ФО

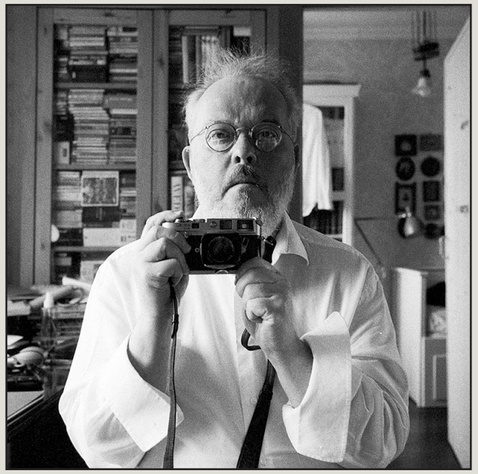
ФОТООБЗОР

Ежемесячный журнал

Август 2026 №8



В ЭТОМ НОМЕРЕ



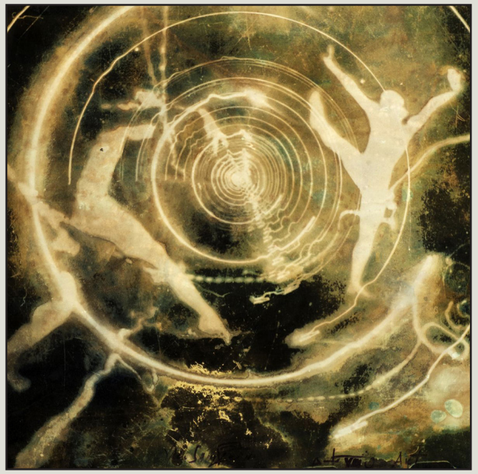
Интервью с Юрием Гавриленко. Стр 6



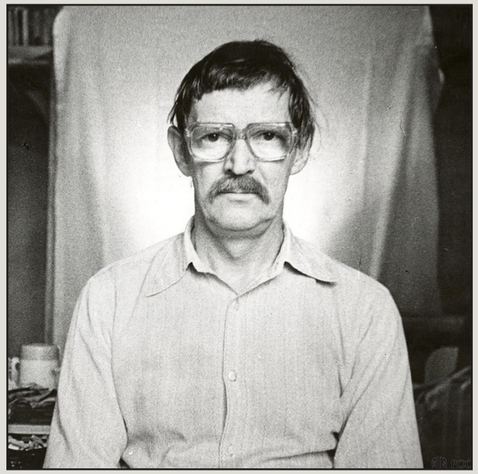
Анна Дубровская. Куба, похожая на фильм
Стр. 130



Выпуски журналов. Стр. 144



Борис Гуревич. Сосуществование живописи и фотографии II. Стр. 50



Сергей Тихомиров. Читальный зал. Стр. 88



Влад Осмоловский. Портрет. Стр. 108



Почему мы всё время спешим?

Трудно сказать. Подозреваю, всё началось ещё тогда, когда человечество решило, что быстрее — значит лучше. Потом скорость стала образом жизни. Потом религией. А теперь попробуйте найти человека, который спокойно стоит две минуты и просто смотрит. На вас посмотрят с сочувствием. Возможно, предложат вызвать врача.

А. Радищев написал «Путешествие из Петербурга в Москву». У меня большие сомнения, что сейчас эта книга имела бы успех — её никто не дочитал бы, а уж написать подобное… Тебя немедленно спросят: Старик, а что такого случилось за эти полтора часа, что ты решил написать книгу?

Видел я автобусы с туристами, и на их бортах красовался лозунг: «Объедем Европу за 5 дней». Только было непонятно, это угроза или стахановский призыв. Сейчас это неактуально — Монголия нам заграница.

Так и с фотографией. Когда-то она останавливала мгновение. Сегодня она старается успеть раньше мгновения. Человек ещё не понял, что увидел, а телефон уже снял двадцать кадров, обработал их и предложил поделиться впечатлениями, которых ещё нет.

Мы вообще разучились ждать. Поезд — долго. Книга — долго и много букв. Выставка — долго. Хорошая фотография — вообще подозрительно долго. Нам бы сразу шедевр. Желательно за пятнадцать секунд. Цигель, цигель.

Фотография, как старая упрямая дама, по-прежнему никуда не торопится. Она всё ещё требует терпения и внимательного взгляда. Служенье муз не терпит суеты. К счастью, эти вещи пока не отменили.

Мы их сами отдали в обмен на скорость, добровольно. Фотография никогда не была искусством нажимать кнопку. Она всегда была искусством опоздать ровно на одну секунду — чтобы успеть увидеть.

Не исключено, что лет через десять появится курс «Как научиться смотреть за выходные». Запишутся тысячи. Получат сертификаты. Будут смотреть друг на друга с дипломами.

А фотография, как обычно, окажется в соседнем дворе и пройдёт мимо.

Ваш редактор.

Журнал
ФО фотообзор
Август 2026 №8

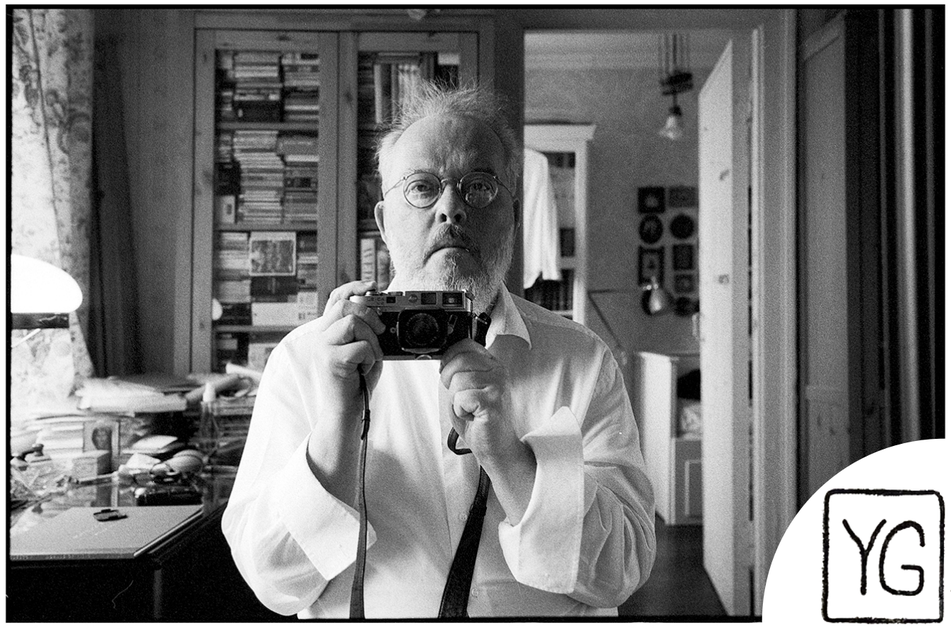
Редакционная коллегия

Главный редактор
Эдуард Семушин

Заместитель главного редактора
Марина Глебова

Колумнисты

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



Юрий Гавриленко

Тринадцать вопросов Автору

Есть фотографы, которые снимают мир.
Есть фотографы, которые снимают себя в этом мире. А есть Юрий Гавриленко.

Юрий работает в основном с чёрно-белой фотографией. Он печатает снимки вручную по традиционной технологии. Для него фотография — это не просто красивые картинки и не моментальная съёмка на телефон. Это способ увидеть мир по-новому, показать скрытый смысл в обычных вещах, передать настроение и глубину через метафоры.

Его работы часто вызывают обсуждения. Юрия нередко называют «оппонентом» — человеком, который отстаивает серьёзный, вдумчивый подход к фотографии. Он защищает традиции, качество и настоящую визуальную силу в мире, где все снимают всё подряд.

Сегодня мы поговорим с ним о том, что делает фотографию по-настоящему ценной, как рождаются сильные кадры, о спорах в фотографическом мире и о том, каким Юрий видит будущее этого искусства.



Как фотография вошла в вашу жизнь не просто как занятие, а как способ видеть и осмыслить мир? Был ли момент или период, когда вы почувствовали, что это стало неотъемлемой частью вашего «Я»?

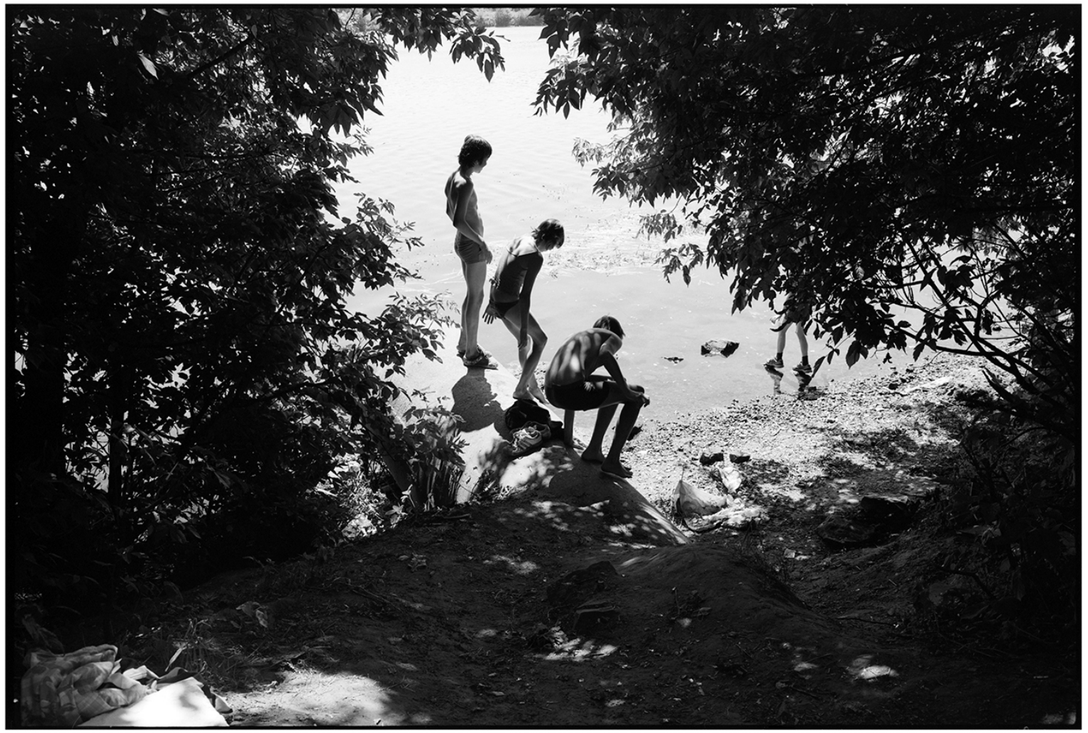
Первым событием, повлиявшим на мое обращение в сторону фотографии, была выставка «Фотография в США», состоявшаяся в Москве в 1976 году. Впечатление от выставленных фотографий было настолько сильным, что я посетил выставку несколько раз. У меня даже сохранился многостраничный буклет той выставки. Это была какая-то другая, очень необычная и завораживающая фотография. Ничего похожего в советских журналах и газетах в те годы не печаталось. Советская фотография даже в лучших достижениях была иллюстративна и политически ангажирована.

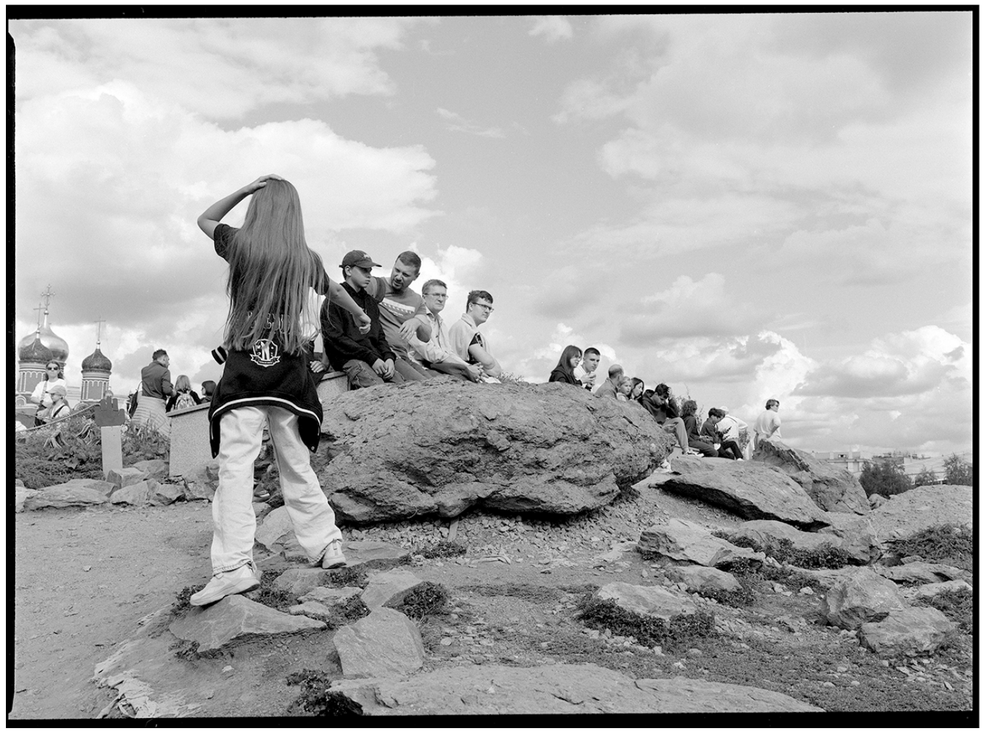
Второе событие — тоже выставка: «Москва — Париж» в 1981 году. На ней я впервые увидел работы А. Родченко и А. Картье-Брессона. Такие встречи с подлинным искусством изменили мое представление о фотографии.

Но фотографировать я начал через двадцать лет в июне 2000 года, когда мне было уже за сорок. Первые два или три года моих занятий фотографией — самые загадочные. Конечно, я хотел снимать творчески, а не документально. Снимал на цветную пленку. Стал выставлять фотографии на разных фотосайтах, надеясь получить объективную критику. Критику, конечно, не получил, но чужие работы рассматривал внимательно. Был один, нет, два снимка, о которых я сказал самому себе: вот, здорово получилось! Сейчас фотографии тех лет я не показываю, потому что не совсем понимаю их.

Более продуктивным, чем присутствие в сети, было частое посещение фотовыставок в Московском доме фотографий (МАММ / МДФ). Там я видел работы зарубежных мастеров и каждый раз убеждался в абсолютной недоступности для меня их способа видения мира. Замечу, что к 2010 году такого чувства непроходимой дали между ними и мной у меня уже не было: мне стало понятным, что делают мастера фотоискусства и что делаю я.

Видимо, у меня что-то получалось уже в 2000-2002 гг., по крайней мере, когда летом 2002 года одна моя знакомая неожиданно сказала: «давай попробуем поступить в творческий союз фотографов России», я не стал возражать. Значит, к 2002 году я считал фотографию важным делом своей жизни. От природы у меня не было никаких способностей к фотографии, все, что мне удалось сделать за прошедшие годы, — это результат труда над собой: я переделал себя как человека.











Что, на ваш взгляд, является необходимым условием для того, чтобы сказать: эта фотография заслуживает внимания?

Здесь нет никаких необходимых условий, нет и достаточных критериев «хорошей» фотографии. Философ Владимир Бибихин, размышляя о поэзии, как-то заметил, что прекрасное стихотворение тотчас обнаруживает себя как прекрасное — сразу ясно, что оно настоящее. То же самое можно сказать и о фотографии. Конечно, любое произведение можно разбирать на части, думать, как они взаимодействуют, но на пути семиотического анализа секрет прекрасного не раскроешь.

Фотография — это целостность, указывающая за пределы самой себя. Скажу только, что если созерцание какой-то фотографии заставляет вас забыть обо всем, что вокруг, — выдергивает вас из потока времени, то это достойная работа. Остановитесь, смотрите и думайте: эта вещь — для вас.

Как сегодняшняя переполненность изображениями (смартфоны, соцсети, AI) меняет ценность и смысл «авторской» фотографии?

Сейчас авторская фотография — маргинальное поле. И галеристы, и зрители дезориентированы: какие работы представляют ценность, какой смысл этих работ? В понятии произведения присутствует идея экспозиции, демонстрации, дающей возможность зрителям высказаться, обменяться впечатлениями. Без разговоров об искусстве нет искусства. В сети экспонируется все подряд, миллиарды фотографий, но обсуждений фотографий нет, а есть лайки, — пук ассигнаций, подменяющих золото высказываний. Без суждений вкуса искусство не выживет. Тиражи альбомов фотографов даже ведущих мировых издательств мизерны: несколько сотен экземпляров. Сегодня каждый человек с фотокамерой не только считает себя фотографом, но и является им. Такова реальность. Ныне сказать «я — фотограф» смешно. Кстати, если на улице я иду с фотокамерой и меня кто-то спрашивает: «вы — фотограф?», всегда отвечаю: «нет, я — математик». И это — истина.









Может ли фотография быть по-настоящему глубокой без нарратива или контекста, или она всегда нуждается в истории, которую зритель достраивает сам?

Фотография может быть без нарратива. Посмотрите хотя бы японские фотографии Георгия Пинхасова: какие там истории, что там можно достраивать в качестве дискурса? Или раскройте альбом «Scenes and Stories» японского фотографа Hiro Matsuoka — где там истории? Вопреки названию книги, их там нет.

Наиболее интересная попытка избавиться от нарратива — это серия фотографий Уильяма Эгглстона «Париж». Эгглстон выступает как конструктор ***загадочного***: он сумел превратить свои парижские фотографии в ***таинственное*** (не в тайны, а именно в таинственное) — конструкции, восприятие которых начисто выбивает у зрителя желание пояснять картинки словами.

Надо учесть, что генератором нарратива всегда является зритель, а произведение лишь в той или иной степени располагает зрителя к пересказу картинки словами. Поэтому тип восприятия зависит от культуры зрителя, его способности к немиметическому зрению. Художник Френсис Бэкон всю жизнь писал полотна не абстрактные — сохраняющие подобие жизни, но при этом лишенные фигуративного, иллюстративного и нарративного характера. Борьба с нарративностью и фигуративностью — сильнейший стимул его творчества. Революционные работы Бэкона воспитали нового зрителя, который, думаю, был бы способен и в фотографии увидеть не иллюстрацию выдуманного самим зрителем нарратива, а чувственную целостность.

Напротив, зритель, воспитанный советскими газетами, пропагандистской фотожурналистикой советских лет, будет в затруднении воспринять искусство вне привычных схем повествования. Обратите внимание, что даже те фотографы, которые искали в советской жизни абсурдность и бессмысленность, не вырвались из капкана нарратива, только нарратив у них поменял вектор. Можно сказать, что в России тяга к «литературщине»— явление социального масштаба. В европейских странах и Америке ***умение видеть*** было более развито.







Где, по-вашему, проходит граница между документальной правдой и художественной интерпретацией в фотографии?

Документальной правдой обладает аналоговая фотография, а цифровая фотография является только подобием реальности, опосредованным применением каких-то алгоритмов. Сейчас эти алгоритмы одни, завтра — другие. Цифровая фотография не есть что-то раз и навсегда фиксированное, в ней присутствует неприродный элемент: воля избравшего эти алгоритмы.

Но любая фотография может иметь, как вы говорите, художественную интерпретацию. Для этого в фотографии должна быть обнаружена структура поэзиса. Тогда, говоря словами Канта, суждение вкуса становится возможным. Вообще, слово «интерпретация» мне не близко: я, как Сьзен Сонтаг, против интерпретаций. Идея интерпретации, то есть способ понимать что-то иносказательно, возник уже в античности в эпоху недоверия богам. Марксизм и фрейдизм превратили это занятие в регулярную практику. Помните, с каким удовольствием Сонтаг бросила в лицо всем интерпретаторам искусства:

«Интерпретация — это реверанс посредственности перед гением».

Для зрителя не имеет значения, рассчитывал ли сам фотограф на интерпретацию своей работы или нет. Если автор предполагает определенную интерпретацию своего произведения, значит он сам не доверяет произведению и пытается подменить правду изображения чем-то другим. Многие советские фотографы-репортажники недостаток визуальной выразительности снимка пытались компенсировать пристежным текстом, историей или хотя бы броским названием, поясняющим, что они хотели «сказать» своей карточкой. Это унижает и зрителей, и авторов.

Скажу следующее: документальная правда — это истина о мире, а художественная правда — истина о человеке, воспринимающем правду о мире. То есть художественное произведение вовлекает в свою орбиту зрителя, двигаясь по которой зритель обретает понимание произведения и изменяется как человек. Вспомните, что говорил Мераб Мамардашвили о произведениях искусства: это ***амплифайеры*** (amplifier) — усилители сознания и чувственности человека. Культурный человек, воспитанный произведениями живописи, литературы, музыки, фотографии, испытывает такие тонкие оттенки чувств, которые у простого человека не развиты.

Собственно, только искусство дает возможным человеку как биологическому существу состояться как ***человеку, мыслящему Мир поэтически***. Художественность фотоснимка, то есть принадлежность его искусству, — это не специальный способ интерпретации изображения, а прямое выражение поэтичности мира. Как сказал Хайдеггер: «Поэтически живёт человек на этой земле». И фотография знает эту правду.













В 2011 году Алексей Крик на открытии выставки «Метафоризмы» назвал вас «Оппонентом» и примером культурного пессимизма в противовес оптимизму массовой культуры. Как вы относитесь к этой характеристике сегодня? Считаете ли вы себя защитником элитарной традиции в фотографии?

Безусловно, я — защитник элитарной традиции в фотографии. Для математика это неизбежно. Массы воспринимают тот род искусства, который действует мгновенно: это акционизм. Современное искусство, как его определяет Елена Петровская, это ***образ-действие***. Причем, современное искусство обращено не столько к конкретному человеку, сколько к социуму в целом. Искусство — катализатор каких-то процессов в обществе, часто непредсказуемых.

Современное искусство вносит разделение в социум. Те произведения, которые по старинке требуют индивидуального восприятия: созерцания, неспешного размышления, сравнения, фактически адресованы культурным маргиналам. В будущем новые поколения вообще ничего не будут читать (последние 2-3 года наблюдаю, с каким трудом современные школьники продираются даже через простые тексты), поэтому картинки и видео станут основой коммуникации.

Авторская фотография уйдет в подполье. Мой пессимизм, как вы понимаете, остался. Может ли в будущем фотография быть не просто образом или образом-идеей, а стать образом-действием?..

В выступлении А. Крика много говорилось о визуальности как фундаменте (в противовес доминированию слова в русской культуре). Согласны ли вы, что российская фотография до сих пор страдает от «литературности» и иллюстративности?

Пожалуй, нет. Немало российских фотографов работают вдали от «литературности» или «литературщины». Перечислять имена не буду. Отсутствие образованных и тонко чувствующих искусство фотографии кураторов — насущная проблема российской фотографии. В России никогда не было кураторов уровня Альфреда Стиглица и Джона Жарковского.

Вспомните хотя бы выставку «New Documents», подготовленную Жарковским в 1967 году. Он выставил работы трех малоизвестных фотографов: Дианы Арбус, Ли Фридлендера и Гарри Винограда. Я читал, как много работал Жарковский, занимаясь выставкой, причем индивидуально с каждым из этих авторов. Он рисковал, но выставка имела колоссальный успех, все трое участников стали знамениты. Было ли у нас в России что-то подобное?..





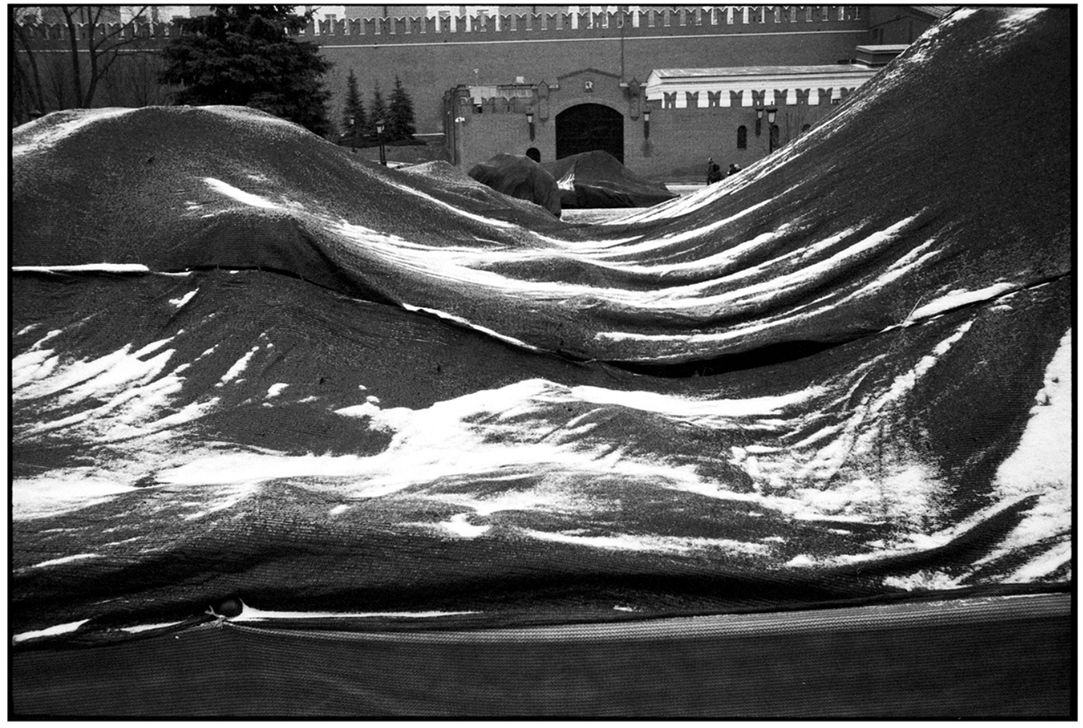









СТОП



Вы исследуете Фотографию как явление, и ваши фотографии непростые. Вам нужно понимание?

Поэт! не дорожи любовию народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

В 1912 году Василий Кандинский написал Арнольду Шенбергу: «Радуйтесь, что никто не хочет понимать, что вы делаете». Мне кажется, такая радость не для меня. Я не могу радоваться непониманию, но, несмотря ни на что, буду продолжать фотографировать, не рассчитывая на понимание зрителей.

Кстати, через сто лет Шенберг стал немного понятнее... Кажется, Френсис Бэкон говорил, что нужно полвека, чтобы правильно оценить автора. В настоящее время у меня есть несколько зрителей, правильно понимающих, что я делаю. Мне больше не нужно. Для меня исследование фотоискусства — тоже важная часть моих занятий фотографией. Возможно, мои исследовательские работы понятнее моих фотографий, но я и в этом не уверен. Думаю, мало кто читает мои тексты: они сложны и предполагают высокий культурный уровень у читателя — но писать проще я не буду. Еще хуже оказаться в положении писателя, которого все читали, но никто не прочел.

Сложность того, что делает человек, определяется сложностью самого человека. В культуре должны быть свои «бозоны Хиггса»: люди большого культурного веса, притягивающие к себе других. Такими в истории фотографии были фотографы Альфред Стиглиц, Джон Жарковский, Анри Картье-Брессон, издатели Робер Дельпир и Герхард Штайдль. Вокруг них и сосредотачивались фотографы.

Теперь таких людей стало меньше, а в России их никогда не было. А если бы такие люди появились, то какова была бы их роль сейчас? Кого бы они привлекли к себе? Может ли тяжелая частица притянуть частицу с нулевой массой?..



Как вы относитесь к тому, что многие сегодня воспринимают фотографию как быстрый контент, а не как «при-бытие к вещи» (по Хайдеггеру)?

Я воспринимаю это как эмпирическую данность. Так сложилось история. Замечу, что даже для людей быстрого типа восприятия доступны интересные работы. Например, знаменитая серия Синди Шерман «Untitled Film Stills», составленная примерно из сотни фотографий, имитирующих шаблоны кинопродукции. Посетители пришли на выставку Синди Шерман и говорили: «о, да, — мы когда-то видели эти фильмы, но их названия не припомним». А фильмов не было. Фотографии Шерман не предполагают длительного созерцания: можно бросить взгляд и испытать радость узнавания того, чего на самом деле не было. Кстати, это вполне нарративные работы — кадры, как бы выдранные из киноповествований (несуществующих). Серия «Untitled Film Stills» — шедевр современного искусства.



Насколько важна для вас ручная оптическая печать на барите? В чём её преимущество для передачи «неприкрытости» вещей?

Из-за отсутствия времени я сейчас не печатаю, но обязательно вернусь к аналоговой печати. Фотографии для моей последней выставки «В недолго длящемся мгновении» (2025) печатались с пленочных сканов на плоттере HP. Качество хорошее, но барит был бы лучше.

Отличие баритового отпечатка от цифрового в том, что аналоговый отпечаток состоит из конгломераций зерен серебра и будет жить столько, сколько проживет бумага. Долговечность чернил плоттера неизвестна. Кроме того, цифровая печать — это регулярный растр, барит — случайное зерно. Передача полутонов естественнее на аналоговых отпечатках. Хотя типографская печать со стохастическим растром очень хороша. Но это разговор о визуальном различии аналога и цифры, которое может быть почти незаметно обычному зрителю. Что же касается преимуществ передачи «неприкрытости» вещей, скажу следующее. Фотография — этот тип мимезиса, то есть подобия природе. Типы мимезисов цифровой и оптической фотографии различны. Цифровая фотография похожа на реальность.

Такое подобие реальности достигается, в числе прочего, сложными алгоритмами обработки, выдуманными специально, чтобы обеспечить похожесть. То есть идея наиболее точного подобия внедрена в цифровую фотографию как цель. А эталоном для цифровой фотографии служила аналоговая фотография, существующая к моменту разработки цифровой технологии.

Исторически аналоговая фотография родилась в поисках способов самозапечатления природы. Целью поисков Ньепса и Дагера было найти способ самоизображения природы. Высокая степень похожести аналоговой фотографии на реальность — не главный результат их стараний. Об этом подробно написано у Фридриха Киттлера. Какая степень подобия реальности была открыта Дагером в рамках использования фотохимических процессов — такое подобие получилось у фотографии.

Ясно, что аналоговые процессы происходят среди вещей физического мира, а цифровые преобразования — человеческая выдумка. Число — не предмет мира, но средство манипуляций. Мир не имеет намерений относительно человека, а «цифра», «алгоритм» как проявление чьей-то человеческой воли — имеет. Таким образом, аналоговая и цифровая фотографии представляют собой совершенно различные типы мимезиса. Тип цифровой — ***похожесть***, тип аналоговой — ***индекс***.

> Индекс ближе к реальности: интервал между человеком и реальностью здесь узок — цифровые алгоритмы не встают между ними.

Нет ли у вас ощущения, что в своём творчестве вы бегаете по кругу? Какие новые метафоры или превращения реальности вы сейчас исследуете?

Я не создаю метафоры, метафоры создает будущее время. Как справедливо утверждал Анри Бергсон, будущее время — это творческое начало Вселенной. Какие метафоры возникают во времени, такие я подбираю. Конечно, я замечаю только то, что успеваю почувствовать и способен понять. В этом смысле можно сказать, что я жду, наблюдаю и исследую метафоры. Другой фотограф, находясь на моем месте, наверное, мог бы запечатлеть что-то другое. Разные фотографы замечают разное, реагируют на события по мере своей человеческой ограниченности.

Думаю, успех фотографа определяется его причастностью будущему времени, ведь фотограф всегда снимает будущий момент времени, который еще не родился, когда нажимается спуск камеры. Если человек, находящийся в настоящем времени, какой-то частью своей души и каким-то особым чувством не принадлежит будущему времени, ему трудно заниматься фотографией: он отрезан от творческого начала.

Приведу четыре примера, рассказывающие, как проходили мои съемки, как я предчувствовал «решающее мгновение» и как потом отбирал фотографии из получившихся кадров.

Пример первый.

Более 10 лет я преподаю математику в московской православной гимназии «Радонеж» и, благодаря расположению администрации, с первых дней работы у меня появилась возможность фотографировать школьную жизнь на переменах в обычные дни, на праздниках и в перерывах между моими уроками на других занятиях, если учителя позволяли. Мне повезло с директором гимназии: он прекрасно разбирается в искусстве, тонко чувствует фотографию, понимает мои работы, поэтому я неизменно получаю от него поддержку в моих фотографических опытах.

С учителем физкультуры я тоже договорился, что иногда буду снимать на его уроках. Надо сказать, что школьных фотографий каждый год снимается миллиарды, но снимков больших мастеров очень мало: несколько фотографий Робера Дуано, Картье-Брессона, Леонарда Фрида. Много фотографий, запечатлевших школьников, бегущих или идущих с ранцами по улицам, но сама внутренняя школьная жизнь прошла мимо внимания мастеров фотографии. Мне кажется, что это странно: ведь у них были дети, которые учились в гимназиях и школах. Несколько особняком стоит Антанас Суткус: он снимал школьников чаще других фотографов и у него есть роскошные работы. Думаю, моя десятилетняя съемка гимназической жизни — уникальный случай в истории мировой фотографии, ведь получилось много превосходных снимков одной гимназии.

В марте 2025 года в промежутке между уроками я отправился в физкультурный зал, захватив Leica M6 с объективом summicron 35/2, пару пленок Ilford HP5. Надо сказать, что 35 мм – оптимальное фокусное для съемки в небольшом зале. Если использовать объектив 28 мм, то в кадре будет много хаоса, если взять 50 мм объектив, то придется снимать крупные планы и композиция может не сложиться. Кажется, урок шел с четвероклассниками — я их не знаю, но меня знает вся гимназия: ко мне все давно привыкли, и никто не обращает внимания на мою камеру. У окна девочки играли с мячами. Я пристроился рядом и стал снимать.



Кадр 1



Кадр 1

Первый кадр для меня не интересен визуально: он слишком иллюстративен и обычен. А я не снимаю истории. Но я обратил внимание на второй мяч на подоконнике за спиной девочки. Нужно было бы его включить в кадр, подумал я, — поэтому отошел назад. Кадр №2 много лучше первого из-за пойманного момента: девочка держит мяч и хочет его подбросить (движение мяча только-только начинается), но она уже смотрит вверх туда, куда мяч полетит. Другая девочка тянет руки, чтобы поймать мяч. Движения мяча еще рождается, но для игры всё уже готово. Кроме хорошо пойманного момента здесь проявилась визуальная структура: буква «П» проема стены связывает играющих девочек как скобка. Нет ничего лишнего в кадре: неплохо получилось, но это не лучшая фотография.

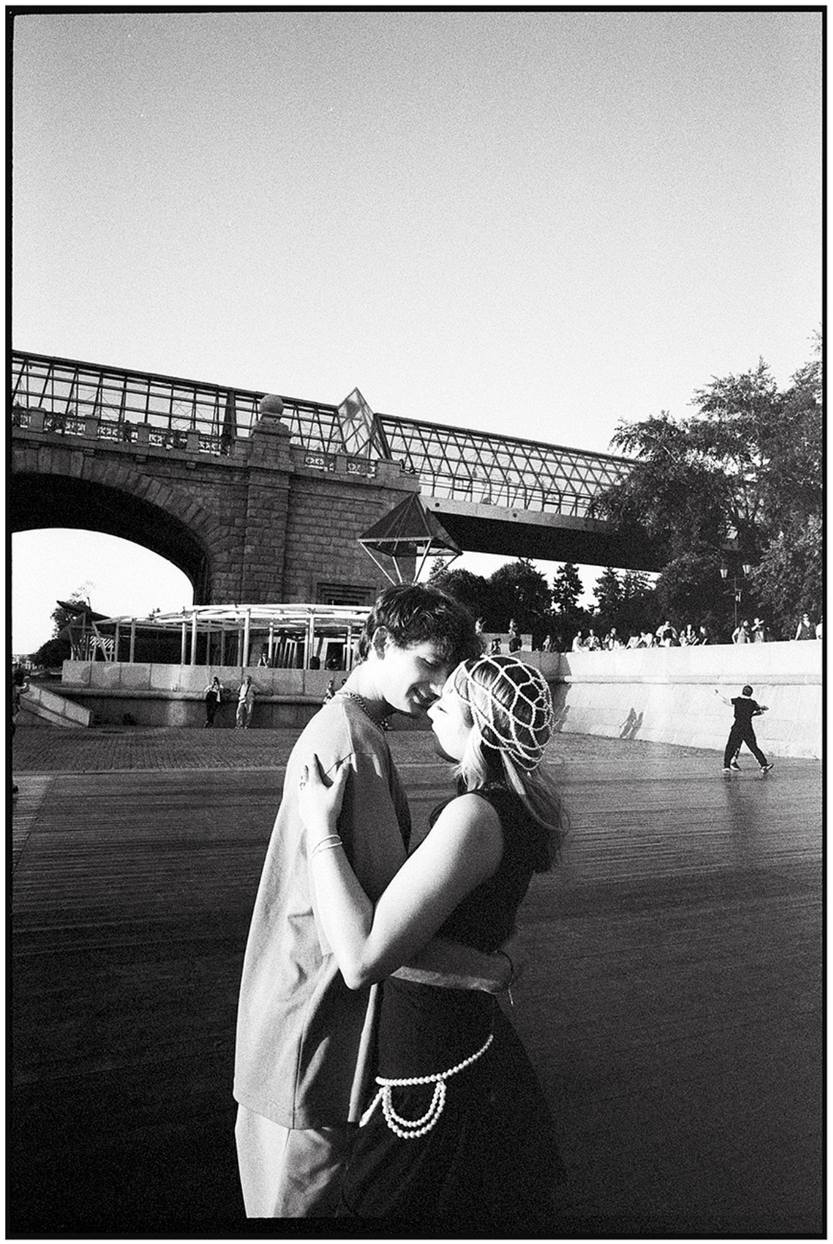


Кадр 3



Кадр 4

Подошел мальчик и я сделал следующий кадр №3. Мяч повис в воздухе, головы детей и мяч задают ритм. Рука мальчика, руки девочки и линия спины девочки справа идут параллельно друг другу, вертикали стены тоже параллельны: возникают векторы направлений. Плоскость кадра становится активной, появляется динамика, как справедливо заметил Пауль Клее в «Педагогических эскизах» (Баухауз 1928). Красивый кадр. И вот, наконец, кадр №4! Всё сложилось: в глубине зала неожиданно появилась третья девочка с мячом в руке, три мяча образуют один треугольник, головы девочек, повернутые в одну сторону, — другой треугольник. И как хорошо сложились руки девочек! Прекрасная работа, полностью меня устраивающая.



Кадр 5

Надеюсь, читатель понял, что в фотографии меня интересует, как в суматохе жизни и хаосе движений неожиданно рождается гармония и порядок. Упорядоченная структура фотографии и есть тот «поэтический момент», которого я каждый раз жду от съемки.

Второй пример.

Начиная с конца лета 2025 года я часто фотографирую танцы в парке Горького. Привлекает трудность съемки: быстрое движение рождает интересные формы, мгновенно исчезающие в хаосе, поэтому поймать поэтический момент очень трудно. Отснято много, и есть хорошие работы. В конце июня 2026 года я снова пошел «под мост» в парке, где обучаются латиноамериканский танцам. Обычно я снимаю танцы каким-нибудь 35 мм объективом, но в этот день решил взять асферический super-elmar 21/3.4, камеру Leica M6 и две пленки Kodak 5222. Почему 21 мм? — у меня появилась идея подходить ближе к танцующим с тем, чтобы снимать их крупным планом, а всегда раздражающий меня хаотический фон получился бы мелким. Надо сказать, это была плодотворная идея, как видно из двух фотографий № 5 и 6! Вряд ли эти простые, но «атмосферные» снимки нуждаются в дополнительном пояснении — все уже сказано. Наверное, эти кадры не нужно экспонировать на выставках: они слишком тривиальны. Впрочем, подождем пару лет. Карточки должны отлежаться.



Кадр 6. Дети, танцующие на закате солнца

О следующем кадре № 8 хочется сказать подробнее. Под мостом танцевали две пары, но составить из них приемлемую композицию было трудно. К моей радости, вскоре одна пара отошла в сторону,т и появилась возможность фотографировать только вторую пару. Мне нравилось закатное освещение, длинные тени, контраст. Но снимать в этом месте тяжело из-за неструктурированного дальнего плана. В съемке я решил идти от фона: белых опор моста и черных дуг настила вверху моста. Левая колонна опор лишняя в кадре — она разрушает ритм. Поэтому я развернул камеру вертикально, что сразу усложнило съемку. Всего было сделано 6 кадров: 4 горизонтальных и 2 вертикальных. Сложился кадр № 8.

С краю сцены сидел человек, и его тень прекрасно вписалась в общую структуру линий карточки: думаю, если бы не было этой короткой тени в нижнем углу, фотография лишилась бы визуальной рифмы. Удачно поднятая рука молодого человека попала в тень, она продолжает линию брюк и вторит тени человека, находящегося за пределами кадра. Моя тень на девушке не сильно заметна, так как поглощается серым полем в левой части кадра. Белые рубашки танцующих слились. Сложилось так, как я не мог предвидеть заранее. Красивая фотография!



Кадр 7



Кадр 8

Третий пример

В начале июля 2026 я пошел на фотографическую прогулку с кинорежиссером Екатериной Маскатовой. Обычно мы берем две одинаковые камеры и одинаковые объективы, чтобы было проще сравнить результаты. На этот раз взяли Nikon FM2a и Nikon FM3a с объективами AF nikkor 35/2 D и nikkor 35/2 AI соответственно. Пленки — по паре одинаковых Kodak 5222, все равно больше двух катушек не снять: вымотаешься. Экспонометр sekonic L-308X — один на двоих.



Фотография Екатерины Маскатовой

У выхода из метро «Третьяковская» в сторону Климентовского переулка с угла здания расположен вход в кафе «Хлеб насущный», ведущий по крутой лестнице на бельэтаж. Я зачем-то забрался по этой лестнице, завершающейся балконом, и оттуда стал выбирать сюжет. Катя сфотографировала меня в этой позе. Мне очень нравится ее снимок. У Кати замечательное чувство кадра, и мне очевиден ее талант как фотографа.

Зачем я туда полез, трудно сказать: площадь у выхода из метро заполнена хаотично движущимися людьми, поэтому нет никакой надежды снять сверху что-то толковое. Но когда я посмотрел сверху вниз на лестницу, по которой только что поднялся, то у меня появилась надежда.



Кадр 9



Кадр 10

Изгибающиеся перила лестницы в стиле модерн с какими-то завитушками очень красивы и гармонируют с решетками на окнах первого этажа. У стены стояла девушка в черном: изгиб ее спины был в каком-то графическом консонансе с лестницей. «Прекрасная мизансцена», — сказал я себе. Стал ждать, но картинка не складывалась: идущие в переулке люди все портили (кадр № 9). Неожиданно поток прохожих иссяк, и в проходе осталась одна девушка, но вдруг она пошла прочь. «Эх, где изгиб спины? Всё пропало!» — с горечью подумал я. И тут неожиданно появился молодой человек в темной куртке с черным зонтом в руке — здорово! Мое напряжение достигло предела: что вынесет для меня поток времени из будущего? Когда мужчина поравнялся со столбиком опоры лестницы, я почувствовал: пора! — и нажал на спуск. В этот же момент волосы девушки движение ее корпуса отклонило в сторону — и всё сложилось (кадр №10). Получилось прекрасно, но совсем не то, о чем я предполагал в мыслях до этого.

Между фигурами молодого человека и девушки на фото установилась визуальная связь, которая, проецируясь на запечатленную сцену реальности, создает метафорическую связь между самими людьми, вовсе не знакомыми в реальности, но на снимке это уже не так. Фотография не иллюстрирует реальность, а создает свой поэтический мир со своими связями. Сьюзен Сонтаг предельно точно сказала: «Искусство — не только про что-то, оно и есть это что-то. Произведение — вещь в мире, а не просто текст или комментарий к этому миру». Произведение искусства рождает «не понятийное знание, а нечто вроде воодушевления, привязанности, зачарованного, увлеченного суждения». (Эссе С. Сонтаг «Против интерпретаций».)

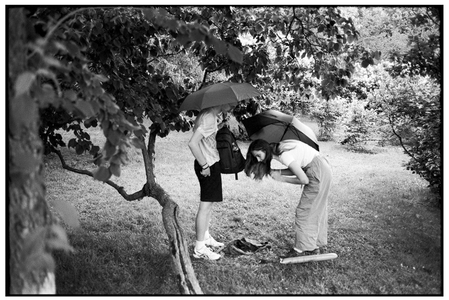
Мне никогда не известно, как сложится картинка: я снимаю будущее, которое только предугадывается каким-то особым чувством. Нужно ждать напряженно, превратиться в комок нервов и разместить частичку своего сознания в будущем времени. Когда ветер времени донесет весточку «пора!» — только тогда нажимать спуск.

Четвертый пример.

В один из пасмурных дней в конце мая 2025 года я шел с камерой Leica и замечательным суммилюксом 35 мм через Александровский сад. Признаюсь, что не очень люблю «туристические» места в Москве: суета, визуальная каша действуют на меня удручающе депрессивно. Но иногда и там удается снять что-то достойное. Когда я достиг центра Александровского сада, полил сильный дождь, и туристы стали прятаться под деревьями в надежде переждать там ливень.



Кадр 11



Кадр 12

Я обратил внимание на пару молодых людей: юношу и девушку, пытающихся пристроиться на траве под деревом (кадр №11). Я стал фотографировать, как они усаживаются, разложив на траве куртку юноши. Когда они раскрыли над собой оба зонта, картинка стала более фотографичной. Всего я сделал 6 кадров, и нужно было отобрать из них лучший.

Кадры 11, 12 и 16 я забраковал как нарративные. Это иллюстрация события, что для меня неинтересно. Кадр № 15 неплох: побелка внизу дерева попала в рамку, но фотография простовата. Оба кадра № 13 и 14 — интересные. На № 14 появились ноги проходящего мимо человека. Три белых пятна: дерево, брюки прохожего и майка девушки скрепляют композицию в единое. Хорошая фотография, но я предпочел ей кадр № 13 с двумя зонтами разных тонов. Здесь есть какая-то динамика движения рук людей, волосы девушки красиво легли на плечи. И главное — возникло графическое единство контуров зонтов и ветвей дерева. Этот кадр поэтичнее № 14 и № 15.

Должен признаться, что окончательный выбор фотографии утвердился через год после съемки, до этого у меня были сомнения. И замечание о преимуществе пленочной фотографии: все негативы хранятся. А фотографы с цифровой камерой обычно сразу оценивают изображение на дисплее и стирают непонравившиеся кадры. Мудрые фотографы прежнего времени отбирали карточки через годы после съемки.



Кадр 13



Кадр 14



Кадр 15



Кадр 16

Бегаю ли я по кругу? — Отчасти да, но мне от этого не тягостно: не моя забота выискивать новое ради новизны. Вот рядом с моим письменным столом на полке стоят 17 альбомов Роберта Адамса, я их все изучил. Не могу сказать, что у него большое разнообразие метафор. А у Брюса Дэвидсона сколько метафор? — совсем мало. Но Р. Адамс и Б. Дэвидсон — выдающиеся фотографы. Мне думается, что погоня за новизной — мещанское увлечение: желание найти свой уютный уголок в творчестве. За 26 лет занятий фотографией мое понимание фотоискусства постепенно менялось, и мои фотографии тоже менялись вслед изменению понимания.

Что вы можете сказать на утверждение: Искусства больше нет?

Пока фотографирую я и фотографируют еще полтора или два десятка человек, искусство фотографии будет существовать.

Каким вы видите будущее авторской фотографии? Сохранит ли она способность быть «голосом Бытия» и визуальной метафорой в мире тотального цифрового потока, искусственного интеллекта и мгновенного контента, или ей предстоит радикально измениться?

В ближайшие годы авторская фотография — это маргинальная антреприза с несколькими выдающимися исполнителями. Но как только современной мир постава[1] и тотальной рассчитанности рухнет, — что, как мне кажется, не за горами, — человечество окажется перед лицом Бытия. Тогда у авторской фотографии есть шанс возродиться искусством, интересным для человека.

1. Постав — такое отношение к миру, при котором всё (включая самого человека) — это ресурс развития. не имеющий никакой другой ценности.

С Юрием Гавриленко беседовал Эдуард Семушин

Верю, журнал „ФотоОбзор" станет центром, объединяющим фотографов, критиков, философов и кураторов, ищущих творческих импульсов в общении с единомышленниками.
Из этого объединения одаренных творческих людей вырастет дерево новой отечественной фотографии, к которому мы все хотим принадлежать.

Юрий Гавриленко



Борис Гуревич

Сосуществование



живописи и фотографии

Часть II

Мы продолжаем тему сосуществованния и взаимосвязи живописи с фотографией в поле искусства. Предыдущая часть в основном относилась к периоду модернизма, где каждое произведение несет зрителю самостоятельное и законченное целое, доставляющее зрителю эстетическое наслаждение. Однако времена меняются, и в 70-х годах XX века на сцену выходит постмодернизм, а с ним и изменения в системе ценностей. Каждое произведение — это мысль, идея, жест, метод создания часто на основе чужой работы в новом контексте. Иногда произведение состоит из целой серии работ, а зритель является как бы соавтором художника. О постмодернизме можно рассуждать много и долго, но не в рамках этой статьи, да я и не уверен, что обладаю нужным объемом знаний для глубокого анализа этого явления.

Познакомлю вас с двумя авторами, принадлежащими к абсолютно разным культурам и школам, чьи концепции можно даже сравнить. Речь пойдет о советско-французском художнике и фотографе Валентине Самарине и о немецком художнике Герхарде Рихтере, которых объединяет художественный метод работы на стыке фотографии и живописи, уводящий от документальной точности снимка:

- оба используют наложение слоев и размытие, но в совершенно разных техниках;
- оба уходят от нарратива к абстракции;
- оба используют взаимное проникновение, Самарин — фотографии в живопись, а Рихтер – живопись под фотографию;

Валентин Самарин

Валентин Самарин (Смирнов), один из самых ярких представителей ленинградского неофициального искусства 60-70 годов, родился в 1928 году.

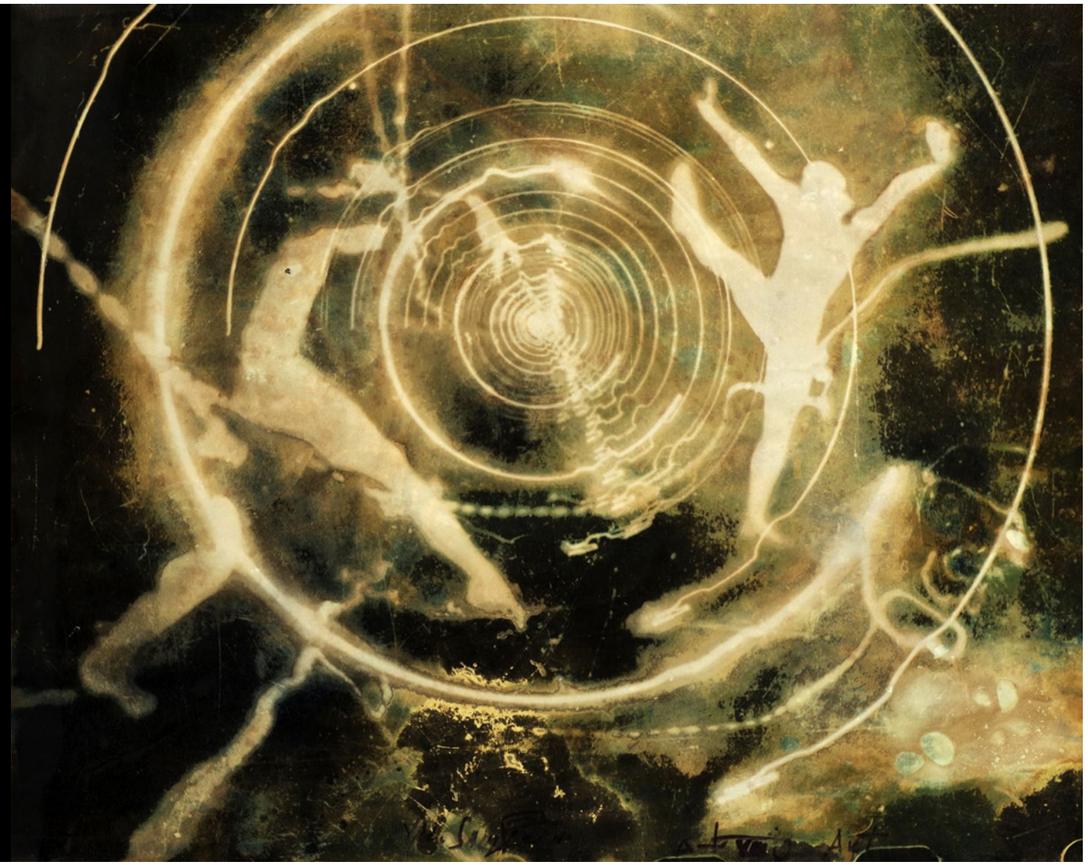
Он много и долго учился: физике, мореходному делу, театру, философии, русскому языку и литературе, а помимо этого глубоко интересовался изобразительным искусством, в том числе и современным. Этот «нездоровый» интерес дважды приводил его к допросам в КГБ и к двухлетнему заключению в «психушке» на Арсенальной, в библиотеке которой Валентин и сделал первые шаги в абстрактном искусстве.

В 60-е годы параллельно с абстрактной живописью Валентин экспериментировал в области фотографии. Но подлинный перелом и полный уход в фотографию произошел, когда он стал снимать балет Леонида Якобсона.



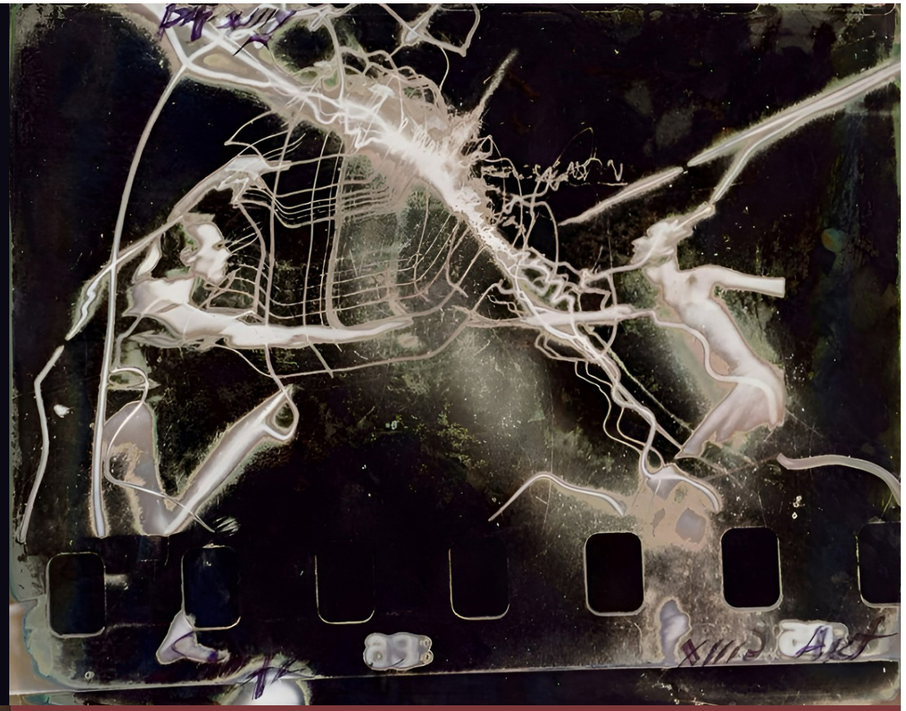
Портрет Валентина Самарина

«Первые фотографические опыты, как водится, были еще в детстве, в 1930-е, с фотокамерой, подаренной отцом. Уже тогда заметил любопытный эффект наложения двух негативов. Но впереди был долгий путь. Серьезный интерес к искусству возник в 1950-е годы, когда появились мои первые абстрактные работы. А в начале 70-х увидел миниатюру Леонида Якобсона, и в голове произошел переворот. Хореограф поставил танец-скульптуру: Алла Осипенко и Джон Марковский выступали в трико телесного цвета, создавалось впечатление обнаженности пары. Я был очарован. Именно тогда начал искать пути к метаморфозе фотоизображения».



«Роден». Хореографические миниатюры Л.Якобсона. 1974 -1976

Так в начале 70-х годов Самарин переходит исключительно на фотографию, причем именно на абстрактную фотографию, а его интерес к метафизике привел к открытию собственного метода работы. Художник охарактеризовал свой подход, как работу с энергией Времени и Пространства, и назвал его «SANKI», что в древнекитайской философии означает сенс-энергетика. Его система виденья мира через фотографию и его восприятие были абсолютно новы в художественном авангарде.





В чем же заключается секрет его метода?

С технической точки зрения это технология серебряно-желатиновой печати, часто с бром-серебряной эмульсией, дающая непредсказуемость результата, вероятностную случайность. Так как бром-серебряная эмульсия, которую использовал Самарин для проявления фотографий, чувствительна к ультрафиолетовому спектру света, этот физический фактор даёт ощущение увидеть человеческому глазу то, что находится за гранью его видимого спектра, то есть даёт возможность ощутить материю за гранью реальности.

Неожиданность и отсутствие влияния на процесс были основным правилом его работы. Автор создает подходящие условия для метаморфоз, над которыми он не властен. Работая с готовым отпечатком, Самарин манипулировал химикатами во время проявления снимка, заставляя изображения метафизически двоиться, течь и размываться, стирая грань между фотофиксацией и экспрессивной живописью.

Балет Эйхмана «Бал Сатаны». 1995

Свои опыты в портретном жанре Самарин назвал Метапортрет, а позже он заявил о названии «Белая Икона», что означает единство трех метафизических проекций в фотографии: метафизическое присутствие фотографа, метафизическое присутствие изображения и присутствие самого света, чего-то духовного и непостижимого. Именно эти три проекции в слиянии дают белый цвет — единство, целостность.



Галина Вишневская. 1999





Белая икона 1973

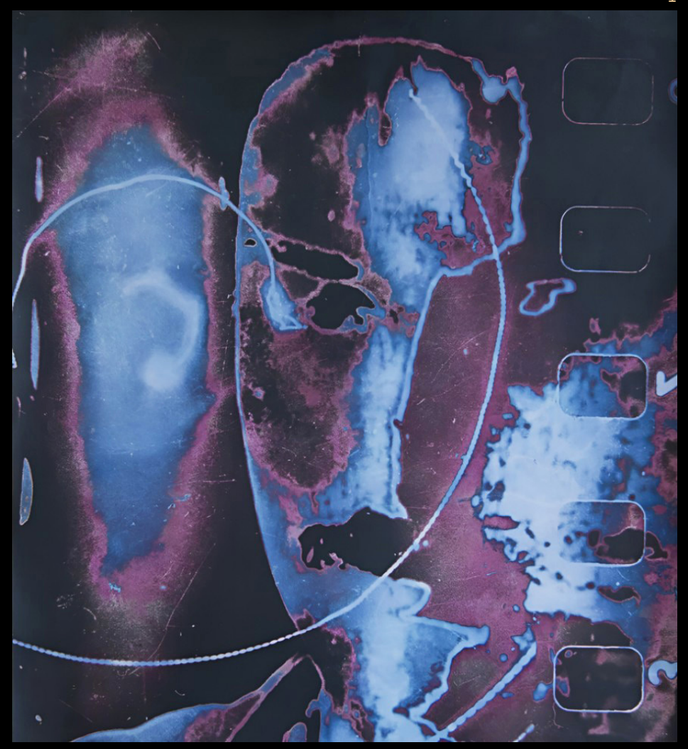
1. Иосиф Бродский. 1991
2. Гюзель Альмарик. 1972
3. Красная голова. 1983
4.Черный ангел. 1979



1



2



3



4

В конце 1980 года Самарин был вызван в КГБ, и ему предложили на выбор — убраться из СССР или остаться, но в качестве заключенного. Он покинул СССР 30 января 1981 и поселился в Париже в статусе политического беженца. В Париже он продолжал снимать балет, пластический театр и активно включился в жизнь парижского андеграунда.

За тридцать лет (10 - в Ленинграде и 20 - в Париже) Валентин Самарин сделал 20 тысяч негативов и 5 тысяч фотографий. Из них более половины — балет и пластический театр.



Полет Маргариты

Беспокойный человек. 1997







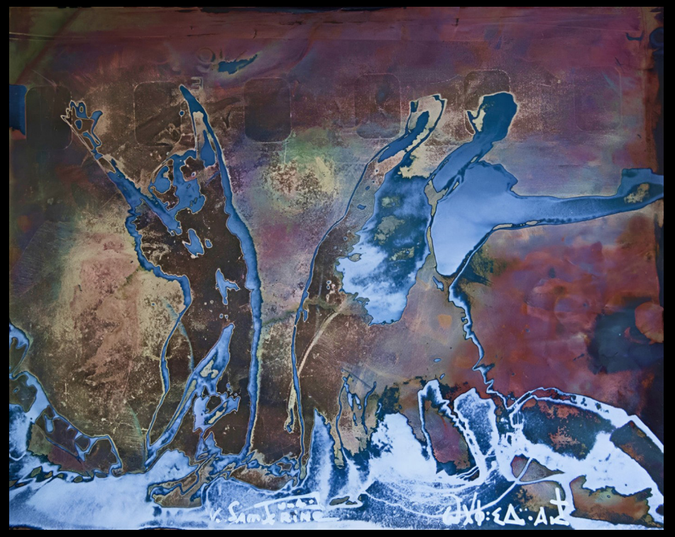
1. Из серии «Балет»
2. Балет Пины Бауш. Секс-театр из Вупперталя. 1986
3. Фауст, балет Бежара. 1987
4. Из серии «Балет»
5. Майя Плисецкая в постановке «Дама с собачкой». 1995



1



2



3



4



5

Герхард Рихтер

Познакомлю вас с еще одним автором примерно той же эпохи, но с совершеннно иным подходом и к изобразительному искусству в целом и к отношениям между фотографией и живописью.

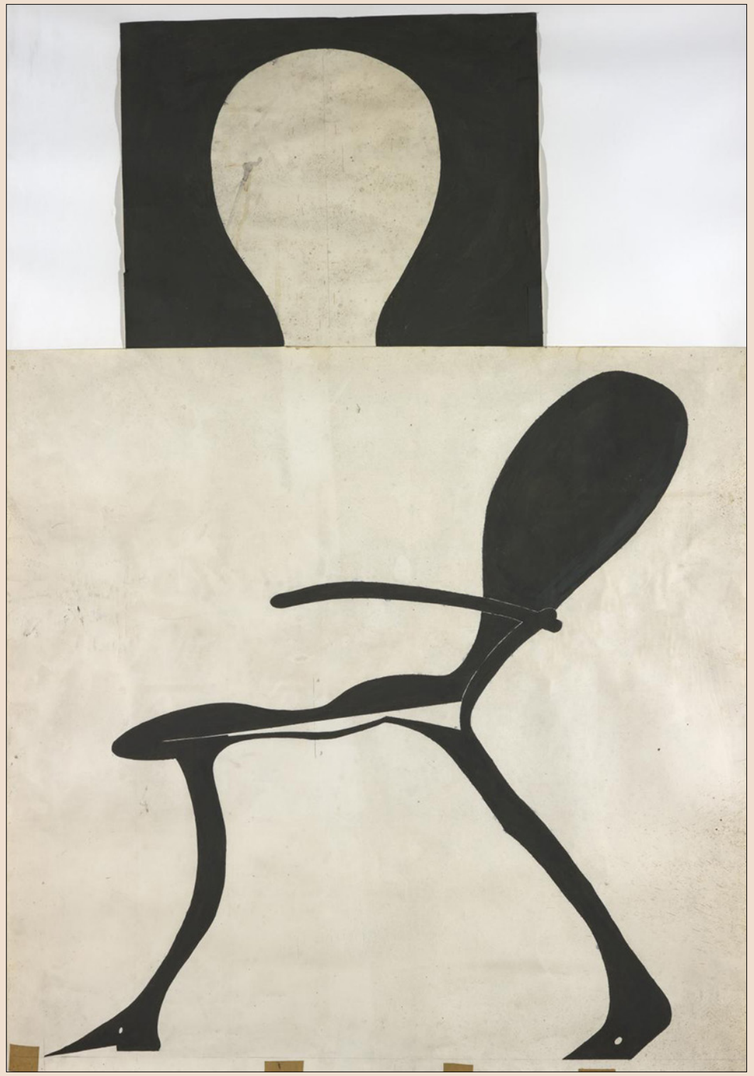


Герхард Рихтер, наверное, один из самых значительных художников нашего времени, чей подход к живописи переосмыслил современное искусство. Он родился в Дрездене в 1932 году, в семье с нацистским прошлым. Герхард обучался в Дрезденской академии изящных искусств по специальности художник-монументалист, разумеется, в традициях соцреализма.

Панно «Радость бытия» 1956 года в Музее Гигиены в Дрездене, изобразившее идеализированные образы рабочих и крестьян, служит лучшим примером его творчества того периода. Позднее знакомство с произведениями Джексона Поллока и Лучо Фонтаны расширило его представления о возможностях художественного высказывания и показало пропасть между интернациональным арт-процессом и изолированной культурой ГДР. Это и привело его к побегу в Западную Германию в 1961 году.



Радость бытия 1956



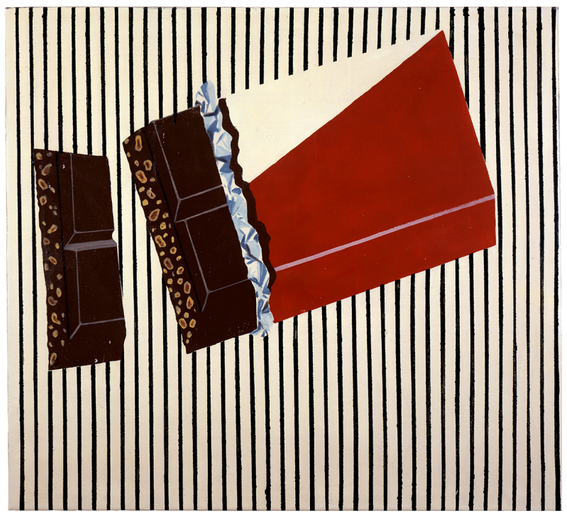
1

Попав в ФРГ, Рихтер поступает в Дюссельдорфскую академию художеств и оказывается в среде, радикально отличающейся от дрезденской. Здесь он сблизился с ключевыми фигурами послевоенного искусства, такими как Зигмар Польке и Конрад Люэг. Вместе они стали сооснователями движения «Капиталистический реализм» — иронического ответа как на американский поп-арт, так и на официальный соцреализм. Здесь необходимо отметить влиятельного и харизматичного преподавателя Йозефа Бойса, создателя новой творческой атмосферы в Академии. Хотя Бойс не входил непосредственно в группу «Капиталистический реализм», его идеи оказали значительное влияние на художественную среду. Концепция «социальной скульптуры», согласно которой каждый человек является художником, способным преобразовывать общество, и радикальное «расширенное понятие искусства» раздвинули границы допустимого в искусстве. На этом интеллектуальном фоне эксперименты Рихтера и Польке были восприняты как нечто законное и плодотворное.

1. Йозеф Бойс. Ярко освещенное кресло
2. Конрад Люг. Из учебника арифметики. 1963
3. Зигмар Польке. Шоколадная картина. 1964
4. Герхард Рихтер. Рот (Бриджит Бордо). 1963



2



3



4

Своей первой работой нового периода Рихтер считает «Стол» 1962 года — изображение стола, списанного с фотографии из дизайнерского журнала.

История создания «Стола» показательна. Художник писал работу по фотографии, затем остался недоволен, заклеил фрагменты газетой, потом снова переписал. Следы бумаги до сих пор заметны на поверхности холста. Его раздражало «слишком много краски», слишком явное присутствие живописного жеста. И именно в момент, когда он почти отказался от работы, картина «вдруг приобрела качество», которое убедило его остановиться.


1

1. Стол. 1962
2. Дядя Руди. 1965
3. Хорст с собакой. 1965
4. Тетя Марианна. 1965


3


2

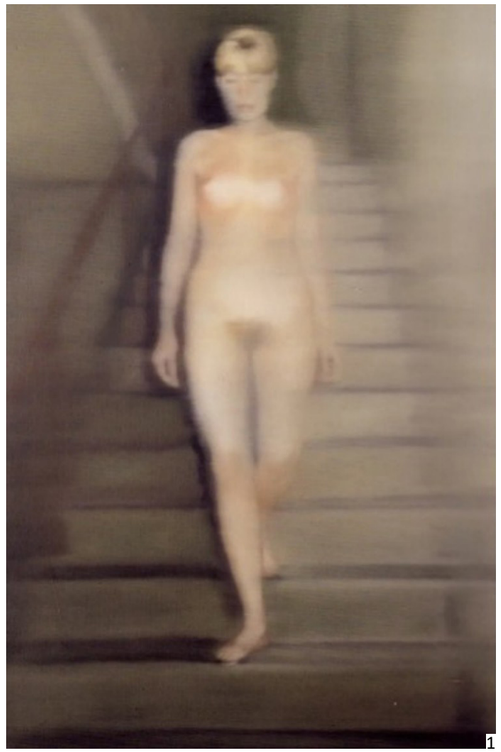
Здесь уже виден метод, который станет для Рихтера принципиальным: развитие полотна через серию отмен. Закрашивание, стирание, ухудшение качества становится его знаковым способом мышления. То, что не удовлетворяет полностью, должно быть разрушено или переписано.

Рядом с первыми «фотокартинами» Рихтер создает серию семейных портретов в середине 1960-х:

дядя Руди в форме вермахта, тётя Марианна с младенцем Герхардом на руках, пьяный отец с собакой на свадьбе. Марианна, болевшая шизофренией, была убита в нацистской программе «эвтаназии», дядя погиб на войне, отец после 1945 года потерял работу из-за членства в НСДАП.

Рихтер переносит фотографии на холст, а затем влажная краска, составляющая фотографическое изображение, размывается техникой сухой кисти посредством динамичного и систематического действия — жест и технический, и концептуальный одновременно. Размытие как бы превращает эти портреты в воспоминания под мутным стеклом.


4



1

В более поздней работе, портрете дочери Бетти, Рихтер доводит парадокс стиля портрета до высшей точки.

Композиция, основанная на фотографии, демонстрирует иллюзионистскую точность в передаче текстуры платья и волос, но при этом резкий поворот модели и расплывчатость ее контуров создают непреодолимый барьер для психологического проникновения.

Искусствовед Гертруд Кох интерпретирует этот жест как принципиальный отказ от традиционной функции портрета, заключающейся в раскрытии «внутреннего мира» модели.

Вместо этого Рихтер предлагает зрителю созерцать саму поверхность — как живописную, так и поверхность социальной роли, за которой угадывается, но не проявляется в полной мере глубина личного существования.

В работе «Эма» размытие создает ощущение эфемерности, мимолетности, превращая конкретный эпизод из жизни его первой жены в образ вне времени, балансирующий между присутствием и исчезновением.

В семейных портретах Рихтер не стремится к психологической откровенности или к установлению интимного диалога со зрителем. Напротив, используя близких людей в качестве моделей, он исследует границы репрезентации как таковой.

1. Эма. 1966
2. Бетти. 1988
3. Жещина у ширмы. 1964
4. Мать и дочь. 1965



2



3

«Фотография была единственным способом избавиться от веса традиции, создать новые интересные вещи. <…> А ведь столько людей смотрели на фотографию как на нечто дешевое, грязное, банальное»

Еще несколько работ того же периода:



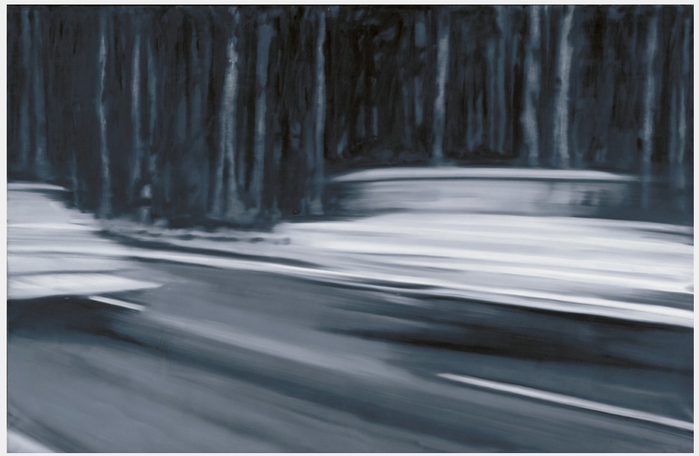
4



Любовники в лесу. 1966



Господин Уэкер



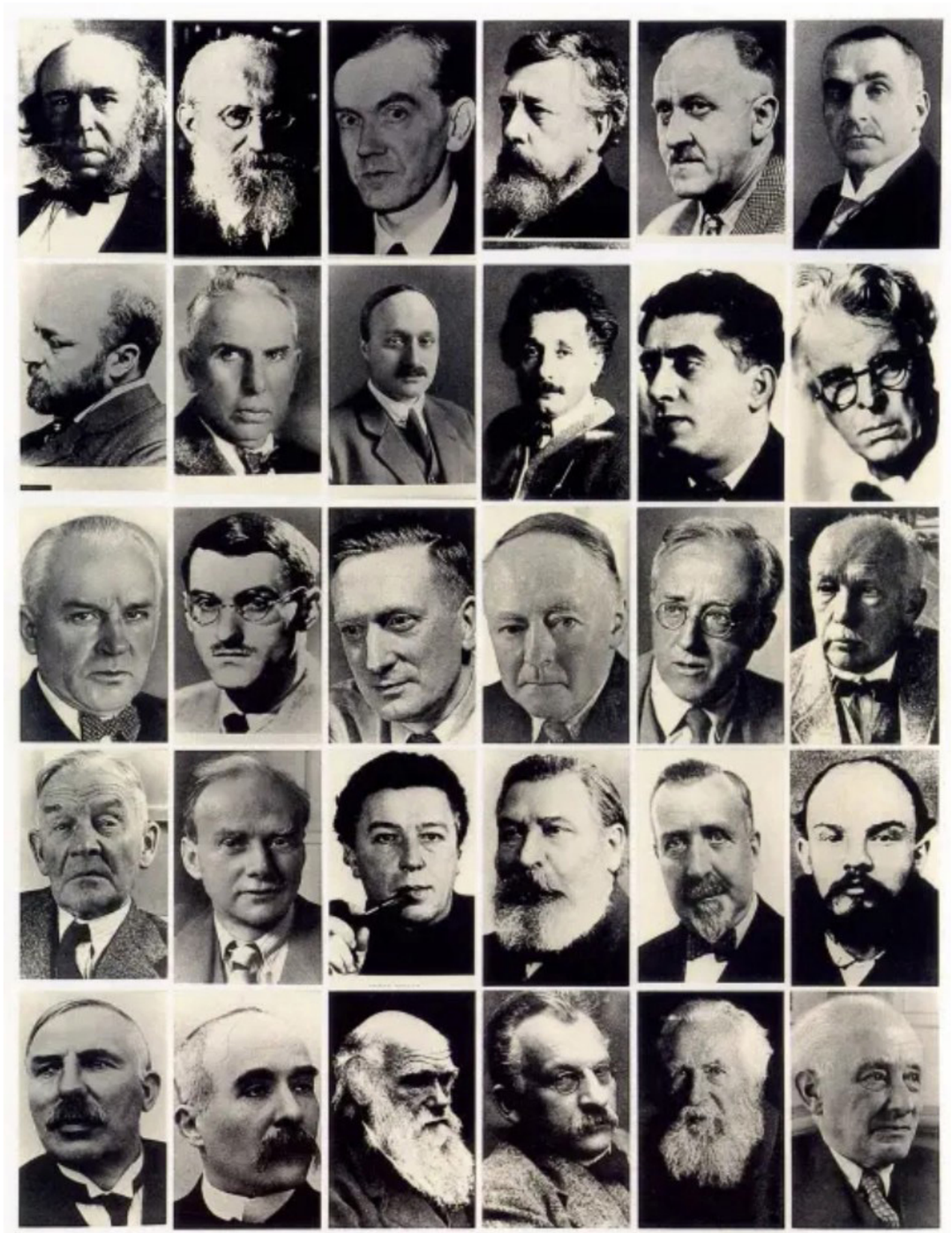
Два Фиата. 1964

Мы наблюдаем, как Рихтер вмешивается в пластику фотографии и манипулирует ею, выводя то, что остается, на живописный уровень и подчеркивая жутковатую реальность подобных изображений. Достигнутая размытость, по его мнению, является возможностью выразить мимолетность нашей способности к восприятию. Эта техника ищет обновленный образ, превосходя его источник и заново открывая его, искажая и вовлекая в поле живописи.

В 1972 году для Немецкого павильона Венецианской биеннале, Рихтер создал и представил цикл “48 портретов” — перерисованные фотопортреты людей, определивших облик современности: Густава Малера, Игоря Стравинского, Поля Валери, Франца Кафки, Альберта Эйнштейна, Оскара Уайльда, etc., etc. Картины были созданы по фотографиям из энциклопедий и словарей. Серый цвет, единый формат холстов, взгляд, направленный в одну сторону:

«Фотография – объективный слепок реальности, неопровержимый факт, вырванный из контекста и лишившийся собственной истории.Меня интересует безмолвный язык этих картин: головы, хотя и полные литературы и философии, становятся совершенно нелитературными, литература отстраняется, личности становятся анонимными».


Wolfgang Ostwald
Werner Sombart
Sven Hedin
Joseph Pulitzer
David Lloyd George
Albert Einstein
Ludwig Mies van der Rohe
John Foster Dulles
José Ortega y Gasset
Alfred Braun
Otto Lilienthal
Karl Gutzkow
Oskar Schlemmer

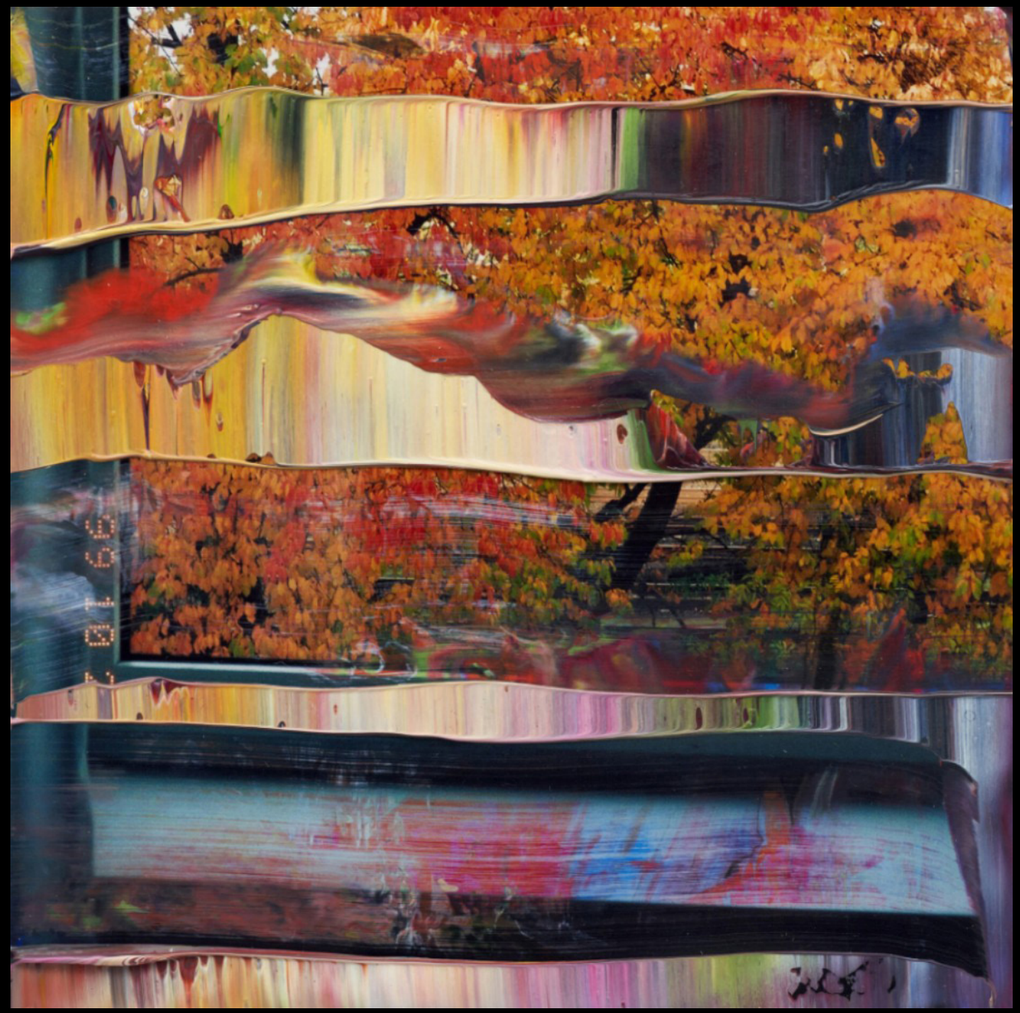


В 70-е годы Рихтер обращается все больше к абстрактному искусству, не прекращая работы с фотоживописью.

В конце 80-х Рихтер случайно обратился к еще одной технике, объединяющей фотографию и живопись — рисование на фотографиях. Используя при написании картин маслом обрезки фотографий и газет, он часто капал на фотографии краской. Получившийся в итоге результат и соприкосновение в одной работе таких разных областей искусства, как живопись и фотография, вдохновили художника на ряд интенсивных экспериментов с этой необычной комбинацией.

Нанося краску на фотографии со всей случайной и непроизвольной выразительностью, Герхард Рихтер открывает поле синтеза пары живопись/фотография, которая во многом определила современное искусство.

В основном Рихтер использует для этого приема фотографии малого размера, 10x15 см, масляные краски и акрилик.





1



2



3

Это слияние краски и фотографии усиливает присущее двум типам создания изображений напряжение: фотографии, которая является фиксированной и, казалось бы, объективной, и краски, которая является тактильной и субъективной. Частично скрывая оригинальное изображение, Рихтер создает ощущение двусмысленности, которое побуждает зрителей исследовать взаимодействие между реальностью и трансформацией.

Закрашенные фотографии — это снимки в движении, где узнаваемые формы остаются, но изменяются живописными мазками, предполагая, что наши воспоминания и восприятия никогда не бывают по-настоящему статичными.

Эти работы преобразуют знакомое в нечто изменчивое и сложное, воплощая убеждение Рихтера в том, что даже самые узнаваемые моменты являются элементами для переосмысления. В этих работах Рихтер углубляется в темы памяти, идентичности и восприятия, показывая, что реальность не только фиксируется, но и постоянно перестраивается разумом и рукой художника.

1. Флоренция
2. Город
3. Сан Франциско. Золотые Ворота
4. Рисунок на фотографии



4









В феврале 2024 года в Польше был открыт музей «Герхард Рихтер — Биркенау», расположенный неподалеку от концлагеря Освенцим (или Аушвиц-Биркенау). Этот цикл картин является результатом долгой и глубокой вовлеченности художника в Холокост. Рихтера сильно волновал вопрос о том, мог ли он запечатлеть подобную трагедию на холсте.

В музее выставлено всего четыре работы — распечатанные в натуральную величину 200 * 260 фотокопии картин Герхарда из серии «Биркенау», созданной за десять лет до этого.

В основе каждой абстракции лежат фотографии зондеркоманды: сжигание тел убитых евреев и обнаженные женщины на пути в газовую камеру. Рихтер сначала срисовал фотографии на холсты, а затем слой за слоем закрашивал фигуры черной, зеленой, красной краской, пока не родились пугающие абстракции. В музее они выставлены рядом с оригинальными фотографиями — так в камерном пространстве Рихтер ведет диалог с немецкой историей, затрагивая темы памяти, травмы и этики изображения.



1



2

На фотографиях № 1,2,4 изображены тела, ожидающие сожжения. Тела сжигали в открытых кострах, когда крематории были переполнены.

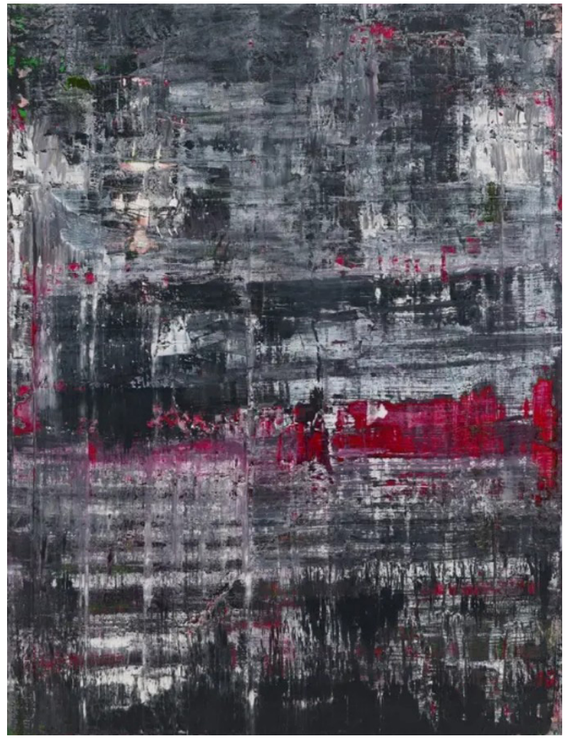
На фотографии № 3 изображены обнаженные женщины, которых ведут в газовую камеру.



3

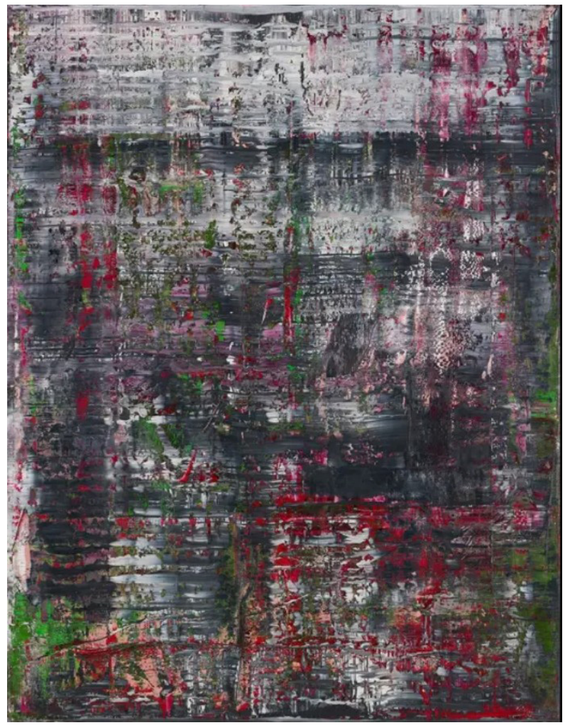


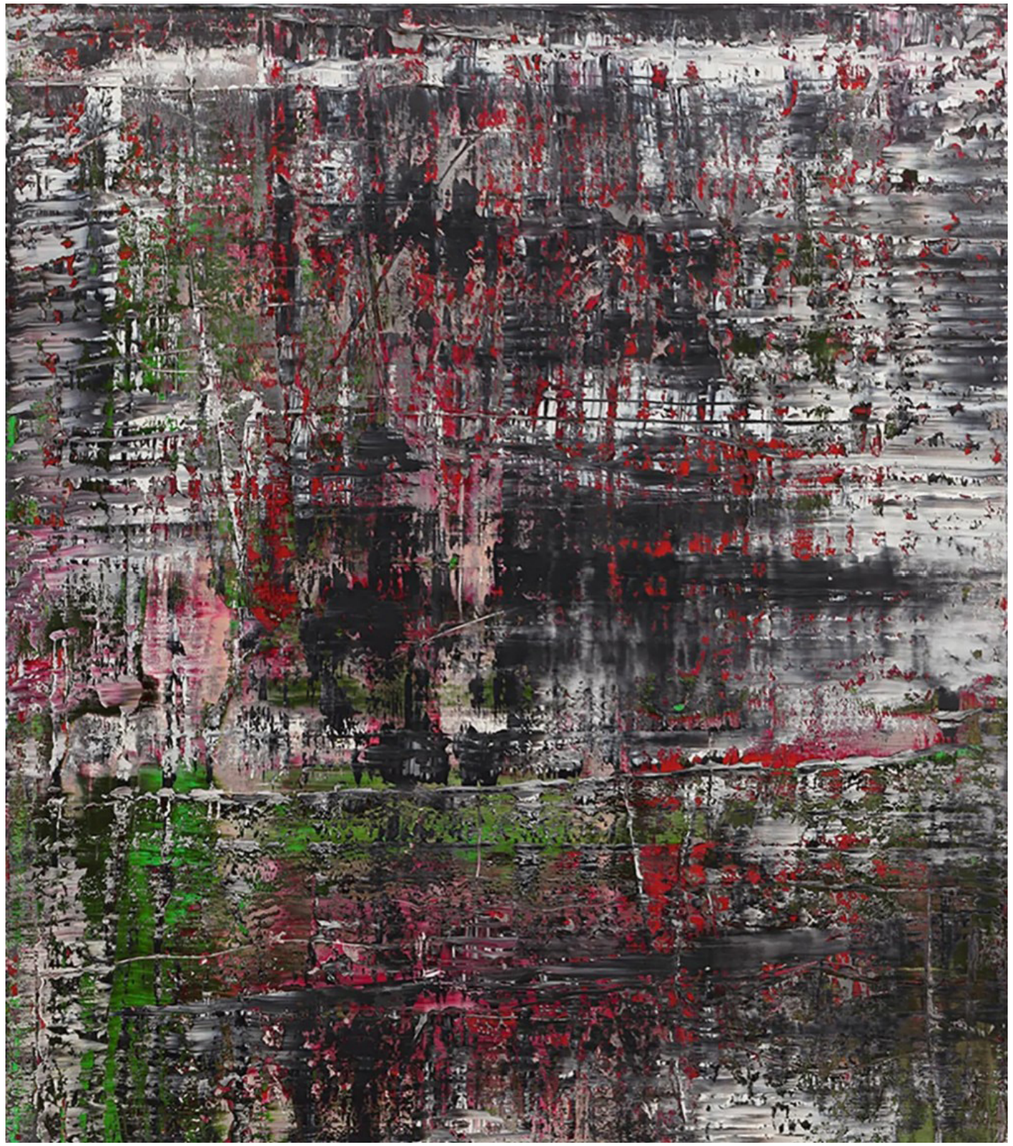
4



«Я не верю, что искусство обладает силой. Но оно имеет ценность»



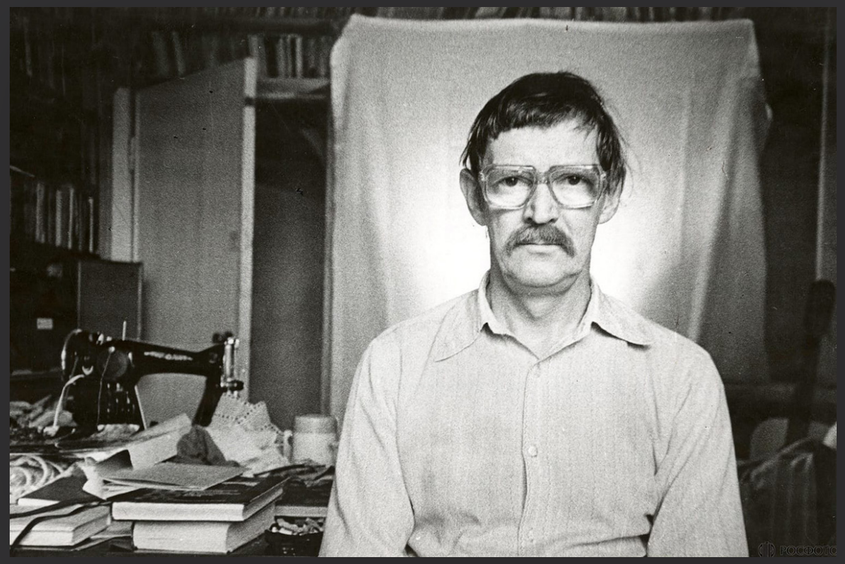




Надеюсь, что тема вам не наскучила. Если появится спрос на продолжение, попробую сделать еще одну подборку художников, творящих на стыке живописи и фотографии.

ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ

Представляет Сергей Тихомиров



Искусство семейного альбома

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ФОТОАНДЕГРАУНД

Часть IV

Борис Михалёвкин

Из первых трёх частей про ленинградскую фотографию у читателя могло сложиться впечатление, что андеграунд — это протест и мрачная достоевщина. Однако неофициальное искусство может быть светлым и лиричным, не переходя черту, за которой оно становится «социалистическим реализмом», и оставаясь по-настоящему свободным. В заключительном обзоре цикла я раскажу как раз о таком авторе.

Борис Михалёвкин (1930-2011) был, наверно, одним из самых старших в кругу ленинградских неофициальных фотографов. Совершенно не вписывался в андеграундное сообщество. По молодости был самодеятельным гитаристом и в составе концертных организаций объехал с гастролями весь Союз. Тогда же и начал фотографировать.

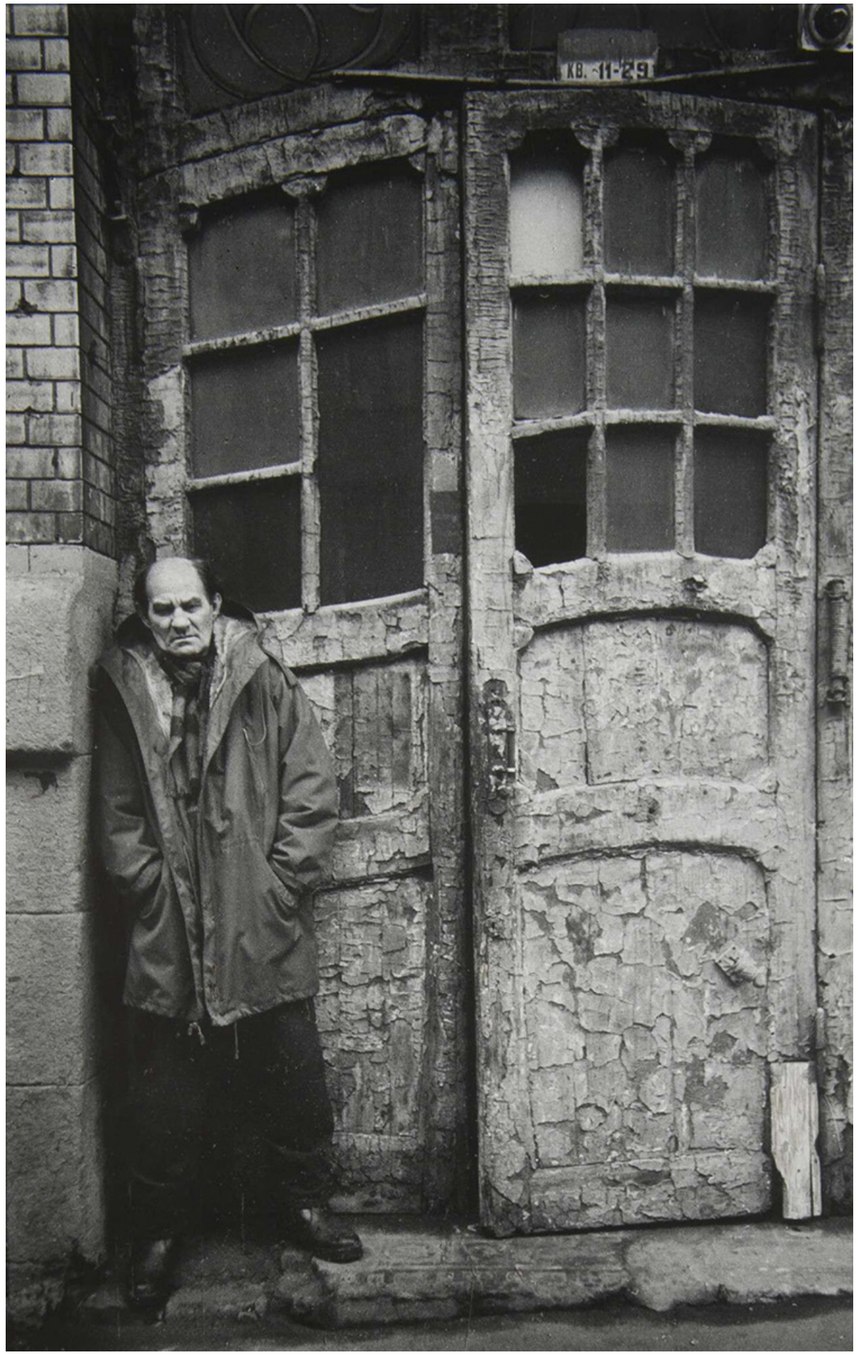
Работал не фотографом, а в разных рабочих профессиях: электромонтёром, наладчиком станков с ЧПУ. И в жизни был человеком мастеровитым, например, печатал свои фотографии с помощью увеличителя, сделанного из ведра.

Не засветился в тусовке при кафе «Сайгон», зато был участником клуба «Зеркало». У него были персональные выставки в НИИ, где работал, и в разных городах. И тем не менее он тоже был в фотографии андеграундной, то есть свободной, не связанной ни с какими идеологическими догмами советского государства.

Михалёвкин фотографировал всё, в чём видел красоту. У него есть прекрасные ленинградские пейзажи и натюрморты, портреты друзей и незнакомых людей. В деревне, где у Михалёвкиных был дом, Борис снимал местных жителей.



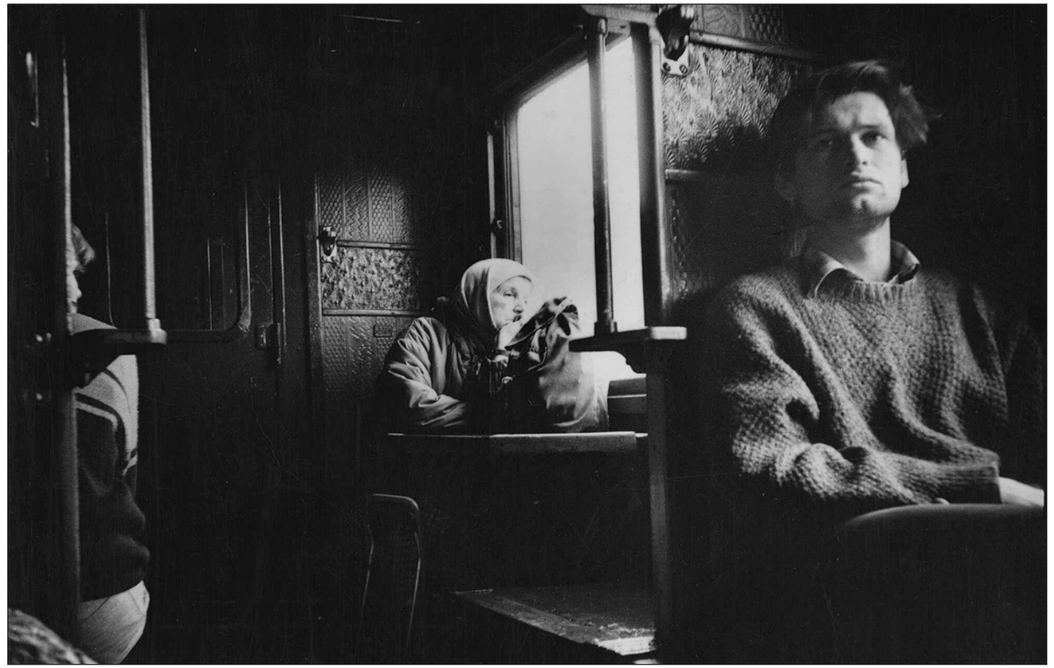
Натюрморт с Исаакием. 1970-е



Юрий Рыбчинский – фотограф. 1991



За хлебом. 1973



Районный поезд. 1989



Оркестр. 1986

У Бориса Михалёвкина была большая семья: сын и дочь, внуки. Похоже, именно с появлением дочери он стал вести подробный домашний фотоальбом. Снимал её и всё с ней связанное в городской квартире и на отдыхе в деревне.

У всех нас есть семейные фотографии. В абсолютном большинстве это бесхитростные карточки, интересные только нам и нашим родственникам. Мы даже не все имена знаем, когда от даты съёмки прошло 50-100 лет, если нет подписей или дедушки с бабушками в детстве ничего не рассказали нам об этих людях. Чаще всего мы видим фотографии, сделанные в ателье. А если это любительские фото, то, скорее всего, там люди заметно позируют. И в общем, карточки эти фиксируют скорее внешность дорогих нам людей, чем раскрывают их характеры и отношения между ними

Совсем другое дело с фотографиями Михалёвкина. Они интересны, хотя там совершенно чужие для нас люди. Их хочется рассматривать. Тем более, что герои съёмки ведут себя естественно, часто совсем не обращают внимание на фотографа. Конечно, это достигается абсолютным доверием к фотографу. Когда у близкого человека всегда при себе какой-нибудь маленький фотоаппарат, домочадцы перестают замечать, что их фотографируют. Но не только полным погружением интересны эти снимки. В них есть форма, свет, богатство деталей — все признаки художественного мастерства. И форма эта, не заслоняя сюжет, является каркасом, на котором всё держится.





Портрет дочери. 1985



Август. 1973



Усталая. 1978



Экзерсис. 1981



После баньки. 1982

(И даже можно почитать заголовки статей в газетах)



Игра. 1982

«Для меня чёрное и белое — самодостаточно».

На многих отпечатках заметны пылинки и царапины. То есть, если автор снимки ретушировал, то очень незначительно, чтобы сохранить дух подлинности того, что запечатлено.
А ещё эти фотографии интересны как свидетельство быта обычной советской семьи. Я постарался их расположить в той последовательности, которая, как мне кажется, отражает контекст семьи и взросления дочери Бориса Михалёвкина.



Портрет. 1980-е



Горожанка. 1980-е



Уставшая. 1983



Первое утро. 1987
А сколько книг у них в доме!



Ветрянка. 1998



Ожидание. 1988



Дед, смотри, как я умею! 2001



Сенокос. 1983

Как я уже писал раньше, моё знакомство с фотографиями Михалёвкина произошло совершенно случайно, когда купил в Ростове-на-Дону фотоальманах за 1989 год. С тех пор у фотографа вышла только одна книга, полностью посвящённая его работам, — каталог ретроспективной выставки в Росфото в 2007 году. В интернете на разных сайтах крутится примерно сотня его одних и тех же фотографий. Всё же Борис Михалёвкин в настоящее время — малоизвестный автор.



После баньки 15 лет спустя. 1997

Книги и ссылки:

Каталог ретроспективной выставки Бориса Михалёвкина. Издательство Юпитер-Импэкс. 2007 ISBN 978-5-91238-005-1

Борис Михалёвкин. Тихая жизнь
Cameralabs

АВТОРЫ

Представляет Светлана Екименко



Влад Осмоловский

Знаменитый искусствовед эпохи раннего Возрождения Леон Батиста Альберти не мог предвидеть появление фотографии. Свои размышления о воздействии живописи на человека он сформулировал примерно так: «Она обладает чудесной силой, заставляя отсутсвующее казаться присутсвующим». Думаю, в полной мере он написал бы это и о фотографии. И, в частности, а может быть, и более всего, — о фотопортрете.

Фотографы много и часто спорят о фотографии. Но соглашаются в одном: фотография — это магия. Иначе не объяснить ту трепетную увлечённость, которой подвержены они все независимо от выбранного жанра, от экспериментов и личных вкусов. И, думаю, каждый из них внутренне абсолютно согласен с ещё одним выводом знаменитого итальянца: «Я, конечно, считаю, что высокая оценка живописи (добавим: фотографии) является лучшим признаком самого совершенного ума».

О своей увлечённости фотографией очень откровенно и так же увлечённо рассказывает Влад Осмоловский.



Влад, есть ли какой-то памятный снимок со времён начала увлечения фотографией, который перевернул твоё отношение к ранее отснятым кадрам?

Вот с этой фотографии когда-то всё и началось :) Ну как всё? Осознанный поиск, а не цветочки-пейзажики банальные. Как-то, насмотревшись разных интересных стрит-фотографий на сайтах, я пошел гулять с камерой и с желанием снять что-то по-новому «особенное», и почти сразу наткнулся на этот сюжет с тенью. И не знаю, почему обернулся этот мальчишка, но я ему очень за это благодарен. Эта фотография показала мне, что я могу найти и снять что-то интересное. И после этого началось и понеслось. Да так, что фотография заполнила собою всё свободное время и даже сон. Я очень рад, что фотография появилась в моей жизни. Это увлечение наполнило меня, дало возможность развиваться — стать лучше. Я очень благодарен всем, кто вдохновлял, направлял и, бывало, ругал меня.

Мальчик обернулся, а девочка на этой фотографии Влада не обращает на него внимания. По луже в белых туфельках и белых колготочках. Не по краешку, а уверенно, посередине. Одного этого уже достаточно для выразительной стрит-сцены в красиво сложившемся антураже белых отрезков и кривых линий.

Но есть ещё длиннохвостая тень сомнения, акулой влекущая девочку назад. Ей вторит человек на заднем плане, толкающий косилку и скамью. Но твёрдый шаг девочки, решительно уходящей от чего-то, создаёт в кадре уверенное движение против часовой. Скамейка уткнётся в выступ на стене. Акула-тень застрянет на границе с сушей. И в кадре останутся только следы от мокрых туфелек решительной девочки, о сильных эмоциях которой Влад поведал зрителям визуально.





Влад, а сегодня? Есть ли сегодня источники вдохновения? Такие, чтобы заново удивляться «обычным» вещам в видоискателе? :)

Есть, конечно. Я периодически учу детей (4-7 класс) фотографии, даже не то что бы фотографии, а скорее способности видеть.

Сейчас не нужно тратить время на изучение ремесла (выдержка, диафрагма, чувствительность, ГРИП). Сейчас можно взять телефон и сразу начать снимать красивые фотографии. И в этом я каждый раз убеждаюсь заново, когда только начинаю занятия с новой группой.

Кажется, вот только что они приносили банальные цветочки, закаты и т.д. А буквально через несколько занятий начинают видеть свет, тени, форму, переклички, начинают смело кадрировать (почти как Дега). В общем, дети с неиспорченным еще вкусом как-то вот так сразу начинают видеть красоту в обычных местах и ситуациях. Вот я написал выше, что убеждаюсь в этом каждый раз, но в то же время не устаю удивляться этому снова и снова. И это меня вдохновляет.





На портретах Влада Осмоловского персонажи смотрят зрителю прямо в глаза. Открыто, с любопытством, провокационно. И, несмотря на вычурность поз, естественно и непринужденно. Такое взаимопонимание между моделью, фотографом и его камерой — редкость. И во многом предопределяет дальнейший контакт между снимком и зрителем.





Влад, портрет, да ещё на плёнку — это, согласись, всегда так нервно, хлопотно, сложно…

Да, сложностей я могу написать огромный список, но зачем? Вероятно, есть какие-то способы и приёмы, как стабильно снимать хорошую карточку. Но мне не хочется так делать, я хочу каждый раз сложностей.

Влад, а что именно для тебя портрет?

Что для меня портрет? В разное время увлечения фотографией были бы разные ответы на этот вопрос. Когда-то я его боялся. Я совершенно не умел снимать людей. Во-первых, с человеком нужно коммуницировать в процессе. Во-вторых, вся эта постановка была чуждой. Я фотограф, которому наиболее близок репортаж, гуща событий, и я в ней: что-то происходит, а я только реагирую в меру знаний и таланта.

А тут всё иначе. Надо самому быть режиссёром-постановщиком. Найти место, как-то обустроить фон, поместить человека в это всё, поговорить с ним, найти контакт, найти позу, положение рук, ног и даже косичек, попробовать как-то всё это связать: и фон, и человека. Самое страшное, что за всё это нужно брать ответственность.

Вот так я продолжал бояться портрета, пока не познакомился с Сашей Веледимовичем. Многому я научился у него. За что ему большое спасибо. Благодаря ему я понял, что могу, что у меня получается.

Еще один важный человек, благодаря которому у меня стал получаться портрет — это моя дочка Маша. По сути, большинство её портретов — это наше совместное творчество, она придумывала то, чего я сам не придумал бы даже. Иногда это происходило вообще спонтанно — Маша сядет как-то, задумавшись или занимаясь своими делами, а я реагирую — вижу, что красиво.

Я всегда хотел иметь отношение к творчеству, ещё начиная с альбома «От Мане до Пикассо» и книги Ремарка «Триумфальная арка», но рисовать я не умею, а фотография дала такую возможность. В этот период портрет для меня стал всем. Портрет сейчас для меня — это возможность сохранить образы, кусочки жизни. Жизнь короткая, жизнь летит, но глядя на портреты на стене, я возвращаюсь в то время. Я досконально помню обстоятельства, в которых снимался каждый портрет. Получается, что портрет для меня — это машина времени, возможность ещё и ещё возвращаться и проживать заново прекрасные моменты.






DON,T TOUCH
MY PHONE!






SAMSUNG





Портрет Маши крупным планом сначала кажется очень простым. Но от этого её взгляда в камеру оторваться невозможно :) Не только её естественная красота импонирует зрителю. Линии шляпы и воротника устремляются в свою точку схода, а сияющий взгляд-магнит заполоняет всё пространство кадра, заставляя зрителя напрочь забыть о геометрии и открыто улыбнуться в ответ.

Я хотела выпытать у Маши Осмоловской секрет её взгляда :) Но поняла, что знаю ответ сама. Это дано, это харизма, это талант, это дар — быть моделью и Музой.

Влад, получается, Маша — твоя Муза? А сама она фотографирует?

В какой-то момент было именно так — Муза, да. И сама фотографирует тоже. Забрала у меня один фотоаппарат под узкую пленку — снимает, я проявляю. Я не знаю, учитель ли я для нее, она просто всегда рядом, и это все само собой как-то получилось.

Маша Осмоловская мимоходом, сияя улыбкой приняла участие в нашем разговоре:

Маша, на этой фотографии ты чувствовала себя моделью или фламинго? :)

Когда меня фоткает папа, я всегда чувствую себя дочкой, которая может помочь отцу осуществить новую идею для фотографии.

А расскажи, как отбирается та фотография, которую отец потом покажет зрителям? Ваши вкусы сходятся? Бывают ли споры?

Если говорить о фотографиях на пленку, то там чаще всего нет «второй попытки» :) Поэтому подбор кадра, что в нем будет, какую эмоцию я должна изобразить — это всё подготавливается до. Не припомню, чтобы мы спорили. Я доверяю папе :)

Маша, есть ли у тебя образ-мечта, в котором ты бы хотела явиться зрителю, и на который ты вдохновишь своего фотографа?

Нет, такого нет. В целом на фотографиях я не в образе. Я просто такая, какая есть в жизни. А папа ловко это замечает и получаются шедеврики :)





Прямой взгляд в объектив — отличительная черта портретной фотографии Влада Осмоловского.

Лицо, глаза, взгляд — мощные инструменты, позволяющие завоевать расположение зрителя. И Влад Осмоловский умело ими владеет, продлевая пространство снимка в пространстве зрительском. Его персонажи как бы оценивают того, кто смотрит на фото: решают, можно ли продолжить с ним возникший диалог.

Портрет юноши и девушки на фоне стены с крупным орнаментом. Казалось бы, такой акцентный фон будет в кадре главным. Но нет, всё внимание приковывается к персонажам. Взгляды их обоих устремлены на зрителя, и, несмотря на разницу эмоций, уже одно только это объединяет их. Кроме того, умело выстроенная фотографом «мизансцена тел» (согласованность предплечий, выразительная «волна» рук, тональное слияние одежды…) окончательно создаёт целостный образ, дающий зрителю полную уверенность в родстве этой пары.

Влад Осмоловский:

«Почему начал снимать на пленку? Кроме всей этой ауры и мифов вокруг неё, есть в ней главное именно для меня — к пленке отношусь серьёзнее и при съёмке, и в дальнейшем в архиве. Я обустроил темную комнату и печатал портреты, оформлял, вешал на стены — вот в таком виде и останется. Портреты очень важны для Семейного альбома. Фотография больше не меняет Мир. А «Семейный альбом» — вот где сейчас осталось место фотографии».

Тут мне очень хочется не согласиться с Владом. Хочется надеяться, что Фотография будет важна не только для самих фотографов и узкого круга коллекционеров. Что в википедии, наряду со знаменитыми художниками и писателями Витебщины, будут и страницы со знаменитыми фотографами этого края. И желаю Владу Осмоловскому окрыляющего вдохновения и дальнейших успехов в его творческих поисках.

Анна Дубровская



Куба, похожая на фильм

С первых же минут, снимая из такси после прибытия, я поняла, что хочу сделать свой образ Кубы камерным, с ноткой ностальгии, без открыточности и блокбастера.

Куба не переставала удивлять, заставляла плакать и смеяться в прямом смысле. Я собрала много тёплых знакомств, удивительных мест, красивых и противоречивых. Саму себя я ощущала в потоке кем-то написанного сценария.

Мне встретился «caminante viajero» (странствующий путник), почему-то по «случайности» я столкнулась с ним четыре раза, а он объяснил мне абстрактность своего пути, о том, как путешествует со своей разноцветной сумкой. В последний раз я видела, как он перебирал вещи в ней — делал ревизию и выкидывал ненужное. Пока шагаешь по жизни, проверяй свою кладь, это я говорю прежде всего себе, не жмут ли набитые под завязку старые, изжившие себя «знания». Хочется идти налегке. Было ощущение, что он как не из этого мира, что у него нет дома. Он просто идёт дальше, не привязываясь ни к чему.

Или другая сцена. Мы направляемся в парикмахерскую, где работает частный мастер. Через открытую дверь доносятся соблазнительные запахи — старый сеньор ест суп перед окном, покачиваясь в кресле. Играет местная музыка, прямо посреди комнаты стоит мотоцикл. Выходит улыбчивая хозяйка, которая любезно соглашается пойти позвать барбера, арендующего тут же комнату под свой бизнес. Приходит мастер, и вытянутые ставни окон открываются и превращаются в дверь. Мы видим маленький зал для стрижки. Я остаюсь болтать со словоохотливой хозяйкой, она смеётся и признаётся, что Куба — это другая планета. Во двор забегают соседские дети и исчезают в какой-то одной им ведомой лазейке. Из двери выезжает парень с мотоциклом. Как оказалось, он завозил его починить и вот отправляется, чтобы покорять девушку Паломиту…

В этих и десятках других историй для меня сосредоточился образ Кубы, будто запущенной на экране в кинотеатре. Эти маленькие этюды-зарисовки сложились для меня в единый кинофильм. Это не выставочная Куба, а камерный арт-хаус.






Me muero contigo pero no me muero por ti
Sal












ABIERTO
Hale
POR FAVOR






FARMACIA







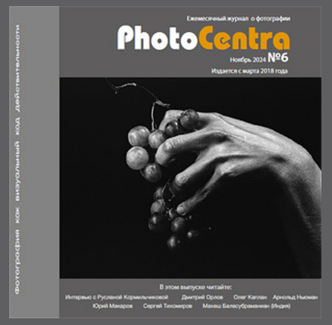
Куба, похожая на фильм





Интервью с Дмитрием Орловым
Миндаугас Габренас. Литва
Франко Фонтана. Италия
Стекло Олега Каплана
Сергей Тихомиров. Ручная печать фото
Аркадий Шаповал. Что и как влияет на фотографию

№5 Октябрь 2024



Интервью с Русланой Кормильчиковой
Дмитрий Орлов. Металирика — то, что «после лирики»
Натюрморт Олега Каплана
Сергей Тихомиров. Ручная печать фотографий
Сохраненный свет в фотографиях Юрия Макарова
Арнольд Ньюман. Портрет
Махеш Баласубраманиан. Индия

№6 Ноябрь 2024



Интервью с Сергеем Осьмачкиным
Пейзаж. Хенги Коентджоро
Тихая жизнь. Лило Рэймонд
Лит-процесс. Сергей Тихомиров
Тайная жизнь. Дмитрий (Mityok)
Осама Джингуджи. Япония
Похвала глупости. Эссе

Декабрь 2024

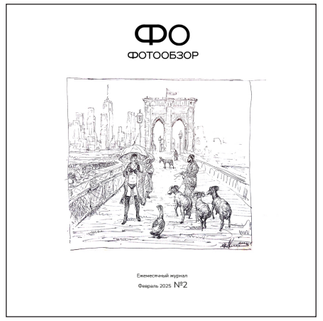


Интервью с Анзором Бухарским
Лори Понд. «Bosch Redux»
Сергей Тихомиров. В лучах невидимого света
Игорь Малиевский. Чехия
Алексей Крик. Можно ли отрезать людям головы
Рождение мифа. PF - открытка
Тысяча и одна ночь с Анзором Бухарским

№1 Январь 2025

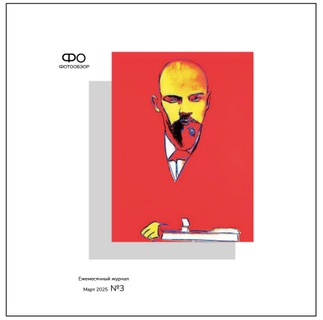
Прежние выпуски журнала

Ссылки на скачивание



Интервью с Дмитрием Музалёвым
Алексей Крик. «5 лет». Статья о Сергее Чубарове
Окончание интервью с Анзором Бухарским
Елена Новикова и Haruhisa camera
Дмитрий Марков. Россия в квадрате
Ленар Казанче. Казань
Африканская фотография
Станислав Виткевич — «Чистая форма»
К истокам. Сергей Тихомиров

№2 Февраль 2025



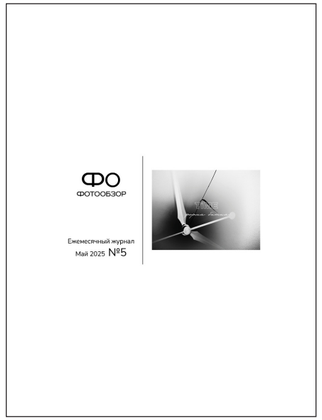
Интервью с Сергеем Максимишиным
Анна Бочарова. Лучшие фотографии за 5 лет
Ринат Волигамси. Лениниана
Кругосветка Владимира Павелко
Африканская фотография. Окончание
А. Никифоренко. Возмутительные фотографии
К истокам. Часть II. Сергей Тихомиров
Виктор Кириллов. Курица или яйцо?

№3 Март 2025



Интервью с Александром Веледимовичем
Эра Provoke. Радикальная фотография
Елена Хазина. Мастер натюрморта
Пентти Саммаллахти. Классик финской фотографии
Игорь Савченко. Точка абсолюта
Илан Бен Йехуда. Уличная фотография
Фотоаппарат не нужен. Сергей Тихомиров
Николай Семёнов. Графика и арт

№4 Апрель 2025



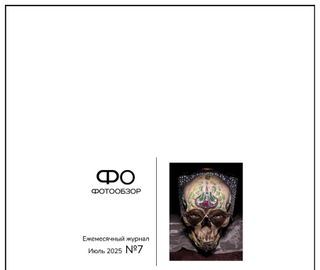
Интервью с Ани Тагер
Елена Хазина. Мастер натюрморта
Эра Provoke II. Радикальная фотография
Юсуф Карш. Мастер студийного портрета
Артур Гапанович. Серия TIME
Рецепт солянки. Сергей Тихомиров
Алексей Греков. Человек, который остановил время
О мастере. Зураб Церетели

№5 Май 2025



Интервью с Еленой Елеевой
Павел Нагин. Тень! Знай свое место!
Ринат Волигамси. Лениниана
Между объективом и саксофоном
Дмитрий Аз. «Ловец света человеческих душ»
А. Тагер. Жанровая фотография как способ быть рядом
Идея! И где я нахожусь?
Сергей Тихомиров. Ван Дейк

№6 Июнь 2025



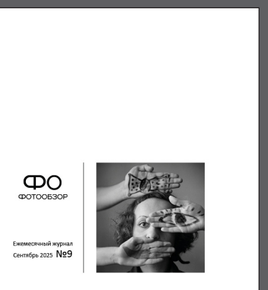
Интервью с Марией Сапего Натюрморт
Петер Китман. Германия
Между объективом и саксофоном II
Белорусский амбротип. Vol 2
Юмор в фотографии
Сергей Тихомиров. Маска, я тебя знаю!
Карнавал в Хельсинки

№7 Июль 2025



Интервью с Олегом Видениным
Мария Сапего. Цвет
Алексей Алексеев. Амбротип
Фестиваль «ФотоКрок-2025»
Татьяна Аверина. Харухиса-камера
Хронофотография
А лето цвета неба
Сергей Тихомиров. Разделяй и властвуй
Фотовыставка «Неслучайная форма»

№8 Август 2025



Интервью с Юрием Нездойминога
Андрей Тихий. Серое и красное
Елена Ерошевич. Нераскрытая красота
Александр Веледимович. Анатомия портрета
Сергей Тихомиров. Самиздат

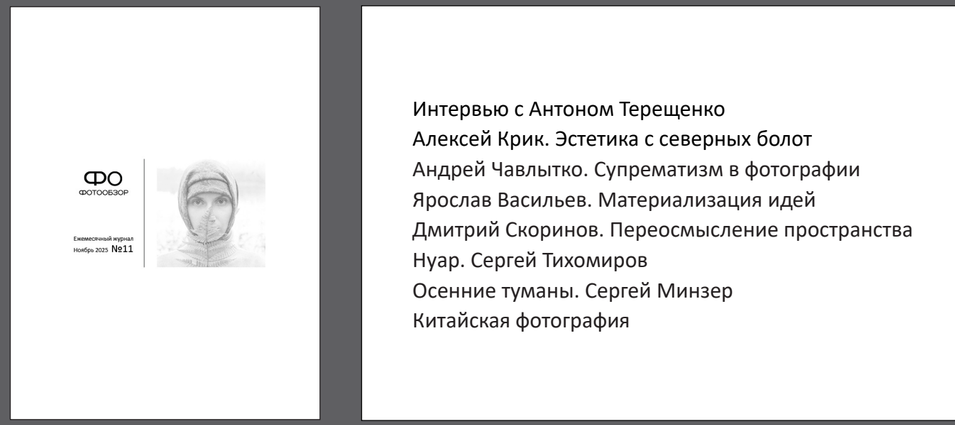
№9 Сентябрь 2025



Юбилейный выпуск.

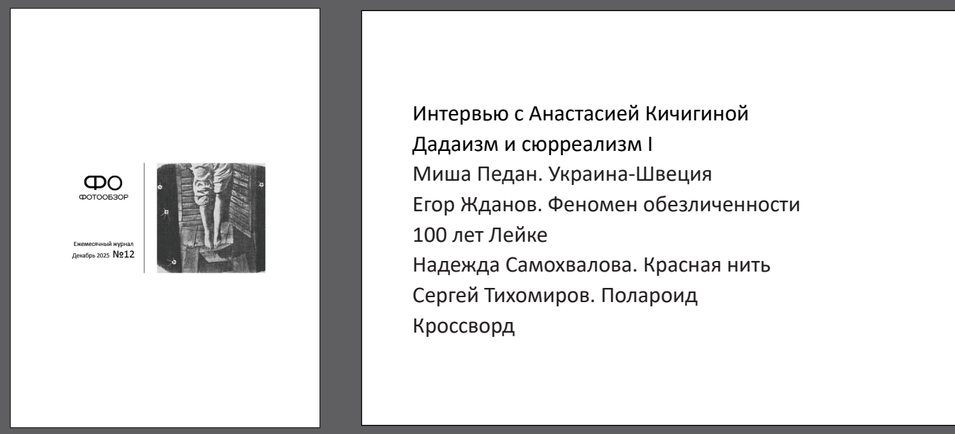
Краткий обзор всех статей за период
Октябрь 2024-Сентябрь 2025

№10 Октябрь 2025



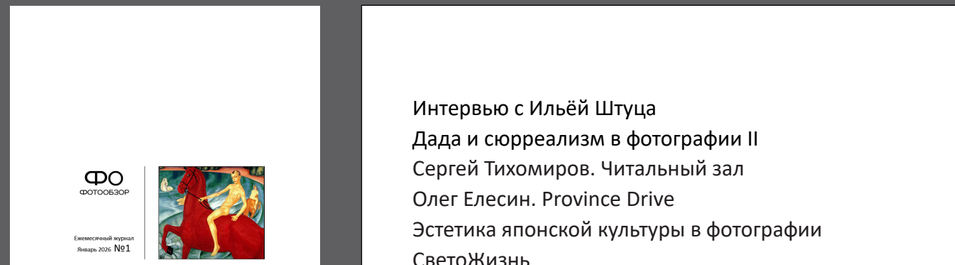
Интервью с Антоном Терещенко
Алексей Крик. Эстетика с северных болот
Андрей Чавлытко. Супрематизм в фотографии
Ярослав Васильев. Материализация идей
Дмитрий Скоринов. Переосмысление пространства
Нуар. Сергей Тихомиров
Осенние туманы. Сергей Минзер
Китайская фотография

№11 Ноябрь 2025



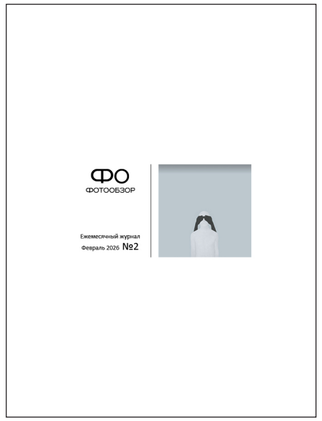
Интервью с Анастасией Кичигиной
Дадаизм и сюрреализм I
Миша Педан. Украина-Швеция
Егор Жданов. Феномен обезличенности
100 лет Лейке
Надежда Самохвалова. Красная нить
Сергей Тихомиров. Полароид
Кроссворд

№12 Декабрь 2025



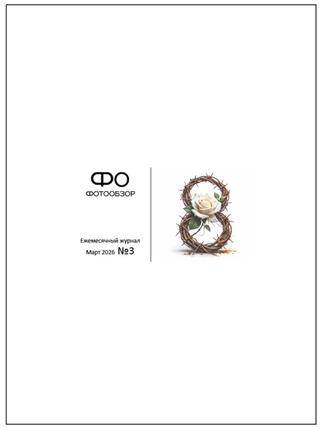
Интервью с Ильёй Штуца
Дада и сюрреализм в фотографии II
Сергей Тихомиров. Читальный зал
Олег Елесин. Province Drive
Эстетика японской культуры в фотографии
СветоЖизнь
Джанни Беренго Гардин. Очерк-размышление
Магия малого формата

№1 Январь 2026



Юрий Гавриленко. Заметки о Юле Евдокимовой
Дада и сюрреализм в фотографии III
Сергей Тихомиров. Читальный зал
Евгений Степанов
Артур Тресс. Магический реализм
Сергей Минзер. Зима

№2 Февраль 2026



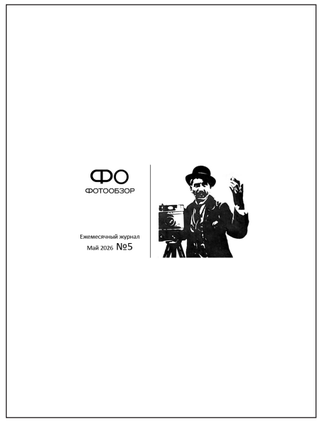
Интервью со Светланой Екименко
Сюрреализм в фотографии IV
Сергей Тихомиров. Читальный зал
Быть шпионом
Несокрушимые. Ли Миллер и Маргарет Бурк-Уайт

№3 Март 2026



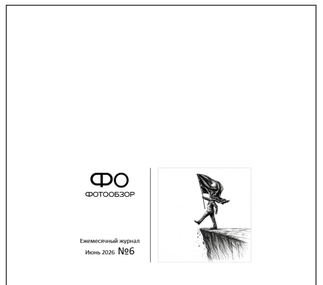
Интервью с Ольгой Агеевой.
Сергей Тихомиров. Читальный зал
Ар-Деко в фотографии
Кристина Алтухова. Код красный
Елена Новикова. Toy Camera
Обнажённый оммаж
Василий Чишко. Хочу поделиться

№4 Апрель 2026



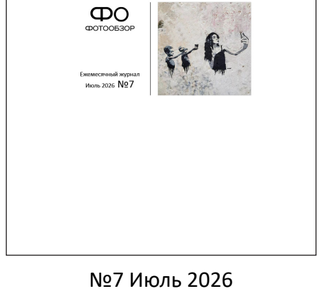
Интервью с Викторией Матвеевой.
Василий Прудников. Советское фото
Светлана Новик. Ненасытный стрит
Юрий Гавриленко. Андре Кертеш и Пути искусства фотографии в XX веке
История цветной уличной фотографии.
Сергей Тихомиров. Ленинградский андеграунд I
Савва Сивко. Тайна одного чердака

№5 Май 2026



Интервью с Георгием Пинхасовым
фОтООфтальмОлОгия
Один конкурс черно-белой фотографии
Сергей Тихомиров. Читальный зал
Артём Новиков. Jamais vu
Контрольные отпечатки

№6 Июнь 2026



Интервью с Еленой Майоровой
Сосуществование живописи и фотографии
Юрий Черных. Жизнь
Мир Яна Саудека I
Сергей Тихомиров. Читальный зал

№7 Июль 2026

Альтернативные ссылки на скачивание

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

Октябрь 2024
Ноябрь 2024
Декабрь 2025
Январь 2025
Февраль 2025
Март 2025
Апрель 2025
Май 2025
Июнь 2025
Июль 2025
Август 2025
Сентябрь 2025
Октябрь 2025
Ноябрь 2025
Декабрь 2025
Январь 2026
Февраль 2026
Март 2026
Апрель 2026
Май 2026
Июнь 2026
Июль 2026

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 ВКонтакте и соцсетях.