ФО

ФОТООБЗОР

Ежемесячный журнал

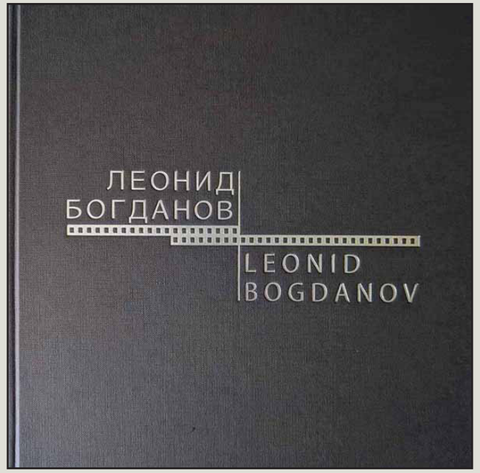
Май 2026 №5



В ЭТОМ НОМЕРЕ



Интервью с Викторией Матвеевой. Стр. 6



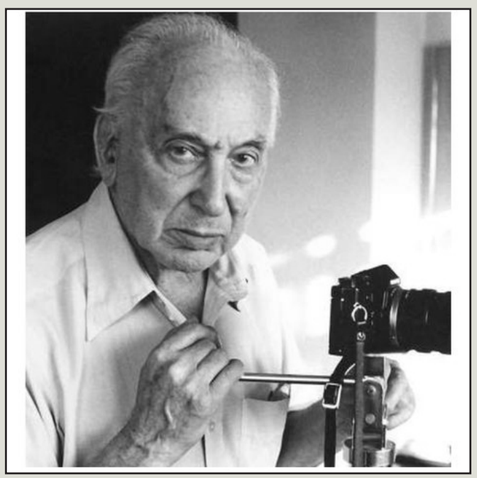
Сергей Тихомиров.
Ленинградский андеграунд. Стр. 148



Василий Прудников. Советское фото. Стр. 38



Еленка Донброва. Тайна одного чердака. Стр. 176



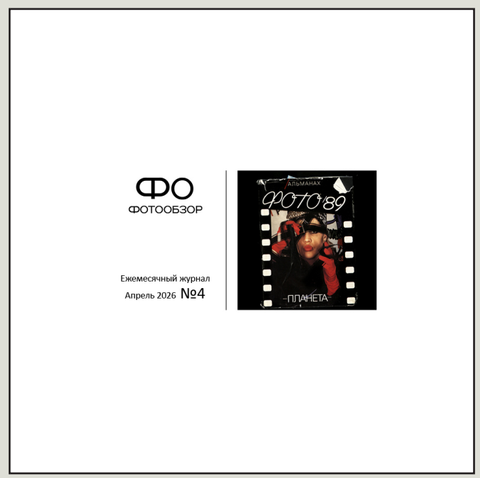
Юрий Гавриленко. Андре Кертеш и Пути искусства фотографии в XX веке Стр. 76



Борис Гуревич. История цветной уличной фотографии. Стр. 114



Светлана Новик. Ненасытный стрит. Стр. 50



Выпуски журналов. Стр. 190



Кажется, в фотографическом болоте что-то булькнуло. И нет, это не очередной смартфон научился «снимать как Leica». Похоже, у нас намечается Фотовесна. Настоящая. С грязью, ложными надеждами, авитаминозом и робким ощущением, что всё-таки не всё умерло.

После долгой зимы, когда фотография в интернете в основном сводилась к трём жанрам — «я у стены», «мой завтрак» и «нейросеть нарисовала меня в образе Наполеона», — вдруг начали происходить странные вещи. Живые люди снова что-то делают. Причём руками, головой и даже сердцем. Подозрительно.

Вот, например, возвращается журнал «Советское фото» с Василием Прудниковым. Да-да, тот самый бренд, который уже успели отпеть, закопать и превратить в ностальгический мем для людей, пахнущих фиксажем. Но журнал встаёт из архивного гроба и говорит: «Рано». И это красиво. Немного страшно, но красиво. Уже за одно это хочется осторожно налить шампанского. Или валерьянки — по ситуации.

Появляется журнал «Фотографиня» с Олегом Видениным. Редакция просто делает своё дело, а это сегодня почти акт гражданского мужества.

И, внимание, из пепла восстаёт сайт ФотоСамара. Да, как феникс. Только феникс обычно возрождается молча, а фотографы сразу начинают спорить про документальность, резкость и «раньше было лучше». И слава богу. Спор — это признак жизни. Морг — это тишина. Хотя на ХЭ это было самое оживлённое место.

И вот сидим мы, старые циники, пережившие форумы, фотосайты, соцсети, квадратный формат, сторис, рилсы и конец фотографии примерно пятнадцать раз. Сидим и боимся радоваться. Потому что знаем: у нас любят громко открываться и тихо исчезать.

Мы видели всё.
Мы хоронили фотографию чаще, чем некоторые меняют аватарки.

А она, зараза, не умирает.

И вот главный парадокс: чем сильнее её пытаются заменить алгоритмами, контентом и визуальным фастфудом, тем отчаяннее находятся люди, которые хотят смотреть настоящие фотографии, читать длинные тексты и даже — приготовьтесь! — думать.

И вот стоим мы с бокалами и с дамами — Просто зафиксируем момент: кажется, лёд тронулся.

И если это действительно весна — пусть будет долгой.

Ваш редактор.

Журнал
ФО фотообзор
Май 2026 №5

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

Виктория Матвеева



НЕ ТОЛЬКО НАТЮРМОРТ

Тринадцать вопросов Автору

Работы Виктории Матвеевой столь эфемерны, что исчезают ещё до просмотра критиком, а потом внезапно возвращаются в памяти в самый неподходящий момент — например, во время ужина, когда на салат смотришь уже с некоторой настороженностью.

Сначала кажется, что всё предельно спокойно: кровь, отрубленные руки, рафаэлевская Дама с рыбой, хрупкость бытия и масоны. То есть в сущности обычный вторник любого человека, пережившего пару неудачных отношений и увлечение символизмом. Всё красиво и интеллигентно — так, что хочется перечитать маркиза де Сада.

После её работ остаётся ощущение лёгкой растерянности и симпатии.
Как после разговора с очень умным человеком, который всё время шутил так тонко, что до тебя дошло только дома.

На ваш суд — смотрите внимательно.

И на всякий случай проверяйте банки на кухне.

Виктория, натюрморт — ваш любимый жанр? Или ставите натюрморты часто просто потому, что это быстро/удобно и не надо задействовать при съёмке других людей?

Скорее второе)) Потому что натюрморт — под рукой в прямом смысле слова. Однако относительная доступность не делает натюрморт проще остальных жанров фотографии, иногда натюрморт — это грандиозное театральное действие, причем на разных планах, порой это кропотливая многочасовая работа «постановщика», а порой чутко подмеченный случайный момент из тихой жизни вещей.

Люблю этот жанр за его удивительную пластичность: он может быть трогательно наивным и пронзительно нежным в своей простоте, когда автор снимает вроде бы нехитрые сценки с простыми предметами, растениями, бумажками, без навороченного оборудования, но каждый кадр наполнен тихим светом, музыкой, радостью, удивлением или меланхолией. Это разговор в первую очередь с собой, как и любое творчество.

Натюрморт может быть классическим, этническим, супрематическим, постановочным и непостановочным, техничным, современным, эпатажным, абстрактным и даже не-натюрмортом — ему всё можно, ну как тут удержаться?)









При просмотре ваших фото мне показалось, что у вас есть склонность к сюрреализму. Это так?

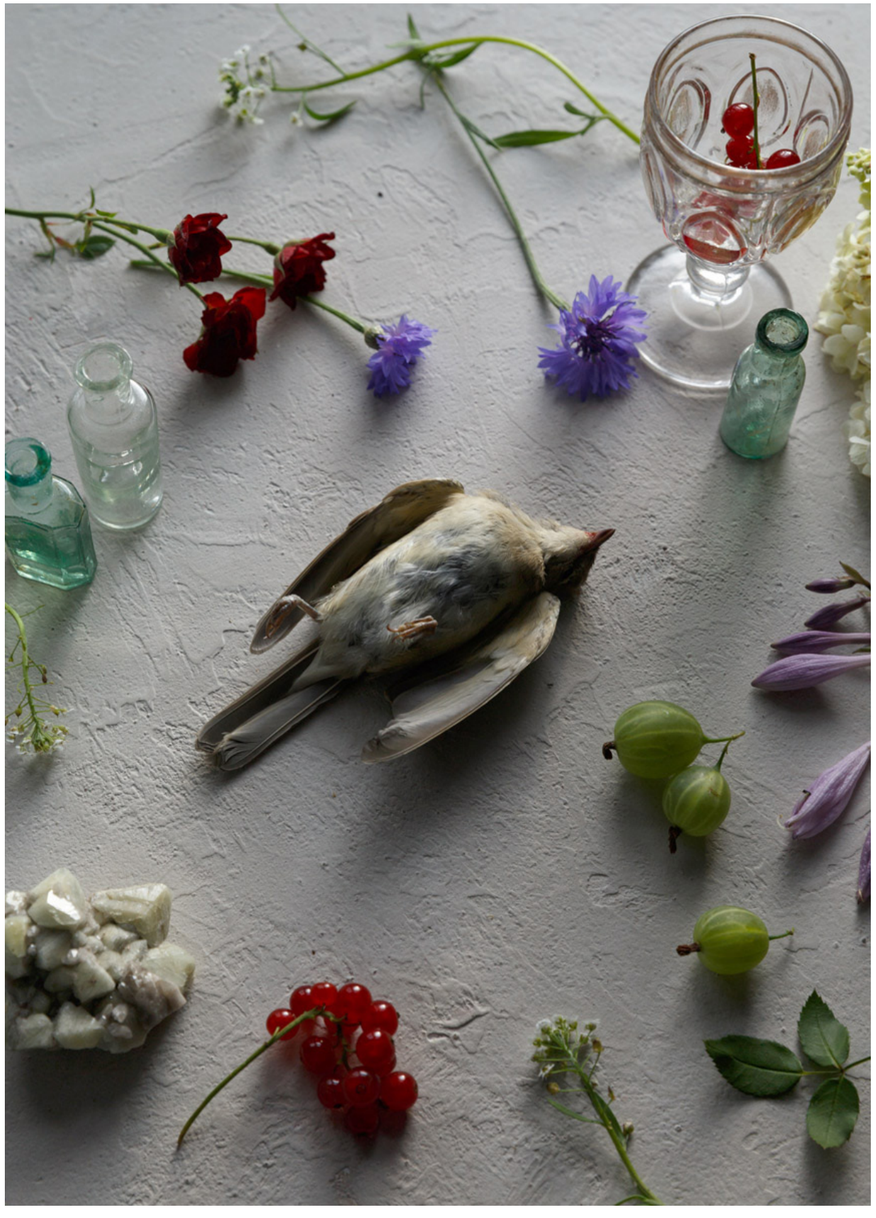
Да, люблю сюрреализм как поэтическую возможность сбежать от буквальности объектива и выразить неявное. Опять, видимо, прослеживается тяга к свободе от условностей, да и просто это интересно же — пошалить с формами и смыслами, посмотреть на них под другим углом — и вуаля! так привычное становится чем-то ещё, как в игре.

Сюрреализм в ваших работах — это чаще постановка или компьютерные программы?

Мне очень нравится, как люди умеют делать программами разные штуки, я надеюсь когда-нибудь уделить этому больше внимания. Могу сказать, что чаще у меня это фотографии с физическими фильтрами, например, зеркальное полотно, или стекло, или полиэтилен. Мне нравится именно магия, когда реальное становится чуточку нереальным внутри фотоаппарата. Хотя повторю, я очень люблю, когда применена творческая постобработка, коллажи и всякое такое, я за любой кипиш, если это вдохновляюще красиво))













Можно подробно о физических фильтрах? Что больше нравится? Что даётся легче или труднее? Предсказуем ли результат?

Наверное, самый простой в использовании — это стекло, держишь перед объективом и всё, но, бывает, не сразу получается найти ту самую подходящую, рисующую акварель, стекляшку. Однажды в Фикспрайсе я нашла небольшую баночку-вазочку, которая делает чудесные рисунки. Сейчас на маркетплейсах можно найти интересные стёкла для художественных приёмов, например, оптическую призму, у меня тоже парочка таких есть. Зеркальная бумага для окон уже требует каких-то подставок либо фотоаппарат на штативе, но в принципе всё просто, играючи и многофункционально — зеркальной пленкой еще и волшебные блики можно делать, польза 2 в 1. Ну и третий самый трудоёмкий — это целлофан, который надо как-то закрепить или развесить и смотреть, что там через него видно, ближе-дальше объекты двигать, получается эффект матового растворения.

Когда поработаешь с этими приемами, уже, конечно, можешь предугадать результат, но не на сто процентов, что мне очень нравится, всегда радует увидеть неожиданный кадр: акварельное и гнутое стекло непредсказуемые, а зеркальная пленка — это дикий ягуар, который обязательно сцапает и унесет вас в свой мир безумного зазеркалья))

Натюрморты «белое на белом». Всё, что вы об этом думаете.

Белый цвет универсальный, очень удобный сочетаемый цвет, я думаю дело в простоте работы с ним. Очень рекомендую начинать с него, он хорошо откликается на изменение света, с ним проще строить гармоничные композиции, осваивать форму и фактуру материалов. С ним интересно изучать другие цвета, рефлексы и акценты, он простит и сгладит ошибки колористики, а если с белым фоном, то создается художественный эффект белого полотна словно рисунка.









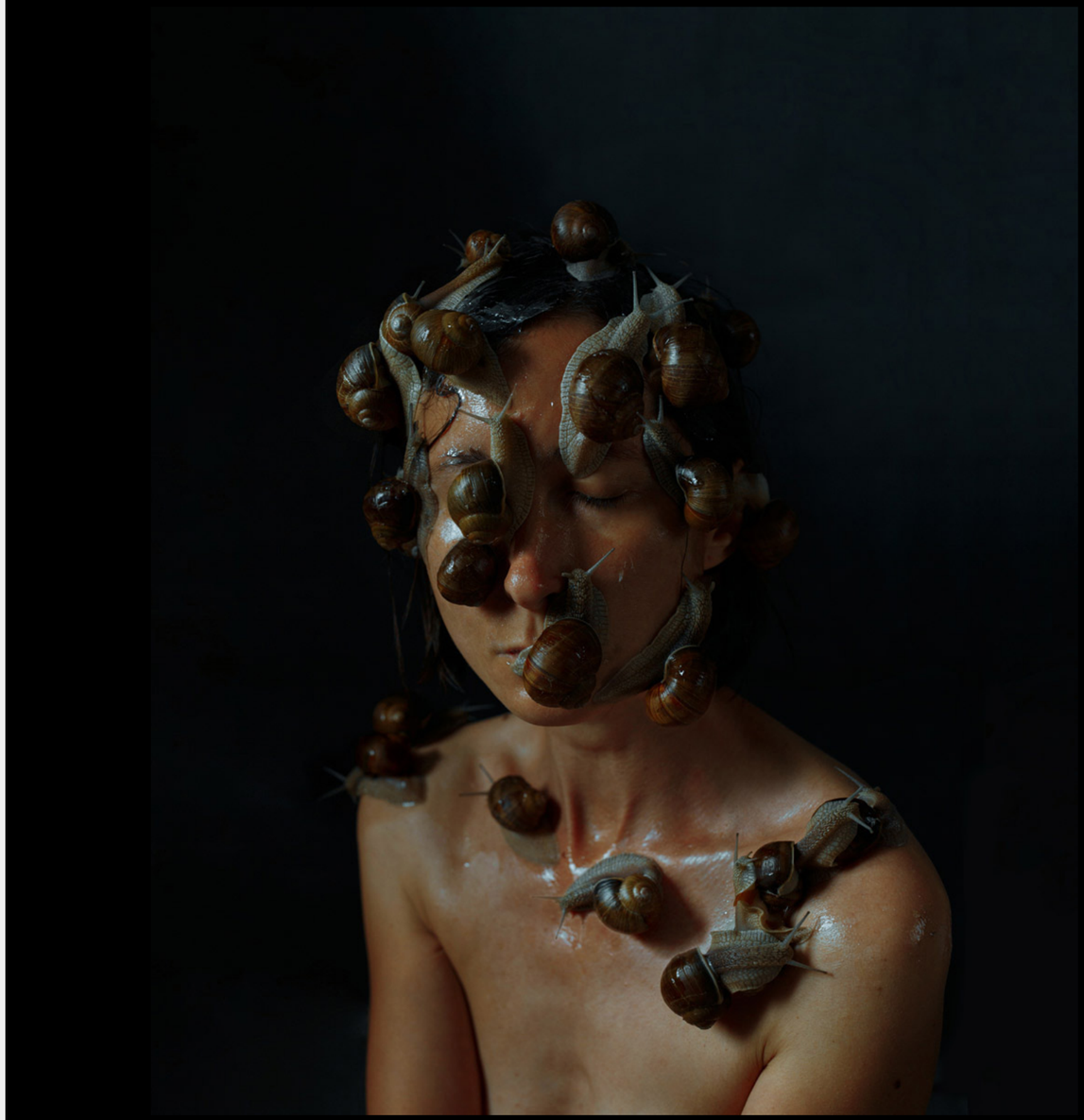


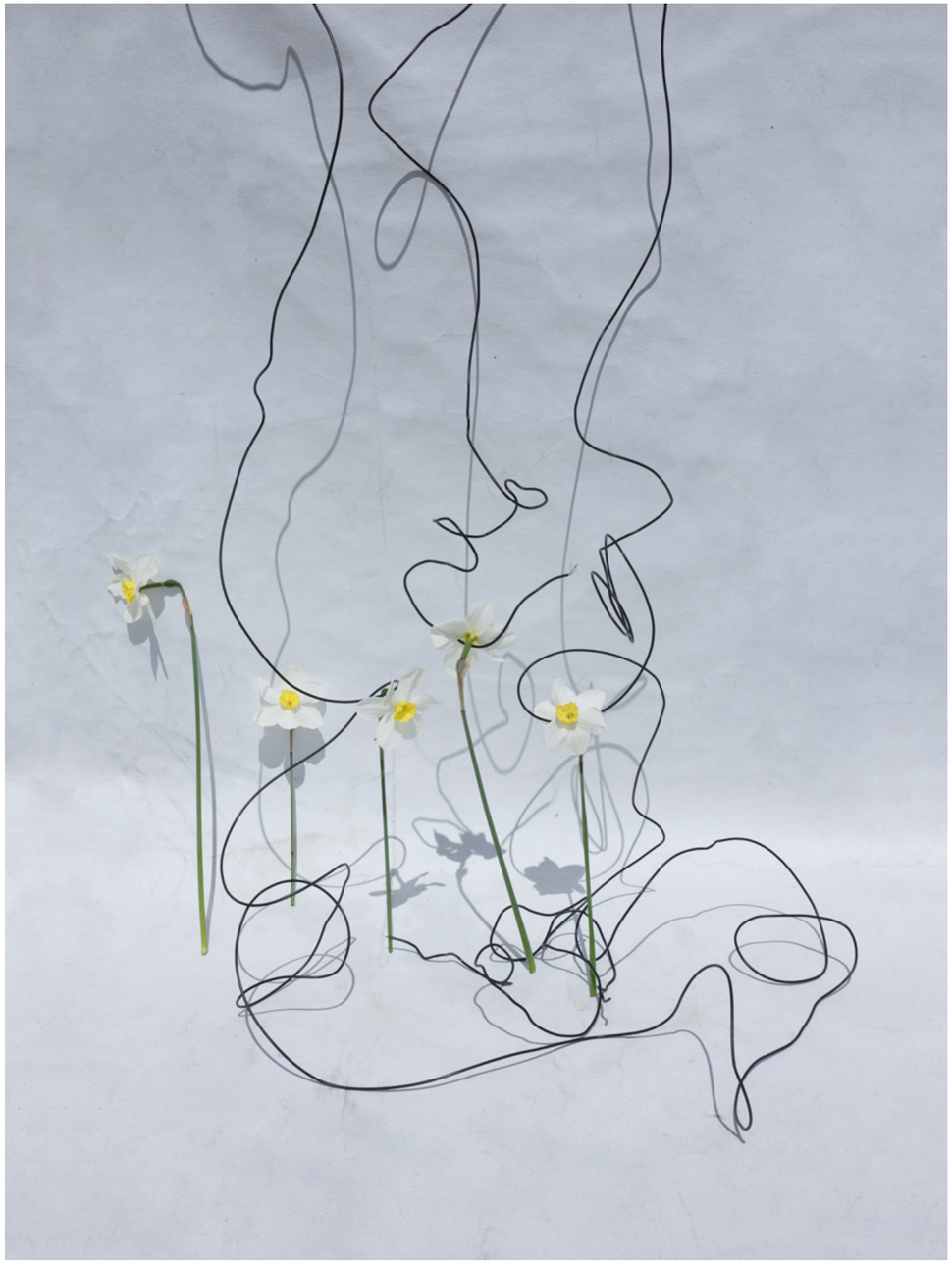
Интересные у вас фотографии с улитками. Где вы их находите? Улитки на теле, на лице — не страшно? Какие ощущения?

Ах, улитки навели столько шума))) Рассказываю. Собирала их утром на даче на лесной тропинке, их было прямо засилье в тот год, потом обратно отнесла. Знаете, выражение «медленный, как улитка» — это вообще не про них. Чтобы они сидели смирно и позировали, пришлось наделать кучу дублей, а это не просто в одиночку — кадр поставь, кнопку пульта нажми, опять все их собери по местам, опять в позицию встань... С детства не боюсь и не брезгую, однако хочу предупредить, что улитки чуть-чуть всё-таки кусаются, они капельку пробуют кожу своим шершавым клювиком, совсем не больно, но всё-таки не то чтобы приятно. Слышала, улитки для кожи лица полезны, но я всё равно быстренько помылась))

Съёмку с улитками вы придумали сами? Или у кого подсмотрели?

Сейчас трудно так сразу сказать. Скорее, это общее впечатление, когда смотришь на разные прекрасные работы, внутри начинается такое трепетание, восхищение, вдохновение, и ты думаешь: «О, это же так здорово, я тоже так могу, я тоже хочу». Точно такое не видела, видела насекомых на лице, руках, видела красивые природные мотивы, когда тела и природа словно соединяются, переплетаясь, такие мотивы всегда будут вдохновлять. Хотелось кадр, который будет более мрачным, с «morte -отсылкой (у меня всё ещё где-то лежит сессия с червями и цветами необработанная). Тема смерти, как естественного природного финала, гипнотически завораживает по-своему. Поэтому где-то в ящике лежат черепа коровы, лошади, кошки и собаки.





Как вы считаете, в чём заключается ваш индивидуальный стиль? Чем ваши фотографии отличаются?

Очень трудный вопрос, у меня часто чувство, что никакой индивидуальности у моих работ нет, и вообще я только в процессе поиска, мне многое еще предстоит осознать, нужно работать усерднее, например, сочетания форм и объемов у меня глава не закрыта, по колористике откровенная тройка с минусом, я очень часто зажата, мне не хватает спонтанности и нежности, нужно изучать работы мастеров, мировую живопись, историю искусств, мне нужно еще работать и работать, чтобы о стиле зашла речь, иногда я жалею, что не стала художником)

Что вам интереснее всего снимать?

Конечно, цветы и разнообразные растения, они будто созданы для любования и поэзии, веточка — это идеальная актриса!) Еще очень податлива ткань и бумага, очень люблю стекло. А вообще, у меня мечта уметь вдохновляться любым предметом, потому что не важен объект — важна только композиция. Красиво снять красивый объект довольно легко, а вот уйти от предметности в мир гармонии — это куда более интересная и сложная задача.



ala_pneuma Ура, в субботу удалось поснимать. Знаете, натюрморт это же не просто взял предмет поставил и снял. Нет. То-есть внешне так и есть, но нет. Натюрморт это акт творения. Автор смотрит в себя, анализирует одновременно массу деталей и общую гармонию, читает линии и думает над эмоциями настолько неуловимыми насколько в эту минуту настроен. Поэтому, чтобы поставить натюрморт нужны максимальное отрешение, покой и концентрация.



Насколько съёмка натюрморта для вас спонтанна? Идёте по улице, срываете интересную веточку по пути, нужно тут же её снять? Или тщательно готовитесь?

Съемка для меня — это постоянный, почти ежедневный, процесс (сейчас он прекращен с 2022г, но в планах возобновить). Буквально всё, что окружает, может стать новым натюрмортом: увидела в магазине красивые груши, вспомнила, что купила голубую ткань и так и не достала, веточку с улицы принесла еще на той неделе (буквально палка с лишайником жила у меня где-то год, а еще отломанный гитарный кусок, старая табуретка, упаковки товара, сухие травинки на выбор, засохшие тюльпаны, подгнившие помидоры, разбитый бокал и т.д. и т.п.), ах сирень скоро отцветёт, а так и не сняла, в общем, жена-натюрмист — горе в семье, я не шучу)))

Дома есть постоянное место для съёмки? Всегда готовое, неприкосновенное для других? Расскажите о своём реквизите. Это занимает много места? Шкаф, ящик?

Это самые болезненные вопросы в нашей с мужем одной комнате, она же спальня-рабочая-кладовая-гостиная-гардеробная. Места просто нет. Всё, что можно, забито всевозможными вазочками, кувшинами, тканями, фонами, штативами. Место для съемки — это проход в 80 см к балкону между кроватью и шкафом. Иногда бывает, на кровати снимаю, потому что туда падает свет, иногда на кухне, но там тоже тесно и мешаю домочадцам. Тяжело быть натюрмистом в хрущевке. Огромное спасибо, что домашние меня терпят и уважают мое увлечение. Без шуток, все с пониманием приняли оба стула и столешницу с помойки, я уже молчу про регулярный творческий бардак. Бывает, оставляю сцену до утра, чтобы поймать нужный свет, а она прямо на проходе. Так и живём.

Как возникла «театральность» ваших автопортретов?

Ох, на самом деле к автопортрету я пришла только исключительно потому, что была нужна модель здесь и сейчас (с учетом ограниченности времени и пространства, бывает, есть только час перерыва в работе и свет вот в этой комнате прямо сейчас, и модель, которая на всё согласна, конечно, это только я сама). Натюрморты — это прекрасно, но Персонаж — сильнейший арт-объект, другой визуальный язык и огромное поле возможностей для творчества.

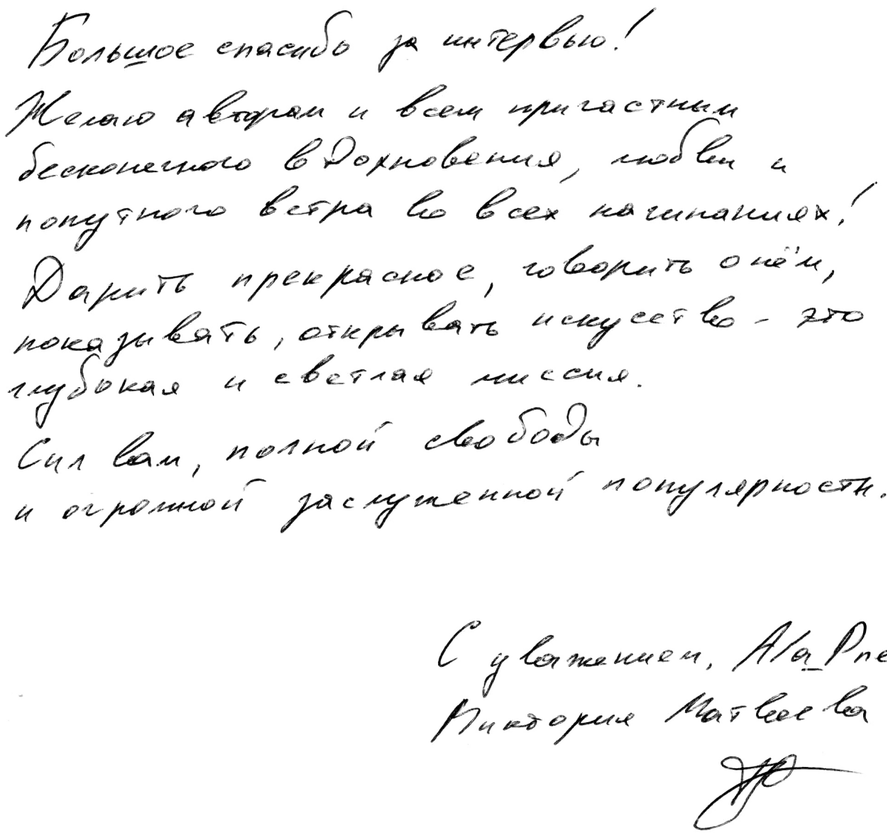
Насколько сумасшедшинка ваших автопортретов соответствует вашему самоощущению?

Ахахах)) Мне мало, надо больше абсурда, ну правда, три головы, а может 33 и еще 88 глаз и все косые?)) Есть даже такая терапия, на себе это прочувствовала. Многие девочки очень мнительные, а намеренно искажать своё изображение, играть роли, смотреть на себя отстранённо, как режиссер или художник, это очень просто и весело. Образы-маски быстро снимают барьер страха и самолинчевания — это новый уровень самоощущения, даже когда маски снова сняты.








Большое спасибо за интервью!
Желаю авторам и всем причастным
бесконечного вдохновения, любви и
неиссякаемого веры во всех начинаниях!
Дарить прекрасное, говорить о нём,
показывать, открывать искусство - это
глубокая и светлая миссия.
Сил вам, полной свободы
и огромной заслуженной популярности!

С уважением, Ав. Рпеимя
Виктория Матвеева

Отдельно я бы хотела всем фотографам порекомендовать книги, впечатлившие меня: «Фотография как...» А.И. Лапина — не со всем я согласна в его личном отношении к авангардизму, абсурду и абстракции, но то, что он попытался пояснить саму психологию двумерности, было и остается очень сильным озарением.

«Фотография как современное искусство» Шарлотта Коттон — великолепный формат — погружение в мир современной фотографии, язык не очень простой, но, даже не до конца понимая все нюансы, можно получить концентрированную порцию осмысления факторов, происходящих современном искусстве, откуда что почему пошло. Иоханнес Иттен «Искусство цвета» — это маленькая магическая книга, если ее понять, можно творить чудеса, я почти уверена).

С Викторией Матвеевой беседовала Марина Глебова



Журнал «СОВЕТСКОЕ ФОТО» является старейшим фотографическим и одним из первых иллюстративных журналов нашей страны. Культурное и просветительское значение этого издания невозможно переоценить. Все фотографы страны — любители и профессионалы следили за публикациями журнала и мечтали быть напечатаны в нём. На протяжении 70 лет журнал оставался единственным отечественным фотографическим изданием в стране! Он поддерживал стандарт высокой фотографической культуры, а его деятельность во многом обусловила формирование советской фотожурналистики.

Возрождение журнала — знаковое событие не только в профессиональной среде, но и для самой широкой аудитории, ведь журнал «Советское фото» можно по праву считать одним из культурных кодов нашей страны.

Отмечая юбилей, мы не просто высказываем почтение бывшему изданию, идёт его восстановление после 30-летней паузы. 10 последних лет велась работа над этим, и мы рады ощущать и сообщить, что это в год 100-летия журнала удаётся.

Это возрождение в современном прочтении под сохранённым историческим названием «Советское фото». Консолидация уникальной и качественной информации о фотографии. Конечный продукт — классические фотографические ценности, достойная журналистика и публицистика плюс самые актуальные фототенденции в современной динамичной подаче и «упаковке». Адресовано самому широкому кругу профессионалов, фотолюбителей и ценителей фотографического искусства.

Журнал представит широчайший временной, жанровый, образовательный и развлекательный диапазон публикаций, равно как и их высочайшее качество, которое будет обеспечено непосредственным участием в работе над каждым номером мастеров фотографии, профессиональных журналистов и редакторов.

Так, новую редакцию составляют горячие энтузиасты проекта, объединенные единой идеей и целью и имеющие большой опыт в области фотографии и издательской деятельности.

В составе новой редакции: кураторы фотографических проектов Олег Арнаутов (главный редактор), Наталья Ударцева, Евгений Березнер, Василий Прудников, спецкоры Андрей Жуков, Виктор Горячев, Андрей Гореловский, Владимир и Виктория Локтевы, Алексей Сафонов и Иветта Невинная, технический директор Иван Филимонов.

Человек, воскресивший Советское Фото

С этого всё началось. 2013 год — я получил в наследство остатки редакционного архива от последнего редактора журнала Георгия Михайловича Чудакова, который был моим учителем на журфаке МГУ. Мы дружили с ним по теме "история отечественной фотожурналистики", в которой он был настоящим экспертом, я приверженцем.

Наследие:

Сохранённый редакционный архив Журнала «Советское фото» - полная коллекция номеров с 1926 по 1997 год; 2044 ед. архива негативов и слайдов фотографов советского периода, 7109 фотографий из редакционного архива «Советского фото». 3000+ книжных изданий и более 2000+ журналов с 1889 года.

Да, с Чудаковым мне посчастливилось дружить, но ещё довелось познакомиться ещё раньше, в 2010 году, с другим главным редактором СФ - Ольгой Васильевной Сусловой, которая также передала мне свой библиотечный фонд.

Так что новая редакция не на пустом месте строится, а является настоящим преемником, и продолжателем славных традиций легендарного журнала.

Директор РУСС ПРЕСС ФОТО Василий Прудников.



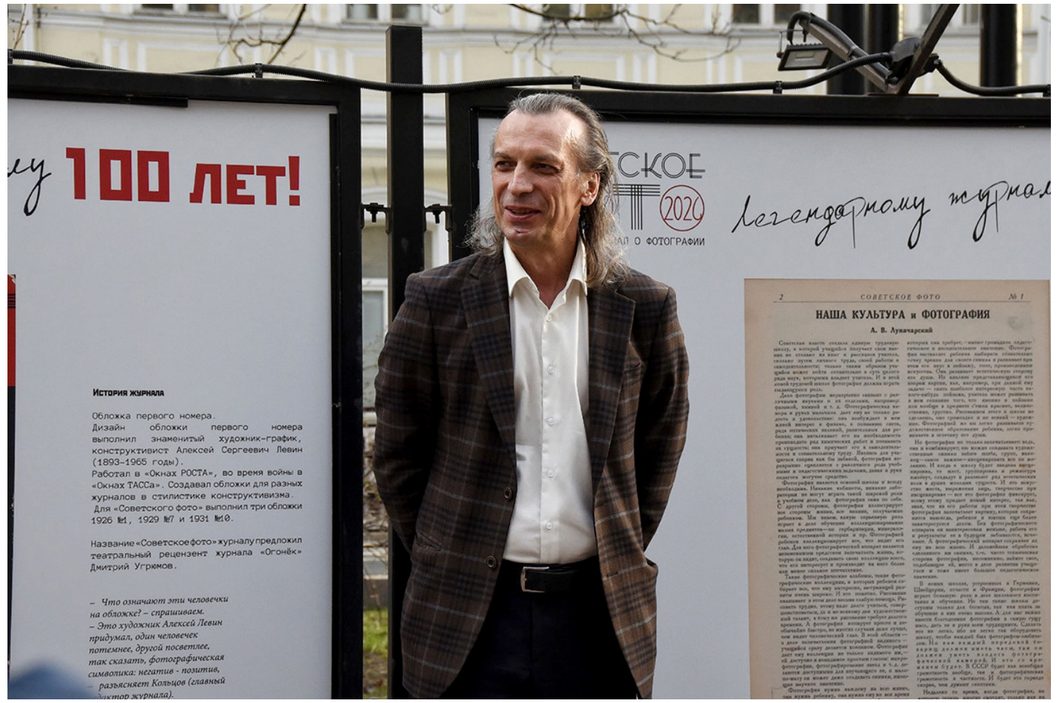
Как я помню, тема о воссоздании журнала СФ поднималась ещё в 2014 году, и к идее отнеслись очень скептически. Вы верите в то, что журнал будет так же востребован?

Да, первые мысли о воссоздании журнала появились в 2014-2015 году, но в 2015 уже плотно практически работали над этим вместе с Союзом журналистов России, к которым я и пришёл с темой возрождения журнала. Скептически кем воспринято? Союзом журналистов или широкими массами...? Да, Союз пришлось раскачивать, а фотографическая общественность тогда не знала об этих шагах. Мы и сейчас, пока не зарегистрировали СМИ «Советское фото», не афишировали такую идею. Поэтому всё впритык шло. Но — успели!
Верю ли я в востребованность? Знаете, если бы не верил — не занимался бы им. Это только вопрос веры. Даже не денег!

Кем вы себя видите: журналистом, организатором, бизнесменом, фотографом или идейным вдохновителем?

В этом проекте или вообще в принципе? В проекте воссоздания журнала в первую очередь, конечно, идейным вдохновителем, ну остальные роли всё равно тоже решаются.





С чего всё это начиналось? Фестиваль “Крок”, “Советское фото”. С любви к фотографии? А была ли эта любовь?

В основе только любовь! Ко всему, что начинаешь делать. Без этого никак, во всяком случае у меня.

Замечали ли вы в детстве у себя способности организатора?

Да. Замечал самоорганизованность во всём — в отдыхе, учёбе, в армии, даже и после. Все 90-е работал предпринимателем в области рекламы.

Вы продолжаете фотографировать, или времени нет?

Фотографирую ежедневно — на смартфон всегда попутно что-то сниму, на камеру под задачу только, хотя и этого достаточно. Всё-таки я преподаю и часто со студентами выезжаю на съёмки. И тут поблажки себе не даю — задание им и сам исполняю. А так, чтобы взял камеру и пошёл что-то поснимать для себя… уже нет.

Что для вас главное в жизни?

Путь, движение.

100 ЛЕТ!

Легендарному журналу





ЖУРНАЛ О ФОТОГРАФИИ С 1926 ГОДА

СОВЕТСКОЕ ФОТО

2026
№ 1 (675)

ВЫХОДИТ 4 РАЗА В ГОД

ЗА СВЕТ В ДУШЕ И СЕРЕБРО В СЕРДЦЕ

Редакция

Учредитель и издатель журнала
ООО «Советское фото»
Адрес редакции, учредителя и издателя:
107150, Москва, ул. Ивантеевская, д. 13, корп. 1
Тел.: +7 985 233-27-80
E-mail: redaktciya@sovietfoto.ru

Издание «Советское фото» зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).
Дата регистрации [illegible]

Отпечатано в типографии «Август Борг»
[illegible]

№ 1 (675), 2026
Дата выхода в свет 30.04.2026
Тираж 1000 экземпляров

Материалы, помеченные знаком «Реклама», публикуются на правах рекламы.
Редакция не несёт ответственности за содержание рекламных материалов.
Мнение авторов не обязательно должно совпадать с мнением редакции.
Перепечатка материалов и их использование в любой форме допускаются только с письменного разрешения редакции издания.
Редакция не имеет возможности вступать в переписку, рецензировать и возвращать не заказанные ею рукописи и иллюстрации.

© «Советское фото», 2026

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
Олег АРНАУТОВ

ШЕФ-РЕДАКТОР
Наталья УДАРЦЕВА

ДИРЕКТОР
Владимир ЛОКТЕВ

ОТДЕЛ ТЕХНИКИ
Андрей ЖУКОВ

СПЕЦИАЛЬНЫЙ КОРРЕСПОНДЕНТ
Виктор ГОРЯЧЕВ

СПЕЦИАЛЬНЫЙ КОРРЕСПОНДЕНТ
Андрей ГОРЕЛОВСКИЙ

ОТДЕЛ ФОТОЮНИОРОВ
Ольга СВИРИДОВА

ОТДЕЛ ИНФОРМАЦИИ
Виктория ЛОКТЕВА

АРХИВНЫЙ ОТДЕЛ
Василий ПРУДНИКОВ

ТЕХНИЧЕСКИЙ ДИРЕКТОР
Иван ФИЛИМОНОВ

КОРРЕКТОР
Людмила ДАВЫДОВА



Что для вас сейчас важнее — проект фестиваль “ФотоКрок” или проект “Советское фото”?

Хороший вопрос и… больной. Больной, потому что, конечно, времени надо вдвое больше. Но важнее то, что в запуске, а это «Советское фото». Это не значит, что «ФотоКрок» на паузе… он уже зрелый, в прошлом году провели 10-й фестиваль! Кстати, вот десять лет назад мне аналогичный вопрос задавали: что вам важнее Институт фотографии или “ФотоКрок”?)) Время показывает: и то, и то в успешном развитии. Так что и журналу желаю дорасти до десятилетия!

Чего больше в ваших проектах — бизнеса или творчества?

Однозначно творчества больше! Это скорее миссионерские и творческие проекты, чем бизнес. Институт фотографии, тот да — кормит.

У вас есть постоянные надёжные помощники? Или вы полагаетесь на себя в таких серьёзных проектах, а остальные сотрудники подтягиваются «по пути»?

По-разному бывает. Я вообще проектный человек, т.е. люблю и стараюсь работать в команде. Все проекты придумываю сам, оглашаю, приглашаю всех желающих. Кто-то остаётся, кто-то нет. Но все проекты работают, это же видно!

Сейчас у меня лучший состав, какой когда-либо был. Это не помощники — настоящая слаженная команда!

О чём будет журнал СФ? Это будет новый формат или он продолжится в старых добрых традициях?

Журнал Советское фото будет также о фотографии, о разной фотографии — и художественной, и документальной. Сам формат будет новым, даже не побоюсь сказать — инновационным по подаче материала. Надо будет вам подписаться на него и, открыв журнал, вы всё поймёте. А старые добрые традиции Советского фото мы чтим, это прежде всего качество содержания как фотоматериалов, так и текстовой части.

Журнал СФ будет выходить в ПДФ-формате для комфортного домашнего чтения?

Нет, электронной версии журнала не будет. Это принципиально. Что бы не было дискредитации. Наш журнал особый по подаче, это практически журнал-галерея. Только в руках держать!

Бумажный журнал сегодня — это романтика или упрямство?

Это скорее вопрос фотографической культуры. Фотография — предметная вещь. Её нужно смотреть живьём — в материале! Как я уже отметил, современный журнал Советское фото — это практически журнал-галерея, из него вы сможете извлечь страницу с фото, оформить в рамку, и не стыдно будет на стену в доме или офисе повесить. Ну, вдруг захочется кому-то…))

Как вам кажется, сегодня людям вообще нужен фотожурнал — вот такой, который можно открыть и не спеша смотреть?

Однозначно ДА! Это подтверждают многочисленные отклики на новость о возрождении журнала. Такое ощущение, как будто все ждали этой новости как отмашки. Нужен такой единый авторитетный орган, который обозначает ориентиры и стандарты качества. Сейчас же полная анархия и тотальная безграмотность в области фотографии, про фотографическую культуру я даже молчу — она пропала 30 лет назад. Вот, будем восстанавливать. И только проведённый первый конкурс журнала «Советское фото XXI века» уже дал результаты!

Будет ли в нём место для разных точек зрения — даже если они не совпадают?

Дискуссии на страницах журнала — одна из добрых традиций Советского фото. Да, будем вести дебаты… Первый номер уже показывает разные технологии — и плёнку и нейротехнологии. Наша задача дать понимание плюсов и минусов везде, а читатель выберет то, что ему ближе.

Может быть у вас в планах (в мыслях) уже зреет новый глобальный проект?

Глобальный проект есть, идёт параллельно в реализации — это создание в Витебске Музея истории фотографии им. С. Юрковского. Это, пожалуй, самый глобальный, дальше посмотрим, конечно что-то нарисуется ещё)

Покупайте журнал, читайте и просвещайтесь. Журнал объёмный, материала много и по прочтению у вас, возможно, будет ощущение, что вы это время провели одновременно в Ленинской библиотеке и в Третьяковской галерее!))







Владимир Локтев, Василий Прудников, Иван Филимонов

Представляет Светлана Екименко

Ненасытный стрит



СВЕТЛАНА НОВИК

Как-то, просматривая ленты фотосайтов, я наткнулась на фотографию с розовым рюкзаком и детской коляской.

Автор — Света Новик, «цветной фотограф», — конечно, не могла пропустить это яркое розовое пятно на фоне снега. Великолепные романтические фотографии Светы, где цвет живёт, сияет, будоражит, запоминаются надолго. Вот алая кофточка, попросившаяся в дом из цветущего сада для встречи с воздушной занавеской, — загадочная согревающая гостья, которую ждёшь в монотонные дождливые вечера.









Вот девочка с красным плащом над вечерней водой — влетела в мою память и бегает там до сих пор :)

А вот странный розовый рюкзачок, с которым Света Новик отправилась в путешествие за новой, непредсказуемой романтикой стрит-фотографии.

Что может заставить человека сбросить кокон уютного жанра или натюрморта и с головой окунуться в авантюру стрит-фото? С готовностью терпеть ненастную погоду, собственные недомогания и бесчисленные неудобства бюджетных фотопоездок по городам и весям?



Я попросила Свету перечислить, куда она моталась, выгуливая свою фотокамеру: Владивосток, Благовещенск, Архангельск, Воркута, Вологда, Санкт-Петербург, Бежецк, Торжок, Кострома, Чита, Хабаровск, Ижевск, Соликамск, Казань, Сарапул, Казахстан, Узбекистан, Киргизия, Сыктывкар, Йошкар-Ола, Таганрог, Териберка, Воронеж, Волгоград, Брянск, Стародуб, Котлас, Унеча, Рыльск, Обоянь, Суджа, Чебоксары, Уяр, Артемовск, Вышний Волочёк, Тверь, Кимры, Рязань, Ростов-на-Дону, Донецк, Смоленск, Урюпинск, многочисленные города Московской области и еще многие населённые пункты, что уж и не припомнить…



Владивосток



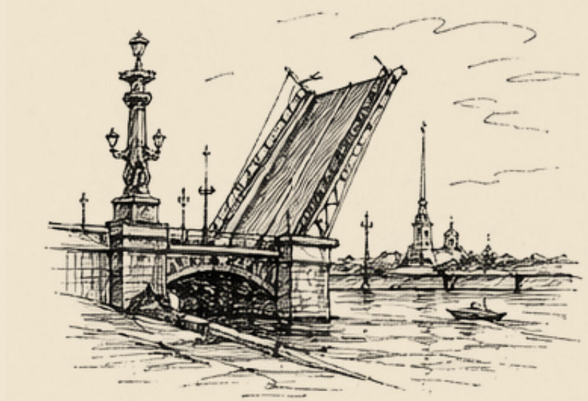
Воркута



Хабаровск



Казань



Санкт-Петербург



Волгоград





Конечно, сразу можно подумать, что это не страсть к фотографированию, а страсть к путешествиям. Но нет. Не старинные домики, не красивенные закаты-восходы, не себя любимую на фоне достопримечательностей привозит из фотовылазок Света Новик: привозит уличные сцены с совершенно незнакомыми ей людьми, спонтанные портреты прохожих, фотографии полуинтимной трансферной жизни пассажиров поездов и автобусов…



















И потом, Света из тех фотографов, кто любит фотографировать и в Москве. Три недели назад я позвонила ей с просьбой поскорее прислать мне фотографии для этой публикации: «Ой, извини, не сегодня, я сейчас на Садовое, там снимать буду, до темна. Так что только завтра. Наверное».

И в этом «Наверное» и ей и мне понятно: если только завтра она всё-таки сможет устоять перед неодолимой тягой наугад выбрать место и бродить там с камерой, собирая мгновения городской быстротечной жизни.













Оговорка, что вовсе не любая фотография, снятая на улице или в общественном месте, отбирается стрит-фотографами для демонстрации, конечно, излишня. Но и не удаляется весь поток сопутствующего отснятого материала. Объёмные цифровые и плёночные архивы «пылятся», законсервировав многочисленные моменты, вырванные прямо из жизни. Пусть пылятся — никто не знает, чтО будет важно смотреть людям из будущего. Они сами решат. Вполне возможно, что наибольший интерес вызовут именно эти кадры навсегда ускользнувших крупиц нашей реальности.







Может быть, именно в этом секрет маниакальной страсти к стрит-фотографии? Удержать мгновения жизни, которые никогда не повторятся? Присвоить неприсваемое? Сохранить для себя и для кого-то испарившуюся красоту уличной сцены, представшую перед фотографом лишь на долю секунды?

Может быть, секрет в удовлетворении таким вот гуманным способом инстинктов охотника? Азарт, погоня за удачным кадром и непередаваемый кайф, если среди отснятого — трофей! Не исключено даже, что у кого-то это всего лишь удовлетворение тайной склонности к подглядыванию.

А может статься, это неосознанный поиск сновиденческих встреч на неожиданных временных перекрёстках? С шикарной Мерилин Монро в современном купальнике; со вспыхнувшим взглядом Незнакомки в гуще уныло одетых прохожих; со взлетающей (над Витебском?) юной девой…





Похоже, что стрит-фотографы — стихийные антагонисты Франца Кафки, призывавшего не выходить из дома и неподвижно ждать, пока «мир откроется тебе». Нет, они не ждут, они устремляются навстречу миру, и он рано или поздно разоблачается перед ними, он не может поступить иначе :)

А вообще, страсть к стрит-фотографированию — может, это просто стиль жизни? Такой вот способ взаимодействовать с реальностью, отстраняясь от рутины, от личных проблем, от неотвязной офисной тоски? Обрастая свежими эмоциями в момент съёмки, вовлекаясь в непривычные ситуации, с удивлением открывая в себе новые способности или, наоборот, выявляя запрятанные страхи, фотограф на улице познаёт другого себя и проживает свою другую жизнь…

Безусловно, у странствующего фотографа Светы Новик до отказа набит рюкзак происшествий и интересных историй, от которых стрит-фотографу никуда не деться. На мою просьбу рассказать об одной из них, она выбрала не фотографическую, а житейскую:

«Обычно в путешествиях я контактирую с детьми и старушками. С добрыми чувствами вспоминаю детей Воркуты, Слюдянки и еще какого-то городка, название которого забыла. Слово «водиться» вдруг вернулось ко мне из детства — они со мной водились. Таскали в разные места, устраивали шоу, прыгали через лужи, и мы просто много беседовали. Со взрослыми посложнее. Запоминаются больше яркие неприятные инциденты. Например, как компания изрядно выпивших разгулявшихся женщин практически отобрала у меня фотоаппарат — пришлось его отвоёвывать и по-спринтерски уносить ноги.



Но вот один особенный случай произошёл в Йошкар-Оле. В общем-то, это обычный город с советской архитектурой, а в центре его построен городок, состоящий в основном из копий европейских зданий.

Утром я спешила в это чудо-место, как вдруг заметила торчащие из окна ноги. В гипсе. Естественно, проходя мимо, я незаметно сделала несколько кадров, но, отойдя, посмотрела на снятое и поняла, что получилось неудачно. У меня с собой были нарезки копченой колбасы, которые моему организму никак не рекомендованы, и я собиралась угостить ими местных котов. Подумала, что коты всё же обойдутся, и вернулась.

Лёха, мужчина лет 45, пожаловался мне, что вот, мол, две ноги сломаны, передвигаться сложно. И, кажется, у него даже не было костылей. За спиной стояла плита и раковина, в основном и всё. Еду приносили ему мужики с работы. Он начал сетовать и просить деньги на сигареты. И заикнулся в основном мол, может куда напишете. Я почти сбежала.

Но вернувшись в хостел, лёжа в постели, мысленно вернулась к Лёхе, и эта ситуация стала меня тревожить. Я нашла в интернете какие-то организации и написала туда. Удивительно, но одна ответила. Волонтёры. Правда, помощь была не особо значительная. А вот где-то через месяц пришло письмо из какого-то Министерства Марий Эл (ого, куда я написала!), что Алексею купили коляску. Вот тут счастию моему не было предела».

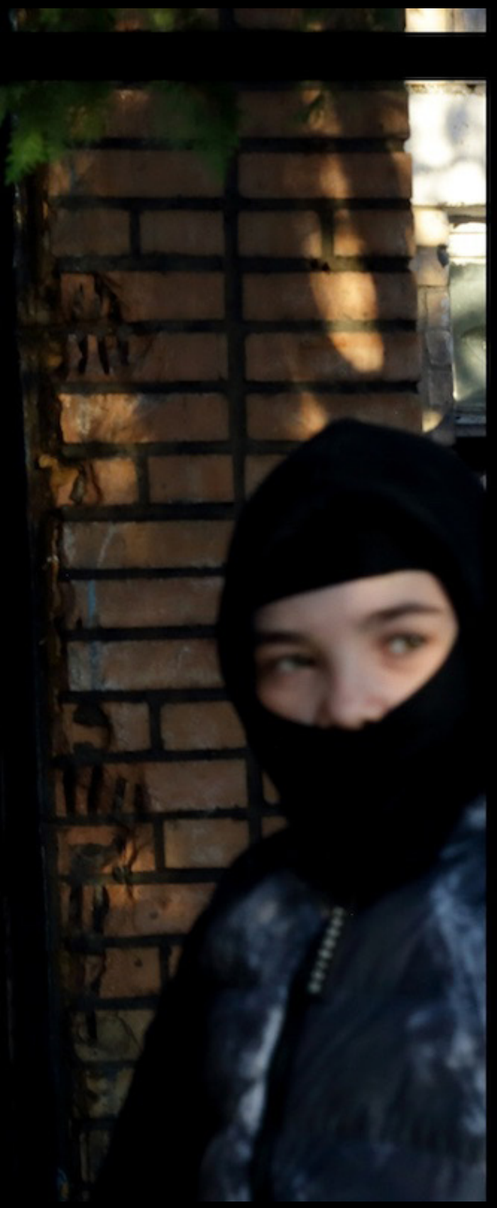
Сама Света Новик назвала следующую причину увлечённости стритом — стрит-фотография настолько многообразна, что никогда фотографу не надоест, не наскучит, нет повторений: «Даже когда случаются однотипные кадры, всё равно жизнь в них разная, люди разные, декорации разные. Кстати, на улице, если угодно, можно быстро переключаться и делать кадры других жанров: там тебе и натюрморт найдётся, и так называемый Found Art, и пейзаж. Но я как-то больше движуху люблю, людей. Остальное снимаю, конечно, но гораздо меньше, нецеленаправленно. А последнее время я вообще склоняюсь к «неправильным» кадрам, не люблю никаких сглаживаний, позёрства, украшательств».



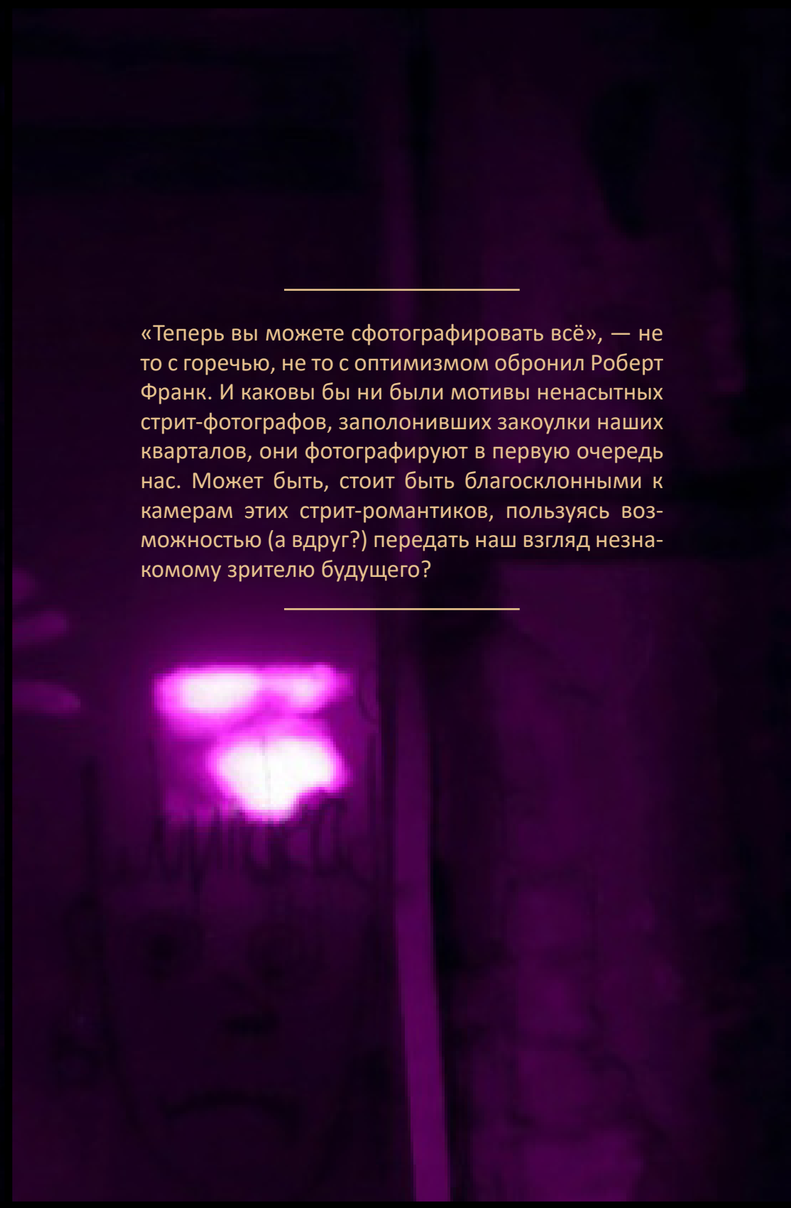












«Теперь вы можете сфотографировать всё», — не то с горечью, не то с оптимизмом обронил Роберт Франк. И каковы бы ни были мотивы ненасытных стрит-фотографов, заполонивших закоулки наших кварталов, они фотографируют в первую очередь нас. Может быть, стоит быть благосклонными к камерам этих стрит-романтиков, пользуясь возможностью (а вдруг?) передать наш взгляд незнакомому зрителю будущего?

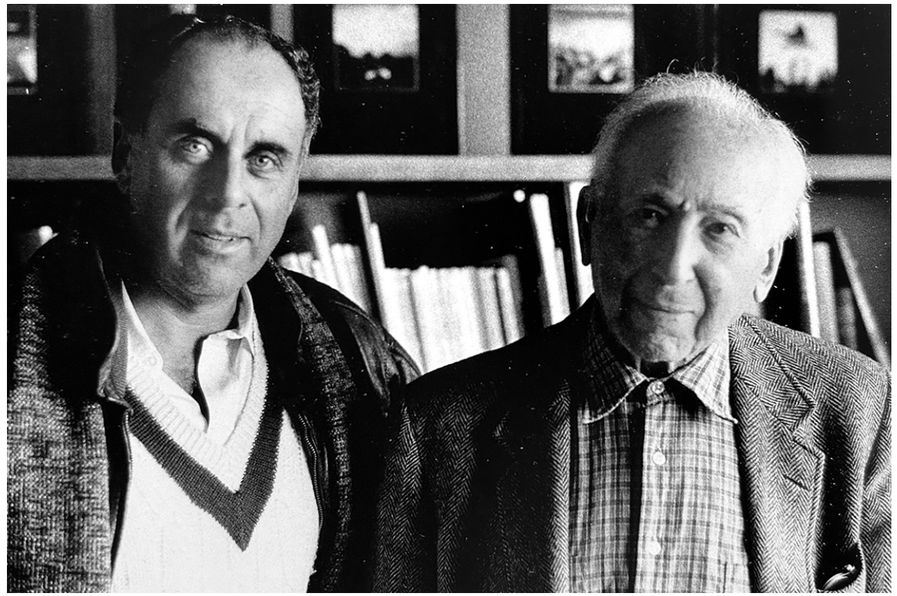
Юрий Гавриленко

Андре Кертеш и Пути искусства фотографии в XX веке

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Ральф Гибсон познакомился с Андре Кертешем в Нью-Йорке в 1979 году, когда он брал у него интервью для книги Lustrum Press «Nude: Theory». Гибсону было около 46 лет, Кертешу — 85. Первая встреча бы-стро переросла в тесные дружеские отношения. Андре, живший в Нью-Йорке в просторной квартире на Пятой авеню с видом на Вашингтон-сквер, предложил Ральфу навещать его в любое время и дал соот-ветствующее распоряжение швейцару. Они встречались 2-3 раза в неделю и много говорили о фотографии. Гибсон вспоминает, что, общаясь с Анри Картье-Брессоном в Париже, не раз слышал от него фразу: «Все мы вышли из Кертеша». Когда Ральф пересказал Андре слова Брессона, тот ответил: «Я знаю, что он так говорит, пусть лучше он больше так не говорит!»

Но запрещать говорить истину бесполезно — рано или поздно она станет очевидной для всех. Ведь Картье-Брессон верно осмыслил свой исток. Не только он, но и Ральф Гибсон, и Роберт Фрэнк, и Йозеф Куделка, и очень многие другие фотографы — наследники конститутивных принципов фотографического искусства Андре Кертеша.



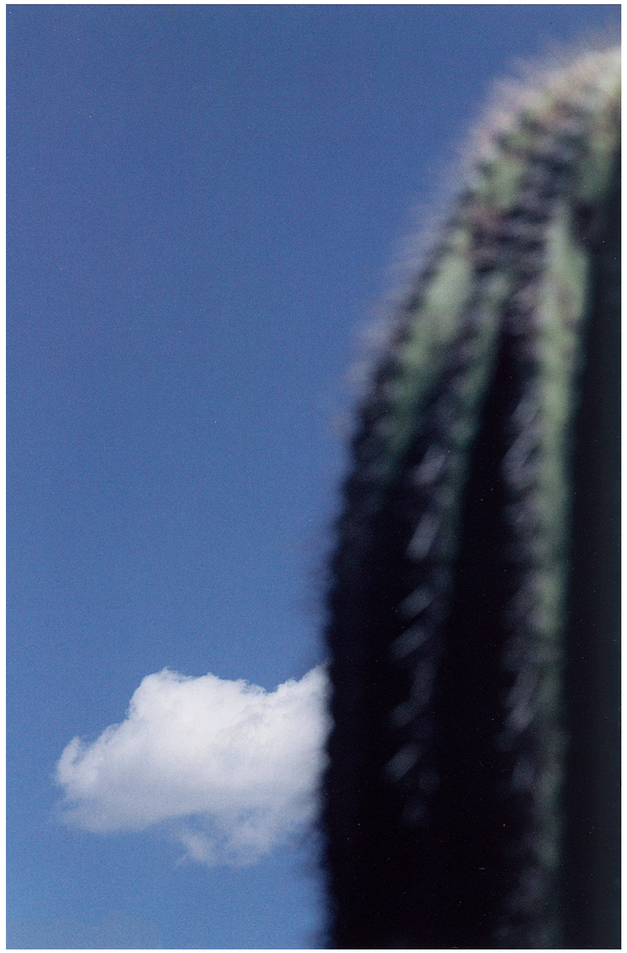
Круг общения Кертеша был весьма широк, а сам он — неизменно в центре. Гибсон вспоминает, что в 1979 году он с Мэри Джейн провел чудесное время с Андре в Арли. Тот год был особенным, потому что присутствовали все великие мастера: Аарон Сискинд, Юджин Смит, Мануэль Альварес Браво. Андре приехал в Арли из Нью-Йорка под звуки аплодисментов. «Я спросил его, была ли поездка утомительной? Он ответил: “Pas de tout... j’ai attendu très longtemps pour ça” («Вовсе нет... Я долго этого ждал»). В это время графиня Вера фон Лендорф (легендарная Верушка) снимала фильм с Хольгером Трюльцшем, и они пригласили Андре сыграть роль трупа в морге. Ему понравилась роль, и он улыбался, когда описывал, как лежал там и притворялся мертвым.

Андре Кертеш умер во сне 28 сентября 1985 года. «Я не сомневаюсь, что он был готов к смерти и умер в состоянии благодати», — написал Гибсон. В тот день ураган «Глория» обрушился на Манхэттен. Когда новость о кончине маэстро распространилась на следующее утро, Роберт Фрэнк сказал: «Gloria took the old man up» («Глория подняла старика»).



1

Перелистывая альбомы Ральфа Гибсона, я постоянно подмечаю реминисценции на фотографии Кертеша. Иногда это прямые аллюзии, как в случае работы на тему «Die verlorene Wolke».



2

1. А. Кертеш. Verlorene Wolke, New York. 1937
2. Р. Гибсон из книги The Vertical Horizon. 2015
3. А. Кертеш. Schafe. 1931
4. Р. Гибсон. Из книги «Days at Sea». 1974



3

В другом случае это «скульптурность» рисунка и пластика линий у обоих авторов.



4

Или необычность оппозиции воды и человека в следующих фотографиях.



1



2



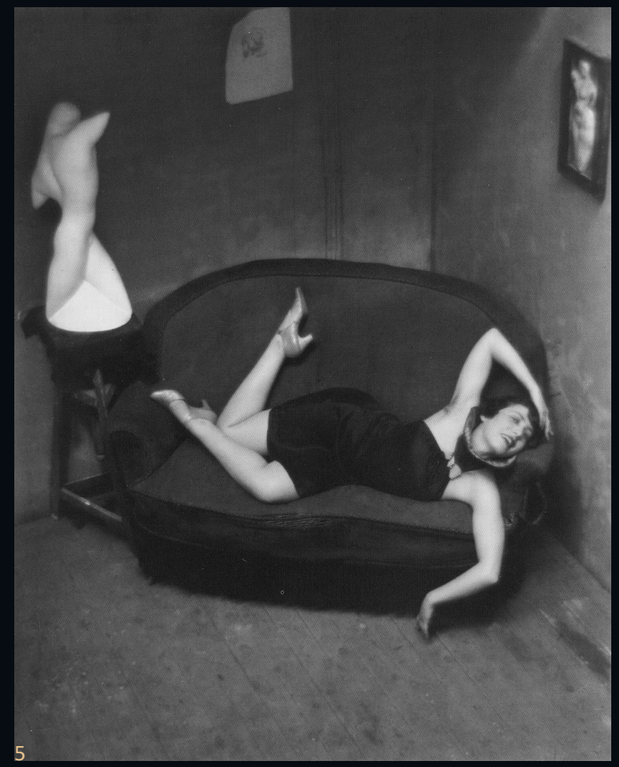
3

Натюрморты с очками.



4

1. А. Кертеш. Unterwasserschwimmer. 1917
2. Р. Гибсон. Из «The Somnambulist». 1970
3. Р. Гибсон. Из книги «Déjà Vu». 1972
4. А. Кертеш. Paul Armas Hands. 1928
5. А. Кертеш. Satiric Dancer. 1926
6. Р. Гибсон. Из книги «Days at Sea». 1974



5



6



1



2



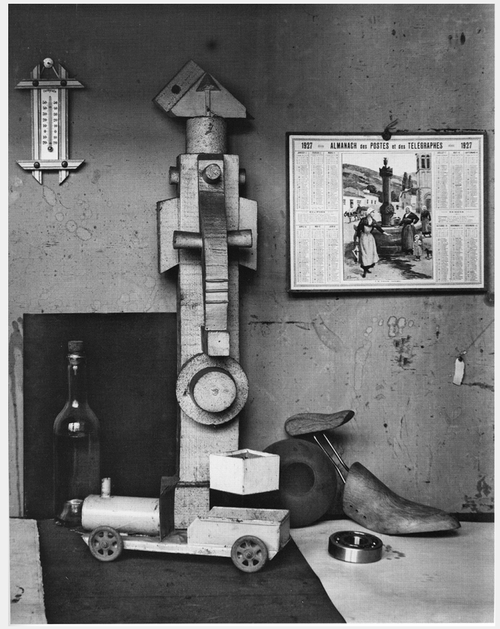
3



4

У Картье-Брессона труднее найти прямые реминисценции из Кертеша, но очевидно, что он хорошо понял метод Кертеша. Например, разительное сходство графических патернов.

1. А. Кертеш. Белая лошадка. 1962
2. А. Картье-Брессон
3. А. Кертеш. Портрет Сергея Эйзенштейна. Париж. 1930
4. А. Картье-Брессон. Montmartre, Paris. 1958
5. А. Кертеш. «Уголок в студии Фернана Леже». 1927
6. А. Картье-Брессон. В мастерской Пьера Боннара. 1946
7. А. Кертеш. Маленкая собачка. Париж. 1928
8. Б. Дэвидсон. Лондон. 1960



5

К фотографии Андре Кертеша «Уголок в студии Ф. Леже» мы еще вернемся в настоящей работе, а пока для сравнения фотография Картье-Брессона «В мастерской Пьера Боннара».

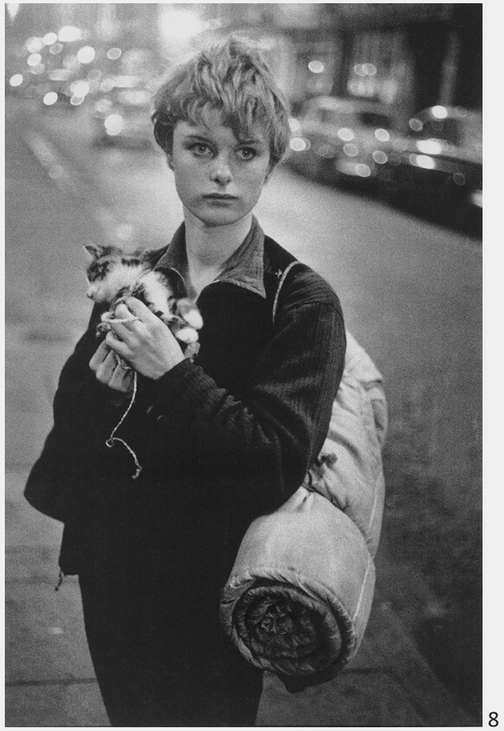


6



7

Еще один пример реминисценции из Кертеша в знаменитой фотографии Брюса Дэвидсона.



8

«Фотография стала прибежищем неудавшихся художников, малоодаренных или слишком ленивых недоучек, и вследствие этого всеобщее увлечение ею не только приобрело характер ослепления и слабоумия, но было окрашено неким злорадством. Поэзия и материальный прогресс подобны двум честолюбцам, инстинктивно ненавидящим друг друга, и, когда они сталкиваютmся на одной дороге, один из них неизбежно порабощает другого».

Ш. Бодлер (1858)

«В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет готовых вещей»

О. Мандельштам (1933)

Настоящая работа призвана осветить вклад выдающегося фотографа Андре Кертеша в поэтику фотографии XX века. Наши рассуждения будут сосредоточены вокруг следующего вопроса: «Может ли прямая фотография быть произведением искусства, и если да, — то каким образом?». Под «прямой» или «аутентичной» фотографией будут пониматься непостановочные снимки, снятые четкой оптикой без оптических трансформаций и не подвергшиеся авторской обработке в процессе печати.

Кто-то может счесть вопрос давно закрытым. Хорошо известно, что в конце 60-х годов XX века фотография получает признание как искусство, ее активно приобретают коллекционеры, музеи и галереи, она попадает в число объектов, продающихся на аукционах, тогда же возникает институт художественной критики, обслуживающий фотографию [1]. Все это верно, но, тем не менее, вопрос о художественном статусе каждой конкретной фотографии для многих зрителей остается неясным. Какую фотографию считать художественным произведением, а какую — нет? Можно ли в этом вопросе руководствоваться только индивидуальным зрительским опытом и субъективными чувствами, нахлынувшими от просмотра фотографии, или следует искать какие-то формальные критерии художественности?

Обескураживает, что аутентичная фотография — готовая вещь, появляющаяся благодаря свету объектива и лабораторным манипуляциям людей, часто далеких от искусства, — своеобразный «реди-мейд» фабрики фотохимических процессов. Но причастность реди-мейда к искусству определяется только жестовым характером экспозиционного акта и не связана прямо с качеством самого предмета. Трудно согласиться с тем, что было бы достаточно просто объявить какой-либо отпечаток фотографии художественным произведением, чтобы он стал таковым. Есть еще одна трудность: фотография не имеет черновиков или эскизов, — непременных спутников художественного творчества. Все это бросает тень на возможность творческого опыта в фотографии, заставляет усомниться в художественном статусе любого снимка.

Не претендуя дать исчерпывающие ответы на поставленные вопросы, постараемся хотя бы в общих чертах понять, что произошло в истории фотографии за сто лет, прошедших от уничижительного отношения к фотографии в XIX веке как к некой «технической уловке», отраженного в эссе Шарля Бодлера, до признания фотографии полноценным искусством в середине века XX. Что же позволило фотографии войти в храм искусств?

Посмотрим на проблему издалека и зададимся вопросом: как вообще возможно произведение искусства, что отличает его от нехудожественной поделки? Обычно считают, что произведение искусства воздвигает свой собственный мир, отграниченный от окружающей реальности обозначенными рамками, организованный по внутренним правилам, и предполагающий от наблюдателя специфического акта понимания.

Искусство учатся понимать, — как же понимать искусство фотографии? Каким образом аутентичная фотография, показывающая реальность четко и детально, как бы расстилающейся перед взором зрителя в распахнутом окне, в то же самое время может быть самостоятельным целым, — миром, организованным по своим внутренним законам?

Считается, что само сущее и его репрезентация слепком-копией не является искусством. И то, и другое — природное, следовательно, — не художественное.

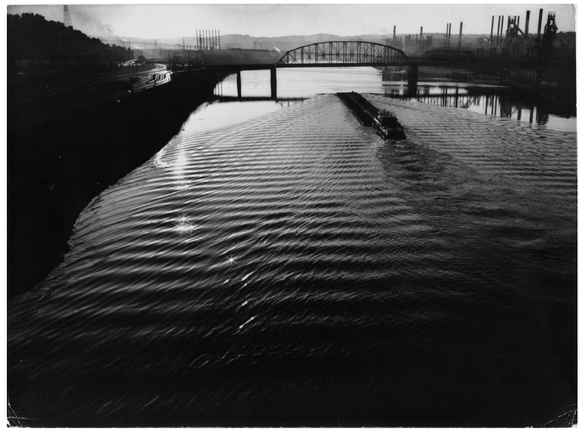
[1] *Фотографы прошлого века высказывали широкий спектр мнений об отношении их творчества к искусству. Среди них Стренд и Мохой-Надь считали вопрос о причастности фотографии к искусству даже не заслуживающим внимания: «Since photography has become so entirely respectable as a branch of the fine arts, they no longer seek the shelter that the notion of art has intermittently given the photographic enterprise. For all the important American photographers who have proudly identified their work with the aims of art (like Stieglitz, White, Siskind, Callahan, Lange, Laughlin), there are many more who disavow the question itself. Whether or not the camera's "results come under the category of Art is irrelevant," Strand wrote in the 1920s; and Moholy-Nagy declared it "quite unimportant whether photography produces 'art' or not."», — отмечает С. Зонтаг (Susan Sontag. «On Photography», 1977, p. 99).*
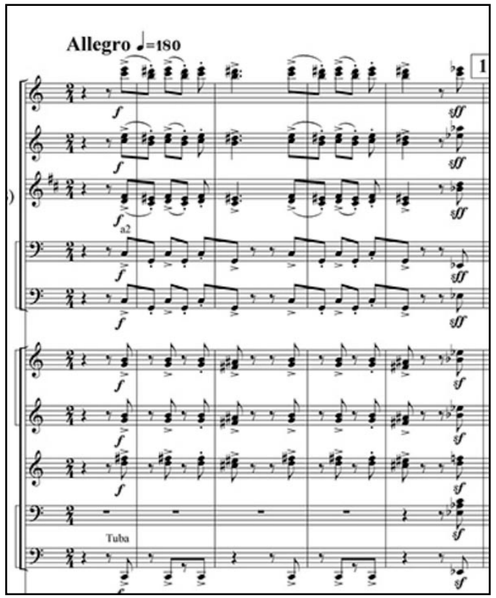
В исследовании проблемы фотографии мы пойдем следующим путем: рассматривая другие искусства, существующие многие века, будем искать что-то общее между ними и фотографией. Это общее — если будет найдено — поможет понять и специфичное фотографии.

Начнем с музыки, чей акустический материал искусственный, а не заимствованный из реальности. Может быть, музыка предоставит некую парадигму искусства, внутри которой обретет место художественная фотография? Музыка организует звуки, отсутствующие в природе. Напротив, материалом фотоснимка с первого взгляда служат обычные предметы, запечатленные объективом камеры, причем, фотография показывает предметы очень сходно с ними самими, как они схватываются человеческим глазом, поэтому прямая аналогия с музыкой здесь не наблюдается. Однако более отдаленное сродство фотографии с музыкой может иметь место. Так, например, американский фотограф Юджин Смит утверждал, что музыка оказала на него огромное влияние, и в фотографии он ученик Бетховена. Признание выдающегося фотографа глубоко проникает в его собственное творчество: заметно, что композиционные приемы Смита часто продиктованы музыкальными партитурами. Но в целом влияние музыки на фотоискусство — скорее исключение, чем наработанная практика.[2]

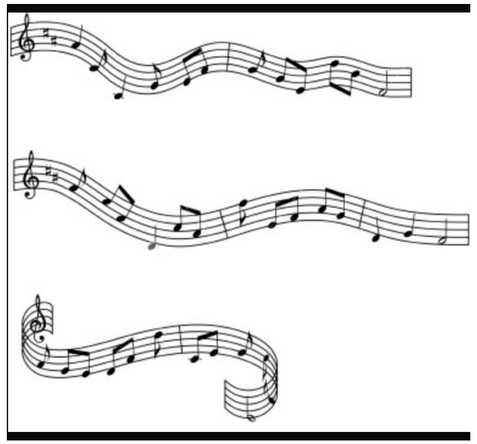
Или обратимся мысленно к театру. Актеры играют на сцене, отделенной от зрителей и организующей выделенный пространственно-временной локус. Если на сцене разыгрывается драка или разжигается костер, зрители партера не полезут разнимать тузящих друг друга актеров и тушить пожар. Это значит, что спектакль создает действие, отделенное от настоящей реальности, создает свой «мир» внутри мира реального. Фотография, как и сцена театра, тоже имеет рамку, окаймляющее действие, зафиксированное камерой, визуального поля зрительской реальности. Но не будем всерьез считать, что для придания «художественности» изображению достаточно ограничить его рамкой. Ведь и схема метро на стенке вагона ограничена рамкой, но никто не считает ее произведением!

Граница изображения — основной конституирующий элемент любой картины, рисунка, гравюры или фотографии. Наверное, живопись как искусство возникает с появлением рамки. Но рамка — не инструмент, созидающий художественность произведения. Впрочем, и здесь всё не так уж просто. В XIX веке фотография поразила современников свободой и неожиданностью кадрирования. Случайные объекты на периферии кадра, часто обрезанные границей изображения, зрителям были в новинку. Свободная рамка акцентировала границы изображения и указывала на открытость мира, запечатленного фотографией. Многие художники, например, Луи Дагер (который был одним из пионеров фотографии), Клод Мане и Эдуард Дега воспользовались этой свободной рамкой как новым композиционным приемом в живописи. Фотография, первые десятилетия своего существования подражавшая живописи, в то же самое время учила живописцев новому видению. Тем не менее, ни живопись, ни театр, ни музыка не предоставляют художественной парадигмы, помогающей нам проникнуть в сущность искусства фотографии.





[2] Уильям Юджин Смит неоднократно подчеркивал роль музыки в его жизни. Так, знаменитая фотография The Walk on Paradise Garden — дань музыке: так называется одна из частей оперы Фредерика Делиуса «Деревенские Ромео и Джульетта».

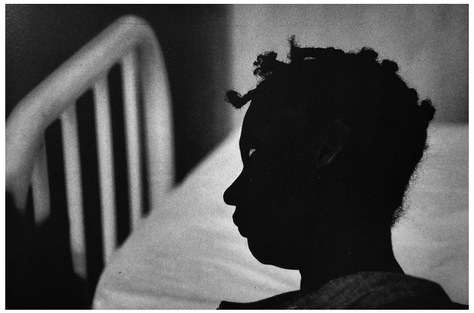


Для фотографий Юджина Смита характерно, так сказать, полифоническое взаимодействие ритмов. Ритм в фотографии вообще исключительно важен для Смита, но если бы просто ритм! Несколько ритмических структур взаимодействуют.





Такое впечатление, что рука Юджина Смита мгновенно тянулась к камере, лишь только он видел ритм какой-нибудь решетки. Так рука композитора тянется к нотному стану.





Негодование Бодлера относится к раннему периоду истории фотографии, когда фотографы пытались дублировать живописные приемы. И фотография никогда не стала бы самостоятельным искусством, если бы ограничилась воспроизведением композиционных схем, известных в живописи. Только с обретением собственных структурно-композиционых приемов фотография обратилась лицом в сторону искусства.

В истории фотографии есть один человек, совершивший решающий шаг на пути созидания искусства фотографии: это французский фотограф Андре Кертеш (André Kertész, 1891-1986). Его удивительное новаторство заключалось в том, что он увидел фотографию как визуальную поэзию.

Обратимся же, наконец, к поэзии: что может она предложить фотографии? Материал поэтической речи — обычные слова, которые мы повседневно используем в автоматической речи, но автоматическая речь не художественна, а поэзия — квинтэссенция художественности. Если не особая лексика, что же созидает поэзию? Может быть, важен порядок слов, или мелодичность их звучания, синтагматика или еще что-то? Попробуем разобраться в этом, потому что поэзия, как оказалось, ближе к фотографии, чем другие жанры искусства. Фотография с первого взгляда есть соединение образов «обычных предметов», как поэзия есть сочетание обычных слов. Да, и расположение предметов в кадре столь же важно, как и порядок слов в стихе. Уже эти простые наблюдения указывают на возможное сродство двух искусств.
Прочтем две строчки Маяковского (стихотворение «Порт», 1912):

Простыни вод под брюхом были.
Их рвал на волны белый зуб.

И сразу возникает образ спокойной водной глади и белого корабля, форштевнем рассекающего этот покой. Сразу отметим, что о корабле читатель только догадывается: корабль не именован прямо, но явлен своей частью — «брюхом», заменяющей целое, — водная гладь названа «простыни вод», а нос корабля — это «белый зуб». Может быть, это вовсе не корабль, а лодка, — мы этого не узнаем никогда, как не узнаем, что это за порт и существовал ли он в реальности.

Искусство — магия неуточненного смысла.



Тибор Хонти (Tibor Honti. 1945)

Что же создает яркую образность и редкую поэтичность этих строк? Образность в искусстве поэзии не возникает как Афина Паллада из головы Зевса, она всегда подготовлена структурой поэтического текста

Поэтический прием, заключающийся в том, что вещи именуются в тексте косвенно, не своими именами, а чем-то смежным, называется *метонимией*, и в случае приведенных строк Маяковского мы наблюдаем пример частого случая метонимии — *синекдохи*. Синекдоха создает образ целой вещи через её часть: «брюхо» — синекдоха корабля, «простыни вод» — синекдоха поверхности вод, а «белый зуб» — носа судна.

Возможна ли «визуальная метонимия» в фотографии, в частности непрямое использование образа какой-либо вещи? Да, метонимия встречается в фотографии, но скорее как исключение. Приведу в пример знаменитую работу чешского фотографа Тибора Хонти, сделанную в мае 1945 года в Германии. Фотограф выбрал ракурс, с которого кинжал в руке статуи оказался занесенным над фашистским флагом.

В рамках европейской культуры возможно следующее понимание фотографии: флаг со свастикой — синекдоха «гитлеровского фашизма», а рука с занесенным над флагом кинжалом является метонимией борьбы с фашизмом. К такому пониманию подталкивает с одной стороны известная (по крайней мере, в русском языке) литературная синекдоха «флаг» вместо «государства» (вспомните Пушкинские строки: «все флаги в гости будут к нам», где «флаги» — это страны), а с другой — известный исторический контекст последних дней Второй мировой войны, в котором родилась эта фотография. От зрителя требуется увидеть за изображенными вещами — *конкретным флагом и конкретной скульптурой — обобщающие символы.* Но это возможно только в определенном культурном контексте, а если он закрыт для зрителя, то изображенные предметы остаются в пределах своих семантических границ, а фотография остается просто документом, свидетельствующим о прошлом.

Аутентичная фотография показывает вещи как сущее: всегда это конкретная статуя или конкретный флаг, — и все, сбереженные оптикой камеры, детали сущего блокируют создание в рамках фотографии обобщенного символического значения вещей. «Флаг вообще» и «кинжал вообще», не как индивидуально сущее, а как общие понятия, нельзя сфотографировать. Поэтому путь символизма и аллегории не близок фотоискусству.

Метафора, метонимия — частные случаи понятия *тропа*. По определению античного ритора Квинтилиана, *«троп есть такое изменение собственного значения слова и словесного оборота в другое, при котором получается обогащение значения».* Обратим внимание, что работа Тибора Хонти — пример обогащения значения изображения: приведенное выше истолкование фотографии шире ее прямого смысла. Но для выявления нового значения потребовался культурно-исторический контекст. Возможна ли фотография, которая несет расширенный смысл внутри себя самой?

Михаил Эпштейн выказал предположение, что в основе любой литератур-ной метафоры лежит визуально сопоставление двух вещей, дающее повод к отождествлению, то есть фактическому переносу свойств одного объекта на другой. Так, например, несколько раз встречающаяся у Пушкина метафора «келья медовая» (с референтом «соты»):

Как из чудесного царства воскового,
Из душистой келейки медовой…

Пчела за данью полевой
Летит из кельи восковой.

основана на структурном сходстве (ячеистость, теснота, функциональность) улья, состоящего из сот, и жилых помещений монастыря. Это наблюдение Эпштейна верно не только для русской литературы. Так визуальное подобие век и губ позволяет Данте Алигьери называть веки «глазными губами».

Поскольку литературная метафора вырастает из визуального подобия, обеспечивающего перенос свойств с одного объекта на другой объект, то само по себе визуальное сходство может стать основой для создания визуального тропа. Собственно, в этом и заключается находка Андре Кертеша. Но прежде, чем перейти к его фотографии, еще несколько наблюдений над литературными тропами.

Важно, что троп (метафора) может браться не из метафорического словаря языка, а конструироваться структурой поэтического текста, и этот случай наиболее интересен для наших дальнейших рассуждений. Рассмотрим следующий пример.

В строках Пушкина:

В прохладе сладостной фонтанов
И стен, обрызганных кругом,
Поэт бывало тешил ханов
Стихов гремучим жемчугом.

конструируется метафора: «стихи — гремучий жемчуг», точнее «стихи — нить или ожерелье гремящего жемчуга». Заметим, что сам по себе жемчуг не является каким-то «гремучим». При падении жемчужин на твердую поверхность слышен приглушенный сухой треск. Но поставленные рядом в строке слова *гремучим* и *жемчугом* начинают взаимодействовать друг с другом не благодаря сцепке значений-смыслов, а благодаря аллитерации звуков «г-емуч-м» и «емчуг-м». То есть взаимодействие слов принадлежит совершенно другому плану языка: его фонетическому строю, никак не связанному со смыслом слов. Возникает прочная сцепка слов *гремучим* и *жемчугом*, приводящая к метафорическому переносу свойств: жемчуг приобретает свойство *гремучести*, становится звучащим. С другой стороны, поэзия есть явление акустического плана и «гремучесть» семантически связана со стихами. Слова начинает перемешиваться, обмениваться свойствами: стихи *становятся* жемчугом. Структура стихотворных строк обуславливает *расширение смысла* слов и сочетаний слов. Заметим, что сходно в первой строке стихотворения аллитерацией оказываются связанными слова *прохладе* и *сладостной* («ладе» — «ладо»), между которыми также нет прямой смысловой зависимости (прохлада не всегда желанна и сладостна). Далее, рифма *кругом — жемчугом* обеспечивает связь значений этих слов, конституируя образ «гремучего жемчуга» в виде некоего круга, нити жемчуга, *ожерелья* или четок.

Сконструированная в первой строфе метафора, позволяет Пушкину ис-пользовать созданный метафорический образ «стихов — гремящего ожерелья» для развития темы:

На нити праздного веселья
Низал он хитрою рукой
Прозрачной лести ожерелья
И четки мудрости златой.

И все это сказано уже не о жемчуге, а о стихах. Так создается образность поэтического текста, его поэтичность. Так может быть, и фотографичность — следствие определенной структуры фотографии?

Зададим вопрос, из чего же состоят стихи: из идей-образов или слов-звуков?

Вспоминается примечательный диалог между художником Дега и его другом поэтом Малларме. Дега писал иногда стихи (порой восхитительные, — вспоминал современник). Как-то раз Дега сказал Малларме: «Ну и дьявольское у вас ремесло! Идей у меня полно, а создать то, что мне хочется, я никак не могу…». На что Малларме ответил: «Стихи, дорогой Дега, создаются из слов».

Действительно, мысли прямо на голос не положишь…
И смысл фотографии, как мозаику, из предметов не выложишь.

Поэтичность и образность приведенных выше Пушкинских строф возникают благодаря взаимодействию двух планов языка: смыслового, представленного на лексическом и синтаксическом уровнях, и плана фонетического, звучащего. Это различные структуры языка, поскольку звучание слова не связано с его значением, — однако, структуры одновременно сосуществующие. Эти планы языка составляют фундаментальную для поэзии *бинарную оппозицию.*

Итак, с одной стороны, язык — это совокупность слов, обозначающих понятия. Слова соединяются в предложения, создающие сложные смыслы, выражающие понятия, идеи, суждения и т.п. С другой стороны, слова делятся на более мелкие единицы — синтагмы (фонемы, морфемы), способные к взаимодействию друг с другом на «атомарном» фонетическом уровне. Эти две структуры представляют разные планы одного и того же языка, взаимодействие которых и делает возможным искусство поэзии.

Взаимодействия структур в рамках описанной бинарной оппозиции может быть различных типов. Укажем на один тип взаимодействия двух структур-пластов языка. Это перенос связей, созданных внутри фонетической структуры, на означаемые лексической структуры. Например, фонетические аллитерации (*прохладе — сладостной, гремучим — жемчугом, рассказы — расстилались*) создают связи слов, которые переносятся на их означаемые, то есть на понятия. Подчеркнем: первоначально сцепки формируются между означающими, — словами, состоящими из фонем, — а не между означаемыми (смыслами).

Таким образом, художественность текста или, точнее, его *поэтичность* — это искра, проскакивающая между пластами бинарной оппозиции при их трении друг о друга.

Применим ли такой подход в фотографии?

Для начала нужно понять, из чего состоит фотоснимок. Выше мы опирались на распространенное представление, что фотоснимок есть совокупность двумерных проекций вещей, запечатленных камерой («предметный план»). Но этот взгляд верен лишь отчасти, причем в той мере, в какой справедливо, что стихи состоят из идей.

Если рассматривать фотографию только как образы объектов, рассыпанные по полю кадра, искусство фотографии навсегда останется загадкой. Тем не менее, *предметный план* фотографии необыкновенно важен для понимания художественного. Фотография может репрезентировать некоторое действие, событие, — все это тоже относится к её предметному плану. Предметный план снимка — прямое прочтение фотографии «как бы фрагмента реальности», аналог автоматической речи, стремящейся передать только информацию и не заботящейся о коннотациях.

Чтобы появилась лазейка для «обогащения значения» фотографии, в ней нужно найти некоторую структуру, не связанную прямо с образами вещей. Такой структурой является *геометрический* план фотографии: линии, тональные и цветовые пятна, направления, углы в плоскости кадра, их метрика, ритмика, их взаимодействия друг с другом и, конечно, с границей кадра.

Предметный и геометрический планы фотографии составляют *бинарную оппозицию*: они существуют одновременно, и каждый из них определяет другой. Несколько упрощая, можно пояснить сказанное таким образом. С одной стороны пятна, линии, углы — все элементы геометрического плана — обусловлены проекциями реальных предметов на плоскость кадра. Линии, тональные области, углы, которые выделяет глаз зрителя, суть видимые контуры объектов, их части и т.п. С другой стороны, объекты, которые видит зритель на снимке, можно рассматривать как результат сборки элементов геометрического плана кадра в объемную репрезентацию реальности, которая и является предметным планом снимка.

Каким же образом планы фотографии взаимодействуют между собой, и как в результате их взаимодействия возникает обогащенное значение фотографии?

В 1927 году фотограф Андре Кертеш сделал снимок, с первого взгляда не слишком примечательный, но который можно считать поворотным для фотоискусства XX века: «Библиотекарь». В кадре видны только руки библиотекаря и книжная полка с рядом томов серийного издания. По всей видимости, библиотекарь достает с полки или ставит на место одну из книг (журнал). Сюжет для фотографии исключительно простой, если не сказать заурядный. Многие зрители пройдут мимо такой карточки, не обратив на нее никакого внимания.

Однако в снимке есть нечто странное, что заставляет вернуться и рассмотреть работу внимательнее: это левая рука, точнее, мизинец на левой руке библиотекаря. Он странно оттопырен и выделяется из ряда пальцев руки так же, как выделяется выдвинутый книжный том из ряда стоящих на полке идентично оформленных изданий. Видны только четыре пальца библиотекаря и ровно четыре книги, считая слева направо до книги, выдвинутой с полки. Крайний палец руки выпадает из ряда и крайний том, из четырех, видимых полностью, тоже нарушает последовательность.

До сих пор мы говорили об объектах: руках, пальцах, томах, полках, составляющих предметный план снимка. Но ряд из четырех пальцев — это не столько реальный объект, сколько «абстракция»: составной геометрический объект, принадлежащий одноименному плану фотографии. То же самое можно сказать и о последовательности из четырех книг: это элемент геометрического плана фотографии. Так вот, два элемента геометрического плана фотографии оказываются подобными друг другу: это ряд томов библиотечной на полке и пальцы библиотекаря. Причем, акцентирующую роль в этом подобии играют изогнутый палец и выдвинутая книга. Именно они «притягивают» два ряда друг к другу, побуждая зрителя к сравнению. Без «выходящих из ряда» элементов сходство пальцев и томов было бы сомнительным: масштабы слишком разнятся, да и сходство очертаний условно.

Как притяжение звуков в словах поэтической речи приводит к связыванию значений этих слов, так и в фотографии Кертеша переброшен мостик между объектами предметного поля: кистью руки и книгами. Но что переходит по этому мостику? Можно ли сказать, что здесь наблюдается визуальная метафора, то есть перенос свойств одного объекта на другой? [3] Метафора — это мостик с односторонним движением. В метафоре есть «уподобляемое» и «уподобляющееся», есть вектор переноса свойств. Например, в Пушкинской метафоре «келья восковая» уподобляющееся — соты, уподобляемое — келья. Соты принимают свойства монастырской кельи, а не наоборот.

Ничего подобного не наблюдается в случае фотографии, поскольку нет отправной точки метафоры и нет результирующей, стрела вектора не знает, куда нестись. Что чему уподобляется: пальцы книгам или книги пальцам? Ответить трудно, хотя обычно вектор метафоры направлен в сторону «человеческого», то есть рука библиотекаря должна уподобляется книгам. Но это верно для литературной метафоры, частично верно в искусстве кино, и вовсе не обязано выполняться для других искусств.[4]



Библиотекарь

[3] *Для понимания механизма работы метафоры на примере метафоры литературной полезно познакомиться со следующим текстом Хосе Ортега-и-Гассета из его «Эссе на эстетические темы в форме предисловия».*

«Один левантийский поэт, сеньор Лопес Пико, назвал кипарис «призраком мертвого пламени». Вот очевидная метафора. Каков же здесь метафорический предмет? Не кипарис, не пламя, не призрак — все они принадлежат миру реальных образов. Новый объект, который выходит нам навстречу, — некий «кипарис — призрак пламени». И что же, такой кипарис уже не кипарис, такой призрак уже не призрак, такое пламя уже не пламя. Если мы хотим выделить то, что может остаться от кипариса, вдруг превращенного в пламя, и от пламени, ставшего кипарисом, то все сведется к реальному наблюдению над схожестью линейных очертаний кипариса и пламени. Это реальное сходство между тем и другим предметом. Во всякой метафоре есть реальное сходство между ее элементами, и поэтому принято думать, что метафора якобы по сути своей заключается в уподоблении или в уподобляющем сближении двух далеких друг от друга вещей.

И тут все ошибаются. Во-первых, большее или меньшее отдаление предметов друг от друга означает лишь их большее или меньшее сходство: сказать, что предметы далеки друг от друга, равнозначно тому, чтобы сказать, что они мало похожи друг на друга. А метафора нас удовлетворяет именно потому, что мы угадываем в ней совпадение между двумя вещами, более глубокое и решающее, нежели любое сходство. Кроме того, если, читая стихи Лопеса Пико, мы будем думать заранее о действительном сходстве этих двух предметов — о линиях очертаний кипариса и пламени, — то мы заметим, что все очарование метафоры улетучилось, оставив нам немое, незначительное геометрическое наблюдение. Нет, не реальное уподобление лежит в основе метафорического.

На деле позитивное сходство есть первое артикуляционное движение аппарата метафоры, но и только. Мы нуждаемся в реальном сходстве, в некоторой оправданности сближения двух элементов. Но цель у нас противоположная той, какую при этом предполагают. Заметьте себе, что сходство, на которое опирается метафора, всегда несущественно с точки зрения реальности. В нашем примере идентичность очертаний кипариса и пламени настолько внешнее, незначительное для каждого из них свойство, что, не колеблясь, мы сочтем его только предлогом.

Механизм, следовательно, тут такой: идет речь о формировании нового предмета — назовем его «прекрасный кипарис» в противоположность «реальному кипарису». Чтобы получить его, нужно подвергнуть кипарис двум операциям: первая состоит в освобождении нас от кипариса как физической и зрительной реальности, в уничтожении реального кипариса; вторая операция состоит в придании ему тончайшего нового качества, сообщающего свойство прекрасного.

Чтобы совершить первую операцию, мы ищем какой-то другой предмет, на который кипарис действительно в чем-то похож, но в чем-то малосущественном. Опираясь на эту несущественную идентичность, мы заявляем об их абсолютной идентичности. Это абсурд, это невероятно. Соединенные совпадением в чем-то маловажном, во всем остальном эти образы сопротивляются взаимопроникновению, отталкивают друг друга. Реальное сходство служит на деле тому, чтобы подчеркнуть реальное несходство обоих предметов. Там, где обнаруживается реальная идентичность, нет метафоры. В метафоре живет ясное сознание неидентичности.

Макс Мюллер обратил наше внимание на то, что в «Ведах» метафора еще не нашла словечка «как», порождающего главное заблуждение. Наоборот, метафорическая операция предстает там открытой, обнаженной, и мы присутствуем при акте отрицания идентичности. Поэт в «Ведах» не говорил «твердый, как камень», но «sa parvato na acyutas» — «он твердый, но не камень». Как если бы он сказал: твердость поначалу атрибут скал, но «он» тоже твердый, однако не твердостью скал, а новой твердостью, другого рода. Таким образом, поэт предлагает Богу свой гимн — non suavem cibum, то есть «сладкий, но не яство». Берег приближается мыча, «но он не бык». [Muller M. Origine et developpement de la Religion, p. 79.]

Традиционная логика употребляет способ утверждения отрицанием, согласно которому отрицание вещи есть в то же время утверждение новой вещи. Так, в нашем примере кипарис-пламя не есть уже реальный кипарис, но новый предмет, сохраняющий от физического дерева лишь мысленную форму, которая наполняется новой субстанцией, абсолютно чуждой кипарису, — призрачной материей мертвого пламени. (Ясно, что в этой строке целых три метафоры: та, что из кипариса делает пламя; та, что из пламени делает призрак, и та, что из пламени делает мертвое пламя. Чтобы упростить дело, я анализирую лишь первую.) И наоборот, пламя покидает узкие границы реальности, в пределах которой оно пламя и ничего более, чтобы перелиться в чисто идеальную форму. В результате первой операции предмет уничтожается как образ реального. В столкновении предметов ломается их твердый остов, и внутренняя материя в расплавленном состоянии напоминает плазму, готовую принять новую форму и структуру. Предмет «кипарис» и предмет «пламя» начинают перетекать, превращаться в идеальную тенденцию кипариса и идеальную тенденцию пламени. Вне метафоры, во внепоэтическом мышлении каждый из этих предметов — термин, конечный пункт движения нашего сознания. Поэтому движение к одному из них исключает движение к другому. Но когда метафора декларирует их абсолютную идентичность с той же силой, что и абсолютную неидентичность, она подводит нас к тому, что мы не ищем идентичности в реальных образах этих предметов, а используем их всего лишь как отправной пункт, как знак, за которым мы должны найти идентичность новых объектов, — кипарис, который без всякого абсурда мы можем считать пламенем.»

[4] *М. Ямпольский в книге «Память Тиресия» приводит мнение американской исследовательницы кино Линды Уильяме: «традиционная метафора обычно основана на сближении некоего человеческого действия в диегесисе с внедиегетическим элементом природы».*



Вилли Ронис. «Париж. Школьный двор»

Думаю, метафора в фотографии возможна только на фоне метафоры язы-ковой как её визуализация. Пример такой визуальной метафоры дает, например, работа французского фотографа Вилли Рониса (Willy Ronis (1910-2009), «School-yard, rue de Ménilmontant», Paris, 1948 — структурно схожая с «Библиотекарем» Кертеша. Здесь также имеются два ряда предметов: вереница детей, парами ведомых воспитательницей, и последовательность цветов в горшочке, причем первый горшочек совмещен с высоким деревом, «возглавляющим» ряд, а в последующих горшках посажены по два растения. На фоне известной (как в русском, так и во французском языках) метафоры «дети — цветы жизни» фотография Рониса выступает ее визуальным субститутом.

Тем не менее, визуальная метафора не характерна для поэтики прямой фотографии, а в случае «Библиотекаря» мы наблюдаем не метафору, а визуальный троп другого рода. Мостик уподобления, переброшенный между формами двух объектов фотографии Кертеса, приводит к диффузии их значений, к такому сближению предметов, который невозможно адекватно отразить словами языка. Возникает новая реальность, уничтожающая старую предметность. Пальцы — уже не просто пальцы, орудие труда библиотекаря, ежедневно перебирающие десятки книг, в поисках нужного тома, и тома — не просто книги, вынимаемые руками с полки, а вместе это вещь и инструмент, застигнутые фотографом в момент их отождествления какой-то неведомой внешней силой. Что это за сила, приводящая к единству пальцы и книги, мы не знаем, — возможно, это *объективный случай*,[5] — но чувствуем, что в открывающейся взаимной причастности вещей явлена какая-то глубокая правда о сущем. В пальцах библиотекаря как бы проступают книги библиотеки, а в книгах библиотеки — рука библиотекаря.

Таким образом, действие тропа, замеченного зрителем в «Библиотекаре», приводит к смысловому сдвигу и дереализации запечатленной реальности при сохранении абсолютной аутентичности фотографического изображения. Причем, возникающий перед зрителем ирреальный мир фиксирует глубокое наблюдение, такую правду о мире реальном, которую не выскажешь словами.[6] Такова роль тропа, который мы назовем *визуальной метаболой*.

[5] *«Объективный случай» (le hazard objectif) — важнейшая концепция сюрреализма, выдвинутая Андре Бретоном.*

[6] *Хосе Ортега-и-Гассет пишет: «Из всего сказанного следует и другой важный вывод: искусство в сущности своей —ирреализация. Мы иногда классифицируем различные художественные тенденции на идеалистические и реалистические, но всегда остается неопровержимым тот факт, что сущность искусства — создание новой предметности, рождающейся только из разрыва и уничтожения реальных предметов. Поэтому искусство вдвойне ирреально: во-первых, потому, что оно не реально, его предмет — это нечто новое, отличное от реальности; а во-вторых, потому, что этот новый эстетический предмет несет в себе как один из своих элементов уничтожение реальности. Как второй план возможен лишь позади первого плана, так территория красоты начинается лишь за границами реального мира». (Оп. цит.).*

Метабола (μεταβολή, переброс, поворот, перемена, переход) — троп, связывающий объекты по принципу переброса значений. В метаболе нет уподобляемого и уподобляющегося, нет направления переноса. «Метабола не заменяет одно другим, а ищет третьего, в котором одно проступало бы через другое. Вещи не заменяют друг друга, не уподобляются друг другу, но проступают друг в друге, образуя нечто третье, недвойственное, неделимое — в образе-метаболе. Не подобие и не соседство, а причастность, ипостасность. Такова высшая степень реальности, которая обнаруживается в этом виде тропа, — реальность, ведущая от двух видов двоицы к третьему виду — Троице, вводящая в тайну ее неслиянности-нераздельности», — отмечает исследователь литературной метаболы Михаил Эпштейн. [7]

Медиатор визуальной метаболы (то «третье»), через который реализуется переброс значений между объектами предметного плана фотографии, — некоторая визуальная структура, принадлежащая геометрическому плану фотографии. В случае снимка Картеша — это *квазиподобие.*

Механизм действия метаболы можно представить следующей схемой:

Метаболит-1 ——— Медиатор ——— Метаболит-2

два крайних члена метаболы, принадлежащие предметному плану фотографии, — *метаболит-1* и *метаболит-2* — становятся **взаимопричастны** благодаря среднему члену, — *медиатору*, — принадлежащему геометрическому плану снимка.

Медиатор не предмет, не сущее, а некая геометрическая абстракция. Причем, эксплицировать медиатор независимо от метаболитов часто бывает затруднительно.

Необходимо подчеркнуть, что медиатор есть структура, отыскиваемая в фотографии зрителем. В этом смысле автором фотографии является не фотограф, а зритель. Фотограф отвечает на призыв Реальности запечатлеть момент, но осмысление фотографии принадлежит зрителю. Прав Мандельштам: в искусстве нет готовых вещей, фотография приглашает зрителя к соавторству с реальностью, а фотограф оказывается медиумом между Реальностью и зрителем и первым среди зрителей.

Таким образом, расширительное понимание фотографии становится возможным благодаря взаимодействию двух планов фотографии, конструируемому визуальным тропом. Именно визуальный троп переносит взаимодействия, силы и напряжения синтагматики геометрического плана фотографии на ее предметный план.[8]

[7] *М. Эпштейн. «О «третьем» тропе». «Стилистика и поэтика», Тезисы всесоюзной научной конференции, вып. 2, М., Институт русского языка АН СССР, 1989, с.75-80.*

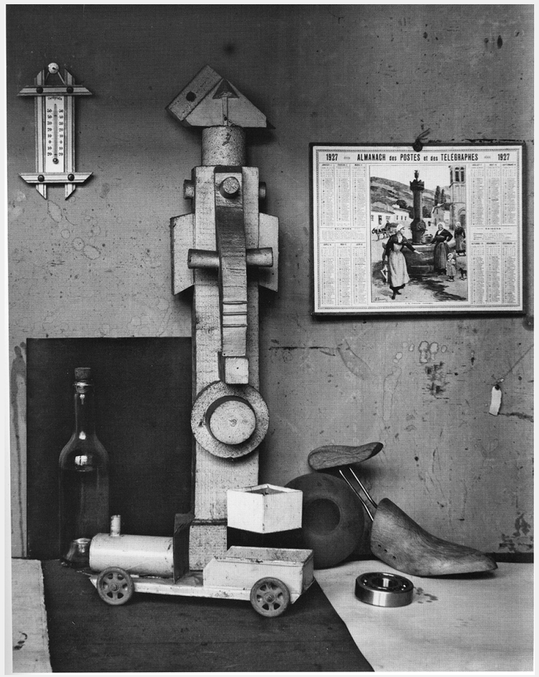
[8] *Сходные мысли высказывал Ролан Барт, анализируя рекламные изображения. В «Риторике образа» он писал: «система коннотативного сообщения «натурализуется» именно с помощью синтагмы денотативного сообщения».*

Не следует понимать сказанное таким образом, что метабола или более обще — визуальный троп — единственный инструмент искусства фотографии. Фотографы прошлого века, среди которых выделяется весьма разнообразный по творческой манере и плодотворный А. Кертеш, предложили и другие подходы в искусстве фотографии, так сказать «непоэтического» порядка. Но обсуждение «прозаической» фотографии выходит за рамки темы настоящей статьи.

В том же 1927 году, когда был сделан «Библитекарь», Кертеш посещает парижскую студию своего друга художника и скульптора-сюрреалиста Фернана Леже (Fernand Légers) и снимает следующий натюрморт.

Участвовал ли Кертеш в создании этого натюрморта, или это аутентичная «случайно подсмотренная» фотография, или композицию придумал Леже специально для этого снимка, — неизвестно, да и не важно.

Важно другое: композиционная структура сюрреалистического «Уголка» как и «Библиотекаря» конституирует визуальную метаболу.[9] Предметы в студии, расставленные у подножия странной скульптуры, как бы разыгрывают в зеркальном отражении живую сценку картинки календаря, висящего в рамке на стене. То есть, метаболитами здесь являются, с одной стороны, запечатленные вещи студии, а с другой стороны, — объекты изображения («изображения в изображении» — картины в фотографии). Медиатор — это зеркальный перенос с квазисходством. Прислоненная к стене скульптура в мастерской, напоминает колонну фонтана на картине, термометр — верх колокольни храма, бутылка — дверь в храм, «сапог» — повозку, запряженную осликом. Темным ручейком вытекающая из фонтана вода, превращается в студии в черный прямоугольник ткани, на котором стоит паровоз, и т.д. Студии недостает эквивалентов людей, хотя, возможно, они скрыты в других предметах: подшипнике, паровозе. Сходство неполное, трудно вербализируемое, но вполне очевидное.



А. Кертеш. «Уголок в студии Ф. Леже». 1927

[9] *Сюрреалисты не чуждались использовать визуальные метаболы. Наиболее известная сюрреалистическая метабола — знаменитая сцена с луной, пересекаемой облаком, и разрезаемым бритвой глазом в начале фильма Буньюэля и Дали «Андалузский пес» (1929). Из сценария фильма: «Пролог. Как-то раз... Ночь. Балкон. У балкона человек точит бритву. Он смотрит на небо и видит сквозь стекло... Легкое облачко, приближающееся к полной луне. Потом - лицо девушки. Ее глаза широко раскрыты. К глазу подносится лезвие. Облачко проплывает перед луной. Лезвие рассекает глаз» (Сценарий фильма 1928 г.). Обычно эту сцену трактуют как вывернутую метафору, что неверно: это метабола. Фрагмент начала фильма в сети: http://www.vokrug.tv/video/show/Andaluzskii_pes_Razrezanie_glaza/*

Сам Луис Буньюэль утверждал, что образ глаза, разрезаемого бритвой, приснился ему: «Приглашенный в Фигерас к Дали провести у него несколько дней, я рассказал ему, что недавно мне снилось вытянутое облако, перерезающее луну, и лезвие бритвы, вскрывающее глаз». Жорж Батай, однако, приводит иную версию: «Буньюэль сам рассказывал мне, что этот эпизод придумал Дали, которому он был непосредственно подсказан подлинным видением узкого и длинного облака, перерезающего лунный диск». (Цит. по М. Ямпольский. «Память Тересия», с. 269-270). Как бы то ни было на самом деле, и Буньюэль, и Дали мыслили визуальными тропами.



А. Кертеш. «У Мондриана». 1926 г.

Фотография Андре Кертеша «У Мондриана», 1926 г. не была принята современниками. В апреле 1977 года фотограф вспоминал: «Через год после появления серии «У Мондриана» была опубликована критическая статья об одной из фотографий этой серии. Критик досконально изучил причины того, что работу плохо приняли: он, оказывается, никогда не видел фотографий, которые «режутся» вертикальной линией прямо по центру и в которых сбалансированы свет и изображенные детали. Когда я делал этот снимок, я даже не думал об этом. Много лет спустя Джон Жарковски демонстрировал эту фотографию на выставке и использовал ее для оформления календаря Музея современного искусства. Жарковски был первым, кому эта работа понравилась и кто ее понял».[10]

Композиции с вертикалью, делящей кадр примерно пополам, относятся к числу парасимметричных (и часто называются композицией «весы»). Правая и левая части кадра поставлены в позицию сравнения, то есть, композиционно подготавливается визуальная метабола, метаболитами которой являются не столько отдельные предметы обстановки, сколько половинки целиком. Но для конституирования тропа недостаточно только позиции сравнения половинок, необходимо сходство или контраст «содержимого» половинок. И глаз зрителя найдет такое тонкое «мерцающее» сходство-различие: между вазой с цветами на столе в левой части и светлыми ступеньками с вертикальными прутьями, поддерживающих извилистую линию перил, — в правой части. Между ножками столика, обозначенными тонкими светлыми вертикалями, и половицами справа. Между геометрией многоугольников темных и светлых пятен слева и справа.

Парасимметричная композиция резко усиливает функцию сравнения метаболитов, вынуждая зрителя искать медиатора тропа. «Предметом» фотографии становится само это сходство, сконцентрированное в медиаторе метаболы.

---

[10] *П. Хилл, Т. Купер. «Диалог с фотографией», С-Пб, «Лимбус Пресс», 2010, с. 69-70. В другом интервью Кертеш признавался: "I went to his studio and instinctively tried to capture in my photographs the spirit of his paintings. He simplified, simplified, simplified the studio with its symmetry dictated composition."*

На приведенные рассуждения мне могут возразить, что сам Андре Кертеш, возможно, не воспринимал свои фотографии как художественные, и не видел в них тропов, которые здесь отыскиваются. Возможно, что так и было… Но здесь мы не занимаемся историческим исследованием авторских намерений, нас интересует *интенциональность самого произведения,* которая адекватно осмысливается в русле последующего исторического развития искусства фотографии.

Зритель не обязан отгадывать интенцию автора, и произведение, однажды вброшенное в культурную среду, живет по законам культуры, формируя вокруг себя собственное интенциональное поле.[11] «Ведь целенаправленность или, если угодно, «намеренность» — всё это проступает не только в действующем лице истории, но в гораздо большей степени и в самих объектах истории. Им свойственна именно такого рода интенциональность. Интенция — это взгляд на вещи, как бы направленный вперед, старающийся учесть их будущее состояние».[12]

Углубляясь в творчество выдающегося французского фотографа, прихо-дишь к пониманию, что задача поэтического фотоискусства — искать в Реально-сти взаимопричастности, отражающие красоту и удивительность бытия. И это было возможно во время Андре Кертеша и возможно сейчас, потому что по слову Новалиса, «Самая возвышенная поэзия соседствует с нами, и обыденный предмет нередко предстает как ее излюбленнейший материал».

А. Кертеш в годы зрелого творчества продолжал эксплуатировать удачные композиционные схемы, найденные им в 20-х годах. Так на следующей фотографии «Центральный парк». Нью-Йорк, 1944 г. метаболитами (составляющими частями) визуального тропа являются черное отражение дерева на светлом фоне и человек с моделью парусника на темном фоне. Расположенные по диагонали кадра, они являются как бы инверсиями друг друга. И отражение в луже — это уже не отражение дерева (отсутствующего в кадре), а отражение «дерева-парусника».



А. Кертеш. «Центральный парк». Нью-Йорк, 1944 г.

[11] *«Когда произведение опубликовано, авторское толкование не более ценно, чем любое прочее. Мой замысел остается замыслом, а произведение — произведением… Ценность творений человеческих заключается отнюдь не в них самих, но в развитии, которое они получают от прочих людей и от последующих обстоятельств», — Поль Валери («Об искусстве», М., 1993, с. 106, 118).*

[12] *Майкл Баксендолл. «Узоры интенции. Об историческом истолковании картин». М., 2003, с. 52.*

ДАЙДО МОРИЯМА



Среди авторов, испытавших на себе плодотворное влияние искусства Кертеша, — Брассай, Картье-Брессон, Роберт Фрэнк, Вилли Рони, Робер Дуано, Мартина Франк, Йозеф Куделка, Ральф Гибсон и другие мастера фотографии.

Приведем один более современный пример. В 2006 году выдающийся японский фотограф Дайдо Мориями выпустил альбом «t-82», состоящий из 75 пар черно-белых фотографий, напечатанных на разворотах, и четырех одиночных снимков.[13] Жанровые снимки сделаны на задворках Токио игрушечной камерой (“toy-camera”) с малоконтрастной оптикой низкого разрешения. Часто кадры недоэкспонированы или переэкспонированы. На многих фотографиях объекты представлены недетализированно, своими «обобщенными» очертаниями. Потеря деталей изображения усиливает роль геометрического плана фотографии и облегчает возможность сопоставлений объектов как внутри отдельного снимка, так и в пределах всей серии.

Большинство работ альбома вовсе лишены внутренних связей, что вынуждает зрителя искать связи именно в парах. Каждый разворот альбома является диптихом: симметричной склейкой (под корешок книги, без промежутка) взаимодействующих друг с другом фотографий одного и того же формата. Напомним, что фотография Кертеша «У Мондриана» фактически представляет собой «нерукотворный» диптих: кадр разделен пополам вертикалью дверного косяка. Авторская интенция Кертеша проявилась в выборе композиции, столь непривычной для зрителя двадцатых годов. Напротив, диптихи альбома «t-82» составлены автором, поэтому манифестированная интенциональность просматривается на протяжении всего визуального ряда книги.

На одном из разворотов альбома размещены: слева — фотография общего вида площади со скульптурами и мелкими фигурами посетителей музея, справа — уличная сценка с ребенком в коляске, снятая с близкой дистанции.

[13] *«moriyama daido t-82». PowerShovel, Ltd. toy camera books, vol 1. Фотографии альбома квадратные, при сканировании развороты оказались подрезаны.*

Метод визуального сближения створок диптихов, который на протяжении всей серии применил Дайдо Морийама, мы определяем как *иррадиацию подобия*. Это метод заключается в следующем. В структуру медиатора, соотносящего фотографии диптиха друг с другом, входят пары объектов с разной степенью подобия. В иерархии пар медиатора непременно есть пара, — реже несколько пар, — с очевидным подобием: это точки *первичного подобия*. С этих точек начинается распространение признания подобия на другие пары медиатора, подобие которых поначалу не столь очевидно. Постепенно продвигаясь по иерархической структуре медиатора, подобие как нервное возбуждение продвигается на все менее и менее очевидные по сходству пары.

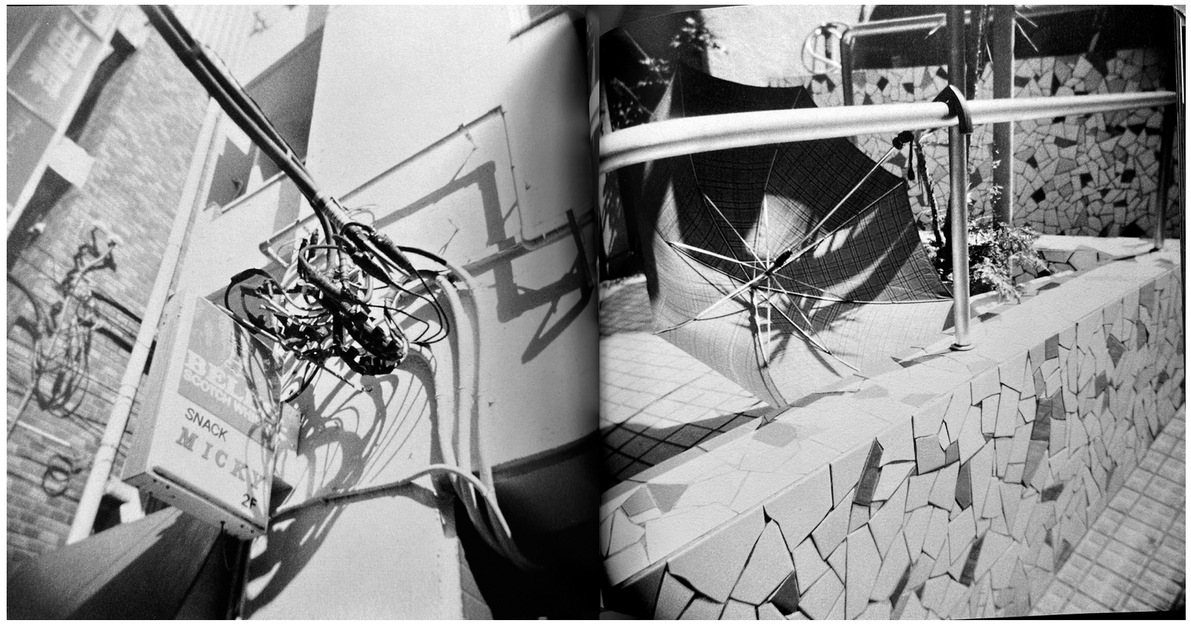
Так, в рассматриваемом диптихе восьмиугольник, обрамляющий скульптуру в левой створке, очевидно подобен крышке люка правой створки. Люк и восьмиугольник расположены симметрично относительно корешка альбома как оси. Эта пара объектов — точка инфицирования диптиха подобием. В правой части диптиха выше люка расположена разметка перехода с черными фигурами пешеходов, а в соответствующем месте левой части диптиха — полоски кладки мостовой с черными пятнами растений. Подобие этой пары не столь очевидно, но из-за её сходного положения относительно первой пары, «инфекция подобия» распространяется и на вторую пару.

Таким образом, «сценические площадки» для действия справа и слева оказываются метаболически отождествленными. Третья пара — скульптура на постаменте в левой части диптиха и женщина с коляской справа мало чем сходны, если ее рассматривать независимо от структуры медиатора. Конечно, оба элемента пары состоят из светлого низа и черного верха, но масштабы и насыщенность деталями объектов различны. Тем не менее, инфекция подобия «заражает» и на эту пару, поскольку положение скульптуры относительно восьмиугольника и полосок мостовой примерно такое же, как положение коляски относительно люка и разметки перехода. То есть, сходство площадок фундирует достоверность подобия объектов, занимающих в этих пространствах одинаковые позиции. Обсуждаемый диптих конституирует визуальную метаболу, перебрасывающую мостик от живого и движущегося (женщины с ребенком), к неподвижному камню — скульптуре, покоящейся на постаменте.

Сходным образом устроены почти все диптихи альбома «t-82».



Для самостоятельного размышления и разбора приведем еще пару разворотов.



В этой статье мы не обсуждали вопроса о «качестве» визуального тропа: неожиданности «переброса», новизны, силы и убедительности сопоставлений. Отметим, что способность метаболы создавать новую реальность возрастает прямо пропорционально разнородности метаболитов. Два колеса автомобиля сходны до очевидной тождественности, но метабола с ними невозможна, по-скольку у колес нет разнородных свойств, подлежащих обмену. Далее, метаболическое сопоставление живого и неживого дает лучший результат, чем сравнение однотипных сущностей.

Другой фактор, повышающий продуктивность метаболы, — неочевидность и неожиданность медиатора (что прекрасно продемонстрировал Дайдо Морийама). В чем, собственно, заключается неожиданность сопоставлений? — В первую очередь в их бесполезности для жизни, в невозможности «состыковать» визуальное пространство фотографии, перешитое нитями метабол, с обустроенным жизненным пространством зрителя. С одной стороны, троп разрушает функционально-бытовые связи изображенных вещей, низводит вещи до уровня «кирпичиков», имеющих лишь формы. С другой стороны, троп конституирует из этих кирпичиков свою собственную реальность новых объектов, скрепленных необычными связями. Зритель попросту не может действовать в такой реальности. Это делает поле фотографии «листом с буквами», из которых зритель может составлять любые смыслы, лишь бы они были согласованы с нитями метабол.[14]

Москва— деревня Иванисово,
июль — август 2011 г.
«Вместо предисловия» написано в апреле 2026 г.

[14] *Сходным образом функционирует литературная метафора. «Лакан был прав, когда утверждал, что изолирование элементов речи необходимо для того, чтобы запустить механизм парадигматической субституции, на котором в конечном счете основан весь процесс фигурации. Мы можем мыслить метафорами и метонимиями только потому, что смогли изолировать элементы, свести их к «букве» и тем самым включить в игру подмен. Эта игра замещений… возможна только в сфере означающих и только в результате членения их цепочки. Но эта риторическая игра замещений и фигураций, открывает, по словам Лакана, «нехватку бытия в отношении к объекту» (“le manque de l’etre dans la relation de l’objet”, — Lacan Jacques. L’instance de la lettre dans 1’inconscient ou la raison depuis Freud // Ecrits I. Paris: Seuil, 1970. P. 274.). Эта фигуративная антибытийность позволяет желанию вписываться в структуру означающих и открывать пространство замещений для объектов желания», — М. Ямпольский. «Беспамятство как исток». М., «НЛО», 1998, с. 53.*

Представляет Борис Гуревич

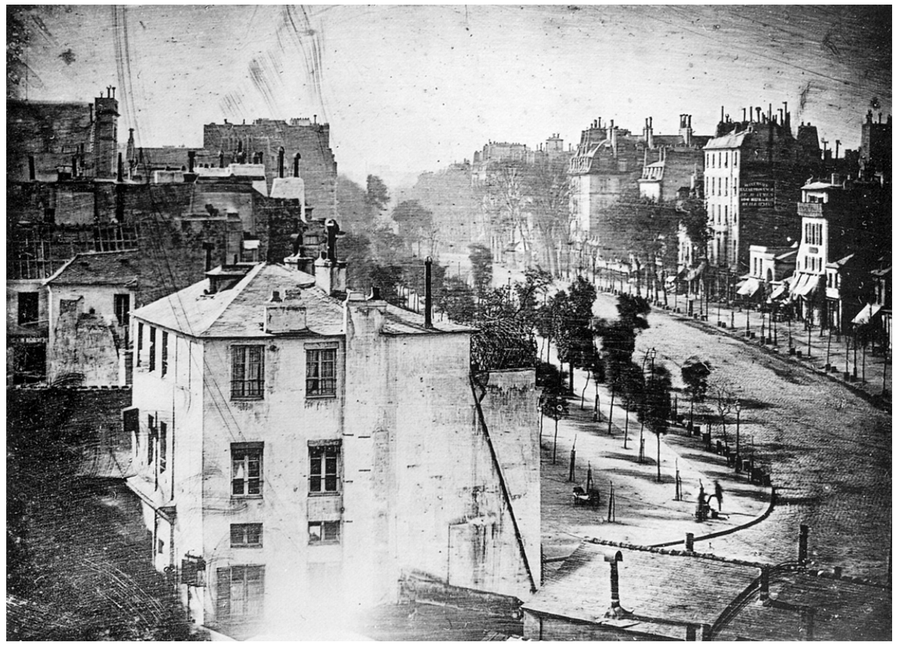
История цветной уличной фотографии

«Чистый цвет, не испорченный смыслом
и не подкрепленный избранной формой,
подсказывает душе тысячи вещей».

Оскар Уайльд

Мне очень тяжело было решиться поднимать эту тему — с одной стороны, я наблюдаю постоянный рост количества цветных фото на различных ресурсах, публикациях и выставках, а с другой стороны, как мне кажется, черно-белая фотография до сих пор несет некое волшебство света и формы и не отвлекает от них цветом. Сразу скажу, что рамки этой публикации включают только уличную фотографию, а другие жанры я затрагивать не буду.

Давайте для начала определим, что именно подразумевается под уличной фотографией. Уличная фотография — это жанр, который фиксирует повседневную жизнь в общественном месте, и эта публичность места позволяет фотографу делать спонтанные снимки незнакомцев, часто без их ведома. Так, уличным фотографам удается выделять и запечатлевать моменты, которые иначе могли бы остаться незамеченными.



Для меня лично ключевым словом в этом определении является «момент». Сразу возникает вопрос: можно ли считать фотографию Луи Даггера “Boulevard du Temple“, снятую в 1838 году, уличной фотографией? Увековеченная пара чистильщика сапог и его клиента явно снята без их ведома и в общественном месте. Единственное «но» — это десятиминутная выдержка, которую тяжело назвать моментом. Можно, конечно, считать, что эта уличная фотография родилась в момент снятия крышки с объектива, а результат — это нечто среднее между стритом и городским пейзажем. Так или иначе, дверь для фотографии жизни на улице открылась.

Первым фотожурналистом (в современном понимании) был шотландец Джон Томпсон, запечатлевший в период 1862-1872 годов жизнь стран Дальнего Востока от пейзажей и монументов до студийных портретов знати и простолюдинов. Кроме этого он снял достаточно много фотографий на улицах городов и даже в опиумных курильнях.







Чтоб полностью оценить труд и мастерство Томпсона, необходимо понять с каким оборудованием эти фотографии были сняты. Джон Томпсон использовал технику мокрой коллодионной фотографии, изобретенную Фредериком Скоттом Арчером в 1851 году. Оборудование включало деревянную камеру, переносную палатку для фотолаборатории, стеклянные негативы 12x16 дюймов, стеклянные емкости, коллодий и нитрат серебра в качестве сенсибилизаторов и проявителей, воду, держатель для пластин. Передвигаться с таким оборудованием было крайне неудобно, поэтому приходилось нанимать носильщиков, которые помогали ему делать фотографии. Процесс экспонирования на мокрой коллодионной пластине занимал от нескольких секунд до двух минут, и здесь требовалось умение взаимодействия с моделями. Хорошо, что Томпсон еще не слышал о «решающем моменте» Картье-Брессона.

В те времена уже были доступны как черно-белые (или, по крайней мере, монохромные), так и цветные отпечатки. Все они требовали сложной обработки, много времени и громоздкого оборудования, но обработка черно-белых отпечатков была намного проще цветных, и чисто из экономических соображений монохром стал фактически стандартом в фотографии.

Монохромная фотография за вторую половину XIX века прошла несколько этапов развития, включая желатиновую серебряную печать, гуммиарабик (красноватый монохромный формат), полутоновую печать, бумажные негативы, фотогравюру, платиновые отпечатки, солевые отпечатки и шрифты Вудбери, которые использовались для разработки дешевой и воспроизводимой черно-белой печати.

Хотя первый долговечный цветной отпечаток был создан в 1861 году, в течение десятилетий в области цветной фотопечати практически не было прогресса. Только к началу 1900-х годов настоящая цветная фотография стала доступна широкой публике; однако, за исключением экспериментальных целей и некоторых рекламных материалов, она редко использовалась как в профессиональной съемке, так и в массе любительских кадров.



Альфред Стиглиц. «Конечная». 1892



Большой вклад в развитие цветной фотографии внес российский ученый Сергей Михайлович Прокудин-Горский. Он использовал метод трехцветной фотографии Адольфа Мите, а позже создал собственный сенсибилизатор, делавший бромосеребряную пластину одинаково чувствительной ко всему цветовому спектру. Это изобретение вывело цветную фотографию на новый уровень. До сегодняшнего дня цветоделение на раздельные чёрно-белые негативы считается наиболее надёжным способом хранения цветных изображений. Выше приведен пример цветной фотографии Бухарского эмира 1911 года и раздельные негативы, показанные как позитивы.

В 1936 году компания Kodak произвела революцию в цветной фотографии, выпустив свою, ставшую легендарной, пленку Kodachrome, которая следовала принципу Kodak: «вы нажимаете кнопку, мы делаем все остальное». Пленка состояла из трех слоев эмульсии, нанесенных на одну основу, причем каждый слой содержал один из трех основных цветов: красный, зеленый и синий.

Сложность, если не учитывать сложности производства пленки, заключалась в обработке, которая включала контролируемое проникновение химических веществ в три слоя эмульсии.Фотографы делали снимки обычным способом, а Kodak занималась проявкой в своих цветных лабораториях.

Добавлю из собственного опыта, снимая на Kodachrome в 80-х, я отправлял пленку в Штаты и ждал примерно полтора месяца, однако получал в красивой коробочке, где каждый слайд уже был в рамочке.

Эта цветная пленка позволяла получать высокодетализированные изображения во всей их выразительной цветовой гамме, что сделало ее чрезвычайно популярной среди коммерческих фотографов во второй половине XX века. Однако представители более «серьезных» стилей, таких как фотожурналистика, в основном продолжали отвергать привлекательность цветной фотографии, считая ее показной, лишенной подлинности и препятствием в борьбе за то, чтобы их вид деятельности считался подлинной формой искусства.





Исключением был австриец Эрнст Хаас, который, хотя и не всегда признавался таковым, был в авангарде раннего цветного фотографического движения и помог заложить основу для тех, кто последовал за ним. Первоначально работая исключительно в черно-белом цвете, он начал осваивать хроматические изображения с приобретением своей первой камеры Leica вскоре после начала работы в агентстве Magnum в 1949 году. Я не буду описывать все творчество Хааса, но приведу несколько примеров его ранних цветных фотографий.





ERNST HAAS

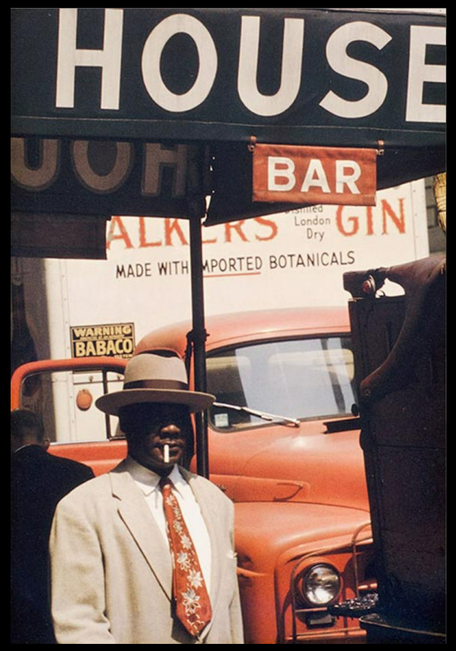




Еще одним важным ранним колористом был современник Хааса, американец Сол Лейтер. Его изображения улиц, окружающих его дом на Манхэттене в 50-х и 60-х годах, совершенно необычны и являются примером иного художественного подхода. Он обладал живописным взглядом на цвет и, подобно Хаасу, увлекался абстракцией, часто снимая через окна, поверхности которых неизменно были покрыты паром, дождем или отражениями. Однако, в отличие от динамизма, присущего Нью-Йорку Хааса, Лейтер искал редкие моменты безмятежности, отражавшие его собственную сдержанность, кстати, только в фотографии. В жизни Сол был жизнелюбом и талантливым, увлеченным художником. Живопись влияла на все аспекты жизни Сола и особенно на его фотографическое чутье.

О творчестве Лейтера можно рассказывать долго, о фотографии, о живописи на холсте и на фотографиях, но не в рамках этой публикации. Тут я приведу несколько примеров его ранней цветной фотографии.



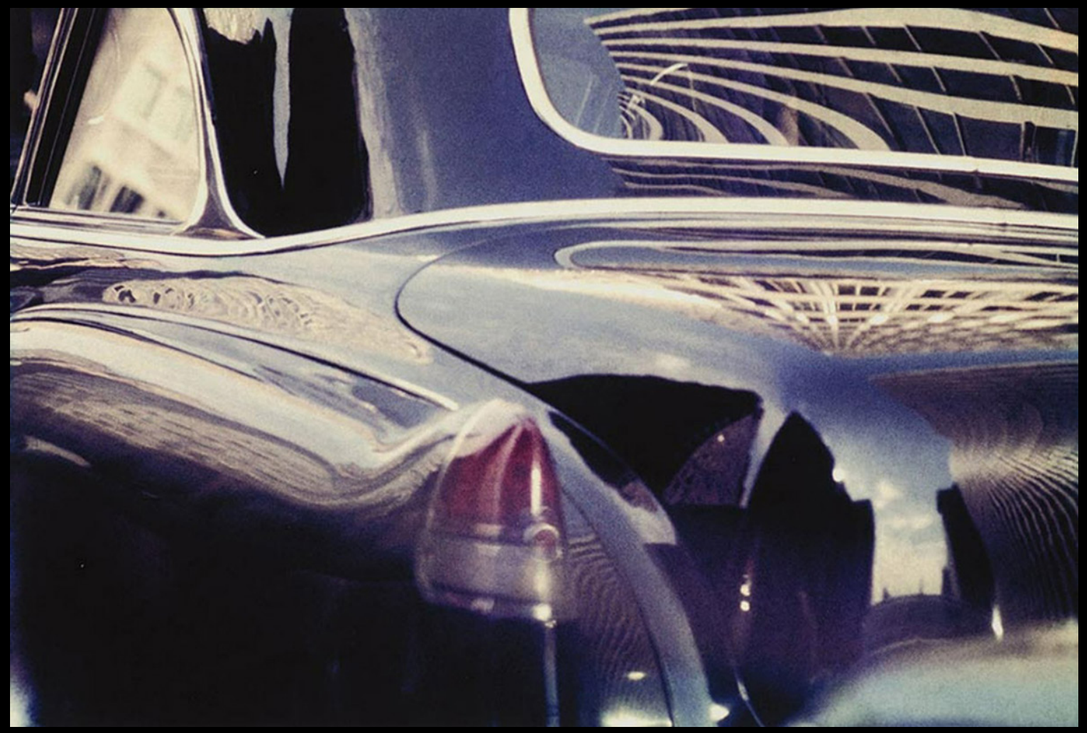

HOUSE
BAR
GIN
MADE WITH IMPORTED BOTANICALS
WARNING
BABACO

SAUL LEITER









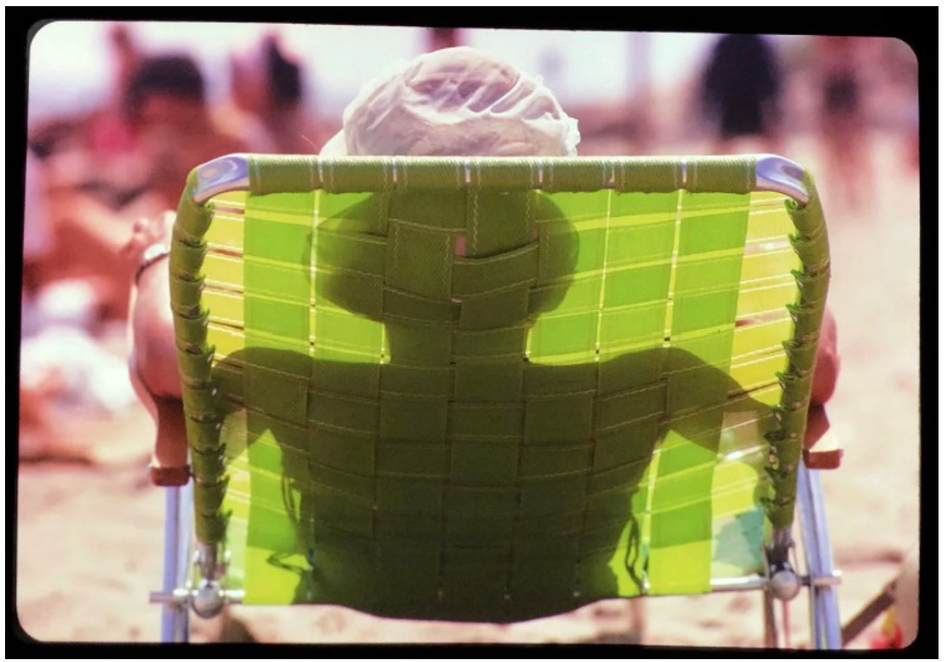


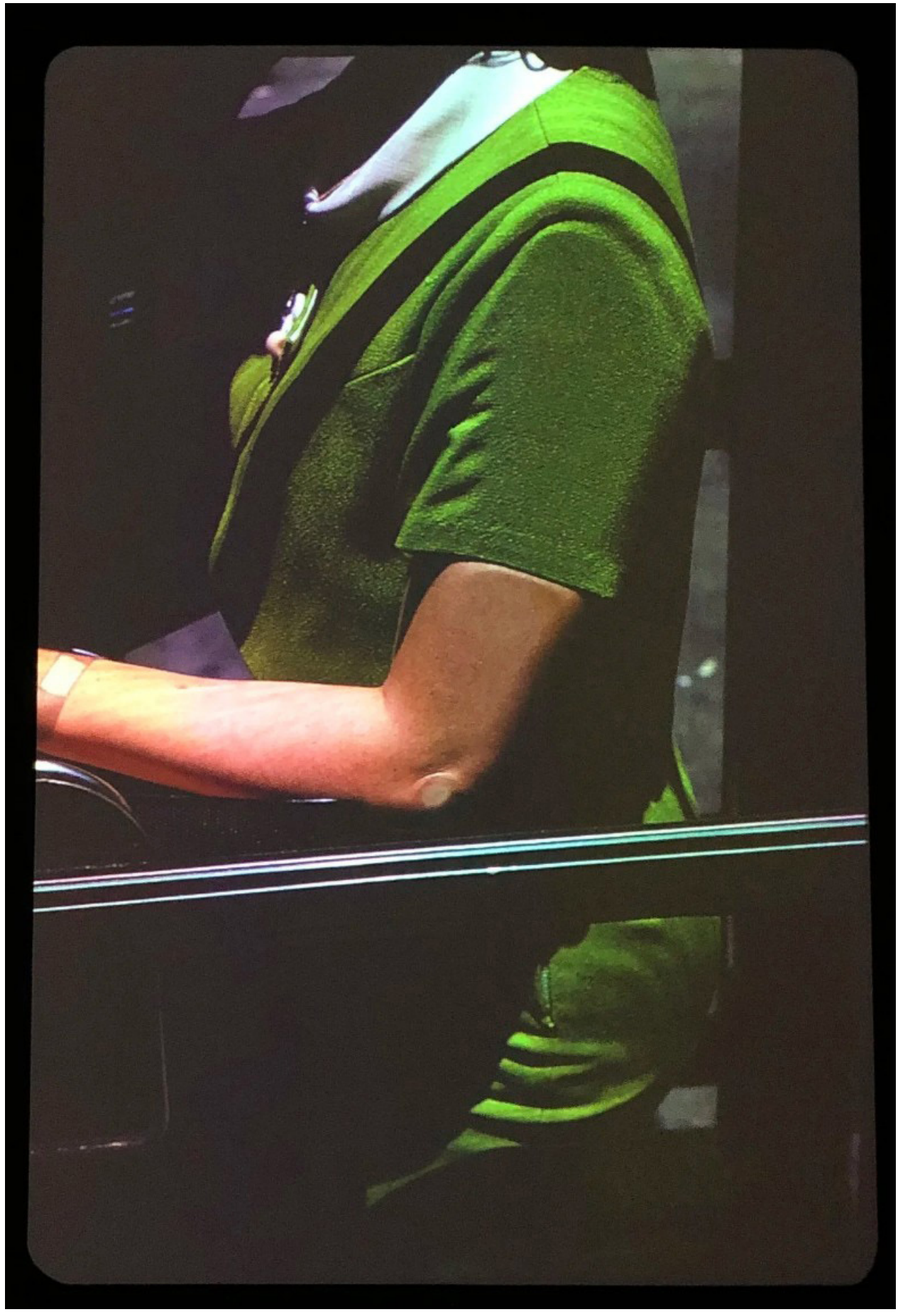
Думаю, что не найдется фотографа, незнакомого с одним из родоначальников американской уличной фотографии, Гарри Виноградом.

Он известен прежде всего своими спонтанными и энергичными черно-белыми стрит фотографиями. Менее известен факт, что Виноград также сделал более 45 000 цветных слайдов в период с начала 1950-х до конца 1960-х годов. Эти фотографии только дополняют его собственный подход к профессии, который становился все более открытым, независимым и радикальным.

Он обычно фотографировал двумя камерами, закрепленными на шее: одна была заряжена цветной пленкой, другая черно-белой. С удовольствием покажу вам несколько цветных примеров.















GARRY WINOGRAND











GORDON PARKS



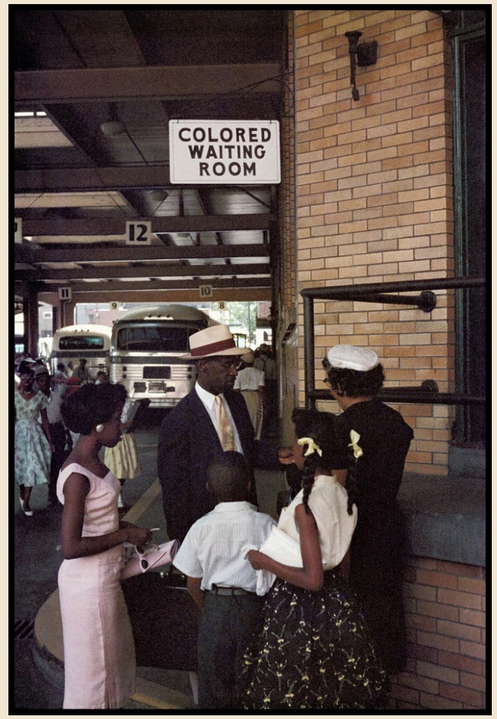


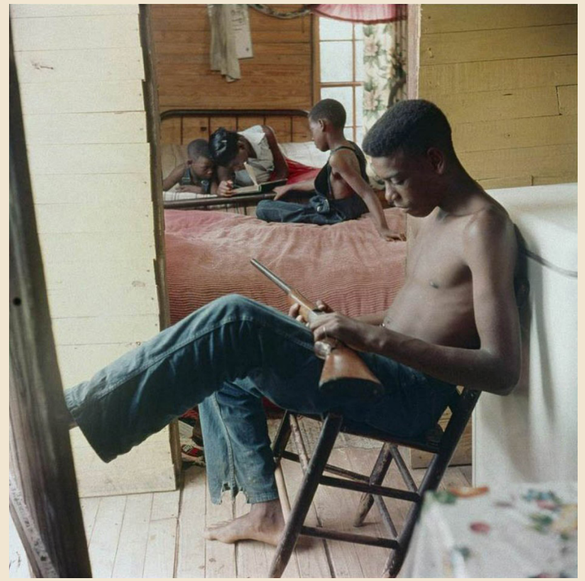
Американский чернокожий фотограф Гордон Паркс — самоучка, получивший известность в фотожурналистике в период с 1940-х по 1970-е годы.

Первый темнокожий фотограф Life и снимавший для Vogue, больше всего фокусировался на вопросах гражданских прав.

Я покажу несколько фотографий, созданных для влиятельной статьи в журнале Life 1956 года, которые представляют повседневную жизнь и трудности многопоколенной семьи, живущей в сегрегированной Алабаме.

Паркс показал, что можно запечатлеть некоторые суровые реалии жизни, не ограничиваясь палитрой серых и черных тонов.











VIVIAN MAIER

Не только профессиональные фотографы снимали в цвете, многие любители тоже экспериментировали в этом направлении, но остались в полной неизвестности.

Все, кроме одной профессиональной няни из Чикаго, которая помимо обширного черно-белого архива оставила после себя еще 40,000 цветных слайдов. Вы догадались, речь идет о Вивиан Майер, чей архив был обнаружен только в 2007 году.

Вивиан начала снимать в Париже в 1949 году на скромную камеру Кодак Брауни, затем, по возвращении в Нью Йорк, она приобретает Роллейфлекс — потолок ее желаний в то время. В 1956 году, уже в Чикаго, она решает начать снимать в цвете, используя довольно дорогую пленку Kodak Ektachrome 35mm.

Показываю вам ниже несколько фотографий того периода и парочку из серии цветных автопортретов середины семидесятых годов.















MEYEROWITZ





Джоэл Мейеровиц — американский уличный и пейзажный фотограф, один из первых приверженцев цвета начала 1960-х годов, когда большинство «художников» было против. Начиная с 1962 года, он начал экспериментировать с цветной фотографией, а вскоре после этого намеренно начал использовать черно-белую гамму, чтобы подчеркнуть контрасты между элементами изображения как художественными, так и графическими. С начала 70-х годов он полностью посвятил себя работе с цветом, убежденный в том, что цветная фотография описывает больше вещей, что в цвете больше содержания. Джоель также преподавал первый курс по цветной фотографии в Купер-Юнион в Нью-Йорке.

«В то время я начал чувствовать, что фотография — это нечто большее, чем просто удачные кадры из жизни на улицах, и что контрапунктная тактика Картье-Брессона, а также своевременные и сосредоточенные на жестах изображения, как мои собственные, так и моих коллег, — это то, от чего мне нужно отказаться».



Благодаря использованию цвета фокус Мейеровица на улице сместился от «запечатленного» момента к более рассеянному наблюдению, к неиерархическому изображению, в котором всё играет равную роль: люди на улице, архитектура, качество дня, угол освещения, вес теней, одновременность мелких событий.

Эту целостность он называл «полевыми фотографиями», передающими «опыт» пребывания на улице, в этом конкретном городе, в данный день и это время года, чтобы зрители могли сами ощутить, что они чувствовали в тот момент.

«Я надеялся, что люди смогут «прочитать» фотографию, а не искать какой-то конкретный случай как приманку, чтобы завлечь их на снимок».

В какой-то момент, внезапно, в 1976 году Джоэль покупает крупноформатную камеру Deardorff 8x10 дюймов и переходит от быстрой, рефлексивной съёмки городских пейзажей и их сложных пространств на 35-мм плёнку к более медитативной, просторной и светлой работе с крупноформатной камерой, таким образом трансформируя собственное восприятие и образ мышления от скоростной натуры ньюйоркца к «старикам» с западного побережья. Он не оставляет свою Лейку, но снимает с того времени иначе.

В рамках этой публикации я покажу только ранние фотографии этого мастера.















HELEN LEVITT

Некоторые фотографы пришли к цветной фотографии в середине творческого пути. Хелен Левитт тоже родилась и выросла в Нью-Йорке, на улицах которого она и сделала большинство своих фотографий. Ее интерес к фотографии зародился в 1931 году, и к шестнадцати годам Хелен решила стать профессиональным фотографом. Особенно ее вдохновляли фотографии Уокера Эванса и Анри Картье-Брессона, с которыми она подружилась. Эванс, оглядываясь назад, говорит, что единственными фотографами, которые, по его мнению, могли сказать что-то оригинальное, были Картье-Брессон, Хелен Левитт и он сам. Следуя примеру Картье-Брессона, Левитт купила 35-миллиметровую камеру и выбрала тему уличной фотографии на следующие 40 лет. В 1939 году ее снимки начали появляться в таких журналах, как Fortune, U.S. Camera, Minicam и PM, а в 1943 году прошла ее первая персональная выставка в Музее современного искусства.





Однако, несмотря на определенную известность, ее называли «самым знаменитым и одновременно наименее известным фотографом своего времени».

Помимо чёрно-белых снимков, которыми она известна, Левитт активно занималась цветной фотографией с 1959 года и 14 марта 1963 года ее цветные работы впервые были показаны в MoMA года в рамках однодневной слайдовой программы «Три фотографа в цвете» - Уильяма Гарнетта, Хелен Левитт и Романа Вишняка. В 1970 ее квартира была ограблена и злоумышленник украл из ее квартиры почти все цветные фотографии. Ей предстояло начать все заново с той же настойчивостью, кульминацией которой стала историческая слайд-шоу-проекция ее цветных работ в Музее современного искусства в Нью-Йорке в 1974 году. Ее подход, избегающий всякого эстетизма и стремящийся приблизиться к сути жизни, был новаторским для того времени.

Как и с предыдущими авторами, я покажу только ее ранние цветные фотографии.

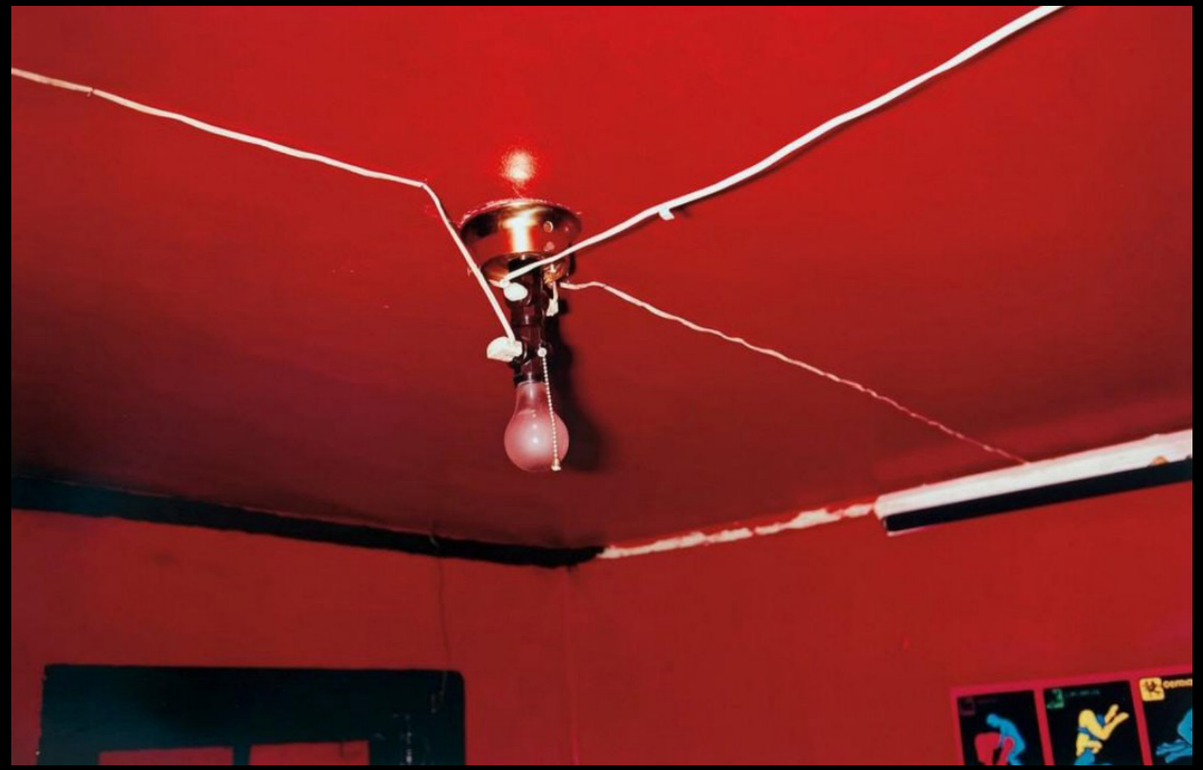












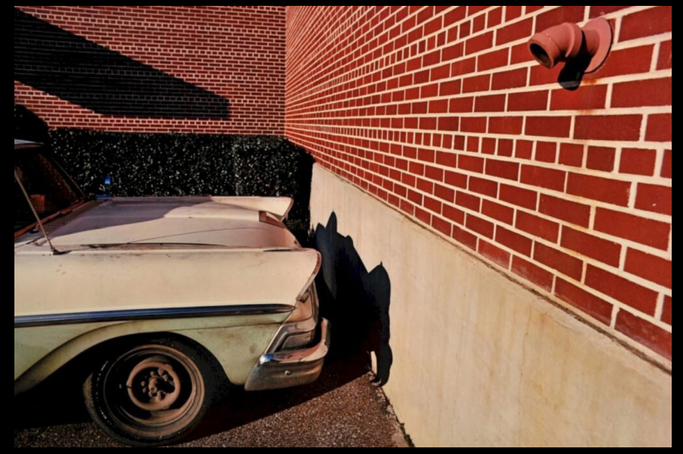
WILLIAM EGGLESTON

Еще один фотограф, которому удалось совершить прорыв для широкого распространения цветной фотографии, — американец Уильям Эгглстон.

Уильям родился в 1939 году в состоятельной семье в Мемфисе на юге Америки, получил всестороннее образование — музыка, живопись, естественные науки, но для юноши он мало интересовался спортом и другими мужскими развлечениями. Поступил в университет, но оставил учебу и увлекся фотографией. Он учился у Анри Картье-Брессона и Роберта Франка, но черно-белые фотографии не приносили ему удовлетворения, и он занялся цветными.

Эгглстон работал и экспериментировал в одиночку и достиг хороших результатов, пребывая в полной неизвестности, пока не был «открыт» галеристом Уолтером Хопсом. В 1976 году Джон Шарковский, легендарный куратор Музея Современного Искусства в Нью Йорке, буквально заполнил музей цветной фотографией Эгглстона и где-то положил конец абсолютной гегемонии черно-белой фотографии, в первую очередь в Америке. Фотографии Эгглстона, посвященные «эстетическому потенциалу обыденного», не сработали бы в черно-белом варианте.

Нужно добавить, что он не тратил время на выравнивание горизонта и композицию: он ловил мгновение, которое больше не повторится. Эта «небрежность» может показаться недостатком, но на самом деле это приём, поэзия визуальных рифм, наитие, которому невозможно научиться.









EGGLESTON




ICE
PEPSI
MITCH &
Coca-Cola
HAMBURGER 30
JUMBO 60
4 REG $1
CHEESEBURER 55
JUMBO 65
FRENCH FRY 25





Frank Horvat

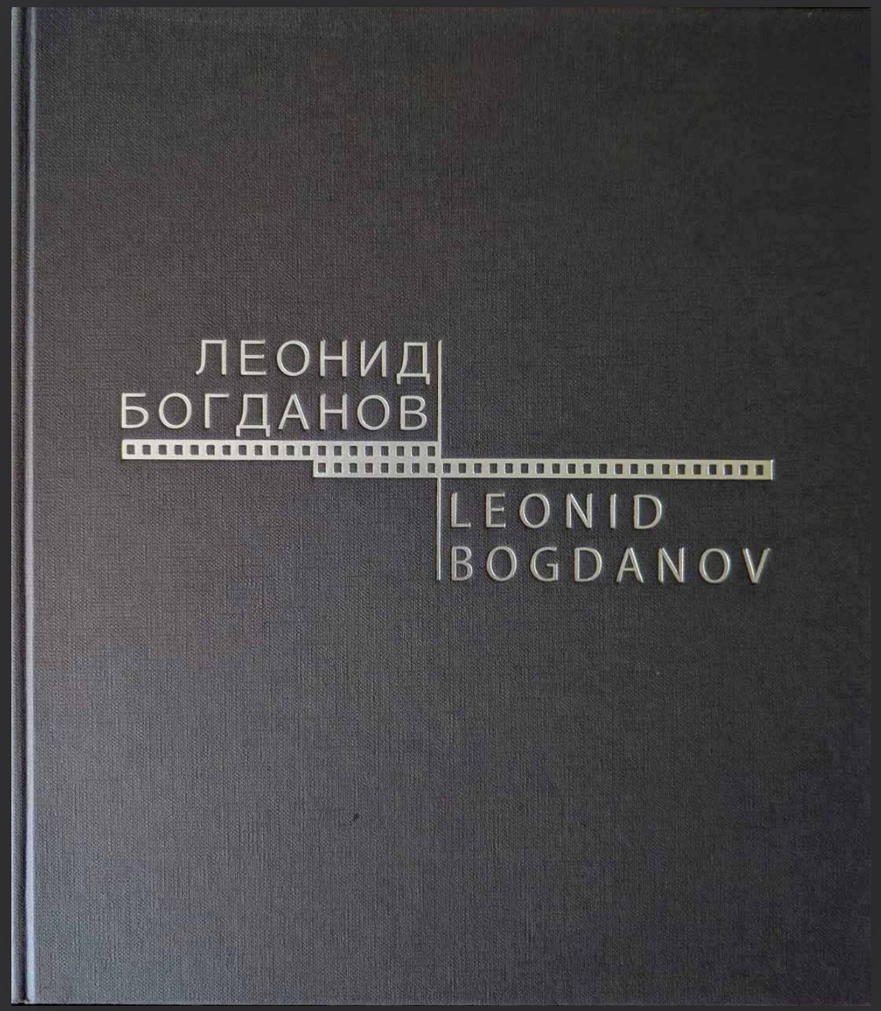
Благодаря усилиям упомянутых ранее и многих неотмеченных мной энтузиастов цветная фотография распространилась повсеместно и среди профессионалов, и у массы любителей. Медиа и книжные издательства тоже постепенно перешли к широкому использованию цвета.

С конца 70-х годов до конца прошлого века появилось огромное количество первоклассных фотографов, работающих исключительно в цвете. Достаточно отметить Алекса Вебба, Мартина Парра, Франка Хорвата, Стива МакКари,Фреда Герцога, Бруса Давидсона и многих других.

XXI век и цифровая эпоха вообще отодвинули черно-белую фотографию на задний план. На мобильные телефоны в день снимается больше, в подавляющем большинстве цветных, чем за весь 20 век. Целые отрасли просто исчезают, а социологи считают, что фотография как искусство умерла.

Очень надеюсь, что в мире осталось достаточно энтузиастов, чтоб не позволить интересной фотографии, в том числе и черно-белой, исчезнуть с лица земли.

Если смогу преодолеть собственный психологический барьер, то попробую в дальнейшем представить подборку современной цветной уличной фотографии.



ЛЕНИНГРАДСКИЙ ФОТОАНДЕГРАУНД

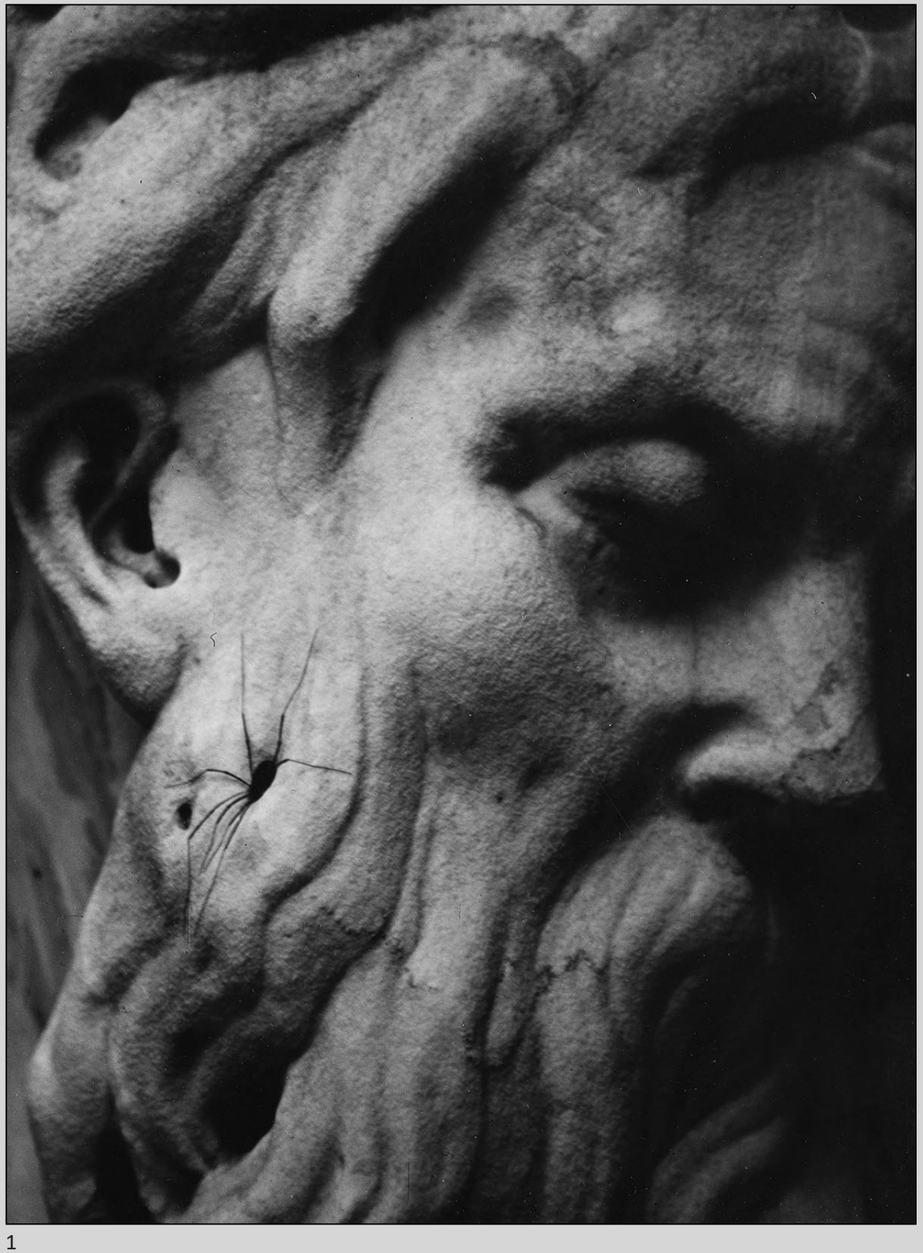
Часть I

Мы немного коснулись неофициальной ленинградской фотографии в прошлом выпуске. Но обстоятельный разговор о ней стоит начать с Леонида Богданова (1949—2003). Это не просто один из фотографов северной столицы. Его мастерская на протяжении трёх десятилетий была центром притяжения для других фотографов.

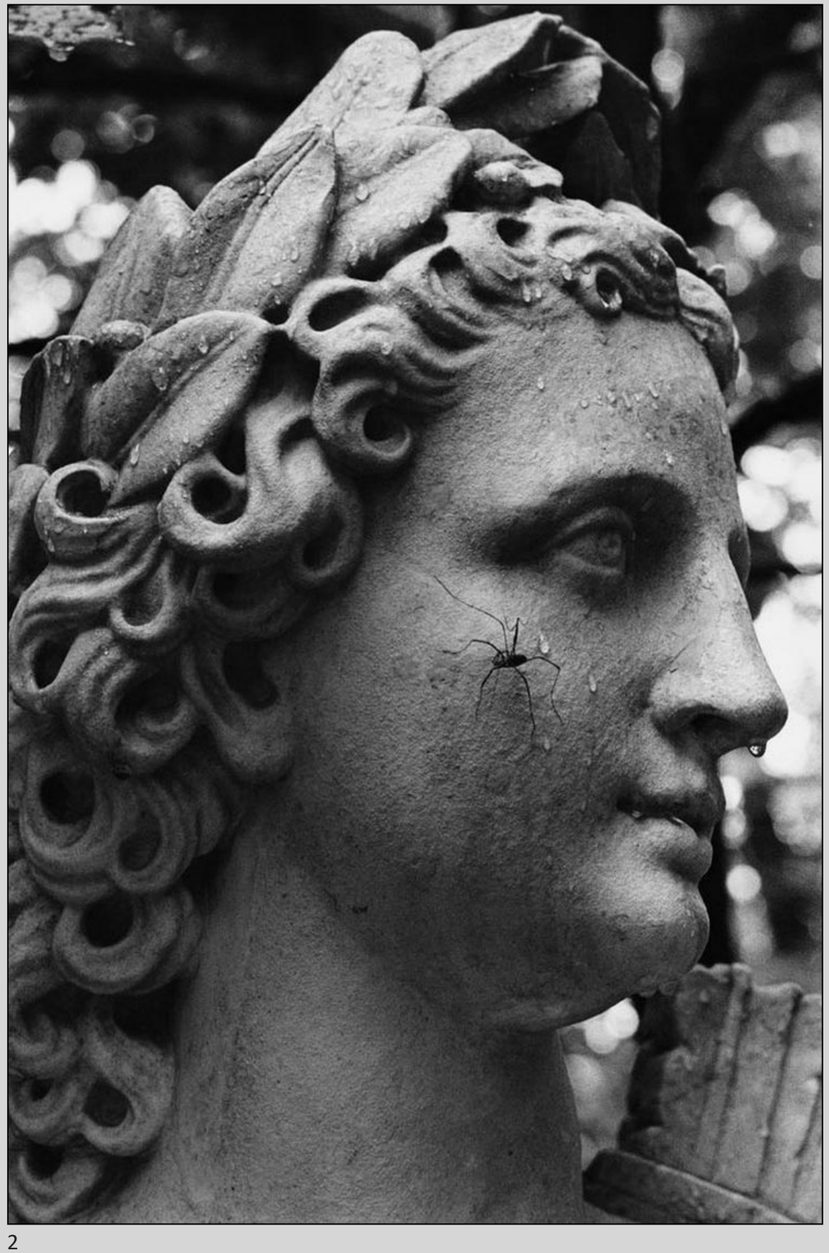


Там они собирались для общения, слушали зарубежные пластинки, обсуждали фотографии, проявляли плёнки и печатали — многие жили в коммуналках, и иного места для занятия фотографией у них попросту не было. Бывало, что Леонид помогал кому-то материально, например, однажды отдал весь гонорар за съёмку Борису Смелову, когда тот случайно разбил свою камеру. К слову, Смелов и Богданов дружили. Они оба были выдающимися мастерами фотографической печати. Пожалуй, никто тогда в Ленинграде не мог с ними в этом сравниться. Было ли между ними творческое соревнование? Не знаю. Я видел только одно визуальное пересечение, и, скорее всего, это был оммаж Бориса Смелова другу.

Будучи профессиональным фотографом, Леонид Богданов щепетильно разделял фотографии, сделанные на заказ по работе, и личное творчество и никогда не показывал рабочие материалы в кругу друзей.



1



2

При жизни у Леонида Богданова было всего две персональные выставки и три групповые. Первая выставка, в которой он участвовал, проходила в 1974 на частной квартире ленинградского поэта Константина Кузьминского. Эта выставка стала настоящим событием андеграундного существования ленинградской фотографии. Она называлась «Под парашютом» — из-за того, что для необходимого рассеянного освещения под люстрой был натянут настоящий парашют. Главными участниками той выставки были сам Богданов, Смелов, носивший прозвище Пти-Борис, и Борис Кудряков (Гран-Борис). Им заслуженно достались самые большие стены. Также в выставке участвовали Ольга Корсунова, Анатолий Сапроненков, Валентин-Мария-Тиль Самарин и другие, всего фотографов собралось числом 13.

Был Леонид также и членом вполне официального фотоклуба при Выборгском Дворце культуры, прославившегося тем, что там райкомовские партийные деятели в буквальном смысле уничтожили уже развешанные фотографии готовой к открытию выставки Смелова.

Леонид Богданов понимал, что его фотографии идут вразрез с советской пропагандой, с соцреализмом, поэтому никогда не пытался участвовать в официальных выставках.

1. Леонид Богданов. Скульптура, Ленинград. 1978
2. Борис Смелов. Аполлон с пауком. 1978


18
наб. КРЮКОВА
канала
МАГАЗИН
ПОСУДЫ





Основной темой Леонида Богданова была дореволюционная архитектура Санкт-Петербурга, которая на его снимках часто несла на себе приметы советского Ленинграда.



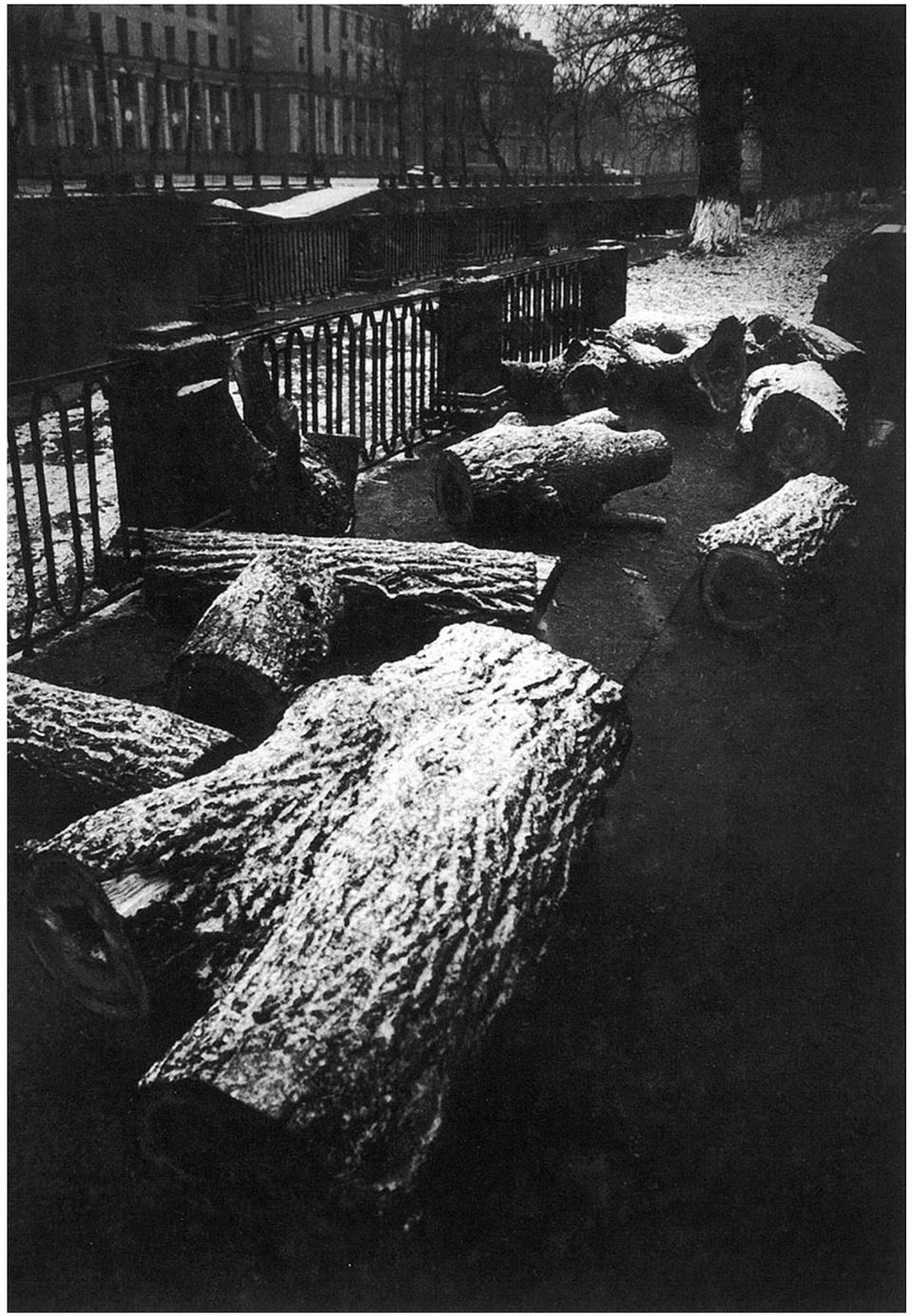
Похоже, что излюбленным временем для Леонида были сумеречные белые ночи, вечер и раннее утро. Город пуст, низкое солнце создаёт блики на окнах, на земле, отражаясь в мокром асфальте, трамвайных рельсах и дождевых лужах.



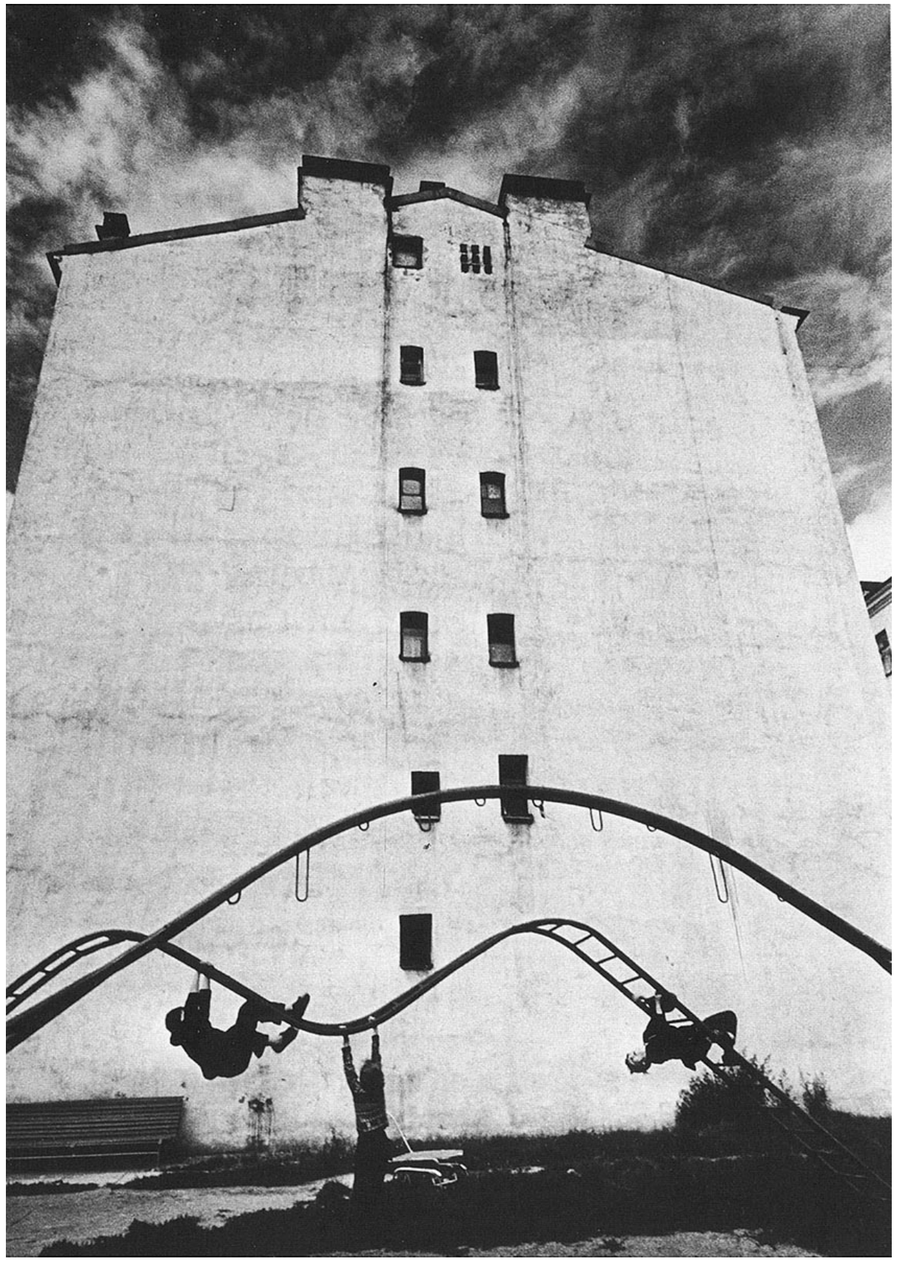
Здания утопают в глубокой тени, оставляя лишь силуэты на фоне тревожного неба. Фотографии мрачны, в них много густой черноты, в которой едва угадываются детали.







Как и Смелов, Богданов много снимал Ленинград на границе осени и зимы, тронутый первым снегом.

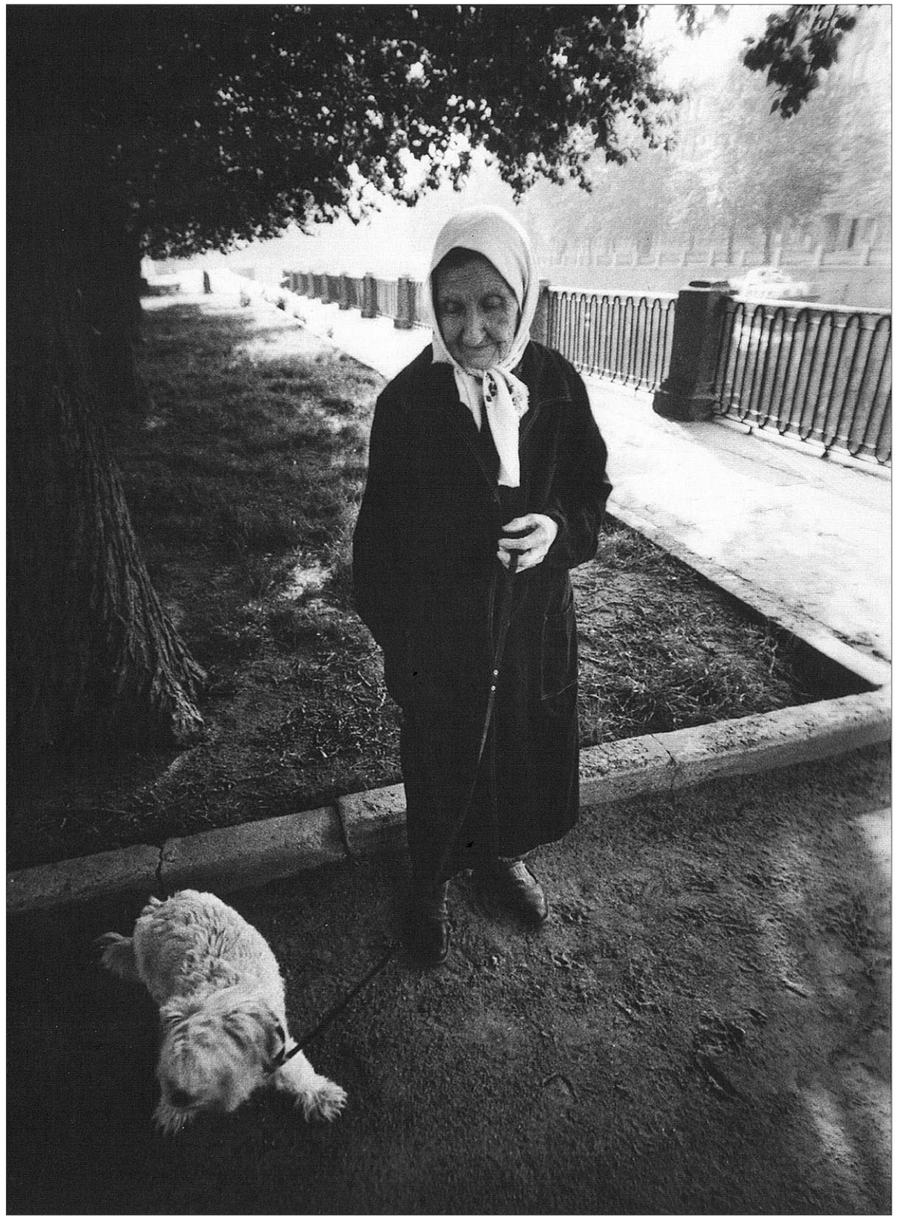


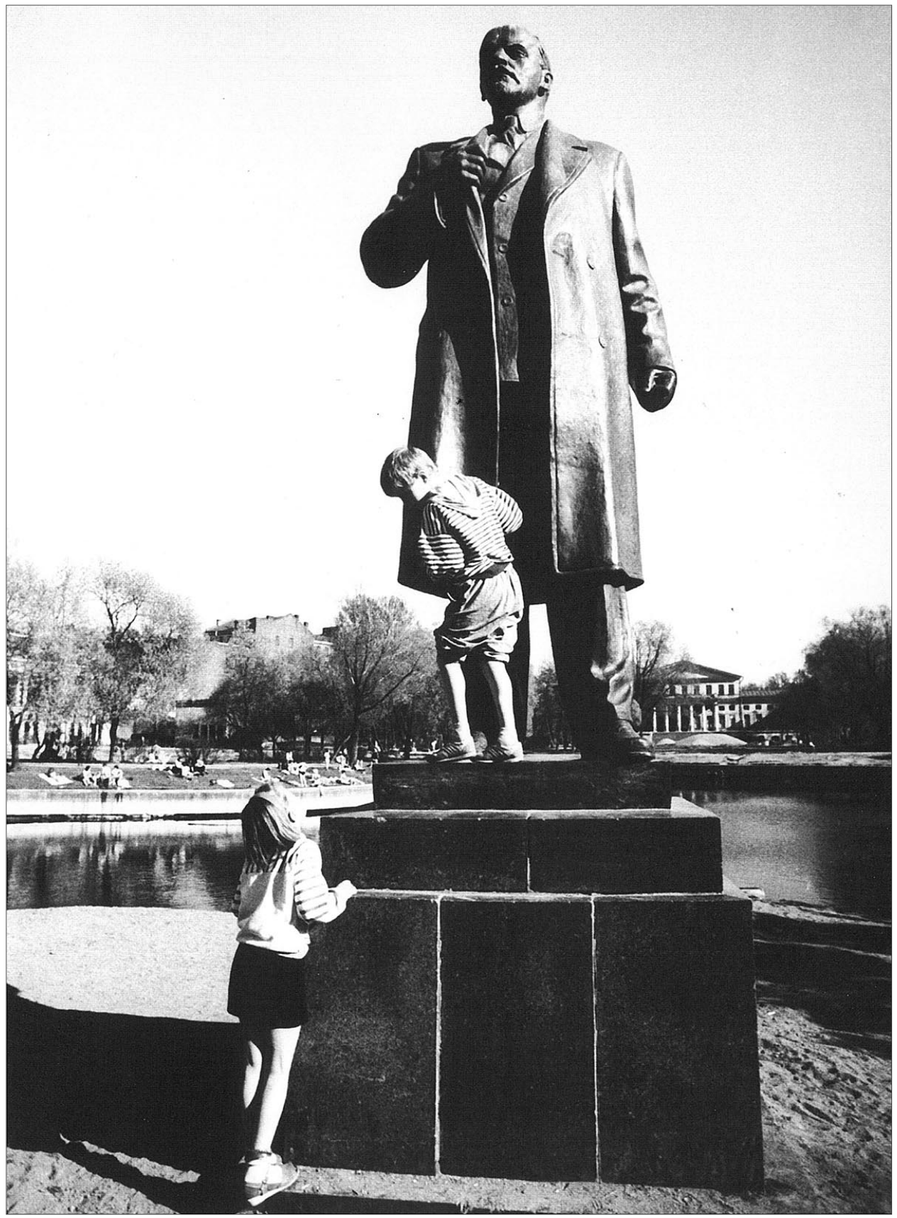
Архитектура Ленинграда–Петербурга не только главный герой фотографий Богданова, но и фон в его жанровых работах, среди которых заметное место занимают темы детства, одинокой старости, повального пьянства как пролетариев, так и разнообразной интеллигенции…







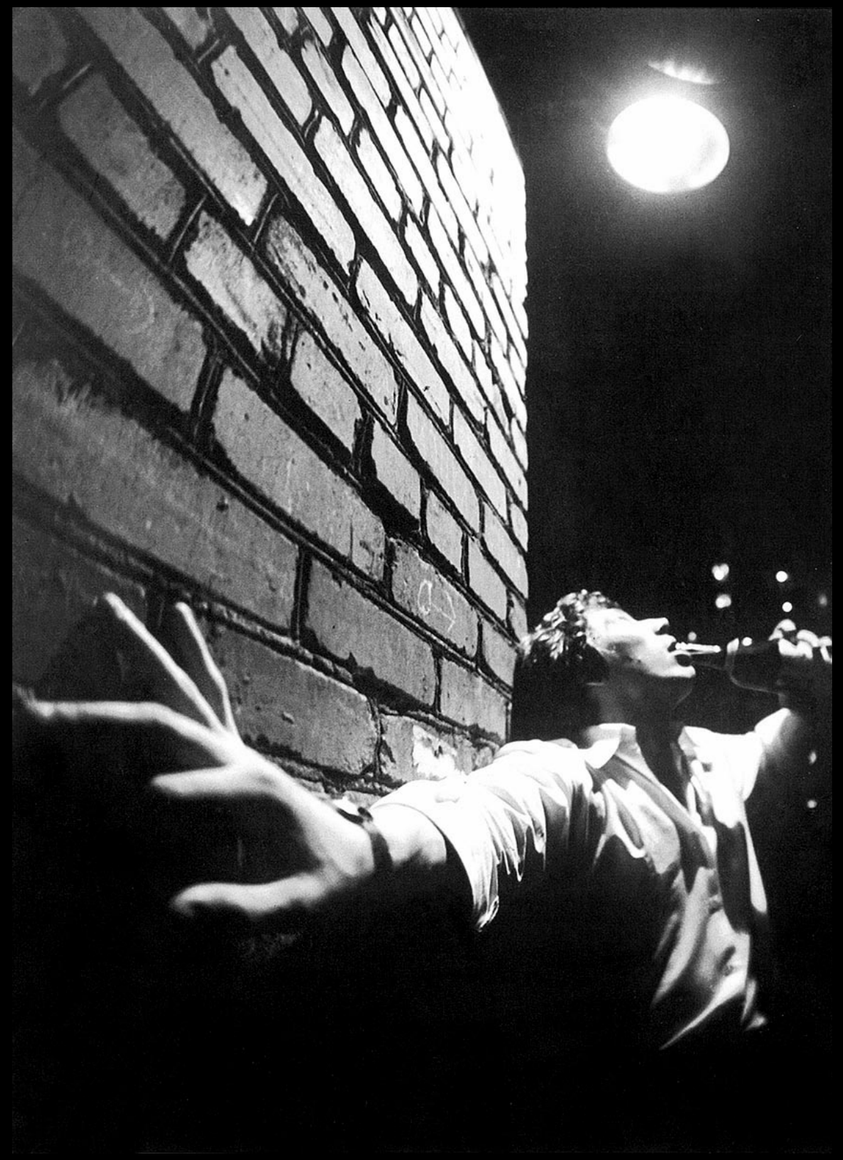




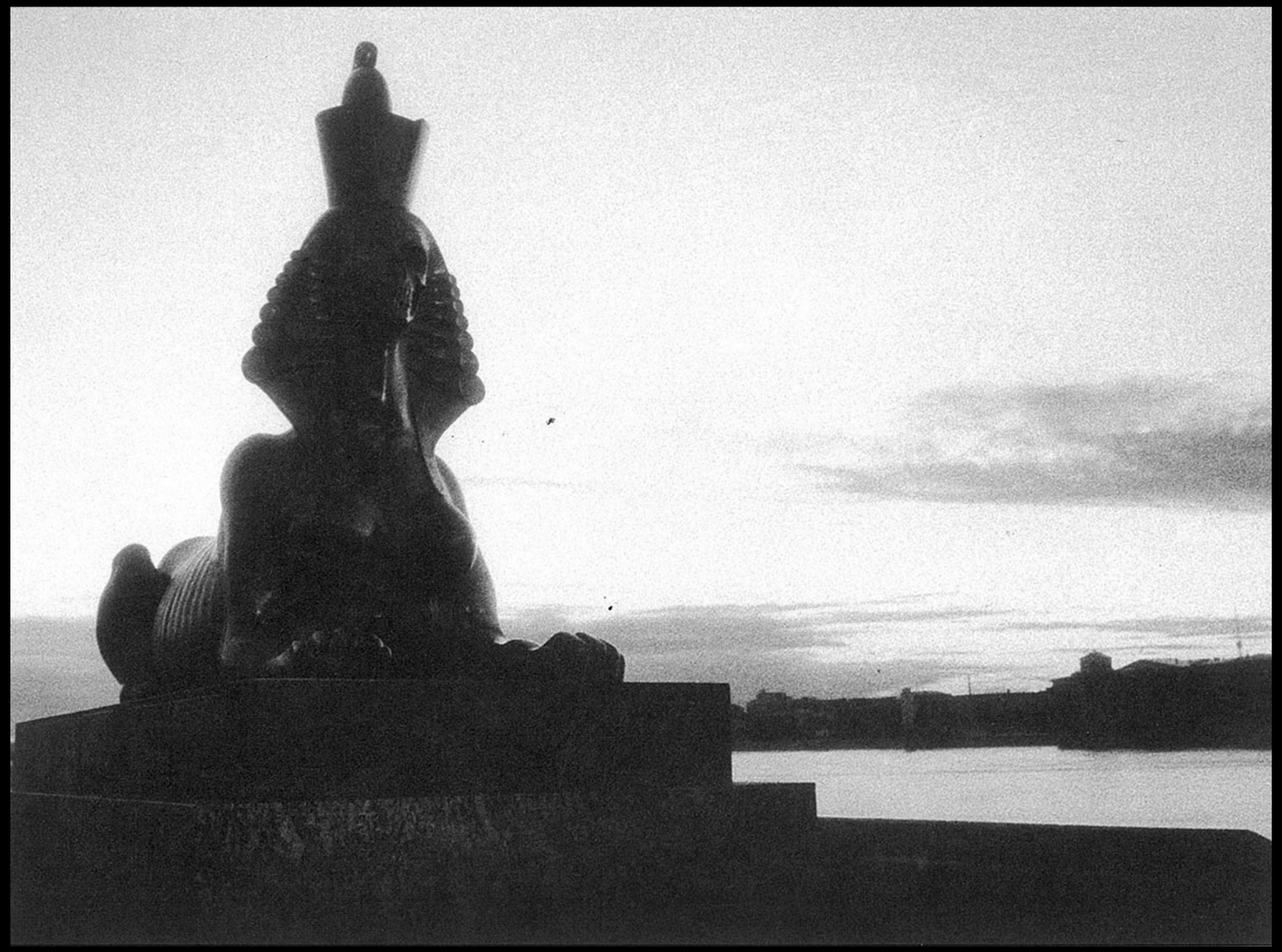



ПИВО
ПИВО

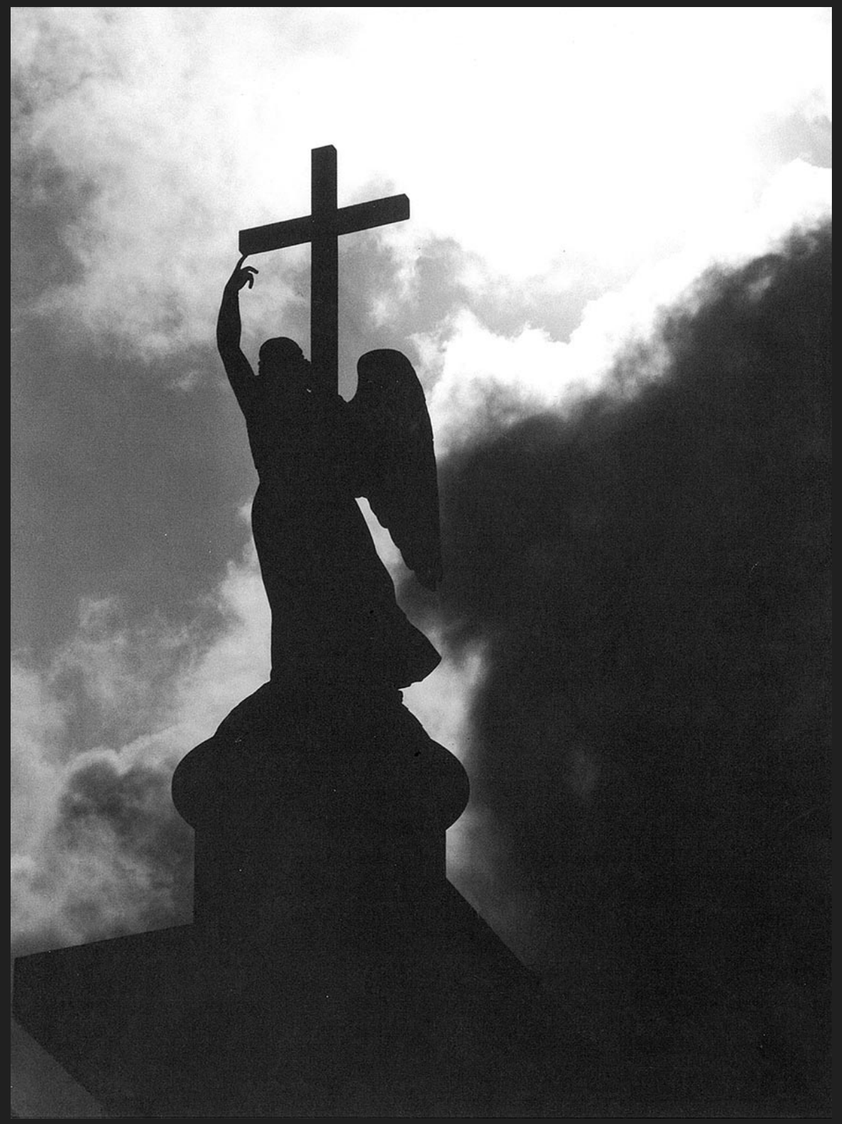




И вечная тема всех ленинградских фотографов — городские памятники и статуи.



Сфинкс на набережной напротив СИЗО «Кресты» с оголённым черепом вместо половины лица, обращённой в сторону тюрьмы.



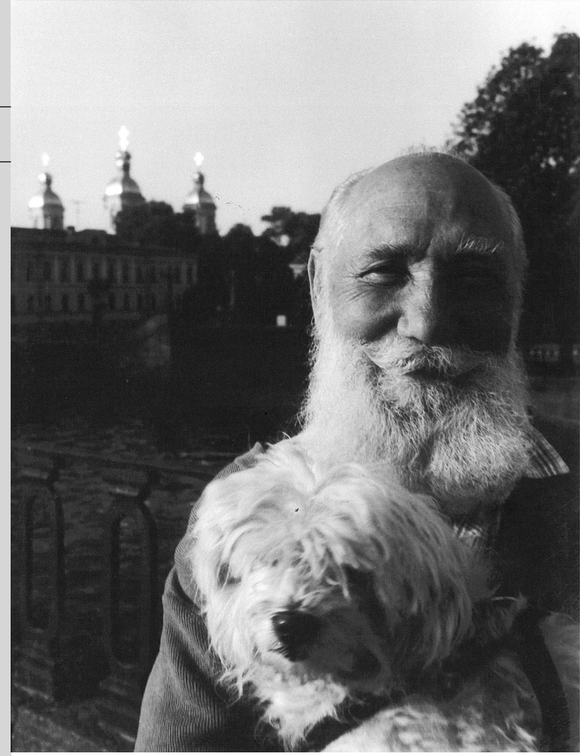




Как пишут современники Леонида Богданова, портреты он снимал очень редко и только своих друзей. Большинство портретов до нашего времени не дошли. По какой-то причине Леонид уничтожил большинство портретных отпечатков и их негативы. Тем ценнее то, что осталось.

Борис Смелов











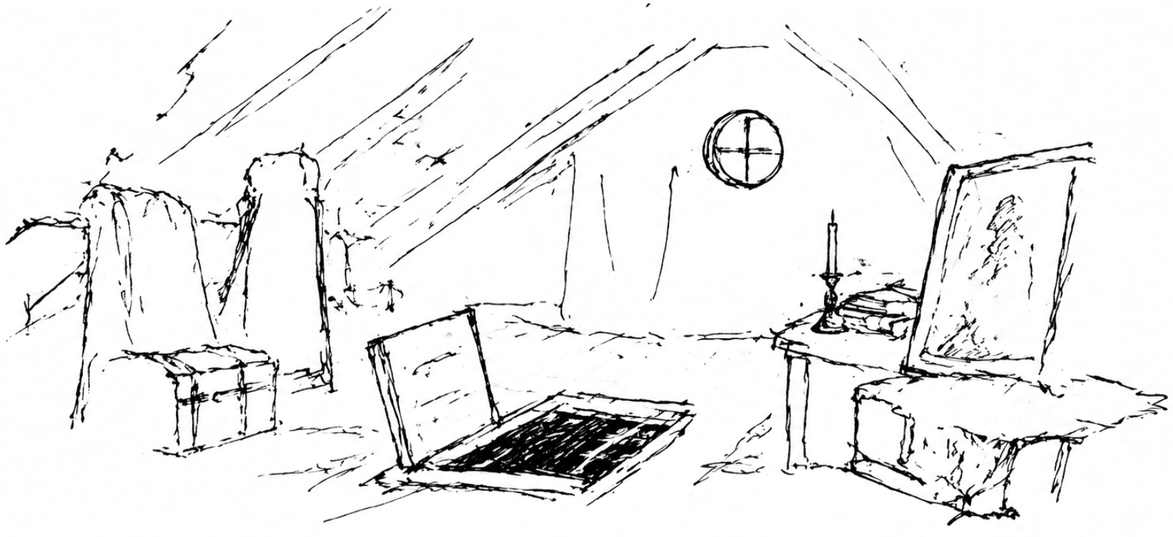
В книге нет натюрмортов Леонида Богданова, возможно, он их не снимал. Но всё же есть одна фотография, в которую входит предмет, встречающийся в ванитас — часы. В голландских учёных натюрмортах они были связаны со смертью, так как символизировали время, отведённое каждому. А разбитое стекло означало хрупкость жизни.

Леонид Богданов умер в новогоднюю ночь 1 января 2003 года, не дожив полтора месяца до 54 дня рождения.

РЕДКИЕ КНИГИ

Представляет Еленка Донброва

Тайна одного чердака



”Под слоем серой пыли, напоминающей старый бархат, скрывался тяжелый дубовый ящик. Его медные защелки неохотно поддались, открыв миру ровные ряды стеклянных пластин, бережно переложенных пожелтевшей папиросной бумагой.

Стоило поднести одну из них к лучу света, пробивающемуся сквозь щель в кровле, как реальность чердака растворилась. На стекле застыла не просто семейная хроника — там пульсировала история, которую само время пыталось скрыть от посторонних глаз. Один из негативов казался странно теплым, будто всё ещё хранил температуру рук того, кто нажал на спуск почти век назад.”

Многие из нас в детстве грезили приключениями в духе Индианы Джонса. Для Надежды Савченко, хранительницы беларусской фотографии и научного сотрудника Национального исторического музея, этот поиск стал делом жизни.

В 2017 году в фонды музея попал уникальный архив. Началось настоящее расследование, где главными уликами стали визуальные зацепки: Замок в Любче; вывеска школы в Загорье-Делятичах. Так шаг за шагом проступали контуры Новогрудского района.

Однако имя мастера оставалось загадкой. Чтобы это выяснить, уже в июле 2017 года Надежда Савченко отправилась в экспедицию в Любчу. В условиях нехватки документов единственным инструментом стала «устная история» — долгие беседы со старожилами и показы старых снимков в надежде на искру узнавания.

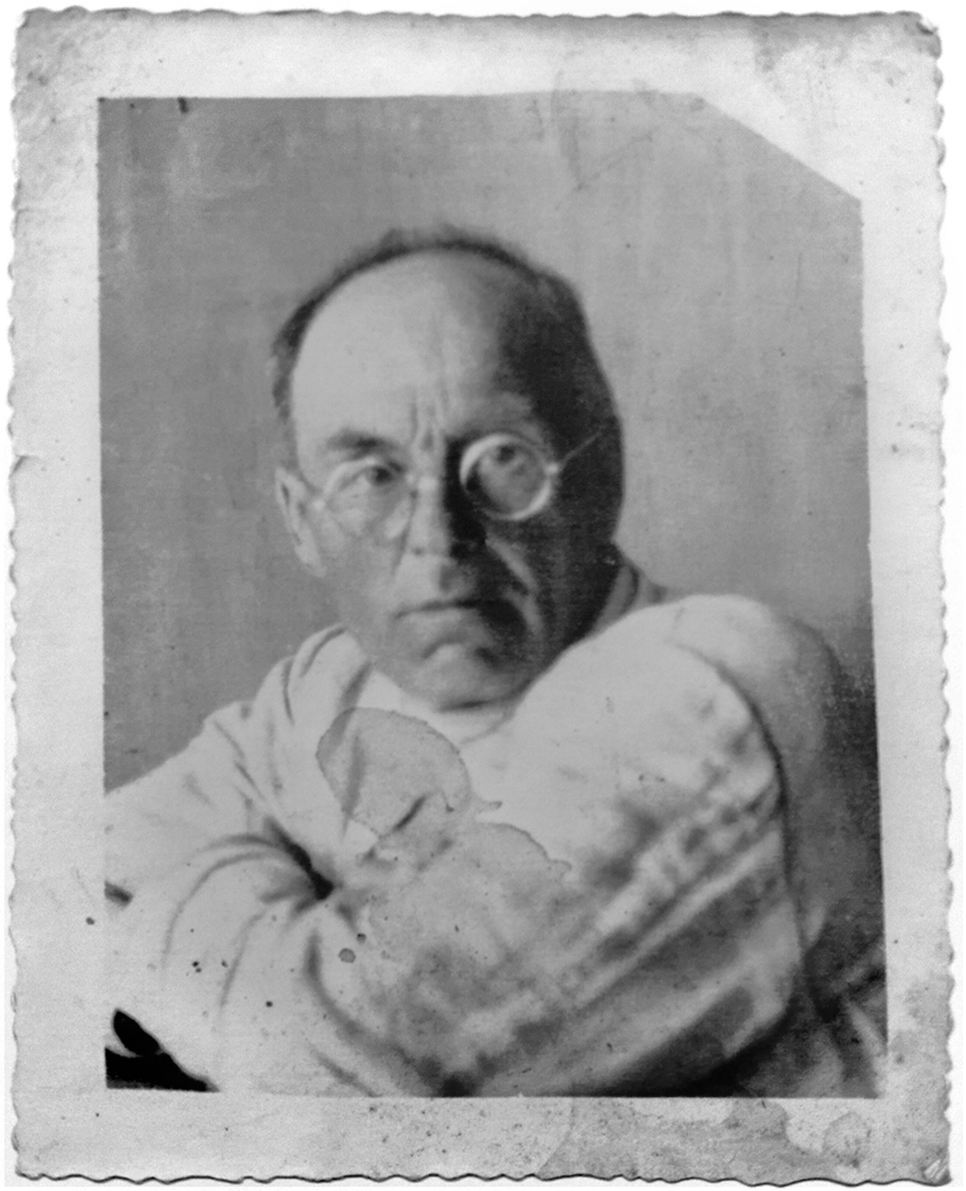
Одна из самых больших загадок коллекции - дама с белой шляпкой в руках. Ей оказалась Лидия Николаевна, попечительница школы, жена князя Мирского. Фото: фонды Национального исторического музея Беларуси.

Школа / School time

Асташына / Astashyna







Сава Уладзіміравіч Сіўко. Аўтапартрэт
1950-я – пачатак 1960-х гг.

Решающий поворот произошел в деревне Няньково. 98-летний Иван Игнатьевич Комар, вглядевшись в один из старых снимков, вдруг замер. Именно там он вдруг узнал в маленьком ученике Любчанской школы самого себя. Вслед за ним заговорили и другие очевидцы. Так из небытия вернулось имя «тайного» мастера — Савва Владимирович Сивко (1888–1978), уроженец деревни Сенно.

Судьба Саввы Сивко была тесно переплетена с драматическими событиями начала XX века. Он вырос в многодетной семье Владимира и Соломонии Сивко. В 1914 году мирную жизнь прервала война: Савву и его брата Павла мобилизовали в царскую армию. Согласно архивным сводкам, в августе того же года рядовой 106-го пехотного Уфимского полка Савва Сивко пропал без вести. Лишь позже родные узнали, что он оказался в числе 150 тысяч солдат, попавших в плен в ходе Восточно-Прусской операции. До конца войны Савва находился в лагере Ингольштадта (Бавария), где военнопленные низших чинов работали в местных фермерских хозяйствах. Именно там, в немецком тылу, Савва не только выживал, но и, очевидно, впитывал иную культуру быта и техники. В 1922 году он вернулся в родное Сенно. Но вместо привычных военных трофеев он привез с собой нечто бесценное: фотокамеру и переносной станок для ретуши.







Одна из экспедиций привела исследователей к дому мастера, который благодаря его племяннику Павлу Павловичу Сивко сохранился почти в первозданном виде. Под самой крышей, где десятилетиями царила тишина, обнаружились бесценные свидетельства домашней лаборатории: хрупкие стеклянные негативы и пленки; старинные реактивы; рукотворный фотографический экран. Среди документации к фотореактивам был найден документ, в котором была указана точная дата рождения Саввы Сивко.

Наследие Саввы Сивко — это бесценный массив документов, фиксирующих тектонические сдвиги в жизни общества. Его объектив беспристрастно и в то же время с глубокой любовью ловил переменчивый дух времени. На его снимках запечатлена вся палитра повседневности беларусского местечка: от тихих будней до переломных, порой драматических, моментов истории деревни. Это честная хроника, в которой смена эпох прослеживается через лица, одежду и взгляды простых людей.



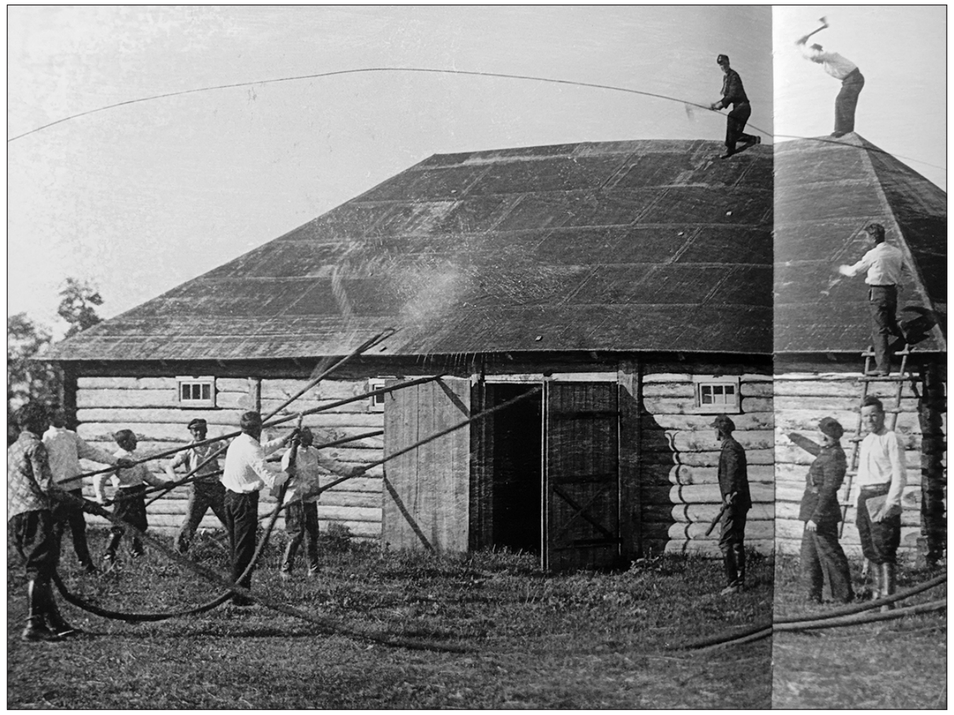




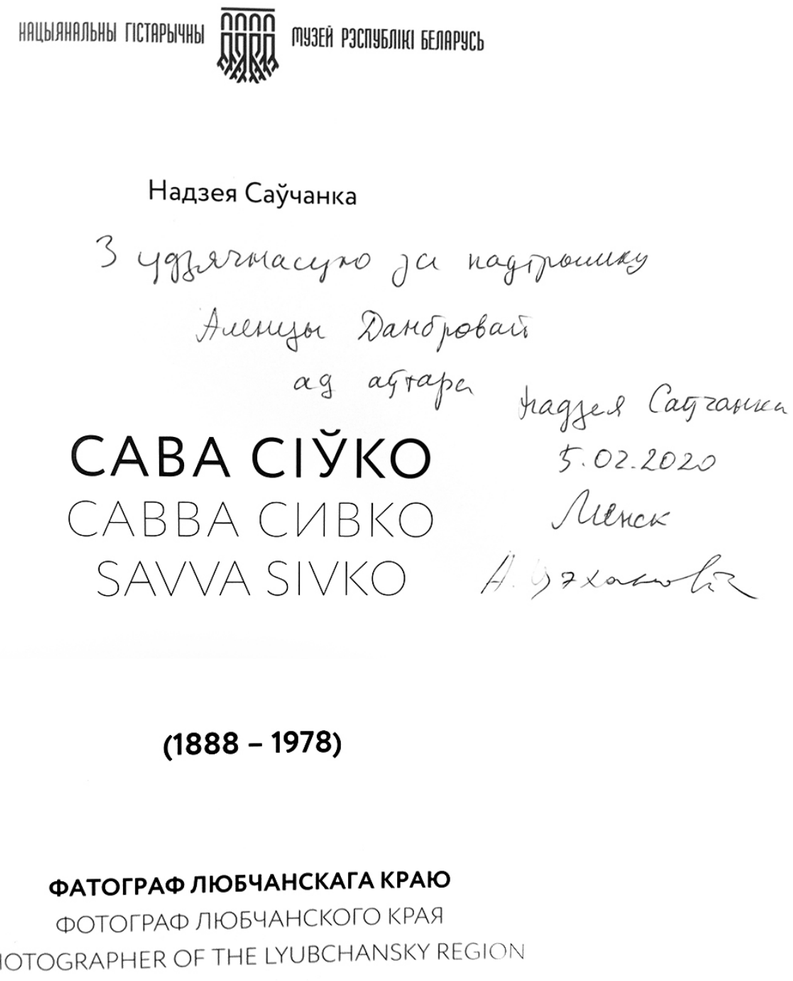
Снимки Саввы Сивко можно узнать по расписному фону, который музейщики тоже нашли на чердаке его дома.










НАЦЫЯНАЛЬНЫ ГІСТАРЫЧНЫ МУЗЕЙ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ

Надзея Саўчанка

З удзячнасцю за падтрымку
Алены Данбровай
ад аўтара
Надзея Саўчанка
5.02.2020
Мінск

САВА СІЎКО
САВВА СИВКО
SAVVA SIVKO

(1888 – 1978)

ФАТОГРАФ ЛЮБЧАНСКАГА КРАЮ
ФОТОГРАФ ЛЮБЧАНСКОГО КРАЯ
PHOTOGRAPHER OF THE LYUBCHANSKY REGION

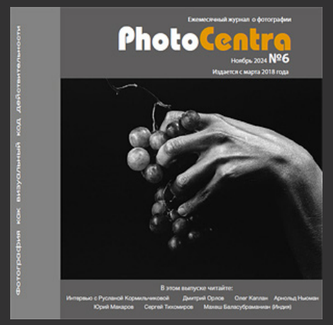
В 2019 году итог этой многолетней одиссеи был подведен выпуском книги-альбома «САВА СІЎКО — фатограф Любчанскага краю». Издание в монументальном формате мгновенно превратилось в библиографическую редкость.

Перелистывая эти страницы сегодня, понимаешь: настоящие образы обладают иммунитетом к десятилетиям. Они сохраняют свой магнетизм и свет, который когда-то, в начале прошлого века, прошел сквозь линзу объектива Саввы Сивко, чтобы остаться с нами навсегда.

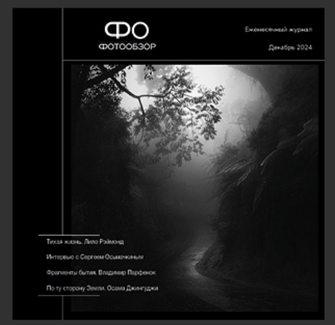
Прежние выпуски журнала



№5 Октябрь 2024



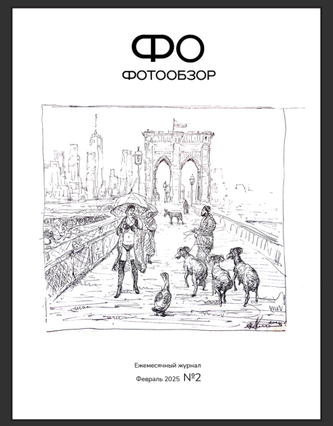
№6 Ноябрь 2024



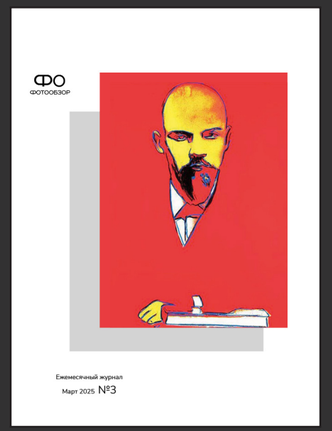
Декабрь 2024



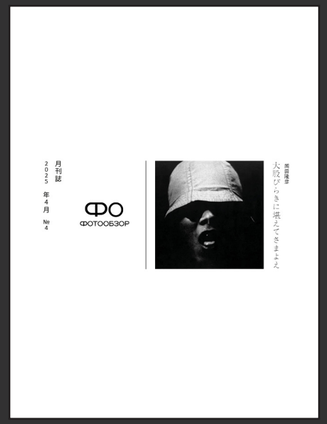
№1 Январь 2025



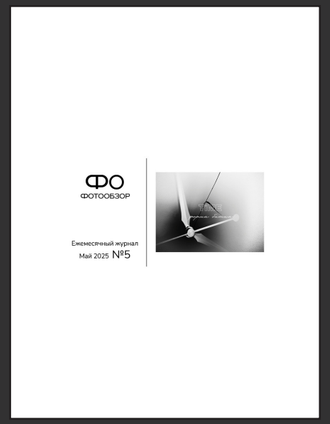
№2 Февраль 2025



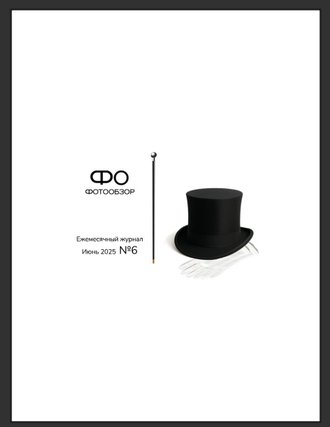
№3 Март 2025



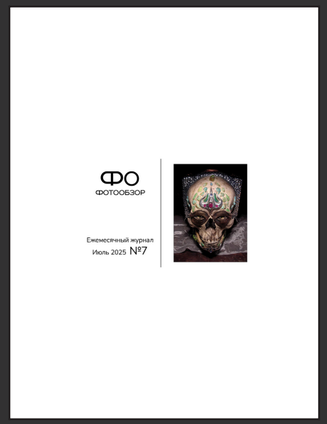
№4 Апрель 2025



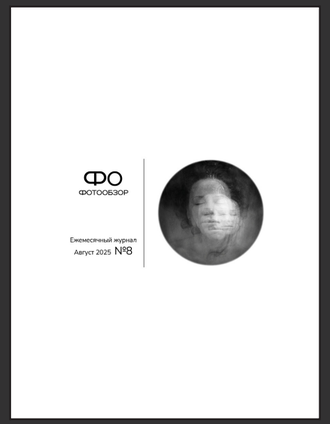
№5 Май 2025



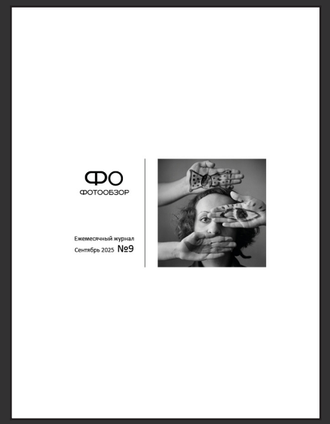
№6 Июнь 2025



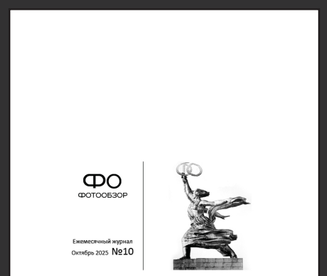
№7 Июль 2025



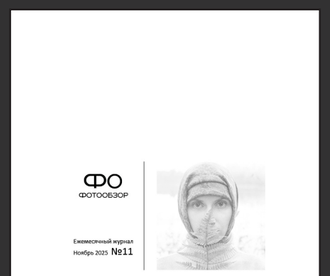
№8 Август 2025



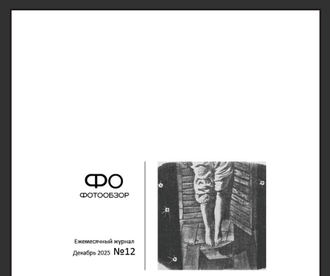
№9 Сентябрь 2025



№10 Октябрь 2025



№11 Ноябрь 2025



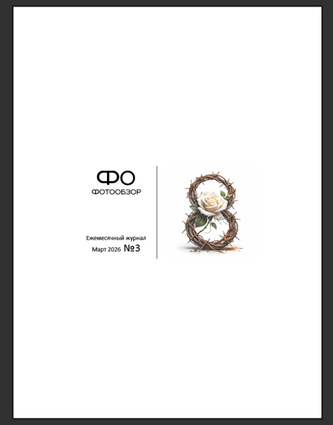
№12 Декабрь 2025



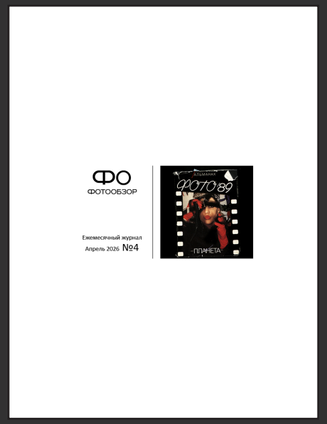
№1 Январь 2026



№2 Февраль 2026



№3 Март 2026



№4 Апрель 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

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.