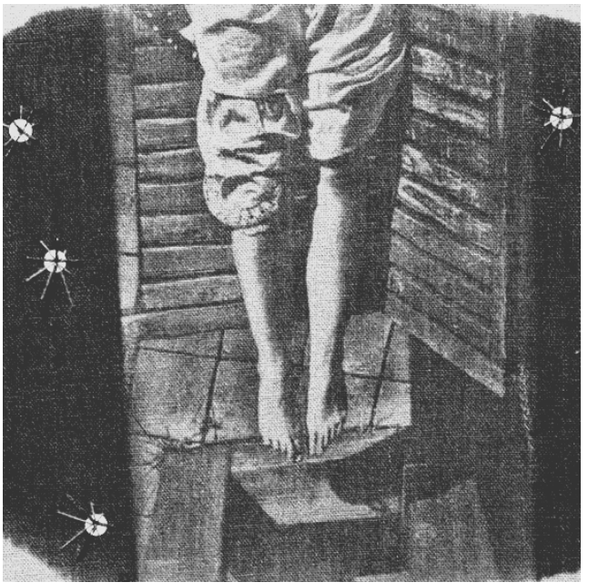
ФО

ФОТООБЗОР

Ежемесячный журнал

Декабрь 2025 №12



В ЭТОМ НОМЕРЕ



Интервью с Анастасией Кичигиной



Борис Гуревич. Дадаизм и сюрреализм



Миша Педан



Егор Жданов. Дипломный проект



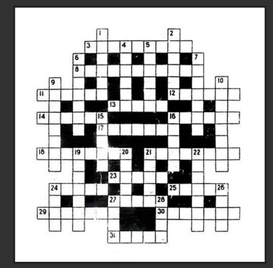
Борис Гуревич. 100лет Лейке



Надежда Самохвалова. Дипломный проект



Сергей Тихомиров. Полароид



Еленка Донброва. Кроссворд



Выпуски журналов



Сгорбившись, шаркающей кавалерийской походкой, по коридору редакции шёл главред:

— О, Боги! За что мне это? Только в этом месяце…
…у меня сгорел жёсткий диск, дизайнер впал в творческий транс и перестал различать шрифты, корректор подрался со стилистом из-за запятой, а фотографы прислали такое количество «гениальных» снимков, что мне пришлось временно перестать верить в человечество.

Как вдруг услышал за спиной мягкий шелест, словно кто-то переворачивает страницы альбома. Он обернулся и увидел фигуру, собранную из бликов и полутонов, как будто её напечатали на старой бумаге и забыли проявить до конца.

— Не пугайтесь, — сказала она голосом, который звучал, как треск затвора на длинной выдержке. — Я всего лишь Дух Фотографии. Пришёл проверить, как вы тут живёте.

Хозяин редакции нахмурился.
— Ага… Значит, и вы решили меня добить. Ладно, что у вас за претензии? Плохая вёрстка? Недостаточно глубокие тексты? Висячие строки?

Дух слегка дрогнул, неслышно хихикнув.
— Претензии? У меня? Да вы, дорогой мой редактор, сами чаще всех на меня жалуетесь. То света мало, то моделей много. То фотографы слишком молоды, то уж подозрительно опытны.

Редактор вспыхнул, но сдержался.
— Ну уж простите, ваша Фотографическая Сущность иногда ведёт себя, как капризная примадонна. Вот недавно один автор прислал пятьдесят снимков выключателей. Пятьдесят! И уверял, что это про экзистенцию.

Дух Фотографии задумчиво зазвенел как стекло.
— Что ж… иногда я позволяю людям немного увлечься. Иначе они перестали бы меня искать.

Шеф редакционного хаоса фыркнул:
— И всё же объясните мне, раз уж явились в редакцию лично. Что такое фотография? В двух словах, если можно. У меня много дел.

Дух улыбнулся, или так лишь показалось.
— Фотография — это сделанная попытка удержать то, что уходит. Ваша работа — разглядывать эти попытки и выбирать те, что хоть чуть-чуть удались.

Главред почесал бровь.
— А всё остальное? Эти бесконечные «концептуальные исследования», проекты, которые без текста на пять страниц невозможно понять?

Дух погрустнел, как недоэкспонированный кадр.
— Понимать необязательно. Важно — смотреть. Не глазами, а душой. Большинство ошибок в фотографии не технические, а человеческие. Слишком много суеты. Слишком мало сущности.

Повисла пауза.

Редактор вздохнул.
— Знаете… иногда мне кажется, что журнал — это попытка объяснить необъяснимое. А иногда просто попытка выжить.

Дух мягко приблизился, как луч фонаря в тумане.
— И то, и другое похвально. Но помните: мир будет меняться, технологии тоже. А вы всё равно нужны. Чтобы кто-то сохранял язык света. Чтобы кто-то мог сказать: ”Вот было такое мгновение, и оно прекрасно!”

Главред вдруг почуствовал лёгкое тепло. Почти вдохновение.
— Ну если уж сам Дух Фотографии так говорит… Значит, будем работать.

— Будем, — ответил Дух. — Пока в мире остаётся хоть один человек, который видит.
И с этими словами он растворился — так мягко, что даже пыль в луче лампы не потревожилась.

Главред постоял ещё минуту, потрогал рукой воздух, будто проверял, не приснилось ли всё это… и пошёл в кабинет.

Ваш редактор.

Журнал
ФО фотообзор
Декабрь 2025 №12

Редакционная коллегия

Главный редактор
Эдуард Семушин

Заместитель главного редактора
Марина Глебова

Колумнисты

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

АНАСТАСИЯ КИЧИГИНА



Спасибо за вопросы, которые
сама себе едва бы задала.
Желаю журналу новых
талантливых и глубоких
авторов, а людям, которые
выходят в журнал жить –
вдохновляться и вдохновлять нас.

Интервью с автором

Фотографии Насти Кичигиной — это тихие истории, рассказанные взглядом, а не словами. В них нет стремления к эффекту или громкой драме — только внимательное, почти нежное наблюдение за тем, как мир живёт сам по себе. Она умеет остановиться там, где другие проходят мимо, и увидеть в случайном жесте, взгляде или кусочке света целую человеческую интонацию.

Каждый её кадр — самостоятельный, как отдельная строчка из большого ненаписанного письма к нам, к зрителям. У Насти чувствуется и лёгкость, и грусть, и немного иронии, но всегда — подлинность. Настя не «ставит» фотографию, она её находит, и именно в этом простом жесте проявляется её авторское присутствие.

Её работы не требуют объяснений. Они словно дают зрителю возможность просто побыть рядом — в этом свете, в этом мгновении, в этом дыхании мира.

Фотографии Кичигиной — это напоминание, что красота существует не в исключительном, а в живом, не в идеальном, а в настоящем.
И в какой-то момент кажется, будто эти строки написаны именно о ней:

Ты смотришь — и всё по-прежнему
Идёт, течёт, как вода.
И кажется — всё невинно,
И кажется — всё навсегда.

И это почти утешает,
И даже внушает смысл,
Что, может быть, всё случайно,
Но, значит, так надо — жизнь.

(Иосиф Бродский, «Пейзаж с наводнением»)

В ваших кадрах чувствуется особая интонация — будто между документом и сном. Это осознанный баланс или естественное состояние вашего взгляда?

Сложно сказать, вполне возможно, что это ваше видение как зрителя ощущается так в моих работах. По крайней мере, такой вопрос никогда не был для меня важным — я просто погружаюсь в ту ситуацию, в которой я вижу возможную глубину, которая будет мне интересна.

Бывают ли у вас «тихие» кадры, которые кажутся простыми, но для вас лично — самые сильные?

Конечно, бывают. В представленной подборке есть пара таких фотографий. Это когда удается отразить на фото мое ощущение места, события или времени жизни, когда была сделана фотокарточка. И это не всегда динамичное фото, скорее наоборот, когда есть время внутренне помолчать, посозерцать. Это как оформление границ будущей формы.







Если бы эти фотографии звучали, какой это был бы звук или музыка?

Когда-то мне виделись фото созвучными с музыкой Goran Bregovic. Сейчас я бы ответила, что это скорее классика. Чайковский, Шопен, Бах. Сложно так объединить, музыка разная, фотографии разные.

В ваших снимках чувствуется тихая поэзия — вы её ищете или она находит вас сама?

Поэзия и фотография очень близки. В обеих есть ритм, метафора, форма. Когда фотографирую, у меня нет четкого видения, что я хочу показать или увидеть, просто отдаешься течению жизни, времени и ждешь, пока не проявится что-то, созвучное внутреннему ощущению жизни в этот момент. Конечно, в форме выражения этого ограничен своим визуальным багажом. А дальше зависит от скорости реакции, удачи и магии. Наверное, получается, что я ищу эту поэзию, а она — меня.









Когда вы смотрите на свои фотографии, вы видите людей или собственное настроение в тот день?

Я редко на них смотрю. Смотрю в основном, если нужно что-то отобрать или найти. Часто смотрю на них с критикой, вижу, что не сложилось, и размышляю, какая карточка бы получилась, если бы удачи было чуть больше или я иначе увидела бы реальность в момент съемки. Впоследствии применяю эти рассуждения во время съемки, но это всё занимает секунды или даже доли секунды. То есть получается, что использую сложившиеся фотографии как опыт для следующих. Своего рода визуальная копилка, напрямую связанная с навыком получения изображения.

Ваша фотография часто выглядит, как кадр из фильма — вы режиссёр или всё же наблюдатель?

Я уже говорила, что просто формы мне мало, мне важно, чтобы она была созвучна моему представлению о том, что я вижу или чувствую в момент съемки или вне съемки. Этот процесс вообще не про фотографию, это своего рода работа души и сознания — почувствовать и понять, что именно перед тобой. Роль создателя кадра этого не подразумевает, поэтому однозначно наблюдатель. Но иногда могу «спугнуть» реальность, чтобы на моих глазах произошла небольшая смена декораций. На самом деле, когда много снимаешь и есть хорошая насмотренность, почти всегда видно, когда автор «выстраивал» кадр, а когда он получился случайно. В постановке нет ничего плохого, наоборот, красивый, легкий кадр, созданный фотографом, это огромное мастерство. Мне это дается очень сложно, это на уровне образов другая работа.







Бывает ли, что фото начинает вам нравиться только спустя время — когда вы уже забыли, где и зачем снимали?

Не припомню такого, всегда за миллисекунды до срабатывания затвора знаешь, вот сейчас все сложилось. Тот самый кадр, где и геометрия, и магия, и случай сложились в одну картинку. Со временем, наоборот, будто немного вырастаешь из своих карточек и хочется бОльшего.

Какую фотографию вы бы показали человеку, чтобы он понял вас без слов? Здесь хорошо бы пример такой фотографии и рассказ о ней.

Наверное, без слов может понять только тот, кто имеет с тобой одинаковый базис, понимает, что я ищу или делаю в фотографии и, возможно, даже в повседневной жизни. Каждому зрителю откликнется что-то своё и, даже если таких «понимающих» будут десятки, я уверена, что всего несколько из них поймут, что именно зацепило меня в картинке и почему я решила ее показать. Понимание фотографии зависит не только от фотографа, но и от зрителя. Возможно, вы хотели спросить, как я сама чувствую, какая именно карточка отражает меня, как фотографа. Тогда отвечу двумя фотографиями. Я несколько лет назад и я сейчас. Вот эти карточки:















Это фото было сделано весенним субботним днем, когда после сна шторы ещё были закрыты, и мы с дочкой неспешно занимались не очень важными делами.

Я что-то готовила к завтраку, а она играла и наряжалась без повода и не для кого-то, а, как это бывает у детей, просто потому, что это весело. Завтрак был готов, и я пошла в спальню, чтобы позвать её к столу, параллельно что-то искала в телефоне.

Когда я зашла в спальню, дочка сидела на полу, на неё падал яркий луч света, и вся комната наполнялась яркими танцующими точками света. В то же мгновения я тихо сказала: «Замри, Сашуня», а она не услышала меня, и это сыграло мне на руку. Было сделано несколько кадров, прежде чем дочка обратила на меня внимание, но самым удачным получился кадр, где она погружена в свои мысли, видимо, такие светлые, что они испускают яркий свет.

















В ваших кадрах часто чувствуется пауза. Это ожидание, наблюдение или просто уважение к моменту?

Я снимаю очень быстро. Кадр всегда моментально рассыпается, если ты просто наблюдатель, поэтому, если и есть пауза, то между первой и второй секундой. Примерно так :-)

Когда вы снимаете, вы больше доверяете глазам или внутреннему чутью?

Глазам. Чутьё вообще живёт своей жизнью. Если начать с ним диалог во время съёмки, то ничего не успеешь и начнёшь мыслить словами, а не образами. Финал этого скучен — как правило, то, что можно проговорить, не требует картинки.











Если бы нужно было описать ваши фотографии как характер — какой бы он был: спокойный, ироничный, задумчивый?

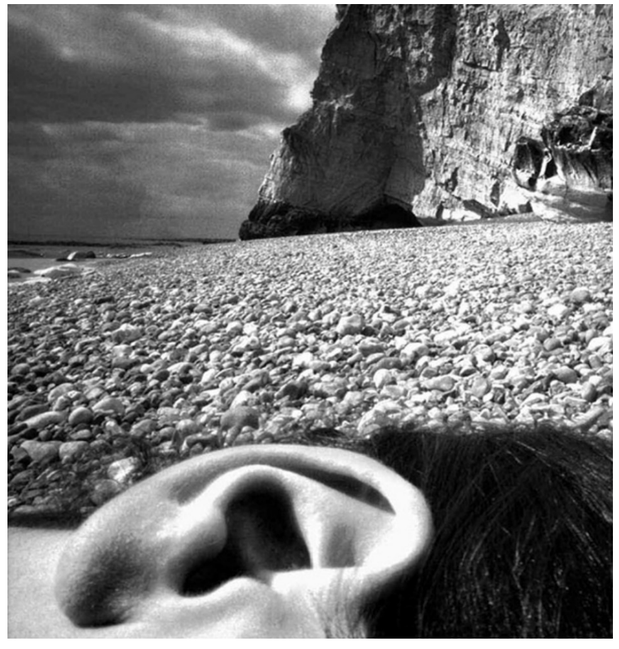
Они разные, как и я сама. Я 15 лет назад и я сейчас — это два не очень похожих друг на друга человека. Поэтому даже ирония может иметь существенные отличия в моём выражении. Но если совсем в общих чертах — раньше фотографии были больше про вспышку, миг, а сейчас — больше про состояние.

С Анастасией Кичигиной беседовал Эдуард Семушин.



Представляет Борис Гуревич

ДАДА И СЮРРЕАЛИЗМ В ФОТОГРАФИИ



НАЧАЛО

Тема сюрреалистической фотографии меня заинтересовала давно, но, когда я начал исследовать тему глубже и собирать материал, стало понятно, что повествование невозможно без того, чтобы не затронуть период Дада, предшественника сюрреализма. Отсюда и название очерка.

В годы, предшествовавшие Первой мировой войне, Европа, казалось, утрачивала связь с реальностью. Вселенная Эйнштейна казалась научной фантастикой, теории Фрейда подчиняли разум бессознательному, а коммунизм Маркса стремился перевернуть общество с ног на голову, водрузив на него пролетариат. Искусство тоже разваливалось. Музыка Шёнберга была атональной, стихи Малларме искажали синтаксис и разбрасывали слова по странице, а кубизм Пикассо превращал человеческую анатомию в кашу.

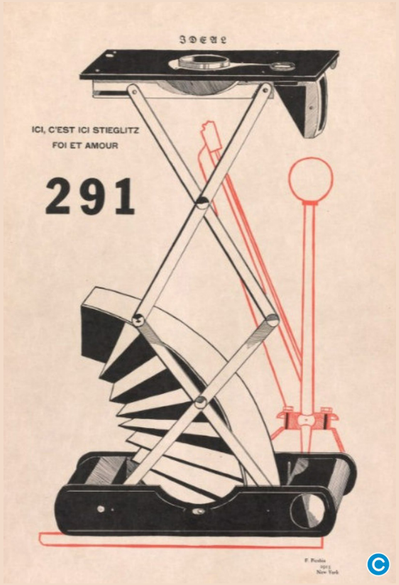
Процветали и более радикальные идеи — анархисты и нигилисты заполонили политические окраины, а новое поколение художников начало критиковать само понятие искусства. В Париже, попробовав себя в импрессионизме и кубизме, Марсель Дюшан отверг всю живопись, потому что она создавалась для глаз, а не для разума. Он вносит готовый предмет в выставочное пространство и дает ему новое имя «Фонтан» — жест, который меняет правила игры. Вся сила — во вмешательстве, не в самом произведении, а в решении назвать это искусством и показать публике.




Hugo Ball performing at the Cabaret Voltaire, 1916

В 1916 году немецкий писатель Хуго Балль, укрывшийся от войны в нейтральной Швейцарии, размышлял о состоянии современного искусства: «Образ человека постепенно исчезает из живописи нынешнего времени, и все предметы появляются лишь фрагментарно… Следующий шаг в искусстве — это поэтическое решение отказаться от языка». В кабаре «Вольтер», центре дадаистов, Хуго, одетый в странные костюмы, читает «звуковые» стихи — слова превращаются в ритм, в дыхание, в удар барабана.

Хуго Балль



Это новое иррациональное художественное направление получило название «Дада». Дада по-русски и по-румынски — это да-да, по-французски — качалка или лошадка-игрушка, для немцев это признак наивности и радости деторождения, а на языке африканского племени Кру — хвост священной коровы. В любом случае нечто совершенно бессмысленное. Румынский поэт Тристан Тцара, который утверждал, что придумал этот термин, быстро использовал его на плакатах, выпустил первый дадаистский журнал и написал один из первых манифестов дадаизма, также не несущий особого смысла.

Франсис Пикабия. Это Штиглиц 1915

Наверное, самое точное определение течения **Дада это искусство отрицания, протест против логики и консерватизма, любого восприятия разумом**. Синонимами будут иррациональность, спонтанность и бессмыслица, как некое переосмысление всего, что окружает человека. Главной их задачей было стремление бросить вызов классическому искусству и создать что-то максимально новое, абсурдное и неординарное, яростно самовыражаясь в различных сферах. Основной период деятельности дадаистов это 1916—1925 годы, хотя многие авторы продолжали работать в этом течении до середины 30-х годов, а влияние Дада на дизайн ощущается по сей день.



Среди представителей направления, использующих фотографию, наибольшую известность получили Ман Рэй, Дора Маар, Рауль Юбак, Клод Каон, Макс Эрнст и Ханна Хех. Самым ярким событием группы Дада стала выставка «Предвесенний дада» в апреле 1920 года в Кёльне — центре немецкого дадаизма. Вход через мужской туалет, обнаженная нимфетка в зале, декламирующая матерные стихи, картины Бааргельда и Эрнста с лаконичными названиями

«Антропофильский ленточный глист», «Оригинальный движущийся рельеф», «Вид из легких сорокасемилетнего курильщика», «Неслыханная угроза с воздуха» — возмущенная публика разгромила все работы, и галерея была закрыта.





Дадаисты приняли фотографию горячо, но сразу начали экспериментировать с этой техникой. Именно Дада внесло в нашу жизнь понятия «коллаж» и «фотомонтаж». Считается, что первыми в искусстве технику коллажа применили художники синтетического кубизма: Джорж Брак и Пабло Пикассо в 1912-1913 годах. Они вклеивали в холсты куски газет, картон, фольгу и соединяли фактуры с обрывками надписей, цифрами, нотными знаками... Дада добавила в эти вкрапления и фотографию.

Казимир Малевич. Дама у афишной тумбы, 1914. Одно из первых использований фото в коллаже.

Ханна Хёх — немецкая художница, участница дадаистского движения, впервые применила технику фотомонтажа или фотоколлажа с использованием изображений из популярных СМИ.

Существовала и идеологическая подоплека «любви к фотографии» у дадаистов. «Охваченный новаторским пылом, — писал Рауль Осман, — я хотел придумать название для этой техники, и после обсуждения мы решили называть эти работы фотомонтажами. Этот термин передает наше нежелание выступать в роли художников; мы воспринимали себя инженерами (из-за чего предпочитали носить рабочие комбинезоны) и хотели строить, монтировать наши работы».

Ханна Хёх. Первый фотоколлаж «Резать кухонным ножом» 1919.



МАКС ЭРНСТ

«Красота — это случайная встреча швейной машинки и зонтика на операционном столе», — утверждал немецкий дадаист и сюрреалист Макс Эрнст.

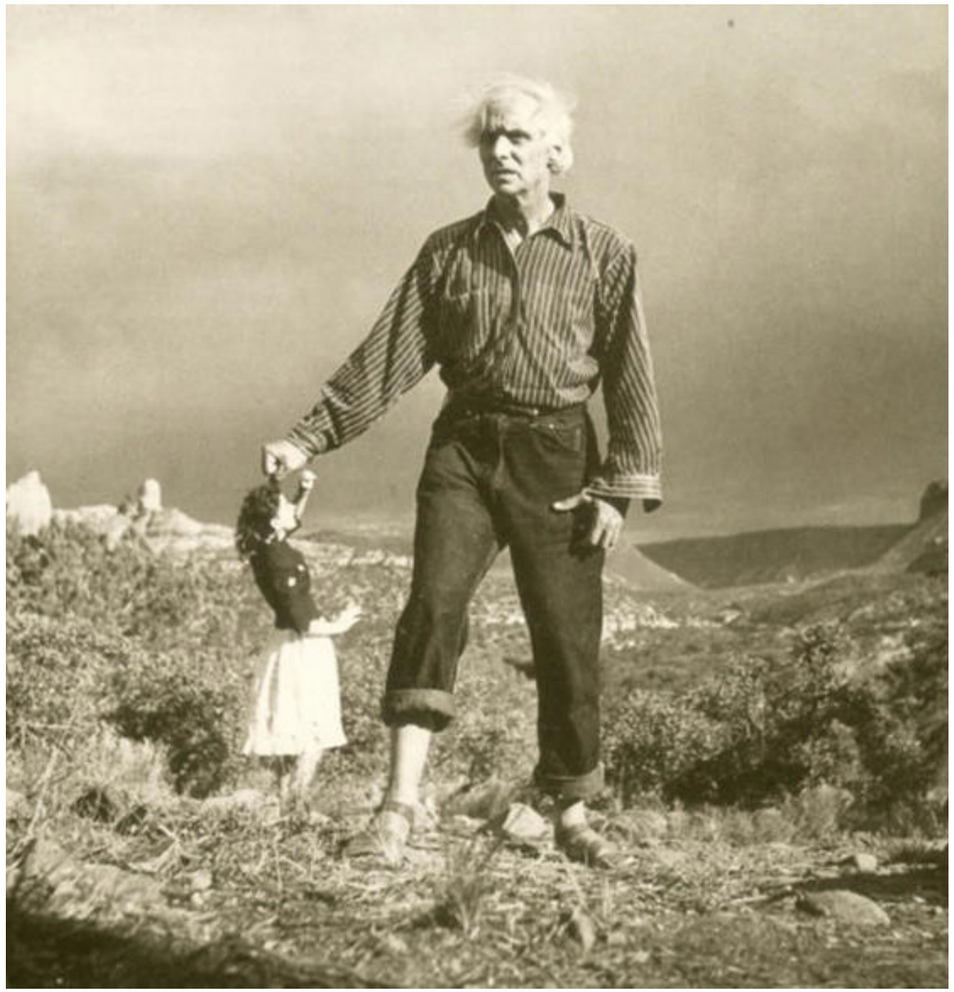
Он одним из первых отказался от традиционных живописных методов в своем творчестве и часто использовал коллаж как метод созидания. После провала выставки в
Кёльне он выставился в Париже и сблизился с Андре Бретоном.



Макс Эрнст. Китайский соловей



Макс Эрнст. Анатомия как невеста 1921



Макс Эрнст и Доротея Таннинг.Фотограф Ли Миллер

МАН РЭЙ

Помня, что наша тема — все-таки фотография, здесь самое время подробно рассказать о наиболее выдающемся художнике-фотографе, который возвел фотографию в ранг искусства, найдя место для обширного и разнообразного творчества в инструменте фиксации реальности. Речь пойдет, разумеется, о Ман Рэе.



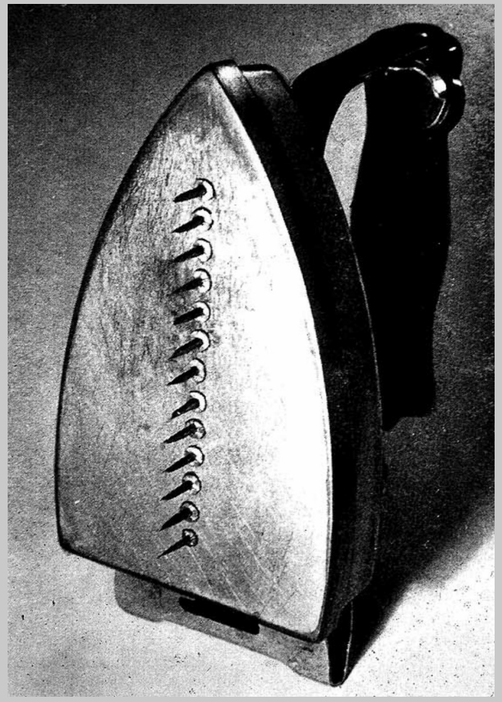
Ман Рэй. Картина Танцовщица с веревкой и тенью 1916

Эммануэль Радницкий (позже Ман Рэй), сын швеи из Минска и портного из Киева, родился в Филадельфии в 1890 году и воспитывался в Бруклине. В 18-летнем возрасте он получает стипендию в архитектурном колледже, но решает не использовать эту возможность для формального образования и становится художником. Первые картины он создает в квартире родителей, а затем начинает жить самостоятельно. В 1915 году он приобретает фотоаппарат с целью фотографировать свои работы. Рэй пробует себя в авангардизме, кубизме, футуризме, но на жизнь зарабатывает, фотографируя работы других.
(См. Фотообзор. Январь 2025. Статья Алексея Крика).

В 1915 г. Ман вместе с М. Дюшаном и Ф. Пикабиа стал одним из основателей дадаистского движения в Нью-Йорке, а в 1920 г. Ман участвовал в создании в Нью-Йорке «Анонимного общества», собравшего вокруг себя различных художников-авангардистов.

Позже, следуя совету Дюшана, что **«Нью Йорк не принимает Дада, Нью Йорк — это Дада сам по себе»**, Рэй переезжает в Париж. Ему устраивают выставку привезенных из Америки работ. За день до выставки, в поисках подарка владельцу галереи, Ман покупает утюг и создает за вечер дадаистскую скульптуру «Подарок» (в первый же вечер её украли). Это был самый популярный экспонат, но само мероприятие не имело успеха.

После провала выставки картин Ман возвращается к фотографии и начинает экспериментировать со светом и тенью. Процесс фотографирования для Ман Рэя являлся, прежде всего, «записью света», поэтому игра света и тени определила большую часть его творчества.



Он создает различные новые направления и приёмы. Так, в 1922 г. он изобрел рэйографию — метод создания фотографических изображений без фотоаппарата.



Ман Рэй. Поцелуй 1922

Ман Рэй. Рэйограмма 1922

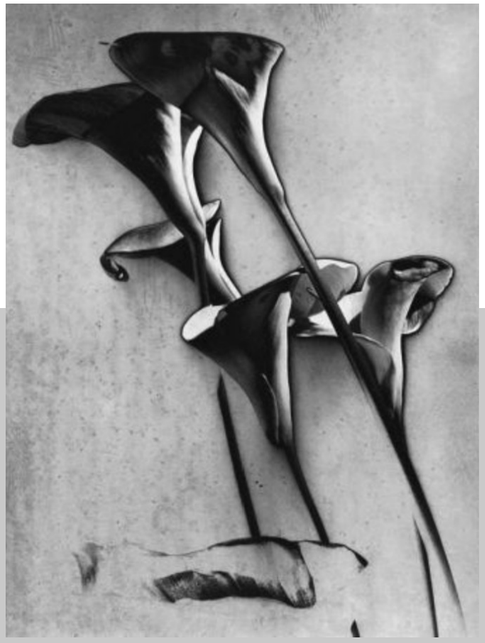




1

В конце 1920-х гг. Ман заново открыл соляризацию — фотоэффект, который получается при повторной экспозиции негатива, и превратил ее в художественный прием. В результате применения этих средств обычные предметы и образы на фотографиях Мана трансформировались в фантастические и таинственные.

Ман также пробует методы фотоколлажа и мультиэкспозиции и смешивает все приемы вместе.



2

1. Ман Рэй. Соляризация 1931
2. Ман Рэй. Лилии 1930
3. Ман Рэй. Маркиза Касати 1922
4. Ман Рэй. Белое и черное 1926



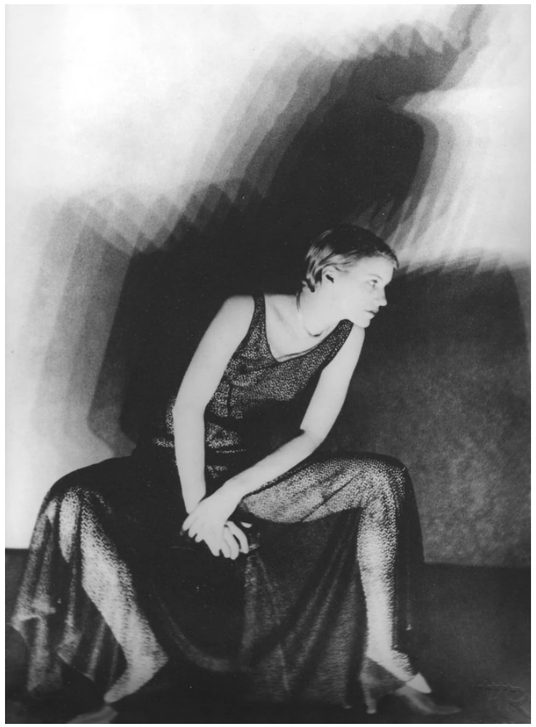
3



4



Ман Рэй. Автопортрет, 1931

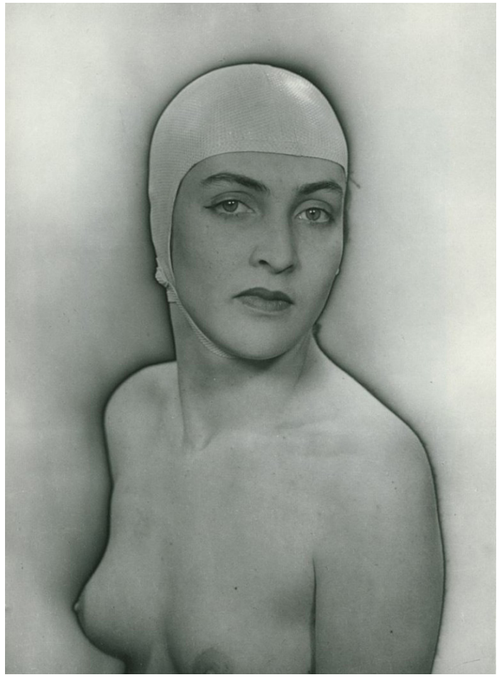


1

«Обнаженное тело всегда было одним из моих любимых сюжетов как в живописи, так и в фотографии. И я признаю, что это не только по художественным причинам».

Жанр ню и фотография тела вообще занимали в творчестве Ман Рэя важное место. Его любимые модели, как правило, были его любовницами, он запечатлел их во многих наиболее заметных работах.

1. Ман Рэй. Ли Миллер 1930
2. Ман Рэй. Сюзи Солидор 1929
3. Ман Рэй. Скрипка Энгра 1924
4. Ман Рэй. Молитва 1930



2



3



4

О творчестве Ман Рэя можно еще говорить долго, но вернемся к нашей более широкой теме. Движение Дада, поставившее себе целью отрицание существующего искусства, не смогло предложить что-то определенное взамен, к тому же группы были разрозненны и даже враждовали между собой. Более того, многие художники постепенно увлеклись иными жанрами, причем большинство присоединилось к набиравшему силу сюрреализму, не теряя наследия Дада. Адаптируя дадаистский подход, эти художники превратили искусство не столько в насмешку над европейским традиционализмом и рациональными ценностями, сколько в видение альтернативного подхода к жизни и красоте.

В 1924 году французский поэт Андре Бретон опубликовал

«Манифест сюрреализма»

В нём были изложены моральные и эстетические цели движения, главным образом отказ от рационалистического мышления и слияние сферы повседневной жизни с миром сновидений, подсознания и воображения. Исходно манифест был ориентирован на литературу, поэзию и театр, но очень скоро был принят и миром изобразительного искусства. По словам Бретона первыми настоящими сюрреалистами были Макс Эрнст и Ман Рэй.



Эжен Атже. Витрина

Сочетание сюрреализма и фотографии парадоксально по своей сути: если первый— это иррационализм, восприятие реальности через психику, то вторая — это реалистическое действо, претендующее на достоверность изображаемого. На самом деле фотография поступила на службу к сюрреализму. Я не буду копаться в размышлениях глубже, ибо написано достаточно трудов, досконально анализирующих эту тему.

Давайте рассмотрим основные приемы создания сюрреалистических фотографий. К ним относятся постановка фотоизображения и многообразные манипуляции, среди них фотограмма, двойная экспозиция, комбинированная печать, фотомонтаж, соляризация (эффект Сабатье), фюмаж (от фр. fumage — копчение), брюляж, а также искажения, достигаемые с помощью наклона фотоувеличителя, специальных объективов, фильтров или зеркал, которые позволяют соединить образы сна и объективной реальности. Однако все они составляют лишь, так сказать, самый верхний, очевидный слой фабрикации образов сверхъестественного.



Давид Шерман. Портрет Ли Миллер, 1946

Более глубокий уровень сюрреалистической практики представляет работа с фотографией как с документом, как с найденным объектом. И совершенно не важно, является ли эта фотография постановочной или нет.



Рауль Юбак. Брюляж



Ли Миллер. Портрет пространства



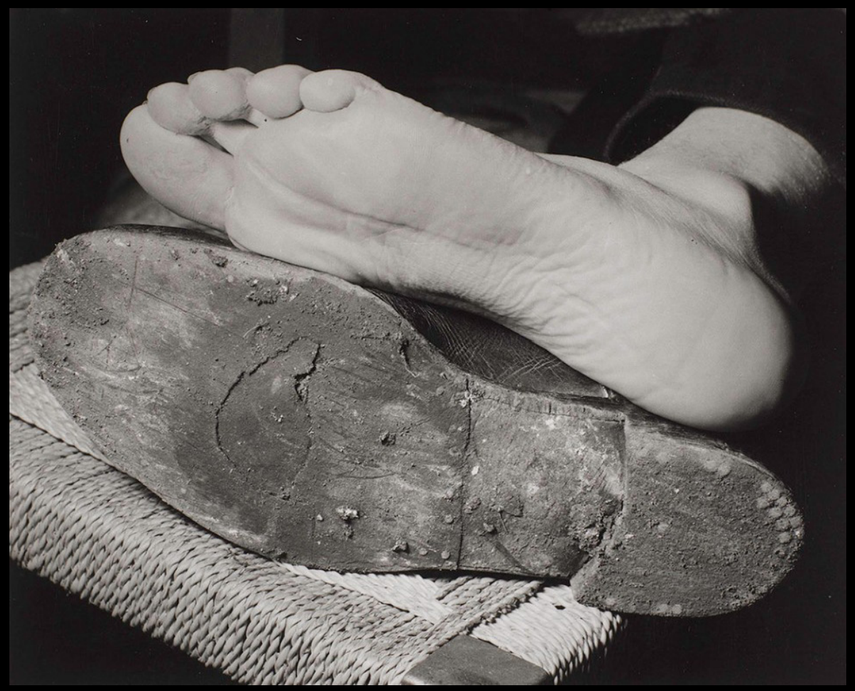
Герберт Байер. Одинокий житель города



1

Я убежден, что именно этот тип фотографий ближе всего к сути сюрреализма и заставляет зрителя самому домыслить и прочувствовать избраженное.

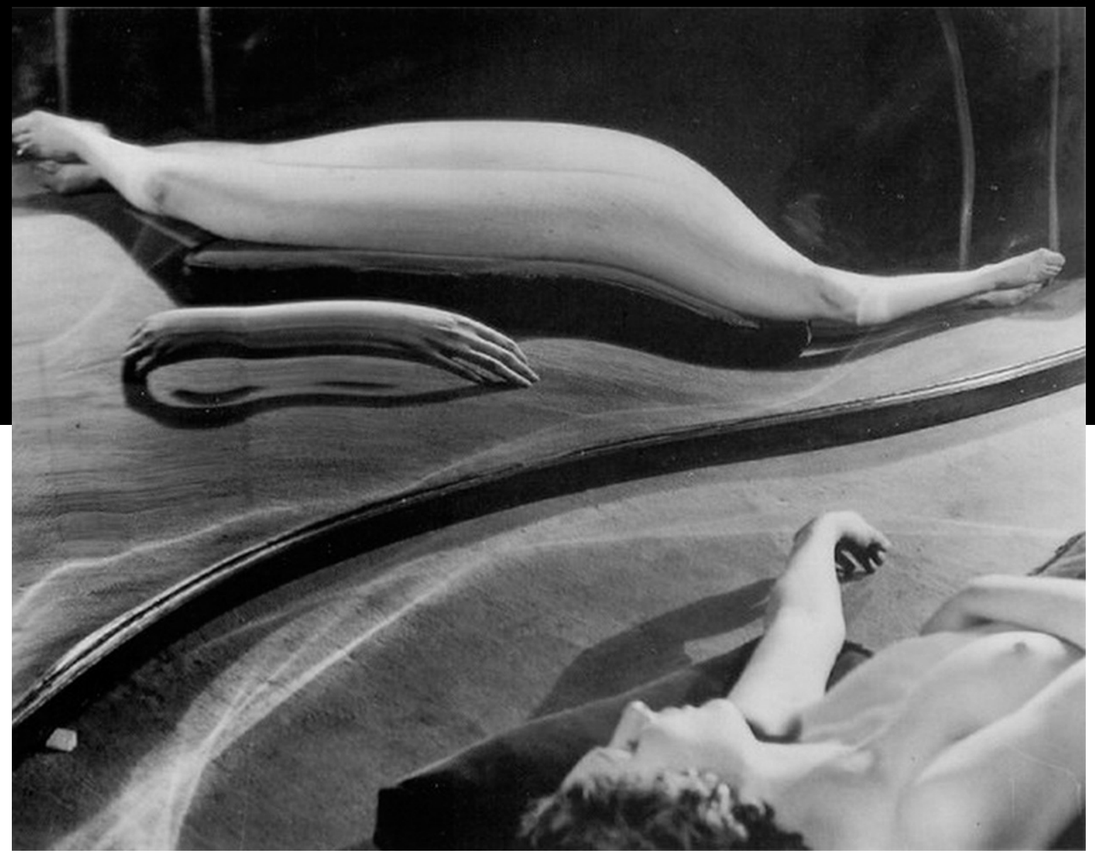
1. Кансуке Ямамото. Шляпа. 1940
2. Жак-Андре Буаффар. Ботинок и босая нога. 1929
3. Дора Маар. Человек с головой в канализации
4. Андре Кертеш. Искажение 1933



2



3



4

Наверное, первым фотографом-сюрреалистом, даже не подозревающим об этом, был Эжен Атже. Он действительно предвосхитил сюрреализм, оставив после себя 4.000 фотографий старого Парижа. Атже удалось поломать рамки уже отжившего наследия старого портретизма, сохранив все его достоинства. Бродячий актер, не всегда находящий достаточно средств на проживание, покупает в 1890 камеру для дополнительного заработка. Он не может и не хочет открыть ателье и заниматься прибыльной портретной фотографией, а предпочитает бродить по городу всегда в одиночестве с громоздкой камерой. Атже снимал город и окрестности на стеклянные негативы 18х 24 см, проявлял их дома и сам делал карточки по старой технологии альбуминной печати.



Эжен Атже







Фотографии Атже несут в себе простоту изображения, бесхитростность сюжетов и композиций с неким налетом сюрреальности — неочевидность замысла и таинственность состояния.

Филипп Халсман

«До появления Фотошопа был Филипп», — говорит Ирен Халсман о своём отце, Филиппе Халсмане. Одним из ярчайших представителей изобретательной портретной фотографии Халсмана был художник-сюрреалист Сальвадор Дали. Начиная с 1941 года, Халсман и Дали провели 37 лет в сотрудничестве и экспериментах, результатом которых стали тысячи фотографий, включая «Атомикус Дали» 1948 года.



Филипп Халсман с семьей

Дали Atomicus



После 26 дублей и шести часов съёмки пара добилась желательного технического результата. После публикации журнал TIME назвал эту работу одной из самых влиятельных фотографий всех времён.

«К потолку на леске подвешены две картины, мольберт и табуретка. Жена фотографа Ивонна держит стул. На счет *три*, ассистенты Халсмана выплескивают ведро воды и кидают кошек в воздух. На счет *четыре* Дали прыгает, а Халсман фотографирует. Потом Халсман удаляется в темную комнату проявлять пленку, а ассистенты вытирают пол и утешают кошек. Кошек кидали двадцать восемь раз. Шесть часов. Халсман снимал этот сюжет при помощи сильных павильонных вспышек, чтобы вся искусственно созданная ситуация была изображена абсолютно резко».



Филипп Халсман родился в Риге в 1906 году. Закончив школу, он отправился в Дрезден изучать электронику. После личной катастрофы он попадает в Париж, где работает с модными журналами, как «Vogue», «Vu» и «Voila», что принесло ему репутацию одного из лучших фотографов-портретистов страны. С началом войны он переезжает в Нью Йорк и начинает работу с журналом “Life”. За время своей карьеры 101 его фотография оказалась на обложках журналов. Поскольку мы говорим здесь о сюрреалистической фотографии, я не буду показывать портреты Эйнштейна или Черчилля, а сосредоточусь только на данной теме.

«Когда вы просите человека прыгнуть, его внимание в основном направлено на сам процесс прыжка, маска спадает, и появляется реальный человек».

Халсман снял огромную серию фотографий «Прыжок», куда попали множество известнейших личностей. Сами фотографии достаточно реалистичны, сюрреалистичны сама идея и серия. Одно дело, когда перед камерой прыгают Мэрелин Монро или Фернандель, а вот убедить попрыгать чету герцогов Виндзорских или будущего президента, а пока сенатора Ричарда Никсона — это уже настоящий сюрреализм



1

1. Мэрелин Монро
2. Фернандель
3. Бриджит Бардо



2



3



Филипп Халсман. Ричард Никсон



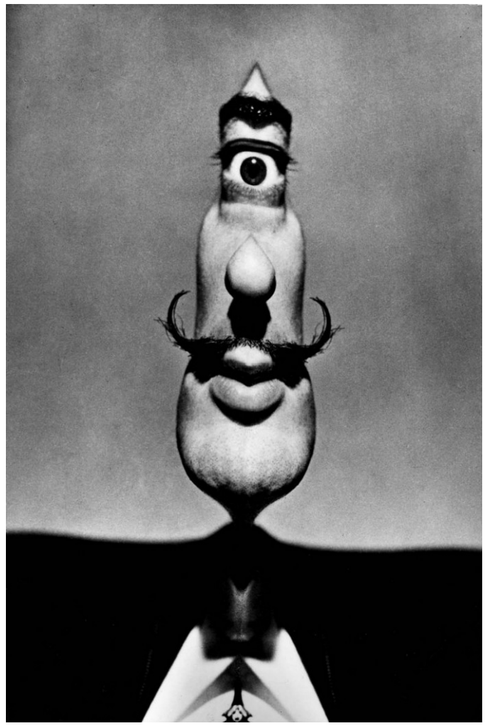
Филипп Халсман. Чета герцогов Виндзорских



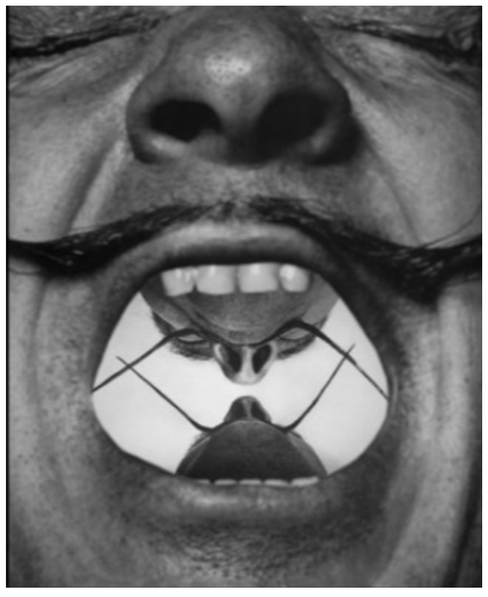
Филипп Халсман. Антони Перкинс



Филипп Халсман. Дин Мартин и Джери Луис

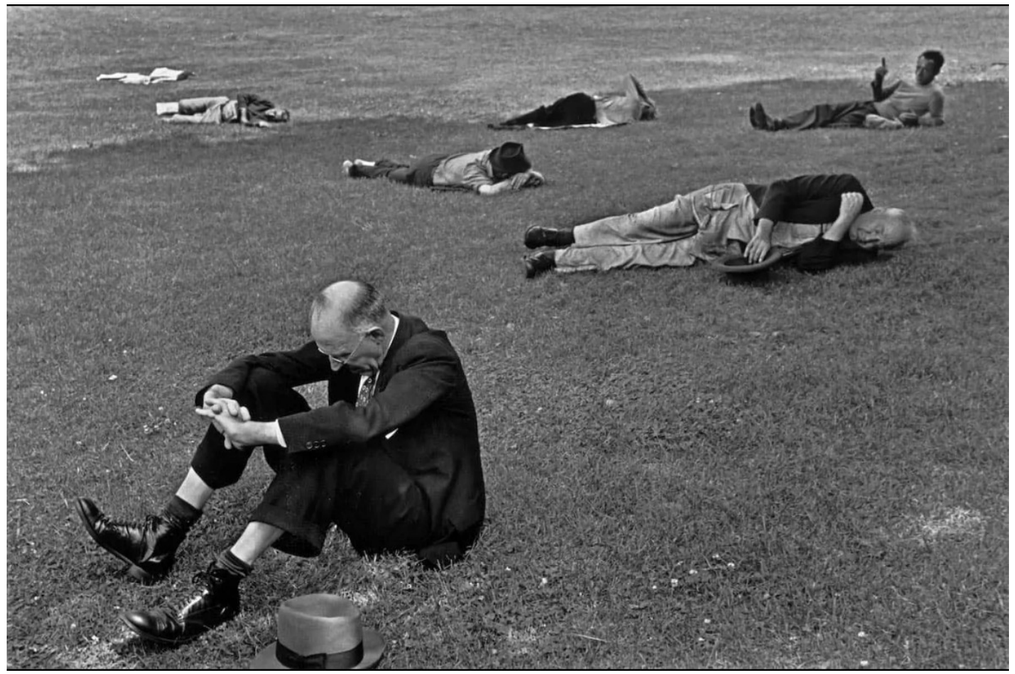


Ну и наконец многолетняя серия фотографий с Сальвадором Дали, где слились воедино фантазия художника и мастерство фотографа.









1



2

Как ни странно, но к сюрреалистам можно отнести и раннее творчество Анри Картье Брессона.

Недаром при первой встрече Брессона с Робертом Капа, еще до открытия агентства Магнум, Капа задал вопрос: Кто ты?

На что Брессон гордо ответил: «Я сюрреалист». Капа резко ответил: «Забудь это слово, ты репортер». Однако в некоторых работах Брессона нотки сюрреализма появлялись еще очень долго.

1. Анри Картье Брессон. Бостон, США 1947
2. Анри Картье Брессон. Андре Пьер де Мандиарг, Италия 1932
3. Анри Картье Брессон. Спина 1973



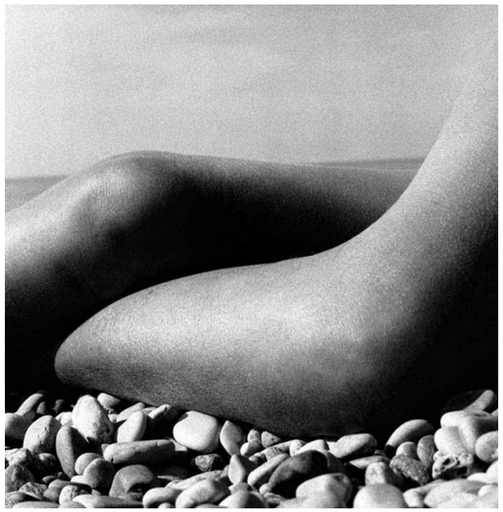
3



БИЛЛ БРАНДТ

Жанр обнаженной натуры в сюрреалистической фотографии существенно поменялся, отойдя от привычного представления картины. В работах британского фотографа Билла Брандта эти изменения отражаются главным образом в преднамеренном оптическом искажении пропорций как модели, так и пространства.

Можно бесконечно приводить примеры сюрреалистической фотографии этого периода, но мне кажется, что суть показана достаточно широко. В следующем номере журнала мы поговорим о «заимствовании» идей у различных авторов, о наследии Дада в дизайне и о современной сюрреалистической фотографии в цифровую эпоху.







ОДНА ИСТОРИЯ

ВАСИЛИЙ ЧИШКО

Это тревожная фотография, где пространство будто раскалывается светом на два зловещих треугольника. Они не просто сходятся — они ведут куда-то вдаль, в тёмноё, неизвестное, невидимое, словно туда, где начинается Бирнамский лес — тот самый, который «двинулся» и стал предзнаменованием беды.

Свет здесь не умиротворяет, а предупреждает: слишком острый, слишком направленный, похожий скорее на прицел, чем на луч. И вода у кромки кадра — не про спокойствие, а про ожидание: будто дымка от далёкого пожара отражается в её поверхности. Всё это создаёт ощущение, что невидимое уже происходит.



Представляет Эдуард Семушин

МИША ПЕДАН



Миша Педан — фотограф, который умел видеть мир по-другому, странно. Его творчество — это не попытка поймать эффект или подать реальность громко, наоборот — это внимание к деталям. которые важнее событийности, а наблюдение глубже любой постановки.

Он работал как человек, которому важна структура повседневности: ритмы улицы, почти незаметные движения, странности, тени, паузы. Его фотографии нередко кажутся фрагментами случайной жизни, но за этой случайностью — точная интонация и умение создавать кадр, который живёт и после первого взгляда.

Его визуальный язык — спокойный, ироничный, иногда суровый, но всегда честный. Это фотография, в которой важна не история, но ощущение присутствия, не событие, а состояние.

Отзыв о нём остаётся простым и точным:

> Миша Педан — мастер наблюдать и оставлять пространство для зрителя. Его фотографии не говорят за нас — они приглашают думать вместе с ними.

У Педана особый взгляд на пространство. Он показывал нам места такими, какими мы их обычно не замечаем: чуть неудобными, слегка странными, вне привычной симметрии. Эти пространства неуютны, но честны. В них всегда чувствуется какое-то внутреннее движение — как будто что-то присутствует, но не в кадре, а по краю зрения. Такое ощущение оставляют не фотографии наблюдателя, а фотографии человека, который ждёт, пока смысл сам проявится.

В его работах есть ощущение зрелости — не в смысле возраста, а в смысле отказа от лишнего. Он словно говорит:

«Мир уже достаточно сложен и интересен. Я лишь покажу, где он приоткрылся».

Этот взгляд, спокойный, точный и в то же время загадочный, — это то что делает творчество Педана таким долгим по воздействию. Его фотографии не поражают мгновенно — они остаются и работают со временем.





Все страхи в конце Советского Союза были связаны с тем, что непонятно откуда идет опасность.



















Я каждый день ездил в метро. А тут еще я купил первую камеру с автофокусом — «Минольту». Это было чудо, когда объектив сам наводился на резкость. А когда картинок собралось достаточное количество для их объединения в проект, конечно же, я подумал об Эвансе, его призрак над этой серией висит.

МЕТРО

К тому же там есть подарок Эвансу — человек с гармошкой. У него в этой серии почти все фотографии портретные, один-два человека в кадре. Но там есть одна фотография, где по обе стороны вагона сидят люди, а по центру идет человек с гармошкой. В моей серии тоже есть человек с гармошкой. Эта самая длинная секвенция. Если на остальных фотографиях — одна тоска, счастливых людей не бывает вообще, то здесь присутствует какая-то советская, но радость.

















ДМИТРИЙ ОРЛОВ

Меня попросили написать про Мишу. Это оказалось невероятно трудно. Мы много общались, по интернетным меркам, но я его не знал. Его фотография очень разнородная, а меня волновала только одна его сторона. Как он сам говорил — его интересует всё: «от Михайлова до Слюсарева». Это в узком контексте конкретной беседы определение, как «от альфы до омеги», Конечно, диапазон его интересов был гораздо шире. Он показывал и коллажи, и раскраски, и чб из «Прекрасной эпохи», — но я не погружался. И вот это всё, для меня фоновое, стало его книгами, проектами и выставками. Совсем не знаю, что он делал в своей стокгольмской «Культураме». Что я могу сказать о Мише?

Из той фотографии, которую я у Миши смотрел и любил, больших проектов не сложилось. Или я их не знаю. Только сообщество ULICA (urban life in contemporary art). Весной 2012 года Миша позвонил, поговорили пару минут — связь была паршивая. Попросил несколько хайрезов и текст на страничку. Какие фотографии нужны? Хорошие, на свой вкус. Какой текст нужен? Про фотографию, про свой вкус. Кураторство Миши состояло в подборе авторов. Получилось пять независимых подборок, которые на удивление сложились в большое целое. Это стало целиком первым номером легендарного журнала-коробки «Oh!Sheet» и выставкой в московских Люмьерах.

Фотография этого рода активно сопротивляется превращению в проекты. Её отстранённость, часто требующая отказа даже от ракурса, редуцирует сам феномен авторства. Её визуальный язык не подразумевает вербальных расшифровок. Треугольники и рифмы отыщутся, но после расшифровки эти цветы завянут. Это именно язык, и, в отличие от вербальных языков, его содержание — визуальное, не смысловое. Смотришь – видишь – понимаешь. Для вербально мыслящих понимание – это пересказ словами. Пересказать не можешь, и смысла в пересказе не видишь. Для них пусть будет – чувствуешь. Это ерунда, но им понятнее будет.

Как говорил Дэвид Линч, не чуждый этому языку: «Если хочешь передать сообщение – разумнее воспользоваться почтой». На этом языке изъяснялись свободно Эгглстон, Шор, Слюсарев, Вендерс и тысячи других авторов. Воспринимаемая как холодность, отстранённость и объективность взгляда, точность и композиционная сложность – его признаки. Часто его считают результатом влияния Дюссельдорфской школы, но это верно только, пожалуй, в аспекте самих Бехеров, их строгой каталожной практики. Остальные выпускники этой школы слишком толерантны к технической манипуляции с изображением. В чистом своём иконическом виде эта фотография – только прямая. Миша Педан был поэтом этого языка, мастером формы.





Скоросшиватель

MISHA PEDAN

Миша Педан

ДЕЛО № 137

THE END OF LA BELLE EPOQUE

КОнеЦ ПРеКРаСнОЙ ЭПОХи

1986 / 1989
год

Хранить ____ лет





«Конец прекрасной эпохи» — это я пересматривал свои негативы 1980-х и вдруг обнаружил, что это было чудесное время, конечно, не по политическим или экономическим параметрам. Совсем неплохо быть молодым и жить среди хороших людей в Харькове, где огромное количество красивых девушек, где можно ходить из кафе в кафе и ничего не делать или делать фотографии.

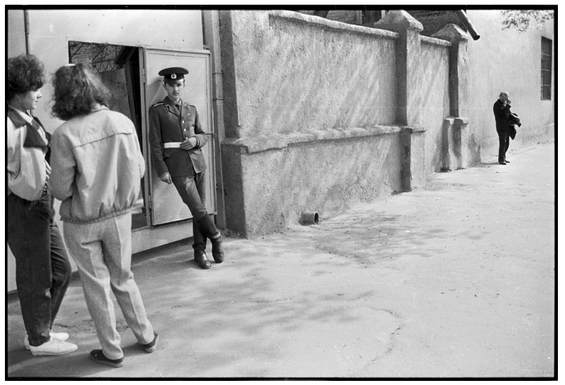
Эта свобода, начальная стадия свободы была чудесной. Эта книжка двойная: с одной стороны, там советская экзотика, но при этом показана обычная жизнь.




ХХ ПЯТИЛЕТКЕ - УДАРНЫЙ ТРУД, ОТЛИЧНУЮ
УЧЕБУ МОЛОДЕЖИ!















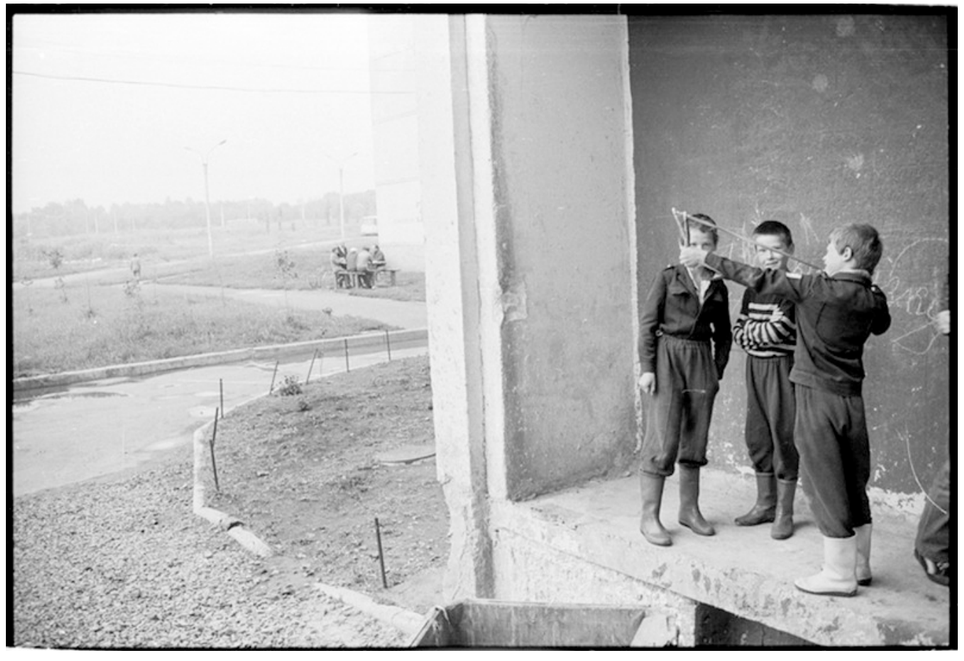


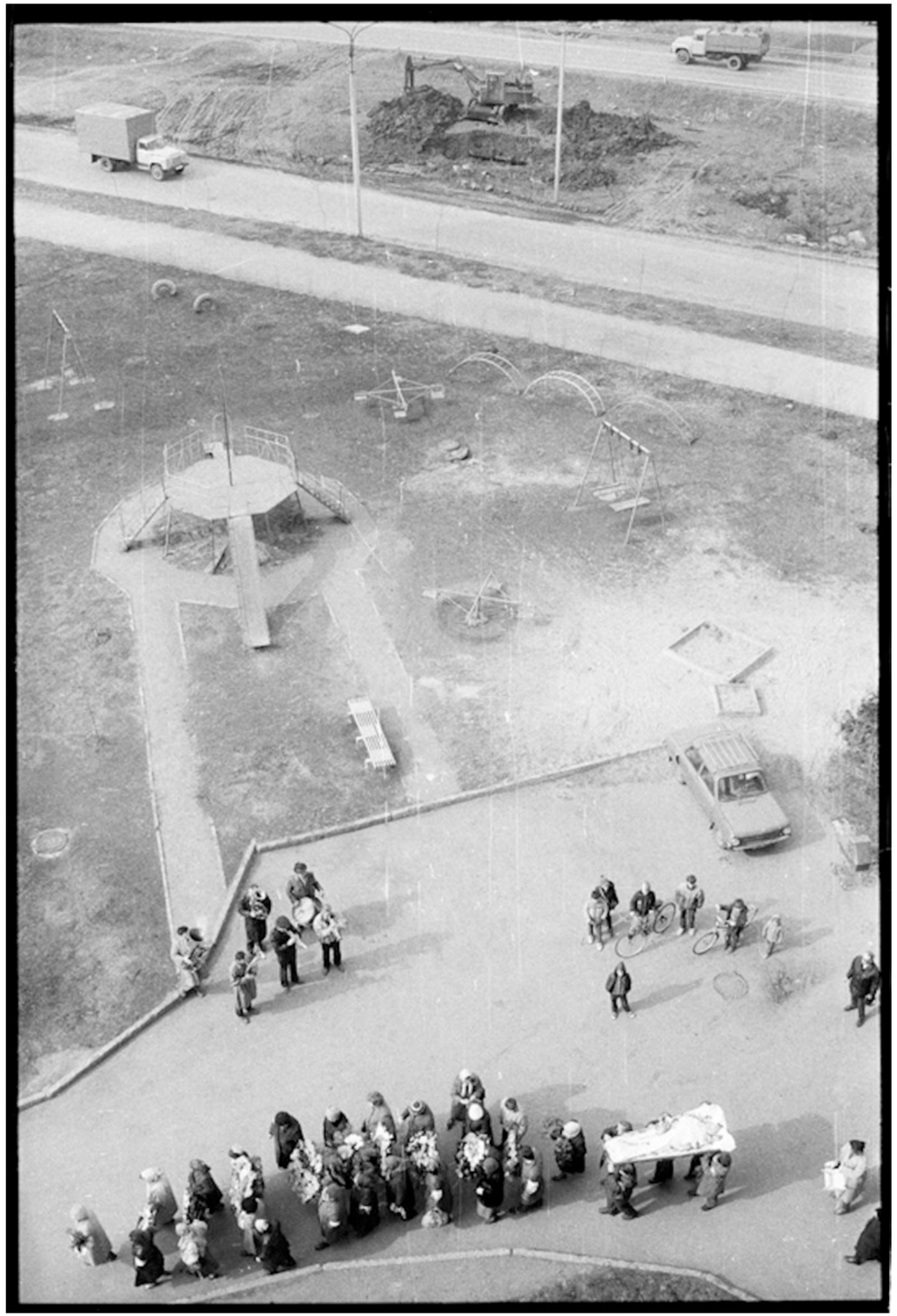















13-85
ОДЯ







































M&H

То, над чем я работаю, больше связано с моей сегодняшней эстетикой. Я использую работы известного шведского художника Яна Хафстрёма. У него есть работы серии «Вечное возвращение», куски из которых я вставляю в свои фотографии: где-то танк на стене, где-то динозавр в Бруклине. Эти фигуры как из комиксов, но они настолько вписываются в нашу цивилизацию, что понять, где они вставлены мной, практически невозможно.







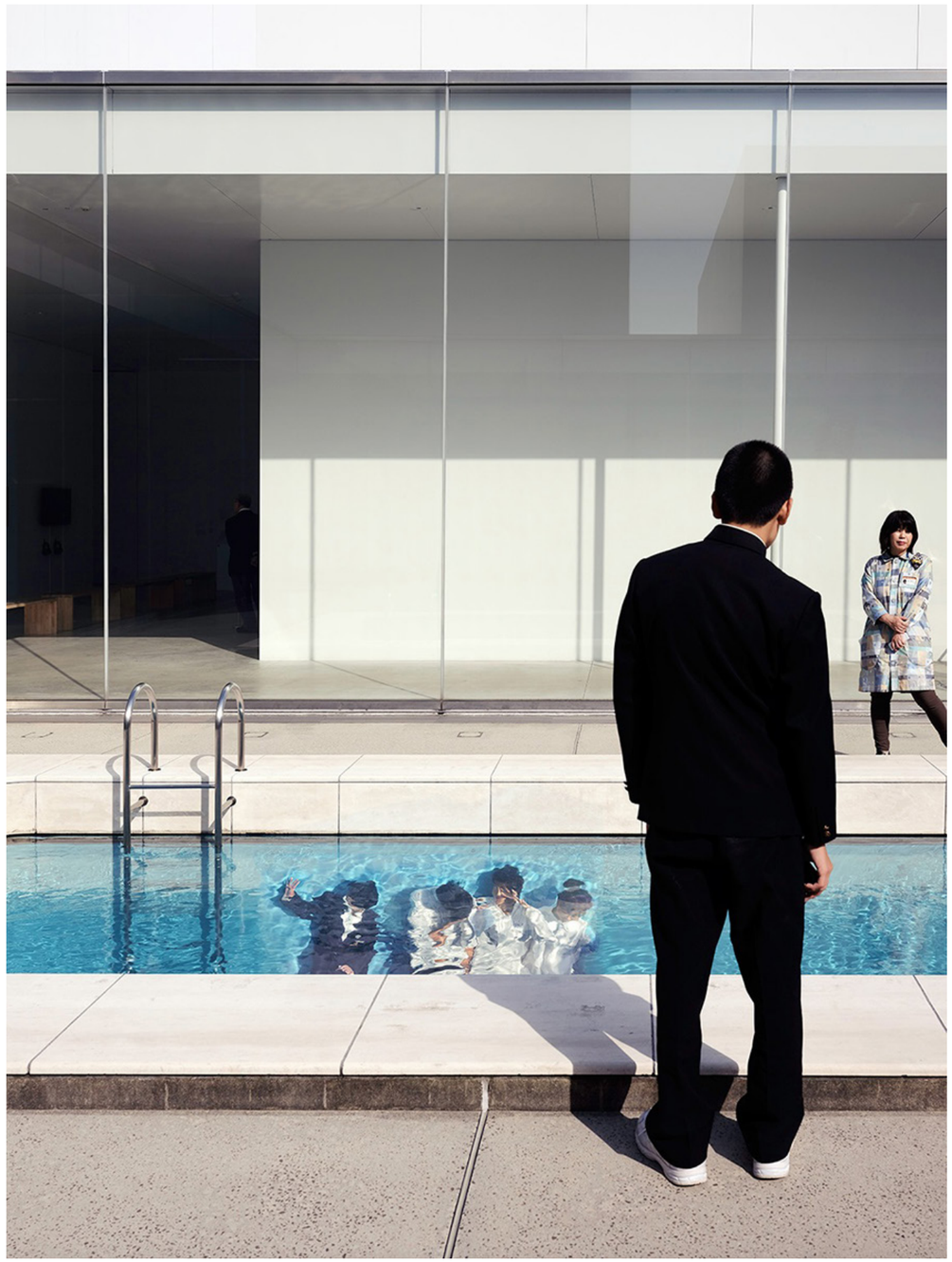





INDIRA
BAR


In- utfart
Byggtrafik







Я себя ограничиваю в моих эстетических выборах. То есть я не делаю фотографии вообще. Говорят, сейчас время проектов. Но есть фотографы, которые делают отдельные картинки и нормально существуют в этом поле. Мне это не очень интересно. Для меня фотографический проект, который продолжается определённое количество лет, это как перемена образа жизни. Это переход в другое состояние, в котором можно находиться какое-то время, исследовать его, пытаться жить в этом состоянии и потом закончить. Закончить и выйти, чтобы начать что-то новое — это естественная логика проекта. А проект для меня и состоит из ограничений.









Ностальгия есть, но это ностальгия по несуществующей стране. Это ностальгия по Харькову, которого уже не существует.





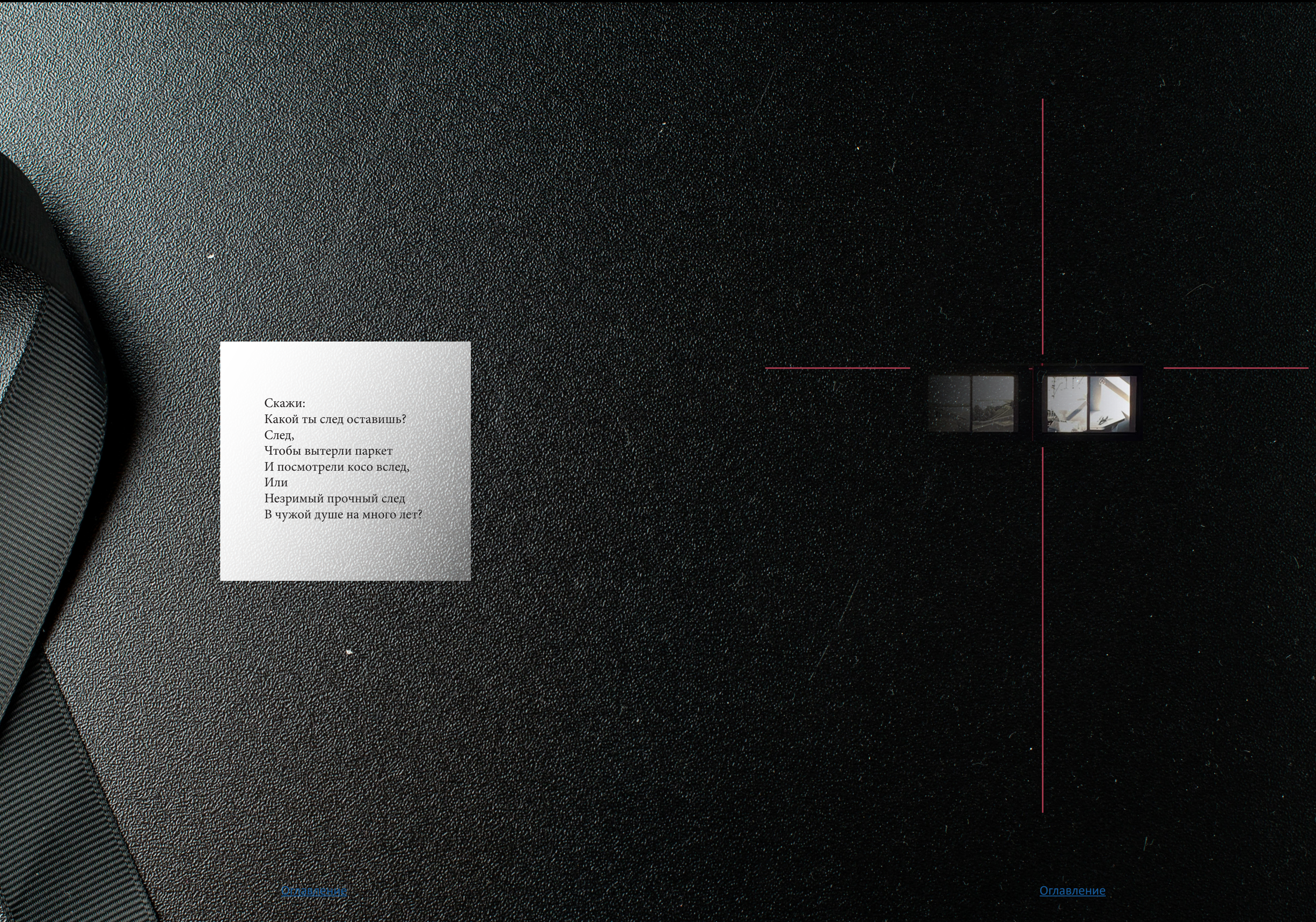





Gående


MÖBLER





Скажи:
Какой ты след оставишь?
След,
Чтобы вытерли паркет
И посмотрели косо вслед,
Или
Незримый прочный след
В чужой душе на много лет?

Оглавление

Оглавление

АНО «Культурный проект РУСС ПРЕСС ФОТО»
Институт профессиональной и любительской фотографии

Игорь Лапунов

Вы попали...

В ловушку? В точку? В историю?

Нет. Вы попали в эпицентр визуальной революции.

Меня зовут Игорь Лапунов. И если вы уже здесь, в стенах ИПЛФ, приобретя билет в неизвестность, значит, внутри вас тлеет то самое — жажда настоящего в эпоху тотальной визуальной пустоты.

Вы попали — потому что не спросили. Не узнали. Не проверили. Доверились интуиции. И правильно сделали. Ибо то, что ждёт вас в моей дисциплине «Проектирование Творческой Работы», невозможно объяснить словами на Дне открытых дверей.

Мы живём в мире, где каждую секунду рождаются миллионы изображений. Где «лайк» стал валютой, а «красиво» — диагнозом визуальной слепоты. Где фотографии умирают, не успев родиться, в бесконечной ленте забвения соцсетей.

Но здесь — иное.

Здесь нет «красивых кадров». Нет «прекрасных моментов». Нет «энергетики» и прочей эзотерической чепухи.

Здесь есть только ЗАМЫСЕЛ и его воплощение.

«Главное — это величие замысла», — сказал Бродский, и мы берём эти слова как компас в путешествии от первого импульса до финальной точки вашего проекта.

Я не буду оценивать ваши работы. Потому что невозможно оценить рождение. Можно лишь быть свидетелем того, как из хаоса визуальных возможностей выкристаллизовывается ваш персональный язык. Ваш опыт. А «опыт» в переводе означает «искусство» — запомните это как мантру.

Что вас ждёт?

Путешествие по территориям, где ещё не ступала нога инстаграм-фотографа. Где вы научитесь:

Вести диалог с гениями на равных
Создавать, а не копировать
Видеть невидимое
Превращать замысел в визуальную реальность
Становиться собой

Потому что, как сказал Моэм: «Гений — это нормальный человек. Все остальные — отклонение от нормы». И в этой аудитории я вижу только будущих гениев. Иначе зачем вы здесь?

Ваш маршрут: От первого озарения → через муки выбора → сквозь анализ мастеров → к собственной концепции → через этюды и эксперименты → к финальному воплощению → в пространство экспозиции.

Три кита вашего путешествия: ЦЕННОСТЬ — ЯЗЫК — ПРОСТРАНСТВО

Забудьте всё, что знали о фотографии. Здесь рождается искусство.

И да, вы действительно попали.

Попали туда, где из вас не сделают очередного ремесленника с камерой. Где не научат «правильно фоткать». Где не дадут готовых рецептов успеха.

Вы попали туда, где научат главному — быть.

«Каждый год в последнюю субботу сентября в Московском Институте фотографии проводится открытая Защита Дипломных проектов выпускников Института профессиональной и Любительской фотографии РУСС ПРЕСС ФОТО.

27 сентября 2025 года представили свои Дипломные фотопроекты по итогам годового обучения по специальностям «Фотожурналистика» и «АРТ-фотография» выпускники 11-го потока. Для читателей «Фотообзора» мы выбрали две показательные работы – одну Егора Жданова (Москва) по программе «Фотожурналистика» и из АРТ-направления работу Надежды Самохваловой (Сургут). Две образцовые работы по уровню научного исследования темы и фотографического исполнения».

Мы будем и дальше знакомить вас с интересными фотопроектами слушателей и выпускников нашей школы.

Василий Прудников
Директор РУСС ПРЕСС ФОТО,
Ректор ИПЛФ

ДИПЛОМНЫЙ ПРОЕКТ

Представляет Игорь Лапунов

ФЕНОМЕН ОБЕЗЛИЧЕННОСТИ В ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ФОТОГРАФИИ



ЕГОР ЖДАНОВ

Задачи исследования включали: определение актуальности темы для документальной фотографии; анализ отечественного и зарубежного художественного контекста (от Родченко до современных авторов); выявление и систематизация визуальных приёмов репрезентации обезличенности; создание серии фотографий, решающей заявленную художественную задачу.

Гиг-экономика и сервисы доставки

В XXI веке гиг-экономика стала одной из ключевых моделей труда. Курьеры доставки — наиболее яркий пример «человека-функции»: они существуют в интерфейсе приложения как иконки, а не как личности. Для фотографа этот контекст важен не сам по себе, а как визуальный язык современности: приложение показывает только таймер и иконку с движущейся точкой. Именно так я стремлюсь увидеть курьера в кадре — как элемент алгоритма, а не как портрет героя.

Курьеры как элемент инфраструктуры мегаполиса

Для фотографа курьеры — это визуальная сеть, которая покрывает город и задаёт ритм серийности кадров. Это означает, что они буквально покрывают городскую ткань, подобно метрополитену или электросетям. Я как фотограф воспринимаю курьеров как человеческое покрытие мегаполиса «ландшафт». В кадре это можно передать через ритм фигур, повторяющиеся силуэты с рюкзаками, множественность маршрутов. Важно не конкретное лицо, а массовость и повторяемость.

Миграционное измерение

Большинство курьеров — мигранты. Это усиливает обезличенность: зритель не видит перед собой «Ивана» или «Мухаммаджона», а только «человека в униформе». Миграционный аспект здесь важен не как социология, а как дополнительный слой обезличивания. Фотографически это значит: можно строить кадры на анонимности.

Ландшафт изнанки: маршруты курьеров

Маршруты пролегают через подъезды, лестничные клетки, дворы-колодцы. Для социолога это «антиместа»*, а для фотографа — готовые сцены съёмки.

Я сознательно выбираю эти пространства для работы. Камера фиксирует курьеров там, где их обычно никто не замечает. Визуально это подчёркивает замкнутость и невидимость профессии: коридоры, лифты, технические зоны становятся фактурой для изображения.

*Французский антрополог Марк Оже ввёл термин non-lieux («не-места»). Это пространства, которые не несут в себе идентичности и истории. В них мы не задерживаемся, а лишь проходим сквозь них.

Функция и обезличенность

Контакт курьера с клиентом длится считанные секунды. Его узнают по рюкзаку и логотипу, а не по лицу. Более того, многие даже не поднимают глаз, чтобы посмотреть на курьера, а видят лишь его вытянутую руку с пакетом. На этом весь «контакт» заканчивается, то есть сводится к механической передаче заказа. Для фотографии это означает задачу: как показать функцию вместо личности.

Таким образом, курьеры в моём проекте — не объект социологического исследования, а материал для решения фотографической задачи: показать феномен обезличенности через визуальные приёмы документальной фотографии.

Анализ Художественного Контекста

Фотографы в разных странах неоднократно обращались к теме обезличенного труда и «человека-функции». Для одних это были пассажиры метро в час пик, для других — мигранты на окраинах городов, для третьих — уличные торговцы или доставщики с невероятными грузами. Общим остаётся интерес к феномену невидимости и повторяемости: когда за униформой или функцией исчезает индивидуальность, а человек превращается в элемент городской машины.

В России интерес к теме «невидимого труда» проявлялся в разных формах. Александр Гронский в сериях о городской периферии показал, как человек растворяется в ландшафте; Дмитрий Марков сознательно использовал «низкую» эстетику, снимая обыденность социальных низов (см. Фотообзор. Февраль 2025).

Александр Родченко и традиция «человека-функции»

Особое место в истории русской фотографии занимает Александр Родченко — художник и фотограф авангардного направления 1920–30-х годов. Его творчество (фото 1 и 2) формировалось в эпоху конструктивизма, когда искусство рассматривалось как инструмент построения нового общества. Для Родченко фотография была не столько средством изображения, сколько способом организации зрения в духе индустриального века.

Приёмы и средства

- Свет: жёсткий, прямой, без попытки «смягчить» образ — акцент на структуре и геометрии.
- Оптика и ракурс: широкоугольные объективы, экстремальные точки съёмки (сверху вниз, снизу вверх), которые ломали привычное восприятие и подчиняли человека архитектуре или машине.

Композиция: диагонали, ритмические повторы, дробление кадра на элементы. Человек в таких композициях нередко превращался в силуэт, линию, функцию.

Тропы, которые использует автор:

- Метафора: человек = часть большого механизма.
- Аллегория: рабочий, снятый снизу, — символ новой силы, но одновременно «винтик» конструкции.
- Гипербола: возвеличивание индустрии и труда, обезличивание индивидуальности.



Фото 1. А. Родченко

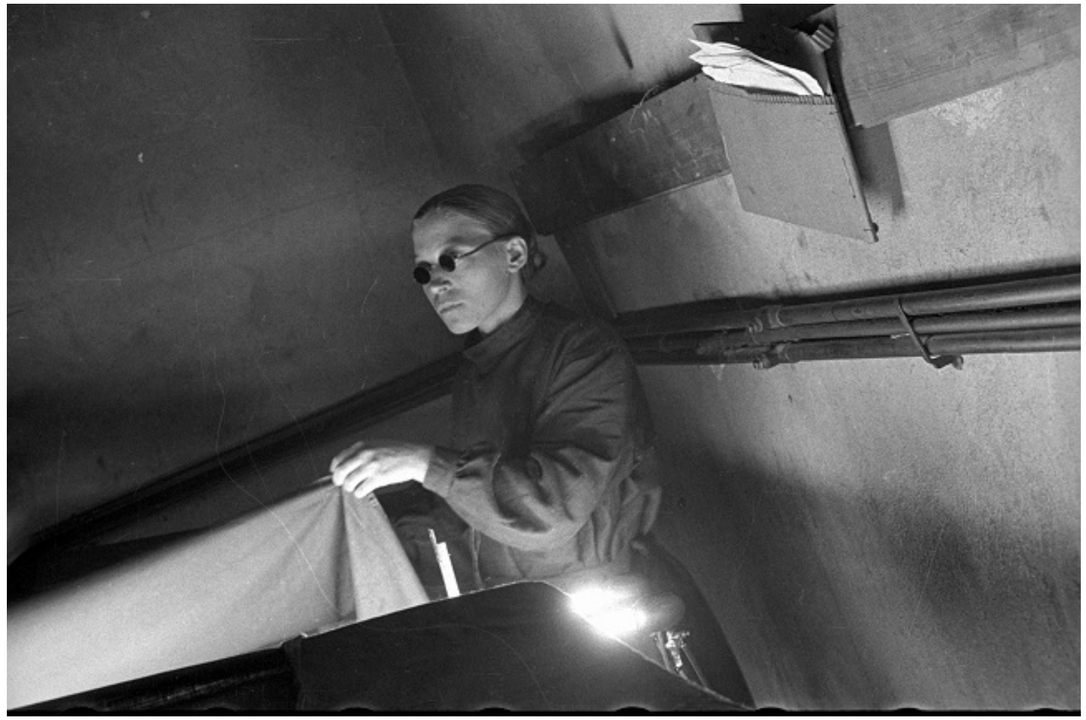


Фото 2. А. Родченко



Фото 3. А. Крылов



Фото 4. А. Крылов

Алексей Крылов «Курьер» — серия фотографий (Фото 3 и Фото 4), где автор напрямую обращается к фигуре доставщика, показывая его как элемент городской машины. Постановочный проект: сцены у адресов, где можно заказать доставку.

Серия Крылова «Курьер» работает через наблюдательность + повторяемость + метафору функции. Его язык — это нормальная оптика, дневной свет, наблюдательная дистанция, акцент на рюкзак/сумку/логотип вместо лица. Это создаёт образ курьера не как личности, а как «символа функции».

Российский опыт пока фрагментарен, но в нём уже появляются тропы, которые можно использовать: курьер как «иконка» приложения, курьер как «тень города», курьер как «роботизированная функция».

Зарубежный опыт

Фотографы разных стран обращались к темам «невидимых профессий», и в их подходах можно выделить особые визуальные тропы.

James Oatway — «Ghost Riders» (ЮАР)

Снимал доставщиков и райдеров Йоханнесбурга (см. Фото 5, Фото 6, Фото 7): ночные смены, аварии, паузы. В серии много ночных кадров с контровым светом, внимание к уязвимости профессии.
Приём: работа в сложных условиях (дождь, ночь, рисковые зоны), высокая контрастность, фиксация «служебного ритма».

Тропы, которые использует автор:

Метафора

- Сами «призрачные наездники» (ghostriders) — это метафора уязвимости и смертности.
- Райдеры, которых атакуют в ЮАР, становятся образом «хрупкого тела» в жестокой среде.

Аллегория

- Фотографии пострадавших или пустых велосипедов читаются как аллегория социального насилия, нищеты и небезопасности.
- Каждый частный случай — «часть большой картины» страны.

Гипербола

- Усиленные контрасты света и тени, драматическая фактура.
- Тела, лица, травмы показаны максимально жёстко, чтобы подчеркнуть масштаб трагедии.

Автор работы строит серию не на повседневности, как Крылов, а на драме и травме. Его тропы — более экспрессивные и жёсткие.



Фото 5. James Oatway



Фото 6. James Oatway



Фото 7. James Oatway

Jon Enoch — «Bikes of Hanoi»

Портреты вьетнамских доставщиков ночью (Фото 9, Фото 10), выделенных в театральном свете.

Приём: контроль света, изоляция героя, работа ночью.

Освещение:

- Использовал искусственный свет — портативные вспышки/стробы.
- Свет направленный, выделяющий героя на фоне хаотичной улицы.
- Ставился «ключевой свет» спереди или сбоку, что придаёт фигурам скульптурность. Напоминает студийный портрет, но вынесен в уличное пространство

Оптика:

- Чаще всего — средние фокусные (портретные) объективы, порядка 50–85 мм. Это позволяет вырезать героя и немного размыть фон, но при этом сохранить среду.

Композиция:

- Герой всегда главный центр, чёткая ось симметрии или правило третей. Вокруг видна «шумная» городская жизнь, но свет и резкость удерживают взгляд на персонаже. Много вертикальных форм (байки, грузы, улицы), создающих ритм.



Фото 9. Jon Enoch



Фото 10. Jon Enoch

Практическая реализация проекта

Замысел и метод работы

В практической части я стремился показать курьеров как «человека-функцию», элемент алгоритма, который поддерживает ритм мегаполиса. Главной задачей было уйти от индивидуальных портретов и сфокусироваться на визуальных приёмах, которые подчеркивают обезличенность и растворение в среде.

Съёмки велись в разных точках Москвы: жилые подъезды, фуд-корты, улицы, лестницы и промзоны, через которые проходят маршруты курьеров (склад-дверь), это своего рода замкнутый цикл, который никогда не останавливается, на смену одним курьерам приходят другие, и лишь этот нескончаемый поток становится менее интенсивным в непопулярные часы.

Курьеры редко соглашались на прямую съёмку, большинство находились в состоянии спешки или зажатости. Поэтому я выбрал метод случайного кадра: заранее представлял сцену и дожидался её естественного проявления.

Примеры реализации замысла

На фотографии 11 изображён момент передачи заказа от курьера к клиенту. Композиция построена так, что в кадре отсутствуют лица — зритель видит только силуэт курьера и руку человека из-за двери.



Фото 11

Технические приёмы:

- Съёмка велась в условиях слабого освещения (подъезд), использовано высокое значение ISO (12800), что дало характерное цифровое зерно, усиливающее ощущение «сырой» документальности.
- Выдержка выбрана короткая (1/125), чтобы «заморозить» движение рук в момент передачи.
- Использована закрытая диафрагма (f/4.5), что позволило сохранить читаемость деталей в глубине кадра (плитка, стены, дверь лифта).
- Кадрирование: применён приём обрезки по вертикали и горизонтали — в кадре отсутствует «излишняя информация», которая отвлекает от главного действия
- Горизонтальная сетка композиции делит кадр на две части: слева — курьер, справа — рука клиента. Центром композиции становится пакет, символизирующий саму функцию курьера.

Смысловой акцент:

Этот приём подчёркивает основную идею проекта — «человек-функция». Курьер здесь превращается в посредника, «механизм передачи», а пакет выступает главным объектом. Личности исчезают: зритель не видит лица, нет эмоционального контакта. Это подчёркивает обезличенность профессии и невидимый слой городского быта.

На фотографии 12 изображён Курьер на перекрёстке в потоке машин.

Технические приёмы:

- Использована относительно длинная выдержка (1/50 с): цель была зафиксировать курьера резким, а чтобы движущиеся автомобили получились слегка смазанными.
- Такой приём подчёркивает контраст между неподвижной фигурой и динамикой города.
- Съёмка велась на средней диафрагме (f/5.6), что обеспечило читаемость архитектуры и деталей заднего плана.
- Применено низкое значение ISO (100), чтобы сохранить максимально чистую фактуру без цифрового шума и подчеркнуть графичность чёрно-белого изображения.
- Использовано фокусное расстояние в диапазоне 50–60 мм, что близко к естественному углу зрения человеческого глаза. Это позволяет зрителю воспринимать курьера так, словно он сам стоит на перекрёстке, наблюдая сцену вживую.
- Кадрирование выстроено так, что курьер занимает нижнюю центральную часть кадра, а над ним нависает массив зданий — это создаёт композиционный прессинг сверху и эффект «малости человека».
- Выбран чёрно-белый формат, усиливающий драматичность и убирающий лишние цветовые отвлекающие акценты.

Смысловой акцент:

Одинокий курьер стоит в центре транспортного потока, растворяясь в механике города. Машины и архитектура превращают его в элемент городской системы, в «шестерёнку» мегаполиса. Здесь человек — функция, едва различимая на фоне урбанистического шума.



Фото 12



Фото 13

На фотографии 13 изображён курьер и робот в пешеходном потоке

Технические приёмы:

- ISO 100: сохранение чистой фактуры без шума, что особенно важно для изображения с обилием мелких деталей (люди, текстуры зданий, поверхность плитки).
- Диафрагма f/6.3: обеспечивает достаточную глубину резкости для одновременной читаемости курьера, робота и проходящих мимо людей.
- Выдержка 1/80 с: позволяет зафиксировать движение большинства фигур, но оставляет лёгкий намёк на динамику в шагах прохожих.
- Фокусное расстояние 24 мм: широкоугольный ракурс позволяет захватить сразу несколько планов — курьера на велосипеде, робота и толпу людей. Это подчёркивает соотношение масштаба и «включает» персонажей в общий городской ритм.
- Кадрирование построено так, что курьер и робот занимают нижнюю часть кадра, а пешеходы — верхнюю. Это создаёт визуальный диалог: техника и человек как рабочая функция — и «обычные люди» как фон.
- Контрастный свет (жёсткие пятна солнца и тени) намеренно сохранён, чтобы подчеркнуть хаотичность городской среды и визуально отделить разные слои композиции

А теперь этот же снимок 14 без кадрирования чтобы наглядно показать что я делал и какая была моя цель.

Что изменено кадрированием:

- В исходном снимке 14 слева внизу присутствует ещё один робот. Он создаёт ощущение избыточности и перегружает кадр.
- После кадрирования 13 оставлен один робот рядом с курьером. Это делает композицию чище и акцентирует внимание именно на паре «человек–машина».
- Снизу справа убраны ступени в полную ширину. В исходнике они занимают слишком много места, отвлекая на себя внимание. В обрезанном варианте линия ступеней осталась как диагональ, ведущая взгляд к курьеру и роботу, но не перетягивает фокус.
- В результате главный акцент переместился на взаимодействие: курьер как «рабочая единица» и робот, повторяющий его роль. Зачем так сделано:
- Кадрирование подчёркивает идею сосуществования человека и технологии в одном пространстве.
- Убирание лишнего робота усилило метафору: не толпа машин, а именно прямая параллель — человек и «его двойник».
- Широкий угол (24 мм) сохранён, чтобы подчеркнуть поток прохожих. Люди остаются важным слоем кадра: они двигаются хаотично, а курьер и робот встроены в этот ритм, как его «функциональные элементы» но при этом люди их не замечают.
- Световые полосы использованы как графический элемент: они буквально «разрезают» пространство на зоны, визуально отделяя «обычных людей» от курьера с роботом.

Смысловой акцент:

Курьер и робот движутся по одному маршруту, выполняя одинаковую задачу — доставка. В потоке людей они теряют индивидуальность и превращаются в элементы городской инфраструктуры. Робот становится метафорой обезличивания профессии: граница между человеком и машиной стирается.



Фото 14

На фотографии 15 представлен пример реализации замысла (кадр с курьером на фоне толпы)

Исходные параметры съёмки:

- ISO 100 — минимальная чувствительность позволила сохранить детализацию и чистоту изображения без цифрового шума, что важно для документального подхода.
- f/5.6 — оптимальная диафрагма для сохранения читаемости деталей и при этом лёгкого акцента на фигуре курьера.
- 1/40 с — достаточно длинная выдержка, чтобы слегка смазать движение прохожих, но сохранить чёткость курьера. Это подчеркнуло его «замершесть» на фоне динамичного потока города.
- Фокусное расстояние 35 мм — универсальное и близкое к восприятию человеческого глаза, позволяющее передать сцену естественно, без сильных искажений.



Фото 15

Кадрирование:

В исходном снимке (Фото 16) в кадр попадало слишком много второстепенных деталей (фоновые здания, знаки, столбы). При финальной обрезке (см. Фото 15)акцент был перенесён на курьера, изолированного от остальных людей. Обрезка усилила впечатление «отгороженности»: он как бы в своём мире, а городская толпа остаётся лишь контекстом.

Замысел:

Здесь курьер представлен как «функция», погружённая в телефон и рабочий процесс, в то время как окружающая толпа живёт своей жизнью. Контраст усиливается за счёт кадрирования и выдержки: движение людей остаётся размытым, а фигура курьера статична. Это подчёркивает обезличенность профессии и «невидимость» человека за функцией.



Фото 16



Фото 17

На фотографии 17 представлен пример реализации замысла (толпа курьеровв ожидании выдачи заказа)

Исходные параметры съёмки:

- Выбор высоких значений ISO был осознанным: зерно усилило документальность и обезличенность изображения.
- f/7.1 — выбранная диафрагма обеспечила достаточную глубину резкости: в кадре читаются как курьеры, так и кассир на заднем плане. Это важно, чтобы подчеркнуть не отдельного героя, а саму систему взаимодействия.
- 1/125 с — выдержка позволила зафиксировать движения рук и телефонов без смаза, сохранив чёткость, необходимую для документальной фиксации момента.
- Фокусное расстояние 24 мм — широкоугольная перспектива создала эффект тесноты и давления, усиливая ощущение толпы и «рабочего муравейника».

Кадрирование:

Все фигуры частично перекрыты друг другом, что создаёт визуальную плотность. Такая компоновка сознательно не оставляет «воздуха» — зритель чувствует замкнутость, скученность и анонимность происходящего.

Замысел:

Курьеры в кадре обезличены: лицо одного скрывает шлем, другой погружён в телефон, а кассир позади остаётся частью общей массы. Все фигуры сведены к функциям — ожидание, выдача, доставка, вручение. Телефоны и пакеты становятся главными акцентами, заменяя человеческие выражения лиц. Этот кадр визуально подчёркивает идею «невидимого слоя» — людей, которые присутствуют повсюду, но растворены в потоке сервисных операций.

ФОРМИРОВАНИЕ СЕРИИ

От общего к частному

Ландшафт

Курьер-Элемент ландшафта









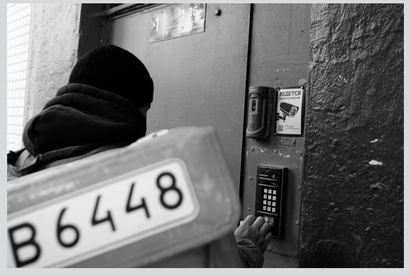


Обезличивание

Человек становится процессом





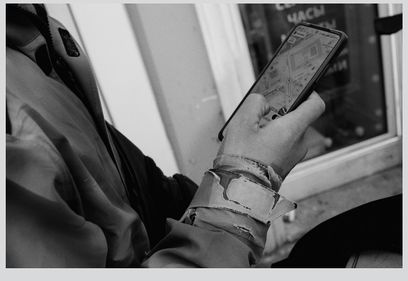


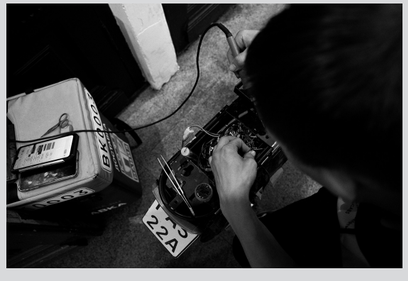




Человек сводится к функции

Физ. и мех. труд = функция











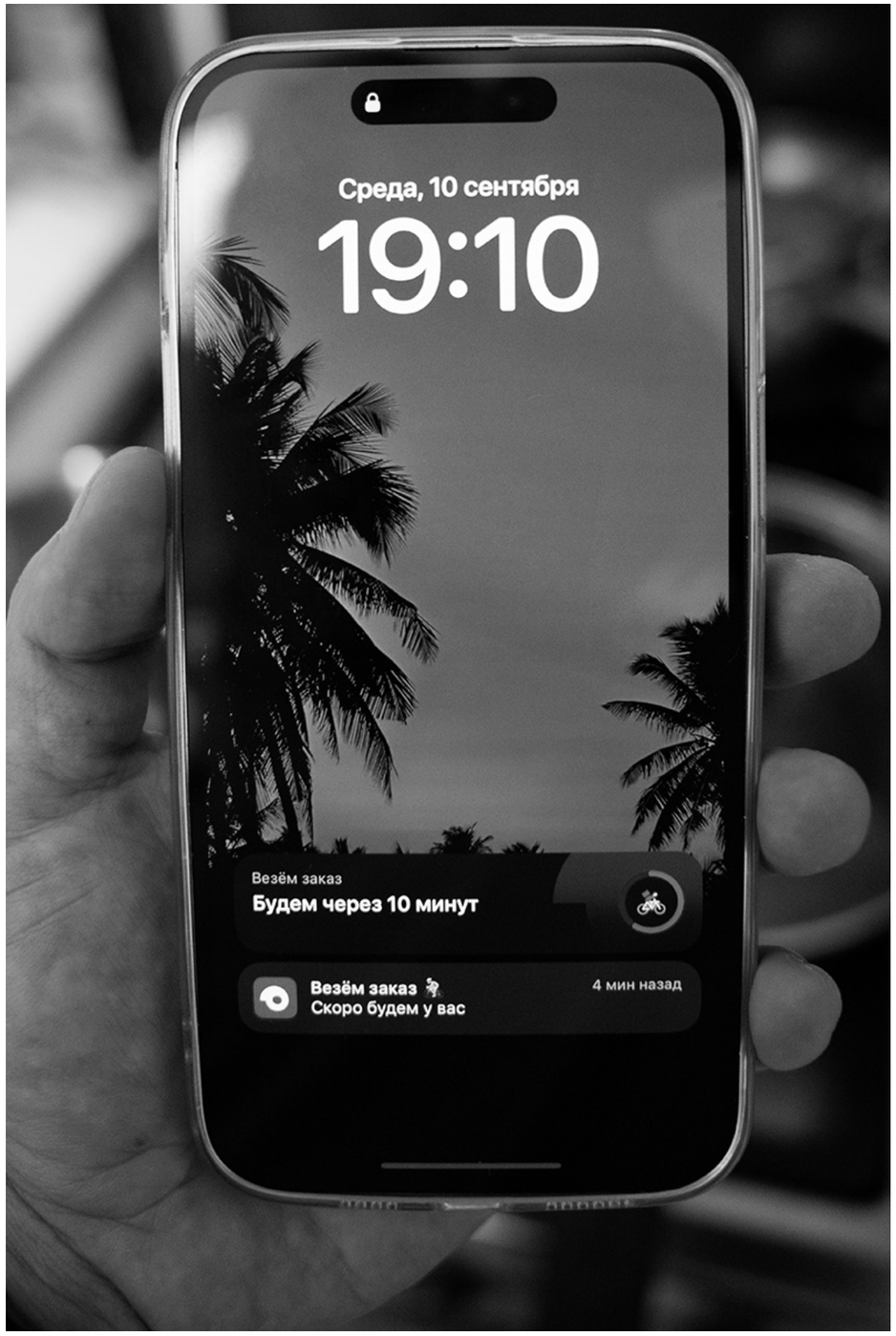
Ландшафт

курьер словно часть городского ритма, незаметный элемент пейзажа








Среда, 10 сентября
19:10
Везём заказ
Будем через 10 минут
Везём заказ
Скоро будем у вас
4 мин назад


Добрый Апельсин 140Р
Добрый Лимон-Лайм 140Р
Добрый Cola 140Р

Обезличивание

Человек становится процессом

Выводы

Практическая работа показала, что фотографическое решение темы «человека-функции» возможно только через осознанный отказ от индивидуального портрета. Каждый технический выбор был подчинён художественной задаче: показать курьера как элемент алгоритма.

- Чёрно-белая фотография позволила убрать отвлекающий брендовый цвет рюкзаков и униформы, обнажив структуру кадра. Для фотографа это стало инструментом очистки изображения от случайного и усиления метафоры функции.
- Силуэт, смаз и отражение подтвердили свою эффективность как визуальные приёмы обезличивания. В кадре курьер переставал быть конкретным человеком и превращался в знак движения, тени или контура.
- Работа с пространством (подъезды, лестницы, перекрёстки, переходы) показала, что именно «антиместа» города лучше всего подчёркивают обезличенность. Как фотограф я увидел, что архитектурная среда, не фон, а равноправный участник кадра, подчиняющий человека своей логике.
- Кадрирование и драматургия серии позволили выстроить ритм от массы к детали, от потока к сопоставлению «человек — робот». Это решение помогло усилить ощущение не индивидуального сюжета, а потока функций, непрерывного и циклического.

Таким образом, задачи, поставленные во введении, — анализ визуальных приёмов и построение серии — были решены.
В практической части я убедился, что документальная фотография способна говорить об обезличенности через чисто визуальные средства. Для фотографа это важный опыт: видеть в повседневной сцене не героя хроники, а знак эпохи, и превращать социальное явление в визуальный язык, где курьер становится образом «невидимого слоя» мегаполиса.






ИНТЕРНЕТ
ВО1302


4


ВЕДЕТСЯ
ВИДЕОНАБЛЮДЕНИЕ
В6448

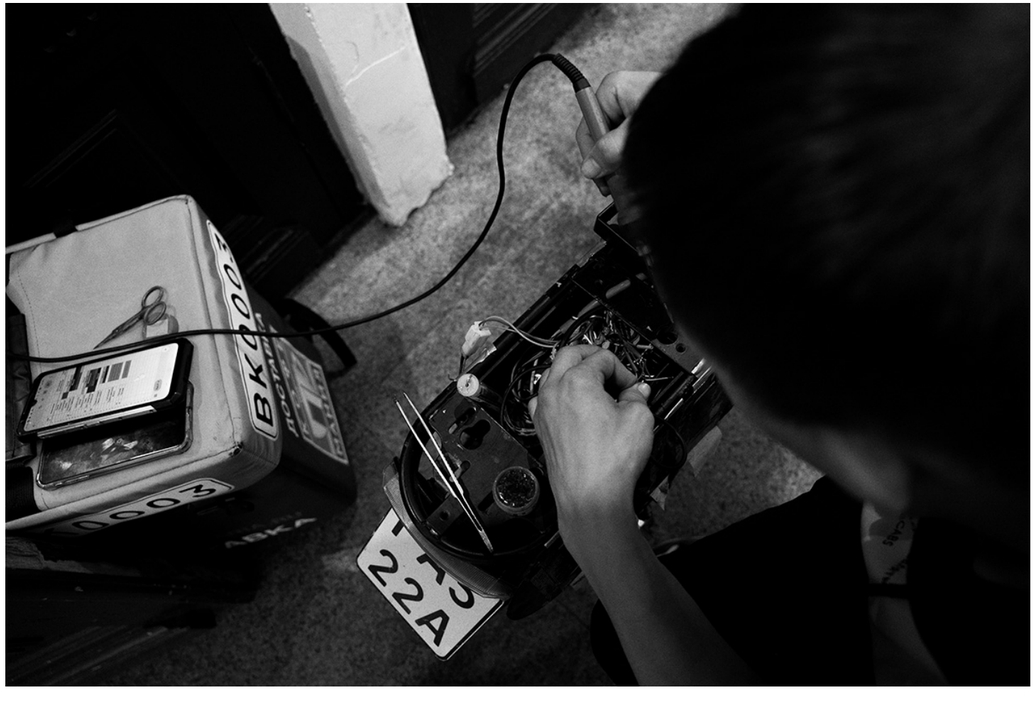
Функция

Человек сводится к функции, замкнутый цикл











ОДНА ИСТОРИЯ

ОКСАНА БАРДИЕР

Кадр был сделан во время поездки по Узбекистану в октябре 2025 года, в посёлке Бричмулла. «Сладострастная отрава золотая Бричмулла» — это вот как раз о нём поют барды. Местные жители очень гордятся тем, что их посёлок, благодаря песне, стал известным на весь СССР, и с ностальгией вспоминают те времена.

Что же касается истории создания кадра, то в ней нет ничего примечательного. Время подходило к обеду, мы искали, где остановиться поесть, и выбрали одну из кафешек со свежей самсой. Пока наша группа обедала, одна из местных женщин подошла отовариться. Сидели мы на веранде за столиком с красными стульями, а на женщине оказался красный платок. Вот и получился кадр. В стрите как стрите никогда не знаешь, что произойдет через секунду. Успел среагировать — есть кадр, не успел — ждёшь следующего момента. На этот раз мне повезло:)



100 ЛЕТ ЛЕЙКЕ

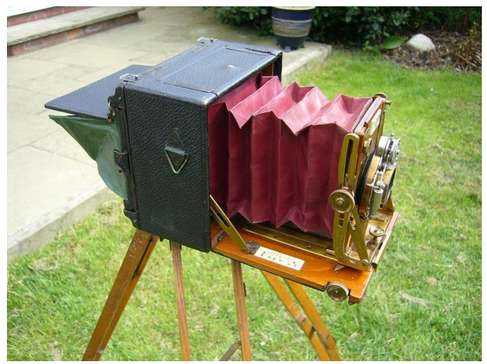


Как маленькая немецкая камера навсегда изменила мир фотографии

В этом году мир отмечает 100-летие фотоаппарата, совершившего революцию в фотографии: Leica I. Эта компактная 35-миллиметровая дальномерная камера, часто называемая Leica Standard, была представлена на Лейпцигской весенней ярмарке 1925 года и ознаменовала начало современной ручной фотографии. Она стала не просто технологическим прорывом — она положила начало целому культурному и художественному движению не только благодаря своим возможностям, но и благодаря тому, что она сделала возможным.

Фотомир до Лейки

Чтобы понять революцию, произведенную Leica I, важно осознавать, как выглядела фотография до её появления. На заре XX века фотография всё ещё оставалась преимущественно студийным занятием или уделом увлечённых любителей. Большинство камер были громоздкими и сложными, часто требовали стеклянных пластин или больших листов плёнки, а съёмка включала установку штатива, тщательную компоновку кадра и иногда брекетинг экспозиции для получения приемлемого изображения.



Существовали и портативные камеры, такие как боксовые камеры Kodak или складные модели, но они были в основном предназначены для случайных моментальных снимков и не обладали ни точностью, ни качественной оптикой. Концепция по-настоящему карманной камеры, способной давать чёткие, готовые к публикации снимки, была практически немыслима. Нужна была небольшая, точная и надёжная система, которая могла бы сделать качественную фотографию общедоступной и вывести её из студии на улицу.

Оскар Барнак и рождение Лейки

История Leica началась в лаборатории микроскопов. В начале XX века компания Ernst Leitz из немецкого города Вецлар была уважаемым производителем микроскопов и оптических приборов. Среди её сотрудников был талантливый инженер Оскар Барнак, который присоединился к фирме в 1911 году для работы над технологиями киносъёмки и научными приборами.

Однако Барнак был не просто инженером — он был страстным фотографом-любителем. Фотография в 1910-х годах была физически тяжёлым занятием. Для Барнака, страдавшего хронической астмой, огромное количество фотооборудования стало серьёзным препятствием для занятий своим хобби. Проблемы со здоровьем стали неожиданным катализатором одного из самых значительных нововведений в фотографии.

В 1913 году Барнак предложил нечто радикальное: почему бы не адаптировать 35-миллиметровую киноплёнку, которая уже была широко распространена, для использования в фотоаппарате? Вместо того, чтобы использовать типичный для кинокамер размер кадра 18×24 мм, он повернул механизм подачи плёнки горизонтально, чтобы удвоить размер негатива до 24×36 мм, – решение, которое впоследствии стало основополагающим для фотографии и, в конечном итоге, для цифровых сенсоров.

Эта концепция легла в основу Ur-Leica («оригинальной Leica») — прототипа, достаточно компактного, чтобы поместиться в кармане пальто, со складным объективом и новым горизонтальным затвором. Несмотря на примитивность, прототип уже был подтверждением концепции Барнака: высококачественная, компактная и портативная камера, способная делать много экспозиций на одной катушке плёнки — до 36 кадров.



Original “Ur-Leica” | Photo from Leica

Но небольшая камера — это только половина дела. Более сложная задача заключалась в разработке объектива, способного воспроизводить резкие изображения на относительно небольшом негативе. Это было нетривиальной задачей.



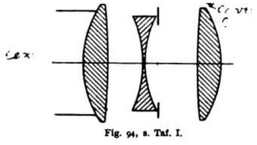
First photo taken with the Ur-Leica | Public Domain

Оптическая задача: разработка объектива для формата 24x36 мм

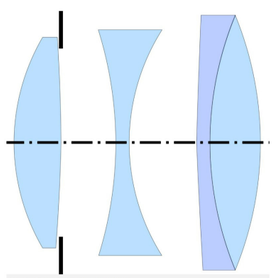
В то время большинство объективов были оптимизированы либо для гораздо меньших, либо для гораздо больших форматов. При уменьшении до 35 мм даже незначительные оптические недостатки — кривизна поля, астигматизм и хроматические аберрации — становились более заметными. Уменьшенный размер негатива требовал от объектива гораздо большей разрешающей способности, а кинообъективы не могли поддерживать столь большие изображения.

В оригинальной камере Ur-Leica Барнак экспериментировал с объективом 50 мм f/4.5, адаптированным из Cine Tessar — конструкции, разработанной Zeiss и популярной в кинокамерах. Хотя этот объектив был достаточно хорош для тестирования, он не подходил для производства. Поэтому Барнак остановился на Leitz Mikro-Summar 42 мм f/4.5, хотя хорошо понимал, что для достижения критически важной резкости и контрастности по всему кадру 24x36 мм необходимо разработать новый объектив с нуля.

Эта задача легла на плечи Макса Берека, главного конструктора оптики Leitz. Берек был экспертом в области оптики микроскопов, но сумел разработать то, что впоследствии стало первым специализированным объективом Leica: 50-мм f/3.5, известный как Leitz Anastigmat, а позже переименованный в Elmax (в честь Э. Лейтца и Макса Берека). Затем Берек разработал финальную версию — Elmar.


Fig. 91, s. Taf. I.

Выбор 50 мм в качестве стандартного фокусного расстояния также был осознанным. В сочетании с кадром 24x36 мм 50-мм объектив обеспечивал поле зрения, близкое к диагонали матрицы (а некоторые утверждают, что и к человеческому полю зрения, но это гораздо более сложная тема), что делало его идеальным для универсальной фотографии. Он также обеспечивал достаточное расстояние между объектом съёмки и камерой, чтобы минимизировать перспективные искажения, и при этом был достаточно компактным, чтобы складываться в корпус для портативности. Наследие фокусного расстояния остаётся сильным и по сей день — настолько, что 50-миллиметровый объектив до сих пор называют «нормальным».


Leica Elmar 4-element/3-group design | CC BY-SA 3.0

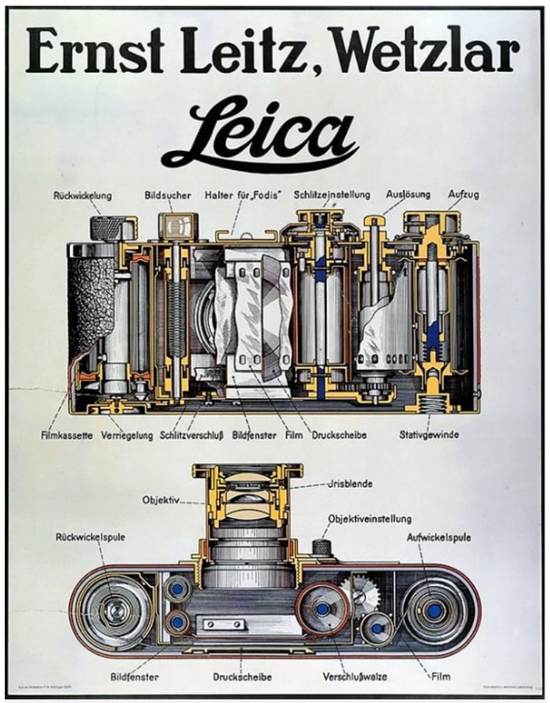
Чтобы камера оставалась карманной, объектив Elmar был разработан так, чтобы складываться в корпус, когда он не используется. Это тоже потребовало разработки точного специального механизма с фиксатором.
Складная конструкция помогла сохранить ключевое преимущество Лейки: портативность без ущерба для качества оптики. Она также придала камере характерный внешний вид благодаря короткому тубусу объектива, который выступал наружу при использовании, а затем убирался в корпус.

Первый настоящий 35мм аппарат


The Leica I | CC-BY-SA 3.0

Благодаря компактному корпусу камеры Барнака и точной оптике Берека, Leica стала первой настоящей 35-миллиметровой системой фотосъёмки. Она была быстрой, незаметной и обеспечивала исключительную резкость. Объектив Elmar стал синонимом бренда Leica и впоследствии появился в нескольких поколениях с разными фокусными расстояниями, многие из которых в той или иной форме производятся и по сей день.

В некотором смысле, объектив и камера развивались одновременно. Барнак и Берек дополняли друг друга, в результате чего была создана комбинация камеры и объектива, которая работала превосходно. Сочетание формы и функции было настолько тесным, что последующие камеры Leica сохраняли ту же философию винтового крепления, сменные объективы и дальномерную фокусировку вплоть до выхода Leica M3 почти три десятилетия спустя



Design of the Leica I | Public Domain

Начало революции. Лейпцигская ярмарка



Leica I дебютировала на Лейпцигской весенней ярмарке в марте 1925 года. Названная в честь «Leitz Camera», Leica не была похожа ни на что другое на рынке. Фиксированный объектив Elmar 50 мм f/3.5 был заключен в металлический корпус шириной всего 133 мм. Объектив был складным, камера использовала сменные кассеты с пленкой и имела горизонтальный затвор с выдержкой от 1/25 до 1/500 секунды.

Leica I не сразу добилась коммерческого успеха. Она была дорогой, а идея 35-мм пленки для фотосъемки была непривычной. Но по мере того, как первые пользователи начали демонстрировать возможности камеры, особенно в журналистике и путешествиях, ажиотаж вокруг нее рос. Немецкие фотожурналы публиковали восторженные отзывы. Зарубежная пресса обратила на них внимание. И, что самое главное, их начали покупать профессиональные фотографы.

Leica I быстро доказала свою ценность: она могла снимать быстро, быть где угодно и создавать чёткие снимки на плёнке, которая была легкодоступна и недорога. В течение нескольких лет она изменила не только способ съёмки, но и возможности фотографов.

В первый год было продано 1000 экземпляров.

Технические достижения и философия дизайна

Прорывом Leica I стали не только её размеры, но и сочетание технического совершенства, удобства использования и надёжности. Каждый аспект камеры был тщательно продуман:

• Механизм подачи плёнки был невероятно передовым для своего времени, обеспечивая плотную и ровную фиксацию плёнки, что было необходимо для резких снимков с небольших негативов.

• Объектив Elmar 50mm f/3.5 был складным для компактности, но при этом мог создавать удивительно резкие и контрастные изображения для того времени.

• Затвор представлял собой горизонтальную тканевую шторку, обеспечивающую скорость, гибкость и надёжность.

• Качество сборки, отточенное в высокоточных условиях оптических мастерских Leitz, задало новый стандарт для потребительского фотооборудования.

Не менее важна была и философия дизайна камеры. Барнак не просто создал инструмент — он разработал систему. Leica была простой и интуитивно понятной, она вписывалась в жизнь пользователя, а не наоборот. Фотографы могли носить её в кармане пальто, незаметно снимать и легко перезаряжать. Этот подход и стал ключом к успеху камеры.

Расцвет 35-мм камеры и наследие Leica

Leica I не только легализовала 35-мм фотографию, но и определила её. 35-мм формат, когда-то считавшийся слишком маленьким, стал доминировать в фотожурналистике, документальной съёмке и дорожной фотографии.

Leica I положила начало череде ещё более совершенных моделей. Leica II, представленная в 1932 году, получила спаренный дальномер. Leica III, выпущенная в 1933 году, принесла длинную выдержку и другие усовершенствования. К началу Второй мировой войны камеры Leica были в руках фотографов по всему миру: от военных корреспондентов до уличных фотографов и учёных, документирующих мир в движении.

Leica также способствовала созданию новых жанров фотографии. Возможность легко запечатлеть спонтанные моменты способствовала развитию непринуждённой, натуралистической фотографии. Такие деятели, как Анри Картье-Брессон, Роберт Капа и Альфред Эйзенштадт, превратили Leica в инструмент гуманистического видения. Они не просто фиксировали события — они раскрывали жизнь.

Стандарт Leica сегодня

Удивительно, как много элементов Leica I живы по сей день. Формат 24x36 мм теперь известен как «полнокадровый» в цифровом мире и, по сути, является размером, с которым сравниваются все остальные сенсоры. Фокусное расстояние 50 мм остаётся золотым стандартом, а компактная универсальная камера с резким объективом и интуитивно понятным управлением остаётся святым Граалем уличной и документальной фотографии. Даже сам бренд Leica продолжает развивать это наследие. Современные камеры Leica - как плёночные, так и цифровые - сохраняют тот же акцент на оптическом совершенстве, минимализме и качестве сборки. Цифровая Leica M11, например, может быть совершенно иной в технологическом плане, чем Leica I, но концептуально она не так уж далека от него: компактная, точная, незаметная и долговечная.

ДИПЛОМНЫЙ ПРОЕКТ

Представляет Игорь Лапунов



НАДЕЖДА САМОХВАЛОВА

«ПСИХИЧЕСКИЕ РАССТРОЙСТВА КАК ТВОРЧЕСКИЙ КАТАЛИЗАТОР В АРТ-ФОТОГРАФИИ НА ПРИМЕРЕ ФОТОПРОЕКТА «КРАСНОЙ НИТЬЮ…»

В роли *объекта* нашего исследования выступает арт-фотография.

Предметом исследования мы считаем психические расстройства как творческий катализатор в арт-фотографии.

Наша цель: показать, что психическое заболевание, в частности депрессивное расстройство, может служить творческим катализатором для фотографа.

Для достижения поставленной цели мы использовали комплексный подход с использованием следующих методов исследования: аналитического, сравнительного, а также эмпирического.

В данной работе мы даем ответ на *проблемный вопрос*: возможно ли фотографу с психическим расстройством извлечь «плюсы» из своего заболевания и исцелиться творчеством?

Мы рассчитываем, что проект способен иметь не только художественную, но и *практическую значимость,* поскольку может помочь в понимании связи арт-фотографии и психических расстройств на конкретном примере.

Мы считаем, что наша работа может быть полезна людям, страдающим психическими расстройствами (с точки зрения стороннего опыта творческой терапии), профильным врачам (в качестве материала для изучения), всем остальным в качестве художественного произведения, поднимающего социальную проблему.



Проведены опыты с альтернативными методами печати (гумбихроматная печать на ткани).

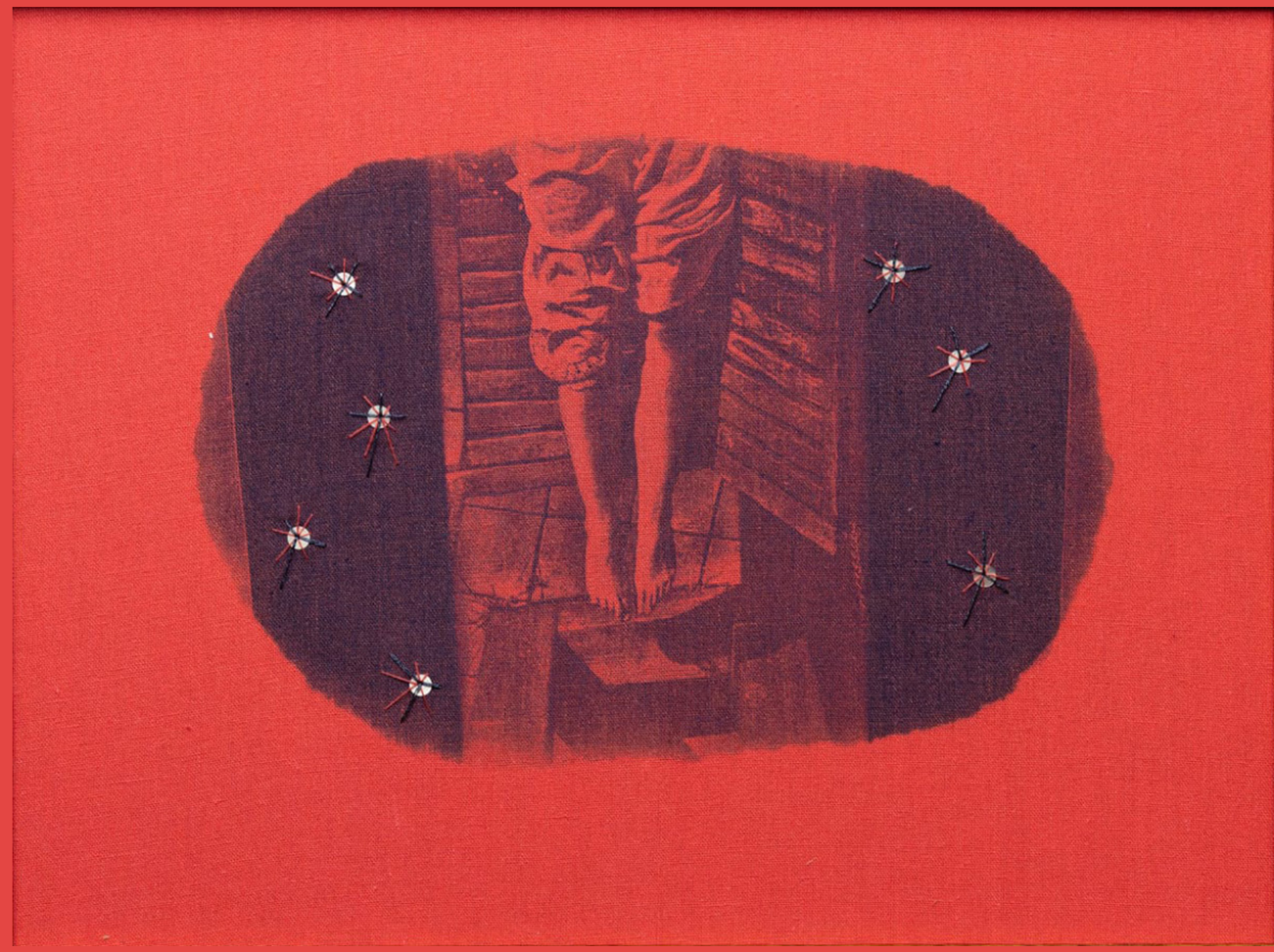
Выбрана экспериментальная цианотипия на красных полотнах.

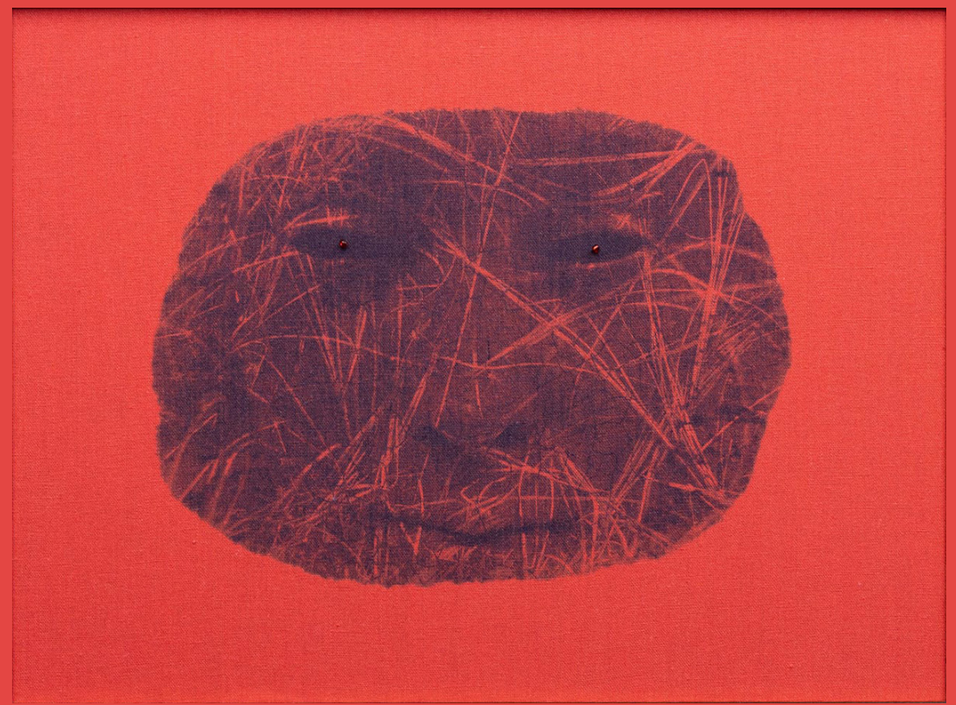
Применены дополнительные выразительные средства.

В том числе в проекте использованы авторские поэтические средства выразительности.

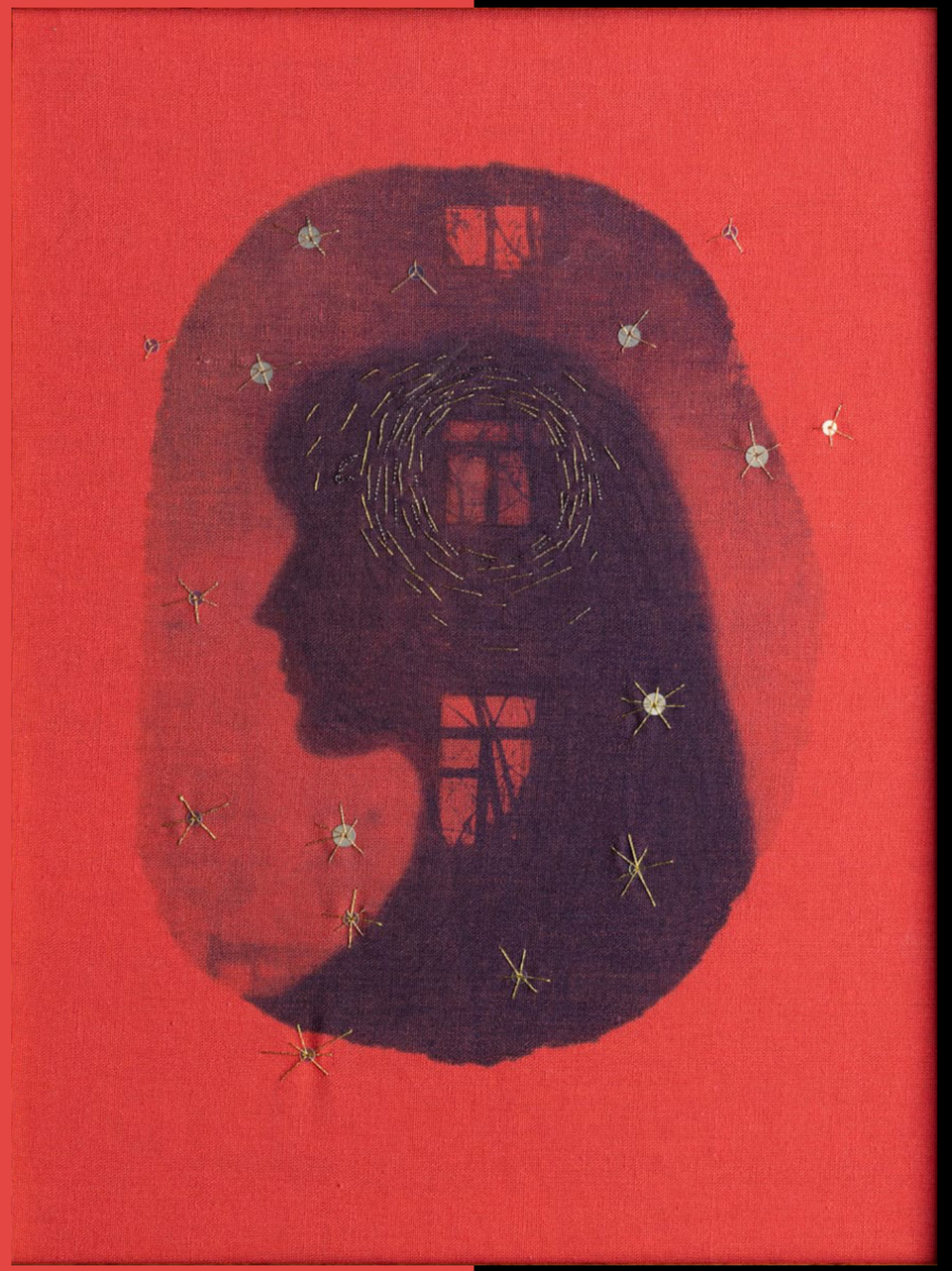
ДЕПРЕССИВНОЕ РАССТРОЙСТВО МОЖЕТ СЛУЖИТЬ ТВОРЧЕСКИМ ДВИГАТЕЛЕМ
И КАТАЛИЗАТОРОМ





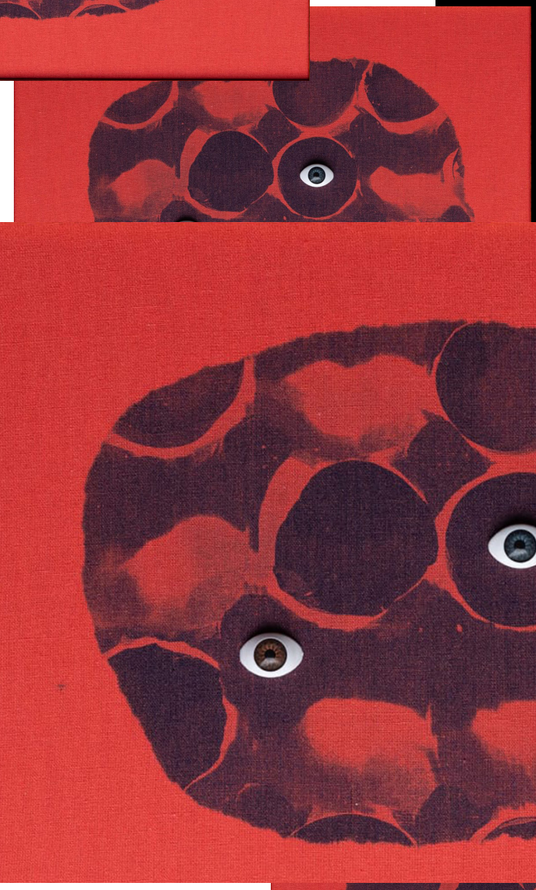


КАЖДЫЙ ЧЕТВЕРТЫЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ СООБЩЕСТВА ФОТОМАСТЕРОВ РИСКУЕТ ОКАЗАТЬСЯ В ЧИСЛЕ ЛЮДЕЙ С ПСИХИЧЕСКИМИ РАССТРОЙСТВАМИ







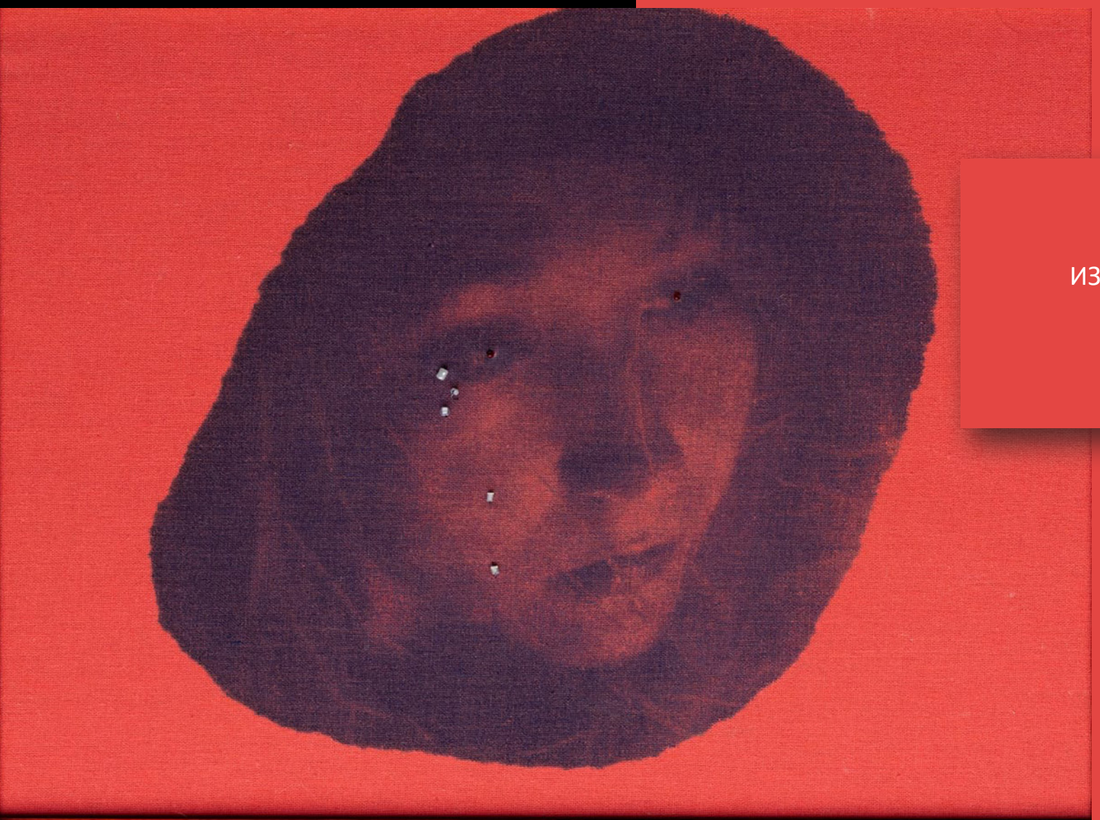












ИЗВЛЕЧЬ «ПЛЮСЫ» ИЗ СВОЕГО СОСТОЯНИЯ
И ИСЦЕЛИТЬСЯ ТВОРЧЕСТВОМ




HELP



Представляет Сергей Тихомиров



ПОЛАРОИД

Многие из нас застали странные и большие пластиковые камеры, из которых с жужжанием выезжал чёрный, постепенно приобретающий яркие насыщенные цвета, квадратный снимок. Правда, у нас тогда было нищее время, а удовольствие моментальной фотографии было довольно дорогим.

Тем не менее, даже сейчас на блошиных рынках нет-нет да встречаются вполне исправные Polaroid 636. В Штатах же, а позже в Европе и Японии, моментальные камеры были культовыми и занимали место, которое позже отобрала цифровая фотография. Достоинством полароидных камер было не только мгновенное получение снимка, но и то, что не нужно было доверять приватные негативы каким-либо лаборантам. Стало возможным фотографировать что угодно и не бояться чужих глаз.



Polaroid Highlander Model 80A

Технология ускоренного получения фотографий была известна с конца XIX века. Но до поздних 1940-х она была мало распространена, т.к. всё равно требовала обработки фотоматериалов в условиях лаборатории. Коммерсанту-изобретателю Эдвину Ленду удалось разместить всю фотохимию прямо в фотографическом материале. Ключевой идеей были полиэтиленовые капсулы с гелеобразным проявителем-закрепителем, помещённые внутрь каждой будущей карточки. Капсулы раздавливались при протягивании экспонированного снимка между стальными валиками, и гель равномерно распределялся по поверхности эмульсии, проявляя и фиксируя изображение.

Первые моментальные фотоаппараты Polaroid поступили в продажу в 1948 году. Это были складные камеры-гармошки, в которых были применены многие инновации: алюминиевый корпус, отделанный кожзамом, пластиковый мех, самая совершенная на то время просветлённая оптика. Первые полароидные карточки не были, конечно, цветными. И, хотя эти фотоаппараты были предназначены в первую очередь для фотолюбителей и туристов, они сразу же полюбились профессиональным фотографам: лёгкие, с первоклассными объективами, а главное, тогдашний полароидный материал после проявления разделялся на две части: собственно карточка и негатив, который можно было использовать после для классической фотопечати с увеличением.

Дальше материалы Polaroid развивались по двум направлениям: для любителей, которые кроме нажатия кнопки ничего более не умели, и профессиональные, пригодные не только для камер Polaroid. Любительские камеры становились всё дешевле, выродившись в конце концов в пластиковых уродцев.



Polaroid-EE-44, упрощённая модель, не складная



Для профессиональных фотографов делали так называемые “задники” — кассеты для классических камер большого формата, в которых размещалось от одной до пяти “карточек”, которые по прежнему разделялись на негатив и позитив. Позитив после съёмки позволял оперативно оценить фотографию, а негатив оставался для последующей работы.

Кассета для полароидных снимков к фотоаппарату Mamiya 23

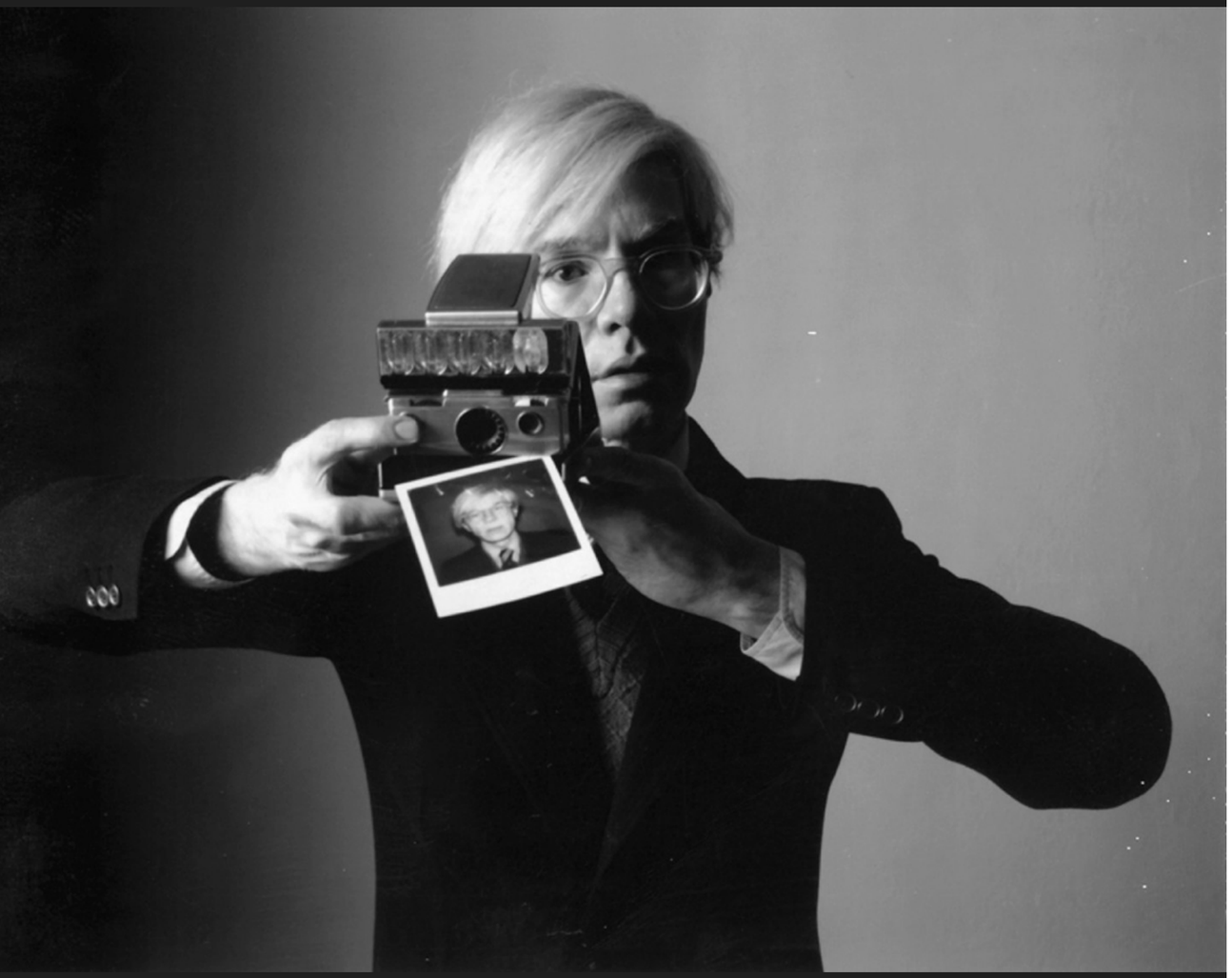
Были и дорогие камеры Polaroid для фотолюбителей, принадлежавших к среднему классу. Там были стеклянные объективы, красивая отделка, хром — они даже чем-то были похожи на американские автомобили.





Polaroid SX-70. Справа в сложенном виде

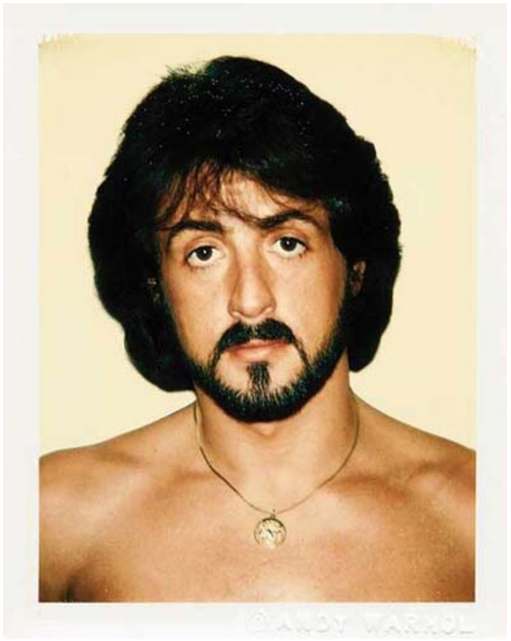
В наше время фирма Polaroid обанкротилась и многократно перекуплена и практически сошла с дистанции. Тем не менее в продаже есть современные моментальные фотоматериалы, их делают Fuji и The Impossible Project, которая с 2017 называется Polaroid BV. Но это не оригинальный Полароид, а выкупленный бренд. Причём, её картриджи совместимы со старыми фотоаппаратами.

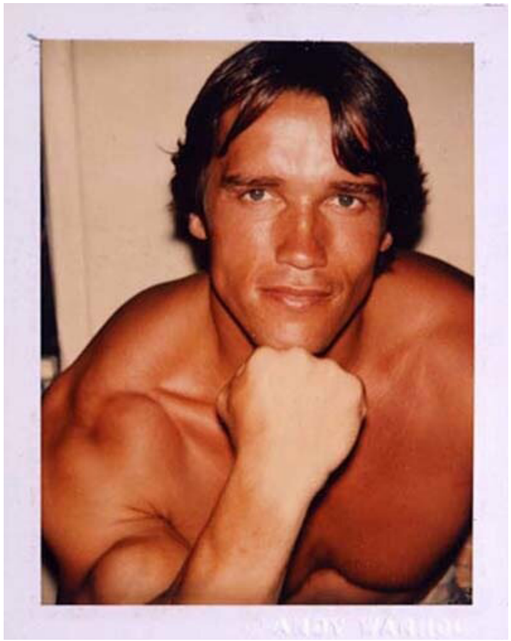


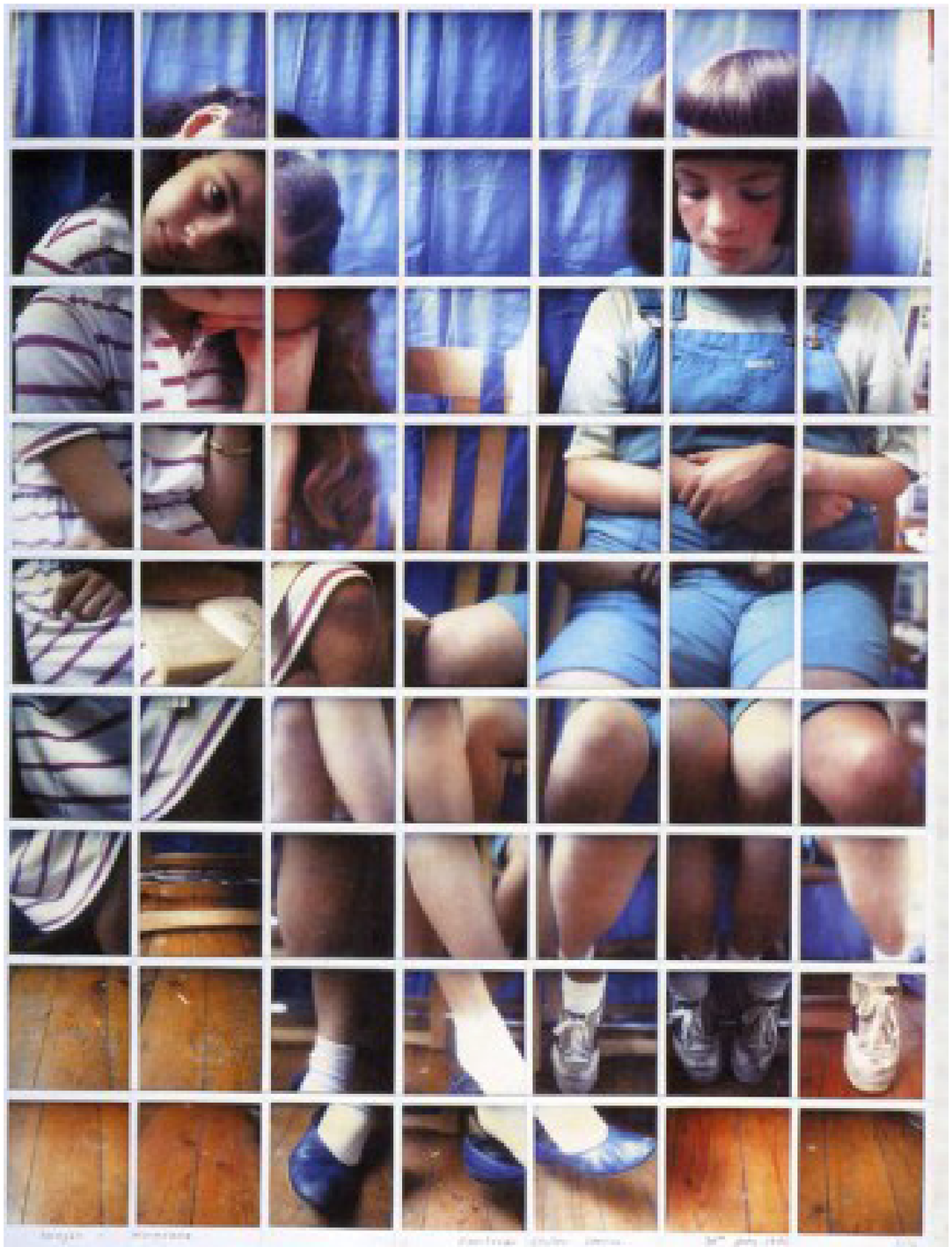
Расцвет Polaroid совпал с появлением поп-арта. Моментальную съёмку начали использовать в своём творчестве художники современного искусства.

Энди Уорхолл, который всегда носил с собой Polaroid SX-70, в сложенном виде умещавшийся в кармане пиджака. Камера для него была чем-то вроде творческой записной книжки. Со многих снимков он делал уже тиражные шелкографии. Кроме SX-70 у него были самые разные модели, включая дешёвые пластиковые коробочки с кривоватыми линзами.

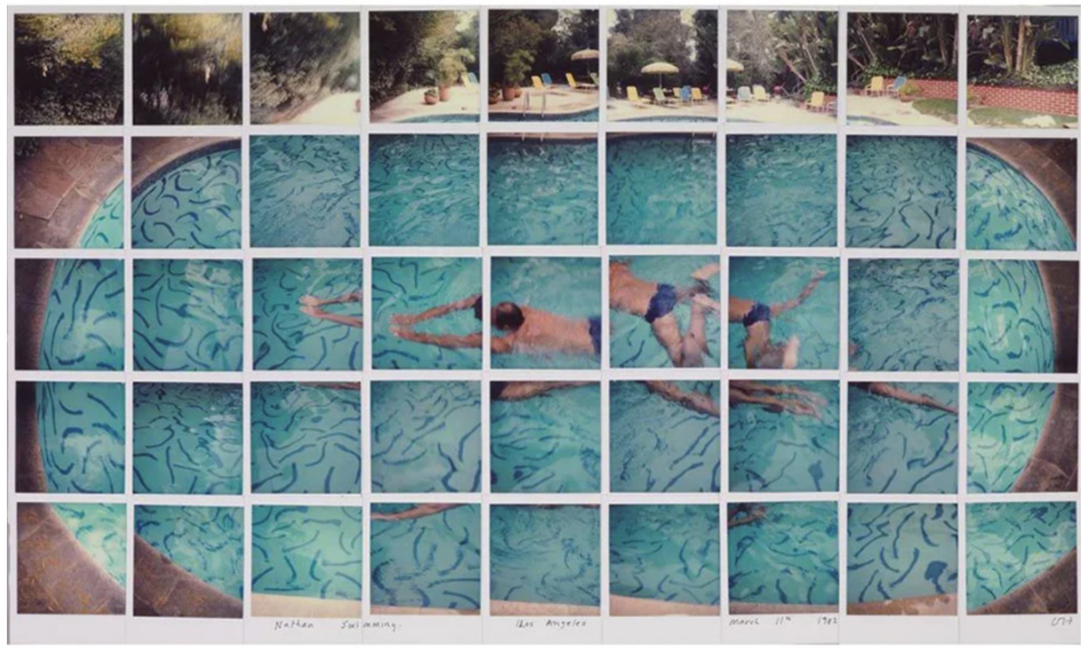


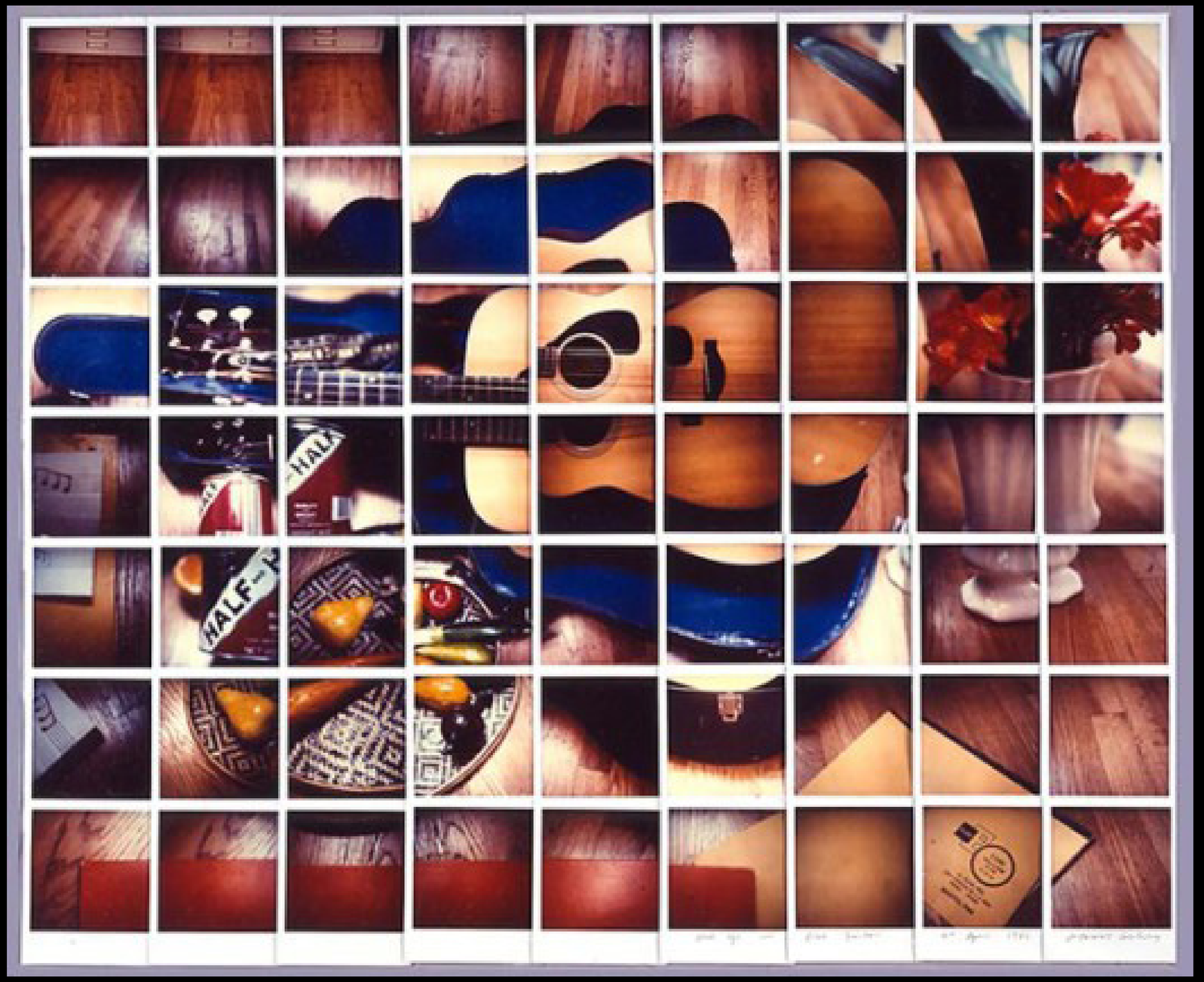






Дэвид Хокни собирал из полароидных карточек большие коллажи.




HALF-



Ги Бурден использовал механические манипуляции с полароидными карточками. Если каким-нибудь предметом, например, спичкой или тыльной стороной ручки, с небольшим усилием “рисовать” по только-только начавшей проявляться фотографии, то проявляющая химия будет распределена неравномерно, в итоге на изображении возникнут различные разводы.

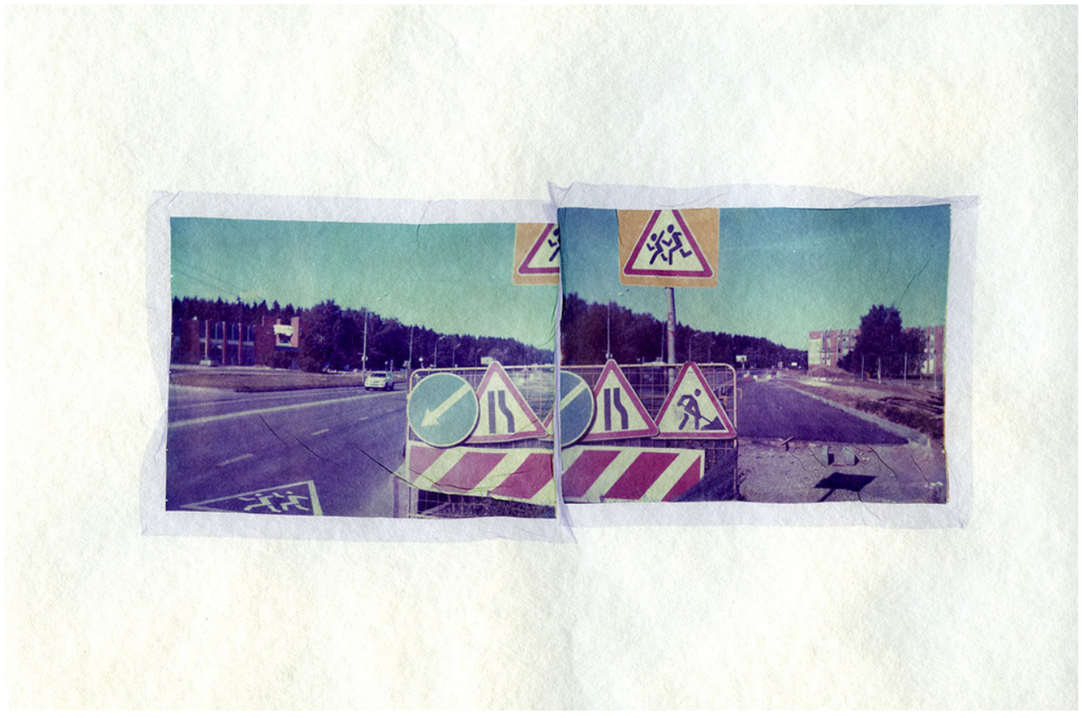
Раз речь зашла о манипуляциях с полароидными карточками, надо упомянуть о такой художественной технике, как emulsion lift. Известно, что век полароидной карточки относительно недолог: из-за остатков проявителя внутри фотографии изображение постепенно выцветает. Чтобы его сохранить, придумали его отрезать от основы и переносить на акварельную бумагу. Делать это нужно в лотке с водой. Полароидное изображение находится на тончайшей плёночке, которую расправить получается только в лотке с водой. Заодно происходит отмывка от фотохимии. Под плёночку подводят лист бумаги и осторожно вынимают из лотка. При этом на картинке могут образоваться складки и неровные края, а сама фотография примет фактуру акварельной бумаги. После высыхания эмульсия хорошо держится на бумаге. Но некоторые авторы для надёжности промазывают её клеем ПВА (что не очень хорошо), или каким-нибудь химически нейтральным лаком, например, шеллаком, гуммиарабиком.

Таким способом можно наклеивать на бумагу не только отдельные фотографии, но и собирать коллажи.

В качестве примера работы московского фотографа Алексея Белова:



Алексей Белов. Из серии “Узоры на барной стойке”



Алексей Белов. Из серии “Зеленоград на стройке”



Алексей Белов. Из серии “Узоры на барной стойке”











Что касается “чистых” фотографов, то для них полароид стал важным инструментом. Им под конец долгой жизни увлёкся Андре Кертеш. SX-70 появился у него в 1979. В силу преклонного возраста Кертеш уже не мог совершать длительные прогулки, поэтому много фотографировал у себя дома. В основном снимал натюрморты из оставшихся от его покойной жены вещиц.

Хельмут Ньютон пользовался полароидом для предварительной отработки материала. Полароид позволял ему сразу увидеть на бумаге готовый снимок, сделать быстрый эскиз. Фотограф обычно обходился двумя-тремя полароидными снимками, после чего снимал «настоящей» камерой. Лишь для знаменитой серии марширующих обнаженных и одетых женщин, которую он сделал в 1981 году для журнала Vogue, Ньютон, по его собственным словам, расходовал фотоматериал ящиками. Ньютон издал книгу свох полароидных снимков Pola Women, за которую его критика упрекала в том, что мастер показал сырой материал, не глянец. На что тот ответил, что это и есть самое интересное во всей работе.











Сара Мун фотографировала свои проекты на камеры с разделяемыми на негатив и позитив фотоматериалами, которые в то время уже были исключительно просроченными. С негативов она печатала крупные, 60х45 см, фотографии. Мне повезло побывать на её большой выставке в России, прежде чем страна стала стремительно закрываться.



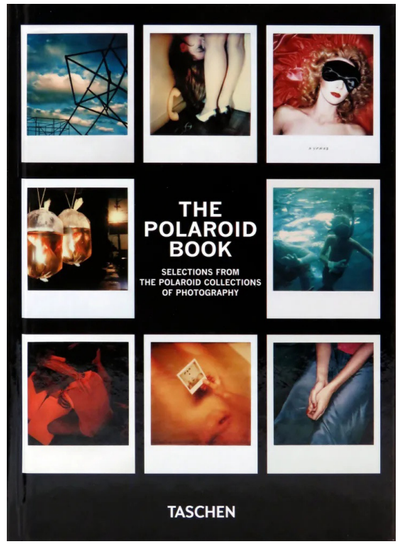






Полароид оказал очень заметное влияние на историю фотографии. Большие коллекции полароидных карточек находятся в музеях. Изданы книги и каталоги. Сами камеры являются предметом коллекционирования. Одним из самых больших собраний полароидных фотографий является коллекция, созданная основателем Polaroid Эдвином Лэндом и фотографом Анселем Адамсом. Сегодня хранителем и куратором коллекции является Барбара Хичкок, работавшая в Polaroid Corporation с 1970-х до её роспуска в 2009.

Под её редакцией выпущена книга The Polaroid Book, выдержавшая больше 40 переизданий. Очень рекомендую.



Какие возможности есть у теперешних фотолюбителей, желающих снимать моментальную фотографию? Самые распространённые в наших краях — это камеры и картриджи Fuji Instax mini (карточки размером с визитку) и Fuji Instax wide (снимки примерно 6х10см). Есть как цветные, так и монохромные. Картриджи Fuji Instax mini также используются в интересных фотоаппаратах Lomo Instant со сменными объективами. Материалы Instax не совместимы с камерами Polaroid.







современная Polaroid GO

Также можно купить разнообразные по дизайну камеры Polaroid GO, производимые Polaroid BV и картриджи к ним, которые, однако, не совместимы с классическими SX-70 и 636

Также Polaroid BV производит картриджи для Polaroid SX-70 и моделей серии 600, что позволяет пользоваться старыми камерами, которые можно купить во всяких антикварных лавках по небольшой цене.

Дополнительная ссылка:

Перенос полароидной эмульсии на акварельную бумагу

https://photocentra.ru/blog/4188

ПРОЕКТНАЯ МАСТЕРСКАЯ Представляет Еленка Донброва

Crucis Verbum

“Сделать открытие — значит увидеть то, что все видят, и подумать при этом то, что до сих пор никому в голову не приходило”.

Альберт Сент-Дьерди

Хандра, знаете ли, бывает одолевает; ничего не хочется, а дел ворох! Говорят, это всё от недостатка витаминов С и Д, поэтому и СиДишь весь в апатии, смотришь на потолок.

А по потолку медленно двигается черная точка, «давление, возможно, глазное»,— мелькает мысль. Но глаза почему-то не закрываются и продолжают следить за хаотичным движением черного-мелкого, которое вдруг перелетело на чистый лист бумаги. Муха! Сидит, осваивает новое пространство, лапки чистит, видимо, влезла во что-то. Скидывает ненужный балласт, аккуратно так, словно кроссворд рисует. Остается только вопрос придумать, по вертикали: “Чувство социального неравенства”. Так бы и прибила насекомое старой газетой, только сейчас пресса вся в интернете. А планшетом прибивать, знаете ли, учитывая всю массу новостей, это ж до Антарктиды добраться можно.

А нам и тут хорошо. У нас другие горизонты: “Минимальный суверенитет”.

У художника всё — “суета сует”.

Федор Конюхов однажды изрек: “Раньше я много картин писал, у меня их около трёх тысяч. А сейчас думаю: зачем писать, пусть холст белый стоит”. Познал дзен истинный! Чем мудреней задача, тем больше у человека тяга к искусству. Искусство во все времена любит озадачивать! В “махровых” 90-х годах, в самом расцвете и полете творческих мыслей, что только не появлялось на свет божий в творческой среде, на полном серьёзе и академичности. Сложно было удивить советского человека, ему во всём надо было разобраться, во всё вникнуть. Во дворах играли в шахматы, шашки и домино, в автобусах и поездах разгадывали кроссворды. Нынешнее Современное искусство взращивалось средь колючих терний и тянулось к звёздам.

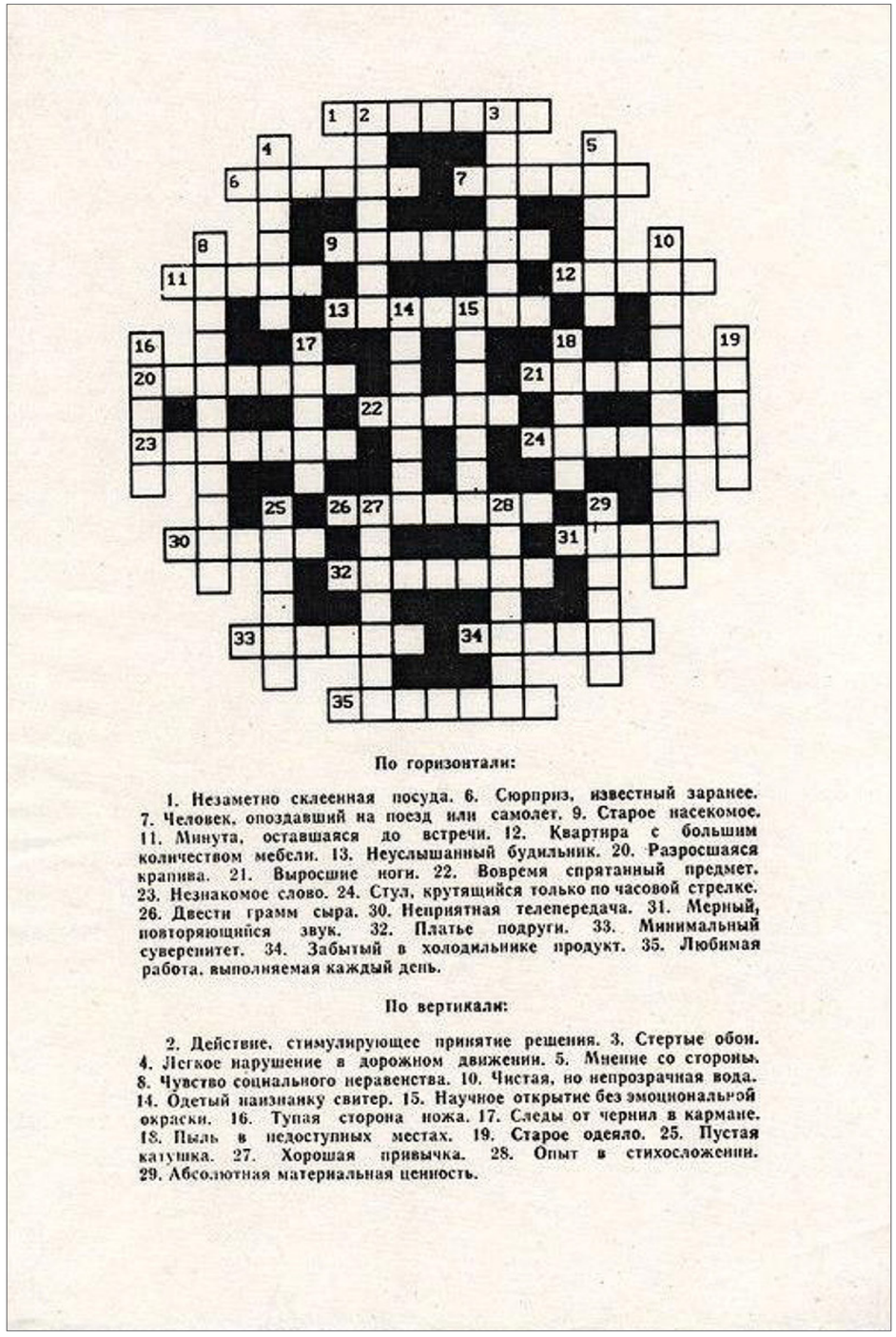
Однако на каких алгоритмах возникает ценность искусства или видения искусства? Почему одни произведения становятся всемирно известными, а другие остаются незамеченными? Ценность складывается из множества факторов, включая исторический контекст, культурные традиции, личные предпочтения и даже моду; техническое мастерство, новаторство, способное вызывать сильные эмоции. Оно может быть провокационным, бунтарским и даже шокирующим. Именно такое искусство зачастую оставляет наиболее глубокий след в истории.

“Искусство — это всегда поступок!” – утверждение, которое заставляет задуматься о роли художника в обществе и его ответственности за свои творения.

Примером такого поступка может служить акция художника Антона Ольшванга, который в 1998 году развешивал кроссворды на остановках Самары. На первый взгляд, это кажется безобидной забавой. Однако через некоторое время жители города пришли в ярость, пытаясь их разгадать. Почему? Потому что кроссворды не соответствовали их ожиданиям. Художник своим поступком бросил вызов общественному мнению, заставил людей задуматься о роли искусства в их жизни и о том, что они готовы принять.

Кроссворд в данном контексте перестал быть просто развлечением и превратился в символ — символ интеллектуального вызова. Явился образ, заставляющий нас взглянуть на мир под другим углом, увидеть скрытые связи и взаимозависимости.

Высказывание художника, выраженное в форме кроссворда, становится не просто декоративным элементом городского пейзажа, а активным участником общественной дискуссии. Мы все являемся соТворцами искусства, поскольку именно мы придаем ему смысл и ценность. И чем более осознанно и критически мы подходим к восприятию искусства, тем более богатым и разнообразным становится наш мир. А поступок художника — это катализатор, запускающий эту цепную реакцию осознания.

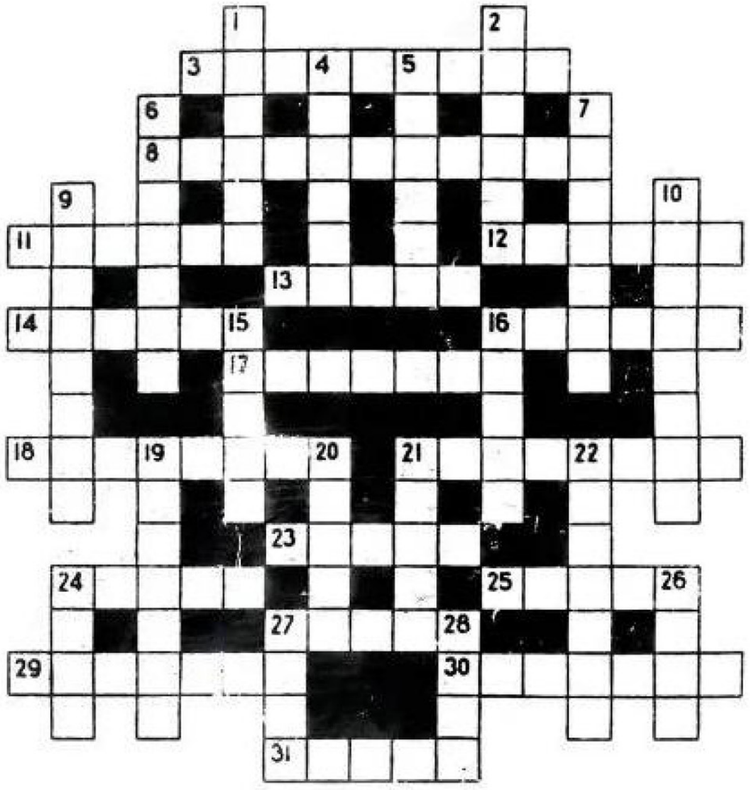


По горизонтали:

1. Незаметно склеенная посуда. 6. Сюрприз, известный заранее. 7. Человек, опоздавший на поезд или самолет. 9. Старое насекомое. 11. Минута, оставшаяся до встречи. 12. Квартира с большим количеством мебели. 13. Неуслышанный будильник. 20. Разросшаяся крапива. 21. Выросшие ноги. 22. Вовремя спрятанный предмет. 23. Незнакомое слово. 24. Стул, крутящийся только по часовой стрелке. 26. Двести грамм сыра. 30. Неприятная телепередача. 31. Мерный, повторяющийся звук. 32. Платье подруги. 33. Минимальный суверенитет. 34. Забытый в холодильнике продукт. 35. Любимая работа, выполняемая каждый день.

По вертикали:

2. Действие, стимулирующее принятие решения. 3. Стертые обои. 4. Легкое нарушение в дорожном движении. 5. Мнение со стороны. 8. Чувство социального неравенства. 10. Чистая, но непрозрачная вода. 14. Одетый наизнанку свитер. 15. Научное открытие без эмоциональной окраски. 16. Тупая сторона ножа. 17. Следы от чернил в кармане. 18. Пыль в недоступных местах. 19. Старое одеяло. 25. Пустая катушка. 27. Хорошая привычка. 28. Опыт в стихосложении. 29. Абсолютная материальная ценность.



По горизонтали:

3. Плавное наступление. 8. Работа без договора. 11. Часть карандаша, не являющаяся грифелем. 12. Симуляция здоровья. 13. Лишнее растение в доме. 14. Неоднократно повторенное намерение. 16. Вес собственного тела. 17. Принятие пищи под землей. 18. Действующий макет в натуральную величину. 21. Неизвестная заранее длина улицы. 23. Свежие фотографии. 24. Одно и то же, понятое по-разному. 25. Одичавшие домашние животные. 27. Расположенные по порядку предметы. 29. Лучшие качества характера. 30. Место сразу за водителем. 31. Разнесенные во времени события, объединенные чем-либо.

По вертикали:

1. Внутренняя часть оболочки стебля. 2. Развернутая система правил, не являющаяся законом. 4. Неровный стол. 5. Сэкономленные силы. 6. Участок земли или пола между ногами. 7. Ускоренное понимание чего-либо. 9. Впервые увиденный пейзаж. 10. Округление до ста процентов. 15. Грамматическая ошибка в частном письме. 16. Соседи в гостинице. 19. Лук в супе. 20. Часть руки, видимая на просвет. 21. Последняя ступенька лестницы. 22. Общий фон. 24. Разрешенная инициатива. 26. Знакомый продавец. 27. Предложенные в гостях тапочки. 28. Боязнь продолжительных отношений.

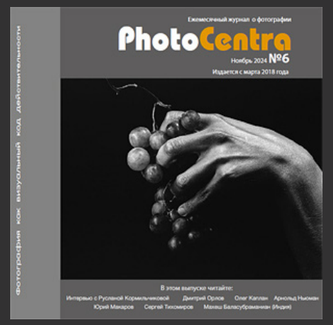
В 2019 году Антон Ольшванг повторил акцию 1998 года под названием “Пустотный кроссворд”. Как гласила реклама на сайте ГЦСИ: Программа посвящена новым методам взаимодействия современного искусства и городской среды. Зрители увидят проект… известного московского художника Антона Ольшванга, который предложит разгадать кроссворд, описывающий значения нашей повседневности».

*«Круцивербалист» — человек, который составляет или решает кроссворды. Слово возникло в 1970-х годах от латинских корней crucis - «крест» и verbum - «слово».

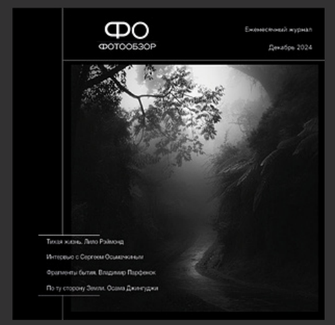
Прежние выпуски журнала



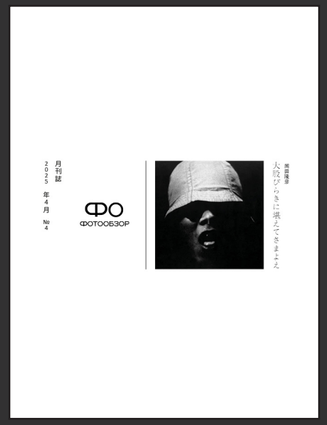
№5 Октябрь 2024



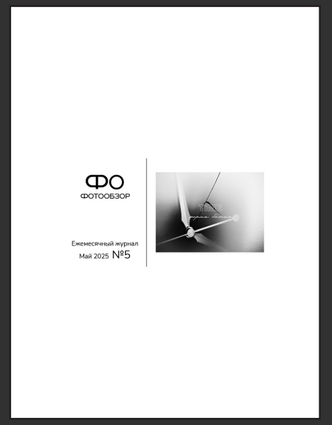
№6 Ноябрь 2024



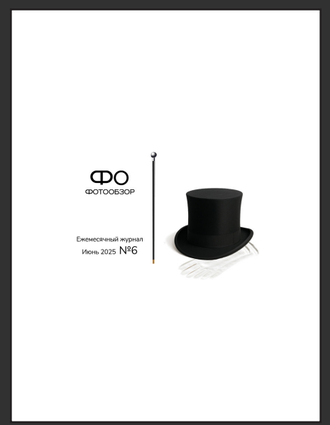
Декабрь 2024



№4 Апрель 2025



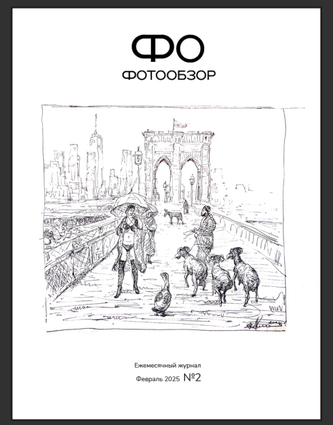
№5 Май 2025



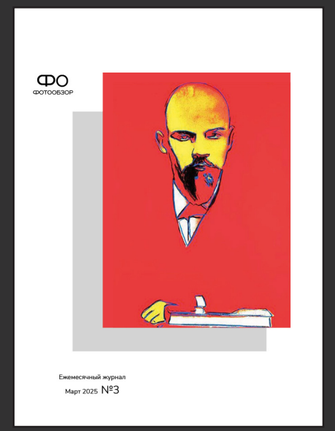
№6 Июнь 2025



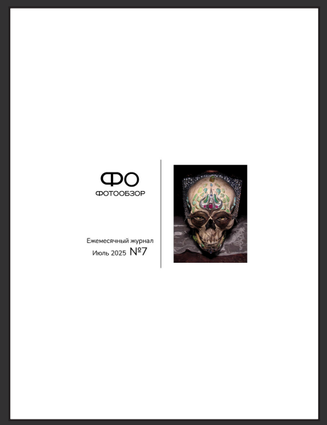
№1 Январь 2025



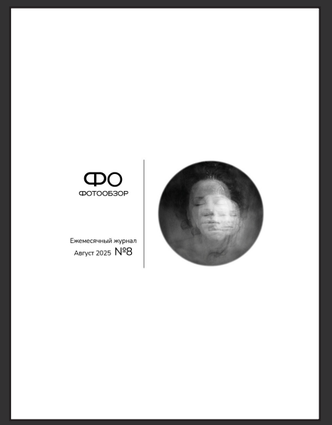
№2 Февраль 2025



№3 Март 2025



№7 Июль 2025



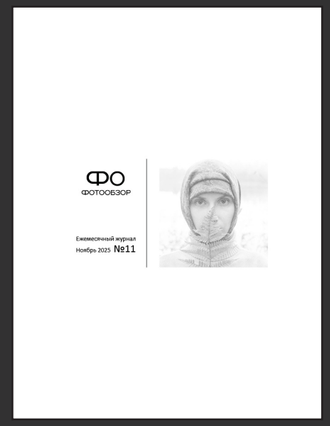
№8 Август 2025



№9 Сентябрь 2025



№10 Октябрь 2025



№11 Ноябрь 2025

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

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.