月刊誌
2025年4月
№4

ФО
ФОТООБЗОР



岡田隆彦
大股びらきに堪えてさまよえ

В ЭТОМ НОМЕРЕ



Интервью с Александром Веледимовичем.



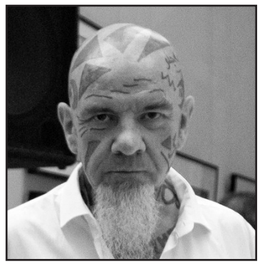
Эра Provoke. Радикальная фотография.



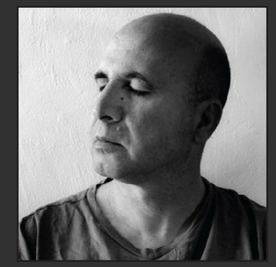
Елена Хазина. Мастер натюрморта.



Пентти Саммаллахти. Классик финской фотографии.



Игорь Савченко. Точка абсолюта.



Илан Бен Йехуда. Уличная фотография — это трудоемкое занятие, которое требует терпения.



Фотоаппарат не нужен. Сергей Тихомиров.



Николай Семёнов. Графика и арт.

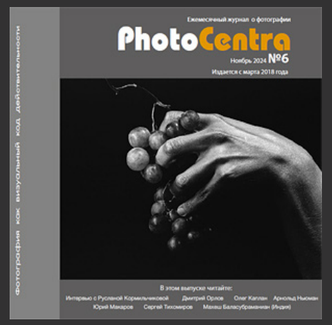


Анзор Бухарский. Тысяча и одна ночь.

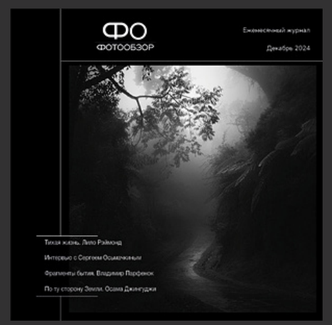
Прежние выпуски журнала



5 Октябрь 2024



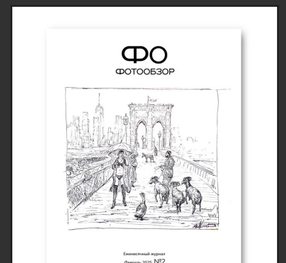
Ноябрь 2024



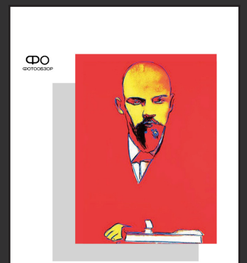
Декабрь 2024



№1 Январь 2025



№2 Февраль 2025



№3 Март 2025

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

страница журнала на ФБ ссылка

Журнал ФО фотообзор
Апрель 2025 №4

Дорогие друзья и охотники за удачными кадрами!

Поздравляем, вы выжили в марте! Теперь вас ждёт апрель — месяц, который мастерски балансирует между весной и лёгким хаосом. Это время, когда утро начинается с солнца, днём вас накрывает снегопад, а к вечеру вы ищете лодку, потому что внезапно пошёл ливень. В общем, природа, как и всегда в это время, решила, что стабильность — это для слабаков.

Апрель — время перемен. Он не любит спешки, но и не терпит промедления. Он пробегает сквозь дни, оставляя за собой следы капель на стекле, цветущие ветви и отражения голубого неба в лужах. В этот месяц особенно хочется смотреть по сторонам, ловить моменты, замечать, как всё вокруг наполняется жизнью.

Так что берите камеры, зонты и на всякий случай санки. Потому что в апреле никогда не знаешь, что именно ты будешь снимать — первые цветы или последний снег.

С переменчивым настроением и вечной адаптацией к погоде,

Ваш редактор, который уже устал менять гардероб.



Редакционная коллегия

Главный редактор
Эдуард Семушин

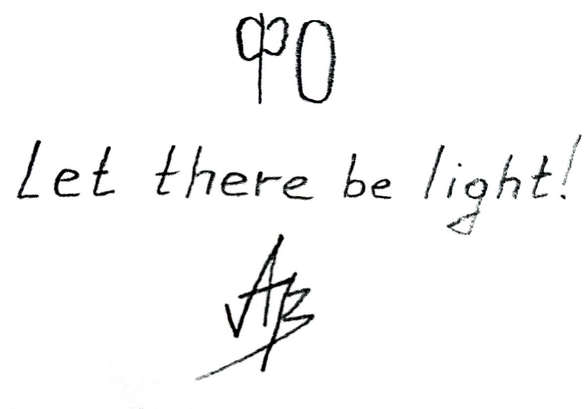
Заместитель главного редактора
Марина Глебова

Колумнисты:
Борис Гуревич
Марина Глебова
Еленка Донброва
Сергей Тихомиров
Анзор Бухарский

На последней странице рисунок Аси Дюдяевой.

АЛЕКСАНДР ВЕЛЕДИМОВИЧ





Интервью с автором

Александр Веледимович (р. 1983, Витебск) — беларуский фотограф, писатель и преподаватель. В своей художественной практике автор обычно использует аналоговую фотографию и создает сложные работы на грани между репрезентацией нашего «времени» и «вневременным» характером фотографии.

Начиная с 2010 года фотографии выставлялись в Витебске, Минске, Бресте, Берлине, Париже, Варшаве, Ванкувере, Краснодаре и Ташкенте. Несколько отпечатков находятся в частных коллекциях в Беларуси, Германии, Франции и США.

В 2013 и 2014 годах вышли статьи в американских журналах «Black&White» и «Shots» о творчестве Александра.

В 2016 году участвовал в программе Gaude Polonia, результатом которой стала книга «Алексиада», вдохновленная семейной легендой о Второй мировой войне, современной интерпретацией истории и Варшавским восстанием 1944 года.

В 2017 году стал одним из финалистов арт конкурса на «Осеннем салоне» в Минске.
С 2023 года живет и работает в Гданьске.

Александр - человек тонко чувствующий гармонию и наделенный даром показывать красоту.

Как вы пришли в фотографию? Только про Смену-8 не надо.

Можно начать и со «Смены», но сначала были фотографии из поездки на Черное море в 80-х. Сейчас сложно вспомнить, почему мне нравилось их пересматривать. Рядом лежал папин армейский альбом в обложке из шинельной ткани и со знаком «Гвардия». Там было много фотографий его армейских приятелей, но мне больше всего нравились цветные комиксы-карикатуры, нарисованные на кальке фломастерами. В середине 90-х была не слишком удачная попытка папы напечатать черно-белые фотографии дома. По-моему, это были портреты моей сестры. Меня она не впечатлила, потому что тогда у всех стали появляться альбомы с цветными фотографиями из минилабов или «полароиды». Но даже они меня не слишком интересовали, так как были просто ритуалом на семейных праздниках наравне с домашним видео.

Потом друг за другом произошли три события: смотрю фильм «Красота по-американски» и не могу отвести глаз от танцующего пластикового пакета; держу в руках Зенит с 135 мм объективом и смотрю на Витебские крыши; еду в Америку и работаю в швейцарском ресторане в Вермонте.

Все это привело к тому, что вскоре я получил посылку с камерой Canon 300d. Те, кто помнят фильм, могут спросить, почему я не купил видеокамеру, ведь герой фильма собирал коллекцию видеофрагментов. Все верно, но все же я успел посмотреть в видоискатель Зенита, а у шеф-повара ресторана, где я работал, был механический «Никон».

Словом, у меня появилась цифровая камера и первыми фотографиями были сосновые шишки и бутылки Perrier на ресторанных столиках.

На «Смену 8М» я все же отснял одну цветную пленку на военных сборах. Я точно помню, что это была обкатка танками, но я так и не увидел, что получилось. Камера была не моя, и жизнь слишком быстро неслась вперед.



Аня и Саша.Портрет до войны.

GARDEN OF EDEN









Какие фотографы или художники оказали на вас наибольшее влияние?

Однажды в Витебске мы встретились с Егором Войновым. Мы с ним редко говорили о фотографиях, потому что и так было все понятно, но именно он посоветовал купить среднеформатную камеру и попробовать снимать на пленку. Егор меня привел на выставку отличного беларуского фотографа Максима Шумилина. Его умение находить удивительные образы среди пустынных балтийских пляжей, парков Берлина и тишины беларуских лесов, меня все еще восхищает.

В 2009 году я приехал в Петербург и поступил на Фотофакультет имени Гальперина. Через полгода я понял, что фотожурналистика не совсем мое дело, но я успел открыть для себя «Фотодепартамент» с бесплатным интернетом и библиотекой фотоальбомов, там я впервые увидел книги Алека Сота «Sleeping by the Mississippi» и «Immediate family» Салли Манн. Случайно в одной из книг о фотографах Петербурга я прочитал про «среды» Александра Китаева. И, конечно же, я решил заглянуть на Витебскую улицу в его мастерскую. На встречи по средам заходили преподаватели Фотофакультета, журналисты, фотографы, но любой мог поставить на мольберт свои работы и услышать, что думают другие. Еще я узнал, что в мастерской бывает Евгений Мохорев. Мне давно нравились хрупкость и античная красота его фотографий, и я решил ходить на все встречи в мастерской.

А еще была литература. Так совпало, что, вернувшись из Петербурга в Витебск, я какое-то время жил в квартире с большой библиотекой советских времен. Я гулял по Витебску, отдыхал от большого города, искал героев для своих фотографий и читал все подряд. То, что в школе было не слишком интересно, вдруг стало важным: Тургенев, Хемингуэй, Толстой, Анри Перюшо, Ирвинг Стоун и т.д.
Я находил в книгах тишину и неспешность иного времени и, возможно, так она появилась в моих фотографиях.

Что для вас значит фотография? Как вы описали бы её значение в вашей жизни?

С 2008 по 2018 год путешествия, книги, работа, выставки, новые знакомства так или иначе были связаны с фотографией. В эти 10 лет главным страхом было проснуться утром и обнаружить, что все фотоаппараты сломаны. Это время, когда я хотел, чтобы под рукой всегда были камеры с черно-белой и цветной пленкой. Я искал для себя ответы на вопросы: что еще может быть фотографий, как фотографии рассказывают историю и может ли фотография воссоздать прошлое. Ответами на эти вопросы стали серии фотографий «Эдемский сад», «Кунсткамера», книга «Алексиада», выставки и публикации в журналах.
Это было отличное время поиска и вдохновения.

В последнее время из-за новых увлечений и переезда в Польшу фотография не определяет траекторию моего движения на сто процентов.
Наступило время переосмысления и завершения не завершенного.

Какое оборудование и технологии вы используете в своей работе?

У меня два “Роллейфлекса”. Один Rolleiflex 2.8c, по-моему, 1955 года выпуска. Он хорошо подходит для черно-белых пленок. Если бы еще выпускали Kodachrome, скорее всего получился бы отличный цвет, но современные цветные пленки объектив этой камеры делает немного желтоватыми. Это можно поправить после сканирования, но я предпочитаю снимать цвет на Rolleiflex 2.8 FX+ - последнюю модель, выпущенную уже в 21 веке.

Есть тросик, бленда и “Ролейнар 1”. Это дополнительная линза, которая позволяет снимать крупные портреты. Я так редко делаю и чаще использую его для натюрмортов.

Можно поговорить о пленках, но я тут не эксперт. Раньше использовал Ilford HP5, Kodak Tri-X. В прошлом году попробовал Fomapan 100 и 200. Оказались неплохими, но думаю, что мне больше подойдет Kentmere 400 (как альтернатива более дорогому Ilford).

Насколько важно изучение теории фотографии для успешного творчества?

Смотря что понимать под ней.

История фотографии как медиума или искусства - важна.

Смотреть, что делали раньше и что делают сейчас, нужно, если это действительно вам интересно. Но заставлять себя всматриваться в старые или новые фотографии, потому что кто-то вам посоветовал тренировать насмотренность, бессмысленно.

Важнее могут быть тексты о природе фотографии от Ролана Барта, Сюзан Зонтаг, Виллема Флюссера, Анри Руйе. И тексты об искусстве: Бориса Гройса и Елены Петровской. В этих книгах почти нет изображений и нужно найти правильный момент, когда такое чтение будет полезно. Я прочитал Camera Lucida с третьей попытки, но уже не отрываясь. Но больше всего мне понравился текст Флюссера «За философию фотографии». Простым языком без академической терминологии он предлагает интересную трактовку для понятия «образ» и размышляет о его взаимодействии с реальностью и текстом. Он называет фотоаппарат машиной производства образов. И замечает любопытный феномен: фотограф зависим от камеры, а изображения, которые он может создать, в какой-то степени предопределены фотоаппаратом и фотоиндустрией. А вот как раз основы фотографии - выдержки, диафрагмы, матрицы/пленки и т.д. Это все быстро познаваемо на практике.

GARDEN OF EDEN









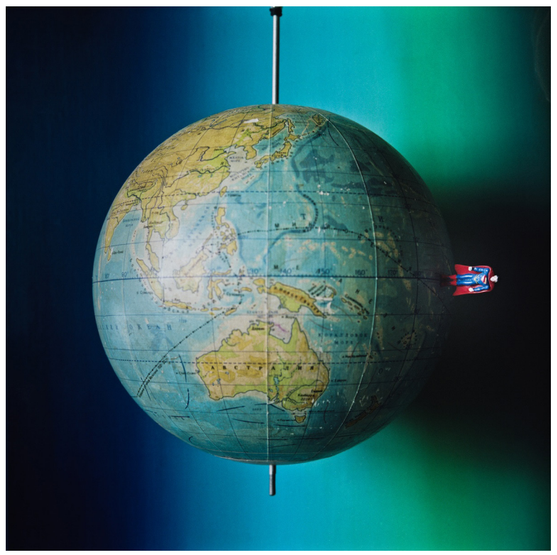


KUNSTCAMMER











Катерина. Портрет с прищепками.

Что вы считаете наиболее сложным в фотографическом процессе?

Самое сложное в фотографии - это снова и снова находить тот мир, который мне нравится. Я как-то хорошо сказал: «Если я нахожу мой мир в шахте «Роллейфлекса», и там оживают мои герои, значит, наша с вами реальность - все еще достаточно хорошее место для жизни».

Может показаться, что я хочу подменить реальность, но я просто хочу показать ее с той стороны, которая мне ближе. Возможно, это архаичный взгляд и спорит с природой фотографии, но даже документальная фотография играет с реальностью, только по своим правилам: решающего момента или типологии.

Я немного отвлекся, но, действительно, приоткрыть дверь в свой мир еще раз бывает непросто. А еще сложнее найти нечто новое по своим правилам. Но без ограничений никак, ведь любой художник или фотограф - это своего рода набор правил, сквозь которые он смотрит на мир. Именно они делают фотографа видимым.

Как вы видите будущее фотографии в цифровую эпоху, особенно теперь, когда приходит великий и ужасный ИИ?

Хороший вопрос.
Это Гудвин был великим и ужасным.
На выходных как раз говорили про нейронные сети. У нас есть телефоны с камерами, пленочные фотокамеры, цифровые камеры, а люди учатся делать фотографии на камеры 19 века и делают пластины для коллодионного процесса. На сегодняшний день генеративный ИИ в общедоступной форме не сможет сделать стеклянную пластину. Правда, ему это и не нужно. Это иной медиум - он не имеет отношения к фотографии.

То, что я пока видел из работ, которые были сделаны с помощью ИИ, например, промтография “PSEUDOMNESIA | The Electrician”, 2022” by Boris Eldagsen, интересно дискуссией вокруг явления, но не созданным изображением.

Я хочу поверить в него, но достаточно заметить, что руки выглядят странно и одежда почти без фактуры, как все рассыпается. Я заметил, что похожие чувства у меня вызывают фотореалистичные 3D модели, которые как будто стремятся доказать, что они идеально копируют реальность. В целом, это интересный вопрос, может ли дискретный медиум сделать копию непрерывного мира.

Я не знаю, когда генеративный ИИ сможет сделать нечто такое, что удивит своей обыденностью, реалистичностью и одновременно ошибкой - таким странным несоответствием, когда ты одновременно веришь и удивляешься, что такое могло быть - как это бывает в лучших фотографиях.

Я вижу проблему многих промтографий, сделанных нейронными сетями, в их однозначности.

Александр, а промтография - это что такое?

Я нашел термин промтография на сайте художника Boris Eldagsen https://www.eldagsen.com

Его предложил перуанский фотограф Cristian Vinces @christianvincesfoto, чтобы подчеркнуть роль «промптов» в создании изображений, отличая его от традиционной фотографии. Вместо того, чтобы запечатлевать реальные сцены с помощью камеры, промптографы создают детальные текстовые описания, которые направляют ИИ-модели для генерации изображений.

Есть ли у вас философия, которой вы следуете в своей работе?

Можно ли в визуальных искусствах философию отделять от созданного объекта? То, что изображено, говорит об авторе больше, чем любые слова.

Для меня в фотографии важна информация и форма. Информация - это то, что изображено, а форма - это то, как информация распределена на двухмерной плоскости.

Идеальная фотография переполнена визуальной информацией, которая интересно распределена по всей поверхности кадра. Важна неожиданность, ошибки, сочетание несочетаемого. Я не стремлюсь к сюрреалистичному эффекту в каждом кадре, но люблю, чтобы у бумажной лошади был шанс появиться в фотографии на память.

Мне было бы интересно рассказать о проблеме создания/интерпретации или о том, как камера, форма и информация влияют на эстетику, но это как будто за пределами интервью.

Какие советы вы бы дали начинающим фотографам?

Однажды писательница Урсула Ле Гуин заметила, что средство - это и есть цель. Важно об этом помнить, чтобы не попадать в ментальные ловушки. Все же просто: если цель - арт фотографии, выставки и участие в фестивалях, то сделать это через студийные семейные съемки - сложно. Я не говорю, что невозможно, но средство будет уводить от цели.

А если говорить о фотографии, то задумайтесь о ее природе. Что отличает фотографию от других двухмерных изображений? В чем она сильна? Что может сделать фотография, чего не может сделать живопись, компьютерная графика или промтография? Интереснее всего отвечать на вопрос о природе фотографии с помощью фотографий. Так можно найти новые идеи, лучше понять себя, найти свою эстетику и в конце концов проявиться.

С Александром Веледимовичем беседовал Эдуард Семушин.



Саша. Портрет с Camera Lucida.



Солнце и Луна.



Владимир и Ольга. Портрет с сухими цветами.



Ира. Портрет с пряниками.



Наташа и Юля. Портрет с драконом.



Яна и Артем. Портрет с пружинкою.



Таня. Портрет с оленями.



Андрей. Портрет с дверью.



Сергей. Портрет с дочерью.



Егор и Катя. Портрет с котенком.



Женя. Портрет с котом.



Полина и Лера. Портрет на балконе.



Инга. Портрет с цветком.



1

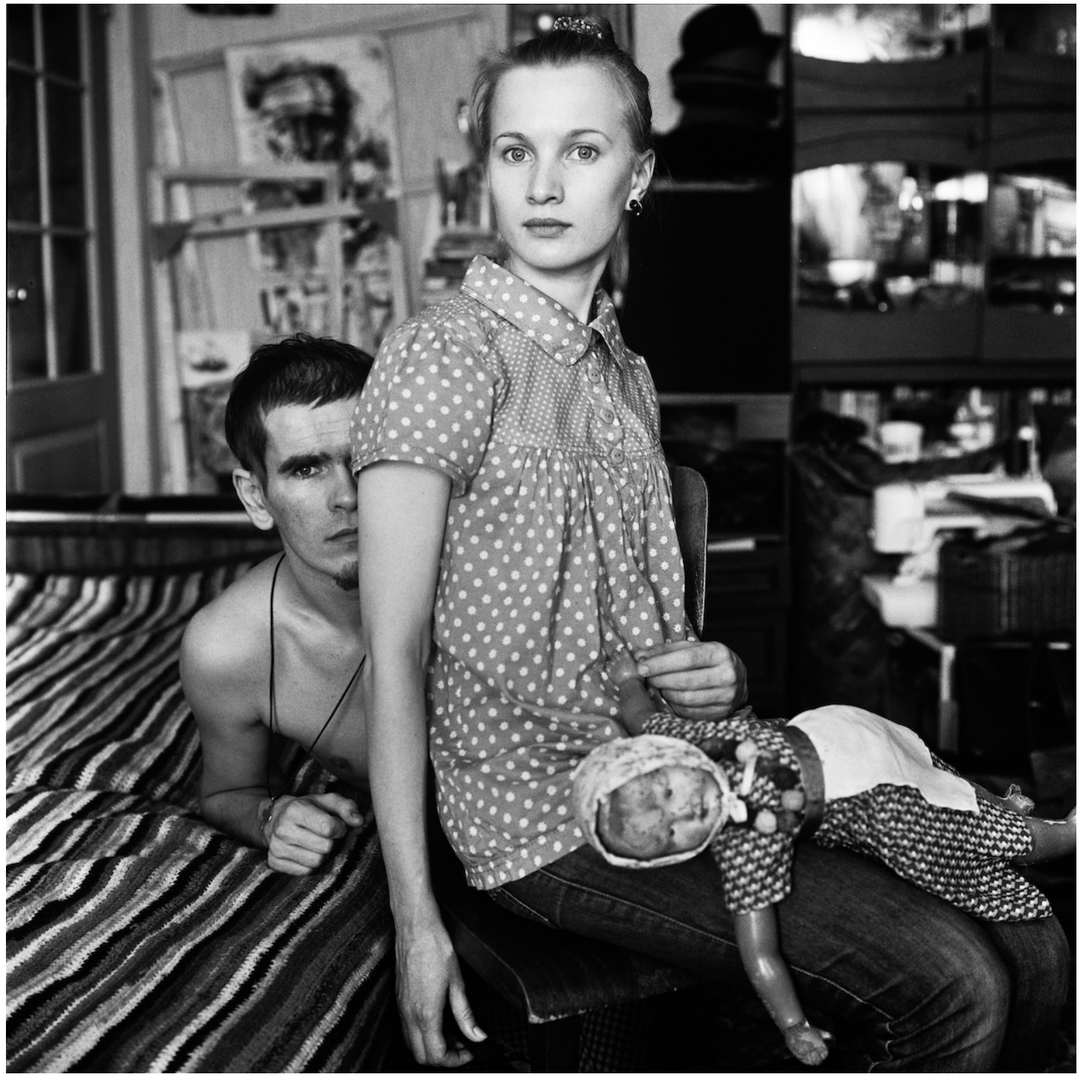
1. Татьяна и Люси. Портрет с красным конем.
2. Ира и Дима. Портрет в парке аттракционов.
3. Кристина. Портрет с котом.



2



3



Лена и Макар. Портрет с куклой.



Юля. Портрет с револьвером.

1. Сергей. Портрет со шпагой.
2. Катя. Портрет с яблоком.
3. Гриша и Аня. Портрет с медведем.



1



2



3



Крыло.



Денис. Портрет с Буддой.

PROVOKE

История одного журнала

Все началось с момента, когда в журнале Aperture (диафрагма) мне на глаза попалось интервью от марта 2017 года, беседа директора Японского Проекта Фотографии Цуёши Ито со старшим куратором фотографии и международного искусства лондонского музея Tate Modern Саймоном Бейкером о наследии журнала японского самиздата Provoke (Провокация). Читая интервью, я обнаружил очередную дыру в собственном образовании и поспешил ее залатать.

Позже, в процессе исследования, я обнаружил, что российский ресурс moderncolor.ru частично перевел это интервью на русский язык, разумеется, без ссылки на первоисточник, и перепутав сам журнал с каталогом одноименной выставки в Вене в 2016 году. К сожалению, интернет позволяет получить весьма ограниченный доступ к материалам журнала, и мне пришлось заказать в Японии перепечатанное издание с целью сформировать собственное мнение по данной теме.



В далеком 1968 году, в период студенческих протестов и демонстраций в Европе, растущей оппозиции войне во Вьетнаме, закрытая от мира Япония переживала свою волну недовольства и сопротивления. Проигравшая вторую мировую войну и пережившая 2 ядерные бомбы, страна протестовала против Соглашения о Безопасности с США (ANPO), позволяющего американцам после завершения оккупации Японии создать новую военную базу в Окинаве, против ее использования во вьетнамской войне; против интенсивной индустриализации страны, против разрушения традиционных ценностей, иерархических структур общества и внедрения западной культуры.



Резкое увеличение платы за обучение в университетах вывело студентов на улицы, что привело к жестоким схваткам с полицией.
В начале 60-х годов самый выдающийся, по мнению критиков, японский фотограф Сёмэй Томацу становится ментором поколения новых фотографов: Коджи Таки, Такума Накахира и Дайдо Мориама. Во время подготовки выставки и книги «100 лет японской фотографии», Таки ощутил, что доминантная идеология правительства начинает пагубно влиять на японскую фотографию и нарушает принцип «нейтралитета искусства», что и послужило толчком для создания коллектива «Provoke».



SHOMEI TOMATSU





Именно в турбулентный 1968 год Таки, уже завоевавший себе, помимо фотографа, имя критика-искусствоведа, объединяется с Такума Накахира, фотографом Ютака Танаши и поэтом и искусствоведом Текахико Окада на страницах журнала, точнее додзинси – самиздата. Первый номер журнала выходит в ноябре 1968 тиражом 1000 экземпляров. Бунтарь Дайдо Мориама, к тому времени уже получивший приз Нового Художника от ассоциации японских критиков, присоединяется ко второму и третьему номерам. Полное название журнала - «Provocative Materials for Thought”, т.е. «провокационные материалы для размышления». Таки и Накахира отвечали за дискурсивную, конфузную ориентацию журнала, идущую вразрез с принятыми канонами журналистики того времени. Томацу был идейным вождём, редактором и организатором выставок коллектива.

Наверное, в этом месте нужно провести параллель между коллективным мышлением в растерзанной первой мировой войной Европе, родившем Дадаизм, а позднее и Сюрреализм, и коллективом Provoke, определившим медийный язык и стиль японской фотографии на последующие три десятилетия. Журнал буквально шокировал мир искусства своей новой эстетикой ARE, BURE, BOKE (grainy, blurry, out-of-focus — зернисто, размыто, не в фокусе) черно-белых фотографий, во много раз усиливающей эмоциональное восприятие изображений. Несмотря на то, что журнал выдержал только 3 выпуска (но как 3 части одного целого), он дал начало Эре PROVOKE, занявшей достойное место в мировой фотографии. Но об этом позже.

Эстетика и провокативность журналов были глубоко продуманы. Первый номер под названием «Лето 1968 года» вышел в свет 1 ноября 1968. Белая глянцевая обложка; совершенно неприемлемый квадратный размер 210x210 мм, в развороте создающий «некинографичный» формат 1:2; текст на серых матовых страницах и 24 глянцевые фотографии, как в принятом тогда ролике 35мм пленки; сверху мощный, тяжелый и непереводимый заголовок PROVOKE – провокация на всех языках. Журнал начинается с идеологического манифеста: ***«Сегодня, когда слова утратили свою материальную основу – иными словами, свою реальность – и кажутся повисшими в воздухе, глаз фотографа может уловить фрагменты реальности, которые невозможно выразить языком как таковым».***

Затем идет длинная и запутанная статья под названием «Виденье сна, депрессии и полета», в которой Такахико Окада описывает экзистенциальную свободу, субъективное воплощение которой в акте художественного творчества было затруднено невозможностью постичь ориентирующее чувство «человеческой целостности» (я утомился чтением уже на второй странице).

Далее фотографии Коджи Таки начинаются с предисловия: *«Этим летом не было серьезных беспорядков чернокожих в США и после волнений в Сании в Японии тоже было тихо, однако спокойствия нет нигде. В угольных шахтах, где нет ни времён года, ни течения времени, существование обнажало свою целостность и недостаточность…».* Таки показывает читателю разноконтрастные фотографии работников издательства «Сан-Ити» и угольной шахты «Микаса» на Хоккайдо без демонстрации результата их деятельности.

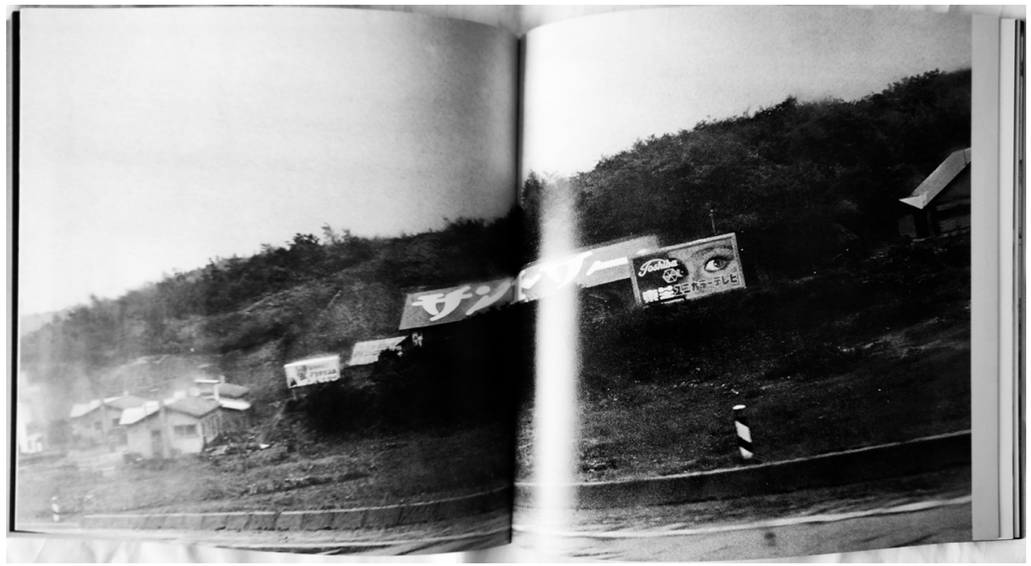


Коджи Таки





Шахтеры

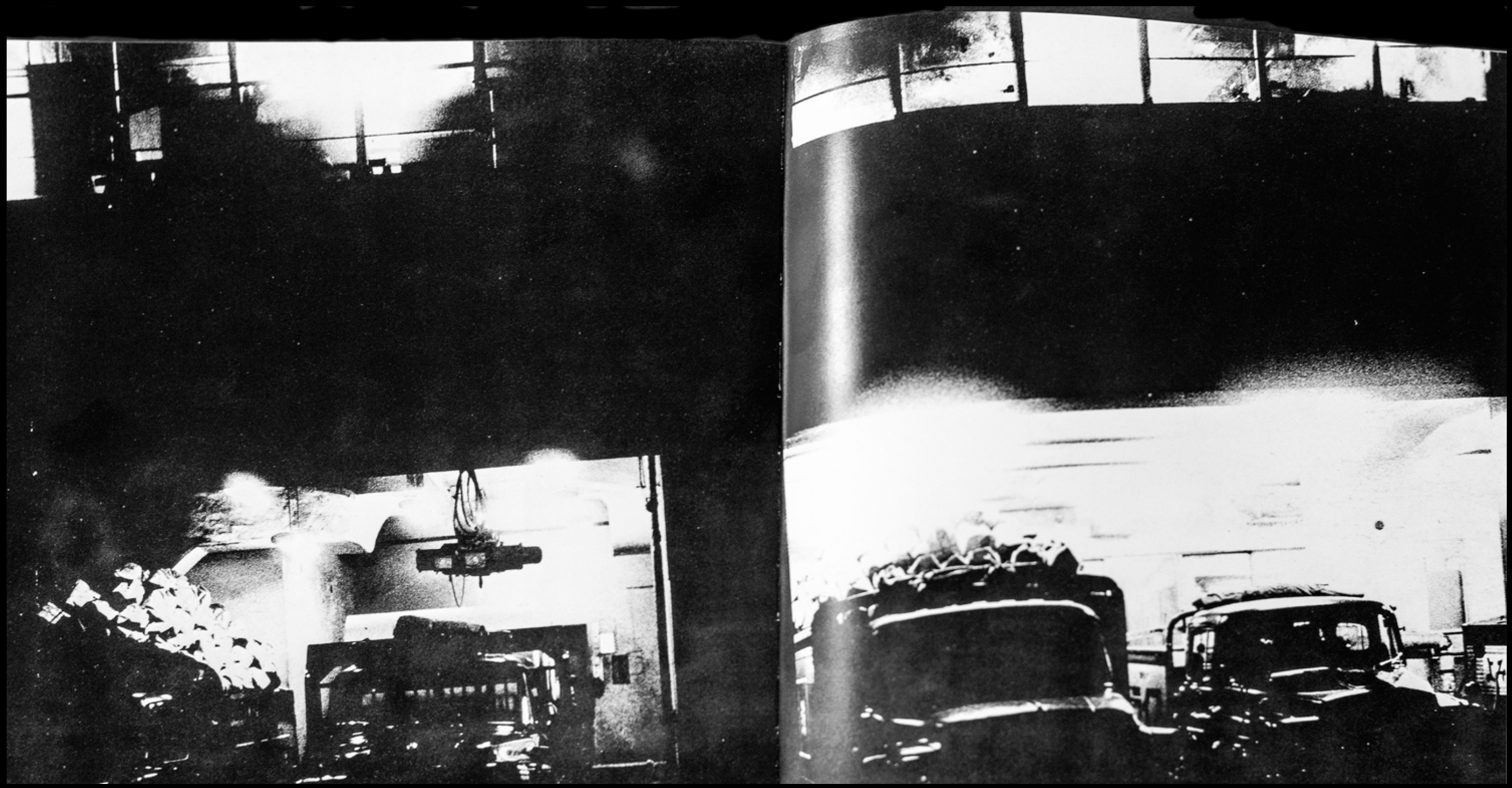


Формат интересно продуман – полный разворот и использование полей разделения между профессиями.

Фотографии Таканаси Ютака, как и у Таки, были сделаны в перерывах или по дороге на коммерческие задания. Более равномерные по тональности, они всё равно похожи на работы Таки своим размытым динамизмом. Наклоненные ландшафты, снятые за рулем, городской пейзаж и даже показ моды более воздушны, чем у Таки.

Фотографии Такума Накахира, снятые во время бродяжничества по улицам Токио, кажутся очень разрозненными, не приведенными к единому знаменателю. Однако провокация заключается именно в том, что они представляют собой некий «единый режим» в виде серии сцен, увиденных камерой, сопровождающей жизнь фотографа.







TAKUMA NAKAHIRA



Таким образом, здесь показаны разнообразные траектории деятельности трёх авторов в одно и тоже время. Общая банальность содержания фотографий как бы показывает невозможность решения проблемы нарастающего беспокойства 1968 года и само существование в период, когда эта тревога ощущалась как «толстый, тяжёлый занавес», нависший над миром.

Завершает журнал эссе Коджи Таки «Развращение знанием (или мудростью)», не имеющее ничего общего с библейским Древом Познания, а посвящённое обсуждению понятия «сущностной целостности», ограниченной человеческими действиями. Таки утверждал, что интеллект в своем ***«выродившемся» состоянии осуществлял идеологическое отделение сознания от телесного существования в обществе, которое «в конечном итоге уничтожило бы человека».***

Следующий, второй номер, журнала был опубликован 10 марта 1969 года. Журнал сменил формат с квадратного на прямоугольный 180x242 мм, в нём меньше текста, и он весь организован вокруг темы «Эрос». Общее впечатление от журнала стало еще более резким – глянцевая бумага и буре-боке только подчеркнули побочные дефекты съёмки и печати.

В начале журнала Такахико Окада поместил статью, описывающую японское капиталистическое общество, зажатое между взаимозависимыми формами потребительского и сексуального фетишизма.

Затем Накахира показал завораживающую атмосферу Токио в дождливые ночи.





Дайдо Мориама поместил достаточно обширную серию фотографий, сделанных во время сексуальных встреч с бывшей подругой до, во время и после контакта.



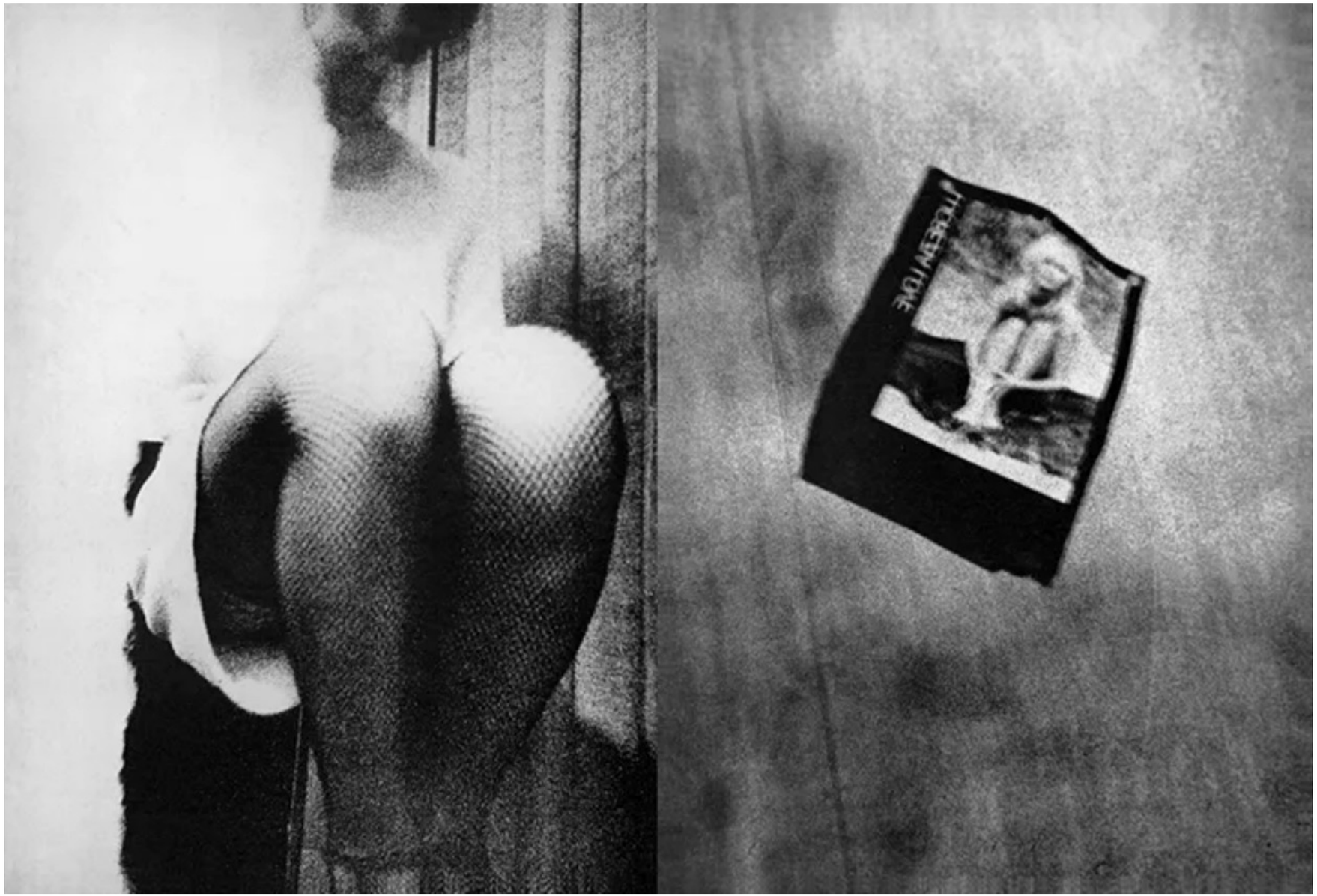


Ютака Таканаши выставил портреты своей подруги, модели Ока Хироми, в различных ситуациях.





Таки фотографировал работниц сексуальной индустрии в районе Токио Синджуку – женщин, с одной стороны, якобы присутствующих в городе Накахиры, но не настолько материальных, как на фотографиях Мориамы и Таканаши, с другой.

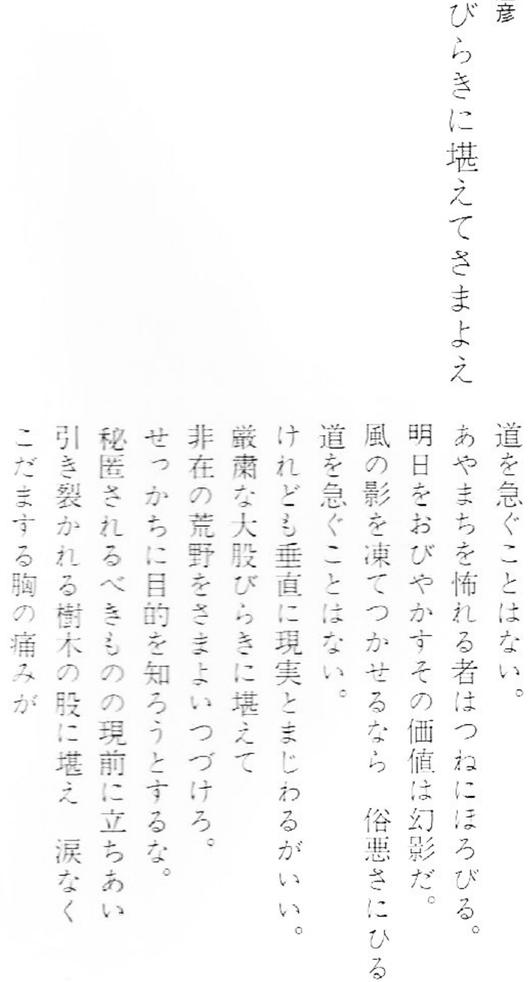


Журнал завершается поэмой Такахико Окада. Перевод мой.

物の哀れ

Блуждающие желания

В дороге нет нужды спешить.
Пренебрегший страхом в конце погибает.
Сегодняшняя ценность завтра – иллюзия.
Заморозив тень ветра, не робей до пошлости…
Не спеши в дороге.
Пересекай реальность, стоя на ногах.
Не замедляя шага,
Продолжай бродить по пустыне небытия.
Второпях не раскрыть тебе свою цель,
Оставляй в тайне то, что должно быть скрыто.
Молча глотай слезы поломанных ребер,
Позволь боли в груди углубиться. Тогда
Спустись в бездну одиночества.
Именно в реке смерти проявится твой дар.
Проявив упорство, ты не заметишь потери.
Молча смотри на ворона в голубом небе.
Границы собственных желаний обманчивы.
Не торопись выбрать короткий путь.



岡田隆彦
大股びらきに堪えてさまよえ

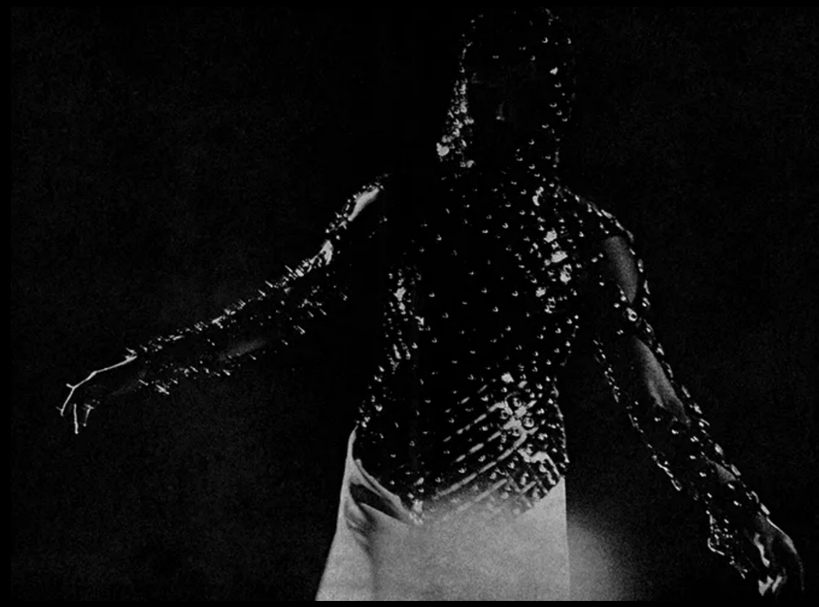
道を急ぐことはない。
あやまちを怖れる者はつねにほろびる。
明日をおびやかすその価値は幻影だ。
風の影を凍てつかせるなら　俗悪さにひるみ
道を急ぐことはない。
けれども垂直に現実とまじわるがいい。
厳粛な大股びらきに堪えて
非在の荒野をさまよいつづけろ。
せっかちに目的を知ろうとするな。
秘匿されるべきものの現前に立ちあい
引き裂かれる樹木の股に堪え　涙なく
こだまする胸の痛みが
深まるにまかせよう。そして
あの孤独の深淵をひとり降りてゆく。
死の河だから進むことができる。
堪えてすべてを失ったなら　語るな。
蒼穹のごとき沈黙に飛ぶ鳥を見よ。
求める約束にみずからあざむかれ
道を急ぐことはない。

Третий, и последний, выпуск журнала был опубликован через 5 месяцев, 10 августа 1969 года. Хотя Provoke 3 не заявлял, что это последний выпуск группы (напротив, в послесловии было объявлено о предстоящем четвертом выпуске), он значительно отличался от своих предшественников. Хотя размеры были почти такими же, как у Provoke 2, глубокий красный цвет обложки и увеличенная толщина грубой бумаги, отличались от предыдущих, где глянцевая отделка и высококачественная печать напоминали музейные каталоги и профессиональные журналы. Кроме того, журнал почти лишён текста, кроме послесловия Таки и пары стихотворений.

Сопровождающие фотографии Таканаси, Таки, Мориямы и Накахиры также разбросаны с отсутствием какой-либо явной логики того, что на них изображено.
В то время как Таканаси снимал зарисовки показов моделей из мира высокой моды, Таки делал портреты людей, посещавших его офис, Морияма фотографировал консервированные продукты и другие товары в супермаркете Аояма, а Накахира снова посетил места своих городских странствий.



YUTAKA TAKANASHI







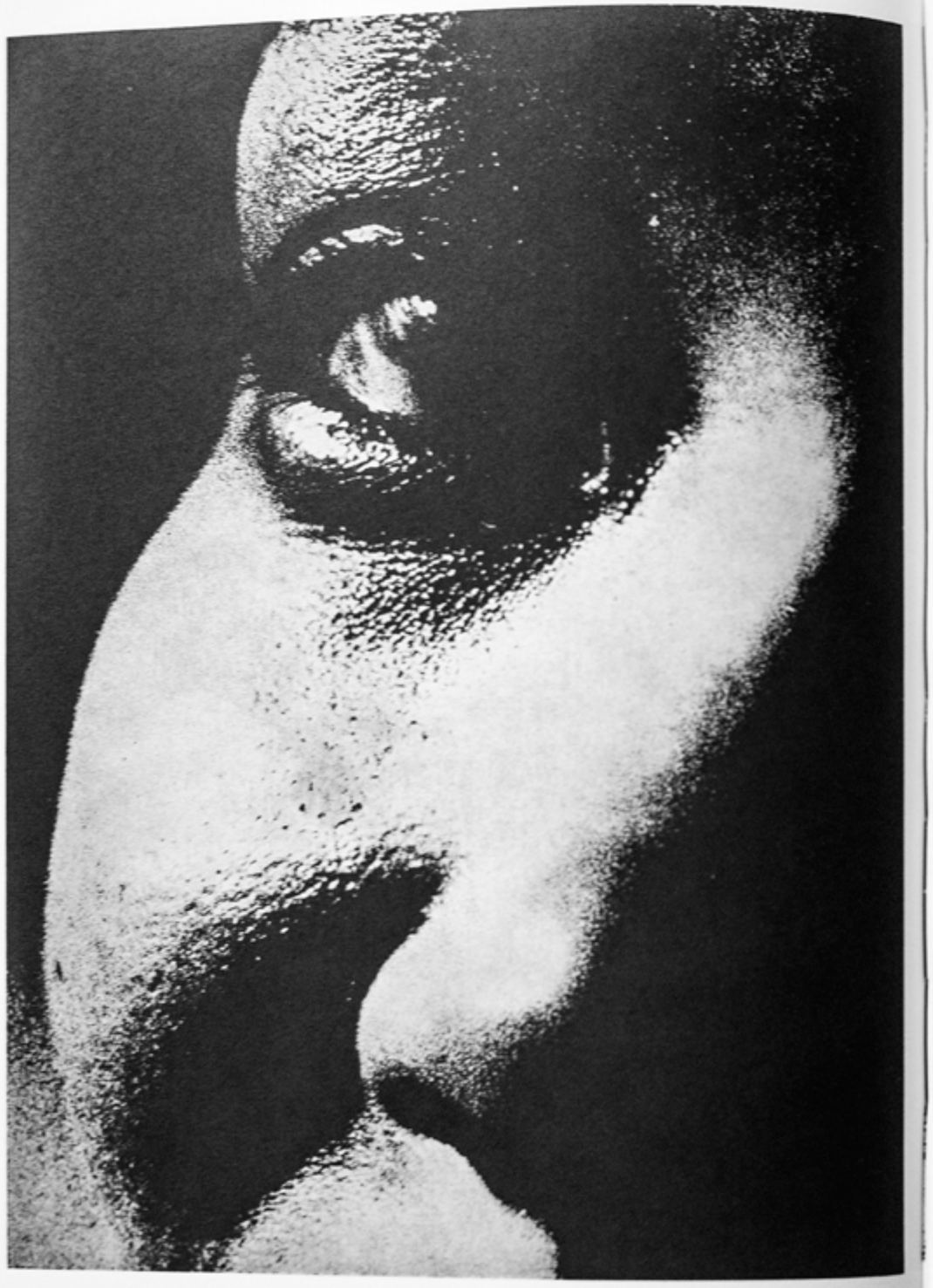
KŌJI TAKI

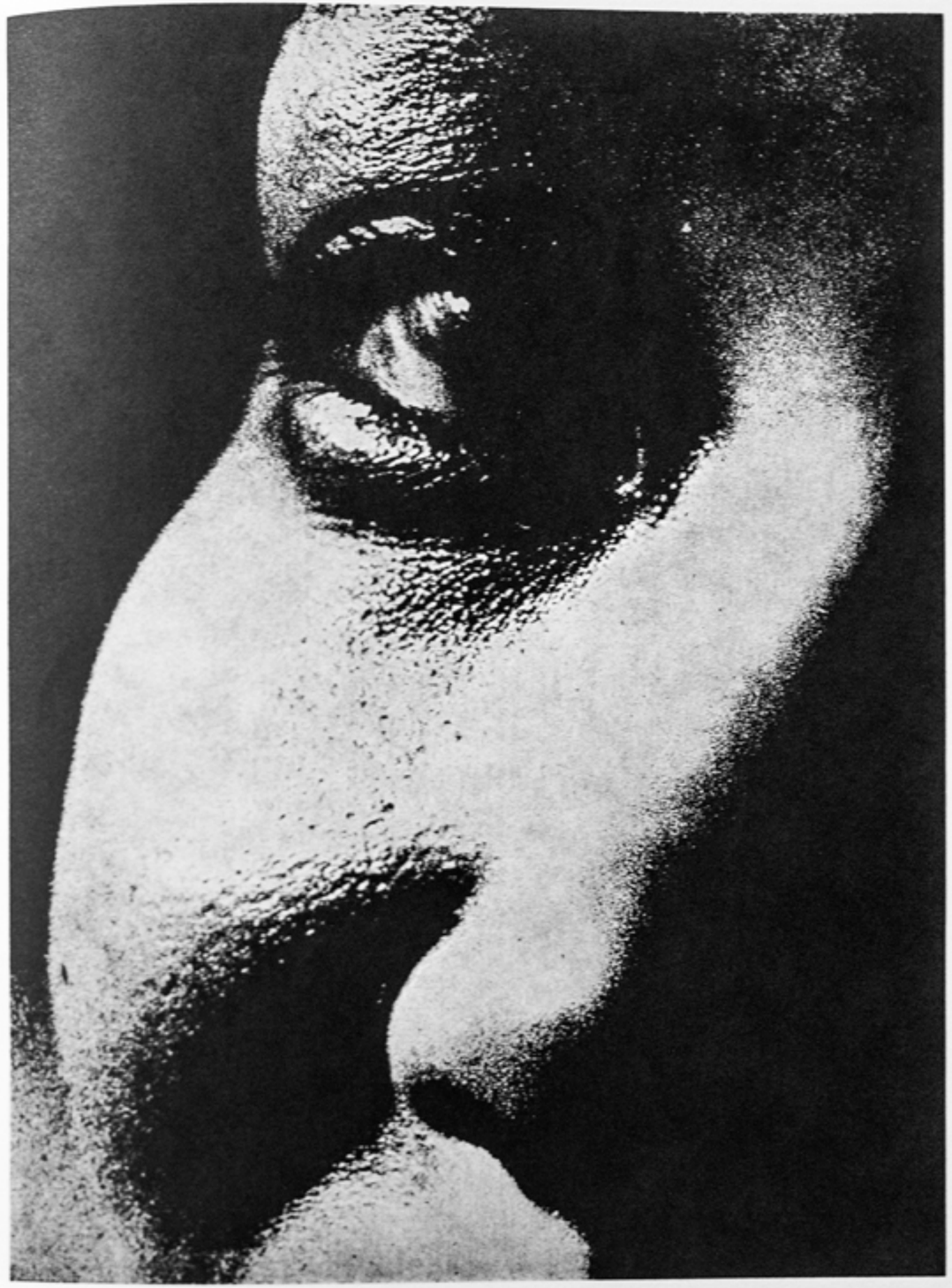




DAIDO MORIYAMA









TAKUMA NAKAHIRA



Как мы наблюдаем, третий выпуск - это не только торжество «грязного» стиля фотографии, когда страницы буквально залиты черной краской. Это своего рода продолжение первого номера, когда авторы продолжают фотографическое исследование связи политики и экономики в государстве. В послесловии к третьему выпуску Кодзи Таки пишет: «Мы не думаем, что фотографии зайдут так далеко, но в то же время мы знаем, что в мире есть скрытый смысл, который раскрывают только фотографии… У нас нет абсолютно никакого желания создавать “хорошую работу” в соответствии с ценностями прошлого”.

Фотографы в PROVOKE по сути отказались от объективной фотографии, которая до этого момента была высшей нормой, в пользу субъективных изображений, снятых на месте, иногда в сложных условиях, что затрудняет их понимание. С другой стороны, участники создали по сути новый визуальный язык, спровоцировав способ виденья и описания своего визуального мира и задав вопрос: что это вообще значит - видеть?

О более глубоком и сравнительном анализе фотографий Provoke и японской фотографии 60-х годов, а также о значении наследия журнала для местной фотографии и за ее пределами мы поговорим в следующем выпуске ФО.

P.S. Размеры нашего журнала не позволяют показывать большее количество фотографий, да и нет смысла копировать все 3 выпуска. Обещаю добавить дополнительные интересные карточки на нашу страницу в ФБ.


EMPIRE

Представляет Марина Глебова

Елена Хазина - мастер натюрморта



Елена Хазина — фотограф из города Рязань, Россия.

Снимает не только натюрморты, но и портреты, автопортреты. Прекрасно чувствует гармонию формы, тон и цвет, наполняет свои фотографические работы светом.

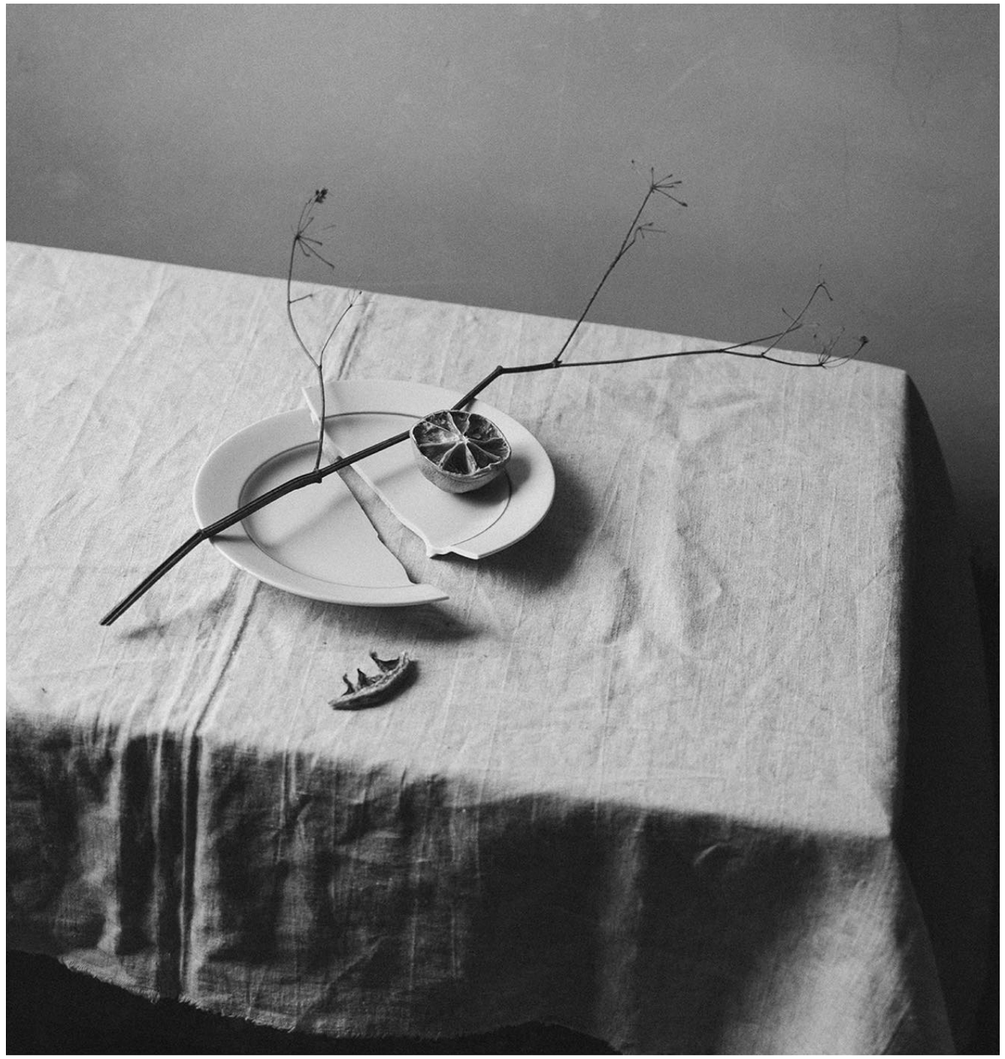
С 2023 года — член Союза фотохудожников России.

Участница групповых и персональных выставок в городах России.

Елена, почему именно натюрморт?

С одной стороны, это для меня проще, чем с кем-то договариваться о съемке, я могу снимать натюрморт в любое время, главные герои всегда под рукой. Неспешность, с которой можно переставлять предметы, нюансы цвета и света. В то же время мне нравится управлять сюжетом.

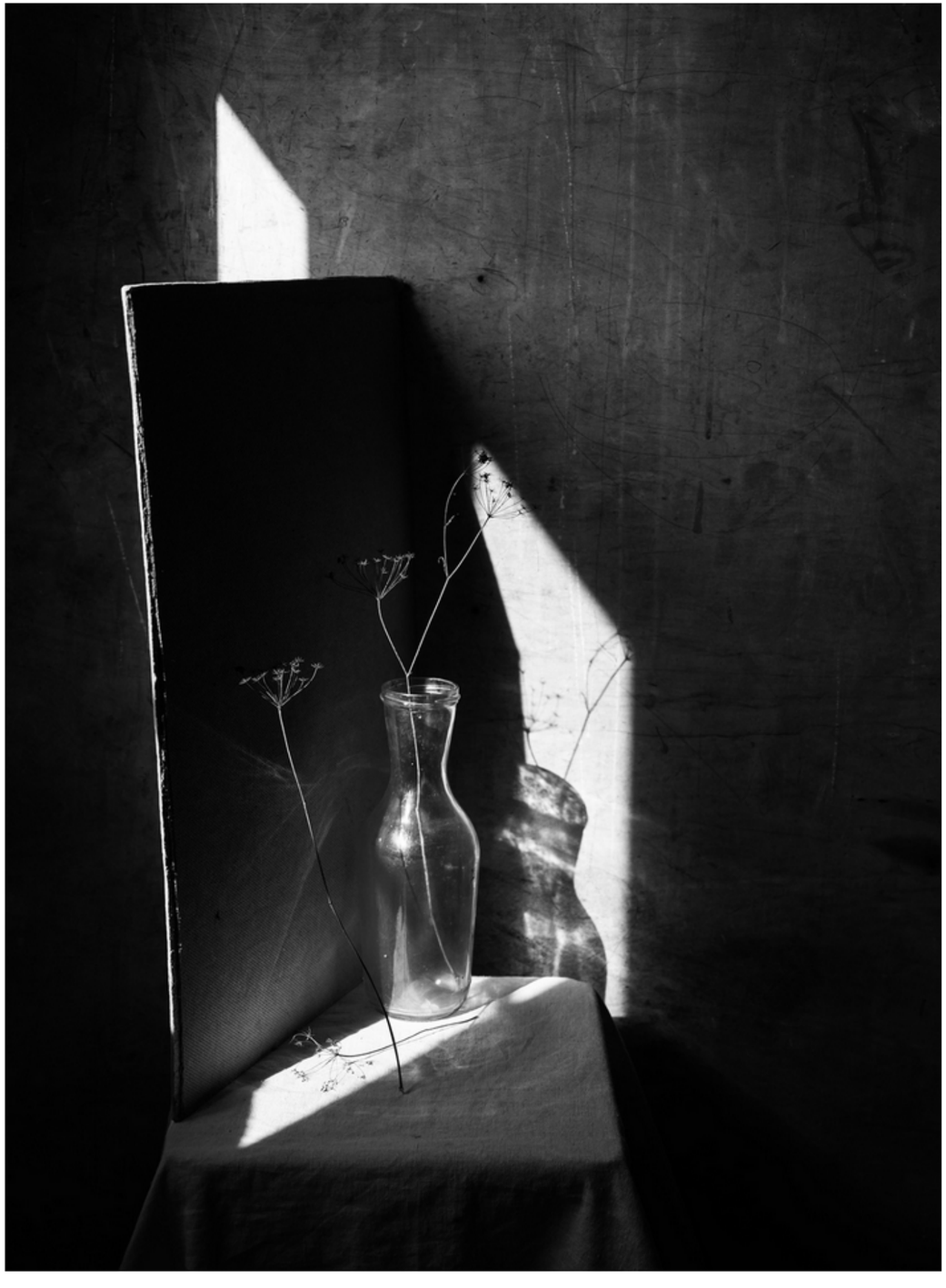
При кажущейся простоте натюрморта для меня это глубокий и сложный жанр, поиск и переосмысление обычных предметов и форм, взгляд на них с непривычной стороны.
Можно снимком передать историю старого стула или кувшина, оживить светом хрупкие сухие растения. Меня завораживает, как стеклянная посуда притягивает свет.



Ваша профессия как-то связана с фотографией?

Совсем нет, по образованию я инженер и работала системным администратором. В какой-то момент попала на сайт для фотографов, и затянуло. Помню, что получила зарплату и всю ее потратила на первую камеру Nikon d40.





Много ли делаете дублей?

Обычно да, особенно, если это солнечный день. Хочется запомнить этот свет. Какие-то малейшие движения теней и очертания предметов меня захватывают. И есть стремление к идеальной картинке, хотя потом смотришь при обработке, и все равно находятся ошибки. Да и я просто в процессе получаю удовольствие, хочется подольше поработать).



Планируете ли съёмку или вдруг неожиданно потянуло, «руки зачесались» и вы скорее бежите ставить предметы, ловить свет?

Планирую редко, но могу сама себя заставить снимать, когда чувствую, что длинная пауза (в такие моменты мне всегда кажется - я разучилась фотографировать). И чаще это как раз вариант «руки зачесались» - спонтанные съёмки - увидела понравившееся растение, тень, ткань или посуду, и процесс пошел.





Вижу, что вы ловите солнечный свет, наполняете им свои работы. А искусственный свет используете?

Свет - это что-то особенное для меня, люблю его изменчивость и непостоянство, просто следить за тенями на стене. Искусственный свет использую крайне редко, хотя есть и вспышка, и синхронизатор. Больше для экспериментов.

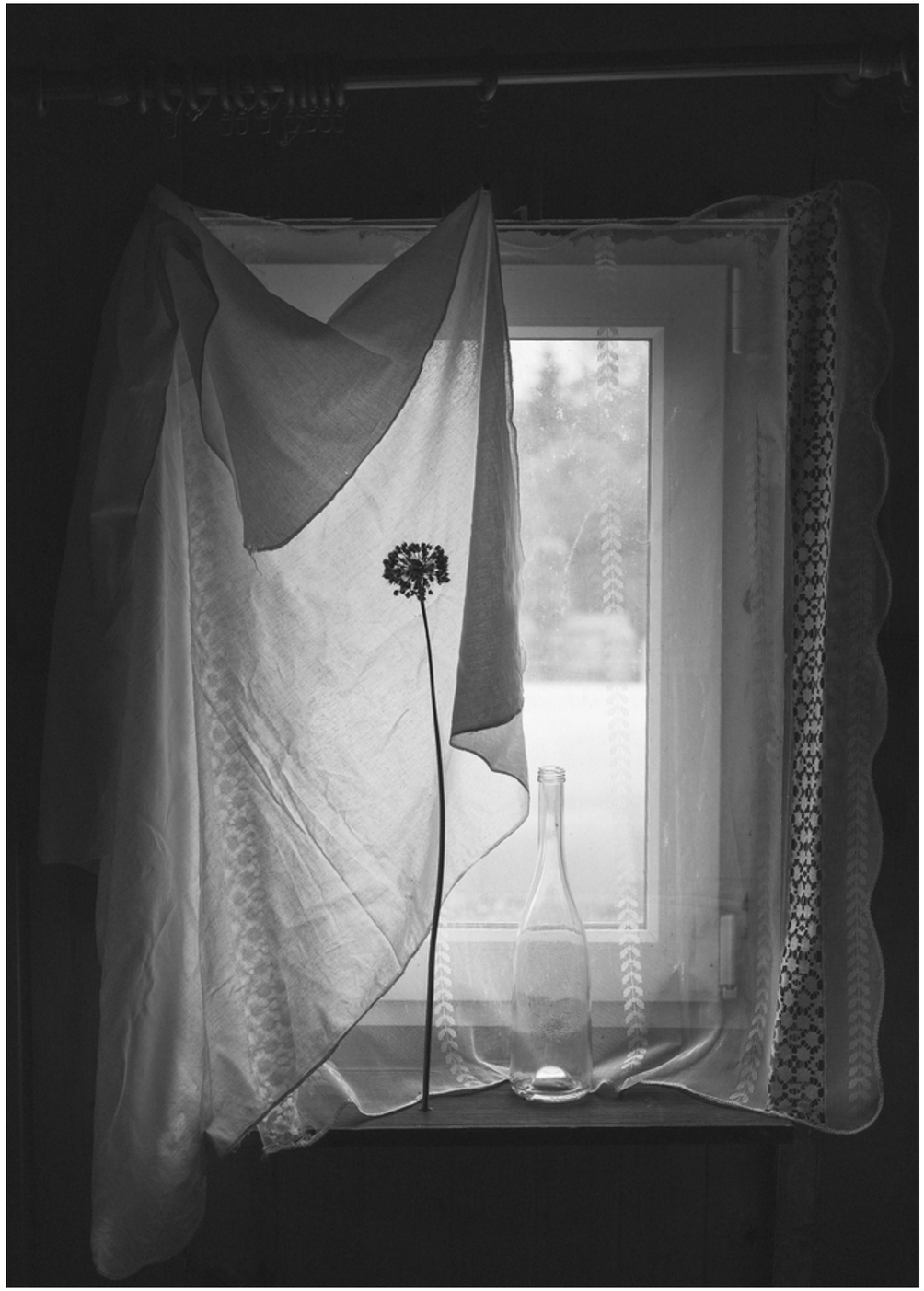


У вас всегда готово постоянное место для съёмки, выделен для этого уголок?

Можно сказать, что есть). Летом это мансарда на даче. Это точно любимое место, для меня - очень живое, наполняющее. Если смотреть со стороны - просторное помещение с небольшими окнами на восток и запад. Так как чаще всего снимаю с жестким светом, очень удобно - свет есть и утром, и вечером. И да, там и шкафы со стеклом, бумагой, насекомыми, табуреты. Эдакий мини-музей).

В остальное время снимаю дома, у окна и на балконе. Уже знаю, когда и какой будет свет.



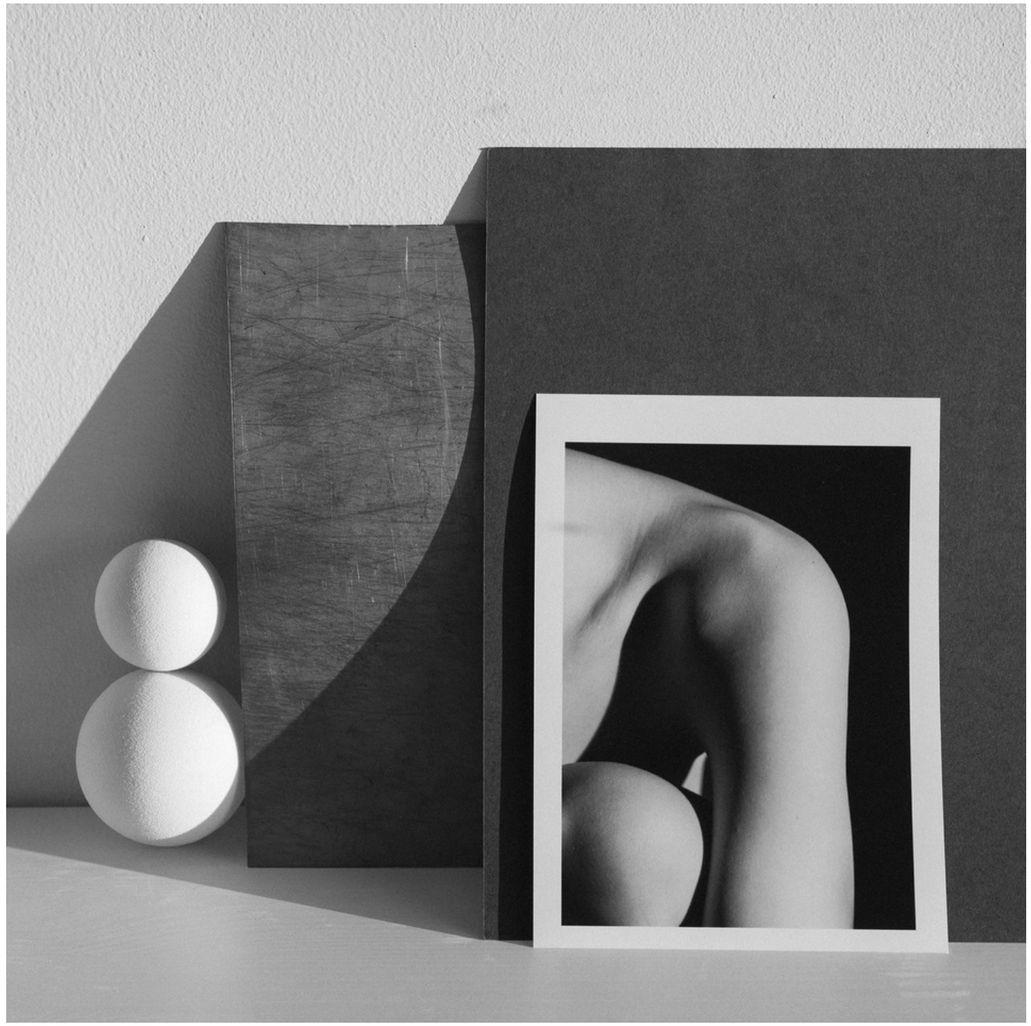




Случались ли у вас неожиданности при съёмке натюрмортов?

Иногда бывает, что долго не можешь найти подходящий реквизит, чтобы идеально выстроить кадр. А тут вдруг разобьешь тарелку или стакан, и, вместо того, чтобы расстроиться, понимаешь, вот этот осколок или фрагмент - это то, чего мне не хватало.

Или, например, вот этот кадр. Я спокойно снимала минималистичную композицию. В это время в комнате бегали, бесились дети. И потом при отборе кадров оказалось, что тень ребенка просто идеально легла на фон и получилось уникальное фото. Без подготовки и позирования. Эта фотография мне очень нравится и это не только натюрморт, но и одно из трогательных воспоминаний о детстве моих детей.



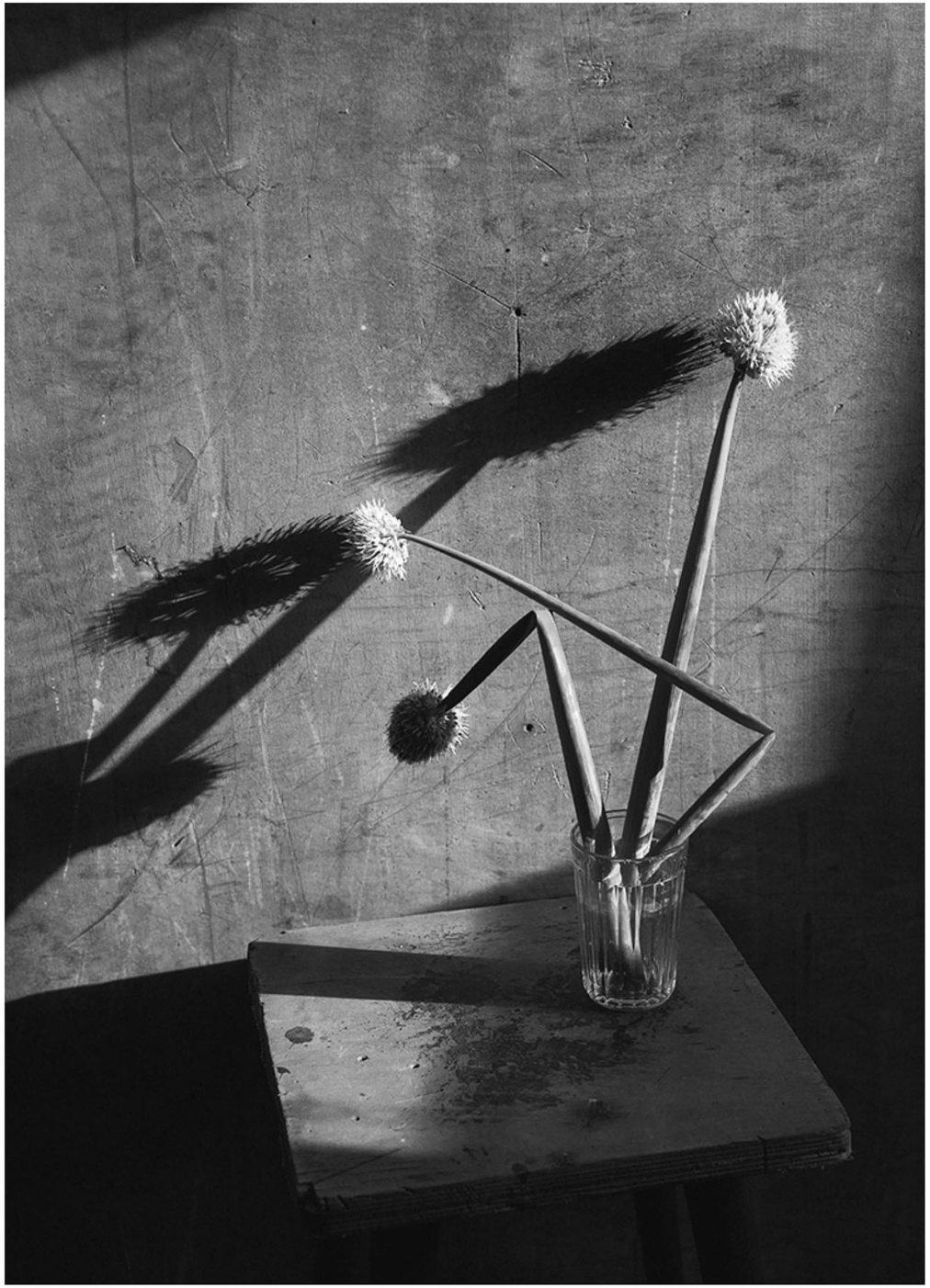
И ещё один вопрос. Почти всегда вы выбираете вертикальный формат. Почему?

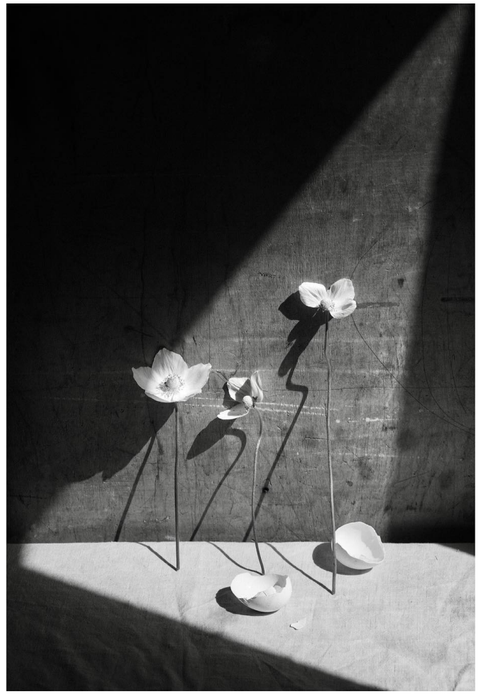
Когда-то давно, когда я училась фотографировать, на одном из форумов прочитала, что вертикальный кадр лучше подходит для натюрморта. Тогда я приняла это как одно из мнений. По прошествии лет, много снимая, я убедилась в этом мнении и искренне считаю, что в вертикальном кадре эстетика моих натюрмортов проявляется максимально полно.



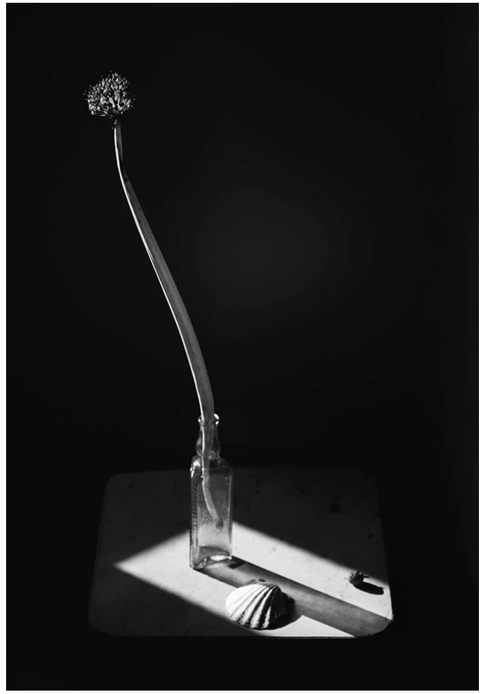








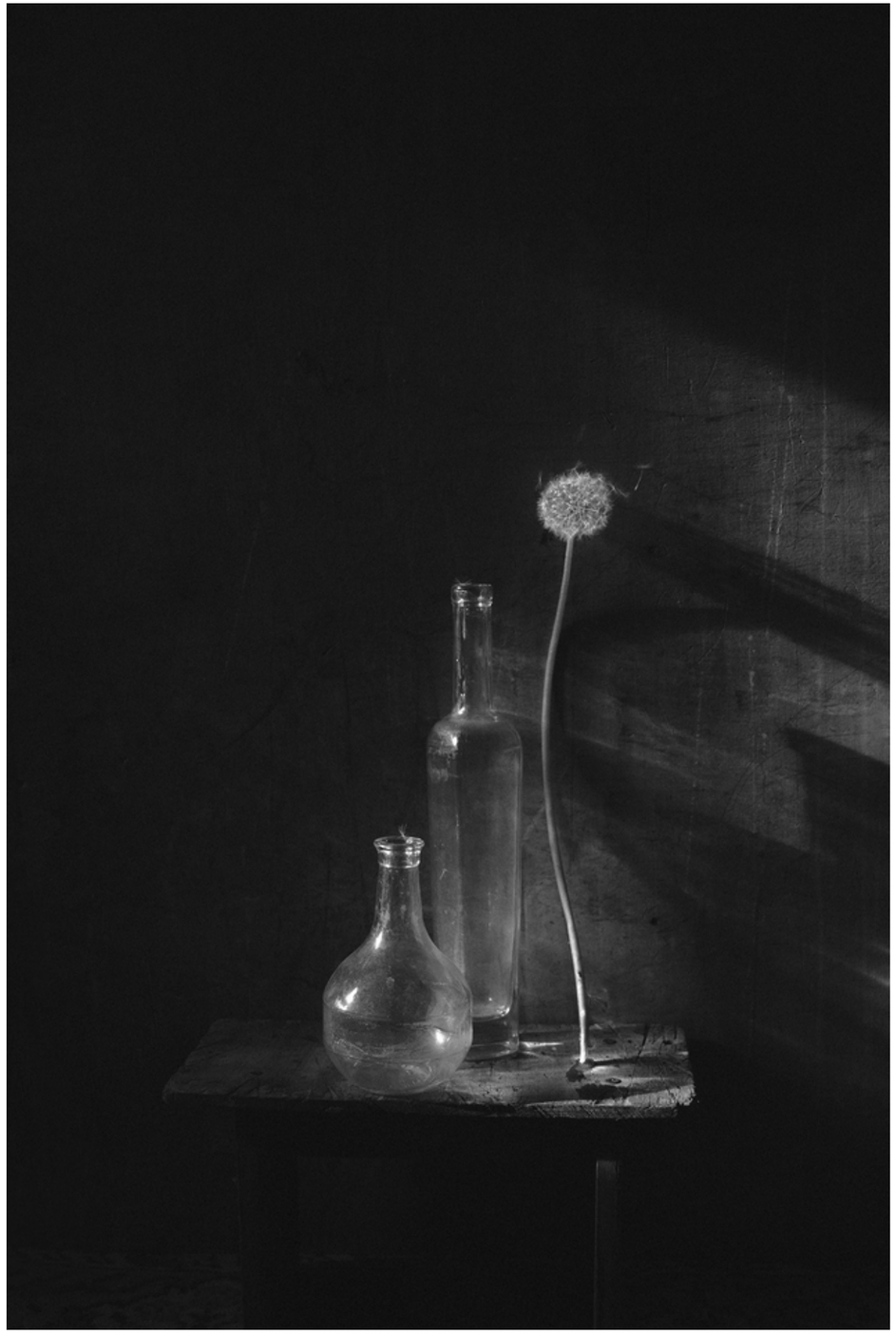












Что для вас значит (условно) чб натюрморт и что для вас цвет в натюрморте? Отдаёте ли какому-то из них предпочтение или это просто по настроению?

Не могу сказать, что есть однозначное предпочтение.

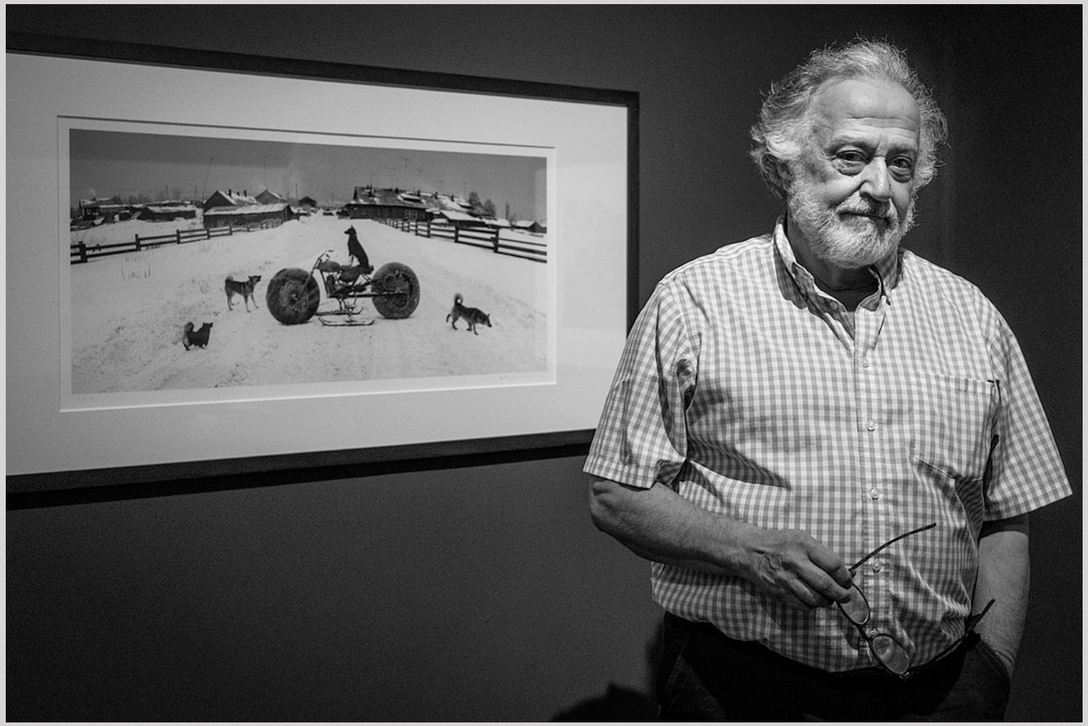
В первую очередь выбор чб/цвет обусловлен сюжетом, сценой и используемыми предметами. Составляя натюрморт, я уже вижу, чувствую, будет ли уместен чб. И чем лаконичнее и минималистичнее сюжет, тем больше, по моему мнению, подходит чб съемка.

При этом чб натюрморт - это задачка со звездочкой (я перебирала архивы и обнаружила, что на 1000 цветных натюрмортов приходится всего 100 чб). Как правило, в моих чб натюрмортах достаточно простые предметы, без нарочитой красивости. Их немногочисленность делает каждый из них значимым, заставляет вглядеться. Контрастный свет, геометрия, стыки фактур и материалов, объемы - все это делает чб натюрморт очень выразительным.

Продолжение в следующем номере… и там мы увидим, как Елена Хазина использует в своих натюрмортах цвет.



Пентти Саммаллахти
Pentti Sammallahti
Финляндия



Классик финской художественной фотографии Пентти Саммаллахти (1950 г.р.) начал свою карьеру в начале 1960-х годов. Он один из первых финских фотографов, который посвятил свою жизнь художественной фотографии. Саммаллахти – один из всемирно признанных финских фотографов, неоднократно удостоенный звания почетного доктора искусств. Он сделал блистательную карьеру преподавателя фотографии в Университете прикладных искусств в 1974–1991 годах и опубликовал 25 книг по искусству фотографии и множество замечательных фотосерий. А также разработал различные методы печати.



Соловки. Белое море. 1992



Хельсинки. 2002 год

Я попросил господина Пентти Саммаллахти рассказать о нескольких фотографиях, которые ему особенно запомнились, а может быть, о многих фотографиях. Если уж садиться на шею – так поудобнее. Этот хитрый старик быстро прислал мне готовый материал. Я даже удивился. Оказывается, у него была заготовка.

Хельсинки, Финляндия, 2002 г. Этот снимок был сделан на стоянке Городского художественного музея Хельсинки, где верхушка дерева отломилась и осталась покачиваться на ветке. Дереву-качалке дали отдохнуть не менее двух лет, прежде чем его срубить. Я не знаю таких художников в истории изобразительного искусства, которые не интересовались бы деревьями.

Сколько я ни фотографировал, деревья всегда играли важную роль, особенно как отдельные личности. Больше как личности, чем как лес. И я с грустью наблюдал, как все сфотографированные мною деревья в Хельсинки постигла та же участь. Было бы здорово увидеть, как, например, в Японии уважают и берегут старые деревья.

Я возвращался, чтобы сфотографировать это дерево бесчисленное количество раз, когда шел в музей, чтобы посмотреть выставку, а также другие необычные старые деревья в окрестностях. Вороны обычно летали вокруг дерева, и я мог время от времени приносить им угощения в качестве приманки.

Именно тогда я понял, что не стоит выходить из машины, если хочешь сфотографировать ворон. Более того, нецелесообразно одновременно открывать окно и глушить двигатель автомобиля. Разумнее держать двигатель включенным на протяжении всей стрельбы. И вот однажды и вороны расположились как надо, и я был готов к съемке. Мое счастье было безграничным, когда мне повезло.

В общем, удача невероятно часто как минимум участвует в успехе картины. Фотография – это искусство момента, и иногда, оказавшись в нужном месте в нужный момент, чувствуешь, что дело вовсе не в личности фотографа, а лишь в счастливом стечении обстоятельств.



Хельсинки. 1982 год



Хельсинки. Объятие. 1983 год

Варанаси, Индия, 1999 г. Изображение животных, несомненно, является древнейшим предметом изобразительного искусства, начиная с наскальных рисунков десятки тысяч лет назад. Как тематическая область животные в искусстве не очень оригинальны, но она наиболее стабильна. Куда бы я ни пошел, замечаю, что мне нравится наблюдать за деятельностью животных. После холодной ночи маленький щенок в Варанаси, Индия, нашел огромную теплую подушку и заснул. Я восхищался тем, насколько снисходительно корова отнеслась к маленькой беспомощной собачке.

В Индии коров почитают как священное животное. Возможно, именно поэтому и она так хорошо относится к другим животным. Хотя корова уже давно проснулась, она не хотела будить спящего щенка и, наверное, быть вместе было приятно им обоим.

В большей части мира животные передвигаются свободно, а не привязаны или жестко ограждены, как у нас. В Варанаси коровы, а также макаки, козы и собаки настолько привыкли к людям, что почти не пугаются. Для фотографа это сбывшееся желание. Хоть я и не считаю себя настоящим фотографом животных или фотографом природы, но природа – это все: почва, флора, фауна и атмосфера, и фотографу доступно все.

Пожалуйста, будьте свободны, как птица в небе.



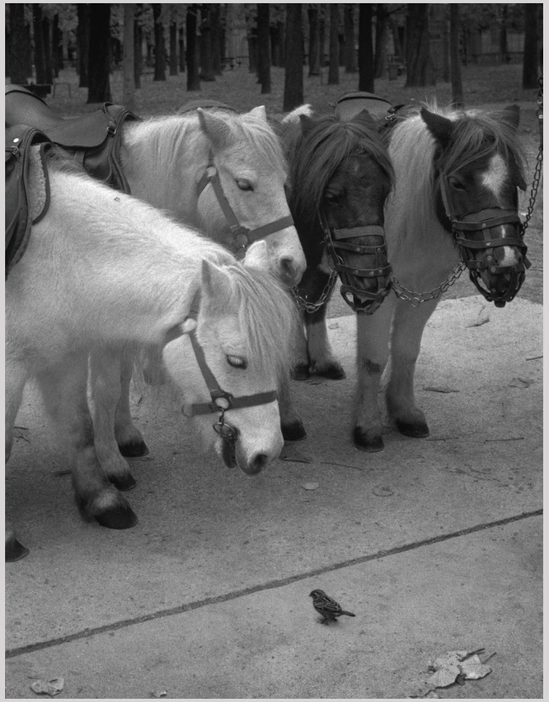
Индия. Варанаси. 1999 год



Хельсинки. 1997 год



Kemiö. Дети в гамаке 1995 год



Франция. Париж 2000 год



Финстрём, Ахвенанмаа. 1981 год



Wales Duffryn 1995 год



Южная Африка. Собака и птица



Франция. Париж. 2011 год



Вуоккиниеми, Карелия. 1991 год

Вуоккиниеми, Карелия, Россия, 1991 г.

Когда поздним летним вечером я приехал в деревню, водитель загнал свой Моссе в сыпучий песок и не смог вытащить машину из песка и продолжить путь. Собаки лают, а деревенские мальчики толкают Мосса. Пока я следил за происходящим, две маленькие девочки заметили съемку и радостно прибежали в кадр. Картина также ассоциируется с историей: большой дом, видимый на заднем плане слева, представляет собой дом для путников, где Элиас Лённрот останавливался во время своих поездок по сбору стихов «Калевалы».

Такое ощущение, что раньше фотографировать людей было легче, чем сегодня. Люди были счастливы и считали, что их фотографируют в знак признательности. Конечно, может быть, дело и в другом: лучше быть молодым оператором, чем старым, даже немного страшным стариком. Было высказано предположение, что на это повлияли и социальные сети, и сегодня существует множество ограничений, например, получение разрешения перед съемками. Каждый фотограф знает, что это невозможно. На этом этапе ситуация уже исчерпана, и постановочный образ менее правдив.

Эта фотография была сделана панорамной камерой, объектив которой вращается на 140 градусов, а изображение записывается на изогнутую поверхность пленки. Перспектива изображения не имеет единой точки схода, как у обычной камеры при съемке, а точка схода смещается к горизонтальной линии, создаваемой движением, как это происходит у нас, когда мы поворачиваем голову. Вот почему люди в стороне выглядят так, словно их видят спереди. Но есть и проблема с перекатом камеры. На этом изображении при наклоне вниз горизонт изогнулся и принял выпуклую форму. Картина словно говорила, что мы находимся на Земле.

(Примечание: Моссе – это жаргон, производное от марки машины «Москвич»)

Хельсинки, Финляндия, 1967 г. Наверное, все жители Хельсинки моего поколения помнят, как в 60-70-е годы город еще был наводнен бездомными, алкоголиками и маргиналами или бродягами. Зимой погибали десятки бездомных, эти люди были в основном мужчинами, инвалидами войны и теми, кому из-за острой нехватки жилья в очереди на жилье так и не удалось нигде жить. Кроме того, некоторые ночлежки были закрыты, и ситуация была достаточно катастрофической.



Хельсинки 1967 год



Pyhäjärvi. 2000 год

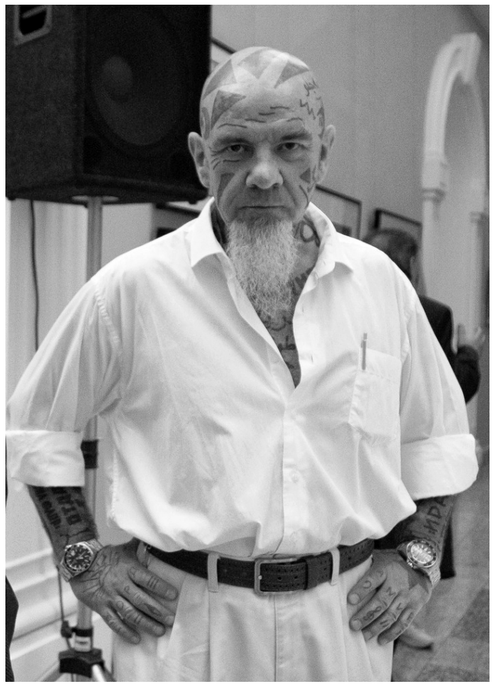


Сибирь. Россия 1991 год

ПРОЕКТНАЯ МАСТЕРСКАЯ

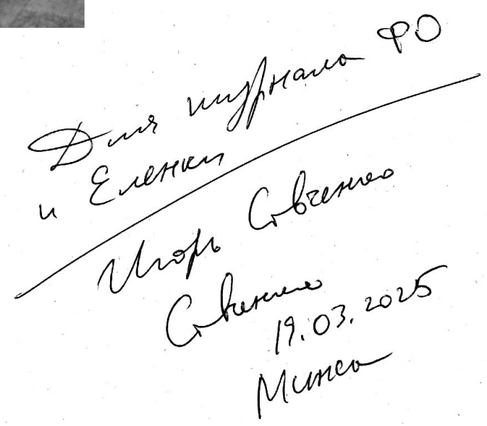
Представляет Еленка Донброва

ИГОРЬ САВЧЕНКО



«Вы не фотографируете, вы создаете»

Ансель Адамс



Савченко Игорь Викторович (родился 14 ноября 1962г. в Минске) — беларуский фотограф, художник, литератор.

С 1988-89 гг. знакомится с участниками Студии творческой фотографии Валерия Лобко, Минск.

В 1990 году получает Премию Кодак-Пате на Международном салоне фотографии в Рояне, Франция. Определяющий год.

В июне 1991 года увольняется с инженерной работы. В том же году проходит его первая персональная выставка, Galleri Index/ Fotograficentrum, Стокгольм.

С 1994 года пишет тексты и прозу.

В 1997 году декларирует отказ от создания новых фотографических работ.

В 2019 году 19 октября, в пространстве арт-группы 1+1=1 (Антонина Слободчикова, Михаил Гулин) предоставляет все свои негативы за период 1985-96 гг. для «деконструкции» (уничтожения) посредством шредера в рамках перформанса литовского художника и куратора Дариуса Вайчекаускаса.

В 2023 году - окончательный и бесповоротный отказ от фотографирования.

Творчество Игоря Савченко отличается от всего фотографического пласта беларуской фотографии. В своих проектах автор предпочитает смысловые нагрузки, четкое проявление философии и влияние на зрителя.

На мое предложение заранее ознакомиться с вопросами Игорь отказался.

- Я никогда не смотрю вопросы. Это дело опасное, на самом деле. Если знаешь заранее, начнешь надумывать. Если бы вопросы предполагали набор информации, которую мог забыть, тогда да; что касается взгляда, отношения к чему-либо, чем больше будешь думать об этом, тем хуже будет.

- Тогда начну с банального. Ты фотограф?

- Вроде это уже выяснили!

- Есть мнение, что твои работы тяготеют к дизайнерскому эстетству.

- Нет, никогда! Я такое не слышал и лично сам так не считаю. Надо идти последовательно. Когда-то, с самого начала, долгие годы я был фотографом! Я не люблю термин «фотохудожник». Считаю, что понятие «фотограф» автоматически подразумевает понятие «художник».





Когда в моем творчестве появился текст, его откровенно стало видно, он начал перетягивать внимание на себя. Именно тогда я, несколько с натяжкой, говорил, что я фотограф. Какой я теперь фотограф?! В прошлом фотограф. Ныне приходится говорить, что художник. Но это всё как-то несколько стеснительно выглядит.

- Почему? Художник звучит выше, чем фотограф. Пиковая стадия.

- Нет! Фотограф - это полноценное «звание». Не хуже, чем художник. Необоснованные суждения, остатки прежних воззрений. Работы фотографов долгое время оценивались, как факт документалистики. Считалось, что это дело техники и всё! Нет вдохновенного труда над холстом или графическим листом, глиной, бронзой или чем-то еще, поэтому отсюда и возникло такое отношение - «недохудожник»! Он рисовать не умеет, вынужден таскаться с треногой и фотографировать.

- От начала изобретения фотографии было много авторов, которые использовали фотографию исключительно как инструмент. Не кажется ли тебе, что это внесение путаницы, деление «фотограф и фотохудожник» - это попытка художников пресечь фотографию как искусство?

- Не думаю. Это условное разделение шло не от художников. Просто от публики, от общего отношения. Термины вырабатываются не самими цеховиками. Это не их дело.

- Что для тебя первично в проектах: слово или изображение?

- Сейчас конкретно осталось только одно - слово. Ментальное изображение осталось. Я не делаю фотографию, всё! Я объявил второй и окончательный отказ. Всё! Возврата больше не будет. Это даже в cv фигурирует. Все эти «штучки» телефонного формата, они идут по другому рангу.

- В 1997 году ты декларируешь первый отказ от создания новых фотографических работ. Чем обусловлен этот отказ?

- С какого-то времени начал происходить конкретный и очевидный сдвиг в сторону преобладания слова над картинкой. Я все больше тяготел к рассказыванию историй. Например, фотографические работы с условными названиями-описаниями: «Картина у него за спиной», «Борьба с красной линией». Факт констатации очевидного элемента в изображении. Со временем тексты стали более и более пространными. Потом появились «Комментированные ландшафты», «Об изменившемся поведении солнечного света». Подписи стали более значимыми, без них фотография являлась неполноценной. На практике многие зрители не утруждали себя чтением описаний, на них работало изображение. Им было этого достаточно. Но! Для меня это не было тем полноценным донесением, которое было туда заложено.

С определенного момента «истории» стали таковыми, что их изложить изображением уже в принципе не получалось. Фотография как инструмент перестала быть адекватной… Что лучше подходит для изложения истории, если не текст? В этом не было ничего нарочитого. Это нормальный эволюционный процесс.

По частоте появления новых работ что-то новое должно назревать.



И. Савченко
Стремительно уносящийся солнечный сет, явивший на мгновение этот ландшафт
1996



- Как это коррелируется с твоим участием в выставках сейчас?

- Участие в выставках не значит производство продукта! Фотографического нового продукта я не произвожу. Его у меня и так немерено!

- ***Ты упомянул два проекта: «Комментированные ландшафты» и «Об изменившемся поведении солнечного света». Давай с первого, как он у тебя возник? Что подтолкнуло и почему такое название?***

- Если говорить о фотографической части, то увы, никогда у меня не было проектов, за исключением именно «Комментированные ландшафты» и «Об изменившемся поведении солнечного света» - это действительно были проекты. По поводу кухни возникновения, зрителя не должно интересовать, почему и как это произошло, что было первично. Но секретов не держу.

«Комментированные ландшафты» - это дело двух-трех лет. Материал был снят давно, в 1991 году и 1992, в районе Ждановичей, Минского моря. Просто было желание запечатлеть «великолепие ни в чем». Высшая степень фотографии, когда зритель не знает, с какой целью сделан этот снимок. Но он определенно знает, что какая-то цель была, была причина! В этом есть первозданность фотографии. Когда ничего не происходит, и ты предстаешь перед изображением или изображение предстает перед тобой во всей своей исключительной чистоте. Точка абсолюта. При условии, что изображение не нагружено событийностью! Не путать с историческими фотографиями, когда событие является определяющим.

В готовой форме проект выглядит красиво, маленькие черно-белые картинки, не тонированные, 15 групп. Сопровождаемые пространным комментарием, написанным от руки под изображением. Фотографии сами по себе обычные, там нет никакого действия - это принципиально. Незаселенная сельская местность, поля, по большей части очень много дорог, какие-то обочины. Время года, в подавляющей части весна/осень, там не разобрать, но отсутствие листвы дает понять, и немного зимнего периода. Людей, естественно, нет. На двух картинках есть коровы – единственные одушевлённые существа.

Принцип соотнесения картинок и подписей - это упоминание о том, чего в кадре нет. Излагается нечто, что происходило до момента съемки, либо что произойдет спустя какое-то время, возможно происходит, но отсутствует в кадре: ***за поворотом дороги,*** - и мы видим эту дорогу; ***за деревьями, на той стороне реки,*** - но мы не видим то, о чем идет речь. Иногда фигурирует песня, естественно мы ее не слышим, но мы знаем, что она звучит, исходя из комментария к снимку. Упоминается и некая особа, которая вечно не видна, а где-то там; про луну, которой естественно нет, но либо была, либо будет. И есть раздел, где событийным элементом становится сам снимок как таковой. Например: ***длинная цепь событий, началом которой является этот снимок.*** Вариаций много. Есть отбеленное изображение с комментарием: ***поможет ли отбеливание предотвратить то неизбежное событие, которое должно было бы произойти вследствие появления этого снимка.***





И. Савченко
Неясные отблески солнечных вихрей, время от времени проносящихся вдали, не позволяя рассмотреть высвечиваемые картинки
1996



И. Савченко
Солнечный свет, мгновением раньше пронесшийся над этим местом, оставив быстро гаснущие всполохи
1996

- Можешь ли ты в этом случае назвать себя писателем, который использует в своем тексте изображение?

- Нет. В тех проектах это была комбинация. Конечно, уже не 50 на 50, но слово преобладает. По моему мнению, без текста чистое изображение становится просто изображением, хорошим, полноценным. Но этого уже недостаточно. На тот момент это была комбинация.

- Твоя новая книга «Доказательство»*, которая была издана в 2024 году - это исключительно тексты. Означает ли это, что Игорь Савченко постепенно предстает в новом амплуа?

**«Доказательство» - это сборник, включающий концептуалистские тексты 1999-2024 гг., написанные от лица разных исследователей и ученых, высказанные в форме гипотез и научного предвидения. Точка зрения, которая под определенным углом может перейти в другую категорию — доказательств, что мир устроен именно так.*

- Увы, но да. Писатель… я бы предпочел старорежимное «литератор». «Писатель» звучит пафосно, того же ранга, как «художник». С придыханием, шепотом - это писатель! Я предпочитаю «литератор», оно более нейтральное. Это тоже включено в понятие «художник», художник - это ведь не только живописец. Художник - это и фотограф, и график, скульптор. Обширное понятие.

Все остальное не являлось проектной работой! Скорее можно назвать «методой» использования чужих изображений. Она сложилась из отдельных частей. Я брал, допустим, сто картинок, и выбирал, что буду переснимать. Потом просто сортировал: это в жесты, это сюда, а этот кадр никуда. Он может стать первым, может начать какую-то другую секцию.



Эта «метода» - один большой проект, представляющий собой «скелет» с определенной идеей, подходом к тому, как получаются изображения. Были требования к исходному материалу, наращивалось «мясо», появлялись дополнительные секции. Это было главное.

- То есть негативы, которые ты апроприировал, уже являлись той красной линией?

- Нет! Нет! Не негативы!! Я апроприировал не негативы, а чужие готовые отпечатки путём их перефотографирования. Это принципиальная разница! И даже тот случай, когда я отпечатал с негатива, я отдал его хозяину. Они не являлись моей собственностью. Переснимал - это принципиальная разница! Не устану это повторять.

- Кстати, как тебе пришла в голову эта идея использовать чужие негативы или перенимать чужие фотографии. Это твое личное озарение или тебя на это кто-то сподвиг?

- Есть виновные.

- Можешь их назвать?

- Конечно!
Товарищ Тарковский, товарищ Сокуров.





Наверное, раньше я увидел «Зеркало». Это был 1986, когда Тарковский умер. Его фильмы не показывались с момента его отъезда, невозвращения. Я увидел в кинотеатре «Центральный», проходя мимо, две афиши: «Тема», где было просто название фильма без комментариев, и «Зеркало».

Оба в одной стилистике. Я, к своему стыду, на тот момент не знал ни одного, ни другого фильма. На афише «Тема» было написано имя режиссера - Глеб Панфилов, а на афише «Зеркало» ничего, кроме времени начала сеанса. Афиши настолько отличались от остальных, что решил пойду-ка на «Зеркало». Первый раз там увидел использование хроникальных кадров, до этого никто так не делал. Меня это потрясло.

Покадровый «просмотр» картины «Охотники на снегу» Брейгеля в фильме «Солярис» произвел на меня сильное впечатление, с тех пор эта картина стала любимой. В фильме камера путешествует: то приближается, то удаляется от картины, за кадром каркают вороны… Эпично.

Потом Сокуров с фильмом «Одинокий голос человека», 1988 год, его показали по телевизору. Режиссер задействовал в фильме дореволюционную хронику в замедленном действии.



Одно время я захаживал в антикварную лавку (букинистический магазин) в Троицком предместье, «Венок», по-моему, называлась. Именно там в 1989 году увидел открытку «Мужские ванны, Саки». Карточка датирована 1907 годом, фотограф Н.Вязнов. Матовая картонная фотобумага с полиграфическим задником.

Меня поразило изображение, странная картинка, я ее купил. Решил переснять открытку, сильно ее увеличив, стараясь абстрагироваться от целого изображения, чтобы рассмотреть в макро-режиме, фрагментарно. Отснял и получилась прекрасная серия из восьми работ. Она стала первой.









Ранее, блуждая по улицам города с фотоаппаратом в поисках смысла, я удрученно возвращался домой. Было ощущение дискомфорта, что-то ускользало от меня. Возможно, это было просто предчувствие чего-то. А тут вдруг! Меня осенило - дома лежит коробка с семейными негативами, там куча фотографий! Зачем мне искать чужое, если передо мной - Вселенная.

P.S.: Доказательство от обратного. Наше восприятие фотографических и кинематографических образов интересным образом соотносится с восприятием окружающей действительности. Традиция рассматривать структуру «фильм в фильме» - особый аналитический прием. Как сказал Жаком Деррида, «никакой внетекстовой реальности не существует».





«ИСКУШЕНИЕ СЕРГЕЕВА»

Не фотографический проект! Это конкретно книга.

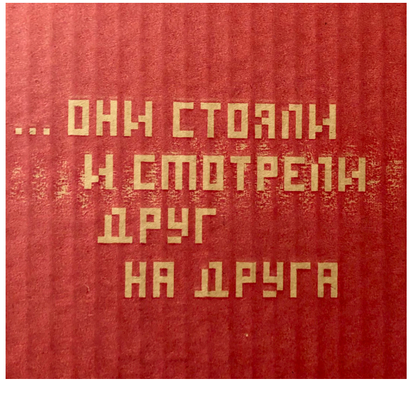
Дизайн готового продукта - не моя заслуга. Мне помог в этом художник Константин Ващенко, который имел отношение к дизайн-студии «Collection». У нас уже был опыт общения, в 2021 году мы сделали маленькую тоненькую книжечку к одному моему одновечернему выступлению. Поэтому, когда у меня собралась определенная концентрация рассказов..., рассказов в чистой форме, я решил обратиться к Константину. Озвучил ему свое видение концепции. Через некоторое время пришло осознание, что первоначальный вариант не сработает. Костя предложил другую подачу моих текстов и изображений. В книге указано, что дизайн - Константина Ващенко.

На тот момент еще не было фейсбука и такого широкого поля социальных сетей, поэтому было решено под презентацию книги организовать фотовыставку с одноименным названием.

Повторюсь, «Искушение Сергеева» - это сборник рассказов. Коммерческий проект. Кстати, еще есть несколько экземпляров.









ВЕСТИ СЪ ЗАПАДНАГО ФРОНТА

НЕОБДУМАННОЕ КОВАРСТВО ЛУНЫ

Пластинка, на которую давить потокъ воздуха
Кремёжный рычагъ
Стрелка
Инструкція
Шкала скорости
Алюминіевая рама
Шарниръ
Пружина
Регулировка натяженія пружины
Отверстія для настройки натяженія

Едва вступившая въ свою первую четверть лу-
на, наблюдаемая въ северо-западномъ секторе
уже съ четырёхъ часовъ по-полудни последнія
два дни къ ряду, заметно затрудняетъ действіе
нашихъ войскъ на северномъ фланге. Опера-
тивная перегруппировка силъ справедливо

Принять временныя трудности за ослабленіе
наше, соединённыя войска непріятеля, сумевъ
забыть на время объ уже явныхъ внутреннихъ
противоречіяхъ своихъ, предприняли третьего
дня малоуспешную попытку прорыва на на-
шихъ северныхъ флангахъ. Однако, неразви-

ВЕСТИ СЪ ЗАПАДНАГО ФРОНТА

НАШИ УСПЕХИ

Рама хвостового оперенія
Верхній руль
Киль
Оболочка изъ прорезиненной ткани
Руль высоты
Стабилизаторъ
Гайдропы
Трось
Подвеска кабины
Задній винтъ
Баллонетъ
Передняя пассажирская кабина и рубка
Нижній руль направленія
Задняя пассажирская кабина и рубка
Передній винтъ
Крепленіе подвески

...Успешное действіе лучевого аппарата про-
тивъ соединённыхъ войскъ непріятеля не ос-
тавляетъ более места для сомненій въ блестя-
щихъ способностяхъ нашихъ военныхъ инже-

ми братами Севернаго моря, въ части оного, при-
летающей к владеніямъ государства Датскаго.

Не только теперь, но и прежде видали мы все

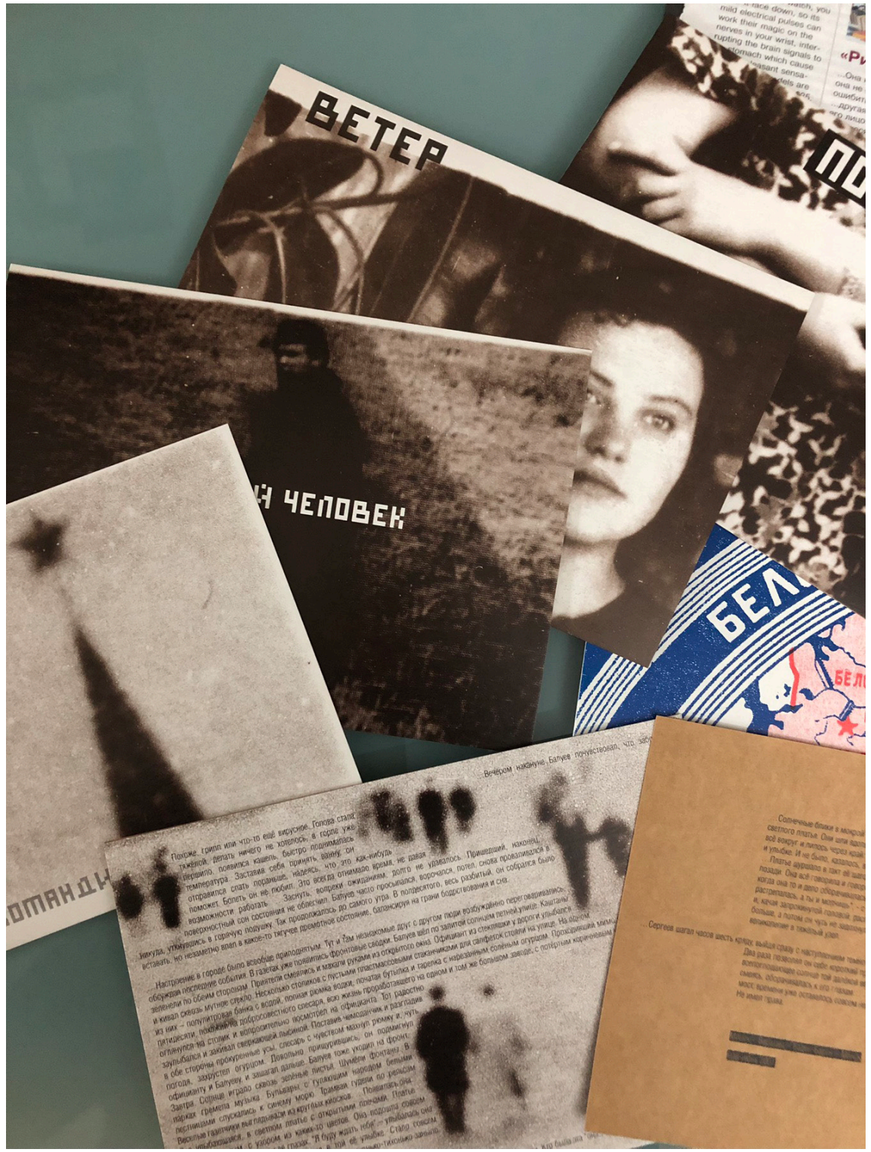
ВЕСТИ СЪ ЗАПАДНАГО ФРОНТА

СЪ ЕВРОПЕЙСКАГО ТЕАТРА ВОЕННЫХЪ ДЕЙСТВІЙ

...“Отчего же лучи солнца именно “датскаго”
положены были для пораженія коварнаго
непріятеля?” - такъ и слышимъ мы вопрошаніе
пытливаго читателя. Едва ли небесное
местоположеніе лучевого аппарата выбралось
по соображеніямъ характера политическаго,

Шкала подъёма
Отверстіе
Подвеска
Нулевая линія
Шкала скорости
Стрелка
Футляръ

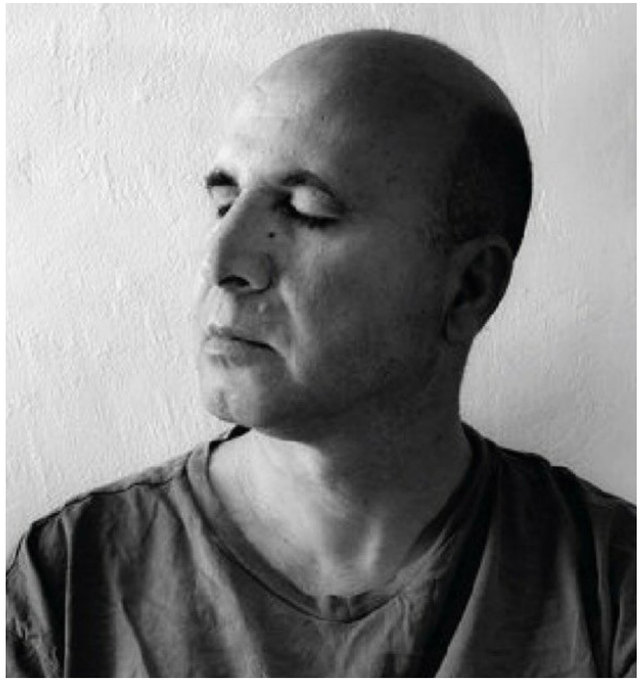
выгодной съ техническаго угла зренія; дабы
поражающая способность фокусированныхъ
солнечныхъ лучей была бы величайшей изъ
возможныхъ. Следуетъ также полагать, что и
дислокація непріятельскихъ войскъ, и
натуральный уголъ отстоянія солнечнаго диска
къ горизонту на часъ нанесенія лучевого удара
въ немалой мере повліяли на дислокацію
нашего воздухоплавательнаго аппарата,
оказавшегася волею полагаемыхъ
обстоятельствъ надъ владеніями государства
Датскаго. Ударъ, призванный повергнуть
непріятеля и въ который разъ доказать силу
нашего доблестнаго оружія, удался. Непріятель
терпитъ сокрушительный уронъ въ живой силе
и вооруженіяхъ. Тяжелымъ разрушеніямъ
подверглись и его фортификаціи второго
эшелона. Вчера черезъ нашего посланника въ
Австро-Венгріи намъ была передана просьба о



Сайт Игоря Савченко
https://igor-savchenko.com

По ту сторону Земли

Автор рубрики Борис Гуревич



Илан Бен Йехуда
Ilan Ben Yehuda
Израиль

Пришло время представить одного израильского фотографа, практически моего соседа, Илана Бен Йехуда. Родившийся в 1960 году, Илан с детства увлекся фотографией и визуальным описанием историй, что и привело его к обучению в институте Camera Obscura в Тель-Авиве.

Он уделял много времени изучению фотографий и приемов признанных мастеров, работая графическим дизайнером в индустрии моды, пока не пришел к собственному пониманию роли цвета и дизайна.

Помимо формального обучения фотографии, Бен Йехуда также получил степень философии в Еврейском университете в Иерусалиме. Это сочетание визуальных и интеллектуальных начал значительно повлияло на его взгляд как художника.

Последние годы Илан посвящает большую часть своего времени уличной фотографии, жанру, который он считает наиболее плодотворным для себя — это больше, чем просто художественное занятие, это форма личной свободы и выражения, «это главный двигатель, который способствует моему личному удовлетворению и счастью». Вдохновленный работами многих известных фотографов, он бродит по улицам с камерой в руках, желая задокументировать яркое полотно городской жизни.

Работы Бен Йехуды демонстрируют его способность схватывать решающие моменты — те мимолётные ситуации, которые передают историю, эмоцию или идею. Будь то взаимодействие света и тени на оживлённой улице или между незнакомцами, его фотографии приглашают зрителя замедлиться и впечатлиться. «Хорошая фотография — это та, в которой вы можете узнать свой отпечаток пальца», — говорит он, подчёркивая важность развития собственного стиля и перспективы. На замечания коллег, что его фотографии часто напоминают работы других авторов, он реагирует с юмором: «Я не повторяю чужих фотографий, мы все наблюдаем жизнь через объектив, а он снимает одинаково».

Цвет, тени и композиция важны в уличной фотографии Илана. Яркие цвета и резкие тени не только привлекают взгляд зрителя, но и подчеркивают местную атмосферу с характерным жестким светом. Тени и свет создают глубину и интригу, а тщательное внимание к композиции преподносит связную историю. Уличная фотография — это трудоемкое занятие, которое требует терпения, преданности и глубокого понимания окружающей среды. «Вам нужно провести много времени на улицах, чтобы лучше узнать места и людей, которые встречаются там».

Надеюсь, что вам будет интересно немного познакомиться с атмосферой наших улиц по фотографиям Бен Йехуды и, возможно, появится желание посетить их.






Photo Delivery










44
19-907






OPERA HERBE
rebar






אבות ובנים העולמי
אריה לייב פינקל
קופת העיר






צעקה הנשרה
ואין מושיע לה
באו מים עד נפש - ואנו נשב שאננים?
ברחבת בתי אונגרין
משה זאב וארנשר
דוד הוכברנר
קוראים למהפכה
חלק מהמפכה
נמשיכה למהפכה
למחאה אדירה על מעצרה הנפשע



Лабораторная работа

Фотоаппарат не нужен

Сергей Тихомиров

“Однажды вечером учёный сидел на своём балконе; в комнате позади него горела свечка, и вполне естественно, что тень его расположилась на стене противоположного дома; она даже поместилась на самом балконе, как раз между цветами; стоило шевельнуться учёному — шевелилась и тень - это она умеет…”

Г. Х. Андерсен. “Тень”

Фотограмма - это изображение на светочувствительном материале, полученное без использования оптических приборов. На просвет размещают какой-либо предмет. Этот предмет отбрасывает на светочувствительную поверхность тень. Таким образом, везде, кроме тени предмета, происходит засвечивание этого материала. Если после такого действия материал проявить и закрепить, то затенённые участки останутся светлыми, а освещённые станут тёмными. В случае, когда предмет, например, полупрозрачный, тень его имеет разную плотность, а на фотограмме появляются тональные переходы.

Долгое время фотограммы оставались лишь научным инструментом. Например, учёные-ботаники раскладывали на чувствительной бумаге листья растений и помещали на освещённое солнцем место. Таким образом фиксировали их контур, а если повезёт, сосудистую структуру листьев. Другой пример - всем хорошо известная рентгенография. Только в этом случае вместо видимого света используется рентгеновское излучение. А на снимке рисунок создаётся тенями от костей и мягких тканей.

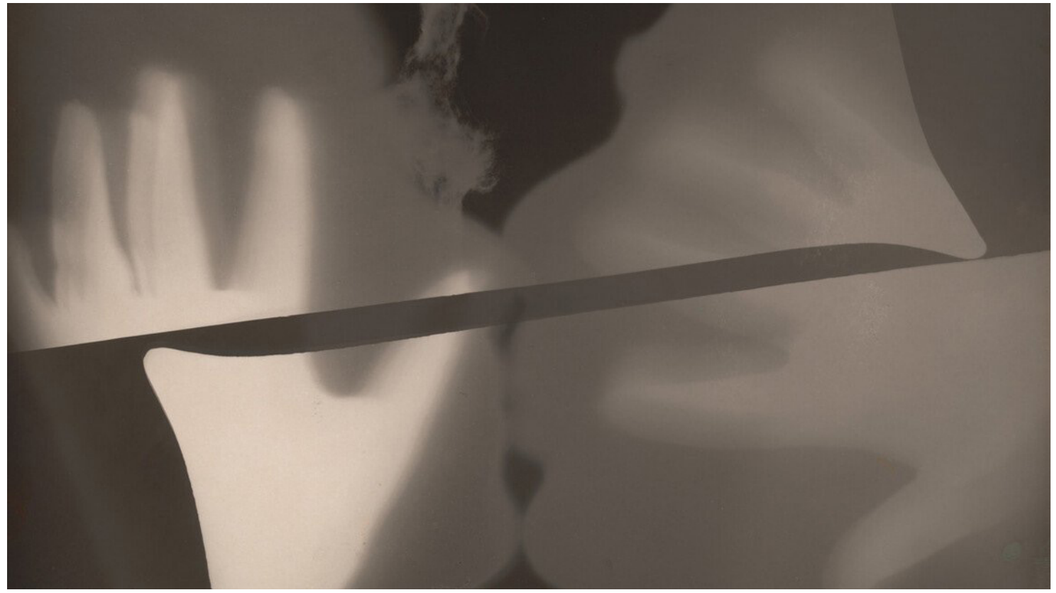
Первым светочувствительным материалом, пригодным для фотограмм, была цианотипная бумага [1]. Так же может использоваться солянка [2] и все другие бумаги для альтернативных процессов. Но мы будем использовать обычную фотобумагу. Дело в том, что для фотограмм, чтобы они были чёткими, необходим либо точечный источник света, либо чтобы предметы были плоскими и плотно лежали на бумаге. А все бумаги для альтпроцессов чувствительны только к ультрафиолетовым лучам, причём чувствительны очень мало.

В настоящее время известные (и безопасные в бытовых условиях) точечные источники УФ столь слабы, что время освещения будет составлять не менее часа.
Поэтому с такими бумагами возможен только способ, когда плоские предметы лежат на бумаге (и даже прижаты стеклом) и освещаются мощным рассеянным светом, солнцем или УФ лампой.
А это в некоторой степени ограничивает нас в создании интересных работ.
Хотя, говорят, творчество начинается там, где есть ограничения, так что, кто знает…

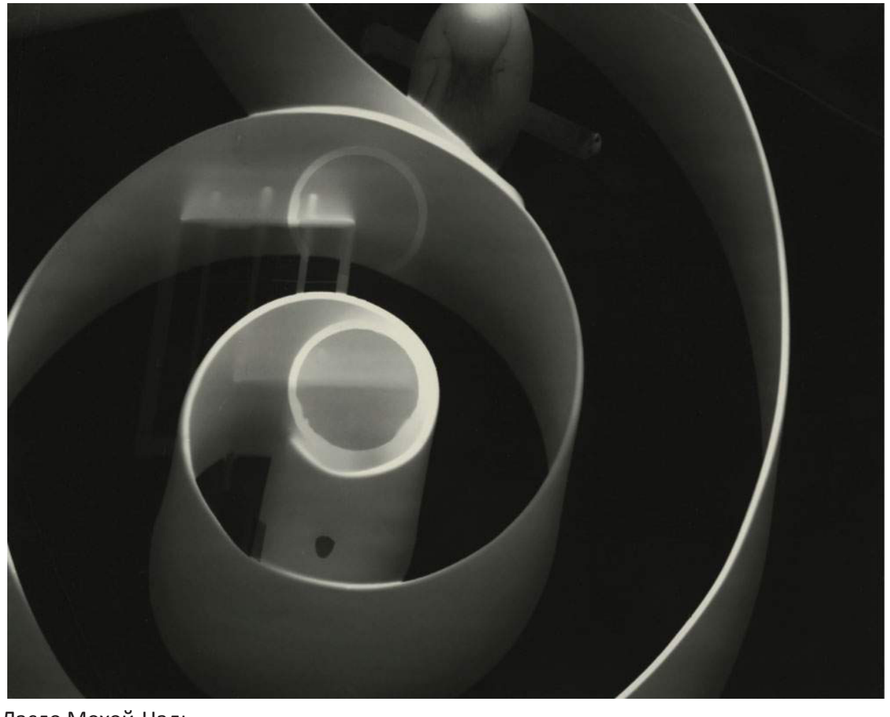
Экспериментировать с фотограммами как с творческим инструментом начали в двадцатых-тридцатых годах прошлого века на волне авангарда в Советской России, в Германии, Франции.



Эль Лисицкий, 1924. Реклама чернил Tinte Pelikan



Ман Рэй. Поцелуй, 1922



Ласло Мохой-Надь



Александр Родченко. Проект форзаца книги “Красная Армия”, 1938

Несмотря на техническую простоту, фотограмма не была распространённым искусством. В русской википедии приведено 7 имён художников, занимавшихся фотограммами, в английской около 30. Здесь напомним лишь о нашем современнике Александре Китаеве

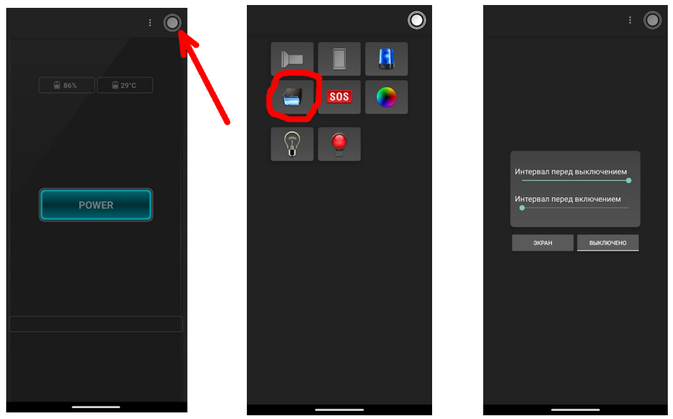


Александр Китаев. Из книги “Путешествие света”

Итак, чтобы делать фотограммы, нужны свет, тень, фотобумага и проявитель с закрепителем. Я перепробовал разные источники, дающие жёсткий направленный свет. Лампочка для фонарика, светодиод, светильник на прищепке из Икеа. Пожалуй, икеевская лампа с линзой даёт самый лучший направленный свет. Правда, слишком яркий. Пришлось держать перед ним стекло от солнцезащитных очков.



Но самым удобным источником света оказался фонарик смартфона. Из Google Play установил приложение Tiny Flashlight, которое позволяет управлять фонариком в разных режимах. Им можно включать постоянный свет, а для собственно фотограмм подошёл режим стробо. Он позволяет делать серии коротких вспышек.



На левой картинке начальный экран приложения и кнопка выбора режима фонарика. На средней выделена иконка стробоскопа. На правой положение движков, при котором короткие вспышки примерно раз в секунду. Запускать вспышки фонариком нужно правой нижней кнопкой. Кроме того, для телефонов есть удобные зажимы для установки на штатив.

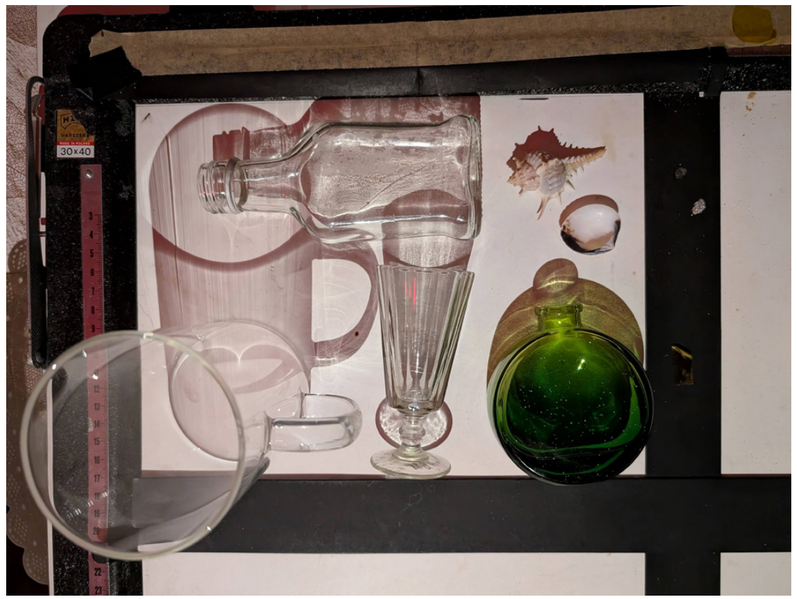


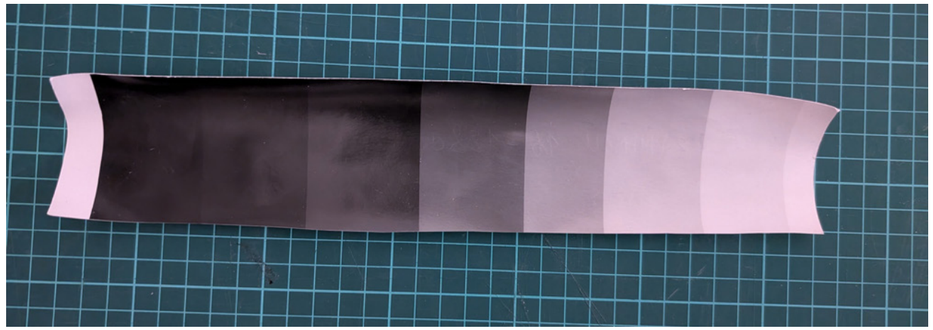
Теперь об организации места для работы с фотограммами. Тут я отсылаю к своему эссе про фотопечать [3], ибо от рабочего места для классической печати отличие только одно - вместо фотоувеличителя штатив с телефоном. Или лампа на прищепке, прицепленная к какой-нибудь полочке. Остальное, как для печати фотографий,- тёмное помещение, красный фонарь, кюветы с проявителем и фиксажем, промывка текущей водой.

Возьмите лист обычной бумаги такого же размера, как ваша фотобумага, соберите на нём свою композицию и подберите положение источника света, рассматривая тени. Запомните положение всех предметов, а ещё лучше отметьте на листе и подпишите, где что. Потом будет проще собирать композицию на фотобумаге в темноте при красной лампе.

Затем нужно сделать пробы. Нам надо узнать время освещения фотобумаги, при котором на ней появляется едва заметный тон, и время, когда она максимально почернела. Отрежьте от фотобумаги полоску примерно 5 см шириной и положите на место вашей композиции. Для неподвижности зафиксируйте полоску по коротким краям клейкой лентой. Приготовьте плотную картонку такого размера, чтобы полоску можно было закрыть полностью. Для начала прикройте ею 2-3 см полоски - это будет кусочек, на который свет не подействует, и он останется белым. И начинайте пыхать фонариком и двигать картонку. Первая вспышка - сдвигаем на 3-4см, вторая - сдвигаем ещё, дальше каждый раз удваиваем количество вспышек, но не больше 16. В итоге у нас получились участки, которые получили 1, 2, 4, 8, 16 и 32 вспышки, и незасвеченный участок. Ищем участок, где наметился тон, немного отличающийся от незасвеченного. Если сразу после первой вспышки сильное потемнение, нужно заклеить фонарик бумажной клейкой лентой. Можно малярной, но лучше взять специальную для художников. Она не оставляет следов. Мне даже пришлось заклеивать двумя слоями. А если понадобилось слишком много вспышек и вы устали считать, то можно сдвинуть верхний движок стробоскопа влево и длительность вспышек увеличится.

Допустим, мы нашли столько вспышек, где чуть заметное потемнение. Пусть это будет N вспышек. Сделаем ещё одну полоску, которую начнём с N. Принцип тот же: N, сдвигаем картонку и ещё раз N, а затем 2N, 4N, 8N, 16N. Мне с моим телефоном повезло: после двух слоёв ленты, наклеенной на фонарик, N=1, и сотни вспышек считать не пришлось:-)





Для наших фотограмм будем использовать количество вспышек, как для трёх самых тёмных участков нашей полоски.



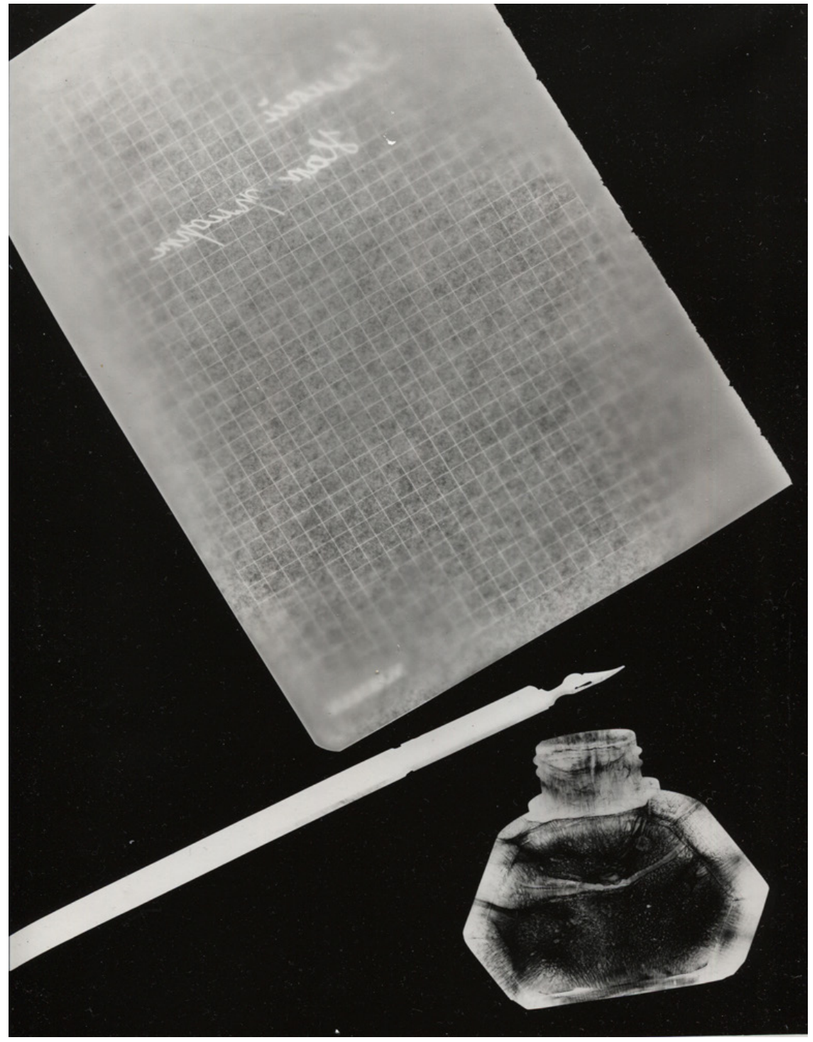
Есть два подхода к фотограммам. В первом случае картинка получается при неизменном расположении предметов в композиции. И второй тип - фотограммы, когда итоговая композиция составляется за несколько этапов. Мы на время останавливаем процесс освещения, добавляем, или убираем, или двигаем предметы. А после этого продолжаем освещать. И так можно делать несколько раз. Первый способ больше подходит, если предметы прозрачные или полупрозрачные. Второй - для непрозрачных или комбинации прозрачных и непрозрачных. Этот способ позволяет получить не только чисто белые силуэты, но и управлять тоном силуэтов. А ещё так можно делать интересные наложения.



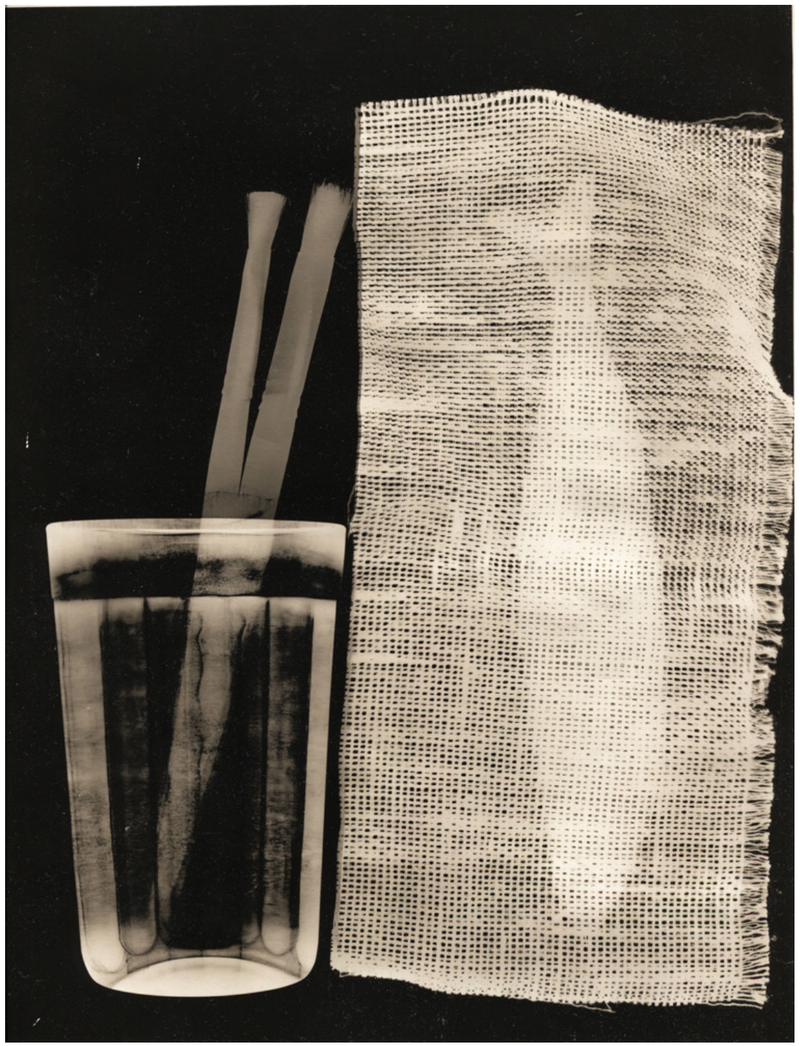
Покажу несколько фотограмм с пояснениями, как они сделаны.
Для начала самая простая - матрос в стеклянной кружке. Она сделана по первому способу. На бумагу поставлена кружка, в неё пластиковая игрушка-солдатик и разложены стеклянные гранёные пуговицы. Свет падает не перпендикулярно бумаге, а под острым углом, достаточным, чтобы тени от кружки и матросика вытянулись. А то, что на фигурку накладываются всякие пятна и линии, объясняется тем, что стекло проводит свет и позади матроса вышли световые “зайцы”.



А здесь уже “двойная экспозиция”. Сначала сделал один “пых” на чистый лист фотобумаги. Это для того, чтобы не было лишённых тона участков, которые смотрятся не очень хорошо. Затем положил на фотобумагу ладонь и засветил до уровня, как на пятой ступеньке, если считать справа на тестовой полоске. Потом рассыпал пуговицы и досветил до седьмой ступени.

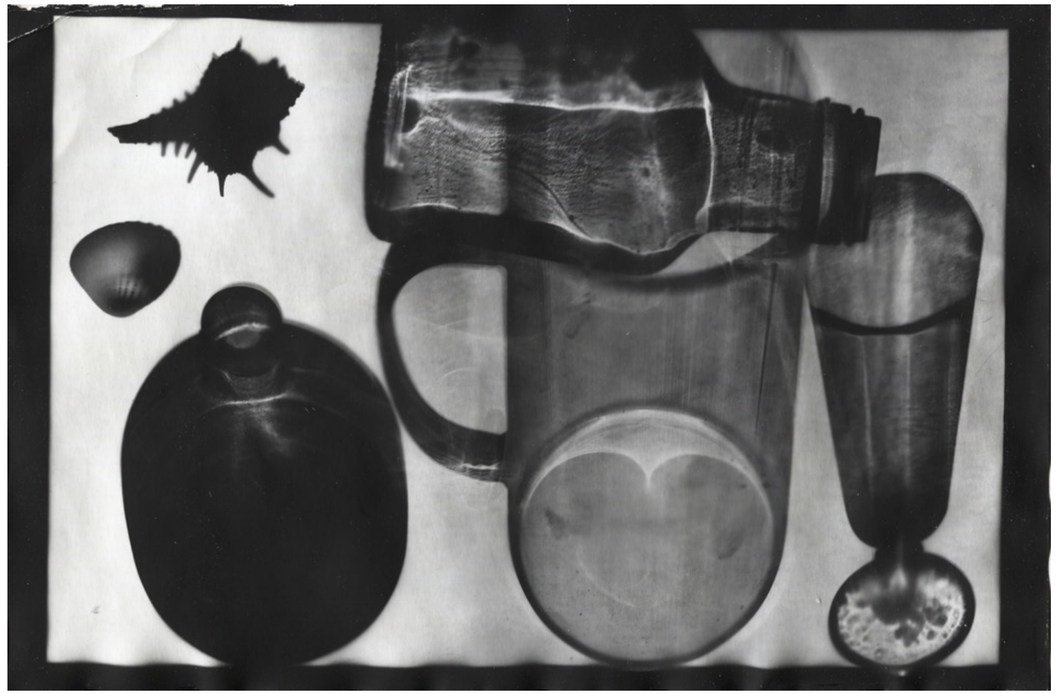


“Учёный натюрморт”.
А точнее, учебный. Здесь так же для начала первое засвечивание, чтобы получить лёгкий тон. Затем светил чуть больше, чем до последней самой чёрной ступени. Потом убрал ручку и флакон и закрыл место, где они лежали, плотной картонкой. И после этого светил ещё столько же, чтобы просветить тетрадный листок. Так как после первой засветки экспозиция такова, что чернеть уже некуда, не образовалась граница на том месте, где был край картонки.

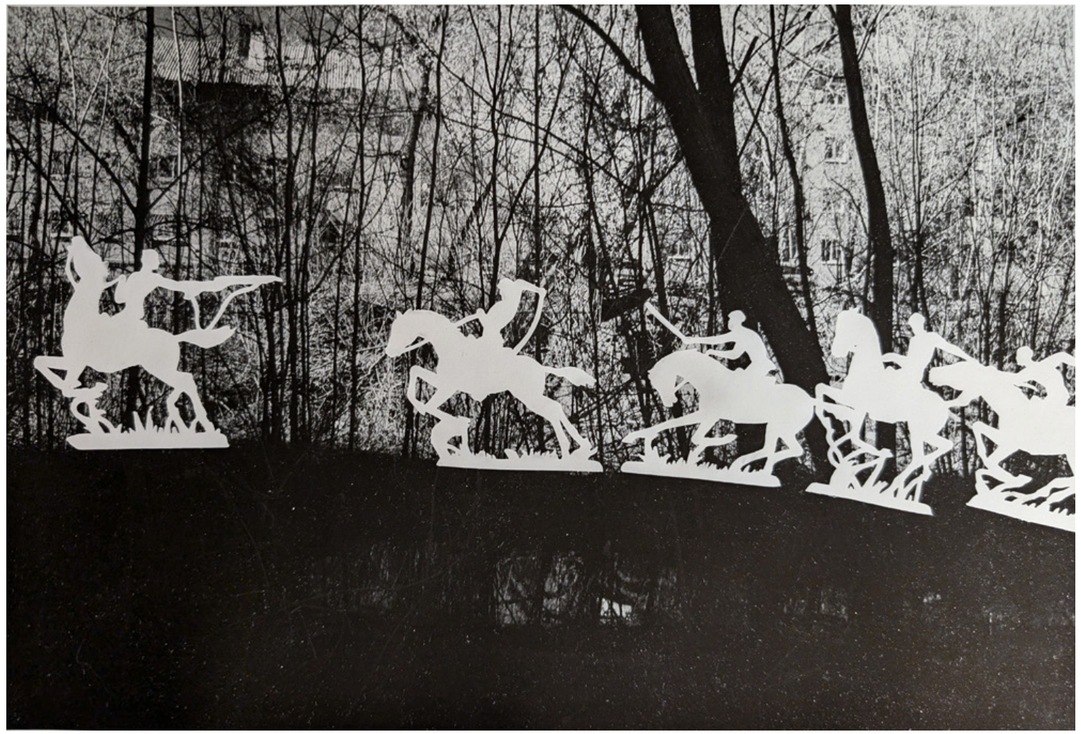


“Оммаж Петрову-Водкину”
После того, как были сделаны несколько разной степени смотрибельности фотограммы обычным способом, я вспомнил, что у меня есть очень старая фотобумага и лит-проявитель [4]. С литом тестовые полоски уже не очень работают, потому что лит нелинейный процесс, и проявление в нём идёт “на глазок”. Но всё же мультиэкспозиция в нём возможна. Пробы надо делать не кусочками по полоске бумаги, а сразу на всей композиции. И не забываем, что лит - это сильная передержка.

Поэтому я отклеил от фонарика телефона липкую ленту, с которой печатал обычные фотограммы.
“Мухинский” гранёный стакан нашёл на месте недавно снесённого барака (и флакон из-под чернил на предыдущей фотограмме оттуда же). Селёдка, лежащая на куске дерюжки, вырезана ножницами из другой фотографии. Кисти из стакана убрал после того, как бумага получила половину экспозиции. Ещё через половину оставшегося времени убрал рыбу. А дерюжку убрал, когда до конца оставалась последняя осьмушка времени. Лит-процесс обеспечил приятный оливковый оттенок.



Что можно ещё делать с фотограммами?
Как вы заметили, фотограммы представляют из себя негативное изображение. Можно взять фотограмму, приложить её изображением к листу фотобумаги, прижать тяжёлым стеклом и просветить насквозь. Тогда получится позитивная и зеркальная копия.



Можно совместить фотограмму с классической печатью. То есть разложить предметы на фотобумаге под объективом фотоувеличителя.

Можно, но я в этот раз не пробовал, двигать не предметы композиции, а источник света, или светить разными источниками. Например, с жёстким направленным светом и с рассеянным. Причём, если светить одновременно или по очереди, результат будет разный.

Фотограмма - это увлекательное занятие, фотография без фотоаппарата и без плёнки. Наверное, по духу она ближе всего к натюрморту.

1. Сергей Тихомиров. Берлинская лазурь. PhotoPallet, стр.44
2. Дмитрий Орлов. Соляная печать Фокса Тальбота. https://www.photographer.ru/cult/practice/4964.htm
3. Сергей Тихомиров. Ручная печать фотографий. PhotoCentra 2024 №5, стр.96
4. Сергей Тихомиров. Лит-печать. ФО фотообзор. Декабрь 2024



АВТОРЫ

Представляет Марина Глебова

Николай Семёнов



Николай, скажите пару слов о себе.

В прошлом преподавал иностранные языки в вузе, работал военным переводчиком, заведовал отделом международных связей в бизнес-фирме. Теперь пенсионерю потихоньку на окраине Ростова-на-Дону. Собака, внуки, немного спорта, книг, музыки.

И немного о себе в свете графики и арта. Почему этим занялись?

Занимаюсь этим всю жизнь. Но не профессионально. Надо же как-то себя выражать без слов! Выставляюсь на нескольких зарубежных и домашних сайтах начиная с начала 2000-х. Была пара персональных выставок, последняя в 2022 году.

Вы человек рисующий? Карандашом, красками, линерами на бумаге, например?

Да, рисующий, и тушью тоже. Однако с появлением компьютера рисую совсем редко.

Фото или диджитал-арт - что вам интереснее создавать?

Фотографирую с 2004 года, когда получил в подарок первую цифровую камеру. Теперь не было необходимости рисовать всё – можно было просто сфотографировать. Лень – двигатель прогресса. Так что получилось, что фото и графика неотделимы.

Каким способом создаёте свои работы? Что-то сами дорисовываете? Или берёте откуда-то детали? Применяете ли фильтры?

Поскольку коммерческие цели передо мной стоят редко, я свободен в творчестве. Обычно начинаю с малоощутимой идеи и определяю пути её осуществления:

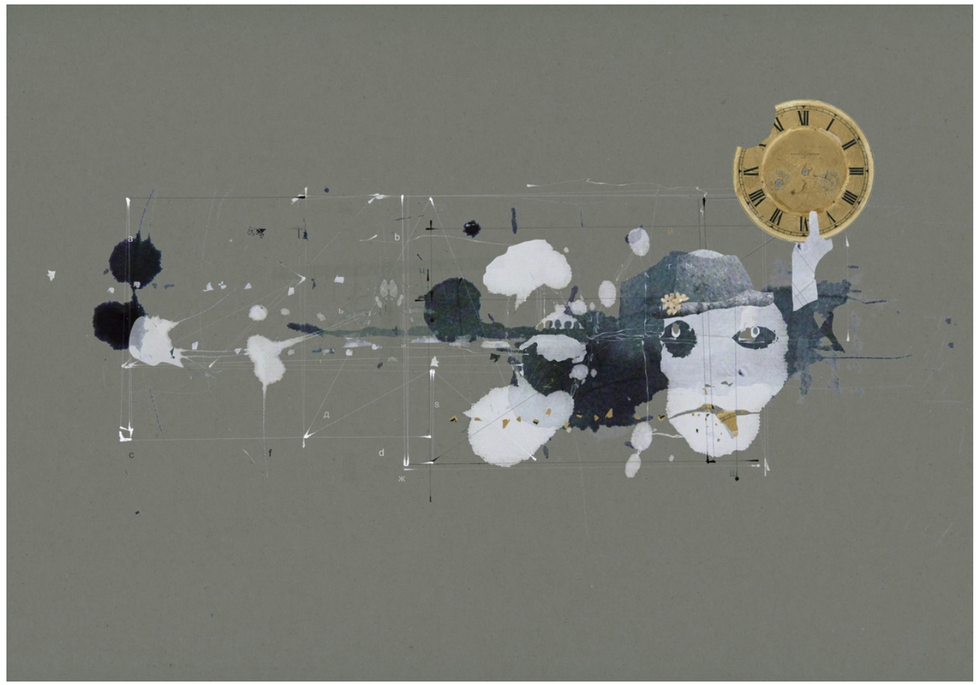
а) фотография, а снимаю я достаточно часто. У камеры свой взгляд на жизнь, а у меня – свой. Редактирую, то есть добавляю то, что она не заметила, или убираю то, что считаю ненужным. Больше второго. Всю жизнь борюсь с деталями, но успехов мало. Рабочие инструменты ныне – Painter 2022 и планшет.

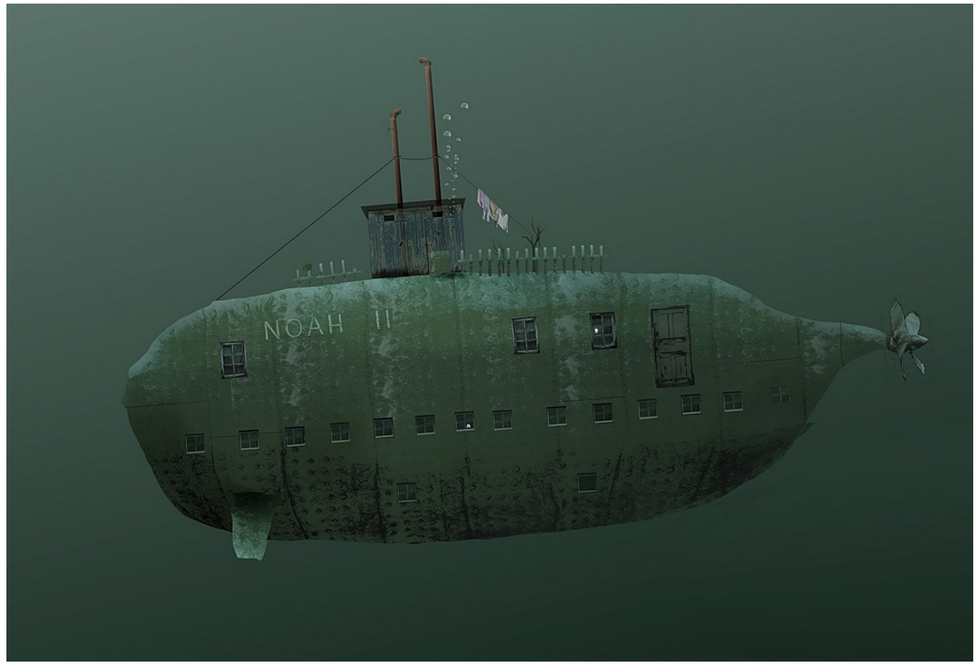
б) если идея рождается в графике, то фотография играет вспомогательную роль, иногда в виде кадров с деревьями, текстурами и т.п. Все это накладывается слоями на графическую основу и обрабатывается.

в) работаю кистями и прочими инструментами редактора с начала и до конца, практически без участия фото. Фильтры не применяю, но широко использую цветовые градиенты, большинство которых сделал сам.

г) Работаю на фото примерно так, как если бы художник работал по холсту.

Название «компьютерная графика» кажется странным, поскольку компьютер не рисует, а лишь служит инструментом. Компьютер дает возможность экспериментировать. В итоге иногда получаются интересные работы, но вины моей или заслуги тут нет. Иногда тебя ведет работа, но не ты сам.




NOAH II

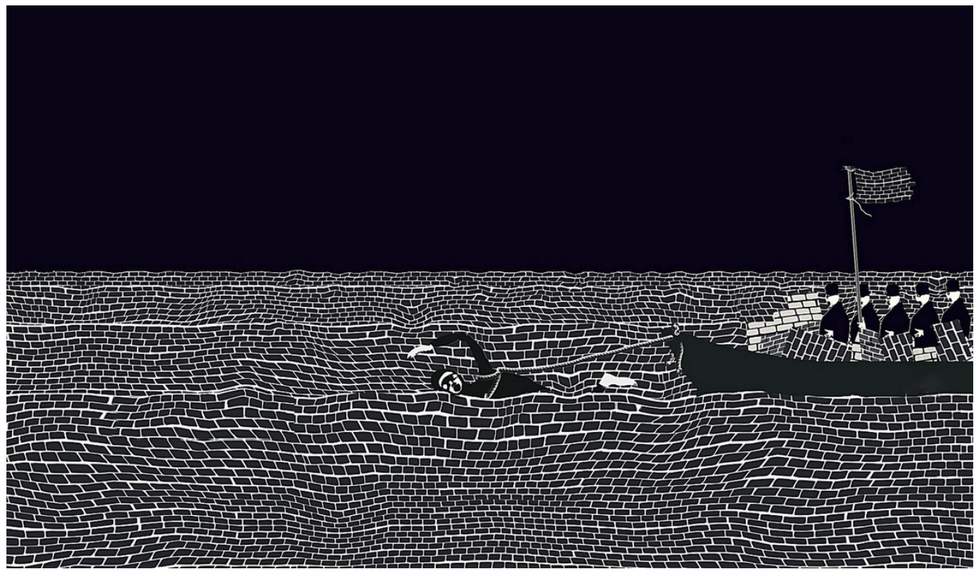





9 10 1
5 16 17













Тысяча и одна ночь с Анзором Бухарским



Сэндвич премиум-класса «Император».

Рецепт:

Лаваш
Помидор
Яйцо вареное
Сыр «Хорезмский»
Колбаса «Покиза» (Халал)
Зелень

Доподлинно известно, что в точности такой сэндвич, такого же размера и той же степени прожарки Амиру Тимуру однажды приготовил заезжий итальянский повар. Заморская еда так понравилась Амиру, что он приказал отобрать у кулинара паспорт и поставить на службу су-шефом на императорскую кухню.

Самодержец требовал сэндвичи иногда по три раза в сутки, потчевал ими жен, любовниц, иностранных дипломатов и коллег-правителей. Сэндвич пришелся ко двору всем, кроме шеф-повара. Испугавшись конкуренции и улучив момент, тот затеял интригу:

- Ваше величество, вы уж не обессудьте, но этот фастфуд до добра не доведет.

- Что ты имеешь в виду, смерд? – нахмурился Тимур.

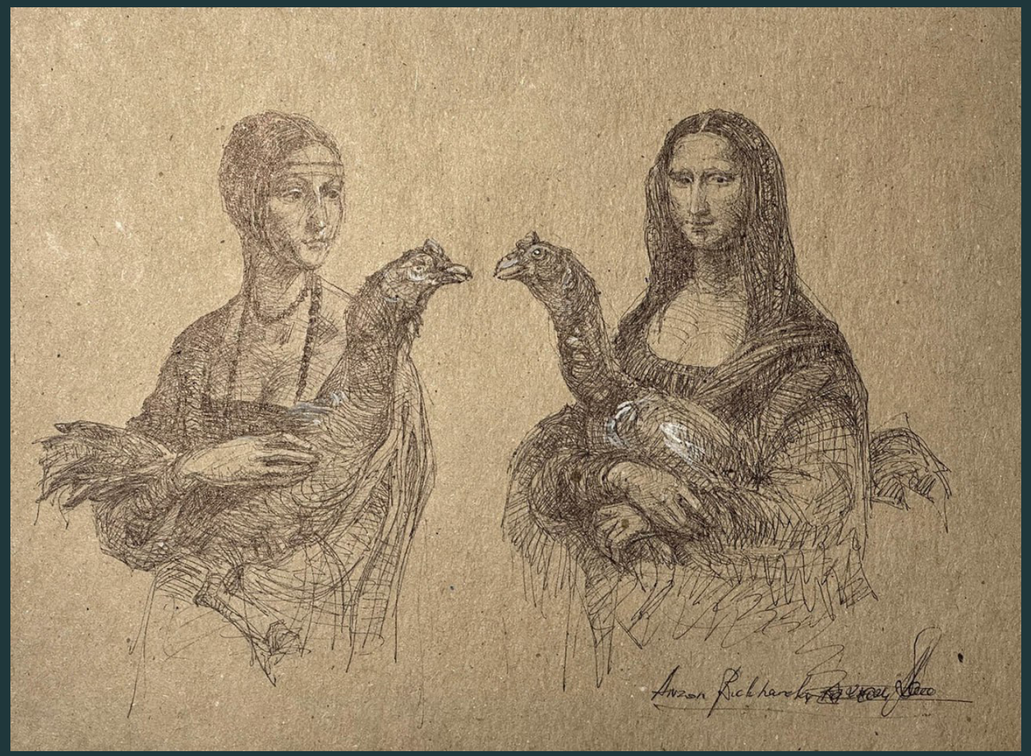
- Все с этого начинается, – продолжил нашептывать в царское ухо повар. – Сегодня колбаса, завтра народу захочется ветчины, так и раскачивают лодку. Так сказать, подмывают вековые устои и обесценивают скрепы. А там и до революции недалеко.

- Б..., точно! – выругался император, известный своим непредсказуемым и свирепым нравом. – Повесить обоих!

- Погодите, а меня за что?! – только и успел выкрикнуть подлый интриган, но уже через семь минут болтался на виселице рядом с иностранным коллегой.

На долгие века секрет сэндвича был предан забвению и только благодаря интернету обрел вторую жизнь.
Наслаждайтесь.





Стоило потеплеть, как под окнами появились три говорящие бабки. Ровно в 6 утра, скорее всего сговорившись, бабуси усаживаются на бревенчатую скамейку у арыка лицом к пыльной дороге, начинают без умолку трындеть.

Сначала вполголоса. Но через 5-10 минут журчание в арыке будоражит им воображение, кислород наполняет их легкие, поднимается в мозг, кровь начинает бегать по тонким венам, – голоса старушек становятся громче и пронзительнее. Особенно той, что слева, в накинутой на плечах шали. Если закрыть окно, всё сливается в один сплошной гул, напоминающий шум работающей стройки. Район потихоньку просыпается.

Конечно, мне хочется, чтобы, как в советские времена, проехала оранжевая поливалка и щедро окатила водой не успевших разбежаться старух.

Или скамейка вместе с ними вдруг опрокинулась в арык.

Или скамейка оказалась вымазанной какой-нибудь смолой, к которой болтуньи приклеились бы жопами. Этот вариант мне кажется наиболее забавным.

Отдирать их сбежался бы весь двор. Не получилось. Вызвали МЧС. На красно-синие маячки припаркованных как попало автомобилей МЧС, скорой и милиции сбегаются зеваки. Площадь перед супермаркетом оцеплена Нацгвардией. Короткие точные приказы в рациях: «Работаем! Работаем!» Спасатели запускают бензопилу, старухи визжат от ужаса и заваливаются без чувств, медики прикладывают им нашатырь, готовят носилки и капельницы.

Наконец, скамейку отпиливают от ножек и, придерживая намертво приклеенных к ней женщин, пытаются загрузить в автомобиль скорой помощи. Конструкция не влезает ни плашмя, ни стоймя. Снова бензопила, пилят уже края скамейки. Бабки опять в обморок, особенно та, с шалью.

Пригнали бортовой ЗИЛ. Весь драматичный процесс снимают на смартфоны проснувшиеся сочувствующие соседи.

На следующий день узбекская пресса пестрит заголовками:

«Три бухарские пенсионерки спасены от неминуемой голодной смерти отважными спасателями!»

«Сотрудники МЧС вызволили из ловушки пожилых заложниц! Герои представлены к государственным наградам, с пострадавшими работают психологи».

Может, после внезапной славы старушенции занялись бы, наконец, правнуками.

А вы просыпаетесь от будильника, шумных старух или сирен МЧС?

