эстетики или акт отчаяния?

Практически никогда так не делаю. В самом начале экспериментировал, конечно, но в какой-то момент я понял, что если я люблю цвет, мне нет никакого смысла пытаться увидеть мир лишенным его. Не очень понимаю, зачем делать мир беднее, чем он есть.


BRITISH
ROCK
OYSTERS
£2
OYSTERS &
COMPLIMENTARY






TRADITION
Tradition of
Steel Pans

Расскажите о своих фотографиях.

Это действительно непростой вызов — рассказать о своих фотографиях. Объяснять зрителю картинку бессмысленно — это все равно, что объяснять анекдот. Как говорилось в одном древнекитайском стишке, «истинный мастер поймет, а иной обойдется и так». Рассказать историю — тоже не всегда то, что надо: во-первых, у большинства уличных фотографий никакой особой истории нет, во-вторых, в тех случаях, когда она есть, опять же появляется риск впасть в анекдотичность. Но есть некоторые фотографии, которые удивили меня самого чем-то неожиданным, показав мне, что мой процесс восприятия гораздо сложнее, чем я это сознательно воспринимаю. Вот одна из них.

Она была сделана весенним днем 2013 года, в районе станции метро Нарвская в Санкт-Петербурге, и сразу же после того, как я ее сделал, или, скорее, точнее будет сказать, подражая Картье Брессону и Эрнсту Хааса, после того, как она со мной случилась, я испытал мучительное чувство неполного узнавания. Я был совершенно точно уверен, что где-то я это уже видел. Но где? Попытки вспомнить непосредственно ни к чему не приводили, они вообще редко дают результат. В этом мучительном состоянии узнавания и одновременно невозможности вспомнить я оставался до вечера, то есть по меньшей мере пять часов.

И в какой-то момент, когда мое внимание уже было занято чем-то совершенно другим, меня осенило: El Oro del Azul! У меня просто всплыло в голове это название, ну а вспомнить имя художника было уже просто. Сказать, что я удивился, значит, не сказать ничего: Жоан Миро? С чего это вдруг? Он определенно не был моим любимым художником, не тем, чьи картины были у меня в активной памяти. Конечно, я когда-то видел его картины, но если бы меня попросили в тот период назвать десяток художников-модернистов, которых я люблю, Миро вряд ли вошел бы в этот список — точнее, вряд ли я бы вспомнил про него сознательно. Однако кроме того «я», с которым я привык отождествляться, где-то внутри меня явно есть кто-то еще, для кого именно эта картина оказалась значимой «матрицей восприятия», и которую этот загадочный некто не менее загадочным образом воспроизвел, столь сильно меня удивив.





Вторая фотография тоже в желтых тонах; не потому, что это мой любимый цвет, а потому, что хочется что-то сказать про квадратную картинку, а эта одна из самых непонятных для «нормального зрителя», судя по тому, что одна моя знакомая старшего поколения, подруга моей мамы, которая сама всю жизнь проработала документальным фотографом, увидев в фейсбуке этот снимок, написала под ним: «Илья! Что ты делаешь с фотографией!!!» Прозвучало это как обвинение в каком-то страшном извращении, даже святотатстве. Но вот как раз о чувстве священного я и хочу сказать несколько слов.

Дело в том, что я как раз именно сегодня, в тот день, когда мне был задан вопрос: «Илья, расскажи про свои фотографии», понял внезапно, а что я, собственно, делаю с фотографией, точнее, что я пытаюсь делать посредством фотографии.

Я пытаюсь увидеть не объекты, и не пространство, их соединяющее, не формы и не цвета. Я пытаюсь смотреть сквозь все это, в поисках узнавания чего-то, что узнать невозможно, потому что оно никогда не происходило, во всяком случае, не здесь и не со «мной». Тем не менее иногда в неких контурах, или формах, или ощущениях места, появляется его «отблеск». И попытка его уловить и вспомнить — почему-то это очень важно, хотя и кажется почти невозможным. И вот тут возникает одна проблема, связанная с тем, что я говорил в рассказе про первую фотографию.

Она была бессознательно вдохновлена картиной Миро, которую я сознательно не помнил. А сколько таких схем у меня хранится в голове, и как я могу отличить то невидимое, которое является предметом поисков, от результатов того, что называют «насмотренностью»? Я уже не говорю о вдохновениях сознательных — например, вполне очевидно, что эти мои квадратные картинки вдохновлены «инстаграмными» фотографиями Пинхасова. Но повторяют ли они их, являются ли избыточными по отношению к оригиналу? Или нет?

У меня есть только одно решение на данный момент: насмотренность важна, но в ней тоже должен быть аспект «смотрения сквозь». Это значит вдохновляться работами тех художников и фотографов, в чьих работах я тоже чувствую намек на воспоминание чего-то другого. «Ностальгию по бесконечности», говоря словами Джорджо де Кирико. Следовать не за формой или содержанием, а вот за этим неуловимым.



Если бы можно было убрать из мира один цвет, от какого вы бы отказались и почему именно от него пострадал бы весь ваш архив?

Ну вот опять — убрать из мира один цвет. Еще раз скажу: мне не нравится делать мир беднее, чем он есть. У нас и так слишком мало названий для обозначения цветов, а если мы чего-то не можем назвать, мы не осознаем, что это воспринимаем. В японском языке, например, более 200 слов для обозначения разных оттенков — и средний японец из прекрасно различает! А у нас что — каждый-охотник-желает-знать и т.д.? А ведь есть в русском языке словечки, точнее, были когда-то: цвет наваринского дыму с пламенем, цвет бедра испуганной нимфы, цвет последнего вздоха жако…

Кто сейчас, читая эти названия, сразу представляет, о чем идет речь?
Так что надо не убирать из мира какой-то цвет, а, наоборот, добавлять способы различения цветов и оттенков, называть их. Да хотя бы не забывать, что даже в русском языке достаточно названий, которые мы не всегда вспоминаем, и можно говорить о цвете не просто «желтый», а «лимонный», или «канареечный», или «кукурузный», или «серный», или «цвет школьного автобуса».

Свет играет какую-то роль в ваших фотографиях или важнее зафиксировать момент?

Вспоминать о том, что фотография — это по определению письмо светом, слишком банально, да? Но тем не менее от этого никуда не уйти. Не будет никакого момента, никакой структуры и никакого цвета, если не будет света. Так что свет играет всегда роль первостепенную. Кстати, поэтому я не снимаю со вспышкой. Снимать со вспышкой — значит, говорить тому свету, который есть: ты мне не нравишься, я тебя не хочу и не люблю. Это мне напоминает Болванщика из «Алисы в стране чудес», который поссорился со временем, и поэтому у него всегда пять часов пополудни и время пить чай — помните эту историю?

Я ничего не имею против тех, кто навязывает реальности свой свет, и мне часто нравятся фотографии со вспышкой других фотографов. Но сам я предпочитаю все же не ссориться с тем светом, который есть здесь и сейчас.







Какой подход вам ближе — лирика или физика, измеряете ли вы гармонию алгеброй или как?

Честно говоря, не очень понимаю, что это значит. Какой подход мне ближе, кажется, это должно быть более-менее понятно из моих ответов на другие вопросы. А что касается измерения алгеброй — я, даже когда еду готовлю, никогда не делаю это точно по рецепту, предпочитаю отмерять «на глазок».

Каким вы видите будущее фотографии? И есть ли оно, будущее?

Я не провидец будущего. Я не уверен, что я и настоящее-то фотографии представляю в полном объеме. Фотография — инструмент, у которого множество возможностей. Большинство людей, например, используют фотографию как механический заменитель памяти. Для кого-то становится важной эстетическая категория, и возникает вопрос, является ли фотография предметом искусства и связано ли это вообще с эстетикой. Это уже следующий шаг, более сложное использование инструмента, чем просто фиксация, как бы сложно ни решался сам вопрос, возникающий на этом этапе.

Еще для кого-то фотография — способ разговаривать с миром, задавать вопросы и получать ответы, то есть быть в диалоге. Это следующий шаг (как мне кажется). Он может пересекаться с предыдущим (потому что быть «художником» — тоже не одно и то же для всех художников, это не только про эстетику), а может и нет. Еще для кого-то — такой способ молитвы, воспевание божественной красоты мира, и, опять же, это может осмысляться как художественная практика, а может и нет. Есть ли какие-то еще уровни? Наверняка есть, но я их не вижу, потому что сам там еще не бывал, и потому не могу их распознать. Возможно, будущее связано как раз с развитием этих тонких, неведомых пока возможностей. Но этого нельзя знать наверняка.


VIS-A-VIS
ОДЕЖДА&БЕЛЬЕ

Вы довольны тем, что вы снимаете?

Ой, как по-разному можно этот вопрос понять. Давайте так: если бы я не снимал, мое восприятие и мое внимание были бы скорее всего менее развиты, так что да, я доволен тем, что со мной в этой жизни случилось такое замечательное приключение.

Какова задача современной фотографии?

Ну опять же, я не могу высказываться за всю современную фотографию, это вопрос вне моей компетенции. На уровне моего видения могу сказать, что ее задача в том, чтобы быть максимально разнообразным инструментом исследования мира и его аспектов, настолько полным, насколько это возможно. Пусть, как говорится, цветут все цветы.

И наконец: если фотография — это правда, то кто решает, что именно правда — вы, камера или зритель?

Если можно решать, что именно правда, то правда становится таким скользким, или ускользающим, понятием.

Я бы лучше сказал так: фотография — это документ. Это совершенно несомненно: нечто в момент фотографирования документируется, запечатлевается. Но что? Кто-то верит, что фотография показывает «реальность», как она есть, и тогда он документальный фотограф, тогда имеет значение не сама фотография, а ее содержание. Кто-то документирует сам момент встречи своего внимания с тем, что его привлекло. Тогда то, что может казаться документом внешней реальности, скорее является документом персонального восприятия. Мало того, кроме очевидного, то есть видимого физическими глазами, мы часто можем чувствовать присутствие чего-то еще, непосредственно глазами не видимого.

И тогда возникает вопрос: можно ли показать это невидимое через видимое, так, чтобы оно «просвечивало» сквозь него? И если даже мне кажется что да, можно, то увидит ли это зритель?

Можно сказать только одно: мой интерес — зайти в своих поисках невидимого так далеко, как я смогу. А вот восприятие зрителя — это полностью его зона ответственности. Он может не увидеть того, что вижу я, и сказать: Илья! Что за фигню ты наснимал, зачем ты мне это показываешь! Я возмущен! Или он, наоборот, может увидеть больше меня и мне рассказать что-то интересное про мою же картинку. Но тут уж мы или встретились или не встретились, как есть так и есть. В этом смысле моя правда состоит в том, чтобы по-честному следовать за собственным вниманием и интересом и не подстраиваться под зрителя, не искать его одобрения или понимания.

С Ильёй Штуца беседовал Эдуард Семушин





Представляет Борис Гуревич

ДАДА И СЮРРЕАЛИЗМ В ФОТОГРАФИИ



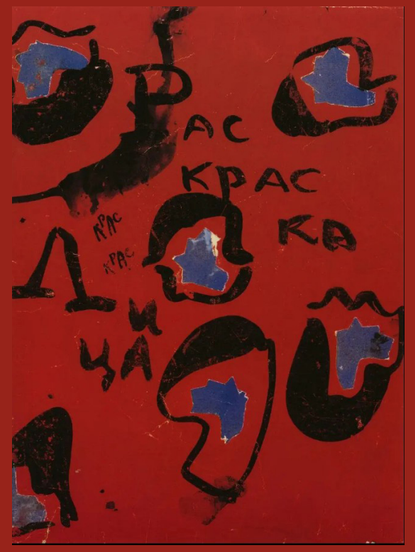
ЧАСТЬ II

После публикации первой части меня озадачили вопросом отношений дадаизма с русским авангардом, и я решил чуть-чуть затронуть и эту тему. Вспомните, что зарождение движения Дада произошло в Цюрихе в 1916 году. А уже через год Хуго Балль писал так в своем дневнике:

«Странные бывают совпадения, в то время как на Шпигельгассе № 1 мы открыли свое кабаре, напротив на той же самой Шпигельгассе в доме № 6 жил господин Ульянов-Ленин. Он, несомненно, каждый вечер должен был слышать нашу музыку и тирады. А когда мы открывали галерею на Банхофштрассе, русские уехали в Петербург, чтобы поставить на ноги революцию».

Кроме этого в кругу художников ходили, правда, ничем не подтвержденные, слухи, что дадаизм вообще придумали Ленин с Троцким ...

На самом деле из-за войны и революциив России о Дада узнали под конец движения, но идеи и эксперименты русского авангарда (абстракционизма, супрематизма, конструктивизма и кубофутуризма) во многом совпадали и даже опережали европейцев. Только единицы действительно принимали участие в дадаизме: поэт и издатель Илья Зданевич (Ильязд), музыкант и художник Ефим Голышев и еще некоторые. С другой стороны, Балль увлекался идеей синтеза искусств Василия Кандинского, а немецкие дадаисты высоко ценили работы Александра Архипенко и Владимира Татлина... т.е. русский авангард служил определенной предпосылкой Дада. Приведу несколько примеров:



Ильязд. Обложка: Раскраска лица 1913

«ДЖОКОНДА, ИДИ К ЧЕРТУ, ДЖОКОНДА!
МЫ ДОЛЖНЫ ПРЕДСТАВЛЯТЬ БОЛЬШОЙ ГОРОД.
МЫ ДОЛЖНЫ РИСОВАТЬ ПОЩЕЧИНЫ И УЛИЧНЫЕ ДРАКИ»



— так выступал на лекциях Ильязд в 1913 году, и уже через год Малевич перечеркивает Мону Лизу красным крестиком, как бы обесценивая общепринятые ценности. Дюшан пририсует ей усы и бороду несколькими годами позже.





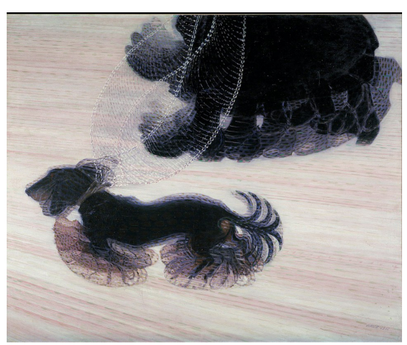
К. Малевич. Частичное затмение. 1914



Марсель Дюшан. 1919

Несколько примеров, как и европейские, и русские футуристы искали способ передать движение в своих произведениях.

1. Джакомо Балла. Динамика собаки на поводке. 1912
2. Марсель Дюшан. Нагая спускается по лестнице. 1912
3. Казимир Малевич. Женщина с яйцами. 1912



1



2



3

При всем подобии элементов и методов художественного выражения между Дада и русским авангардом существовало громадное различие. Мне совсем не хочется походить на лектора партийной школы из прошлого или на последователя Ивана Ильина сегодня, поэтому первый раз в жизни просто приведу цитату из писания Искусственного Интеллекта:

Идеологическая основа

•Европейский дадаизм возник как реакция на ужасы Первой мировой войны, провозглашая бессмысленность и абсурдность культуры, которая привела к такому конфликту. Его целью было не создание нового искусства, а скорее отрицание искусства как такового, использование иронии, абсурда и случайности.

•Русский авангард (включая супрематизм, конструктивизм и футуризм) был вдохновлен революционными преобразованиями в России и был политически ангажирован. Художники верили, что их работы могут активно способствовать построению нового, прогрессивного социалистического общества, объединяя искусство с промышленностью и повседневной жизнью.

Методы и цели

•Дадаизм характеризовался разнообразием форм, включая перформансы, коллажи и реди-мейды (готовые предметы), не имея единого эстетического стиля, но объединенный общей идеей «антиискусства».

•Русский авангард стремился к созданию универсального, абстрактного визуального языка (например, геометрическая абстракция в супрематизме Малевича). Конструктивисты, в частности, фокусировались на функциональности и утилитарности, отвергая чистое «искусство ради искусства» и стремясь применять свои принципы в архитектуре, дизайне и пропаганде.

Что же сохранилось от Дада на сегодняшний день кроме свободы переоценки ценностей? В основном это приемы и техника в графическом дизайне — коллаж и искусство плаката.

Перед вами примеры фотоколлажей с разницей почти в 100 лет. Идеи и цели различны, но методы остались прежними.



1



2

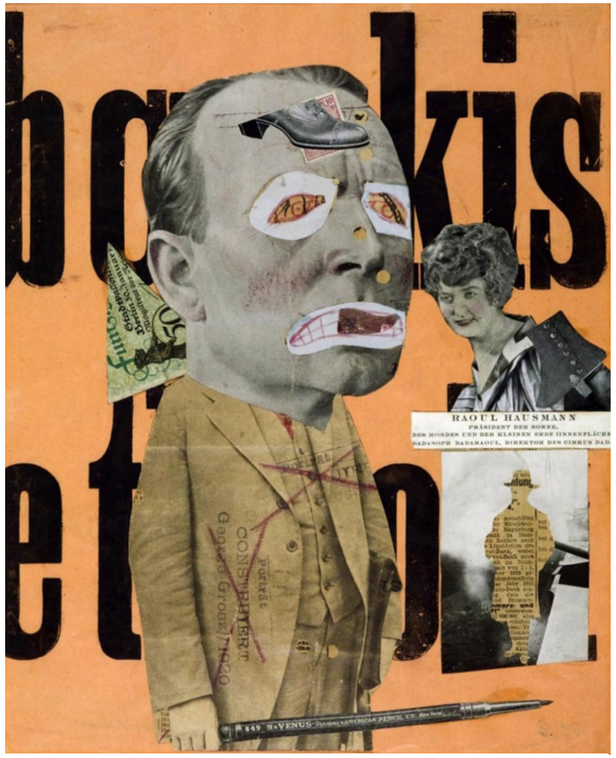
1. Ханна Хех. Букет глаз. 1930
2. Василис Мармакис. 2024
3. Ханна Хех. Индийская танцовщица. 1930
4. Василис Мармакис. Убийство священного оленя. 2017



3



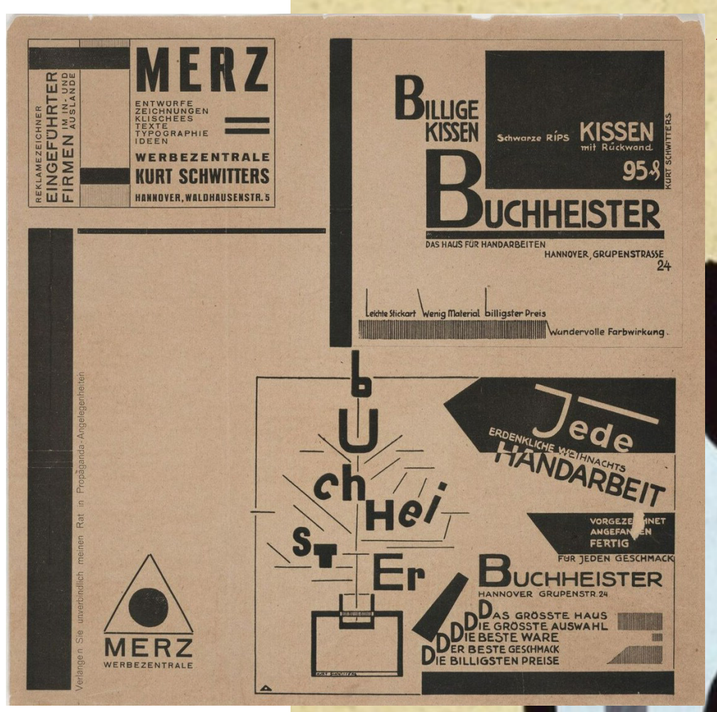
4



При создании плаката идея или призыв очень часто передаются текстами и типографикой. Здесь дадаисты буквально совершили революцию.

Они использовали различные, совершенно нетрадиционные и даже новые шрифты с разными размерами в одном произведении, подчеркивая ассоциативные связи между словами и идеями. Их тексты размещались асимметрично, нарушая композицию и создавая беспорядок.

Рауль Хаусман. Критик искусства. 1919

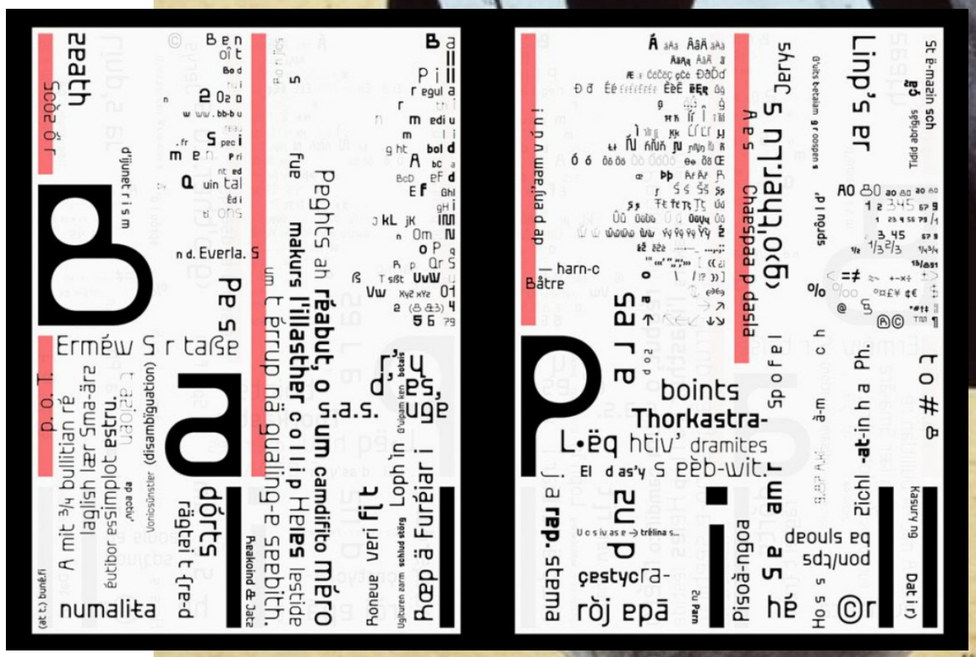


Курт Швиттерс. 1926

Часто присутствовали вырезки из журналов и газет, создавая новый визуальный язык. Слова и буквы были разномасштабными, часто под углом и вверх ногами, в духе импровизации, таким образом заставляя задуматься о смысле. Покажу несколько примеров.



Альберто Наварро 2023



Бенуа Бодин. 2020

Иоганнес Баадгельд.

Венера в играх королей

1920

Дадаизм, прямой предшественник концептуального искусства, сегодня считается переломным моментом в искусстве XX века. Постмодернизм в том виде, в каком мы его знаем, не существовал бы без дадаизма. Практически каждая основополагающая постмодернистская теория в изобразительном и письменном искусстве, а также в музыке и драме была изобретена или, по крайней мере, использована художниками дадаизма: искусство как перформанс, взаимопроникновение искусства в повседневную жизнь, использование популярной культуры (Pop Art), участие аудитории, интерес к не-западным формам искусства, принятие абсурда и использование случайности.

На этом мы завершим обзор движения Дада и перейдем к сюрреализму, точнее заимствованию идей в нем и завершению этого периода в искусстве.

Сам термин «сюрреализм» (сверхреализм) был придуман французским писателем и критиком Гийомом Аполлинером и использован в программе к балету «Парад» 1917 года, Эрика Сати и Жана Кокто, поставленным в Балет Рус Дягилева. Декорации и одежды создал Пабло Пикассо. Именно сочетание этих авторов назвал Аполлинер сверхреализмом. Термин был заимствован Бретоном в «Манифесте Сюрреализма».





Джоржо ди Кирико.
Меланхолия и тайны улицы. 1914

Одной из распространенных концепций сюрреалистов является сопоставление (Juxtaposition) - сочетание причудливых идей, обычно не сочетаемых друг с другом. Одним из первых применил эту концепцию художник Джорджо де Кирико, используя странные образы с тревожными сопоставлениями.

Однако первым сформировал эту идею французский поэт Пьера Реверди в эссе «Образ»: «…сопоставление двух более или менее отдаленных реальностей. Чем дальше и правдивее связь между двумя сопоставленными реальностями, тем сильнее будет образ — тем больше его эмоциональная сила и поэтическая реальность».

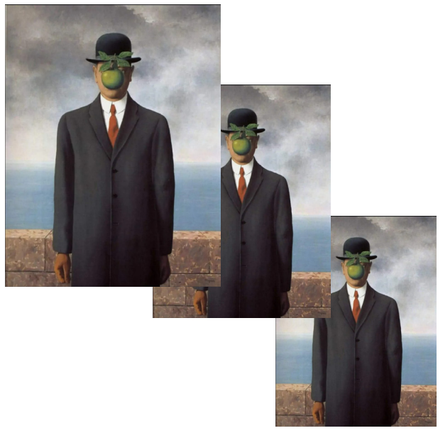


Фрагмент занавеса Пикассо для Парада



Рене Магритт, заменив лицо на яблоко, упростил идею и дал возможность многим фотографам, даже не считающим себя ни в какой мере сюрреалистами, позаимствовать эту концепцию.

Джоэла Мейеровица, как и Алекса Вебба и Марка Коэна, сложно подозревать в увлечении сюрреализмом.



Рене Магритт



Джоэл Мейеровиц

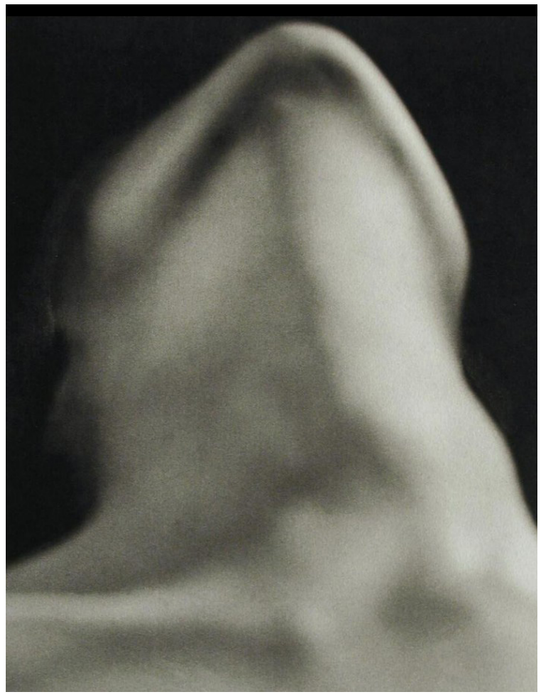


Алекс Вебб

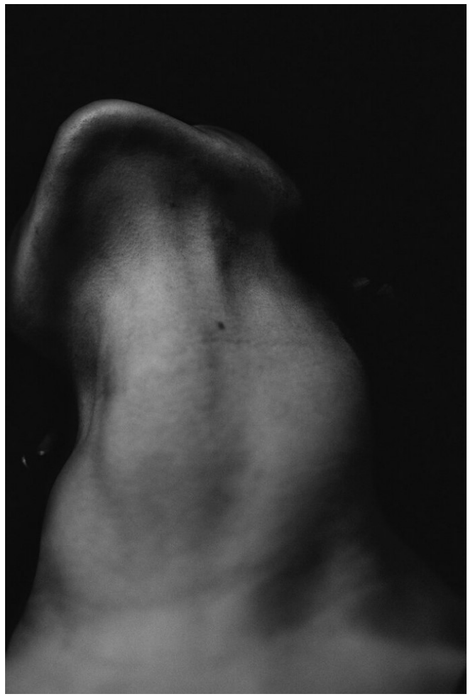


Марк Коэн

В мартовском выпуске Март 2025 прошлого года мы опубликовали статью «Горло» о работах французского автора Паулины Томас. Уже тогда у меня промелькнула мысль, что где-то я видел подобное. В работе над данной статьей я это нашел. Тяжело «обвинить» автора в копировании, так что судите сами:



Ман Рэй Анатомия 1929



Паулина Томас. Горло



Артур Тресс. Ленинград 1967



Анри Картье-Брессон 1973

Совсем непросто уличать великих, но взгляните на фотографию Артура Тресса 1967 года в Ленинграде.

А вот фото Анри Картье Брессона от 1973 года. Правда Ленин слегка подрос, лужа высохла и у героя в шляпе родился ребенок, да и Брессон мог не слышать о каком-то американце... Кстати, творчеству Артура Тесса я посвящу отдельный рассказ.

Эдвард Уэстон



1



2



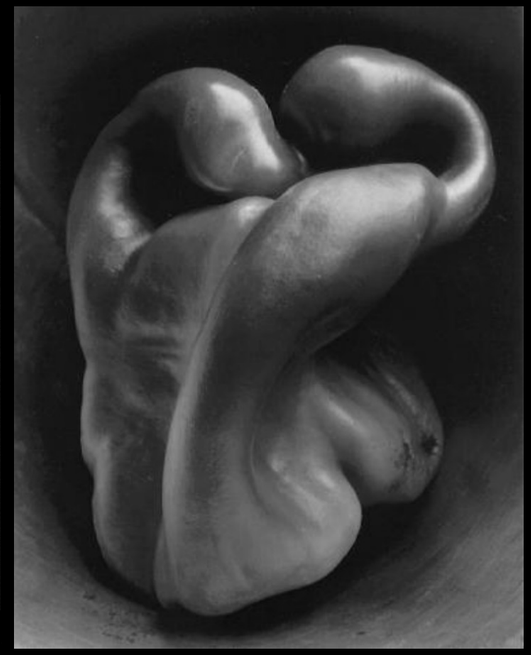
3

Как я писал в предыдущем выпуске, сюрреалисты ценили прямую фотографию, иногда постановочную, но всегда вырванную из обычного контекста и наделенную особой чувственностью.

Были фотографы, у которых сюрреалистические фотографии получались сами собой. Одним из таких был Эдвард Уэстон, мастер фактурной фотографии, зимствовавший формы не у других авторов, а у природы, и у которого овощи выглядели как тело, а женщины как овощи.



4



5

1. Баклажан. 1929
2. Чарис I. 1934
3. Капустный лист. 1931
4. Чарис II. 1934
5. Перец. 1930



Конец гегемонии сюрреализма пришелся на 1950-е годы. После Второй мировой войны идеи движения сменились на более рациональные, не ущемляя при этом индивидуализм. Абстрактные экспрессионисты заняли основную сцену искусства, изобретя новые приемы чувственного изображения вне сознания, как, например, Лилиан Басснер. Но это уже не тема нашей беседы.



Лилиан Бассман

Смерть Андре Бретона в 1966 году ознаменовала конец сюрреализма как организованного движения. Какова бы ни была причина его распада, сюрреалистическое движение до сих пор пользуется огромной популярностью у широкой публики. Возникновение и широкое распространение цифровой фотографии открыло новые возможности перед фотографами-сюрреалистами, а Фотошоп полностью прервал полет кошек.

О сюрреалистической фотографии XXI века мы поговорим уже в следующем номере журнала.

Надежда Дегтярева



Представляет Сергей Тихомиров

ДМИТРИЙ МАРКОВ





ВЛАДИМИР СОКОЛАЕВ

Читальный зал — это пространство неспешного чтения и вдумчивого взгляда. Здесь мы будем рассказывать о книгах и альбомах о фотографии — классических и новых, известных и незаслуженно забытых. О тех изданиях, которые помогают лучше понимать фотографию как язык, как культуру и как способ мышления. Это место для паузы, размышления и диалога — когда фотография продолжается уже не в кадре, а в голове.

“Ну что же, – задумчиво отозвался тот, – они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было… Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны… ну, что ж… и милосердие иногда стучится в их сердца… обыкновенные люди… В общем, напоминают прежних…”

Михаил Булгаков. “Мастер и Маргарита”

В 2024 и 2025 годах вышли две знаковые фотокниги: “Россия в квадрате” Дмитрия Маркова и “Время и место” Владимира Соколаева [1, 2]. Обе изданы посмертно.

И та, и другая — наблюдения изнутри за нашей страной, её коллективный портрет. Каждая охватывает чуть больше десятилетия и останавливает повествование накануне большого перелома. Авторам было 30-40 лет в то время, когда фотографировали материал. Как фотографы они оба были большими мастерами. А в творческом методе — довольно явные противоположности.

Один использовал исключительно чёрно-белую плёнку, стараясь быть нейтральным наблюдателем, почти не вступая во взаимодействие с героями съёмок. Другой же снимал на цвет, цифру, и главным образом с помощью смартфона, который позволял не привлекать к фотографу излишнего внимания. Тем не менее Дмитрий часто общался с людьми в процессе съёмок, это видно по реакции на фотографа персонажей многих кадров. А цвет на его фотографиях не яркий, насыщенный, а приглушённый, то ли вследствие обработки, то ли определялся выбором непарадной натуры.

Если говорить о структуре книг, то “Время и место” построена более или менее хронологически. “Россия в квадрате” состоит как бы из подтем — городские ландшафты, люди во дворах, дети, люди в дороге и т.д.

Хотя республика Россия в составе СССР не была самостоятельным государством, а большая часть кадров Соколаева была вообще сделана в одном единственном городе — Новокузнецке, думаю, в его случае можно говорить, как о стране. Потому что в Союзе жизнь и быт во всех городах были устроены примерно одинаково. А Новокузнецк с его тремя столетиями истории был, наверное, одним из самых типичных советских городов.

Сибирь вообще плавильный котёл, в котором перемешались культуры разных этносов. Были покорение и подкуп коренных народов в 17-19 веках. Были военные крепости и каторга. Были соцгорода, возводимые вокруг строящихся на голом месте заводов и шахт, куда приезжали одни по комсомольской или партийной путёвке, а другие по этапу. Была эвакуация во время войны. Были вахты, в которые съезжались за длинным рублём люди со всего Союза, да так и оставались потом жить в Сибири.

Дмитрий Марков, в противоположность Соколаеву, путешествовал по стране от Калининграда и Белгорода до Биробиджана и Комсомольска-на-Амуре, как по большим городам, так по райцентрам и сёлам. Он наблюдал не за красивым (и часто показушным) центром, а за спальными районами, окраинами, вокзалами, детскими домами, в которых работал как волонтёр. На его фотографиях много детей: во дворах и на пустырях, в школах, на речке, в церкви.

Сегодня, имея перед глазами два систематизированных документальных свидетельства, составленных с разницей более тридцати лет, интересно посмотреть изменения в жизни, насколько они сильны, что безвозвратно ушло вместе с Советским Союзом, что мы взяли с собой в XXI век, что появилось нового. Мы попробуем сравнить эти книги не столько с привычной фотографическому подходу формально-визуальной стороны, сколько с сюжетной. Владимир и Дмитрий зафиксировали срез жизни одной и той же страны в разное время. Большая часть сюжетов перекликается почти дословно. Это неизменные явления.

Баня и водные процедуры.

Обнаженный человек предстаёт в самом незащищённом состоянии. Правда, в СССР снимать это было опасно. Это очень нехарактерная фотография для 70-х. Кстати, интересно, два источника света, две тени у медработницы.



В. Соколаев. Душ Шарко в физиотерапевтическом отделении горбольницы №1. Новокузнецк. Сентябрь 1978



Д. Марков. Псков, 2021



Д. Марков. Псков, 2020



В. Соколаев. Бани на улице Достоевского. Мужской зал. Ленинград. 17 марта 1982



Курящие девушки, дань эмансипации женщин, начало которой в нашей стране было положено в третьей четверти XIX века, а революция 1917 года многократно её усилила.

Д. Марков. Псков, 2013

В. Соколаев. Девушка в курилке. Общежитие Ленинградского института киноинженеров (ЛИКИ). Ленинград. 1 февраля 1982





В. Соколаев. Попутчики. Новокузнецк. Август 1978



В. Соколаев. Слепой гармонист в электричке. Новокузнецкий район. 30 августа 1988



Д. Марков. Псков, 2018

Характерный интерьер электричек претерпел некоторые изменения.

Сиденья из полированных деревянных реек сменились обитыми кожзамом. Окна с деревянными рамами уступили место стеклопакетам. Стены вагонов покрывали тиснёным материалом “линкруст”, а теперь гладким пластиком.

Электричка — это дорога, не дальняя. Поездка в деревню или на дачу, а также между мегаполисом и его городом-спутником.



Д. Марков. Дно, 2018

А вот плацкартный вагон. Это уже большое путешествие. Купе или СВ для состоятельных граждан. А плацкарт демократичен.

Тягостное состояние вынужденного безделья, пустые разговоры с попутчиками, дремота днём и бессонница ночью. Как тут не вспомнить шуфутинское “Дорога дальняя, казённый дом”. Или Басё: “В пути я занемог. И всё бежит, кружит мой сон по выжженным полям”.



Д. Марков. Ленинградская область, 2019



В. Соколаев. Общий вагон поезда Бийск-Новокузнецк. 18 июня 1983

Общественный транспорт — то же состояние в пути, но совсем короткое. Тем не менее, отрешённый взгляд и разные думы. Обратите внимание на большую штуку рядом с бабушкой. Это касса. Бросаете туда мелочь и откручиваете билетик. Конечно, можно было открутить, не бросая денег, но почему-то почти никто так не делал, даже если один в автобусе и никто не видит маленького мухлежа.



В. Соколаев. Контролер в автобусе, а руки заняты. Новокузнецк. 30 января 1989



Д. Марков. Кола, 2019

Дети, игры, беготня и веселье.

Дети были, есть, и, конечно, всегда будут. А иначе вымрем.



В. Соколаев. Сопротивляющиеся ветру. Проспект Кузнецкстроевский. Новокузнецк. 22 апреля 1989



Д. Марков. Чита, 2019



Д. Марков. Псков, 2018



В. Соколаев. Коля Михайлец и рука его брата. Новокузнецк. 9 апреля 1985



Общежитие.

В них жили и живут люди, у которых нет дома и нет денег на съёмное жильё. Быт в общаге неказист — общие кухня и умывальник, маленькие комнаты, в которых могли поселить вместе совсем незнакомых людей.

Есть ещё общежития студенческие. Место в них предоставляется для тех, кто приехал учиться из другого города. Общежитие — жильё как бы временное.

Д. Марков. Тверь, 2018

В. Соколаев. Мужской умывальник в общежитии ЛИКИ. Набережная Фонтанки. Ленинград. 25 марта 1982



Двор. Место общения. Лавочки.



В. Соколаев. Игра в карты во дворе дома. Новокузнецк. 28 июня 1983



Д. Марков. Порхов, 2021



В. Соколаев. Двор с самодельным теннисным столом на проспекте Кузнецкстроевском. Новокузнецк. 16 июля 1982



Отношения, влюблённость.

Это вечно.

Д. Марков. Красноярск, 2020

В. Соколаев. Молодые на площади Ленина. Масленица. Новокузнецк. 13 марта 1983



Уличная торговля.

При Союзе так могли продавать товар только магазины, выставляя временный прилавок.

Как правило, торговали каким-либо “дефицитом”, который придерживали до последнего, пока не появлялся запашок. А потом “выбрасывали”, чтобы “закрыть план”. Да и на свежем воздухе меньше заметно, что товар не свеж. Выручка шла в магазин, но что-то оставалось и в кармане продавца, так как торговля шла без кассы.

В наше время торговать на улице может любой и чем угодно, было бы только разрешение.



Д. Марков. Камышин, 2021



В. Соколаев. Бараньи рёбра на улице Веры Соломиной. Новокузнецк, 8 сентября 1988



В. Соколаев. Ящики с бройлерами на проспекте Металлургов. Новокузнецк. 2 апреля 1983

Вера.

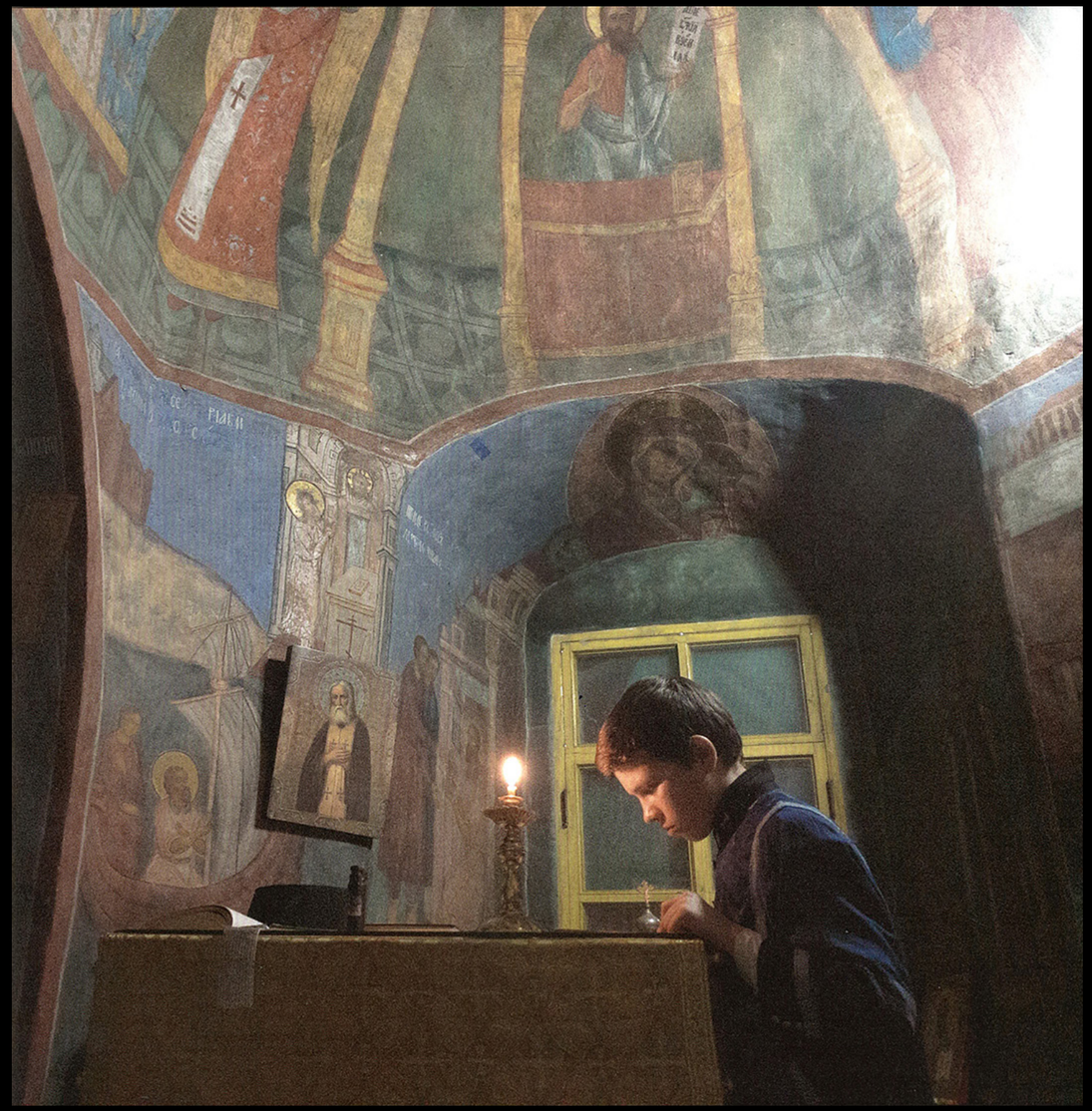
В СССР религиозность не поощрялась. Детей не крестили, покойников не отпевали, молодожёнов не венчали. Или делали всё это тайком. Однако с перестройкой отношение государства к церкви смягчилось. В 1988 отмечалось тысячелетие Крещения Руси.



В. Соколаев. Просфорная. Раннее утро. Святомихайловский храм. Новокузнецк. 15 июня 1985



В. Соколаев. Целебный колокольный перезвон. Святомихайловский храм. Новокузнецк. 1 июня 1985



Д. Марков. Среднеуральск, 2018



В. Соколаев. Юный зритель ноябрьской демонстрации. Улица Металлургов. Новокузнецк.
7 ноября 1987

Сейчас у меня вратарская хоккейная маска прочно ассоциируется с Ганнибалом Лектером, персонажем фильма “Молчание ягнят”. Вообще, человек в маске — это тревожно. Но и на этом снимке есть детали ушедшего времени. На мальчике ботинки с “молнией” спереди, распространённая тогда недорогая зимняя обувь. Тёплая, но страшненькая.

Исчезнувшее навсегда

За 70 лет Советской власти были выработаны некие официозные добровольно-принудительные ритуалы. Проще было отдать часть своего времени, чем потом иметь нудную беседу с партийными активистами, которая тоже потеря времени, но более неприятная.

Это не шествие Бессмертного полка. Люди держат портреты престарелых членов Политбюро ЦК КПСС. На первом месте портрет Ю.В. Андропова, сменившего умершего чуть меньше чем за год до даты снимка 75-летнего Леонида Брежнева. Остальных не помню, да и тогда не знал. Сетчатый объект на земле, если кто не знает — сумка-авоська. Тоже оставшийся в прошлом артефакт.



Первая шеренга антивоенного митинга. Комсомольский сквер.
Новокузнецк. 5 октября 1983



Фотографий собственно демонстраций 1 мая или 7 ноября в книге нет. Но Владимир Соколаев запечатлел контекст, в котором проходили эти события.

Например, его фотография “Счастье”, вынесенная на обложку. Предмет, который несёт женщина, шназывается “транспарант”. Транспаранты были обязательным атрибутом советских ежегодных демонстраций.



Сейчас, когда у всех в кармане есть сотовый телефон, уже как-то забывается, что во-первых, раньше телефон был предметом стационарным, а во-вторых, был не у каждого.



В. Соколаев. Телефонная будка в комнате переговорного пункта. Проспект Запсибовцев. Новокузнецк. 6 августа 1989

В книге Соколаева не нашлось пары для этой фотографии, однако мне сюжет видится важным: дрова и XXI век. Я застал дровяное отопление в глубоком детстве. Обе мои бабушки топили печи, но в 80-х в ходе капитального ремонта им провели водопровод, канализацию и центральное отопление.

Д. Марков. Архангельск, 2018

Оглавление

А вот найти в книге Дмитрия Маркова такой сюжет, где чего-то не было бы в прошлом, да вдруг появилось в наше время, у меня не получилось. Конечно, меняется, например, дизайн автомобилей. Меняется одежда, мода. Меняются интерьеры. Вместо асфальта кладут плитку. Но это не такие изменения, когда появляется что-то совсем новое, влияющее сильно на уклад жизни. В общем, закончим словами Екклесиаста из Библии: “Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем.”

Когда я уже написал большую часть этого текста, мне прислали ссылку на выступление в Новосибирске Христины Соколаевой, младшей дочери фотографа. По её словам, Дмитрий Марков говорил, что Владимир Соколаев был одним из тех авторов, которые оказали на него очень большое влияние.

Литература

1. Дмитрий Марков. Россия в квадрате. - Tree Media, 2024. ISBN: 978-952-69467-6-4
2. Владимир Соколаев. Время и место. - Planeta.ru, 2025. ISBN: 978-5-90378-850-7

Представляет Эдуард Семушин

ОЛЕГ ЕЛЕСИН



Province Drive

Серия натюрмортов «Province Drive» снята на фотокамеру Polaroid SX70 в 2009г. «Province Drive» – это мгновенный срез, отпечаток из жизни и досуга современного творческого человека вдали от культурных центров.

Серия началась с того, что случайно игрушка сына упала на репродукцию картины Сезанна, а видео-ящик вещал «Blue Velvet» Д. Линча.

Явь репродукций живописных полотен мастеров прошлого и бытовых предметов, юмор автора, трансцендентальность и сюрреализм фильмов Дэвида Линча, концепции Йохана Хейзинги об игровом характере культуры («Homo ludens») – все это составляет основу представленной серии работ, всего, что с легкостью можно заметить в окружении быта современного человека в различных сочетаниях форм и смыслов.

Серия Олега Елесина «Province Drive» оставляет впечатление неторопливого, многослойного наблюдения за пространством, которое существует само по себе — без оглядки на зрителя, без желания понравиться или быть понятым. В своё время эта серия наделала много шума в фотографических кругах — от полного неприятия до восторженных отзывов.



Warm Velvet



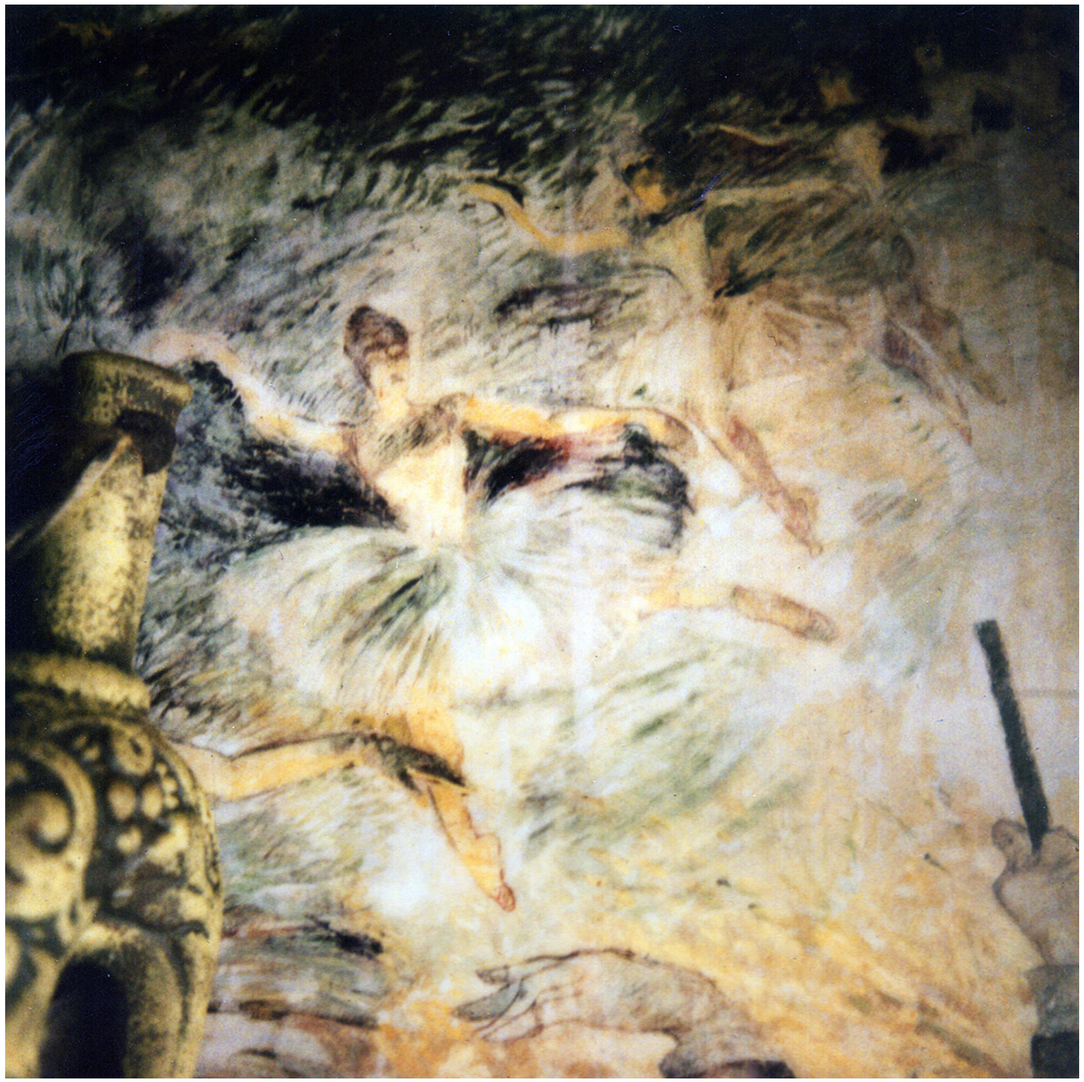
Wild at Love



Sur Les Pointes



Do Ne



Leontopodium alpinum



Ma Huang



Chrysanthemum



Eraserhead



House Empire



Lost Egg



Frog Man



Province Drive

ДИПЛОМНАЯ РАБОТА

Представляет Игорь Лапунов

ЭСТЕТИКА ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ФОТОГРАФИИ



Светлана Солоницына

«Лишь цветы живут по-настоящему.
Живут отсчитанные им дни так отчаянно цветя,
будто понимают лучше людей быстротечность жизни».

Мацуо Басё, японский поэт.

Эта серия появилась в результате изучения японской эстетики в искусстве, в основе которой — вдохновение природой. И это вдохновение не столько природными образами и схожестью линий и форм (родинка на спине и луна на небе, локон и ветка ивы), сколько мимолетностью природных явлений, моментов, да и в целом жизни.
Этот проект — моя попытка принимать неизбежное и видеть в этом красоту.

Материал предоставлен Институтом профессиональной и любительской фотографии ИПЛФ - РУСС ПРЕСС ФОТО.

Особенности японской культуры

• синкретизм религий: синтоизм и буддизм

Первой религией японцев был синтоизм, в основе которого находится идея чистоты, а основой веры является идея плодородия, этим объясняется возникновение многих ритуалов и обрядов, связанных с очищением.

В VI н.э. из Кореи и Китая в Японию приходит религиозно-философское учение — буддизм.

Синтез даосских идей и древнего синтоизма способствовал формированию у японцев ощущения слияния человека с миром природы, не противостояния ему, а погруженности в него.

• поклонение природе

Поклонение природе, движущей силой которого был скорее восторг, нежели страх, следует рассматривать как начало фетишистского анимизма. Все исследователи сходятся во мнении, что японцы с самого начала развития своей цивилизации боготворят природу и ценят ее красоту.

• концепция пустоты

Обособленное расположение на островах, которые подвергаются землетрясениям и цунами, оказало большое влияние на восприятие мира японцами, философию, и в том числе на эстетические принципы в искусстве.

Само место проживания, которое часто подвергается различным природным катаклизмам, диктует жителям быть готовыми встретиться с разрушительной силой стихии, и после заново выстраивать дом из пустоты, начинать все с самого начала. Для японца пустота — это прежде всего поле для деятельности.



Таким образом, в культуре Японии можем выделить такие особенности:
- поклонение природе;
- ощущение себя частью природы;
- синтез религий: синтоизма и буддизма;
- понятие Пустоты.





Ключевым современным фотографом — продолжателем классических эстетических принципов национального искусства — является Масао Ямамото. Ямамото первоначально изучал живопись, но потом занялся фотографией и сформировал свой собственный уникальный стиль, во многом основанный на философии дзен-буддизма. Ключевыми особенностями его фотографий являются:

Малый размер.

Большинство его отпечатков составляют размер 8 на 12 см. Для фотографа эти отпечатки ассоциируются с коллекцией насекомых, которых можно хранить в маленькой коробке.



«Лучший формат — когда можно держать фотографию в ковшике ладони. Если держишь в ладони фотографию — значит держишь в руке память. Как семейное фото, которое носишь с собой».



Искусственное состаривание.

Масао Ямамото тонирует отпечатки и носит их с собой для создания искусственного эффекта старения. Снимая на цифровую камеру, делает имитацию серебряно-желатиновой печати.





Инсталляции.

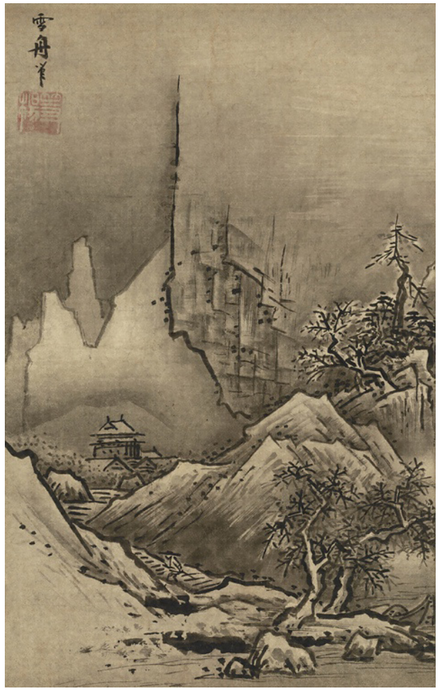
На основе своих фотографий Ямамото часто создает инсталляции, раскладывая фотографии в произвольном порядке до тех пор, пока они не сложатся в единую картину. При этом инсталляция со временем может меняться, раз за разом превращаясь в уже новый творческий объект.

«Я конструирую историю, выставляя несколько маленьких фото, не придерживаясь хронологии. Иногда начинаю с конца, иногда — с середины; я никогда не знаю, с чего начну. Добавляю одну, потом вторую, затем третью. Даже я сам не знаю той истории, которую расскажу. Только в процессе работы ко мне приходит ощущение смысла».



Ориентация на чувственное восприятие, а не рациональное.

«Я бы хотел, чтобы, глядя на мои инсталляции, зритель не пытался понять. Вместо этого, как, например, с пейзажем, — просто смотрите. Момент хайку — момент преобразования, когда хайку приобретает форму; этот момент настигнет вас внезапно, встряхивая чувства. Подобным образом мои инсталляции часто раскрывают свою историю в последнюю минуту. Описать это словами трудно».



«Я фотографирую, чтобы поймать в объектив явления, которые существуют. Если думать об этом день за днём, то гора перестает быть горой, облако — уже не облако, а все, что осталось позади — больше не оставлено… Возможно, я начинаю видеть то, что могу увидеть только я один. Открывая затвор, проявляя пленку, печатая — я накапливаю впечатления».

Природные образы.

Почти все работы Масао Ямамото сняты на природе либо содержат в себе природные образы.

«Я всегда чувствовал, что в природе есть что-то ценное. У меня такое впечатление, что что-то очень неопределенное и большое может существовать за пределами маленьких вещей, которые я могу чувствовать».







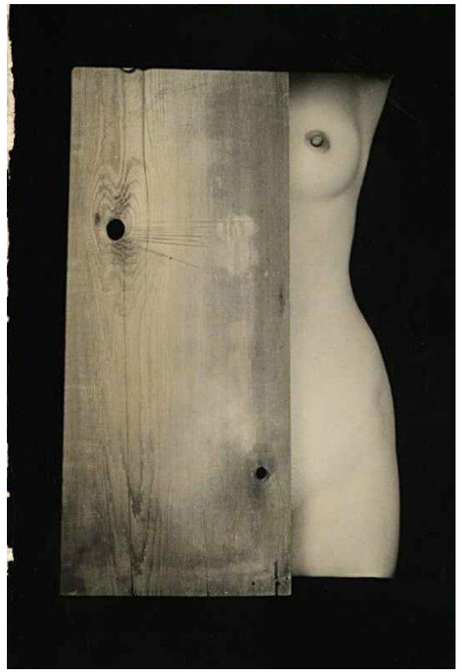


Минимализм и аскетизм.

Фотографии Ямамото минималистичны, что вполне соответствует концепции ваби-саби. А с точки зрения композиции важную роль в его фотографиях выполняет наличие пустого пространства и асимметрия.

«Для меня удачная фотография — та, что успокаивает, дает ощущение покоя. Заставляет быть добрым и нежным. Фотография, придающая отвагу; которая будит воспоминания о хорошем; которая делает людей счастливыми».









Английский пейзажный фотограф Майкл Кенна тоже ассоциируется с японской эстетикой, хоть и не является японцем. Путешествуя по миру в течение многих лет, он создает выразительные фотографии природы.









«Если бы мне пришлось выбирать какое-то единственное место для работы то, со всем уважением к тем частям мира, где я побывал и надеюсь ещё побывать, я выбрал бы северный японский остров Хоккайдо — это моё любимое место. Первый раз я приехал в Японию в 1987 году и был, что называется, «в нокауте»».







Особенностями его творчества являются:

Использование среднеформатной камеры.

Все кадры Майкла Кенны сняты на среднеформатную камеру Hasselblad. Иногда он использует пластиковую камеру Holga. Но снимает только на пленку и не использует цифровые носители.

Длинная выдержка.

Майкл Кенна использует сверхдлинные выдержки (до 10 часов) при съемке. Это позволяет создать фотографию, на которой вода и небо растворяются, оставляя лишь нужные объекты в пустоте.

Высокая контрастность.

Большинство фотографий за счет длинной выдержки и контраста приводят объекты до простых форм и линий.

Также в фотографиях Майкла Кенны можем выделить такие приемы, как минимализм и асимметрия. Через лаконичные природные образы автору удается передать и ощущение мимолетности, и эстетику югэн и ваби-саби.









Формы японского искусства, эстетические и философские концепции и фотографические работы дают богатый инструментарий для применения его к своим фотографиям.

Технические приемы

Негативное пустое пространство.

Как и в живописи, в фотографии использование данного приема помогает выделить главное на фотографии. Незаполненное пространство работает как осмысленная пустота, дает зрителю пространство для воображения. Дополнительно усилить эффект негативного пространства можно, вынеся главный объект с основных композиционных точек.

Состаривание изображения.

Визуально состарить изображение можно многими способами: добавить в него шум/зерно либо при съемке, либо при постобработке; перевести его в монохром; тонировать изображение при обработке или печати, оставить на нем визуальные отпечатки — царапины и помятости.

Длинная выдержка.

Длинную выдержку можно применять для двух различных эффектов. Первый эффект достигается за счет смаза, созданного длинной выдержкой. Полученное такой техникой изображение может иметь эффект эфемерности, мимолетности, отвлеченности от непосредственной реальности. Второй эффект создается путем использования длинных выдержек при установке камеры на штативе. При таком использовании длинных выдержек все движущиеся объекты будут размыты. Если в кадре есть вода и облака, они сольются в единое пространство и будут подчеркивать ключевой объект, находящийся как бы в пустоте.

Мультиэкспозиция.

Мультиэкспозиция позволяет создавать как более абстрактные изображения, позволяющие меньше привязываться к привычным объектам, так и сочетать объекты в таком виде, что они начинают нести новые смыслы для зрителя. Хотя сама мультиэкспозиция не связана с идеями японской эстетики, ее применение путем объединения конкретных объектов с фактурами позволяет создать грубые, несовершенные образы, несущие печать времени в итоговом изображении.

Асимметрия.

Японская эстетика ваби-саби тяготеет к наличию некоторой неуравновешенности, отсутствию полной гармонии в изображении. Небольшой сдвиг объекта с оси симметрии делает снимок более динамичным и естественным, в противовес точно рассчитанным кадрам, где каждый объект поставлен в “нужное” место.

Визуальные идеи.

Образы природы.

Образ природы является ключевым в японском искусстве. Причем в зависимости от этапа он может служить как метафорой чувства автора, так и образом, навевающим на размышления или чувства. При этом пейзаж в японском стиле должен отличаться от пейзажа в более привычном его проявлении. Самое явное отличие — отсутствие перспективы. Объекты на фотографиях сняты так, что они либо существуют в одной плоскости, либо сняты так, что все планы сливаются воедино. Вторая особенность заключается в том, что фотография должна меньше рассказывать об объекте, а больше задавать настроение или наводить зрителя на размышления на основе увиденного.

Ощущение мимолетности

Это специфическая концепция, связанная с восприятием времени в изображении. Фотография может не содержать какого-то фактического движения (что отличает этот принцип от решающего момента), но при этом должна оставлять ощущение хрупкости и недолговечности. В японском искусстве символом недолговечности всегда являлась сакура, цветущая максимум пару дней. Передать мимолетность можно и другими образами — листьями, сметаемыми ветром, последними лучами на поверхности воды, светящимися в солнечном свете пылинками в воздухе или предрассветной дымкой. Каждый из этих образов содержит в себе ощущение мимолетности.











Этот проект – моя попытка принимать неизбежное и видеть в этом красоту.













Артур Гапанович



ПРОЕКТНАЯ МАСТЕРСКАЯ

Представляет Еленка Донброва

СветоЖизнь

На протяжении многих веков художники и творцы из различных уголков мира стремились запечатлеть окружающую их реальность. Однако возникает вопрос: а что, если реальность, которую мы воспринимаем глазами, является лишь частью более широкой картины? В нашем повседневном существовании свет задаёт правила игры, освещая формы и текстуры, тем самым превращая нас в пассивных наблюдателей этой игры света и тени. Но есть иная сфера, где эти правила кардинально меняются.

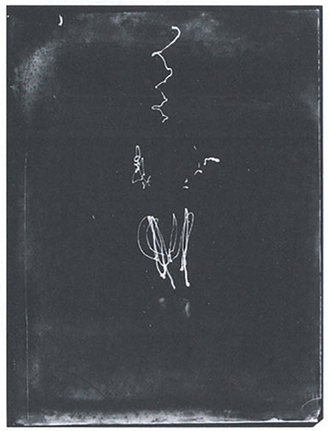
Согласно древним учениям, изначально мир представлял собой Хаос — великое, бесформенное пространство тьмы, из которого в конечном итоге **возникли свет и форма.** В большинстве жанров фотографии художники стремятся запечатлеть “дневное сияние”, однако искусство световой кисти, или Light Painting, начинает своё развитие именно там, где угасает последний источник света. В этом контексте тьма не является пустотой или отсутствием, а, напротив, представляет собой бесконечный чистый холст, на котором можно творить.

В этой глубокой ночи фотограф, вооружившись маленьким лучом света, начинает медленно и осознанно рисовать в трёхмерном пространстве. Каждый след света — это уникальный штрих, каждая секунда — часть композиции, которая никогда не существовала в реальности, но при этом имеет право на жизнь в нашем воображении.

Пабло Пикассо однажды сказал: “Я не ищу, я нахожу!” Эта статья посвящена искусству, где фотограф не ждёт идеального света, а сам рисует им, погружая нас в мир, где самое яркое и фантастическое творчество рождается из самой глубокой, изначальной тени.

История светографики, подобно древнему эпосу, насчитывает более ста лет. Первые главы этой истории были написаны в 1889 году, когда учёные **Этьен-Жюль Марэ (Etienne-Jules Marey)** и **Джордж Демени (Georges Demeny)** обратили свой взор на саму суть жизни — движение. В 1889 году Демени прикрепил лампы накаливания к суставам ассистента и создал первую известную фотографию, выполненную в технике световой живописи, под названием «Патологическая прогулка спереди».

DEMENY AND QUÉNU (Marey's laboratory), *Pathological walk from in front, made visible by incandescent bulbs fixed to the joints*, circa 1889, Archives of the Collège de France.

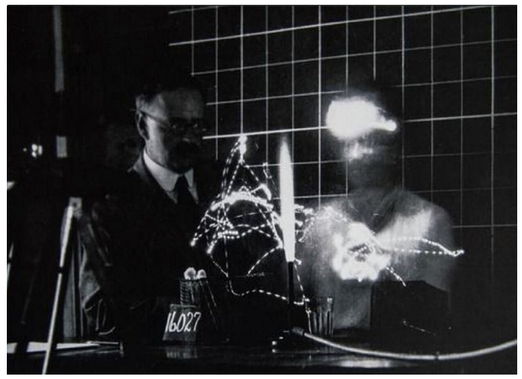


Они совершили невозможное: зафиксировали траекторию человеческого шага. Подход к съемке отличался от исследований Эдварда Мейбриджа тем, что была использована одна камера

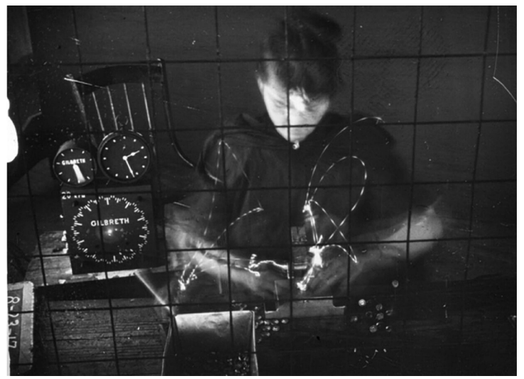
ра для непрерывной записи движения. Подобнотому как Гермес, вестник богов, оставляет за собой невидимый след в эфире, Марэ и Демени впервые явили миру «призрачный контур» перемещения. Это не было просто фотофиксацией; это был момент, когда свет стал инструментом познания динамики, обнажив скрытый ритм человеческого тела, ранее доступный лишь взору олимпийцев.

Спустя четверть века, в 1914 году, светопись спустилась с высот чистой науки в гущу человеческой деятельности. **Фрэнк Гилбрет** и его супруга **Лилиан** превратили свет в инструмент идеального порядка. Они прикрепляли маленькие фонарики к одежде служащих и рабочих, фиксируя их движения на длинной экспозиции. Яркие росчерки на снимках стали современной «нитью Ариадны». Подобно тому как мифическая царевна помогла Тесею найти путь в запутанном лабиринте, световые следы Гилбретов осветили «лабиринт» производственных процессов. Они искали кратчайшие пути, отсекая лишнее и превращая хаос рабочих движений в гармоничный, сияющий узор эффективности. Каждый такой снимок был картой, где свет указывал путь к совершенству, превращая рутинный труд в застывшую световую симфонию.

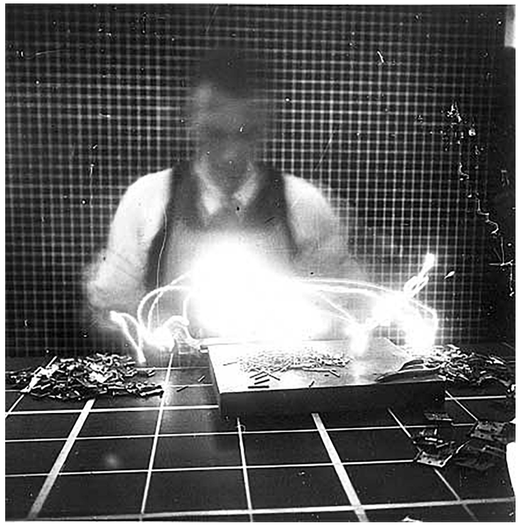
«Напрасные движения означают напрасные усилия и потраченное время. [. . .] Время, вся жизнь — наше главное наследие. Растратить что-либо из этого — значит потерять часть нашего основного актива», — писали Гилбреты в своей книге «Исследования усталости».



Хроноциклограмма, показывающая траектории движения рабочего, запечатленного Фрэнком Гилбретом, около 1917 года. Коллекция фотографий, посвященных изучению движения, Фрэнка Г. Гилбрета.



Циклография, изображающая женщину, выполняющую несложную сборочную работу (1917?). Коллекция Фрэнка и Лилиан Гилбрет, стеклянные стереослайды.



Cyclegraph

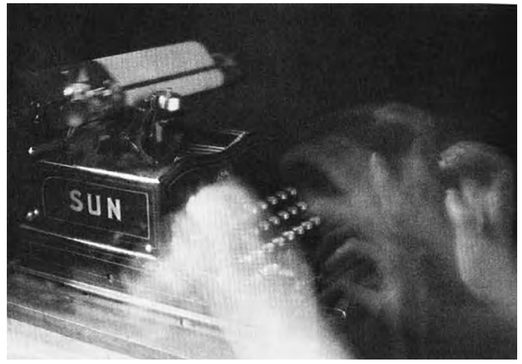
Что касается фотографических исследований движения, проведенных Фрэнком и Лилиан Гилбрет, несмотря на их несомненную эстетическую привлекательность и новаторство, они не были единственными в своем роде в визуализации движущегося человеческого тела. Эти исследования были частью гораздо более широкой визуальной и культурной тенденции, характерной для промышленно развитых стран начала 20-го века. В тот период наблюдалось всеобщее увлечение концепциями энергии, динамики и скорости, которые нашли свое отражение во многих аспектах жизни от искусства до науки и производства. Работы Гилбретов, таким образом, вписывались в эту общую культурную парадигму, визуально демонстрируя и анализируя движение, что было созвучно духу времени, когда общество стремилось к оптимизации и максимальной эффективности во всех сферах деятельности.

Так в 1911 году, итальянец **Антон Джулио Брагалья (Anton Bragalia)** считал, что обычная фотография похожа на саркофаг: она консервирует момент, убивая в нем жизнь. Вместе с движением футуристов Брагалья решил не останавливать время, а позволить ему течь сквозь объектив. Так появился **Фотодинамизм.**



Исследование по упрощению рабочих процессов

В его руках камера превратилась из регистратора фактов в инструмент медиума. Брагалья словно проводил спиритический сеанс с реальностью: на его снимках люди теряли плотность, превращаясь в полупрозрачных духов. Он снимал на длинной выдержке, позволяя объекту размываться, оставляя за собой шлейф — «призрак жеста».



Антон Джулио Брагалья, «Машинистка», 1911 год

Это была не просто смазанность, это была материализация эфира. Брагалья показал, что у каждого движения есть «астральное тело» — видимая траектория энергии. Будь то взмах руки или наклон головы, он фиксировал не плоть, а вибрацию жизни, её эхо в пространстве.

Именно эти опыты стали предтечей современной светописи. Брагалья доказал: свет в кадре обладает памятью. Он продемонстрировал, что камера способна уловить динамику излучения — скорость и вектор перемещения светящегося объекта (или освещенного предмета).

До момента, когда этот «призрачный след» станет управляемой «световой кистью», оставался всего один шаг.



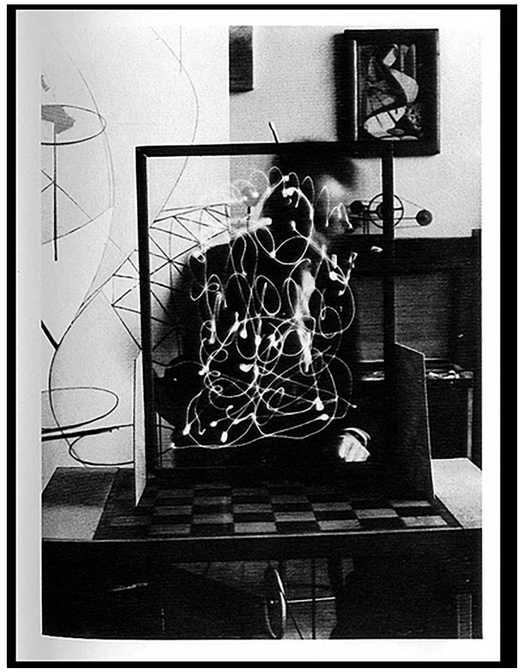
Вильхо Сетяля (Vilho Setälä)

Пока индустриальный мир искал эффективность, на холодном севере, в Финляндии, юный визионер **Вильхо Сетяля (Vilho Setälä)** решился на смелый космогонический переворот. Начав свой путь ещё подростком с камерой формата 9×12, к 1928 году он совершил открытие, которое можно сравнить с революцией Коперника.

Если его предшественники фиксировали движение света в неподвижном мире, Сетяля сделал наоборот: он заставил двигаться сам «глаз» наблюдателя. Его знаковая работа «Электрическая люстра» стала первым примером кинетической светописи. В этом акте творения свет оставался статичным, подобно полярной звезде, но сама камера пускалась в пляс.

Это была «Инверсия Взгляда». Подобно тому, как мир меняется, если смотреть на него кружась в танце дервиша, Сетяля доказал, что художник не обязан ждать, пока объект пошевелится. Он превратил камеру из пассивного зеркала, отражающего реальность, в активное Танцующее Око, способное искажать и переплавлять пространство по воле творца.

Сетяля был не только художником, но и инженером света. Сотрудничая с Leica, он, словно древний рунический мастер, высек на оправе объектива законы оптики — шкалу глубины резкости. Определил точные границы того, где заканчивается ясность и начинается туман, дав в руки будущим мастерам инструмент точного контроля над реальностью.



Ман Рэй «Space Writing». Автопортрет. 1935



История светописи в 1935 году сделала резкий поворот от рационального к иррациональному, от «патологии походки» к чистой магии сотворения миров. Великий сюрреалист **Ман Рэй** шагнул за грань привычной фотографии. В своей серии «Space Writing» («Письмо в пространстве») он совершил акт, подобный библейскому наречению имён. В полной темноте, открыв затвор камеры, он начертал в воздухе своё имя и причудливые спирали маленьким фонариком.

Это было не просто фото — это был автограф, оставленный на самой ткани бытия. Подобно тому, как Зевс чертил свою волю молниями на грозовом небе, Ман Рэй заявил о власти художника над пустотой. Он доказал, что для создания портрета не нужно лицо — достаточно лишь светового следа души, танцующей в темноте. Это был первый манифест того, что фотография может не только отражать реальность, но и писать её заново.

Однако истинный апофеоз светописи случился в 1949 году, когда встретились технический гений Гьон Мили (Gjon Mili) и неукротимая стихия Пабло Пикассо.

Гьон Мили (Gjon Mili), родившийся в Османской империи (на территории современной Албании), эмигрировал в Соединенные Штаты Америки и получил образование в области электротехники в Массачусетском технологическом институте (MIT). Его техническое образование стало основой для новаторских разработок в фотографии.

В сотрудничестве с Гарольдом Эджертоном, известным своими работами в высокоскоростной фотографии, Мили разработал уникальные технологии стробоскопической съемки. Эта инновационная техника позволила фиксировать на плёнку





движение с невероятной детализацией, улавливая моменты, которые были недоступны для человеческого глаза.

Именно эти эксперименты, направленные на изучение и фиксацию движения, привели его к сотрудничеству **с Пабло Пикассо**. Мили использовал свою технику, чтобы запечатлеть процесс работы художника, особенно его знаменитые «световые рисунки» (light drawings), когда Пикассо создавал изображения в воздухе с помощью источника света в темной комнате, а камера Мили фиксировала эти эфемерные творения. Это сотрудничество стало важной вехой как в карьере Мили, так и в истории фотографии искусства.

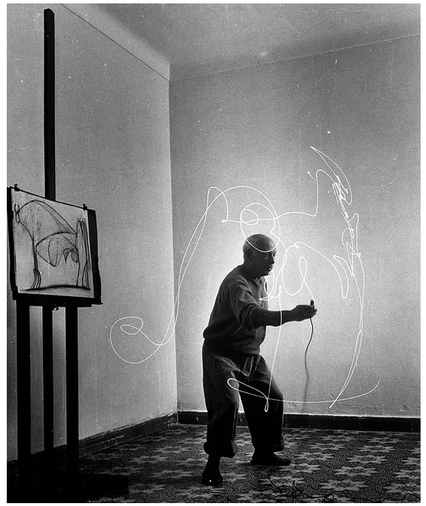


Мили, подобно Прометею, принёс огонь знания великому мастеру, показав ему свои эксперименты с фонариками на коньках фигуристов. Пикассо был мгновенно заворожён.

Фигуристка Кэрол Линн

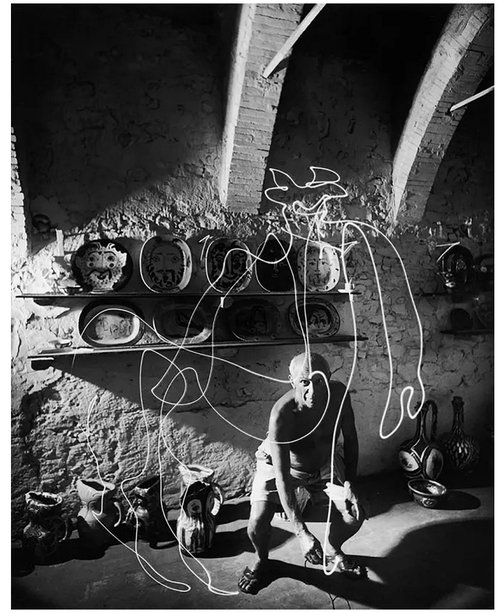


В тёмной комнате, вооружившись лишь крошечной электрической лампочкой, Пикассо выпустил на волю своих внутренних демонов и героев. У него было всего несколько секунд, пока затвор камеры оставался открытым. В эти мгновения он превращался в первобытного шамана в пещере Ласко, рисующего огнём по воздуху.



Самый знаменитый кадр этой сессии — «Кентавр». Пикассо одним непрерывным движением нарисовал мифическое существо, и камера Мили запечатлела этот эфирный монумент.

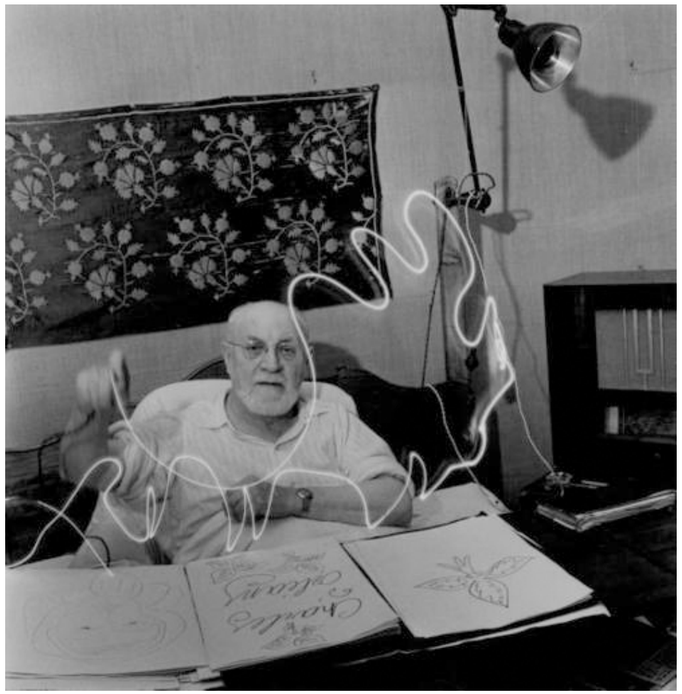




Пикассо. Кентавр

Это был Танец Минотавра в лабиринте времени: реальный художник исчез во тьме, оставив после себя лишь сияющую сущность своего творения. Эти снимки окончательно утвердили световую кисть как искусство, способное уловить чистую энергию гения, не скованную гравитацией и материей.



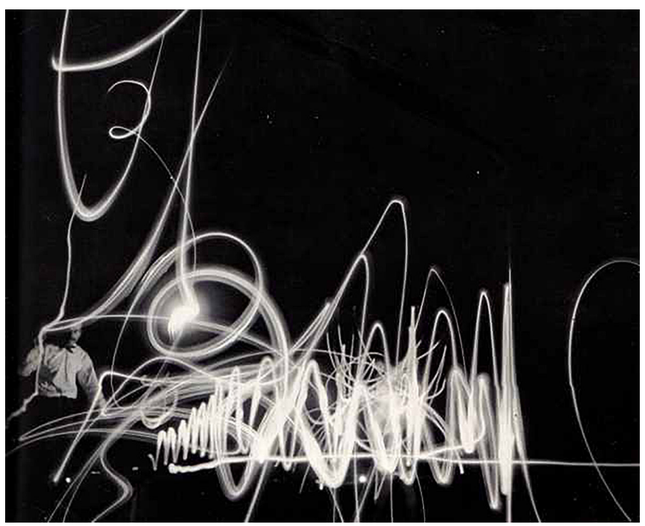


Анри Матисс также познакомился с искусством световой живописи благодаря Гьону Мили.

Это единственное известное изображение Анри Матисса, создающего световую живопись.

Так, пройдя путь от сухих научных графиков до яростных штрихов абстракции, световая кисть окончательно освободилась от оков «документальности». Ящик Пандоры был открыт, и современное поколение фотографов приняло этот дар, назвав его **фризлайтом.**

Самые яркие представители этого направления в фотографии.



Жорж Матье (George Mathieu) — французский художник, получивший международную известность в 1950-х годах как представитель абстрактного экспрессионизма.

Жорж Матье, 1957г

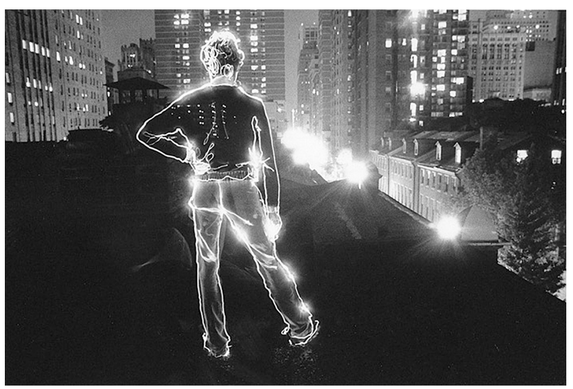


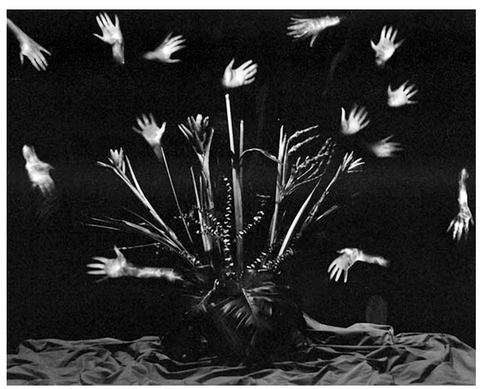




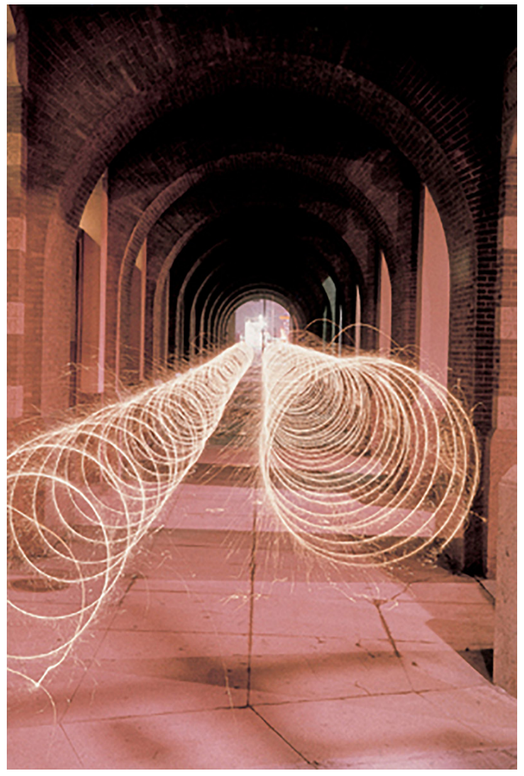


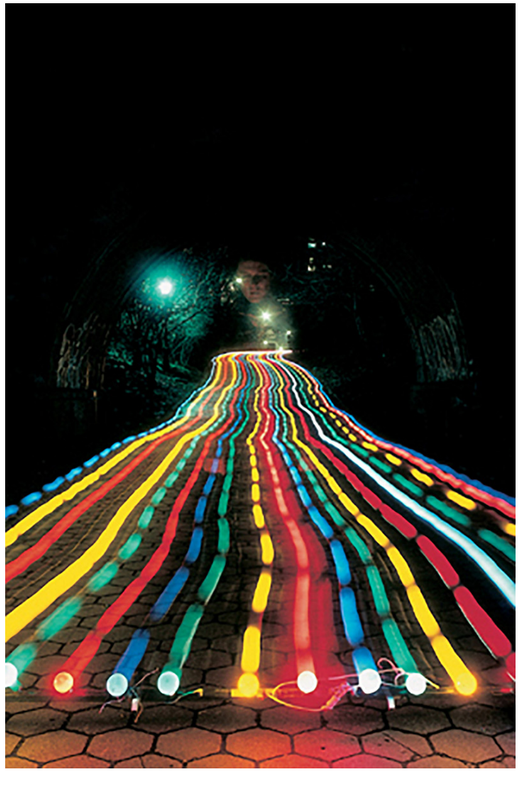
Дэвид Лебе (David Lebe) в 1976 году, стремясь преодолеть ограниченное пространство своей филадельфийской студии, обратился к технике длительной выдержки в темном помещении. Работа в темноте позволила художнику «стереть» стены квартиры и сосредоточиться на форме. Первыми работами в цикле «Световые рисунки» стали автопортреты, созданные путем обводки контуров тела точечными источниками света при открытом затворе камеры.





Архитектор ночного Нью-Йорка и пионер световой живописи **Эрик Сталлер (Eric Staller)**, родившийся в Нью-Йорке в 1947 году, по праву считается родоначальником современного светового граффити и светописи в том виде, в котором мы знаем их сегодня. Его творческий путь начался с изучения архитектуры в Мичиганском университете, где в 1971 году получил степень бакалавра. Именно архитектурный бэкграунд повлиял на его переход от проектирования зданий к созданию скульптур и динамичных перформансов в городской среде.

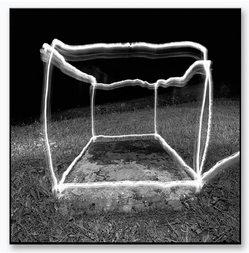




В период с 1976 по 1980 год Сталлер превратил темные улицы Нью-Йорка в свою личную лабораторию, фиксируя на пленку уникальные световые инсталляции.

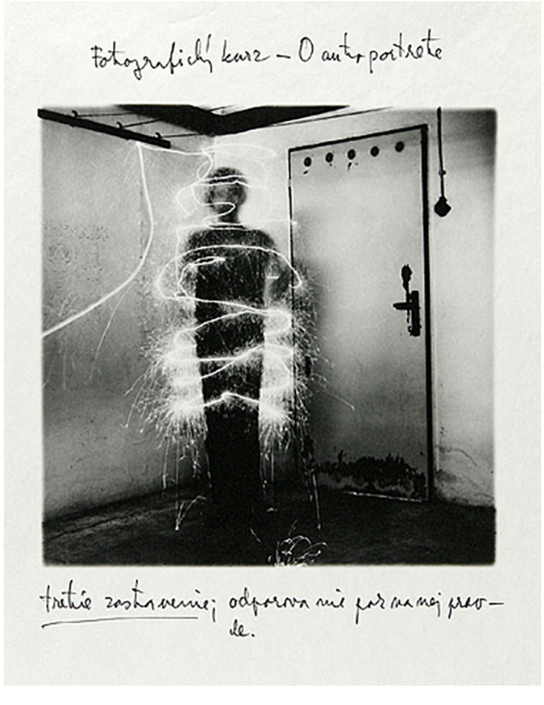
Цикл «Световые рисунки» занимает особое место в истории искусства. Считается, что это первая полноценная серия фотографий, созданная в рамках светового перформанса.

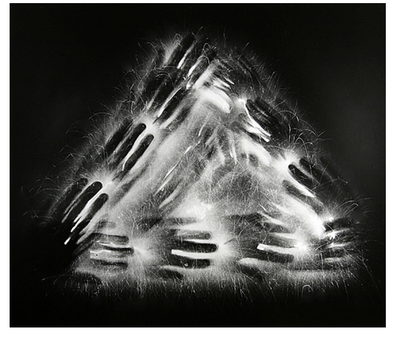
Швейцарский пейзажист **Жак Пюжен (Jacques Pugin)**, уроженец города Булль, начал свой профессиональный путь в 1972 году после переезда в Цюрих. Его творческие поиски привели к созданию знакового цикла работ «Graffiti greffés» (Привитое граффити), над которым художник работал с 1979 по 1982 год. В этой серии Пюжен мастерски соединил пейзажную съемку с техникой светописи.





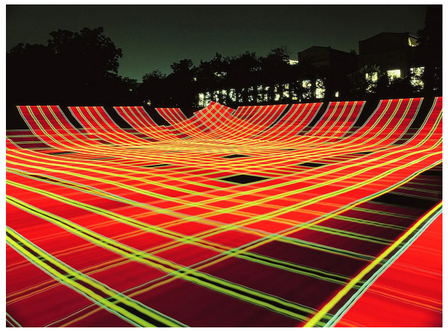
Проект получил широкое международное признание: работы активно выставлялись в крупнейших галереях и публиковались в ведущих арт-изданиях. Высокий уровень мастерства Пюжена был подтвержден на государственном уровне — три года подряд он становился лауреатом федерального гранта Швейцарии в области прикладного искусства.





«Словацкая новая волна» (Slovenská nová vlna) одно из самых ярких и влиятельных явлений в фотографии Восточной Европы 1980-х годов. Ядро «Волны» составляли такие мастера, как Тоно Стано, Миро Шволик и Васил Станко, Йозеф Седлак. В 1980-е годы эти художники стали «глотком свежего воздуха». Они доказали, что фотография может быть не только документом, но и чистым искусством, свободным от идеологии. **Йозеф Седлак** — уроженец Братиславы, начал свои эксперименты со светописью в 1980 году, представив миру серию «Kurz sebapoznania» («Самопознание»).





В 1980 году, когда ритм жизни в больших городах начал оказывать значительное влияние на различные формы искусства, в отличие от своих предшественников, которые искали в темноте не только образы, но и самих себя, **Вика ДаСильва (Vicki DaSilva)** увидела в ночном пространстве уникальную возможность для прямого и смелого самовыражения. Под воздействием монументальных работ Ричарда Серры и перформансов Джоан Джонас, она сумела превратить свет в мощный инструмент для создания социальных и архитектурных инсталляций. Используя свет подобно традиционному баллончику с краской,

Вики начала писать свои послания в пространстве, создавая эфемерные лозунги и надписи, которые не портили внешний вид города, но придавали ему совершенно новую душу и характер. Год 1988 стал для неё временем «технической алхимии». Встретив своего мужа Антонио, который был мастером электрических систем, Вики нашла способ управлять мощными люминесцентными лампами. Этот союз искусства и техники стал основой её творчества: приручённый промышленный свет, установленный на сложных механизмах, стал её кистью и инструментом для художественного выражения.





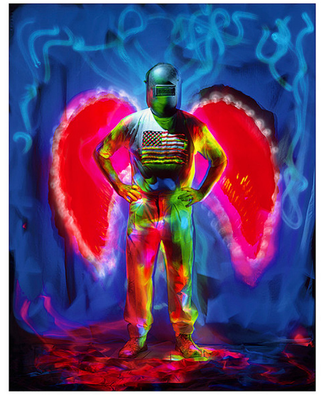




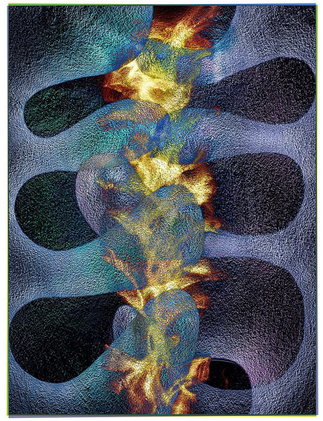
В 1985 году художник Д**жон Хескет (John Hesketh)** создал свою первую серию световых картин «Домашняя жизнь». На тот период времени подход к съемке выглядел революционно и ярко. «Когда я был ребенком, то буквально рос в бутылке с фотохимикатами. Поиск собственного голоса в искусстве позволил мне сбежать от безумия нашего семейного дела. Возможно, я — художник, заточенный в теле фотографа».

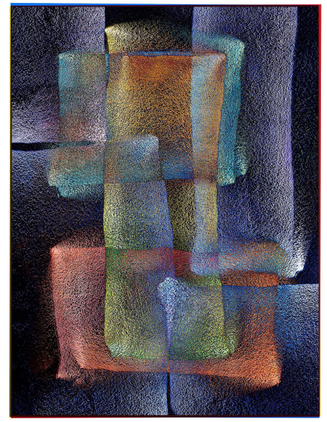
Джон Хескет - один из немногих, кого по праву можно назвать Гуру фризлайта и Художником с большой буквы. Его новый проект **“Присутствие отсутствия”,** который он посвятил своей жене, - это не только изображение и техника, но и чувства, выраженные светом. Свои эмоции, ощущения Хескет воплотил во мраке ночи как жест пульсации вен, где застыла душа.

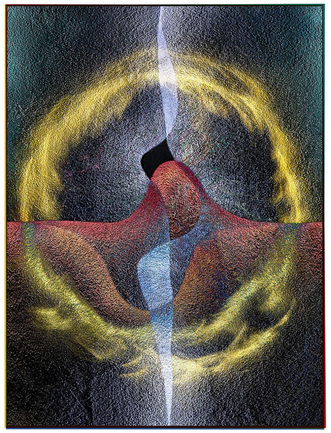
Сайт John Hesketh https://www.johnhesketh.photography

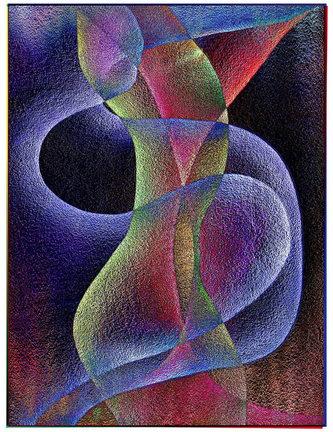














Данная статья не является академической и не содержит полный хронологический порядок истории фотографии в технике “light painting”. Информация и фотографии взяты из открытых источников интернета.

Джанни Беренго Гардин



Очерк-размышление о творчестве Джанни Беренго Гардине.

6 августа 2025 года наш мир покинул признанный мастер документальной фотографии, итальянский фотограф Джанни Беренго Гардин (Gianni Berengo Gardin).
Этот скромный очерк — лишь мои мысли и эмоции от созерцания его работ. Его биографию можно прочитать в Википедии и прочих материалах в интернете, поэтому я сосредоточусь именно на личных наблюдениях.

Gianni Berengo Gardin

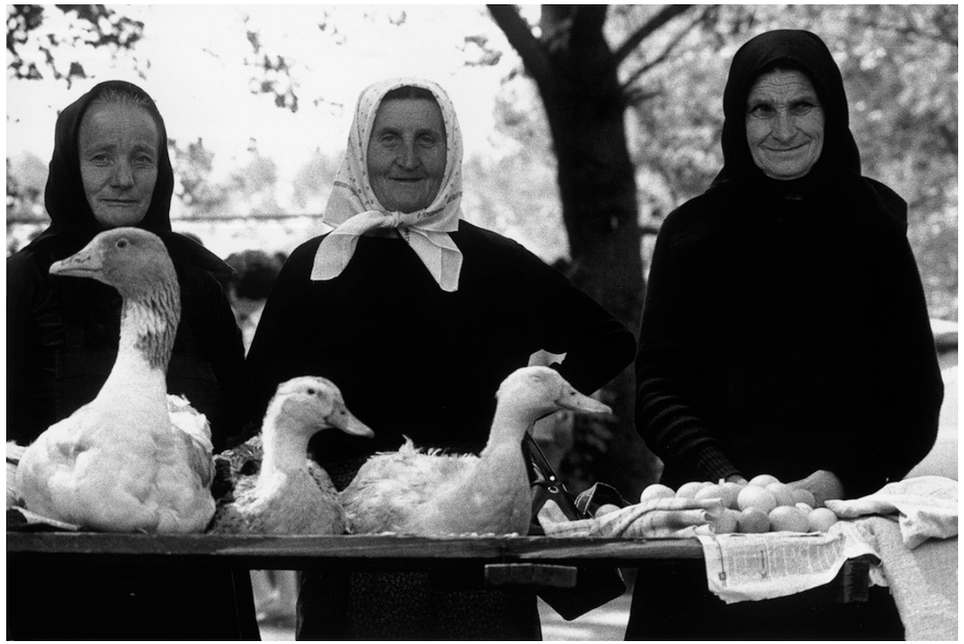
Когда я впервые увидел фотографии Джанни Беренго Гардина, у меня возникло странное чувство — я будто вошёл в комнату, где остановилось время. Никаких эффектных поз, никакой нарочитой драмы. Только люди — простые, живые, настоящие. И свет, который будто сам знает, где лечь мягче, где подчеркнуть линию лица, где задержаться на руке, жесте, взгляде. Сначала кажется, что эти фотографии очень тихие. Они не кричат, не требуют внимания. Но чем дольше смотришь, тем сильнее они звучат — не громко, а глубоко, как отголосок чего-то вечного.

Гардин , на мой взгляд, умел видеть ту сторону жизни, на которую мы редко смотрим. Там нет случайных деталей, всё только часть дыхания времени. Он наблюдал за людьми с любовью, но без сентиментальности. На его снимках и рабочие у станков, и дети на улицах, женщины у дверей домов, старики в парках. Их лица не позируют, не стремятся понравиться. Это лица тех, кто просто живёт. Он умел показать человека в его естественности — не героя, не жертву, а участника большого, бесконечного движения под названием «жизнь».















Каждый его кадр — это короткий рассказ без слов. Вот девочка держит в руках куклу и смотрит в сторону, где-то за пределы кадра, где, возможно, её будущее. Вот мужчина, опустив голову, идёт по узкой венецианской улице, а за ним в окне отражается свет, будто напоминание, что даже в одиночестве есть присутствие. В его работах я не увидел случайного взгляда.

Он видит с вниманием, с добротой, которая становится редкостью. Кажется, он умел быть невидимым, растворяться в моменте, чтобы кадр был честным. Его фотографии — это не вмешательство в чью-то жизнь, не попытка изменить её или оценить.

Это акт доверия к реальности, к жизни, которая нас окружает.







«Я фотографирую людей, потому что хочу понять их, а не судить»







Джанни Гардин всегда интриговал непосредственно «момент поцелуя», когда стирается внешняя реальность и окружающий мир перестает существовать.











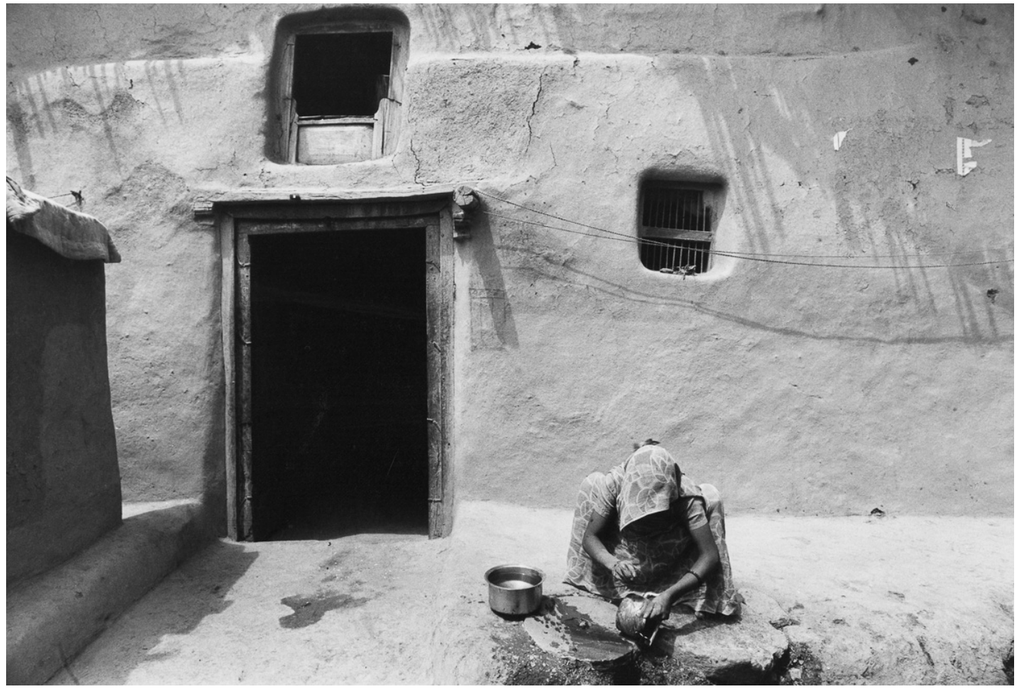
Особая магия в его черно-белом мире. Многие могут сказать, что отсутствие цвета лишает снимок яркости, эмоции, живости, но у Гардина, мне кажется, всё наоборот. В его серых полутонах больше света, чем во многих ярких картинках. В одном из интервью он сам говорил: «Цвет отвлекает. Черно-белое показывает суть». И правда, лишённые цвета, его фотографии становятся чище, прозрачнее. Они позволяют увидеть то, что обычно скрыто плоскостью фотографии, это простые человеческие эмоции, напряжение момента, дыхание жизни.

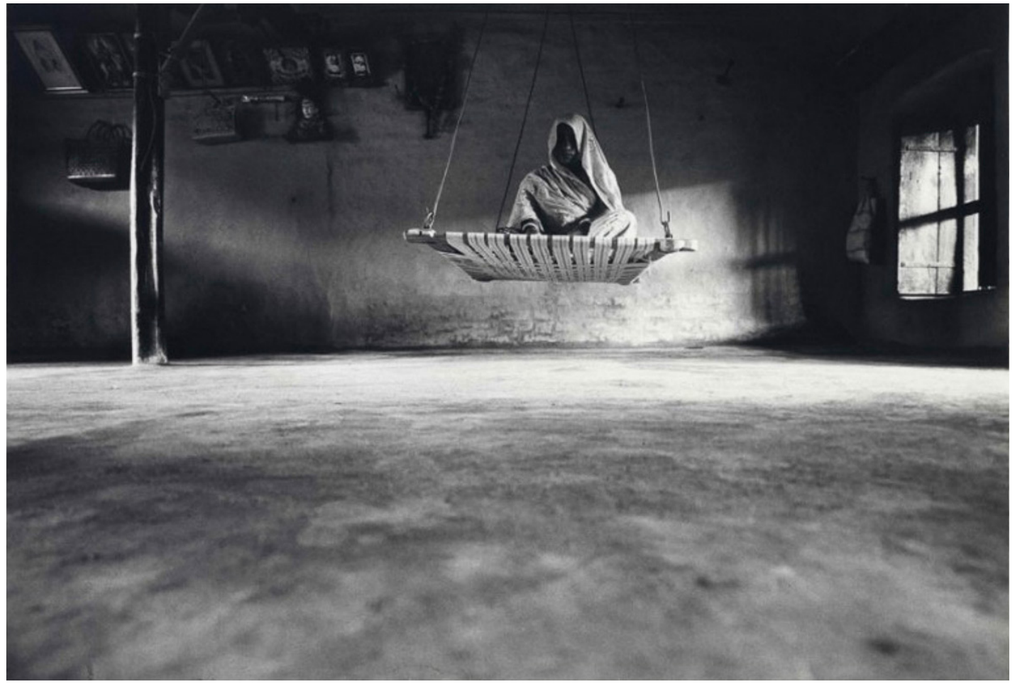






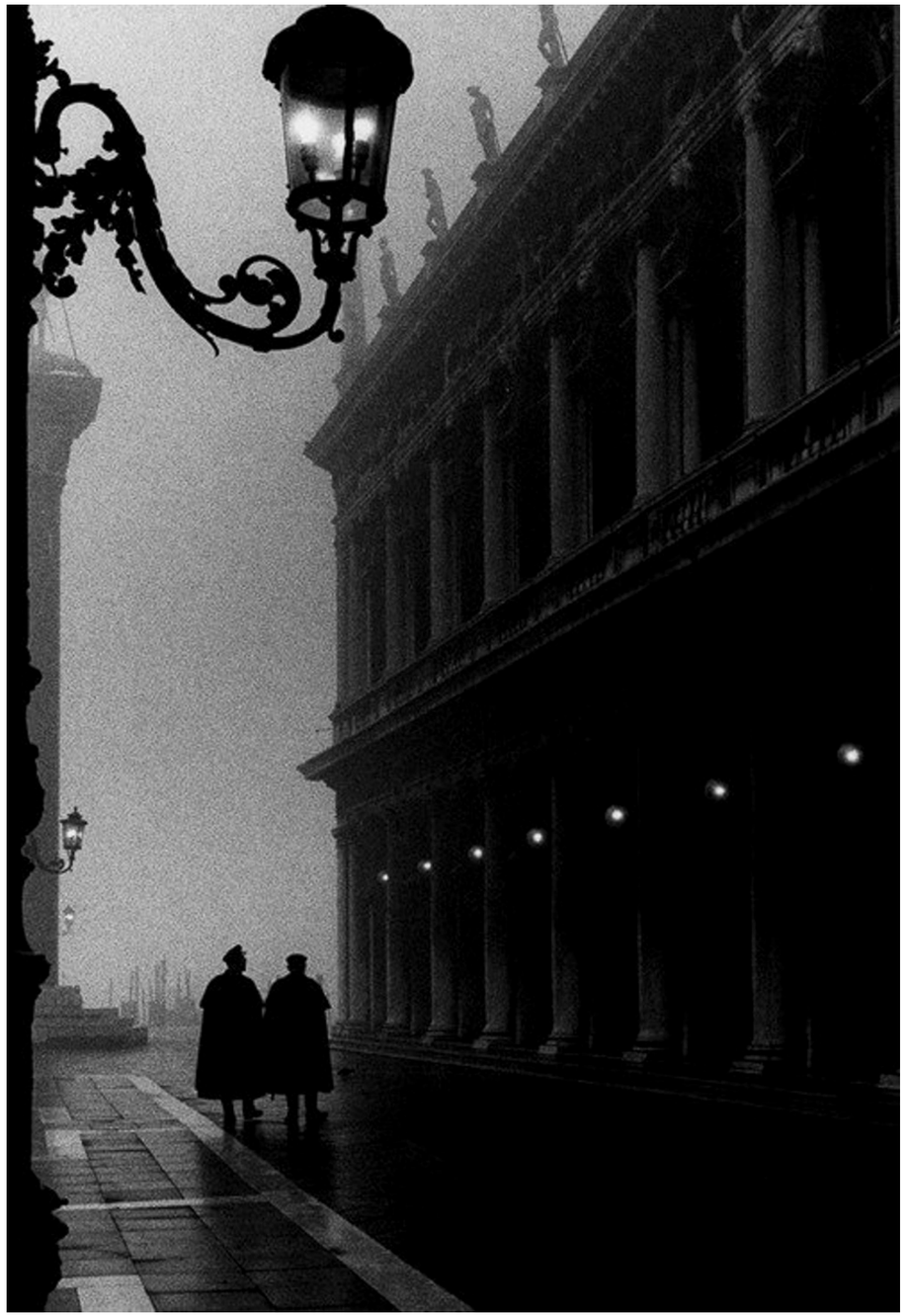








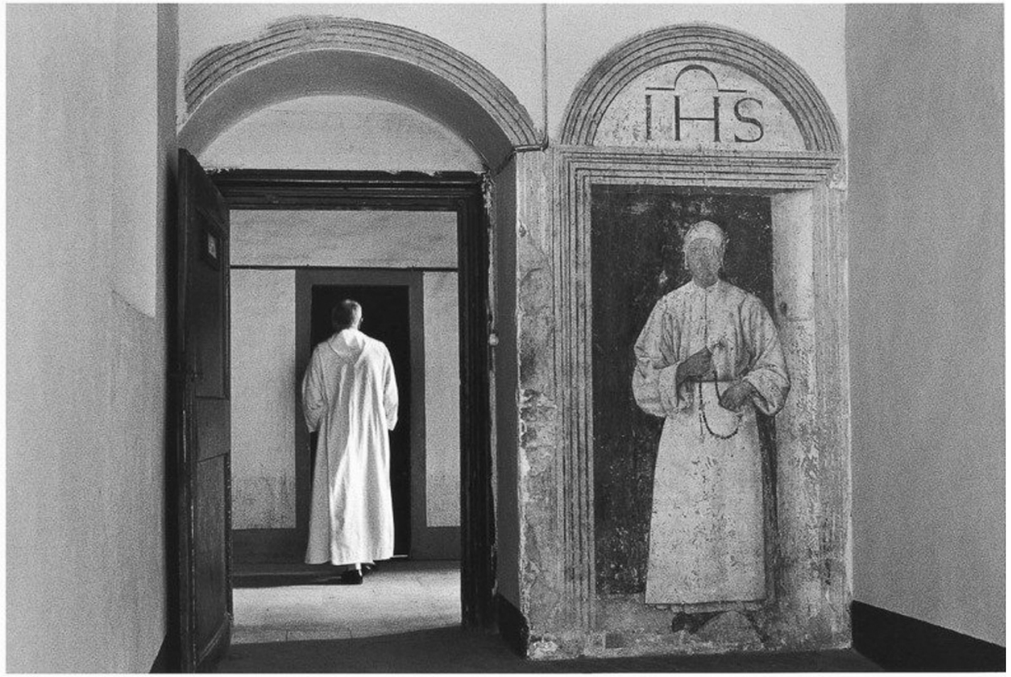






Вот смотрю я на его фотографии Венеции, и мне кажется, что город у него не туристическая открытка, а некое существо, живущее собственной жизнью. Каналы, мосты, силуэты прохожих, всё это соединено невидимыми нитями света и тени. Там чувствуется не архитектура, а волны памяти. И в этой стихии присутствует тишина воды, шум шагов, голоса, которых уже нет. Иногда его снимки напоминают сны. Но не те, где всё расплывчато, а те, где вдруг ясно ощущаешь смысл происходящего, будто время раскрывает тебе все свои секреты.




IHS













У Гардина я не нашел случайных сюжетов. Возможно, я очарован его творчеством и поэтому слеп. Но он мог сфотографировать женщину, стирающую бельё, или подростков, играющих на пустыре, и в этом будет не бытовая зарисовка, а целая философия. Даже если он снимает больницу, психиатрическую клинику или бедные кварталы, в его взгляде нет жалости, только участие. Он не жалеет — он наблюдает с пониманием . И этим делает своих героев сильнее. Его фотографии будто напоминают нам: «Посмотри. Мир рядом. Он не совершенен, но в нём есть достоинство».

Это простое, но очень важное напоминание. Мы часто ищем красоту в исключительном, а он находил её в каждом обыденном дне. Иногда я думаю, может быть, его фотографии так трогают потому, что в них есть искренность? Он верит, что мир достоин того, чтобы его смотреть, любить и помнить таким как есть. И глядя на его работы, начинаешь верить в то же самое. Его снимки нельзя пролистывать быстро. Им нужно время, как разговору, который хочется продолжать. Они учат видеть не глазами, а сердцем, слушать молчание, замечать мелочи.

И может быть, именно это сегодня самое важное. Мы разучились просто наблюдать и радоваться моментам самой жизни. Этому высшему дару, дарованному нам при рождении и часто потерянному в бесконечной гонке за успешным успехом и очередной материальной игрушкой…

Смотрите и наслаждайтесь моментом своей жизни, он есть сейчас и будет завтра, но другой. И только это вы сможете забрать с собой в лучшую жизнь. А сейчас прошу вас просто вдохновиться работами Джани Беренго Гардина, который не только умел восхищаться настоящими моментами жизни, но и смог сохранить их для нас!

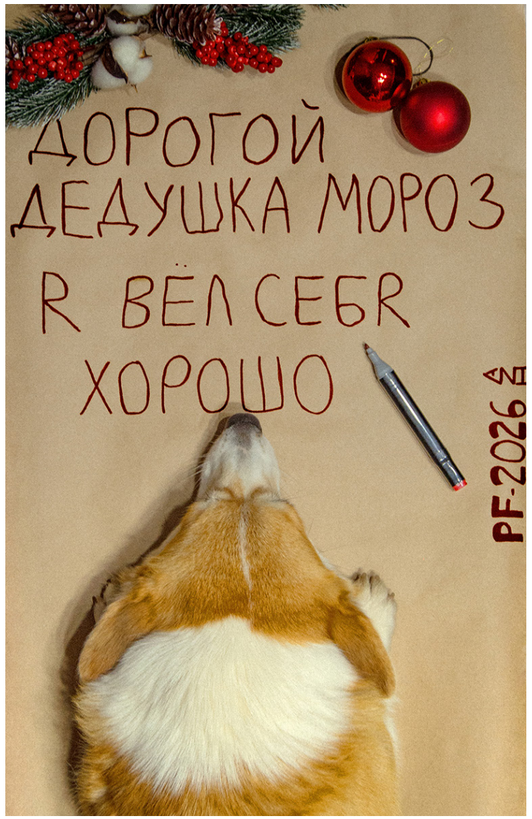








Представляет Еленка Донброва



Магия малого формата

В Музее-мастерской Заира Азгура в декабре 2025 года открылась юбилейная выставка к 40-летию PF-движения в Беларуси. Экспозиция, организованная Белорусским общественным объединением фотографов в рамках фестиваля «Архив Света», посвящена уникальному жанру авторской фотооткрытки (Pour Féliciter).

Аббревиатура PF, происходящая от французского выражения Pour Féliciter («чтобы поздравить»), уже давно перестала быть просто элементом этикета, превратившись в нечто большее. В Беларуси это явление появилось около сорока лет назад как своеобразный знак уважения к европейским традициям. Однако со временем PF превратилось в уникальное культурное явление, ставшее своеобразной площадкой для творческих экспериментов в области искусства, в частности, фотографии.

Точная дата зарождения этой традиции остаётся неопределённой. Где-то на чердаках и в старых архивах можно найти редкие экземпляры открыток с обозначением 1981 и 1985 года. Тем не менее, эти находки являются скорее исключением и не могут с полной уверенностью считаться началом движения, которое приобрело массовый характер только в 1986 году.

стр. 186. Фото Анастасия Жарикова



Ольга Пусева

Именно в середине 80-х годов в белорусской фотографии наметился значительный переход. Фотографы как будто предчувствовали большие перемены и выплёскивали всю свою энергию в этот крошечный формат.

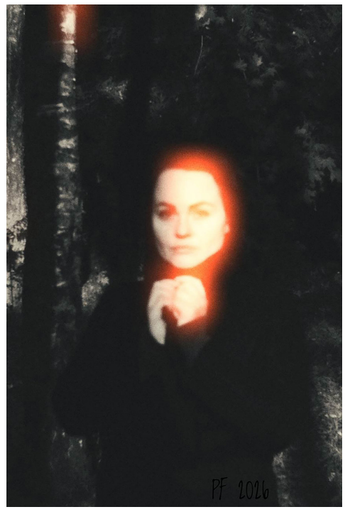
Особенно ярко это проявилось в рамках известного «Минского» фотоклуба. Фотографы начали активно экспериментировать с различными техниками, которые позволяли превращать обычные снимки в настоящие произведения фотографического искусства. Среди таких техник можно выделить поляризацию, изогелию, лит-печать и фотомонтаж. Эти сложные приёмы требовали не только мастерства, но и творческого подхода. И PF-открытки стали идеальной площадкой для их применения. Они предоставляли фотографам возможность не только тестировать новые техники, но и делиться своими экспериментами с коллегами.



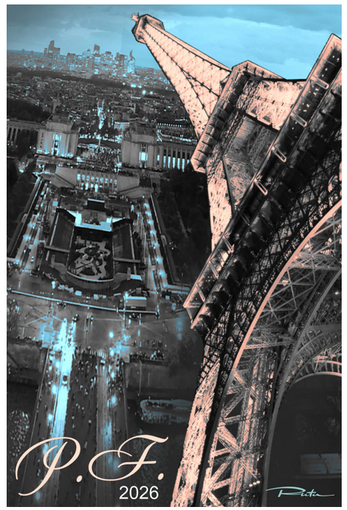
Ольга Шишук



Владислав Рута



Елена Павлович



Владислав Рута



Дмитрий Гурбанович

PF-открытка оказалась самым живучим форматом: большие выставочные работы могли потеряться или испортиться, а маленькие карточки, бережно вложенные в альбомы, сохранили дух времени и филигранную технику мастеров. Если раньше их хранили в коробках из-под обуви как личную память, то теперь за ними охотятся галеристы и частные коллекционеры, специализирующиеся на «советском фото-андеграунде». Именно благодаря коллекционерам, которые спасли эти «антресольные» запасы, мы сегодня можем реконструировать историю белорусского фотоискусства.





Одной из главных характеристик белорусских фото-поздравлений был их символизм и метафоричность. На открытках можно было увидеть натюрморты с глубоким смыслом, обнажённую натуру, загадочные тени или заснеженные пейзажи, которые передавали внутреннее состояние автора, а не просто создавали праздничное настроение.

Аббревиатура PF, цифры года и подпись автора часто наносились непосредственно на негатив или процарапывались на эмульсии. Это придавало каждой открытке уникальность, превращая её в настоящий артефакт. Фотографы уделяли особое внимание тактильным ощущениям от своих работ: тщательно выбирали бумагу, используя матовые, глянцевые, тиснёные варианты, такие как «берёзка» или «шёлк».

Получение подобной открытки было не просто знаком внимания, но и символизировало принадлежность к неформальному сообществу интеллектуальной фотографии. По сути, это был своего рода «социальный капитал» фотографа, который подчёркивал его статус и признание в профессиональной среде.

Таким образом, PF-открытки в Беларуси стали не просто поздравительными карточками, а настоящими произведениями искусства. Они объединили в себе эксперименты с техникой, глубокую философию и внимание к деталям, что сделало их уникальным явлением в мире фотографии.

Итак: PF-открытка — это уникальный жанр на стыке фотографии, графики и дизайна. Это не просто праздничное послание, а «визуальный автограф» эпохи, в котором авторская мысль заключена в лаконичную и строгую форму малого формата, что требует определённого времени: от момента зарождения идеи и поиска техники до физического воплощения на бумаге и получения адресатом.

Малый формат не ограничивает, а, напротив, провоцирует на смелость. Фотографы, дизайнеры и художники-графики используют это пространство для радикальных опытов с композицией, типографикой и коллажем. Подобное проявление внимания невозможно заменить лайком в соцсетях. PF-открытки остаются символом осязаемого искусства.



Игорь Калашников



3



Виктория Косинская



Виктория Косинская

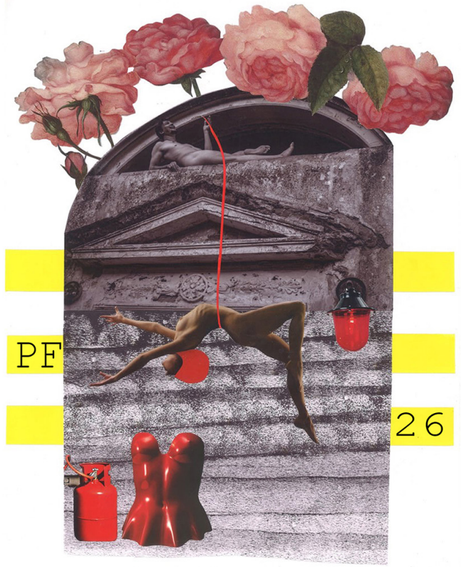
Гран-при PF-26

Награда за традиции и инновации PF-26



Виталий Жихарев

Беларусь



У кожнага кавалера свае манеры



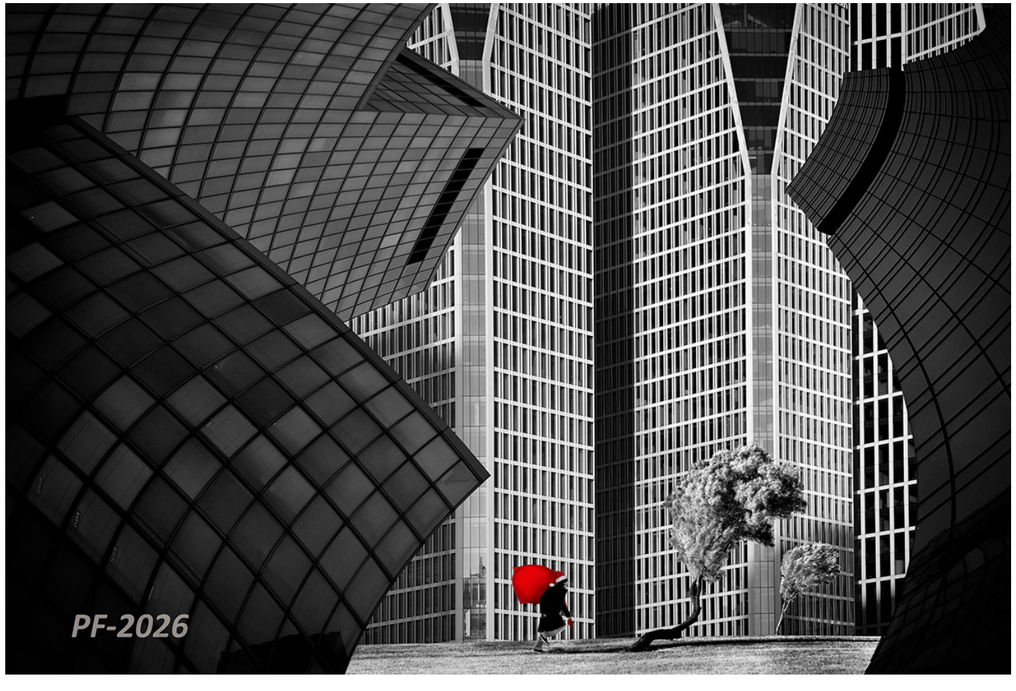
Не па носе кветачка,



не па хлопцу дзевачка

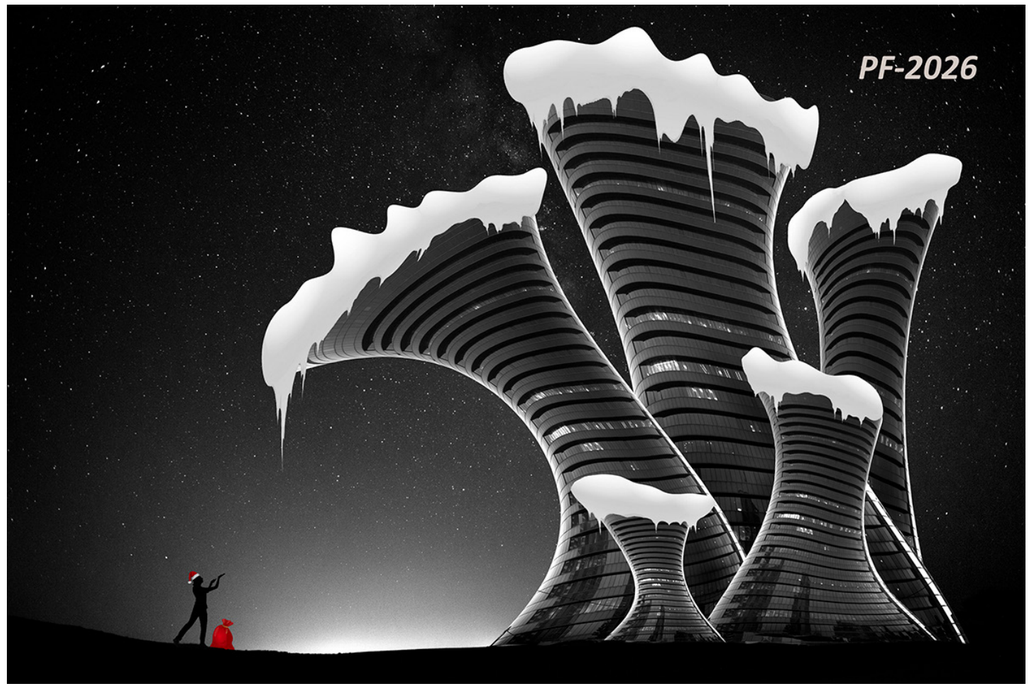


У чужую душу не ўлезеш



Лучшая PF-серия

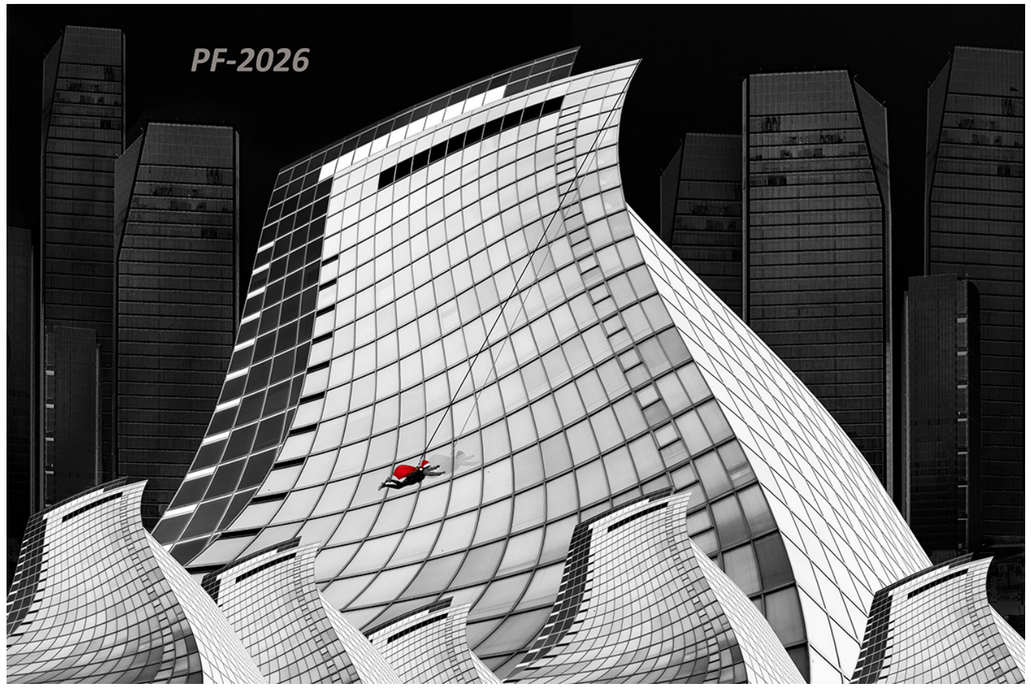
Награда за креативность PF-26





Олег Жилин

(Чехия)





Лучшая PF-открытка

Юбилейная награда «PF-26 Heritage»

Екатерина Дехтяренко
Беларусь

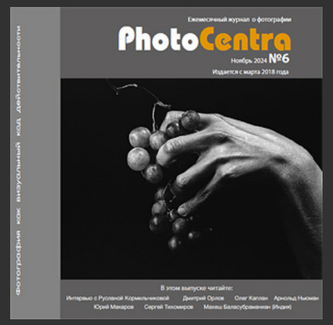
Представленные на выставке в музее-мастерской Заира Азгура работы доказывают: PF-культура не угасает, она становится глубже, концептуальнее и личностнее.

Проект «На счастье» собрал лучшие образцы современной фотооткрытки, переосмысленные классические мотивы. Благодаря конкурсу стал связующим звеном между мастерами, стоявшими у истоков движения, и молодыми авторами, формирующими новую визуальную историю. Все присланные работы не просто украсили стены музея — они пополнят коллекции Союза фотографов и войдут в официальный каталог, став частью подготовки к юбилею: 200-летию фотографии, которое мир отметит в 2026 году.

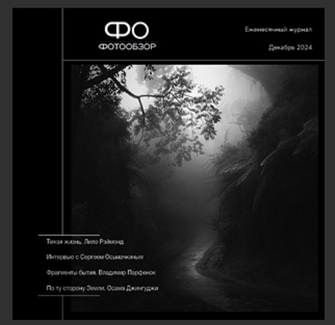
Прежние выпуски журнала



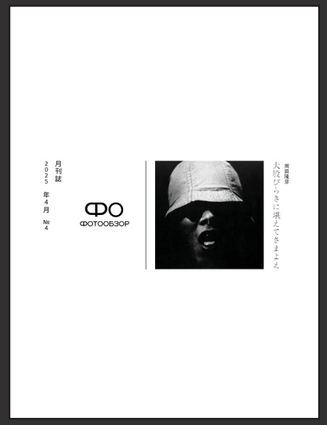
№5 Октябрь 2024



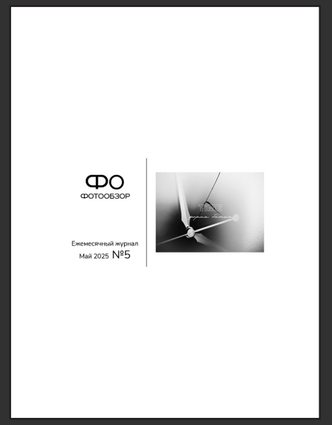
№6 Ноябрь 2024



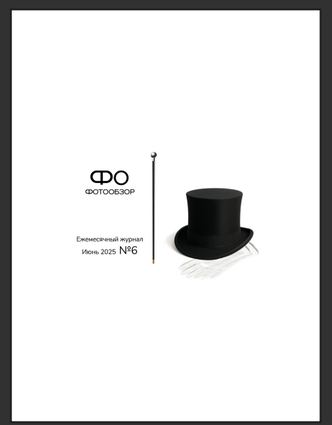
Декабрь 2024



№4 Апрель 2025



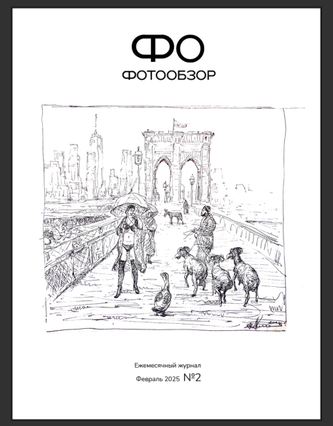
№5 Май 2025



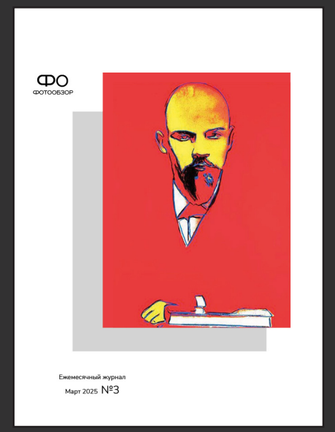
№6 Июнь 2025



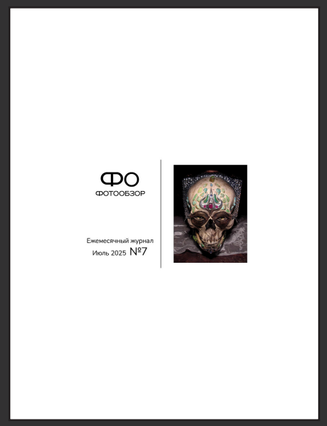
№1 Январь 2025



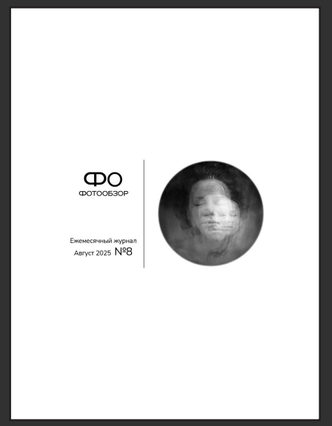
№2 Февраль 2025



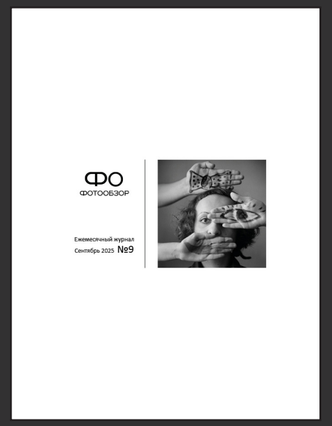
№3 Март 2025



№7 Июль 2025



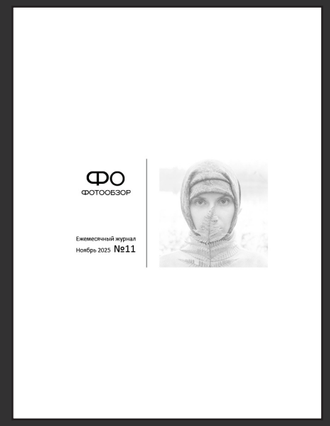
№8 Август 2025



№9 Сентябрь 2025



№10 Октябрь 2025



№11 Ноябрь 2025



№12 Декабрь 2025

Альтернативные ссылки на скачивание

Если вы не можете скачать журналы по известным причинам с Яндекс-диска, вам помогут ссылки на Google-диск.

Октябрь 2024

Ноябрь 2024

Декабрь 2025

Январь 2025

Февраль 2025

Март 2025

Апрель 2025

Май 2025

Июнь 2025

Июль 2025

Август 2025

Сентябрь 2025

Октябрь 2025

Ноябрь 2025

Декабрь 2025

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.