ФО

ФОТООБЗОР

Ежемесячный журнал

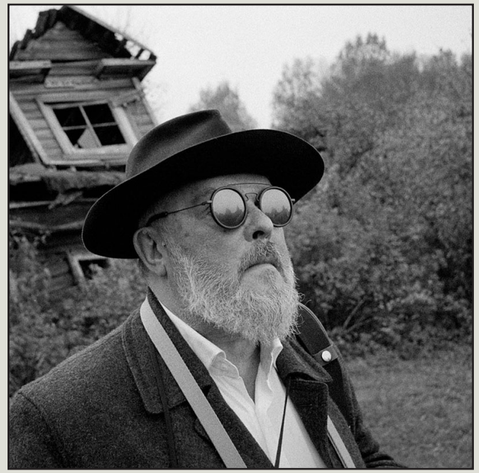
Сентябрь 2026 №9



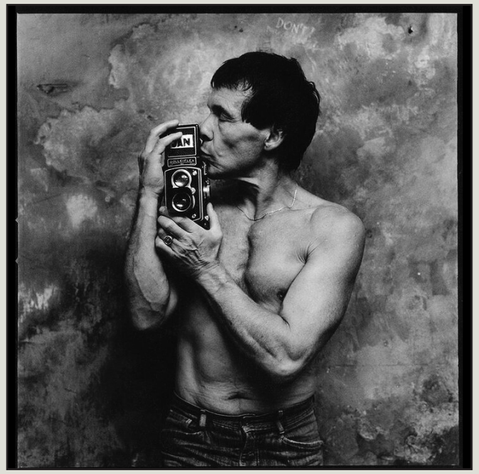
В ЭТОМ НОМЕРЕ



Интервью с Павлом Смертиным. Стр. 6



Вершины двух Адамсов
в перспективе европейской культуры. Стр. 114



Мир Яна Саудека II. Стр. 92



Нобуёси Араки. Стр. 172



Алексей Бродович.
Учитель и Арт-директор. Стр. 44



Моменты музыки. Стр. 150



Кристиан Шад и его Шадография. Стр. 164



Выпуски журналов. Стр. 194



А что останется после нас?

Оглядываясь на соседей по планете, я задумался: а что, собственно, мы оставим после себя?

Перелистывая страницы книги «Фотография XX века» уважаемого издательства Taschen, я увидел массу фотографий, которые ничего не говорят о XX веке. То есть, безусловно, говорят. Но для этого сначала необходимо прочитать подпись, затем авторский комментарий, потом небольшую диссертацию искусствоведа. И желательно позвонить автору — уточнить, что именно он хотел сказать.

На одной фотографии пятно. На другой линия. На третьей угол стены, снятый так убедительно, будто именно в этот момент рухнула цивилизация.

Я долго всматривался.

Цивилизация, правда, не рухнула. Просто это была фотография ушедшей эпохи.

Или всё это было досадным недоразумением?

Возможно, фотография с самого начала должна была заниматься исключительно поиском вертикальной линии в горизонтальном пространстве. А если где-то случайно попадался человек, тем хуже для человека.

Представляю будущего историка лет через двести.

Он открывает архив XXI века.
Великолепно! — говорит он. — Вот фотография эпохи!
На экране серый прямоугольник.
А что это?
Неизвестно.
А кто эти люди?
Людей нет.
А как они жили?
Подождите, сейчас найдём описание автора.

Вот тут будущему историку становится совсем плохо.

И тут возникает простой вопрос: а Фотография вообще зачем?

Неужели для того, чтобы через сто лет наши потомки, открыв архив, увидели серый прямоугольник и узнали из пояснения, что он символизирует трагедию индустриального общества?

А где мы сами?

Где наши улицы, дворы, кухни, магазины, автобусы, лица, одежда, старики, дети, обычная жизнь?

Тот самый мир, который через пятьдесят лет исчезнет совершенно без предупреждения.

Может быть, именно поэтому мне иногда хочется вернуть фотографии её старую, немного наивную обязанность, — свидетельствовать.

Не всё объяснять. Не всё превращать в концепцию.

Просто сказать: «Вот мы. Вот наш мир. Он был таким».

А то ведь получится забавная история: человечество прожило целый век, а в архиве осталось несколько гениальных квадратов.

И подпись: «Без названия».

Ваш редактор

Журнал
ФО фотообзор
Сентябрь 2026 №9

Главный редактор

Эдуард Семушин

Заместитель главного редактора

Марина Глебова

Редакционная коллегия

Дмитрий Аз
Борис Гуревич
Еленка Донброва
Светлана Екименко
Игорь Лапунов

Авторы статей

Юрий Гавриленко
Марина Глебова
Борис Гуревич
Светлана Екименко
Надежда Короткина
Ольга Свиридова
Эдуард Семушин
Сергей Тихомиров

Фотография и Радость



Павел Смертин

Тринадцать вопросов Автору

Павел сразу же отмёл вариант с перепиской, предложил созвониться на следующий же день, четвертого августа, и поговорить. Я разволновалась, набросала десяток вопросов, долго в них сомневалась, подготовила диктофон, зарядила на максимум батареи, вытащила с полки книги по фотографии, пересмотрела фотографии Павла… В результате я задала из подготовленного только один вопрос, на который упал взгляд в первые секунды звонка. А дальше — разговор сам собой на полтора часа, запись которого с некоторыми сокращениями и с согласия Павла я и предлагаю читателям.

Павел, какие 3-4 главные книги вы посоветуете сегодня начинающим фотографам?

Пожалуй, скажу так: не знаю, могу ли я что-то рекомендовать сегодня. Люди разные, фотографы разные, и каждый находится на своём определённом этапе. Рекомендовать что-то одно для всех сразу — это неправильно.

Раньше мог бы, так как в то время книги были такой вот своего рода культурной вершиной ситуации. Выход книги по фотографии был целым явлением, большим событием. А потом к нам пришли книги американские, европейские — совершенно другой уровень альбомов, другой дизайн, другой подход. Сначала таких было немного. Потом хлынул целый поток сокровищ, и ещё появились важные книги, связанные с текстами о фотографии, тот же «Решающий момент» Картье-Брессона — прекрасная совершенно книга. И Ролан Барт, и Сьюзен Сонтаг… Но дело в том, что если какие-то тексты вызывали внутри меня какие-то разногласия (внутри меня самого, подчёркиваю), то я, чтобы из-за этого не входить в конфликт с самим собой, слишком не углублялся в эти тексты.

Павел, всё-таки поясните, в чём мог бы быть конфликт?

Ну вот смотрите, вот есть рыба. Она плавает. И тут появляется тренер по плаванию и хочет научить рыбу плавать. Рыба, конечно, может послушать, как там надо правильно двигать руками и ногами, но рук и ног у неё нет, а есть плавники, а это совершенно другое. Поэтому тексты, которые написаны людьми, которые не рыбы, но для рыб, конечно, могут сами по себе иметь ценность. Но я не углублялся в них сильно — наверное, из-за интуитивного самосохранения. Боялся, что ли, нарушить то, что именно моё.



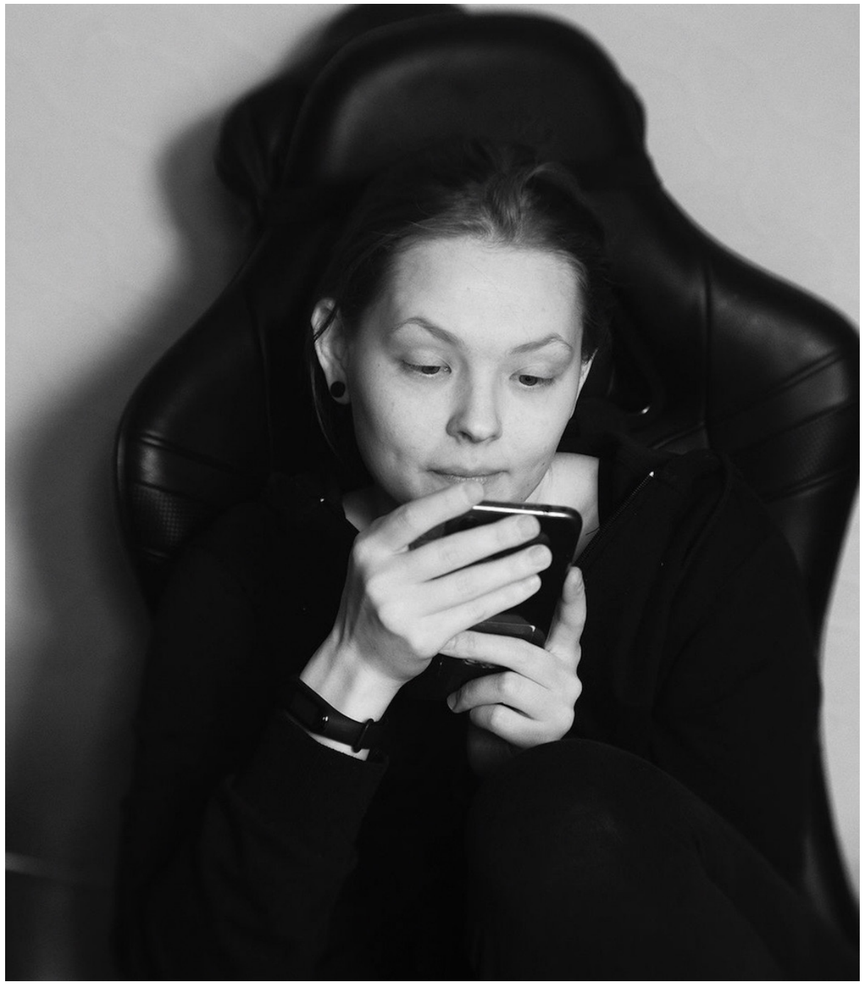


Павел, вы безусловно догадались, что я сейчас спрошу про книгу А.И. Лапина «Фотография как…»

Конечно, конечно! С книгой Лапина вот какая история. Это было такое время, когда у нас был тотальный недостаток информации, в том числе и по фотографии. Когда он писал эту книгу, он проверял на нас (на его друзьях и его учениках) свои рассуждения. Например, когда он выбирал какую-то карточку, он понимал, в чём её изобразительная сила, ну к примеру отношение тональных масс, и хотел это своё понимание сформулировать и проиллюстрировать (ну, это для простоты возьмём это слово — проиллюстрировать). И вот он начинает дорожить этой карточкой, чтобы попытаться понятным людям языком донести эту невербальную составляющую человеческого опыта, отражённого в данном снимке. Он предпринял действительно потрясающе прекрасную попытку говорить об изображении.

Несколько лет он писал эту книгу, он читал нам свои черновики, просил наши комментарии, и у нас у многих есть его рукописи, так как он давал нам разные варианты каких-то глав. То есть мы просто жили с этой книгой уже с первых минут её зарождения и воспринимали это очень естественно и воодушевлённо. Потому что Лапин был большой человек, примерно такой же большой как ээээ… как Иосиф Бродский. Да, для меня это равновеликие фигуры в искусстве. Бродский в поэзии, Лапин — в фотографии. Рекомендовать его книгу в тот момент имело смысл тем, кто, как он сам говорил, прошёл какие-то этапы и захотел чего-то большего или упёрся в какой-то творческий тупик.













Сегодня ведь тоже есть такие фотографы, значит, имеет смысл рекомендовать к прочтению «Фотография как…» и сегодня?

Ну а как, ну конечно, да. Вообще, когда мы начали с Сашей Лапиным общаться, я жил в Вятке, и, чтобы время на телефон не тратить, он мне сразу сказал: прочти вот это и вот это.

Я читал «Основные понятия истории искусств» Вельфлина, «Искусство видеть» Сергея Даниэля и ещё по его списку, — это были книги, понятные для художников, но для мальчика из Вятки эти названия были чем-то запредельным. Причем таких книг и в библиотеках-то не было. Книга Даниэля была одна на весь город, и мне её выдавали в читальном зале взамен на паспорт. То есть я её читал, напротив меня сидела библиотекарь, и когда я возвращал книгу, она мне возвращала паспорт. И так каждый раз (смеётся).

Павел, а как это получилось, что вы стали учеником А.И. Лапина?

Меня привёл к нему Сергей Скляров. Лапин отдавал себя ученикам всего без остатка. И естественно, он не хотел тратить время на случайных людей. Поэтому привести кого-то к нему — это была большая ответственность. Сергей не побоялся, за что я ему очень благодарен.

Это было прекрасное время. Сашины друзья, ученики, его замысел книги… Гена Бодров, Андрей Турусов, Лена Лапина, Илья Лапин, Лёня Гусев, Саша Сорин, Эмиль Гатауллин, Валера Самарин, Ляля Кузнецова, Влада Кузнецова, Наташа Харламова, Ольга Шляпникова, Николай Кулебякин, Володя и Рая Сёмины, Юрий Рыбчинский. Боюсь кого-то не назвать… И даже Йозеф Куделка :)

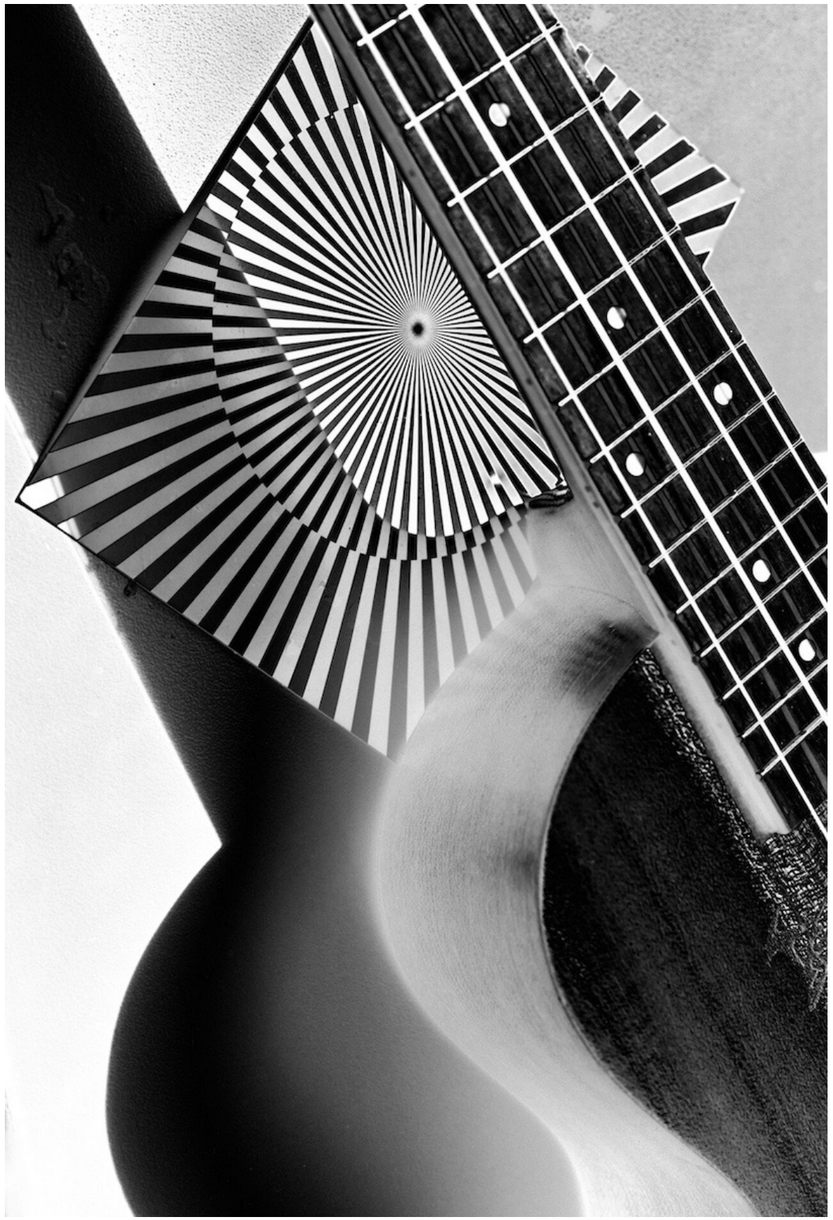




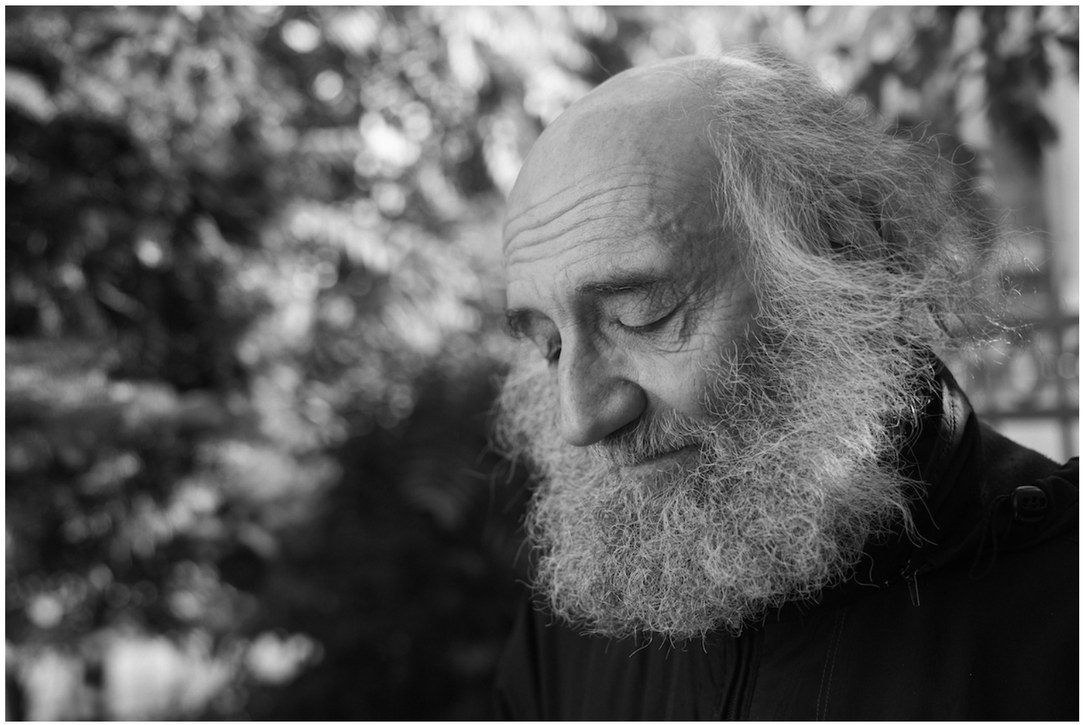


В онлайн-галерее Павла я надеялась посмотреть репортажные фотографии с А.Лапиным и учениками. Не найдя, спросила, почему он их не демонстрирует, ведь сегодня это уже исторические кадры. Оказывается, такого рода снимки «на память» делать было не принято. То ли из нежелания отвлекать учеников на «такие пустяки», то ли из ложной скромности Лапин это категорически не приветствовал. И не было тогда ни смартфонов, ни соцсетей. Поэтому всего несколько фотографий, запечатлевших их встречи, — большая ценность.









Расскажите ещё немного про вашу дружбу с Александром Лапиным.

Хм… У него было много джазовых пластинок, и когда я приходил к нему, он всегда включал определённые вещи, которые ему бесконечно нравились, он считал их гениальными и улыбался улыбкой Чеширского кота. И ваше сердце от всего этого, от его голоса и его такой лучистой улыбки начинало буквально трепетать. А если он ещё и про вас что-то такое хорошее говорил, то вас охватывала окрыляющая уверенность, будто вам дали Радость, вас пустили в Царство :)

То есть он обладал такой мощной харизмой Учителя с большой буквы?

Да, да! Это удивительно! Он относился к каждому ученику, как к сокровищу! И это настолько вдохновляло, что изо всех сил мы старались соответствовать во что бы то ни стало. Но он мог и требовать, и говорить открыто, что вам надо учиться. А мог и не говорить — просто каким-то невероятным своим чутьём Учителя улавливал тот момент, когда требовалась подсказка. Если он видел, что кто-то горит желанием говорить на фотографическом языке, и что этот язык ведёт его куда-то, а он не понимает, что происходит, и мечется в недоумении, то тут и нужен Учитель, который объяснит ему: а с тобой сейчас вот это происходит — а что надо делать? — а надо делать вот это, и как сделаешь, приезжай через полгода… Через полгода! Да я не знал, как я день проживу без общения с ним! И вот я что-то делал там эти долгие полгода, а потом приезжаю к нему — и вот снова, снова это счастье, это таинство, и выходишь оттуда как на крыльях…

Сейчас это назвали бы «зависимостью ученик-учитель», и с негативным оттенком, пусть даже с лёгким. Как вы воспринимаете это сегодня?

Ну смотрите, Лапин работал с теми, кто, как он считал, что-то в себе несёт, то есть это ребята, как правило, тоже сами себе на уме. Просто нам всем было понятно, что мы с ним на разных точках оси линейного времени, и если Встреча произошла, то мы это принимаем со всей ответственностью, кто как бы это ни называл. Когда ты кого-то любишь, конечно, ты от него зависим. Надо любить и доверять своему учителю, иначе как? Иначе зачем оставаться его учеником?



Александр Лапин (слева) и Владимир Сёмин. Фотография из личного архива П. Смертина

Как бы ни было интересно слушать Павла, так тепло вспоминающего о своём ученичестве у А.И. Лапина, я всё-таки спохватилась, что хотела поговорить с Павлом Смертиным о нём самом.

Павел работал фотографом в «Коммерсанте», в ИТАР-ТАСС. В его списке и персональные, и коллективные выставки (Россия, США, Китай, Франция, Италия), участие в фестивале и в аукционе Fotofest в Хьюстоне.

Из совсем недавних персональных выставок:

«Нелинейное время» в Русском музее фотографии в Нижнем Новгороде в 2024 г.

Выставка в Храме Успения Пресвятой Богородицы на Успенском Вражке (Москва) в 2025 г.

И самое главное — в его портфолио невероятно красивые фотографии, которыми не устаёшь восхищаться.



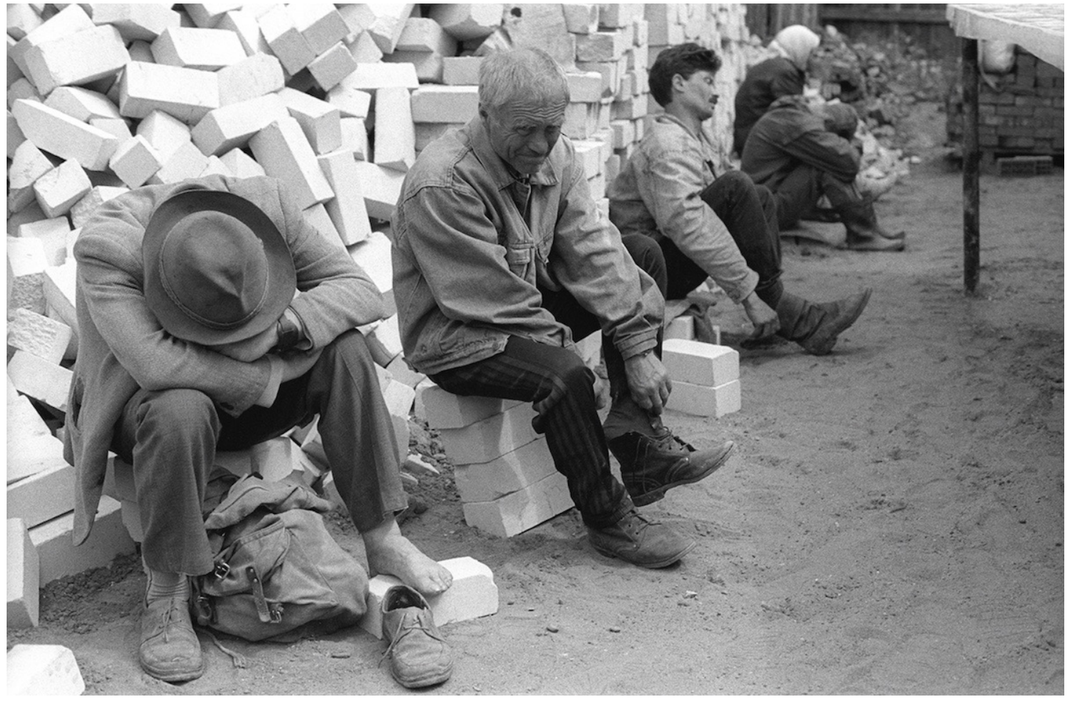
Из серии «Крестный ход»















Павел, у вас великолепные фотографии в любом жанре — и портрет, и пейзаж, и жанр. Вы, выходя фотографировать, задумываете заранее, чтО будете вот сейчас снимать? Например — сегодня иду за пейзажами. И легко ли вам переключаться на другое, или лучше не переключаться, а искать то, что задумали?

В моём случае никаких проблем нет — абсолютно всё вокруг живое, и в пейзаже, и в натюрморте. И свет живой, и тень живая. Просто какое-то соотношение форм вдруг вызывает в тебе некое электричество, и тебе не принципиально, к какому жанру это соотношение форм относится. Просто следую своему внутреннему сигналу, который мне говорит о том, что вот здесь надо побыть, посмотреть.

А как вы считаете, это практика или это всё-таки «дано — не дано»?

Вот Лапин говорил: обращай внимание на слабые сигналы. Вот эту формулу я взял для себя как объясняющую моё состояние в процессе съёмки. Ну конечно, нужна определённая настроенность на момент. Иногда всё происходит спонтанно. А иногда нужна разминка, как спортсмену перед стартом. Так сказать, разминка, чтобы оживить в себе восприимчивость.

А вот если сильно обобщить, отбросив всякие новые технологии и веяния, и выделить две ветви: проектная фотография и «случившаяся» фотография…



Сразу отвечаю, не дожидаясь окончания вопроса :) В самом начале, когда еще и слова такого не было — проектная фотография, кто-то из знаменитых сказал: рыбу съели и кости принесли. Такое вот меткое выражение. Но формы бывают разные. Бывают такие, когда можно короткое стихотворение написать, и в нём есть всё. А бывает иначе. Вот как раз недавно я вышел на территорию, на которой никогда не был, — на проектный подход к фотографии. Это случилось с серией «Микрорайон». Так вот, хочу сказать, что если это не скучно, если это меня как-то развивает, то лично мне это может быть интересным. И потом, как бы сказать, люди ведь все разные. Нужны сосуды для сакрального и нужны сосуды для профанного, да? И мы не обойдёмся ни без тех, ни без других.





Павел, фотограф — это призвание или профессия?

Мне думается, что у фотографа сегодня нет никакой карьеры. Понятно, что есть отдельные люди, их немного, у которых что-то там совпало. Но вообще, фотограф с точки зрения мира — незначащий человек. И он часто склонен испытывать недовольство от такого порядка вещей. Но если ты «назначен счастливым», если ты сразу же причастен вот к этому движению всей жизни, будь то поэзия или фотография (для меня фотография сродни поэзии), то тебе достаточно уже того, что ты получаешь эту Радость. Надо это прочувствовать и быть счастливым.



Но послушайте, тогда такой вот вопрос. Если фотограф амбициозен и жаждет сделать такую фотографию, от которой у его единомышленников замирает в восторге сердце, а её нет и нет — как тут быть счастливым? — депрессия!

Нуууу, тогда Сальери (смеётся), тогда Сальери. Ну тогда он не понял… (голос Павла становится очень серьёзным), он не понял механизма. Но это вопрос уже скорее о проблеме личности, а фотограф это или музыкант тут неважно. Вопрос в зрелости личности.

Вы выставили себе очень высокую планку при отборе фотографий. Как вам удаётся её выдерживать? Ведь наверняка, просматривая архивы, хочется показать что-то ещё, пусть не шедевр, но всё равно красивое и дорогое в ворохе воспоминаний.



Когда у меня есть время заглянуть в архивы… Ну там есть несколько фотографий, которые лежат в такой отдельной «серой зоне», и я не могу им сказать пока «нет», но и не могу пока сказать «да». А в какой-то момент я говорю: «Да она же замечательная!» И я её достаю, и она занимает какое-то своё место: то есть бывает так, что фотограф может дорасти до своей же фотографии. И вот у меня есть и такой опыт: я организовал такой принцип отбора, как две страницы. Когда одна фотография находит другую через десятилетия, и у них начинаются отношения, — для меня это невероятно-удивительно. У меня есть несколько пар таких фотографий, которые меня просто уронили со стула. Вот. А кто-то вообще не умеет выбирать — ни сразу, ни спустя время.

У некоторых фотографов такая высокая интенсивность, что они и в этом что-то видят, и в этом. И пусть фотографии очень мощные, выбрать-то всё-равно надо. Вообще это входит в ответственность автора — отбор. Надо приводить всё-таки архивы в какую-то форму, обязательно.

Знаете, наверное, многие подумают сейчас — и кому это будет нужно? Почему-то в нашем менталитете как-то не принято представлять самих себя, ходить и искать возможности. Принято пассивно ждать, чтобы заметили и что-то предложили. Это вина самих фотографов, или дело в чём-то ещё?

Даже не знаю. Вот у меня, кстати, есть такой «грех» (смеётся) — понимая, что в моей серии «Микрорайон» складывается некая интересная визуальная история, я два раза сходил в один из музеев Москвы. Поговорить, показать заинтересованным, как мне представлялось, людям. Ну что — напишите письмо. И, конечно, никакого ответа я не получил. То есть никакого взаимодействия с государственной институцией у меня не получилось. В общем, живём как живём. Вот.

Павел, про одну вашу знаменитую фотографию вы как-то сказали: «Это моя бабушка в 1996 году. После такой фотографии можно было и не снимать, потому что здесь всё есть: и форма, и метафора, и портрет, и личность, и много всего интересного сложилось». И таких у вас много. Что же вас побуждает снимать сегодня? Казалось бы, можно начать «почивать на лаврах»?

Вот как раз последнее время мне не надо искать или выдумывать мотивацию. Я работаю на портале miloserdie.ru, и у меня всё абсолютно хорошо с целеполаганием. Мне не надо придумывать какие-то смыслы: вот человек, которому мы можем помочь, и лучшего смысла быть не может.

Простите, уточню: ваша работа на этом портале как-то связана с фотографией?

Да, я работаю фоторедактором. Как это происходит? Вот у человека есть серьёзная проблема, он обращается к нам, мы начинаем предпринимать различные действия для помощи ему: отправляемся на встречу, стараемся этично описать ситуацию, собираем деньги, ищем специалистов… В том числе и делаем фотографии, при этом обсуждаем, как показать личность, этично показать проблему. Таким вот образом могу сказать, что мне повезло, у меня есть мотивация.





«Вообще, фотограф с точки зрения мира — незначащий человек», — так высказался Павел.

Нет, Павел, никак не согласна. Фотограф, чьи фотографии живут в зрителях, — человек для мира значащий. И вот вам одно из доказательств из первых рук: увидев когда-то давно эту вашу фотографию, я начала чаще смотреть на небо, в надежде, что и мне посчастливится, и я окажусь одним из персонажей этого снимка. И знаете, посчастливилось. А ведь если бы не эта ваша карточка, я, может быть, не придала бы увиденному должного значения…

С Павлом Смертиным беседовала Светлана Екименко

Дорогие друзья!
Желаю вам удивляться и удивлять
ваших читателей. Желаю чтобы
вашими текстами дорожили, чтобы они
становились культурными событиями,
свидетельствами живого в искусстве и
в самой жизни.
С благодарностью
Павел Смертин.

Борис Гуревич

Алексей Бродович



Учитель и Арт-директор

Многие, даже потенциально хорошие, художники и фотографы не попали в анналы искусства, и мы никогда не насладимся их работами. Правда, полотна художников часто «выживали» после ухода автора в мир иной, и мы знаем немало примеров от Эль-Греко и Ван Гога до Генри Даджера, когда известность приходила к ним посмертно. С неизвестными фотографами дело обстояло намного хуже — у них, как правило, не хватало средств даже напечатать свои работы, и все «умерло» на пленках или негативах. Правда, и здесь бывали исключения: благодаря случайности выкупили на аукционе архив Вивиан Майер, а архив Эжена Атже спас Ман Рэй.

Как вообще узнавали о существовании того или иного художника, например, еще сотню лет тому назад? Во-первых, существовали официальные ежегодные салоны и независимые выставки, но нужно было пройти предварительный отбор, во-вторых, писались рецензии в прессе, а в-третьих, уже появились торговцы картинами, арт-дилеры и галереи по продаже произведений искусства.

У фотографов все было сложнее, ибо фотография в начале пути считалась ремеслом, и фотоателье рекламировали в газетах и журналах, а в витринах самих ателье были вывески. Первые выставки носили скорее научный характер из-за явного документализма фотографии. Только на рубеже XIX-XX веков усилиями пикториалистов фотография появилась в галереях и на выставках искусств. Вдобавок, еще не появились учителя фотографии, способные увидеть настоящий талант и дать настоящий толчок его развитию. Преподавание сводилось к техническому мастерству и общим композиционным приемам.



Фотографический Храм искусств Фредрикса. Лондон 1857

В прессу фотографии стали попадать только в конце XIX века с изобретением растра, а до этого публиковались только рисунки и гравюры. Фотографы начали приносить свои работы в газеты и журналы, где решение публиковать или нет принимал арт-директор. Кроме того, директор изучал работы фотографов и мог пригласить их для публикации. Позже, в середине XX века, появились фотоагентства. Таким образом, от арт-директора зависело, какие фотографы будут привлечены к работе в журнале и каков будет характер самого издания.

Об одном, наверное, самом успешном преподавателе фотографии и художественном редакторе журнала я хочу вам рассказать подробнее.

Алексей Бродович родился в 1898 году в богатой семье в селе Оголичи под Минском. Его отец Чеслав Бродович, врач-психиатр, во время Русско-японской войны перевез семью в Москву, где работал в больнице для японских военнопленных. Алексей же был отправлен учиться в Петербург в Общеобразовательную школу князя В.Н. Тенишева и планировал по окончании поступать в Императорскую академию художеств. Мать Алексея рисовала, немного рисовал и он сам. С началом войны 1914 года Бродович убегает на фронт, но отец возвращает его домой закончить школу. Так повторяется несколько раз.

«Спустя неделю или около того я сбежал на фронт, чтобы убивать немцев. Но мой отец, в то время военный генерал во главе санитарного поезда Красного Креста, был очень влиятелен, и меня вскоре привезли назад к нему. Вернувшись в поезд, я работал в качестве помощника медсестер. В Восточной Пруссии я снова сбежал и присоединился к ближайшему полку. Я снова был пойман, и на этот раз меня отправили в школу офицеров, в Пажеский корпус».

Во время Гражданской войны в России Бродович служил в Белой армии. В боях с большевиками под Одессой был тяжело ранен и госпитализирован в Кисловодске. В 1918 году при окружении города Бродович сумел убежать за границу. Во время этого отступления он познакомился со своей будущей женой Ниной. Семья соединяется в Константинополе и затем переезжает во Францию.



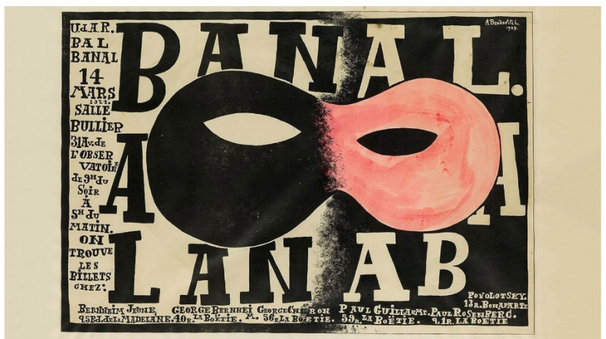
В Париже Бродович хотел стать художником, но русский эмигрант никого там не заинтересовал. Алексей был очень беден, и ему впервые в своей жизни пришлось работать и зарабатывать на хлеб. Он устроился на работу маляром, а его жена Нина работала швеей. Они сняли дешевую маленькую квартирку в районе Монпарнаса по соседству с многими русскими художниками, эмигрировавшими в Париж с конца XIX века, в том числе с Александром Архипенко и Марком Шагалом. Все они встречались в свободной Академии Васильевой (Русская академия), где можно было заниматься живописью и скульптурой без участия педагогов и наставников. Знакомство Бродовича с русскими художниками дало шанс заняться творческой работой — Алексей принимает участие в оформлении сцены для «Русских сезонов» Дягилева.

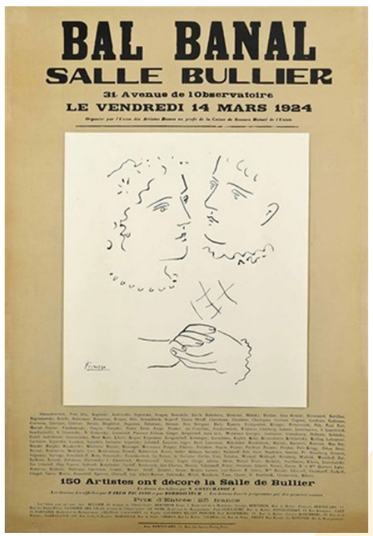
Со временем кроме декораций к спектаклям Бродович создавал афиши, а также фотографировал артистов балета. Опыт фотографии в движении пригодится ему позже, но с этим давайте пока подождем.

Флейтист. 1922

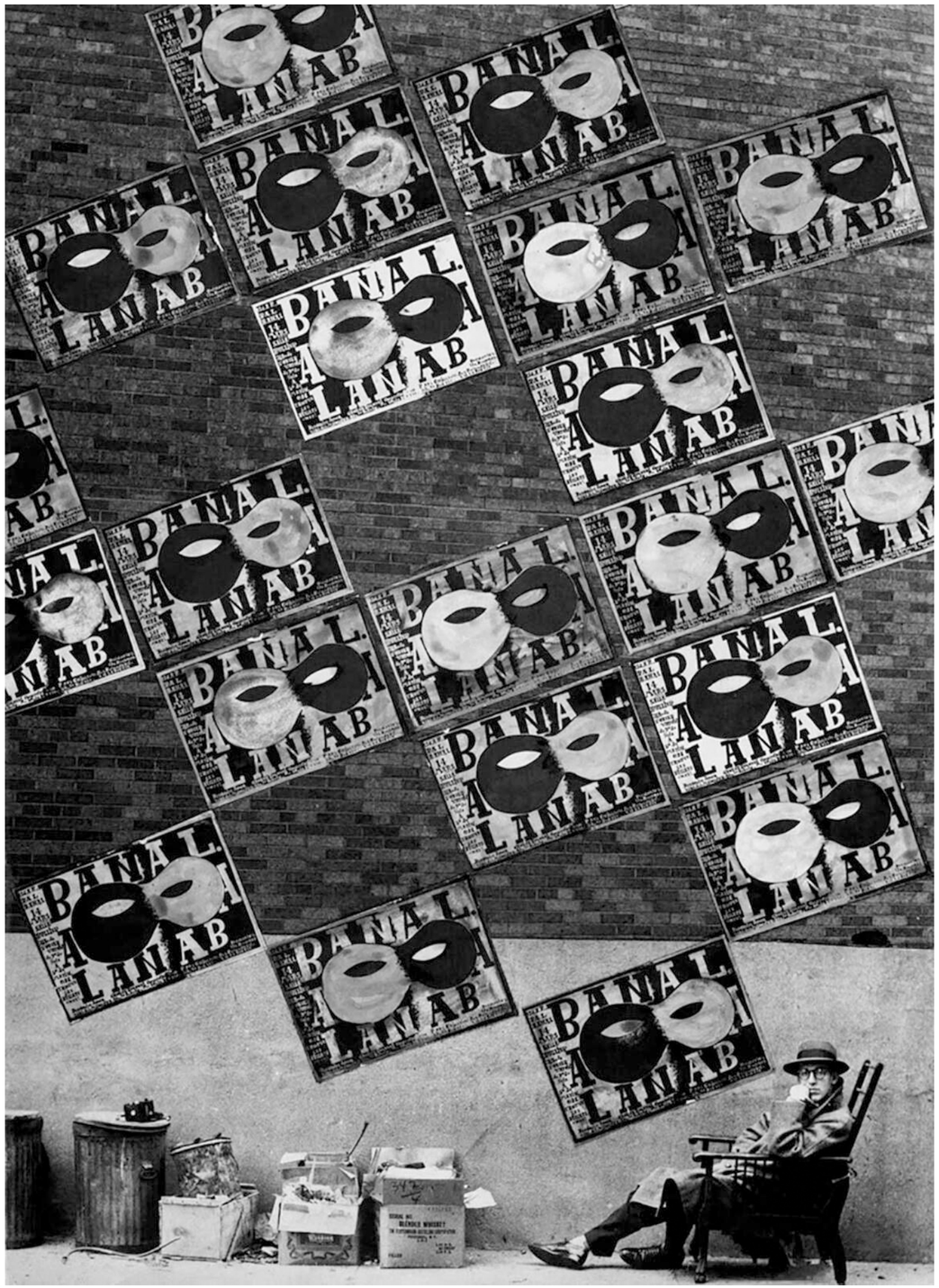
Кроме балета Дягилева, Бродович рисует, проектирует мебель, павильоны и даже создает дизайн для фарфора, текстиля и различных украшений. Первый успех пришел в 1924 году, когда его плакат для благотворительного бала Le Bal Banal занял первое место, обойдя даже плакат самого Пабло Пикассо. Выразительный шрифт и маска отразили художественные течения того времени — модернизм и сюрреализм.

Плакат для Le Bal Banal





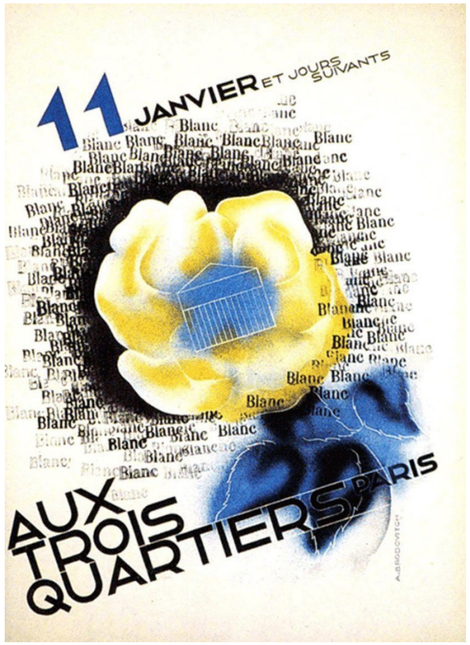
Плакат Пикассо для Le Bal Banal



Плакат Алексея Бродовича Le Bal Banal на улицах Парижа. 1924 год



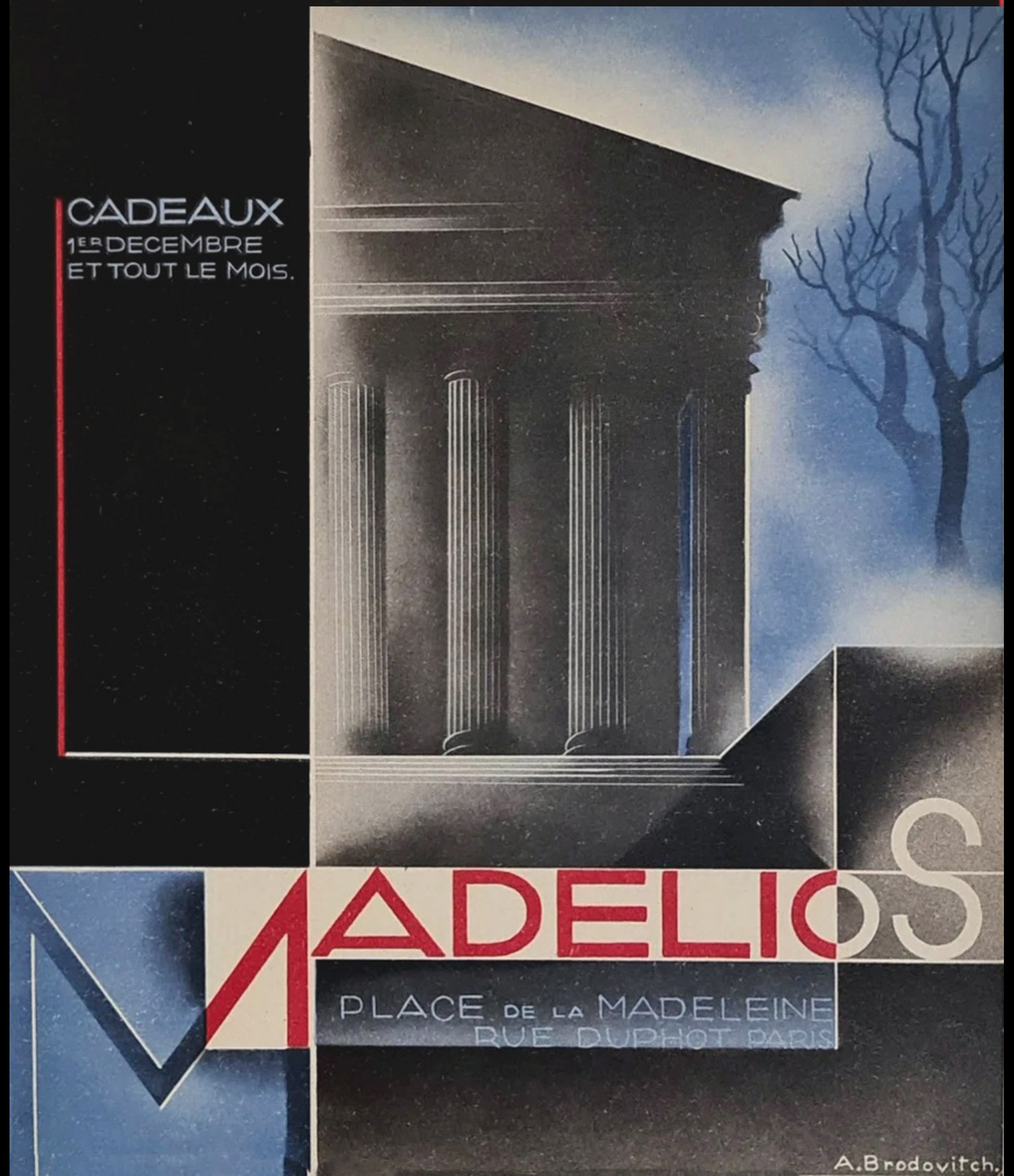




А уже через год на Парижской международной выставке декоративных искусств Бродович получил пять медалей: три золотые за дизайн киоска и украшений, две серебряные за дизайн текстиля и приз за павильон Бека Филса «Любовь искусства». После этих побед Алексей Бродович стал востребован как коммерческий дизайнер, и к нему начали активно обращаться агентства.

Он открывает собственное ателье, где работает над рекламными плакатами для различных компаний.

Дизайн-студия престижного парижского универмага Aux Trois Quartiers Athélia пригласила Бродовича стать её художественным руководителем. Там он отвечал за дизайн рекламы, оформление витрин, каталогов универмага.



Кроме того, Бродович интересовался книжной иллюстрацией и по заказу парижского издательства La Pléiade проиллюстрировал три книги: «Новеллы» Пушкина, «Фантастические повести» Достоевского и «Господин де Бугрийон» Жана Лоррена.

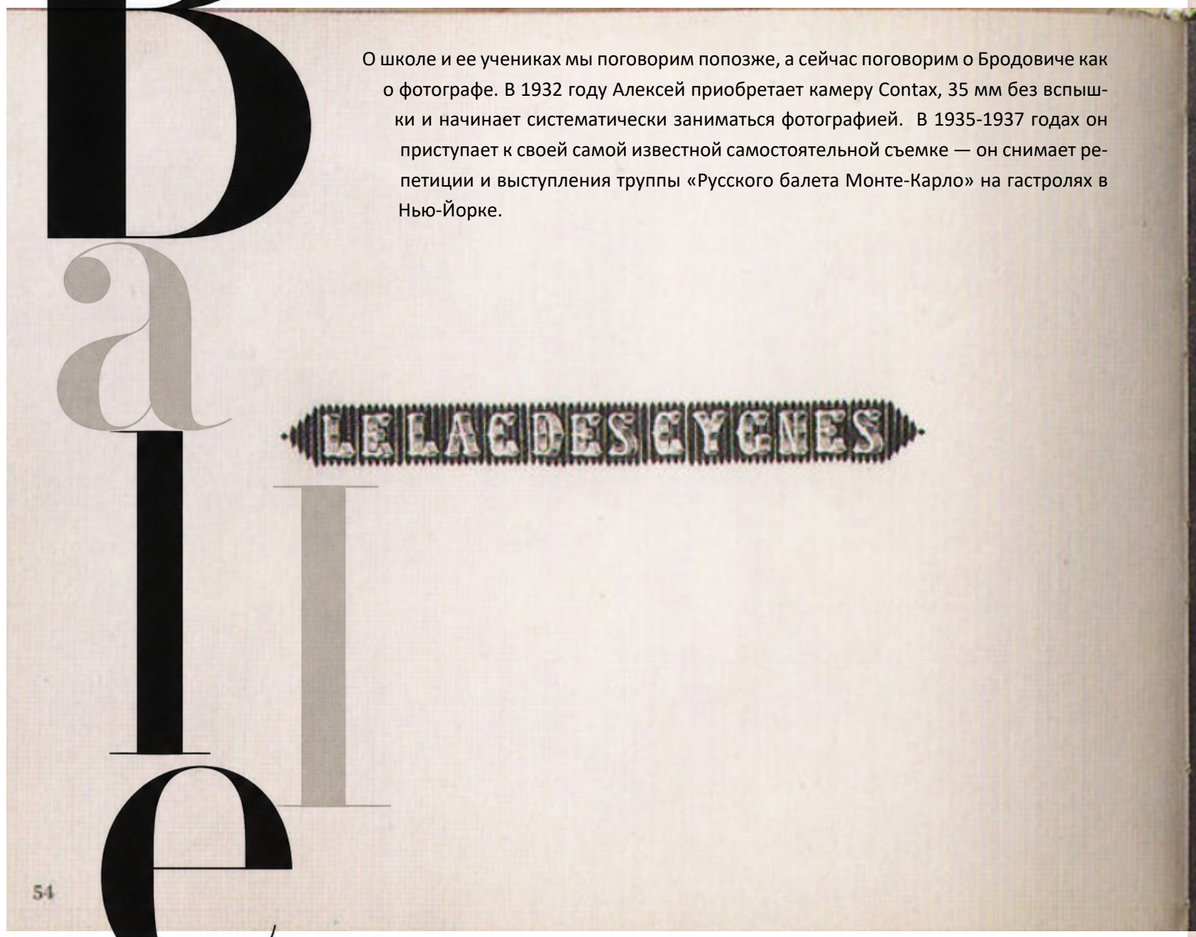




Ballet

К тридцатым годам Париж наскучил Бродовичу, и в этот момент его пригласили стать деканом факультета дизайна и рекламы в Музейной школе промышленного дизайна в Пенсильвании. Бродович с радостью согласился и вместе с семьёй переехал в Филадельфию. Возглавив кафедру рекламного дизайна в Музейной школе, Алексей начал преподавать фотографию и графику.

О школе и ее учениках мы поговорим попозже, а сейчас поговорим о Бродовиче как о фотографе. В 1932 году Алексей приобретает камеру Contax, 35 мм без вспышки и начинает систематически заниматься фотографией. В 1935-1937 годах он приступает к своей самой известной самостоятельной съемке — он снимает репетиции и выступления труппы «Русского балета Монте-Карло» на гастролях в Нью-Йорке.





В 1945 году Бродович публикует свою фундаментальную и единственную авторскую фотокнигу «Балет» (Ballet). Сто четыре смазанных, зернистых и динамичных кадра книги навсегда вошли в историю искусства, полностью изменив каноны того, как можно фиксировать движение на пленку (вспомните японский журнал Provoke, вышедший через четверть века).

Книга выходит тиражом в 500 экземпляров, которые не продавались в магазинах, а раздавались самолично Бродовичем.



Bazaar

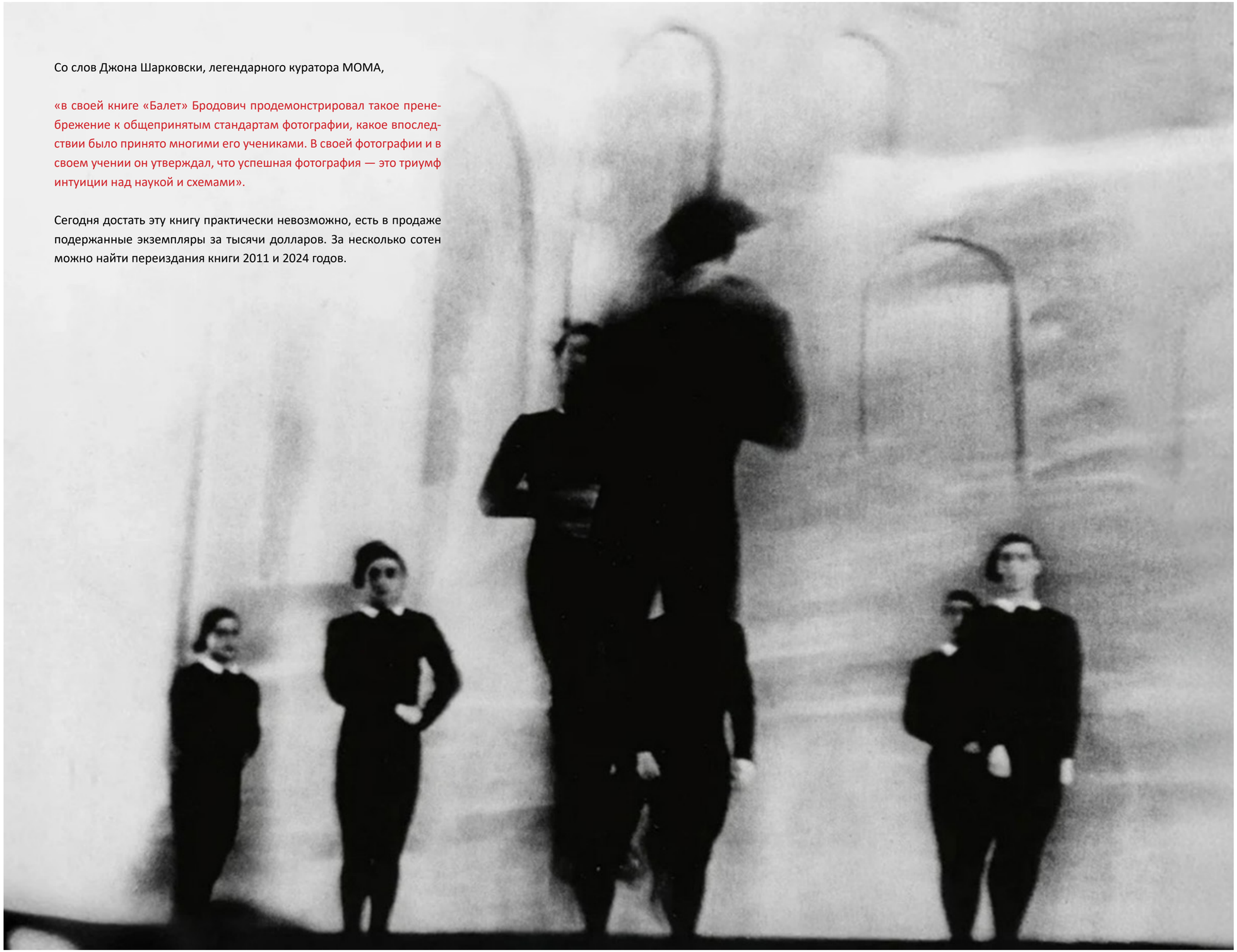
«Познакомившись с этой книгой, я понял, что перед фотографией наметились новые пути, — говорит фотограф Ральф Гибсон. — Их указал Бродович. Он ввел в фотографию новые ритмы, распахнул новые просторы, он был подлинным первооткрывателем».

Балет

Со слов Джона Шарковски, легендарного куратора MOMA,

«в своей книге «Балет» Бродович продемонстрировал такое пренебрежение к общепринятым стандартам фотографии, какое впоследствии было принято многими его учениками. В своей фотографии и в своем учении он утверждал, что успешная фотография — это триумф интуиции над наукой и схемами».

Сегодня достать эту книгу практически невозможно, есть в продаже подержанные экземпляры за тысячи долларов. За несколько сотен можно найти переиздания книги 2011 и 2024 годов.





Однако вернемся в начало 30-х годов в Пенсильванию, в школу дизайна.

Основной задачей Бродовича было поднять уровень провинциальной американской рекламы с истоками в романтическом реализме 19 века на европейский уровень. Бродович, в отличие от принятых методов, учил студентов по французским и немецким журналам, объяснял работу и технику художника. Он брал студентов на экскурсии по Филадельфии и требовал зафиксировать свои графические впечатления от увиденного, будь то фотоинтерпретация, рисунок или абстракция. Бродович не учил, а пробуждал в учениках собственные внутренние творческие ресурсы. Основным девизом Бродовича в обучении было заимствованное у Дягилева выражение ***«Étonnez-moi!» (Удивите меня!)***. На вопрос, является ли фотография искусством, Бродович отвечал: «Конечно, нет! Фотография не искусство, она — высшая чувствительность глаза. Хороший фотограф — это сплав фокусника с психологом». 1933 году Бродович предложил студентам новый формат взаимодействия — Дизайн-лабораторию, в которой день в неделю был посвящен дизайну и день — фотографии.

В 1934 году Алексей становится арт-директором легендарного журнала Harper's Bazaar в Нью-Йорке. На этой должности он совершает революцию в модной индустрии. Бродович сам кадрирует, монтирует чужие снимки и определяет развитие мировой фэшн-фотографии.

Кто же учился в его лаборатории?

Richard Avedon











Ричард Аведон. Принцесса Марела Агнелли. 1953

Ричард Аведон (Richard Avedon) — любимый и самый известный студент Бродовича, ставший ведущим фэшн- и портретным фотографом эпохи.

> «Он (Бродович) был гением, и с ним было сложно. ... Он был моим единственным учителем. Я многому научился благодаря его нетерпеливости, высокомерию, недовольству. К сожалению, он так и умер, ни разу не похвалив меня».

До Аведона фэшн-съемка была статичной — модели застывали, как манекены. Он первым вывел модели на улицы заставил их бегать по мостовым, смеяться, прыгать и взаимодействовать с городом. Это была чистая динамика, вдохновленная книгой Бродовича «Балет». По совету ментора Аведон начал использовать скрытую камеру и ловить случайные смазанные движения, зерно и эмоциональные вспышки моделей, превращая коммерческую съемку в живое искусство. Кроме того, Аведон научился у Бродовича использовать радикальное кадрирование. Он мог отрезать половину лица модели или оставить только силуэт, если это создавало нужную драму на странице журнала.



New Arrangements for Dinner



• Left: A dinner and dancing dress designed to look particularly alluring across a table top. Its top, a blaze of pearls and gold embroidery; the bodice, white; the cummerbund, a saffron color; the skirt, a dark chocolate— all in Celanese slipper satin. By J. L. F. Originals. About $70. Saks Fifth Avenue; Julius Garfinckel.

• Above: A short evening duster of vanilla moire (the white coat for night is new and delicious). This flows from a high waistline into a circumference huge enough to cover the hugest crinoline. By J. L. F. Originals in Enka moire. About $50. Saks Fifth Avenue; William H. Block.

Capezio shoes. The harp, from Lyon and Healy; the bass viol, from G. Schirmer.

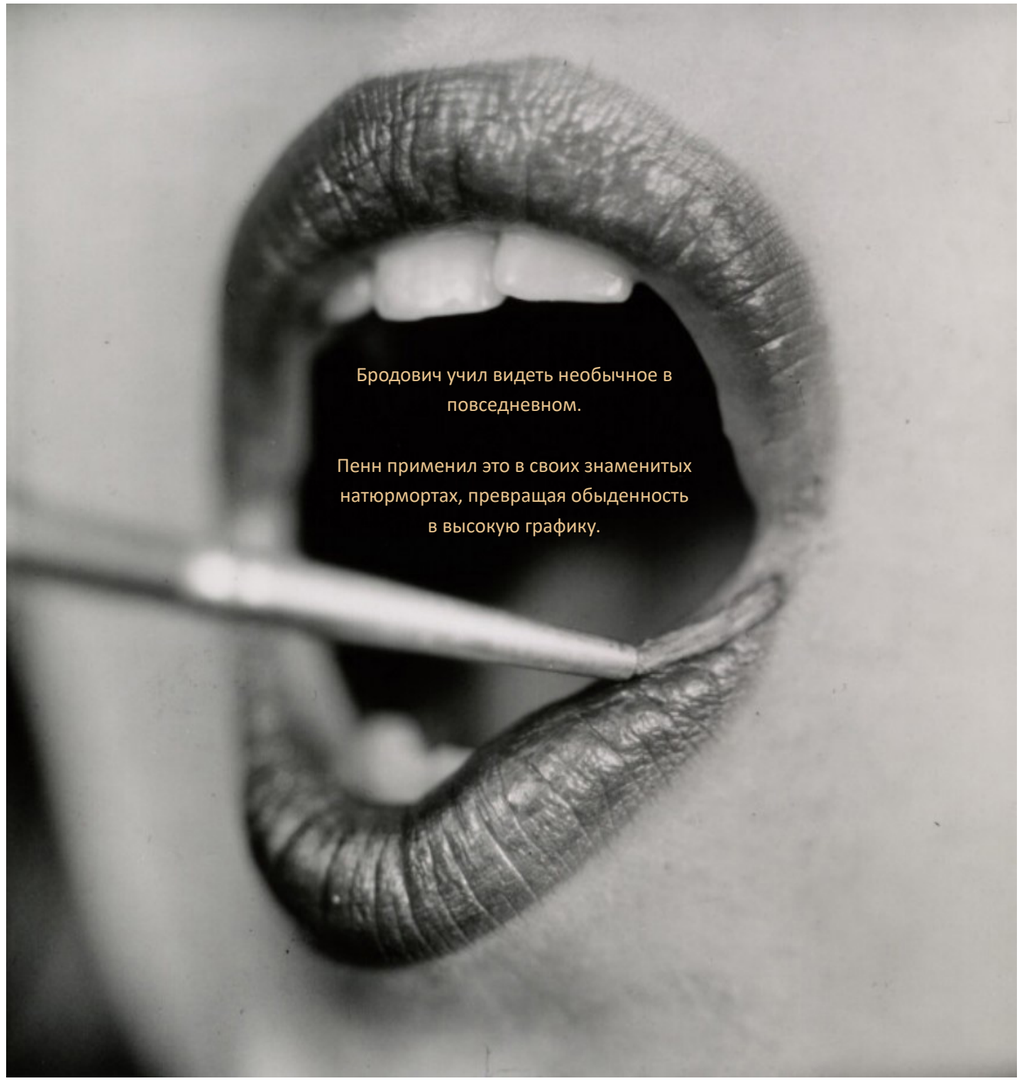
Irvin Penn

Ирвин Пенн (Irving Penn) также учился у Бродовича, а позже работал его ассистентом и признавал тотальное влияние мастера на визуальную культуру.

> «Все фотографы, знают они об этом или нет, — ученики Бродовича... Перечислять все, чему научил меня Бродович, излишне. Он, можно сказать, дал мне жизнь, жизнь в моей любимой работе. О технике фотографии Бродович ничего не знал и никогда не утверждал, что может преподавать ее. Окружавшая его атмосфера — это и был Бродович... “

Пенн изначально пришел к Бродовичу как дизайнер и ассистент, поэтому он впитал его чувство структуры, геометрии и пустого пространства. Бродович требовал очищать визуальное пространство и Пенн довел это до абсолюта: он убрал из кадра все интерьеры, начав снимать моделей, художников и актеров на простом сером фоне или в углах, сколоченных из фанеры.

Пенн относился к кадру как к плакату. Силуэты его моделей имели четкие, почти архитектурные линии. Это идеальный пример того, как фотограф мыслил категориями верстки: его снимки идеально ложились на журнальную полосу Бродовича.





Деталь кармана Молинье. 1950



Жан Кокто. 1948

illian Bassman

Лиллиан Бассман (Lillian Bassman) — знаменитая женщина-фотограф, яркая представительница абстрактного экспрессионизма в модной фотоиндустрии. До решения стать фотографом была заместителем Бродовича в журнале.





Yasuhiro Wakabayashi







Хиро (Yasuhiro Wakabayashi / Hiro) — культовый фэшн-фотограф, учился у Бродовича, долгое время работал ассистентом Аведона. Бродович часто поощрял молодого фотографа в стремлении «соединять несоединяемое», как, например, впоследствии в рекламе бриллиантовое колье было надето на копыто коровы, правда, предварительно хорошо отмытое...

«Я узнал от него, что, если, смотря в видоискатель, вы видите изображение, которое вы уже видели прежде, не нажимайте кнопку».

Аведон быстро увидел в Хиро не помощника, а конкурента и поспешил от него избавиться.

Diane Arbus

Диана Арбус (Diane Arbus), одна из важнейших фигур документальной фотографии США, посещала экспериментальные курсы Бродовича. Она не стала фотографом моды, но благодаря ему нашла в себе смелость фотографировать тех, кого объективы коллег обходили стороной.



Женщина с ребенком. 1956

Garry Winogrand

Гарри Виногранд (Garry Winogrand) — классик американской уличной фотографии, прошедший школу Бродовича. Он тоже не стал фотографом моды, но часто с большим уважением вспоминал Бродовича как одержимого гения, который привил ему нетерпимость к посредственности, научил магии отбора и требовал выходить за рамки привычного.



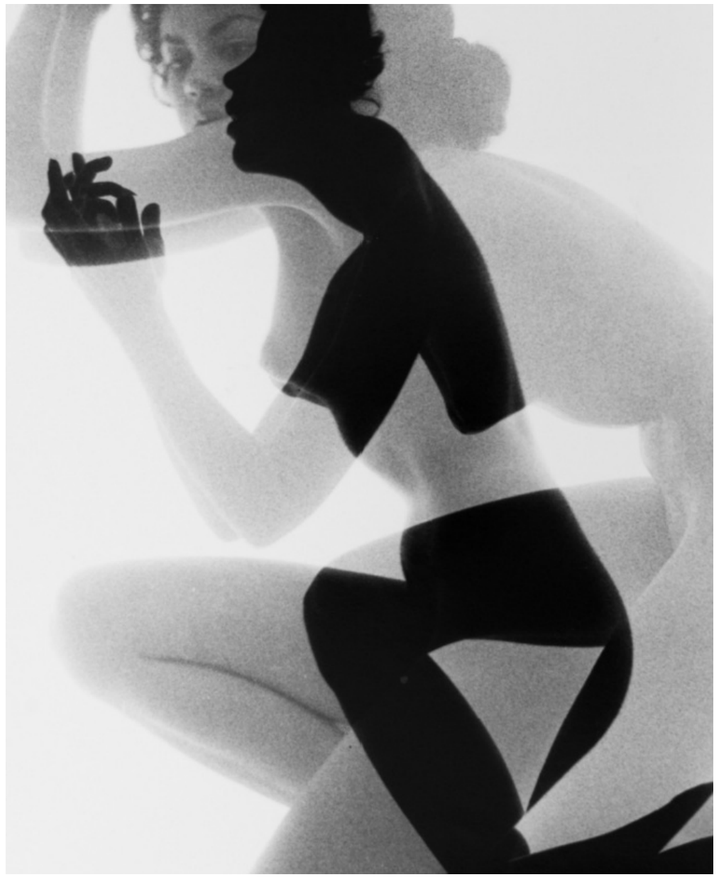
Eve Arnold

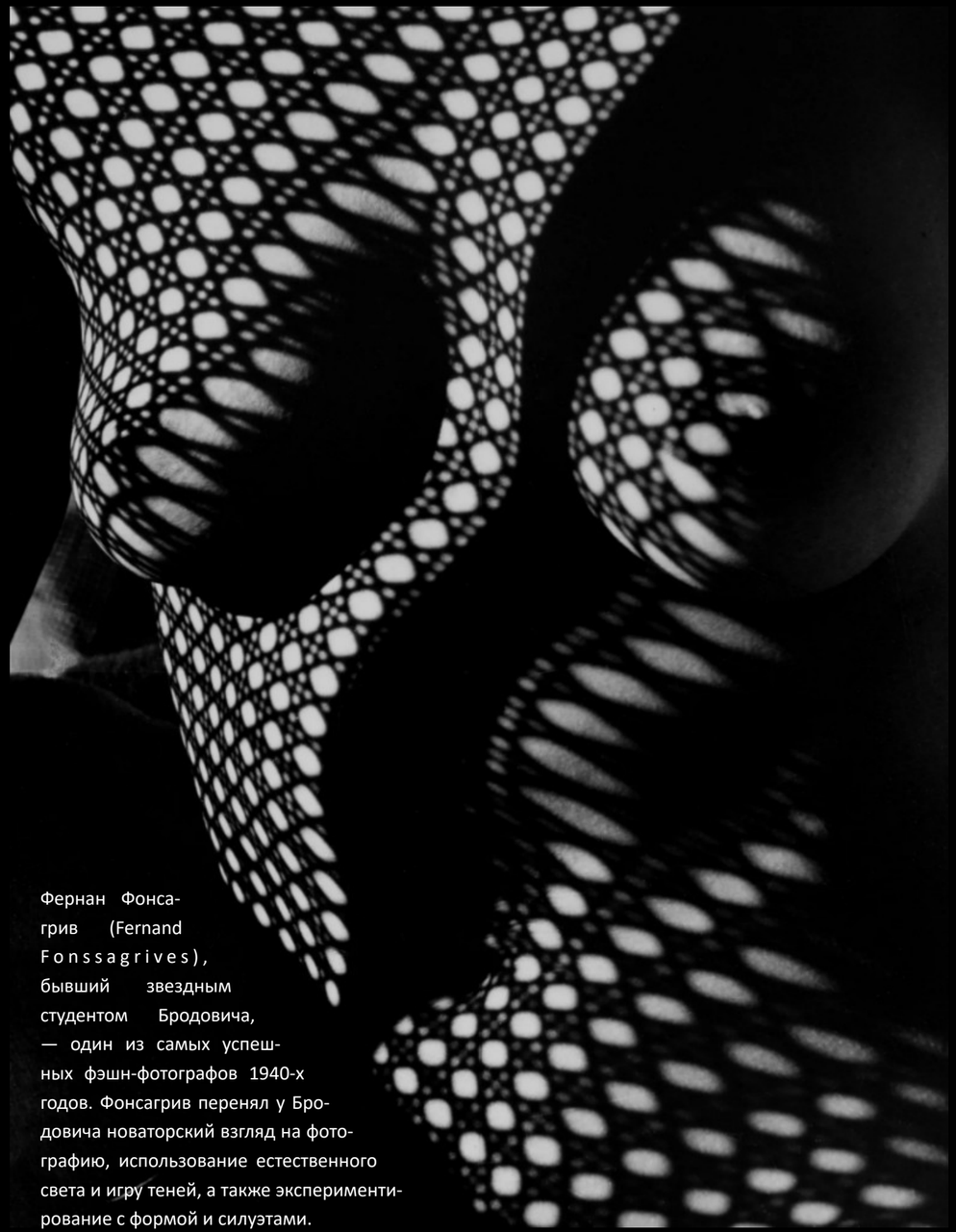
Ева Арнольд (Eve Arnold), учившаяся в «Лаборатории дизайна», — первая женщина-репортер в агентстве Magnum Photos. В 50-е годы Ева практически переписала коды для фотографии моды в Гарлеме.





Fernand Fonssagrives





Фернан Фонсагрив (Fernand Fonssagrives), бывший звездным студентом Бродовича, — один из самых успешных фэшн-фотографов 1940-х годов. Фонсагрив перенял у Бродовича новаторский взгляд на фотографию, использование естественного света и игру теней, а также экспериментирование с формой и силуэтами.

Арт Кейн (Art Kane) — фэшн- и рок-фотограф, автор культового группового портрета джазменов «Великий день в Гарлеме».

«Он научил меня быть нетерпимым к посредственности. Он научил меня восхищаться неизвестным... Наш класс собирался раз в неделю. Никто толком не знал, что именно Бродович преподаёт. Все ощущали присутствие скорее вождя, духовного наставника, чем простого преподавателя фотографии».

Невозможно перечислить всех учеников Бродовича, но стоит отметить хотя бы Дэвида Атти (David Attie), Теда Кронера (Ted Croner), Марвина Израэль (Marvin Israel), Бена Дэвидсона (Ben Davidson), Ганса Намута (Hans Namuth), Рышарда Горовиц (Ryszard Horowitz), пусть другие не обижаются. Бродович учил фотографов не просто фотографировать, а снимать именно для журналов моды, мыслить не отдельным красивым снимком, а разворотом и контекстом всего журнала. На занятиях они анализировали, как кадр будет взаимодействовать с типографикой, белым пространством и другими изображениями.

Кроме того, ряд фотографов, в том числе Роберт Франк (Robert Frank), Анри Картье-Брессон, Ман Рэй, Лиссет Модель и Мартин Мункачи, не учились у Бродовича напрямую, однако их визуальный почерк и успех в США развился благодаря поддержке и заказам Бродовича. Он был главным пророком новой фотографии, а как арт-директор Harper’s Bazaar Бродович заказал или использовал большую часть лучших фотографий пятидесятых.



Великий день в Гарлеме

Давайте поговорим о самом журнале Harper’s Bazaar. История старейшего и самого влиятельного журнала женской моды началась в 1867 году издательством Harper & Brothers. Журнал издавался в форме еженедельной газеты с рекомендациями моды, стихами и бытовыми статьями. В 1888 на обложке впервые была опубликована фотография модели.





В конце XX века обложки приобрели стиль Ар-нуво, а с 1901 года журнал стал выходить раз в месяц.
С 1913 года тон в оформлении журнала задавал Эрте (Роман Тыртов), большой любитель балета и театральности, который хорошо вписался в эпоху «ревущих 20-х» — джаза и ар-деко.

В 1934 году редактор Bazaar Кармел Сноу посетила выставку Art Directors Club of New York, которую курировал Алексей Бродович. Она предложила ему позицию арт-директора Bazaar, Бродович согласился, и с тех пор дизайн журнала пережил настоящую революцию.





Получив предложение от Harper’s Bazaar, Бродович до начала работы поехал во Францию, чтобы собрать команду старых друзей для работы в журнале. Постоянно привлекая творческие силы из Европы, он держал журнал на пике передовых тенденций. Среди художников, которые работали на Harper’s Bazaar, были Жан Кокто, Рауль Дюфи, Леонор Фини, Марк Шагал, Сальватор Дали, Миро, Ман Рэй, А.М. Кассандр и многие другие выдающиеся мастера того времени. Такой круг авторов, который мог собрать для совместной работы только Алексей Бродович, превратил журнал в явление графической культуры и искусства середины XX века.

Из нового журнала полностью исчезает стиль ар-деко, появляются сюрреалистические рисунки художников, но на первый план выходит фотография. В журнале также публикуются фотографы, которых, при всей условности жанровых определений, принято считать мастерами репортажа: Анри Картье-Брессон, Билл Брандт, Андре Кертеш, Лизетта Модел, Брассай. В результате фотография далеко выходит за рамки иллюстрации и демонстрации одежды.

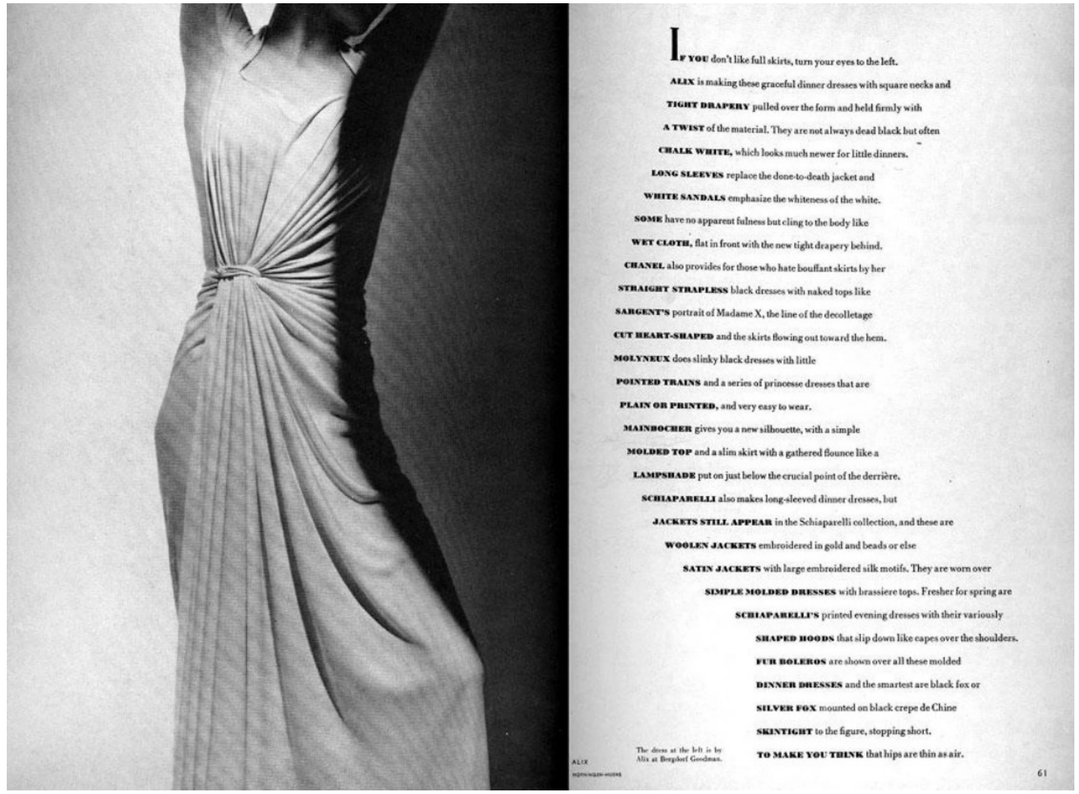


Так фотография окончательно завоевала место на обложках журнала.



Разумеется, Бродович изменил не только обложки Harper's Bazaar, но и его внутреннюю форму. До Бродовича арт-директора переполняли страницы текстом и изображениями, а затем затемняли любые области негативного пространства. Бродович не только не боялся такого пространства, он считал его одним из основных элементов своего дизайна, используя которое он создавал чувство элегантности, придавая больше ценности другим элементам.

Бродович старался соединить фотографию с текстом не только по содержанию, но и по форме. Он создавал новые шрифты, настаивал на визуальном потоке разворотов журнала. Эти принципы можно развить намного глубже, но, боюсь, это не понравится нашему главному редактору, да и уведет в сторону от нашей основной темы — фотографии.



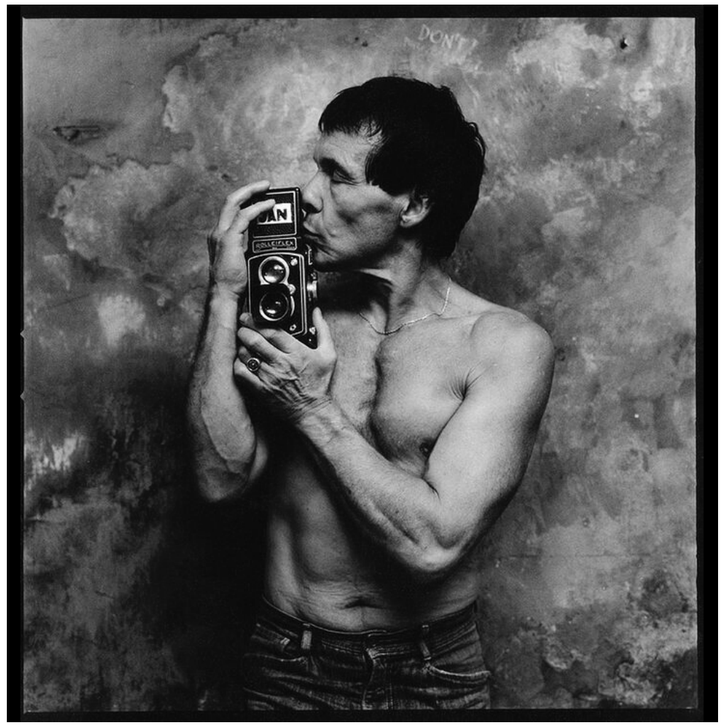


Казалось, что у Бродовича все идет успешно, но в 1958 году умирает его супруга Нина. Алексей впадает в глубокую депрессию и начинает пить. Его увольняют из журнала, пожар в квартире уничтожает все художественные наработки... он пытается лечиться, но безуспешно, пенсии нет. Он пытался преподавать и работать, но болезнь мешала, а счета за лечение росли. В 1966 году он с сыном Никитой уезжает во Францию и там в нищете доживает. В 1971 году Бродовича не стало.

Оглавление

Оглавление

Эдуард Семушин



Мир Яна Саудека

ЧАСТЬ II

Жизнь Яна Саудека всегда напоминала один бесконечный, лихо закрученный и жутко скандальный роман, в котором государственные спецслужбы, коварные музы и разъярённые ханжи сменяли друг друга на посту главных врагов маэстро.

Начиналось всё в суровые коммунистические времена, когда этот старый хулиган официально числился в ЧССР не гениальным творцом, а обыкновенным тунеядцем и особо опасным порнографом. Агенты чехословацкого КГБ шныряли по его сырому подвалу с регулярностью сантехников, устраивая обыски в поисках откровенных эротических и крамольных политических мотивов. Спецслужбы всерьез пытались понять, как эти пышные обнажённые Дамы помогают строить социализм.

Впрочем, когда совок развалился, легче не стало, просто на смену товарищам следователям пришла тяжёлая артиллерия в лице любимых женщин. В двухтысячных Саудек умудрился вляпаться в такую семейную драму, перед которой блекнут любые латиноамериканские сериалы. Его бывшая гражданская жена и по совместительству главная муза Сара Саудкова лёгким движением руки... гм, обманом заставила маэстро подписать отказ от прав на его же собственные шедевры и похитила весь его бесценный архив негативов. Вишенкой на этом абсурдном торте стало то, что Сара вскоре благополучно вышла замуж за родного сына Яна — Самуэля.

Ошарашенный фотограф годами обивал пороги судов, доказывая, что его нагло обобрали. И только в 2012 году Высший суд Праги вернул права законному автору, хотя часть негативов к тому моменту растворилась в пространстве безвозвратно. Эту дикую историю предательства близкими режиссер Ирена Павласкова позже превратила в художественный фильм «Фотограф» (2015). Картина произвела в Чехии эффект разорвавшейся бомбы: все прототипы персонажей на момент премьеры были живы, здоровы, сидели в зале и узнавали себя в самых неприглядных ракурсах, что спровоцировало очередную волну пражских светских войн.

Сам Саудек, впрочем, всю жизнь только подливал масла в этот огонь. Он открыто и с явным удовольствием называет себя неисправимым бабником и бонвиваном. Количество его детей от самых разных женщин не поддается никакому официальному учету, а вереница любовниц и натурщиц десятилетиями обеспечивала местных коллег-журналистов качественными сплетнями на годы вперед.

При этом, несмотря на статус живой легенды и мировое признание, этот тайный эротоман умудряется шокировать публику даже в циничном XXI веке. Стоит ему объявить о новой выставке, как тут же выстраивается очередь из поборников общественной морали, требующих немедленно убрать из залов наиболее откровенные» кадры. Саудек в ответ на эти нападки лишь лениво отмахивается, напоминая, что истинное искусство от пошлости отличить очень просто: на его работы можно смотреть бесконечно, а на порнографию лишь бросают быстрый взгляд и испуганно убегают.



Карты

Не очко меня сгубило, а к одиннадцати туз...

Рассматривая эту серию, я подумал, что в юности не отказался бы поиграть такими картами. Те, дурно изготовленные и сто раз переснятые карты, которые ходили по рукам в Ленинградском андеграунде, были просто детским лепетом и не шли ни в какое сравнение с саудековскими. Если бы в СССР у кого-то в кармане нашли такую колоду, человека сослали бы в Сибирь убирать снег если не за шпионаж, то за подрыв моральных устоев всей советской молодежи оптом.

Хотя, если честно, глядя на этот карточный пасьянс Яна Саудека, у меня закрадываются смутные сомнения: а можно ли вообще в ЭТО играть?

Представьте картину: вы собираетесь с друзьями расписать пульку, сдаете карты, а там вместо привычных гладких Королей и Дам — суровый пражский арт-хаус. Саудек взял и разрезал каждый снимок ровно пополам по горизонтали. Сверху на вас смотрит роскошная, пышная Дама в умопомрачительном корсете (в масти Червей, которая у него отвечает за чистый плотский экстаз). Вы радостно потираете руки, переворачиваете карту... а там, в зеркальном отражении нижней половины, та же Дама, но постаревшая на двадцать лет, с целлюлитом и печатью экзистенциальной тоски на лице. Потому что это масть Пик — козырь времени, который у Саудека в финале любой игры всегда бьет человека. Смешно, да...

Чехословацкий КГБ во время обысков в его подвале, кстати, тоже юмора не оценил. Агенты спецслужб впали в настоящую паранойю. Они всерьёз изымали негативы этих «Карт», подозревая, что процарапанные Саудеком на полях римские цифры и астрологические знаки — это секретные шифры, которыми фотограф передаёт на Запад координаты военных баз.

Саудеку приходилось годами включать режим «деревенского дурачка» на допросах, уверяя товарища следователя (виноват, гражданина следователя), что он просто грешен, глуп и безумно любит женщин, а до политики ему дела нет.

Так что колода получилась что надо. Играть ею на щелбаны — занятие для экстремалов, ведь вместо выигрыша ты гарантированно получаешь легкий экзистенциальный кризис. Но чёрт возьми, если бы в Ленинграде у нас была такая колода, мы бы точно стали королями любого андеграундного квартирника!

Не желаете ли перекинуться в штосс по маленькой?

Cards



Работа «A Card No. 267» (Карта № 267), созданная Яном Саудеком в период с 1986 по 1987 год, — это классический, эталонный представитель его знаменитого цикла «Карты». В этой работе полностью раскрывается саудековская философия дуализма, барочной эстетики и скрытого противостояния полов.

Если вы думали, что в серии «Карты» Ян Саудек хоть где-то решил включить серьёзного академического фотографа, то отложите эти иллюзии в сторону — это чистый, дистиллированный триумф его подвального хулиганства, завёрнутый в обертку из изящных искусств.

Композиция здесь традиционно разрезана пополам по горизонтали, но на этот раз Саудек превзошёл сам себя по части завязывания моделей в узлы. Если в Ленинградском андеграунде на затёртых карточках Дамы просто томно лежали на диванах, то Саудек устроил на фоне своей любимой облупившейся стены филиал цирка Дю Солей. Тела моделей изогнуты и переплетены в таких причудливых, вытянутых позах, что нормальный человек при попытке это повторить гарантированно заработал бы радикулит или вывих бедра ещё до того, как затвор камеры успел бы щёлкнуть.

С трех метров это выглядит как святая средневековая икона, алхимическая гравюра или благопристойная винтажная миниатюра, которую не стыдно повесить в гостиной. Но стоит подойти поближе и ты понимаешь, что старый лис водит тебя за нос, подсовывая под видом высокой классики чистую, неприкрытую подвальную страсть.

Саудек обожал иронизировать над темой доминирования. Перевернутая структура карты № 267 прямо говорит зрителю: «Думаешь, ты король положения и контролируешь ситуацию?» Но стоит крутануть этот снимок в руках, как верх и низ меняются местами. Тот, кто только что гордо восседал сверху, мгновенно оказывается придавлен к полу грузом обстоятельств.

В общем, «Карта № 267» — это великолепный пример того, как Ян Саудек умел балансировать на грани. С одной стороны — жёсткая, почти математическая графичность, подсмотренная у брата-комиксиста Карела, с другой — барочная игра света и тени, а посередине — чистый, хулиганский кайф от того, что ты делаешь что-то абсолютно запретное в своем сыром пражском окопе, пока весь остальной мир послушно ходит на партийные собрания.


PRINTED EXCLUSIVELY FOR STEMAN GALLERY
#293 — »The Teen-Queen« — Model print — FINISHED SEPTEMBER 4, 1893
JAN SAUDEK





«The Fire and the Rain» (Огонь и дождь)

Ирония кадра заключается в том, что никакого «огня» и «дождя» в кадре, конечно же, нет. «Дождь» — это всё та же многострадальная, изъеденная сыростью и грибком подвальная стена, которая на снимке благодаря свету из окна выглядит так, словно по ней стекают потоки воды. А «Огонь» — это страсть переплетенных тел моделей, которую Саудек традиционно замаскировал своей кропотливой ручной раскраской. Он залил отпечаток контрастными, тёплыми, почти пылающими оттенками, создавая иллюзию того, что в этой карте полыхает пожар.





«Queens - Carte à jouer»

Саудек подписал эту работу на французский манер — «Carte à jouer» (Игральная карта).

Видимо, он уже тогда предчувствовал, что именно французы первыми оценят его подвальные художества и выдадут ему орден Почётного легиона. Звучит изящно, но суть осталась прежней: перед нами всё тот же бескомпромиссный пражский андеграунд.





«Dvojice» (Двойка / Пара)

Маэстро не стал усложнять жизнь публике и назвал снимок лаконично — «Dvojice».

В чешском языке это слово означает обычную пару или двойку. Но в его исполнении эта «пара» выглядит так, словно они только что пережили ядерную войну, укрылись в его пражском окопе и теперь пытаются сообразить, кто из них будет дежурить по кухне.

«Just Another Card Queen: White Meat!»



Ян Саудек решил отбросить всякую скромность и прямым текстом назвал работу «Just Another Card Queen: White Meat!» (Ещё Одна Карта Королевы: Белое Мясо!). Звучит как ценник в мясной лавке или строчка из меню сомнительного пражского кабака.

Технически это всё тот же гениальный обман — серебряно-желатиновый отпечаток, бережно раскрашенный маэстро вручную нежнейшими пастельными красками. С расстояния двух метров — чистая классика, ренессансный шедевр и алхимия, которую хоть сейчас вешай в музей. А подходишь ближе и понимаешь, что Саудек снова замаскировал детской акварелькой чистый, бескомпромиссный пражский бунт плоти. Это у маэстро прывычка такая.

Самое забавное, что этот мясной манифест сегодня официально признан великим искусством на высшем уровне. Оригинал «Just Another Card Queen: White Meat!» благополучно перекочевал из грязного пражского подвала в США и сейчас хранится в постоянной коллекции Музея изящных искусств в Хьюстоне.

Так что пока пражские чекисты искали в его картах шпионские шифры для Запада, Саудек просто раздавал козыри, которые в итоге превратились в музейное золото.





«Monsieur Nicole» (Мсье Николь)

Вокруг этого кадра до сих пор ходит масса слухов, и главный из них звучит так: «Правда ли, что на фото изображен сам Саудек, устроивший очередной сеанс самолюбования?»

Я исследовал самые разные источники: чешские, японские и прочие US аукционы. На некоторых из них карта продаётся под названием «Автопортрет»

Великое разоблачение: Чей туфля?

История появления этого кадра настолько абсурдна, что её вполне можно было бы назвать творческим преступлением против системы. «Monsieur Nicole» — это название супермодного японского дизайнерского бренда мужской одежды от кутюр, принадлежащего легендарному дому Matsuda. В конце 1980-х годов изнеженные японские модельеры устали от прилизаных глянцевых фотосессий в Нью-Йорке и решили добавить в свою коллекцию весна-лето 1990 года немного первобытной пражской грязи. Они наняли Саудека, чтобы тот отснял их шикарные шмотки в своем фирменном стиле «Jan Saudek».

Ян взял японские костюмы, спустился в свой любимый, пропахший плесенью подвал, пригласил моделей и... выдал такой результат, от которого у японских заказчиков их раскосые глаза округлились.

Сверху: Шик, блеск и высокая мода. Натурщик позирует в пафосном, идеально скроенном пиджаке на фоне фирменной облупившейся стены. Сразу видно — «Мсье Николь» во всей красе.

Снизу: А вот на нижней половине карты, которую зритель видит при переворачивании, Саудек включил своего привычного эротомана. Одежда куда-то волшебным образом исчезает, обнажая суровую и честную человеческую анатомию.

Наш ценитель прекрасного не был бы собой, если бы не попробовал запутать покупателей. На оригинальных отпечатках (Model Print) этой серии на нижних полях он гордо вывел своей размашистой рукой тушью: «Made Exclusively for Monsieur Nicole... Finished Sept 21, 1889» (Сделано эксклюзивно для Мсье Николь... Окончено 21 сентября 1889 года). Тексты на отпечатках разные — на этой карте Ноябрь 1889.

Он умудрился датировать рекламный каталог японской одежды ровно на 100 лет назад! Чехословацкие таможенники и чекисты, пытавшиеся контролировать его доходы с Запада, в очередной раз сломали мозг, пытаясь понять, как бренд из Токио умудрился заказать съемку в Праге за девятнадцать лет до изобретения самого бренда.

Японцы, надо отдать им должное, юмор оценили. Каталог был издан в виде роскошного трехстворчатого буклета с пятнадцатью ручными акварельными отпечатками Саудека внутри.
«Jan Saudek × Monsieur nicole の写真集 - 青蓮亭日記» Посмотреть можно ЗДЕСЬ

Так что нет, Саудек не снимал себя. Он сделал нечто более крутое: взял кучу денег у пафосных азиатских дизайнеров, загнал их моделей в своё грязное убежище, раздел половину из них догола, раскрасил детской акварелькой и заставил весь мир восторгаться этой рекламной кампанией. Хотя кто его знает, мистификатора...

#353/6
Another Playcard 4 (BOYS & GIRLS)
What? Me?
FINISHED: November 20, 1994

J
DON'T!
TRUE
SEE HOW SHE THINKS!

#345
(W) JULY 1994

Q
PAINTED APRIL 94, FINISHED APRIL 25TH 1994

K

В общем, подводя финальную черту под этим грандиозным подвальным пасьянсом, хочется выразить особую, искреннюю благодарность... чехословацким гэбэшникам. Без этих суровых парней из Службы госбезопасности (StB) миф о Яне Саудеке точно не был бы таким захватывающим!

Только представьте уровень их интеллектуального накала. Вокруг — образцовый социалистический реализм, а на снимках Саудека — голые барочные Дамы завязаны в такие узлы, что у нормального марксиста-ленинца должен случиться когнитивный диссонанс. Но чекисты не сдавались. Они с лупой в руках вглядывались в процарапанные Саудеком на полях латинские буквы и римские цифры.

Пока оперативники StB морщили мозг над этой «высшей математикой» и писали тонны отчётов начальству о раскрытии подпольной сети эротоманов-шпионов, наш маэстро просто сидел на угольном ящике в своем сыром окопе, раскрашивал «Белое мясо» детской акварелькой и посмеивался. Он скармливал системе тонны абсурда, а система послушно это документировала.

И что в итоге? Чехословацкой госбезопасности давно нет и в помине, их секретные архивы пылятся на свалке истории, а вот подвальные карты Саудека сегодня хранятся в Музее изящных искусств Хьюстона и продаются на аукционах за тысячи евро. Старый хулиган, Кавалер Ордена Искусств и литературы, Кавалер Ордена Почётного легиона и протчая, и протчая вчистую переиграл всю государственную машину, доказав, что против лома нет приема, если этот лом — абсолютная творческая свобода и порция здорового пофигизма.

В этом экзистенциальном казино правила всегда были жёсткими, а крупье по имени Время в конце концов всё равно забирает банк. Но Саудек своим примером показал главное: пока идёт игра, нужно не дрожать перед большими людьми в погонах и с портфелями, а получать кайф от процесса, обнимать красивых женщин и весело подмигивать вечности.

Сдавайте заново, господа, партия удалась!

Начало в выпуске №7 Июль 2026



Окончание в следующем номере...



Надежда Короткина

ФИНИТА ЛЯ КОМЕДИЯ

...1915-й (а это год создания Малевичем «Чёрного квадрата») все это время где-то близко лежал: литературные источники и фотодокументы казались вполне убедительными и правдоподобными. И будоражили нас шершавыми самиздатовскими манифестами как нечто сакральное, ставшее вдруг доступным. А когда История дала финта в начале 90-х, и рухнул старый мир, появились волнующие философские сопоставления Чёрного квадрата и византийской иконы как ключевых культурных парадигм. Потому что пытливым умам стало интересно сопоставлять взаимоисключающие нарративы Вечности и Конечности, неожиданно пересекающиеся в точке полной их неразличимости.

Короче, что нам хотел сказать художник?
Что искусству пришел конец. Хочется добавить «в его привычном виде». Если бы не то обстоятельство, что по мере накопления собственного опыта искусство совсем скоро столкнется с перепроизводством и цитированием себя самого, двигаясь в кризис уверенно и неумолимо. Что ведёт к концу вообще, а не только к временной потере прежней формы.

Для Истории 100 лет — вообще не крюк.

А на человеческом уровне, конечно, ещё поди ж ты — одолей... Но не будем отвлекаться на бренное, выпадая из Вечного.

Так вот. Прошли годы...

И в 2019-м некто Маурицио Каттелан приклеивает скотчем свой пресловутый банан. Что хотел сказать художник — пардоньте, не могу знать-с. Но сказал он буквально следующее: искусству пришёл ... Полный. И окончательный. Не как в 1915-м. И не потому, что эта выходка капец какая эпатажная. Видали мы кино и пострашнее. А потому, что сработал «контрапункт», ответный жест в виде покупки сего арт-объекта за шесть с лишним (хотя, кому ж они лишние-то?) миллионов на престижнейшем мировом аукционе. С глубокомысленным комментарием покупателя на тему уникальности феномена, который, оказывается, «связывает миры искусства, мемов и криптовалютного сообщества». Та ты шо?.. То есть «красота в глазах смотрящего», не иначе. И это уже не подлежит описанию в категориях «ирония» там или что-то ещё вроде «актуальных смыслов». Потому что ... полный — он такой: точно знаешь, что это он. А вербализовать не можешь. Примерно, как если прищемишь палец дверью: слова заканчиваются.

Значит, что теперь.
Искусство, как слепок эволюции человеческого сознания (условно), завершило свой путь. Я так щетаю. И, возможно, не только я. Совпадение с технологическим прорывом — не случайность. Мир художественных идей, концепций, нарративов как таковых исчерпывающе укомплектован. И развития уже не подразумевает. Закончилось их время.

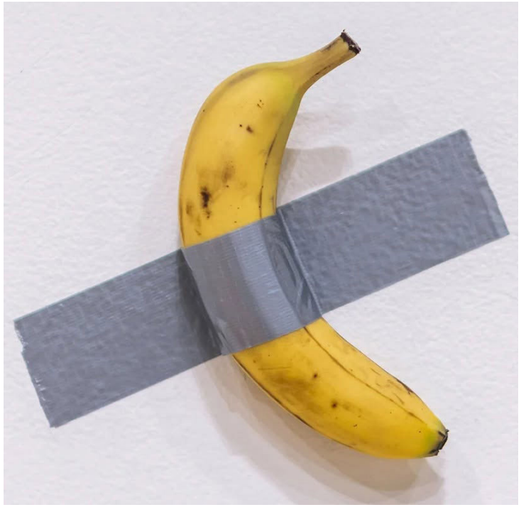
На наш век ещё хватит инерции. И мы ещё успеем утешиться радостью привычного нам творчества, как формой Высшего, пикового эмоционального и ментального переживания. Свидетельствующего нам, по старинке, о нашей Богочеловеческой природе, позволяющей творить любые миры по собственному произволению и Небесному благословению.

Вдохновения нам на сим поприще!
Ведь нас на банане не проведёшь.

(с) Надежда Короткина,
09.08.2026

UPD. Я против откровенного школярства, но дополню. В связи с возникшим непониманием. Это не «сравнение» квадрата с бананом. И автор в курсе, где-что, где модернизм, а где — пост. Речь идет о субъективном (!!!) наблюдении, описывающем некие «реперные точки», завершающие вехи эволюции... А ничего «объективного» в искусстве нет.





Юрий Гавриленко

ВЕРШИНЫ ДВУХ АДАМСОВ



В ПЕРСПЕКТИВЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Часть I

О человеческой дали говорит искусство,
и потому человек беседует там с человеком не иначе,
как небо с землей или звезда с звездою.

Ольга Седакова

Ансел Адамс (1902 – 1984) и Роберт Адамс (р. 1937) — лауреаты самой престижной международной фотографической премии Hasselblad Award — крупнейшие американские фотографы. Оба занимались ландшафтной фотографией в качестве главной темы творчества, оба имели склонность к глубоким размышлениям и написанию книг.

А. Адамс — музыкант, получивший классическое гуманитарное образование, теоретик фотографии, придумавший вместе с Фредом Арчером зонную теорию, знаменит трилогией трактатов: «The Camera», «The Negative», «The Print», замечательной «An Autobiography» и книгой «Examples. The Making of 40 Photographs», посвященной методам аналоговой печати.

Р. Адамс — доктор филологии, специалист по английской литературе, широко эрудированный ученый и поэтически мыслящий фотограф, автор сборника записных книжек «Words That Helped» и нескольких глубоких эссе, вошедших в книги «Beauty in Photography», «Why People Photograph» и др. Чтение его книг помогает почувствовать своеобразие и степень интеллектуального напряжения творчества этого выдающегося художника.

Перспектива, о которой идет речь в названии статьи, направлена в прошлое культуры. Чтобы заговорить с этими мастерами искусства фотографии, понять, что они делали, нужно отойти в прошлое, в самое начало эпохи Возрождения, потому что оттуда в настоящее тянется тропинка осмысления их творчества.

Судьба обширного творческого наследия двух великих фотографов складывается по-разному. В то время как фотографии Ансела Адамса во всем мире хорошо известны всякому хоть сколько-нибудь просвещенному любителю фотоискусства, в России работы Роберта Адамса подчас неизвестны даже профессионалам пейзажной съемки. Предполагаю, в Америке баланс внимания к этим авторам страдает таким же перекосом. В 1974 году директор департамента фотографии Нью-Йоркского музея Современного искусства Джон Жарковский написал: «Картины Р. Адамса настолько культурные, сдержанные и точные, избегающие какой бы то ни было гиперболы, театральных жестов, моральных поз и экспрессивных эффектов в целом, что некоторые зрители могут найти их скучными. По всей видимости, с этим ничего не поделаешь»[1].

В 2016 году в Москве, в Галерее Классической фотографии, прошла выставка «Ансел Адамс. 10 великих фотографий», а персональных выставок Роберта Адамса в России, насколько мне известно, никогда не было. Искусство Роберта Адамса в настоящее время доступно только кругу подготовленных зрителей, при этом оно достойно более активного внимания публики и пристального исследования со стороны искусствоведов.

Ансел Адамс успешно занимался и предметной съемкой, и портретами, но известность ему принесла именно ландшафтная фотография, в первую очередь гор, водопадов и каньонов. Творчество Роберта Адамса не менее разнообразно: это природные ландшафты, города, интерьеры, ночная съемка (городская и природная), леса, морское побережье, реки.

В рамках настоящего исследования мы ограничимся только представленной у обоих авторов тематикой горных ландшафтов.

[1] «The New West». Landscape Along the Colorado Front Range. Written and photographed by Robert Adams. – Apertura, 2008, p. viii.

I. Петрарка. По направлению к новому мирочувствию

Для осмысления творческих интенций обоих фотографов необходимо хотя бы в общих чертах обрисовать исторический контекст отношения европейского человека к нетронутой природе и, в частности, к горным вершинам.

Восторженные взгляды на неприступные громады гор, интерес к их покорению, восхищение дикими лесами, покрывающими горы, — все эти явления возникают в истории культуры поздно, только в начале эпохи Возрождения. В античности и в средние века горы вовсе не восхищали человека, а страшили: они считались опасными, зловещими, некрасивыми. Для древних греков горы были местом обитания богов и нимф, поэтому маркировались как пространства сакральные, вторжение в которые могло быть оправдано лишь целью общения с богами.

Плачем по них истомяся, и мать вспомянула о пище.
Ныне та мать на скалах, на пустынных горах Сипилийских,
Где, повествуют, богини покоиться любят в пещерах,
Нимфы, которые часто у вод Ахелоевых пляшут, –
Там, от богов превращенная в камень, страдает Ниоба.[2]

Немногочисленные исключения из этого правила в основном составляют восхождения на вершины гор во время войн. Так, например, царь Филипп V Македонский во время войны с Римом поднимался на фессалийскую гору Гем на Балканах, «веря молве, согласно которой с ее вершины можно видеть два моря, Адриатическое и Черное»[3]. Во время путешествия в Сицилию в 125 году император Адриан, известный своим любопытством к природным достопримечательностям, поднялся на вулкан Этну, «чтобы наблюдать восход солнца в виде, как говорят, разноцветной дуги»[4]. Адриана, очевидно, интересовала не гора, а необычный восход солнца.

В средние века не только горы, но и вся окружающая человека природа были великим соблазном для христианина. Вильгельм Виндельбанд пишет: «Для средних веков и их схоластической науки природа была закрытой книгой, которую церковь запечатала своими семью печатями. Природа была чем-то греховным, злым; ее ненавидели, с ней боролись, ее презирали, подавляли, проклинали — но не изучали, не исследовали, не познавали»[5].

Событие, отразившее новое отношение к горам и ставшее поворотом к новому целостному мироощущению, произошло 26 апреля 1336 года. В этот памятный для истории культуры день Франческо Петрарка совершил восхождение на гору Ванту на юге Франции. Восхождение подробно описано Петраркой в письме монаху ордена святого Августина и профессору священного писания Дионисию из Борго Сен-Сеполькро. На этом рубежном в истории культуры тексте мы остановимся более подробно.

«Сегодня я поднимался на самую высокую в нашей округе гору, которую не без основания называют Вентозой, движимый исключительно желанием видеть замечательную высоту этого места», — начинает свое описание Петрарка. В качестве компаньона для «пристойного развлечения» Франческо выбирает своего младшего брата, им помогают двое слуг: «... мы к вечеру пришли в Малавсану — деревеньку на северных отрогах горы. Пробыв там день, мы только сегодня наконец в сопровождении двух моих слуг поднялись на гору, и не без труда: это очень крутая и почти неприступная каменистая громада; но хорошо сказано у поэта: “труд неустанный все победил”»[6]. Долгий день, ласковый ветер, душевная бодрость, телесная крепость, ловкость и все подобное было на стороне путников, «против нас была только природа местности», — продолжает Петрарка. «На склоне горы встретился нам пожилой пастух, который многословно отговаривал нас от восхождения, вспоминая, как лет пятьдесят назад сам в таком же порыве юношеского задора поднимался на самую вершину и ничего оттуда не вынес, кроме раскаяния, усталости и изодранных камнями и колючками тела и одежды; причем никогда ни прежде, ни позднее не было у них слышно, чтобы кто-то решился на подобное»[7].

[2] Илиада, Книга двадцать четвертая, стихи 613-617.
Цит. по изданию: Гомер. Илиада. Перевод Н. Гнедича. — Academia, 1935. С. 527.

[3] Ф. Петрарка. Письма. С-Пб, — «Наука», 2004, с. 79.

[4] Властелины Рима, М., — «Наука», 1992, с. 6.

[5] В. Виндельбандт. История Новой философии. М., — «Кучково поле». Т. I. с. 54.

[6] Вергилий. Георгики I 145-146 (перевод С. Шервинского). Цит. по изданию: Вергилий. Буколики, Георгики. Энеида. «Библиотека античной литературы». — Издательство «Художественная литература», М., 1979, с. 79.

[7] Ф. Петрарка. Письма. С-Пб, — «Наука», 2004, перевод В. Бибихина, с. 81.

Не принимая всерьез предупреждение пастуха, путники продолжают восхождение: «... мы настроились исключительно на восхождение и начали проворно взбираться. Но, как часто бывает, за сильным порывом быстро следует утомление, и вот, недалеко отойдя от того места, мы приостанавливаемся у какого-то обрыва; отсюда снова уходим и продвигаемся вперед, но медленней. Причем именно я отмерял горную тропу все более осторожной стопой, тогда как брат кратчайшим путем взбирался все выше по самому хребту горы; я, малодушничая, льнул к низинам, а на его призывы и указания прямого пути отвечал, что надеюсь на более легкий подход с другой стороны горы и меня ничуть не пугает длинный путь, если он ровней»[8]. Попытки найти легкий путь к вершине не увенчались успехом, и Петрарка, сделав рывок вверх по склону горы, на какое-то время присоединился к брату, но вскоре снова стал отставать. «Я все оттягивал тяготу восхождения, но не человеческой изобретательности отменить природу вещей, и ничему телесному не достичь высоты, опускаясь. Коротко говоря, не без насмешек брата и, к моей великой досаде на себя самого, за несколько часов я отставал таким образом раза три, если не больше»[9].

И вот, неожиданно Петрарку, измученного восхождением и телесно, и душевно, посещает духовное прозрение: «Переносясь летучей мыслью от телесного к бестелесному, я укорял себя примерно такими словами: «Подобное тому, что ты многократно испытал сегодня при восхождении на эту гору, да будет тебе известно, случается и с тобой, и со многими устремляющимися к блаженной жизни; люди только не осознают это с той же ясностью, потому что телесные движения на виду, а душевные невидимы и сокровенны. Поистине жизнь, которую мы именуем блаженной, расположена в возвышенном месте; узкий, как говорится, ведет к ней путь. Много на нем восхождений; надо переходить сияющими ступенями от добродетели к добродетели; на вершине конец всего и жизненный предел, на который нацелено наше странствие. Туда прийти хотят все, но, как говорит Назон, “мало хотеть; жаждать так надлежит, чтобы цели достигнуть”[10]. Безусловно, ты — разве что и здесь, как во многом другом, обманываешь себя, — не только хочешь, но и жаждешь. Что же тебе мешает? Разумеется, не что иное, как более легкий и на первый взгляд удобный путь земных и низших удовольствий; однако потом тебе придется, много проблуждав среди них, или взбираться к той же вершине блаженной жизни под грузом безобразно утяжелившихся задач, или обессиленным уснуть в ущелье своих грехов, и, если — страшно подумать — тебя там застигнет тьма и тень смертная, провести бесконечную ночь в вечных муках». Ты не поверишь, как эта мысль взбодрила и дух мой и тело на остаток пути».

Этот фрагмент письма Дионисию фиксирует поворотный пункт в истории отношения европейского человека к окружающей природе. Исследователи творчества Петрарки Ганс Наход и Пауль Штерн усматривают в рассказе о восхождении на Вентозу «*начало европейского мирочувствия*»[11]. Шаги человека к вершине горы в физическом пространстве сопоставляются с шагами духовного восхождения к блаженной жизни. Первое есть образ и подобие второго. Внутренние движения души человека инспирированы величием горы, но и величие горы начинает измеряться не ее пространственными масштабами, а соотнесенностью с духовным уровнем человека.

Последнее подтверждается дальнейшим повествованием Петрарки: «Прежде всего, взволнованный неким непривычным веянием воздуха и открывшимся видом, я застыл в каком-то оцепенении. Озираюсь: облака остались под ногами, и уж не такими невероятными делаются для меня Афон и Олимп, раз слышанное и читанное о них я наблюдаю на менее знаменитой горе. Направляю лучи глаз к италийским краям, куда больше всего тянусь душой; вздыбившиеся снежные Альпы, через которые, разрушая, если верить молве, уксусом скалы, перешел некогда жестокий враг римского имени[12], кажутся совсем рядом, хоть отдалены большим расстоянием»[13].

[8] Ibid. с. 82.

[9] Ibid. с. 83.

[10] Публий Овидий Назон. Письма с Понта. III I, 35.

[11] Nachod H., Stern P. Briefe F. Petrarca. — Berlin, 1931.

[12] Так рассказывает о Ганнибале Тит Ливий (XXI 37, 2).

[13] Ф. Петрарка. Письма. С-Пб, — «Наука», 2004, с. 85.

«Когда я так все по отдельности рассматривал, то уходя чувствами в земное, то по примеру тела поднимаясь душой к более высоким вещам, мне пришло на ум заглянуть в книгу Августиновых «Исповедей», дар твоего расположения; она служит мне памятью и об авторе, и о дарителе и всегда у меня под рукой... Открываю, чтобы прочесть что попадется, — а что еще попадется, кроме чувств доброго и самоотверженного сердца? Сочинение случайно открылось на десятой книге. Брат, ожидая услышать что-то из моих уст от Августина, был весь внимание. Бог и он, тут же присутствовавший, свидетели, что в месте, на котором прежде всего остановился мой взгляд, было написано: “И отправляются люди дивиться и высоте гор, и громадности морских валов, и широте речных просторов, и необъятности океана, и круговращению созвездий — и оставляют сами себя”. Скажу тебе, я окаменел... и закрыл книгу в гневе на себя за то, что продолжаю еще дивиться земным вещам, когда давно даже от языческих философов должен был знать, что *нет ничего дивного, кроме души, рядом с величием которой ничто не велико!*[14] Тогда, поистине удовлетворившись зрелищем горы, я обратился внутренним зрением к себе, и с того часа никто не слышал меня говорящим до самого конца спуска: те слова задали мне достаточно молчаливой работы. И я не мог видеть тут случайное совпадение, но все прочитанное считал сказанным мне и никому другому»[15].

Важно обратить внимание на то, что если на пути восхождения на Вентозу величие этой горы, опасность скалистых троп и крутизна обрывов вызвали у Петрарки мысли о препятствиях духовного восхождения к Богу, то на спуске с горы, наоборот, физические размеры горы преломлялись в свете открывшегося ему духовного созерцания. «Можешь догадаться, сколько раз сегодня, озираясь на обратном пути, я бросал взгляд на вершину горы! И она казалась мне едва одного локтя высотой рядом с высотой человеческого созерцания, когда человек не погружает его в грязь земной мерзости»[16], — пишет Франческо монаху Дионисию. «О, с каким усилием надо работать, чтобы у нас под ногами оказались не возвышения земли, а надмившиеся[17] от земных позывов желания!»[18], — заключает Петрарка письмо метафорой, рожденной восхождением на Вентозу.

Важный эпизод, на который необходимо обратить внимание читателю письма: гора перестала казаться великой, когда Петрарка преодолевает страх как перед крутизной склона, так и перед препятствиями духовного восхождения к Богу: «как мало кому удается не сойти с этой дороги — или от страха перед суровыми вещами, или от влечения к приятным!» К неочевидной связи возвышенного и страха мы еще вернемся.

Вряд ли повествование Петрарки поможет нам уяснить содержание эпитета «величественный» в отношении гор или природы в целом. Мы теряемся в определении, что такое «величественный вид», «величественный водопад» или «великая река» — явно, это не просто природные громады, превосходящие своими размерами ничтожество человека. Нельзя увидеть величие природы, не обнаружив хотя бы частичку этого величия в себе самом[19]. Благодаря Петрарке мы понимаем только, почему «величественность» близка человеку: величие природы и величие человека смотрят друг на друга, как человек вглядывается в свое отражение в зеркале.

Спустя два века после Петрарки идея взаимного отражения микрокосма и макрокосма находит художественное воплощение в произведениях Дунайской школы живописи. «Впервые живопись реализует то, что философия выражает в понятии микрокосма. Философ и ученый подразумевают под словом микрокосм прежде всего человека, который в малом масштабе отражает все то, что содержит в себе макрокосм, или вселенная. Словом, макрокосм тоже рассматривается как организм. Мельчайшая частица неразрывно связана с целым, подобно тому, как пейзажные планы — передний и дальний — объединены органическим строением ландшафта и воздушным пространством. Так пантеизм рассматривает Бога обитающим одновременно и в бесконечности вселенной, и в мельчайшей ее частице. Микрокосм отражает макрокосм. Эта связь обретает подлинность в произведениях ранних пейзажистов»[20].

[14] Сенека. Письма к Луцилию 8, 5. «Помните: ничто, кроме души, недостойно восхищетния, а для великой души все меньше нее». Цит. по изданию: Сенека. Нравственные письма к Луцилию. Трагедии. // Библиотека античной литературы. — «Художественная литература», М., 1986, с. 44 (перевод С. Ошерова)

[15] Ф. Петрарка. Письма. С-Пб, «Наука», 2004, с. 88.

[16] Ibid. с. 89.

[17] «надмившиеся» — возвеличившиеся, высоко поднявшие голову.

[18] Ibid. с. 89.

[19] В «Критике способности суждения» Кант пишет: “... понятие возвышенного в природе далеко не так важно и богато выводами, как понятие прекрасного в ней... Основание для прекрасного в природе мы должны искать вне нас, для возвышенного же — только в нас и в образе мыслей, который вносит возвышенное в представление о природе...”. И далее: “... чувство возвышенного предполагает связанное с суждением о предмете движение души”. И. Кант. Сочинения в шести томах. — Издательство «Мысль», 1966. Т. 5, с. 252, 253.

[20] Отто Бенеш. Искусство Северного Возрождения. — Издательство «Искусство — XXI век». М., 2014, с. 102.

В 1511 году немецкий художник Альбрехт Альтдорфер предпринял путешествие по Австрии. От этой поездки сохранился замечательный рисунок Дунайской долины у Зарминштейна в Верхней Австрии.

Художник выбрал очень низкий горизонт, чтобы подчеркнуть масштаб гор, их величие перед миниатюрными человеческими фигурками рыбаков в лодке[21]. Об этом рисунке Отто Бенеш написал восторженные слова: «Перед нами красноречивый пример того, что Альтдорфер намеревался передать в своих пейзажах. Весь ландшафт на рисунке словно находится в движении. Горы громоздятся, как вулканические извержения – потоки лавы, преграждающие путь воде. Рушатся строения, возведенные руками человека, тогда как первобытная растительность стелется по обновленному лику земли. Мы будто присутствуем при процессе геологического становления мира... Его пейзажи – это не простое утверждение действительности, они выражают нечто большее»[22].

[21] Смотрите фрагмент 1, штриховку правой стены центральной башни.

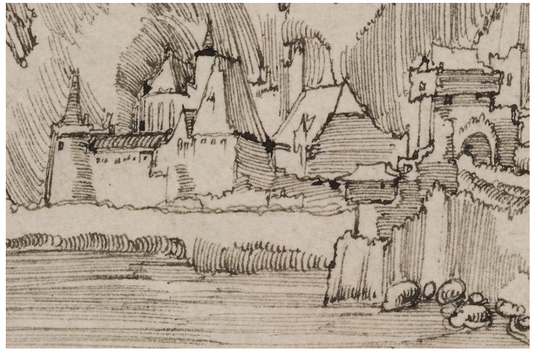
[22] Отто Бенеш. Искусство Северного Возрождения. — Издательство «Искусство — XXI век». М., 2014, с. 111-112.

«Нечто большее» нам видится в удивительном подобии остроконечных шпилей замков и соборов, разбросанных по склонам гор, тянущимся ввысь деревьям. И те, и другие нарисованы в одном графическом стиле. Архитектоника скал отражает формы зданий; это хорошо видно, если присмотреться к деталям рисунка (фрагменты 1 и 2). Геологическое становление мира и архитектурное строительство у Альтдорфера происходят параллельно: он рисует великие горы и лес, покрывающий их склоны, как величественные готические соборы.

В этом мы видим отражение нового ренессансного мирочувствия, утвержденного в том, что корни любого величия нужно искать не в природе объекта, а в субъекте, поскольку творчество совершается в Духе, который мера всему.



Albrecht Altdorfer. Sarmingstein an der Donau. 1511



Фрагмент 1



Фрагмент 2

II. Ансел Адамс. По направлению к величественному

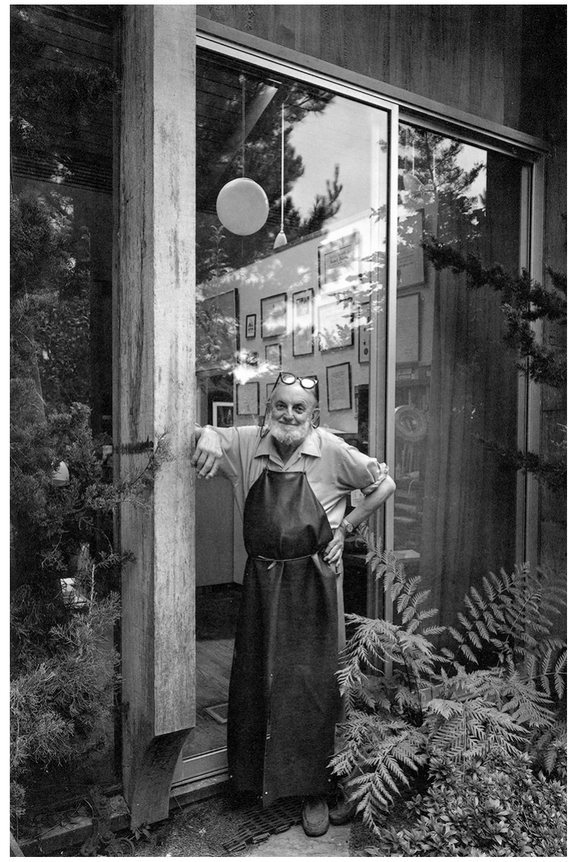
Думаю, величественные виды постоянно окружают нас.
Они несут в себе некоторое настроение,
которое оказывает на нас свое воздействие.

Ансел Адамс

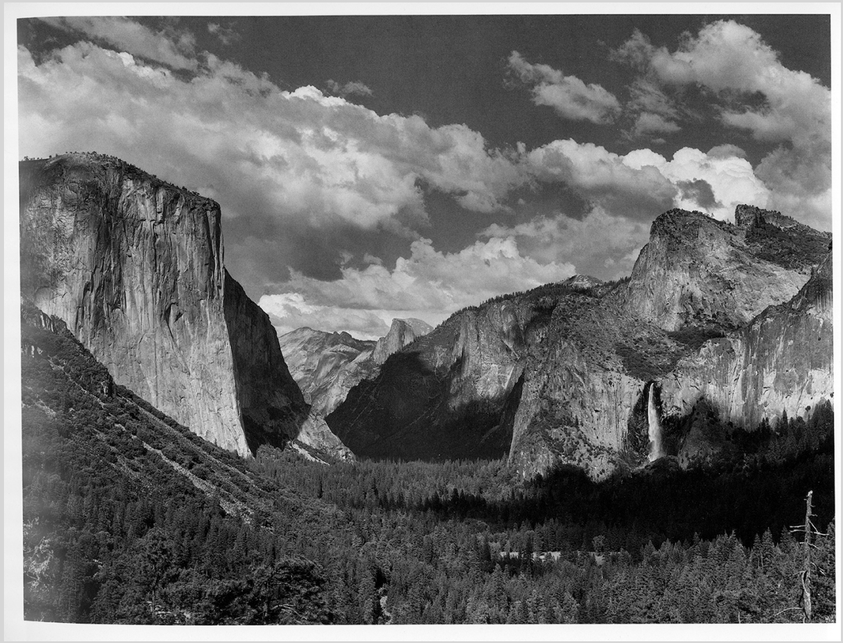
В четырнадцать лет тетушка подарила Анселу незатейливый роман Дж. Хичингса о приключениях индейцев «В сердце Сьерры».

«Одна фраза осталась во мне на всю жизнь. — пишет Адамс, — “Нелегко описать словами точное впечатление, которое гигантские объекты производят на нас”. Я не в силах передать всю полноту моего понимания этого впечатления».

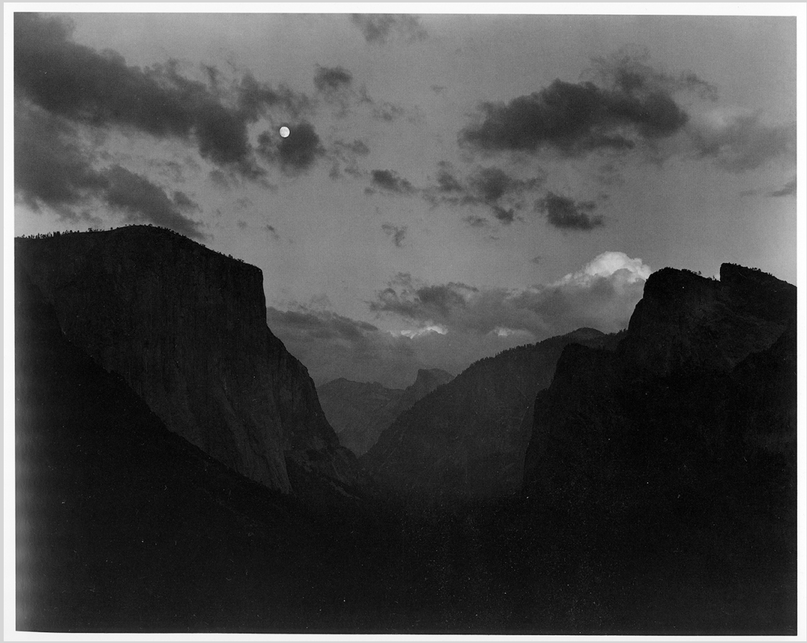
Чудесный мир гор, интимность чистых скал, волшебные города из облаков — пожалуй, центральная тема творчества А. Адамса, но не нужно думать, что фотограф фиксировал на пленку геологию горных хребтов, скалистых утесов и подушки облаков.



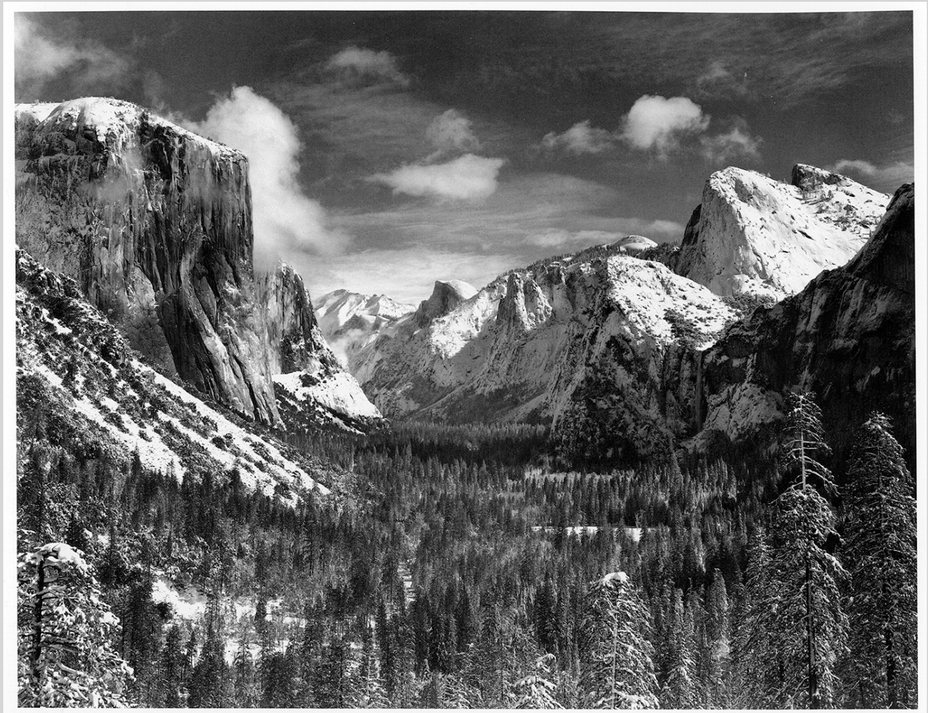
А. Адамс. Фотография Арнольда Ньюмена. 1976



Yosemite Valley 1935



Yosemite Valley 1944



Yosemite Valley 1940

Адамс много раз фотографировал Йосемитскую долину (Yosemite Valley) в разные годы. Все кадры сделаны примерно с одной точки, но в разное время года, разное время суток при разной погоде и освещении. И каждый раз были новые облака — «мимолетные создания поэтической мечты». Не сразу понятно, что на всех фотографиях одно и то же место.

На снимках нет ни людей, ни каких-либо следов цивилизации. Поясняя, как снимался Clearing Winter Storm (1944), фотограф пишет о выборе точки установки штатива: «перемещение камеры вперед грозило катастрофой свалиться с крутого склона, перемещение назад привело бы к тому, что эспланада и защитная стенка попали бы в кадр». Второе для художника страшнее первого.

На картинах Адамса Природа сияет ослепительной красотой, но она не жаждет принять человека в свой круг: ему отведена роль наблюдателя, чужака с другого берега. «В Высокой Сьерра нет человеческого элемента», — признался Адамс.[25] В этом главное отличие фотографий Адамса от ландшафтных снимков его современников, например, Эдварда Уэстона.

[25] Georgia O'Keef and Ansel Adams. Natural Affinities. — Little, Brown and Company. Boston — New York —Toronto — London. p.157.

Дистанцированность от всего человеческого в пейзаже, строго выдержанная фотографом для долины Йосемити и гор Сьерра-Невады, вызывает у зрителя холодок на сердце и доминирующую эмоцию преклонения перед величием дикой Природы. Такая эмоция, скорее, опустошительна для человека: его дух захватывается виденным, но не поднимается ввысь, оставаясь парящим долу. Мир человека и мир Природы отталкиваются друг от друга как одноименные полюса магнита. Фотографии Адамса держат зрителя как бы на расстоянии вытянутой руки, преграждающей слишком близкое отношение к наблюдаемому ландшафту: величие гор оказывается несоизмеримым с человеком.

Духовного преображения зрителя, какое случилось с Петраркой во время восхождения на Вентозу, не происходит: под ногами зрителя фотографий не каменистая почва опасного горного склона, равно воспитывающая и тело, и дух, а вощеный паркет галереи или мягкий коврик у журнального столика. Телесная природа зрителя ленива и легкомысленна, что сидит, как заноза, в природе его поступков:

...Неужели не видно,
Что об одном лишь природа вопит и что требует только
Чтобы не ведало тело страданий, а мысль наслаждалась
Чувством приятным вдали от сознанья заботы и страха.[26]

И, надо сказать, фотографии неизменно предоставляют возможность такого наслаждения.

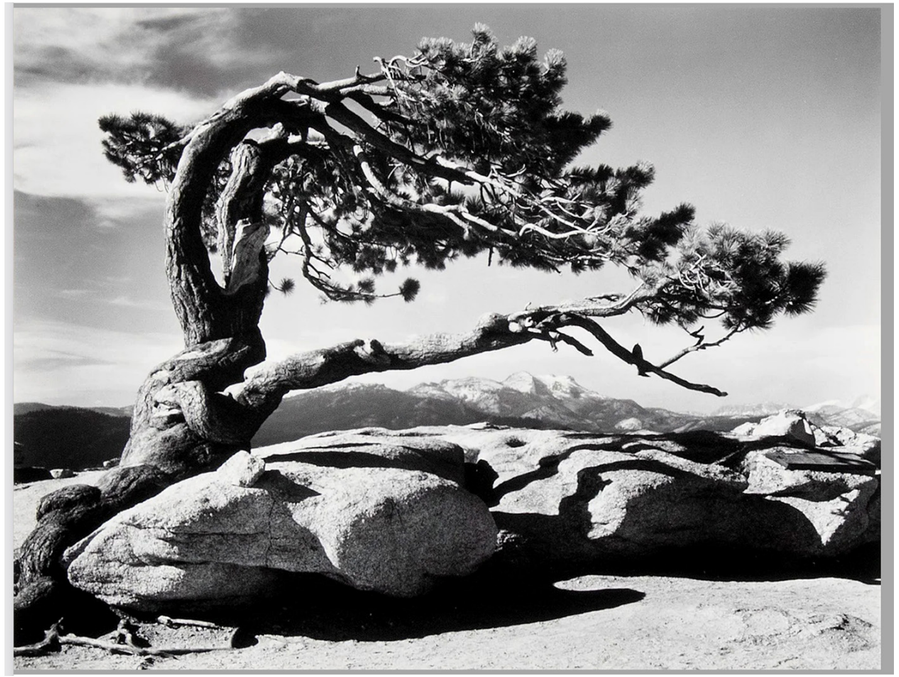
На вопрос журналиста, откуда у Адамса такая тяга к величественным видам природы и масштабным панорамам, он ответил: «Думаю, величественные виды постоянно окружают нас. И их очень сложно заснять, поскольку их масштабы и величественность не сводятся к геометрии. Они несут в себе некоторое настроение, которое оказывает на нас свое воздействие. В процессе съемки вы раздвигаете, обогащаете, придаете монументальность, выходящую за рамки простой геометрической имитации масштаба».[27]

Действительно, величественность гор не сводится к масштабам и геометрии запечатленных на снимках монолитов. Думаю, настроение, о котором пишет Адамс, возникает у зрителя от осознания зыбкости состояния природы и абсолютной точности выбранного момента. Мимолетное состояние, передающее величие природы, — по-настоящему только одно это интересует художника.

В фотографии Адамс подражает живописи предшествующих веков — его глаза, натренированные полотнами предшественников, находят «повествовательные» композиции. Для сравнения приведем две фотографии деревьев: Ансела Адамса и его друга Эдварда Уэстона. У Адамса настоящий «портрет» дерева на фоне горной гряды. Горы вдали и камни на переднем плане не загораживают ветвей дерева, максимально полно включенного в рамку кадра. Проекции ветвей, искривленные формой камней, образуют тени, как бы отражающие сами ветви.

Деревья Уэстона строго вписаны в силуэт гор: ни одна ветка не вылезает на небо. Очевидно, что интенцией фотографа было не «портретировать» деревья, а создать визуальное единство деревьев и растительности склона гор на заднем плане. Деревья как бы поддерживают свод неба. Собственно, получилось настолько целостно и фантастично, что говорить о разделении планов снимка было бы некорректно. Эдвард Уэстон, перед которым Ансел Адамс неизменно испытывал чувство благоговения, — один из трех основоположников нового фотографического мышления (в одном ряду с ним стоят Андре Кертеш и Мануэль Альварес Браво).

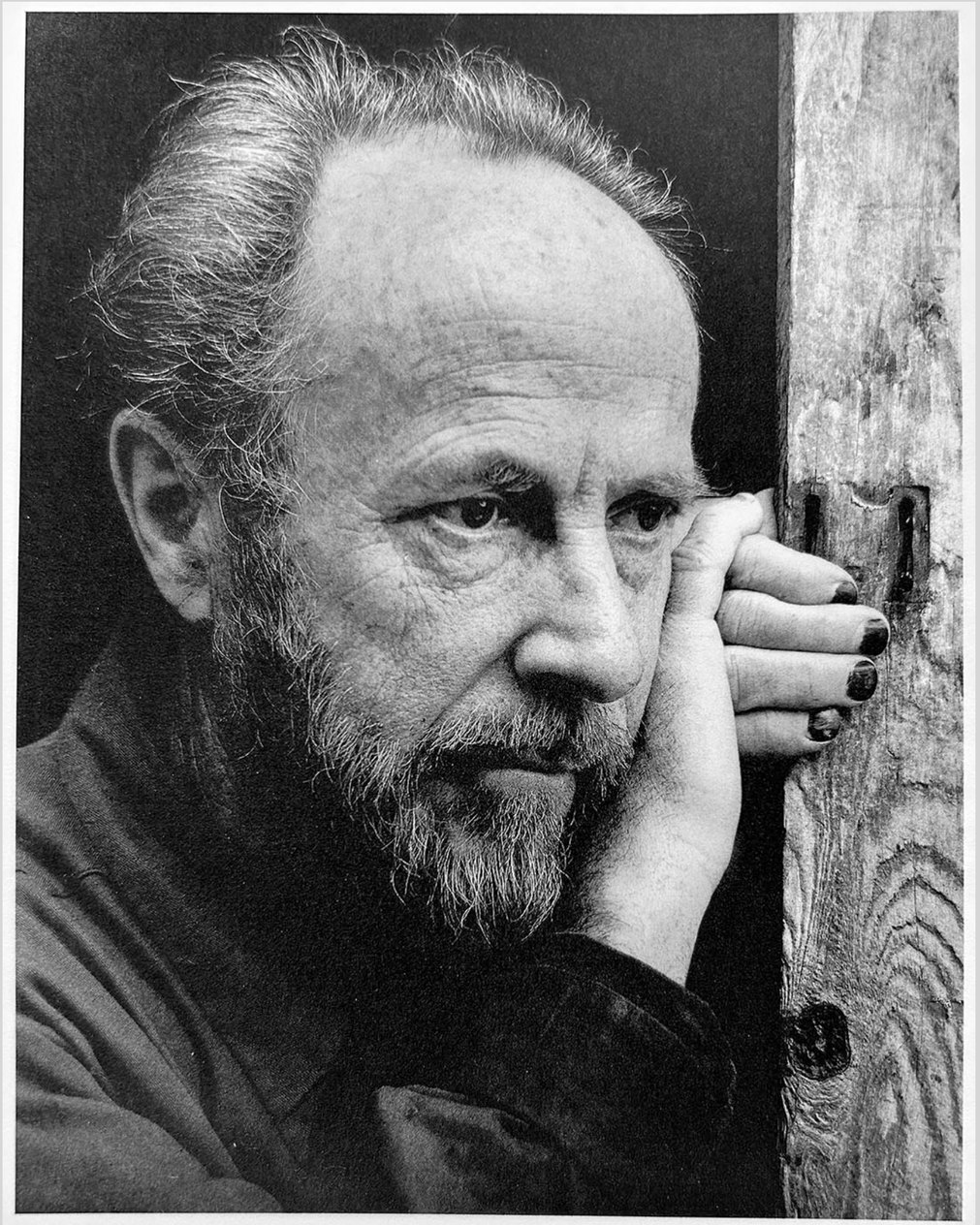
[26] Лукреций. О природе вещей. — Издательство АН СССР. 1946.Том I, с. 73, 75.
[27] П. Хилл, Т. Купер. Диалог с фотографией. — «Лимбус Пресс.» С-Пб, Москва, с. 401.



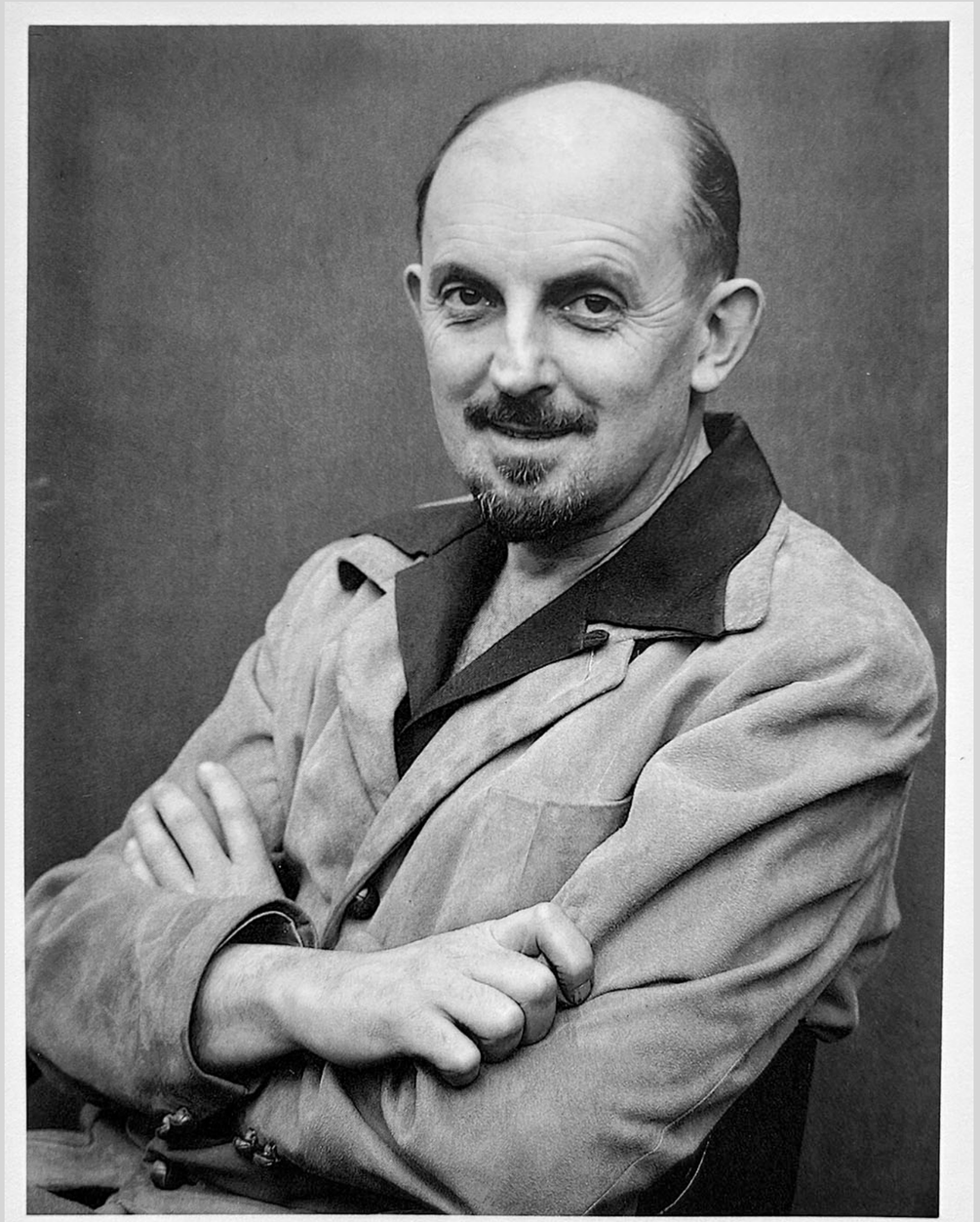
A. Adams. Yosemite National Park. 1940



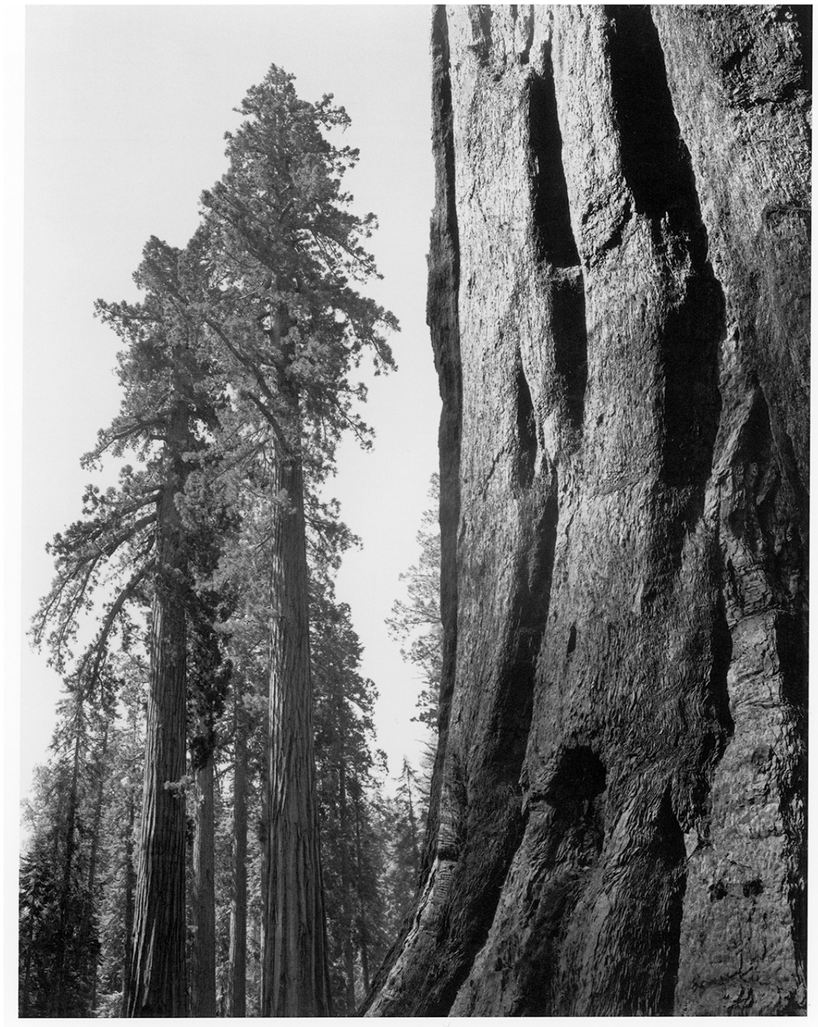
Edward Weston. Junipers, Lake Tenaya. Sierra Nevada. 1937



Edward Weston by Ansel Adams. Circa 1945



Ansel Adams by Edward Weston. 1946



A. Adams. Giant Sequoias. Mariposa Grove, Yosemite National Park. 1954

Для Адамса важно передать впечатление величия и красоты природы, независимой от человека. Сказанное не следует понимать так, что для импрессионистической манеры фотографа были совершенно несущественны внутренние фотографические связи: это не так, что показывает работа Giant Sequoias (1954).

Фотографии Ансела Адамса схватываются, скорее, только чувственным восприятием — они не для глубокого размышления. Некоторые из них по-настоящему восхищают, но в его творчестве очень много однообразных снимков, в основе которых лежат композиционные принципы живописной репрезентации XIX века, что придает легкий привкус старомодности его работам.

Несколько прекрасных работ можно найти в портфолио Адамса. Всего было опубликовано семь портфолио (1948 – 1976), для которых фотограф отобрал самые значимые свои фотографии. Приведу несколько работ из различных портфолио.[28]

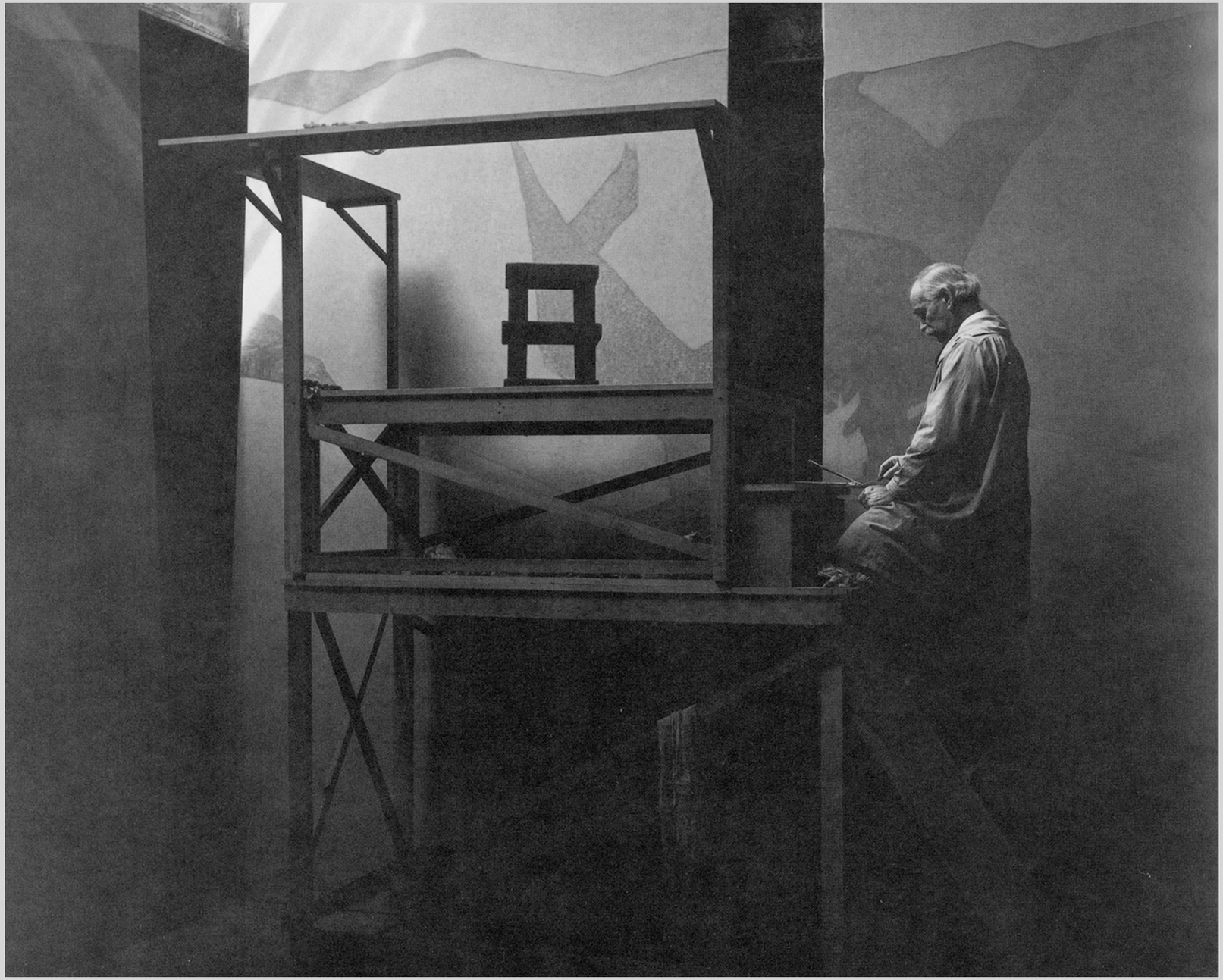
[26] The Portfolios of Ansel Adams. Introduction by John Szarkowski. — Little, Brown and Company. Boston - New York – London. 1981



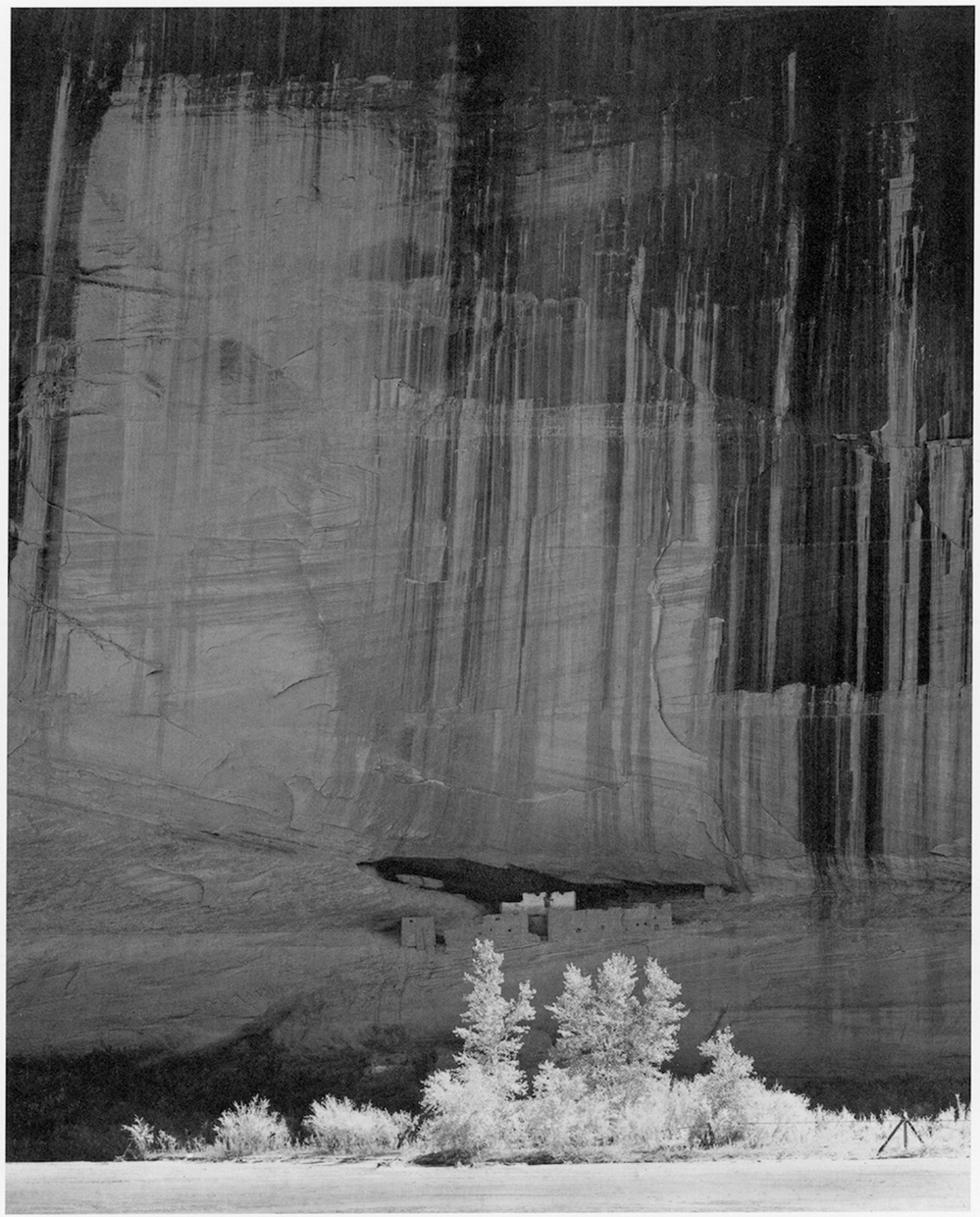
A. Adams. Sunrise, Mount Tom. Sierra Nevada, 1948. From Portfolio №7 (1976)



A. Adams Mount McKinley, Alaska. From Portfolio №1 (1948)



A. Adams. Gottardo Piazzoni in his Studio, 1932. From Portfolio №6 (1974)



A. Adams. White House Ruin, morning. Canyon de Chelly, Arizona. From Portfolio №2 (1950)



A. Adams. Castle Rock. Summit Road above Saratoga. From Portfolio №4 (1963)

Для Природы, которая открывалась Анселу Адамсу на протяжении всей его жизни, точнее всего подходят слова поэта:

… Она о вас не знает,
О вас, о горе и о зле;
Бессмертьем взор ее сияет,
И ни морщины на челе.

Для сравнения: фотография Адамса и картина «Утро в горах» немецкого романтика Каспара Давида Фридриха, композиции которого отличаются точной выверенностью, отстраненностью и холодным чувством.



Ansel Adams. Moro Rock, Sequoia National Park. 1945



Каспар Давид Фридрих. «Утро в горах». Саксония,1822

Но возможен ли вообще в искусстве пейзаж не такой холодный и отстраненный от человека? Для контраста с работами Адамса приведу пример картины, на которой пейзаж — яркий пример Природы, не только соизмеримой с человеком, но и как бы сопереживающей ему, — пример неравнодушной Природы. Здесь не столь уж важно, что эта живопись родилась в воображении художника: главное, такая природа стала возможна в эпоху Возрождения.

«Моление о чаше» Альбрехта Альтдорфера — это створка алтаря св. Себастьяна училища августинцев близ Линца. Ангел с чашей стоит на «скале» из всполохов света, возносящейся выше облаков, а сами облака, окрашенные в кровавые и желтые тона, повторяющие цвета одежд Христа и его учеников, видны только в узком просвете между скал и деревьев. Где небо, где земля? — все смешалось в час страшной скорби. Небо как зеркало отражает землю, природа оплакивает трагедию Человека. Но и в фотографии это возможно.



А. Альтдорфер. Моление о чаше.
Алтарь св. Себастьяна духовного училища
августинских каноников св. Флориана. 1509



А. Альтдорфер. Моление о чаше (фрагмент)

Вспомним, что знаменитая фотография Дмитрия Бальтерманца «Горе» (Керчь, 1942) появилась на выставке 1975 года в обновленном виде: вместо «выбитого» неба оригинала были впечатаны грозовые тучи из другого кадра, усиливающие, по замыслу автора, драматический эффект. Но более точно было бы сказать, что в этом коллаже грозовое небо не просто драматично, а стало ближе к горю людей, потерявших родных, и, как небо на картине Альтдорфера, сопереживает трагедии войны.

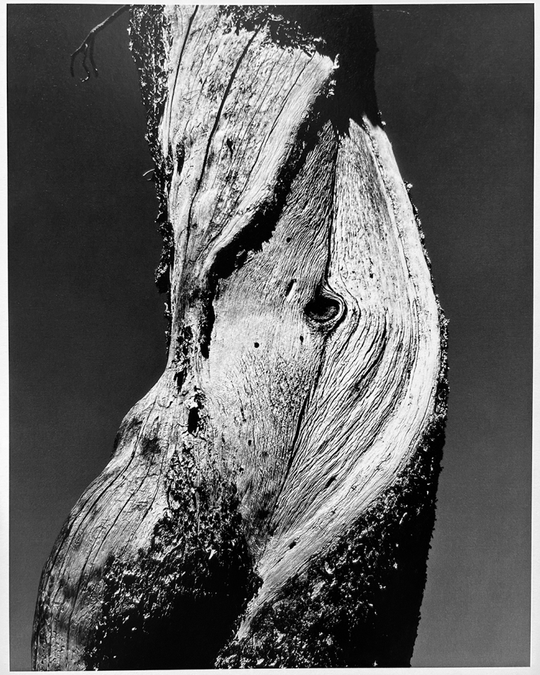


Д. Бальтерманц. «Горе», 1942.

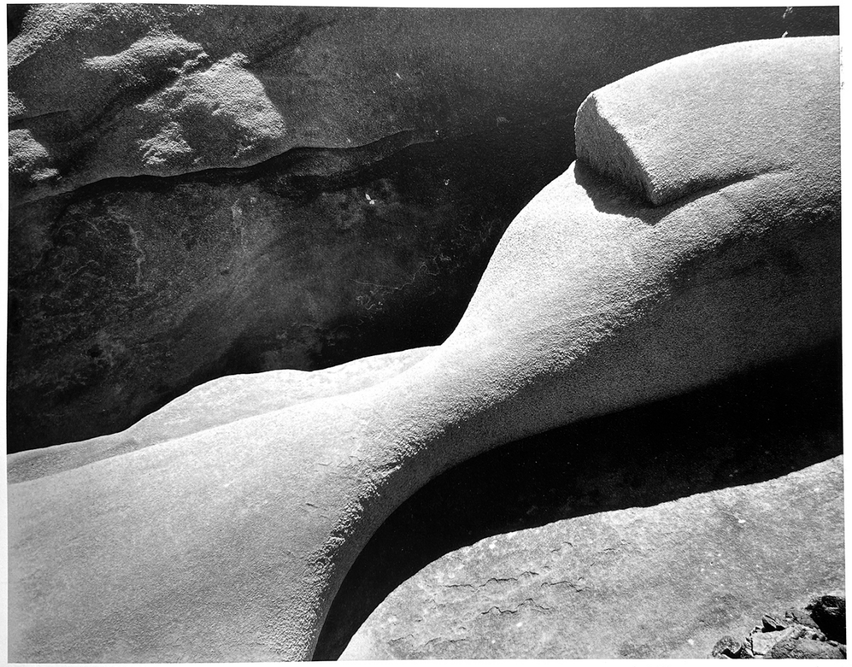
К образам ***неравнодушной*** Природы следует отнести и работы поэтически мыслящего фотографа Эдварда Уэстона, искавшего в окружающей среде антропоморфные и зооморфные формы, часто напоминающие скульптуры модерниста К. Бранкузи.



Edward Weston. Sandstone, 1937



Edward Weston. Lake Tenaya, 1937



Edward Weston. Point Lobos, 1938

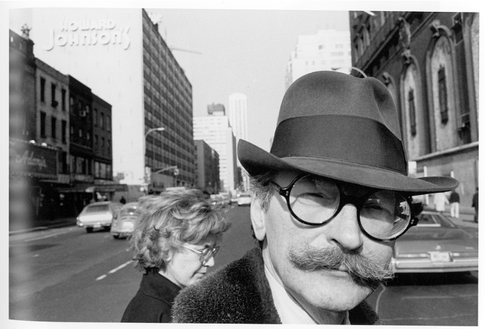


Edward Weston. Mojave Desert, 1937

Джон Жарковский, желая выделить характерные особенности творчества А. Адамса, приводит два литературных фрагмента:

«Геолог Кларенс Кинг, изучавший долину Йосемити весной 1864 года, написал: “На изумрудную свежесть зелени, на стрелку излучины разлившейся реки, и здесь, и там вдоль жемчужных скал как из облаков падает серебряная пыль как катаракта, скрывающая детали от глаз. Мягкий шум ветра усиливается в листве деревьев и пульсирует, пульсирует как биение далекого прибоя. Вся суровая возвышенность, вся геологическая неприступность вуалируется волшебной завесой облачной тени и мозаикой света”.

За три года до него Марк Твен пересек пустыню, лежащую между горами, и описал свои впечатления в следующих словах: “Представьте себе огромный океан застывших волн, оцепеневший, мертвый и превратившийся в пепел... Нет ни звука, ни вздоха, ни шепота, ни гула, ни жужжания крыльев, ни далекого крика птицы, не слышно даже рыданий заблудших душ, которые, несомненно, населяют этот мертвый воздух”.[29]



Далее Жарковский пишет: «Те из нас, кто совершает небольшие поездки в полудикие районы земли, захватив с собой провизию и туристическое снаряжение, склонны верить, что мы готовы жить в симбиотическом отношении с землей. Мы также предполагаем, — не имея доказательств, — что и земля готова жить в симбиозе с нами. Эта оптимистическая точка зрения заставляет отвергать традиционное мнение о том, что отношения между человеком и остальной природой, как правило, являются враждебными, и вместо этого принять веру в то, что земля по сути дружелюбна. Это новая и в значительной степени непроверенная идея; ее краткая история может быть изучена лучше всего по живописным полотнам художников-пейзажистов, а начиная с середины XIX века и по фотографиям. Работы уникального ландшафтного фотографа Ансела Адамса связаны с этими философскими вопросами. Его фотографии воплощают черты отношения человека к природе, подмеченные как Кингом, так и Твеном. Такое совмещение позиций кроется не в предполагаемом характере выбранного подлежащего фотографии, а в самой структуре изображения как такового».[30]

Заметим, что К. Кинг и М. Твен описывают свои впечатления от долины Йосемити с разных позиций: Кинг — с позиции «бытия в природном ландшафте», а Твен — с позиции «стоящего перед ландшафтом наблюдателя». К. Кинг стоит посреди ландшафта, он — его часть. М. Твен — за оградой из своих мыслей, для него мир свернулся в зрительный образ, и его ландшафт — это не земля вокруг, а ментальная экспликация зрительного образа, чисто умственная конструкция. Обратите внимание, как он описывает долину: “представьте себе...” и т.д.

Однако Джон Жарковский не замечает этого важного различия, наверное, поскольку для него фотография — в любом случае образ. Зритель фотографии всегда «стоит перед ландшафтом», а у путешественника есть выбор: он может «находиться в ландшафте» (как Кинг), а может и «стоять перед ландшафтом» (как Твен).

Таким образом, по мнению Жарковского, творчество Адамса амбивалентно в следующим смысле: в его фотографиях может одновременно отражаться как ужас перед дикой природой, так и восхищение величием природы, ее приятие человеком. Для Адамса это ***модусы*** творческой работы, так сказать, правильный выбор ***сказуемого***, а не подбор эффектного сюжета — ***подлежащего***.

[29] John Szarkowski. Ansel Adams and the Sierra Nevada. In «Yosemite and High Sierra. Ansel Adams». — Little Brown and Company. Boston — New York —Toronto — London, 1994. p. 11
[30] Ibid. p. 11-12.

Жарковский приводит следующие примеры. Clearing Winter Storm (1944) — несмотря на свое название, дружественная картина. «Мы как бы наблюдаем за грандиозным событием из защищенного места, возможно, из санатория, о котором мы даже не могли мечтать».[31]



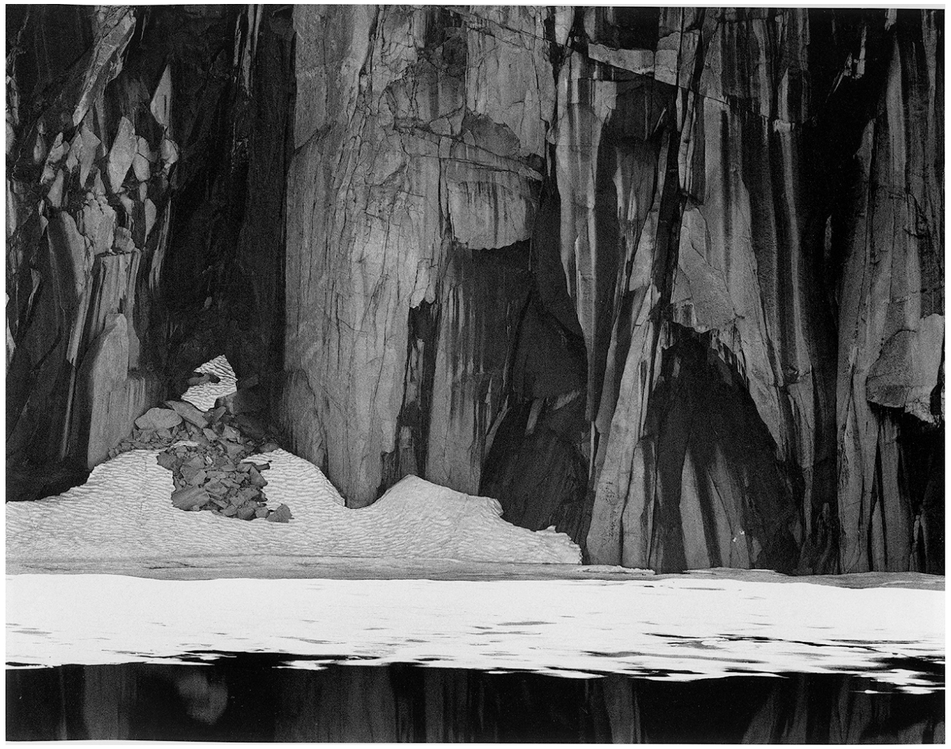
«Clearing Winter Storm». Yosemite National Park, 1944

Действительно, внизу лес и горы, поднимающиеся ввысь слева и справа кадра, создают архитектурную композицию, напоминающую балкон, с которого зритель наблюдает шторм. «Уютный» характер пейзажа Clearing Winter Storm вряд ли требует более глубокого объяснения: еще Лукреций заметил, что «себя вне опасности чувствовать сладко».[32]

[31] Ibid. p. 12.
[32] Лукреций. О природе вещей. — Издательство АН СССР. 1946. Том I, с. 73.

Напротив, фотография Frozen Lake and Cliffs (1932) — «предлагает нам не просто драматическое действие, а чистый ужас. Под бледным холодным светом голодного месяца (starvation moon) мы почти слышим скрежет зубов Вендиго», — пишет Жарковский.[33]

В отношении второй фотографии полностью соглашусь с искусствоведом. Страх возникал у меня каждый раз, когда я рассматривал «Frozen Lake and Cliffs», а смотрел я часто: на мой взгляд, это одна из лучших работ великого мастера. Постепенно мой страх притупился, но холодок тревоги остался. Страх вообще трудно объяснить, но сделать шаги в этом направлении необходимо.



«Clearing Winter Storm». Yosemite National Park, 1944

Адамс рассказал об истории этого снимка: «В 1932 году мы прогуливались мимо Kaweah Gap, где я был сражен застывшей красотой частично обледеневшего озера Precipice. В своем сознании я видел совершенно отчетливо несколько кадров и экспонировал пять вариантов. Лучшей фотографией из пяти оказалось Frozen Lake and Cliff, которая удовлетворяет меня до сих пор. Её назвали «abstract», но я не думаю, что какая-нибудь фотография может быть действительно абстрактной. Я предпочитаю термин «extract» (выжимка), так как я не могу изменить законы оптики, но могу направлять их в действии и рамках формата».[34]

[33] John Szarkowski. Ansel Adams and the Sierra Nevada. p. 12.
[34] Ансел Адамс. Автобиография. — М., 2009, с. 41.

Ансел повторяет мысль своего друга Эдварда Уэстона, высказанную в январском письме 1932 к Адамсу: «...Никакой из художников или скульпторов не сможет быть полностью абстрактным, мы не можем представить формы, не существующие в природе, — мы не знаем ничего более».[35]

Странная фотография: для Адамса отсутствие неба — редкий случай. Чрезвычайная графичность и текстурность картинки сближает эту фотографию с гравюрой.

Непонятен масштаб объектов, разве что по складкам просевшего снега его можно реконструировать гипотетически. Изображение плоское: нет перспективы, уводящей взгляд вглубь пространства. Как-то душно, тесно, безвыходно. В границах четких линий заключены тонально однородные области, не имеющие плавных переходов градаций серого. Черная вода, белый лёд, серый снег, глубокие тени расщелин скал — все это узнается. Глаз, блуждая по картине, ищет что-то знакомое, человеческое, но обретает только зыбкие мерцающие формы: снежную нашлепку на скале в форме то ли «?», то ли «2», да мерещащиеся фигуры в правой части плоскости фотографии. Это призраки.

При рассматривании абстрактных картинок страх, как правило, возникает не в случае, когда глаз находит какое-то подобие знакомым формам (например, человеческим), а когда происходит ***мерцание***: то ли что-то есть, то ли нет. Это можно проиллюстрировать двумя абстрактными фотографиями Эрнста Хааса.[36] В первом случае подобие с человеком очевидное, а во втором случае подобие с чем-то живым — ***мерцающее.***

[35] Ibid., с. 69-70.
[36] David Company. «Ernst Haas. Abstract». — Prestel. Munich – London - New York.



Ernst Haas. Abstract 1.



Ernst Haas. Abstract 2.



Arnold Böcklin. Island of the Dead. Circa 1890

В альбоме, подготовленном к 100-летию Ансела Адамса, Джон Жарковский написал: «Frozen Lake and Cliff — одна из самых радикальных и захватывающих картин и, возможно, самый холодный и пессимистический пейзаж после полотна Арнольда Бёклина “Остров мёртвых” (1890). Ритм скал и льда Frozen Lake создают ритм, похожий на оскал зубов Вендиго».[37] Действительно, настроения, вызываемые просмотром обеих картин, во многом схожи, но визуальные различия изображений весьма существенны. Кроме того, “Остров мёртвых” включает человеческий элемент, отсутствующий у Frozen Lake.



Если подыскивать адекватные живописные аналоги для фотографии Адамса, то, как мне кажется, в большей степени, чем картина “Остров мёртвых”, подходит экспрессивное полотно Эгона Шиле “Mountain by the River” (1910), очевидно, имеющее характер знака, как и снимок Адамса, — то есть оба изображения требуют расшифровки. Картина Шиле квалифицируется искусствоведами как одна из самых загадочных и своеобразных работ этого художника периода 1910-х гг. Я приведу фотографии этого полотна не только в цвете, но и в черно-белом варианте, где сходство с фотографией Адамса более заметно.



Egon Schiele. Mountain by the River 1910

Картина Шиле также лишена какой-либо перспективы, даже небо не воспринимается как имеющее глубину. Гора непосредственно граничит с рекой (как у Адамса), её четкий рисунок сходен с очертаниями груди женщины. Здесь снова эффект мерцания: то ли да, то ли нет. Предположение о сходстве очертаний горы с женской грудью не представляется невозможным, если учесть эротическое мышление Эгона Шиле, отмечает специалист по творчеству художника Рудольф Леопольд.[38] Обнаруженное подобие инициирует дальнейшие поиски сходства, — и в складках утеса мерещится какое-то лицо.

[37] John Szarkowski. Ansel Adams at 100. Little, Brown and Company. New York – Boston. Second Printing, 2005, p. 26.
[38] Rudolf Leopold. «Egon Schiele. Landscapes». — Prestel. p. 66.

Амбивалентность восприятия «Frozen Lake and Cliffs», подмеченная Жарковским, имеет глубокие корни: по всей видимости, ***возвышенное всегда сцеплено со страхом.***[39] Мы уже заметили эту связь в описании восхождения Петрарки на Вентозу. Преодолев страх перед опасной горой и мысленно соотнеся физическое восхождение с духовным подъемом, Франческо перестал видеть в Вентозе что-то великое. Эдмунд Бёрк утверждает: «... Все, что страшно для зрения, есть одновременно и возвышенное, независимо от того, будет ли наделена эта причина огромными размерами или нет, ибо на то, что может быть опасным, нельзя смотреть как на нечто мелкое или достойное презрения».[40] Далее он продолжает: «В действительности страх во всех каких бы то ни было случаях, либо более открыто, либо скрыто, является ведущим принципом возвышенного».[41]

[39] Нужно различать величественное и возвышенное, как два измерения феномена. Под величественным я понимаю то, что И. Кант называет возвышенным, давая ему следующую дефиницию: «Возвышенным мы называем то, что безусловно велико». И далее Кант утверждает: «Это есть величина, которая равна только себе самой. Отсюда следует, что возвышенное надо искать не в вещах природы, а исключительно в наших идеях». И. Кант. Сочинения в шести томах. — Издательство «Мысль», 1966. Т. 5, с. 253, 257.
Возвышенное я использую в понимании этого термина Эдмундом Бёрком. Для него возвышенное (sublime) имеет значения, соответствующее значениям: сдавливать, останавливать, вызывать удивление, лишать дара речи, то есть, в первую очередь, характеризуется великой силой воздействия. Такая сепарация величественного и возвышенного вводит двумерную систему координат в плоскости феномена. Заметим, Кант также отмечает, что высокая степень воздействия природы вызывает идею возвышенного:
«... природа именно в своем хаосе или в своем диком и лишенном всяких правил беспорядке и опустошении, если только видны величие и мощь, сильнее всего вызывает в нас идеи возвышенного». — Ibid., с. 252. О чувстве возвышенного Кант пишет: «Чувство возвышенного есть удовольствие, которое возникает лишь косвенно, а именно так, что порождается чувство мгновенного торможения жизненных сил и тотчас же следующего за этим еще более сильного проявления их, стало быть, оно, как то, что трогает, по-видимому, не игра, а серьезное занятие воображения», — Ibid., с. 250.

[40] Эдмунд Бёрк. Философское исследование наших идей возвышенного и прекрасного. М., — «Искусство», 1979. с. 88.
[41] Ibid., с. 89.

Оглавление

Сделаем вывод: потеря страха означает одновременно и утрату возвышенного. Эти рассуждения подводят нас к важному вопросу, впрочем, выходящему за рамки настоящей работы: связан ли страх, испытываемый от изображения, с выпадением зрителя из структур бытия? Кажется, взгляд зрителя фотоснимка направлен на нечто, не присутствующее в бытии «здесь сейчас», а потому для него вполне безопасное. Но рамка фотографии выполняет роль мандорлы, инкорпорирующей пространство фотографии в пространство зрителя. Влияние изображения на зрителя определяется характером его взгляда и его предстояния.

А твой взгляд, на что уставлен твой взгляд?
Твой взгляд на Миндаль
Твой взгляд уставлен на Ничто.[42]

Ничто... но тогда и восприятие возвышенного требует такого забвения Бытия.

[42] Из стихотворения Пауля Целана. «Мандорла. Нимб. Миндаль¬» (пер. О. Седаковой).

Окончание в следующем номере...

Оглавление

Alas poore Yoricke, I knew him Horatio.



Александр Шилов. Равновесие

Ольга Свиридова



Моменты музыки

Музыка и изобразительные искусства имеют долгую историю взаимоотношений. Стремясь передать музыкальность ситуации или звучание определённых сочинений, художники изображали людей с инструментами ещё со времён искусства Древнего Египта.

А композиторы раскрывали визуальные образы в своих сочинениях, — вспомним «Картинки с выставки» Мусоргского или его же «Рассвет на Москва-реке». Роднит эти, такие разные по воплощению, виды искусства не только обращение к человеческим эмоциям, но, в первую очередь, те средства, с помощью которых они выражают свои смыслы: композиция, ритм, колорит.





Фотография продолжает традиции живописи по изображению музыкантов с инструментами, вносит свой вклад в раскрытие образа музыки через динамические портреты дирижёров или солистов.

Владимир Вяткин в своих циклах раскрывает образ музыки через крупные планы дирижёров. Выразительность этих работ заключается не только в пойманных фотографом эмоциях, но и в ритме основных «инструментов» дирижёра: лицо, руки, дирижёрская палочка.

В «Валькирии Вагнера в крупных планах дирижёра Кента Нагано» Вяткин достигает эффекта «звучания» или «тишины» в фотографии с помощью выстраивания основных композиционных пятен кадра в вертикальную или диагональную линию. Вертикаль даёт ощущение паузы, тишины, а диагональ – экспрессии, фортиссимо.

Ричард Аведон в своих знаменитых портретах звёзд музыки 60-х годов XX века тоже использует такое выразительное средство, как крупный план. В этих работах, на мой взгляд, он уходит от музыкальности, остаётся только работа с личностью. А вот в портрете Луи Армстронга есть образ музыки. И выражается он с помощью художественного смаза.

Выразительные средства, используемые Мастерами для передачи музыки в фотографии, на сегодняшний день используются однозначно и слишком просто. Смаз – это движение, крупный план – эмоция, ритм – повторяющиеся элементы.





















Фото и текст Ольги Свиридовой

Марина Глебова

Кристиан Шад (Christian Schad) и его Шадография

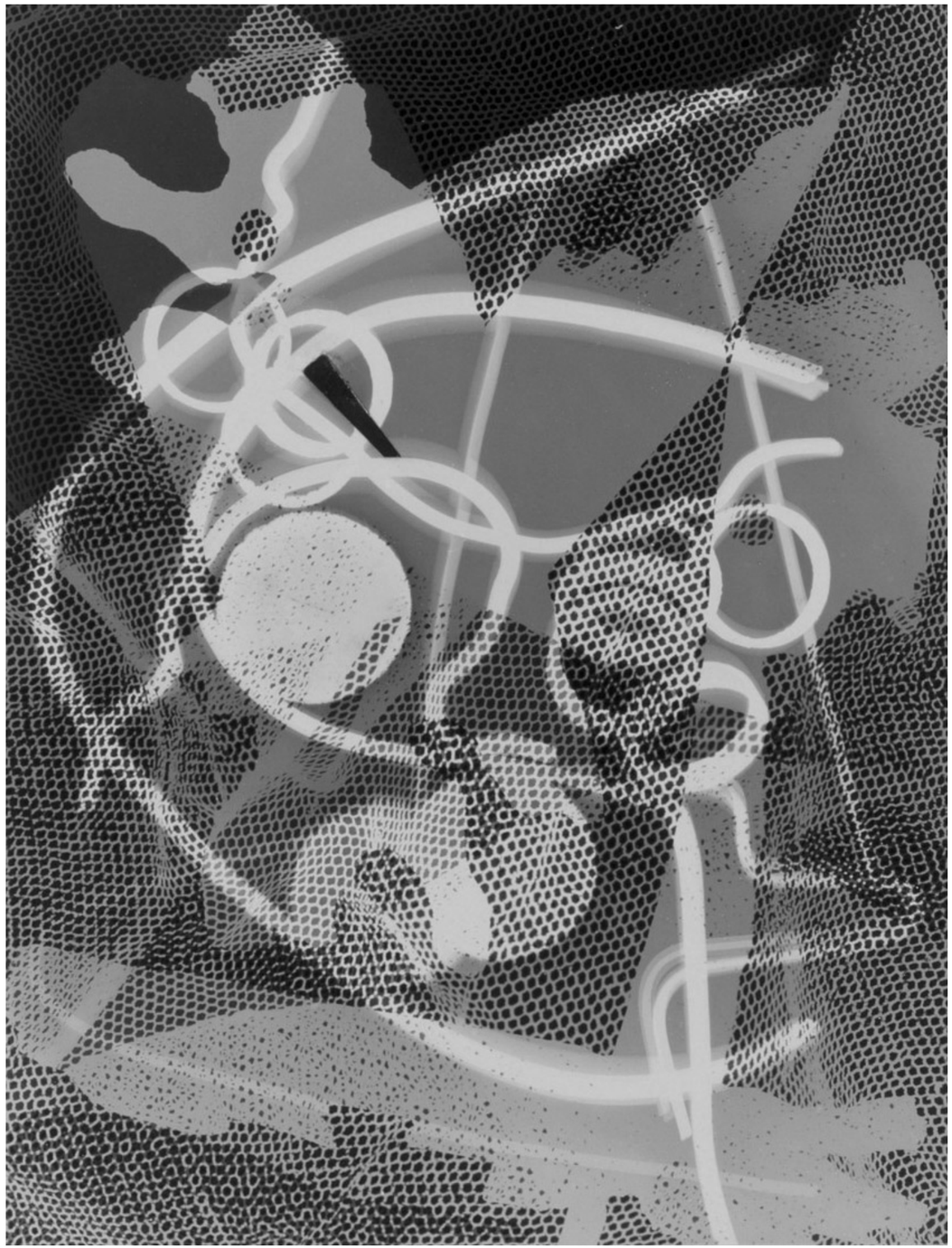


Поддержу тему синтеза живописи и фотографии, начатую Борисом Гуревичем в предыдущих номерах журнала. Кристиан Шад (Christian Schad), немецкий художник-живописец, в первую очередь, портретист, в творчестве своём использовал и некоторые возможности фотографии, и речь сегодня пойдёт именно о нём. Создавая свои абстрактные композиции на фотобумаге при помощи света без камеры, Шад стирал традиционные границы между живописью и фотографией.

Он родился в 1894 в Мисбахе (Бавария) в семье известного адвоката. Семья была хорошо обеспеченной, и родители поощряли способности сына к изобразительному искусству. В 1913-1914 годах Кристиан Шад в течение двух семестров изучал живопись в Мюнхенской Академии искусств. Однако уже в 1915 году он оставил Академию искусств – переехал в Швейцарию, чтобы избежать мобилизации на фронт в Первую мировую войну.

Там в Швейцарии, в Цюрихе, Шад познакомился с группой художников-дадаистов, участвовал в их мероприятиях, выставках, рисовал для них плакаты. Всё это немало повлияло на его творчество. В Женеве, в 1918 году, экспериментируя с фотобумагой, он первым из своих современников применил технику фотограмм для созданияя художественных изображений.

Фотограммы были известны и ранее, но Шад внес новаторский вклад в этот процесс, превратив его в авангардную форму искусства. Это были радикальные эксперименты в фотографии без фотокамеры. Абстрактные картины создавались из различных объектов, расположенных на светочувствительной бумаге, при воздействии света, фиксирующего контуры предметов.



Дадаисты, включая Шада, экспериментировали с новыми методами и материалами, допуская в творчество случайность и разрушение привычных смыслов, и фотограммы стали одним из проявлений такого поиска новых форм. Использование ненужных случайных вещиц соответствовало принципам дадаизма – создавать произведения искусства из отслуживших предметов материального мира. Сами же абстрактные композиции на фотограммах Шада близки к сюрреализму.

> *Считается, что первые опыты получения фотограммы еще до изобретения самой фотографии были сделаны Томасом Веджвудом совместно с известным ученым Хамфри Деви. В 1802 году они опубликовали свои результаты по созданию в солнечном микроскопе негативного изображения с рисунков и предметов на бумаге или коже, пропитанных раствором азотнокислого серебра. Но им не удалось зафиксировать свои «солнечные отпечатки», как они их назвали, и изображения полностью исчезали на свету. Удачные попытки «бескамерных снимков» листьев папоротника, цветов и кружева были сделаны Генри Фоксом Толботом и Анной Аткинс. Принцип «фотогенных рисунков» Толбота лег в основу многих опытов XX столетия. В XIX веке фотограмма создавалась в основном в научных целях; исключением был 24-страничный ежемесячный журнал «Фотограмма», выходивший в Англии с 1895 года, в котором этот процесс рассматривался с художественной точки зрения.*



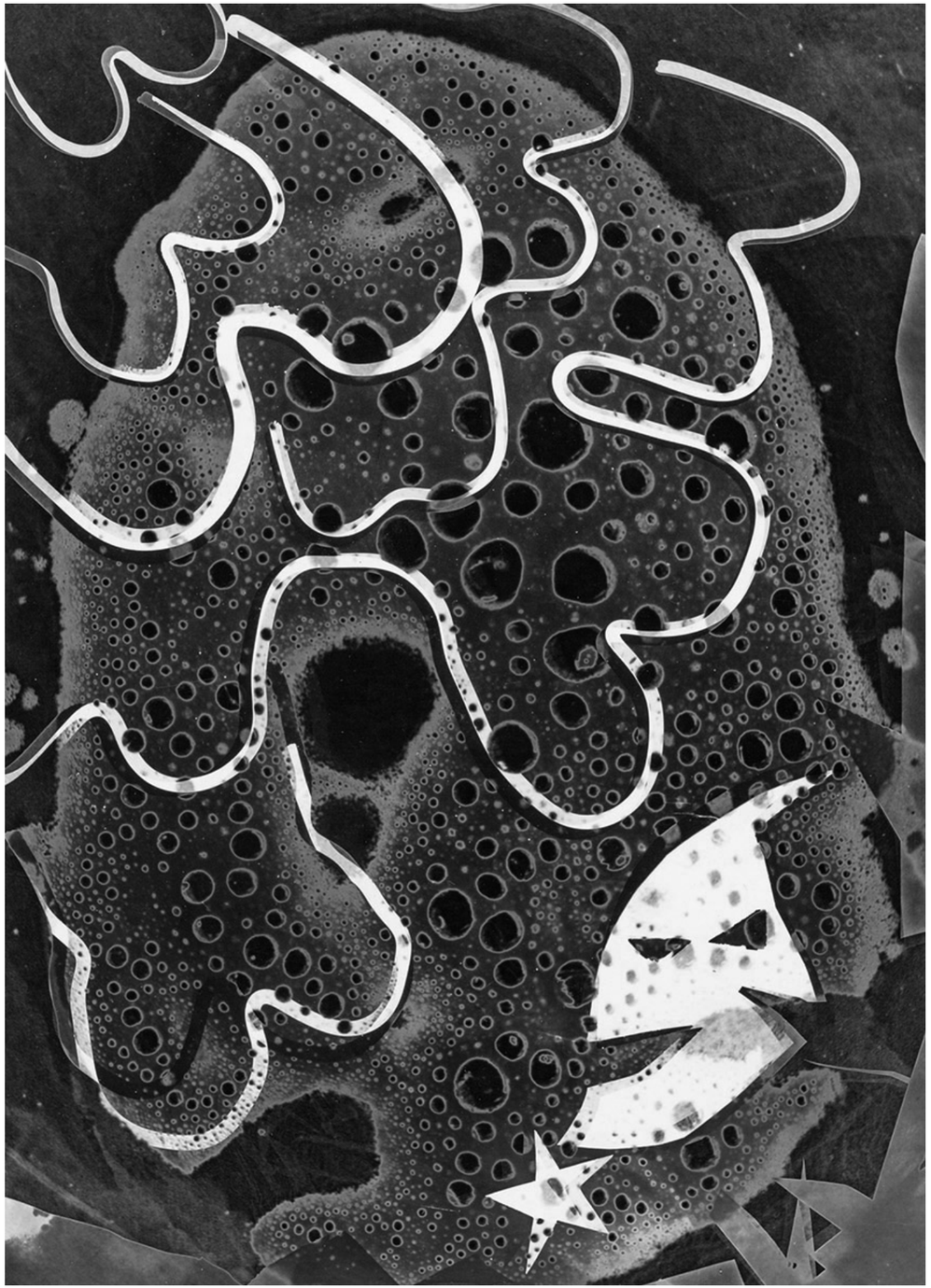
Онейродиния и Кова (Onéirodynie en Kova). 1919

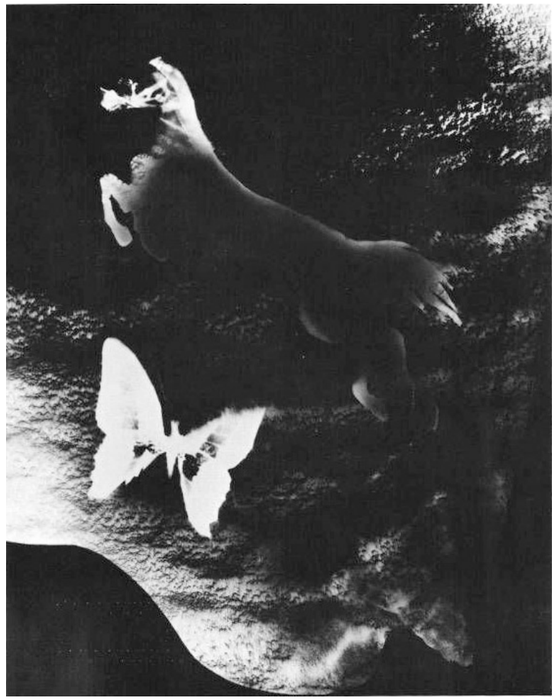
Вот одна из фотограмм того времени – «Онейродиния и Кова». Шад создал её в 1919 году. На лист светочувствительной бумаги он поместил кусочки мусора, веревки, обрезки ткани и бумаги. Затем лист был покрыт стеклом и помещен на подоконник его подвальной квартиры для экспозиции.

Если Кристиан был доволен результатом эксперимента, он закреплял фотографию и вырезал изображение, чтобы «освободить его от условностей квадрата». Фотограммы были совсем небольшими. Наслоением объектов и форм они напоминали коллажи.

Шад использовал хлор-желатиновую фотобумагу. Он раскладывал на листах, наример, обрывки газет, использованные билетики, кусочки мелких предметов, найденные на улице. Затем помещал листы поближе к дневному свету. Под действием ультрафиолета на бумаге создавалось изображение.

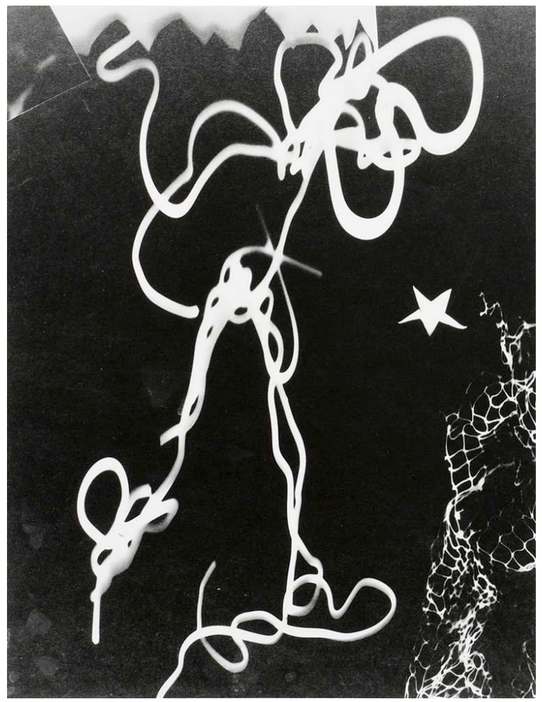
Кристиан Шад первым использовал этот местод как художник-авангардист, за целых три года до того, как Ман Рэй и Ласло Мохоли-Надь начали экспериментировать с техникой фотограммы.



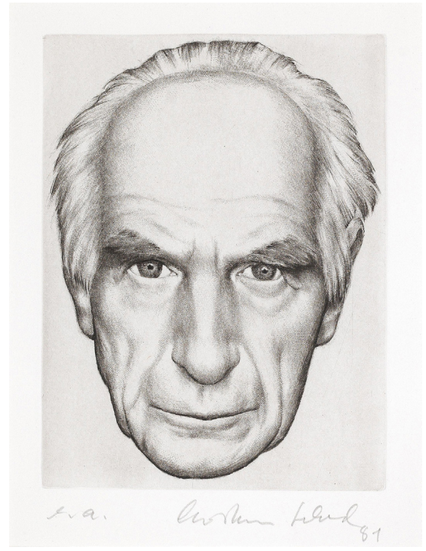








Тогда, в 1918-19 годах, Кристиан Шад создал более тридцати таких изображений и 28 из них отправил в журнал дадаистов Тристану Цара (Tristan Tzara). Это были оригинальные работы в единственном экземпляре, и к автору они не вернулись. Теперь их называют шадограммами или шадографией (Schadography). Этот термин был придуман значительно позже, в 1930 годах, всё тем же Тристаном Цара, который демонстрировал эти сканограммы на различных выставках, в том числе в в MoMA в 1937 году, но так и не вернул работы автору и о выставках не сообщил.

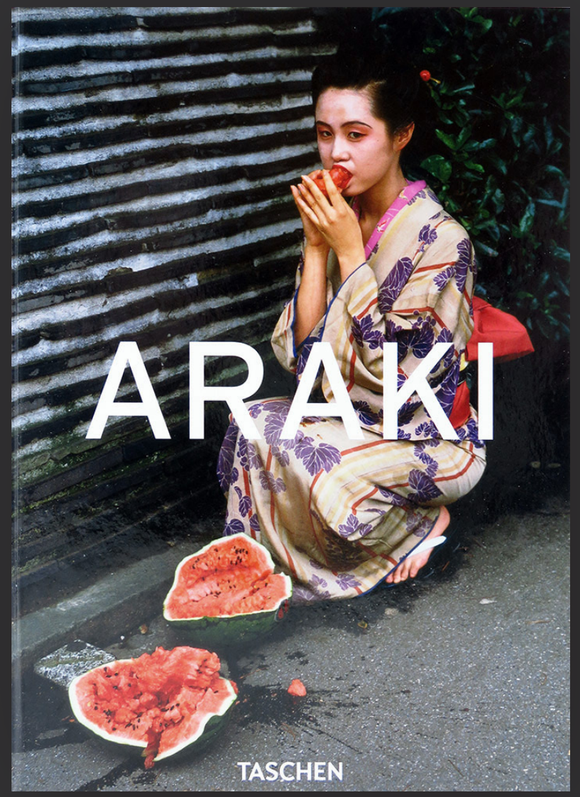


После Швейцарии была Италия, и в 1928 Кристиан Шад вернулся в Германию, где и прошла большая часть его жизни. А жизнь там не была лёгкой, в 1930-х живопись не обеспечивала ему возможности прокормить себя, пришлось поработать в разных профессиях. В 1943 в результате воздушного налета его студия была разрушена. Переезды из города в город, живопись, портреты. В технике фотограммы был большой перерыв, и только в 1960-70 годах Кристиан Шад вновь вернулся к бескамерной фотографии.

В 1960 году к Кристиану Шаду обратился Хельмут Гернсхайм (историк фотографии, её коллекционер, куратор и исследователь) с просьбой переиздать его ранние шадограммы и опубликовал их в 1962 в своей книге «Творческая фотография». Только повторить всё Шаду пришлось в темной комнате, создавая реплики на проявочной бумаге. Полностью вернуться к прежней технике он не мог, так как фотобумаги прежнего состава уже не было. Тем не менее возврат был успешным, и он создал много прекрасных работ.

В 1982 году в Штутгарте Кристиан Шад умер в возрасте 87 лет. Несмотря на вклад в историю фотографии, на важные нововведения в его фотографических экспериментах, он всё же более известен миру как портретист.

Сергей Тихомиров



Стрит и около

Часть I

荒木

В о вступлении к первому изданию я предупреждал всех девушек, что главу «Серп и молот – Карачарово» следует пропустить, не читая, поскольку за фразой «и немедленно выпил» следует полторы страницы чистейшего мата, что во всей этой главе нет ни единого цензурного слова, за исключением фразы «и немедленно выпил». Добросовестным уведомлением этим я добился того, что все читатели, особенно девушки, сразу хватались за главу «Серп и молот – Карачарово», даже не читая предыдущих глав, даже не прочитав фразы «и немедленно выпил». По этой причине я счел необходимым во втором издании выкинуть из главы «Серп и молот – Карачарово» всю бывшую там матерщину. Так будет лучше, потому что, во-первых, меня станут читать подряд, а во-вторых, не будут оскорблены.

Венедикт Ерофеев. Поэма «Москва-Петушки»

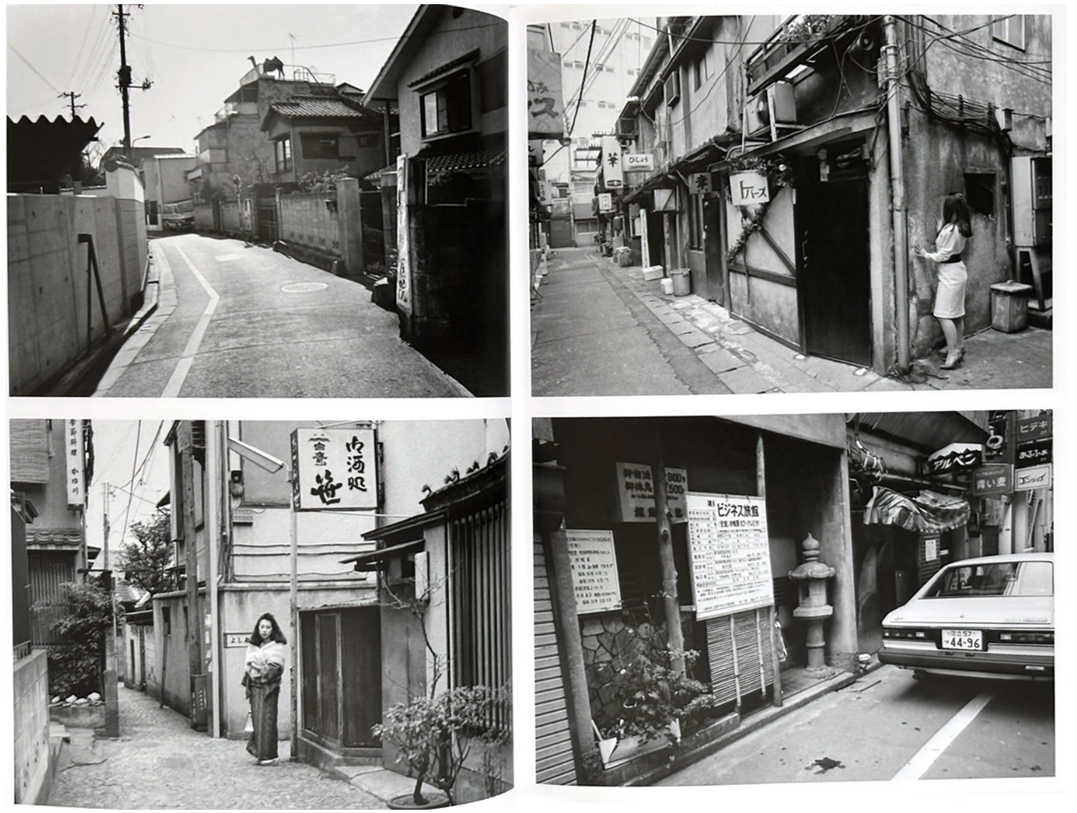


経惟

Нобуёси Араки

Конечно, главное, чем известен эпатажный японец Нобуёси Араки, это маргинальные эротические фотографии. Определение «маргинальные» означает, что они на грани общественной морали, где эротика самую малость не дотягивает до порнографии. Но мы будем рассматривать не эти картинки, их и без того все уже посмотрели. А начнём со стрита, поступив как Веничка, то есть пропустим «полторы страницы чистейшего мата». Поможет нам книга «ARAKI» издательства Taschen. Альбом выпущен к 60-летию фотографа. В Японии этот юбилей — особый праздник — Канрэки, когда жизнь человека проходит полный зодиакальный цикл. Слово Канрэки переводится как возврат календаря. Араки родился в год Змеи, и к 60 годам снова попал в год Змеи. Считается, что человек прожил одну жизнь и перерождается для новой. Про саму книгу Араки сказал, что она является эпитафией его первой жизни. Надо заметить, это тяжёлый томик, в нём больше пяти сотен страниц на толстой мелованной бумаге, и первые тридцать — напечатанное на трёх (английский, французский и немецкий) языках интервью Араки французскому куратору современного искусства Жерому Сану (Jérôme Sans), а в конце тома — несколько страниц биографических сведений.





Араки родился в 1940 и всю жизнь живёт в Токио. О себе говорит, что фотографировать начал ещё до рождения, хотя первый фотоаппарат отец подарил ему на 12-летие. Естественно, родной город занимает обширную часть его творчества. В книге тут и там раскиданы фотографии малоэтажных кварталов японской столицы. Да и сам автор жил в таком районе. Эти места визуально напоминают Конд в Ереване или узбекские махалли. На улицах встречаются женщины в традиционной одежде, везде путаница труб и проводов, а дороги порой такие узкие, что там может проехать только одна машина.



Араки ровесник Мориямы, они и в жизни знакомы. Известна фотография, где они запечатлены вместе с ещё одним знаменитым фотографом — Масахисой Фукасэ. Можно предположить, что на творчество Араки повлиял журнал Provoke, с которым сотрудничал Морияма. Однако, хотя у Араки есть вещи в стиле «Арэ-Бурэ-Боке», большинство его работ отличаются техническим совершенством, и даже некоторой изысканностью. Свои фотографии Араки публикует в фотокнигах. Их у него больше четырёх сотен, очень плодовитый автор.



Но вернёмся же к городским фотографиям. Токио — перенаселённый город, в котором практически нет свободной земли. Поэтому он не плоский, а подчёркнуто занимает все три измерения, развивается и вглубь, и в высоту: разветвлённая подземка, многоуровневые эстакады, лестницы между улицами, разноэтажные дома, антресоли для парковки. Всё это буйство 3D создаёт структурированную среду, прекрасно подходящую для фотографирования. Кстати, Араки снимает исключительно на плёнку. Как он говорит, первая и последняя цифровая фотография, на которую он согласен, это будет портрет его самого, лежащего мёртвым в гробу.



















О плоскости земной тверди напоминают только «зебры». И чем хорошо вертикальное японское письмо — на столбах можно разместить достаточно большой текст.

Невысокие кварталы полны лавочек, баров и мастерских, уходящих вглубь домов.





Часть уличных фотографий Араки постановочна. Фотограф добавляет какие-то предметы, нанятые модели играют роли. Другие фото — чистый стрит, где камера выхватывает живые сцены. А также в книге есть такие работы, в которых нет сюжета, но эти изображения обладают какой-то магией, заставляющей их рассматривать.









Не подбросил ли сам мастер эпатажа своего ручного варанчика?





Не чужды Араки и фотографические шутки

Повседневная жизнь в Японии для нас, европейцев, полна странностей. Это женщины в деревянных сандалиях гэта и старинных одеждах среди современного окружения. И традиция пятничного пьянства клерков, по итогам которого многие в деловых костюмах валятся с ног прямо на улице. Но есть у Араки и понятные нам сюжеты — играющие дети, усталые люди в метро, трудяги в рабочей обстановке.

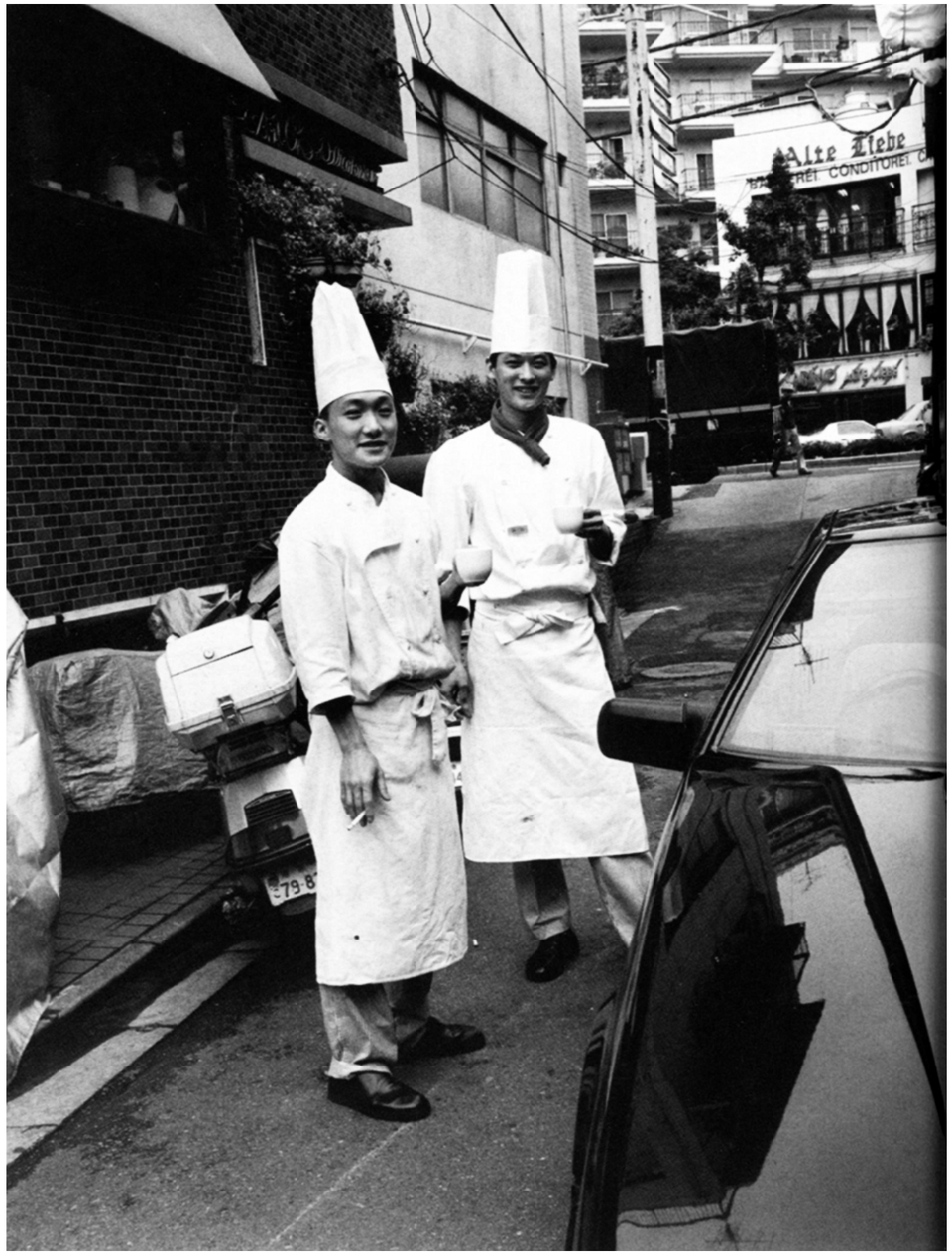




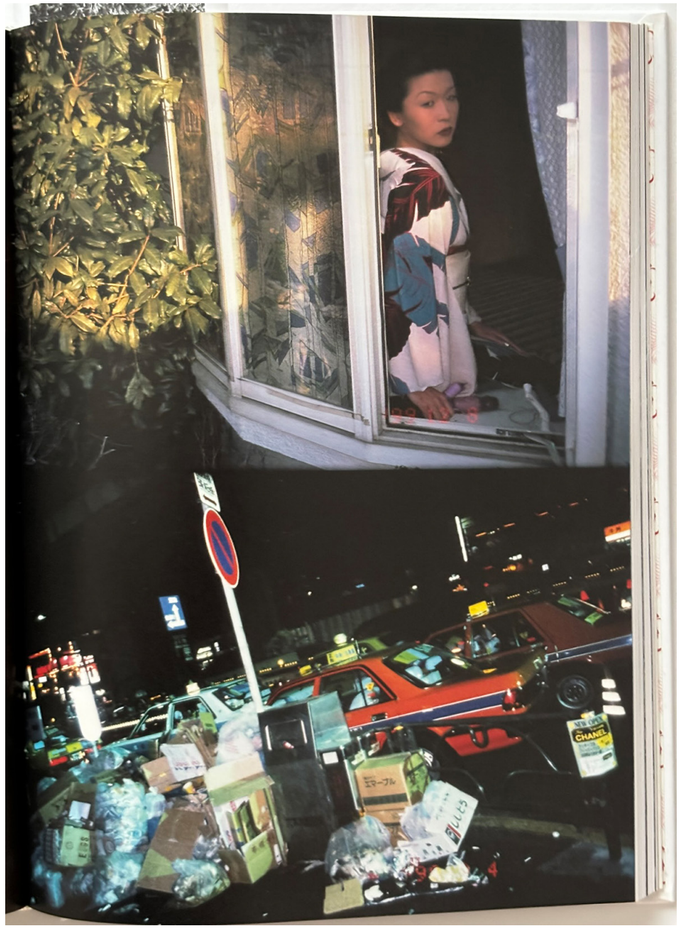



MOS BURGER
85 5 5


88 11 10


Alte Liebe

В книге интересны некоторые развороты. На первый взгляд кажется, что на смежных страницах помещена целая фотография. И только присмотревшись, вы поймёте: состыкованы две точно подобранные работы. Любому, кто составляет альбомы, можно рекомендовать подобный подход, использующий возможности книги как медиа.







На этом месте остановимся, потому что книга толстая, в ней перемешаны несколько тематических линий. Впереди у нас будет «семейный альбом» Нобуёси Араки. Он включил в издание свои личные фотографии. А также его натюрморты, цветочные и не только.

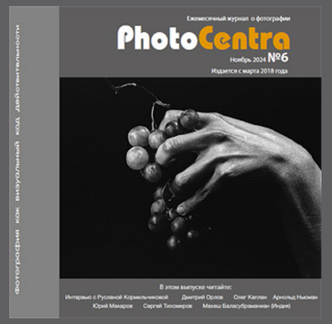
Прежние выпуски журнала

Ссылки на скачивание



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

№5 Октябрь 2024



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

№6 Ноябрь 2024



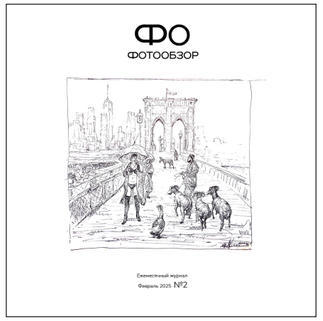
Интервью с Сергеем Осьмачкиным
Пейзаж. Хенги Коентджоро
Тихая жизнь. Лило Рэймонд
Лит-процесс. Сергей Тихомиров
Тайная жизнь. Дмитрий (Mityok)
Осама Джингуджи. Япония
Похвала глупости. Эссе

Декабрь 2024



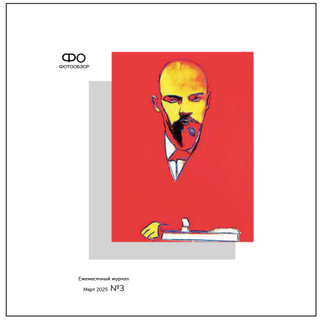
Интервью с Анзором Бухарским
Лори Понд. «Bosch Redux»
Сергей Тихомиров. В лучах невидимого света
Игорь Малиевский. Чехия
Алексей Крик. Можно ли отрезать людям головы
Рождение мифа. PF - открытка
Тысяча и одна ночь с Анзором Бухарским

№1 Январь 2025



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

№2 Февраль 2025



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

№3 Март 2025



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

№4 Апрель 2025



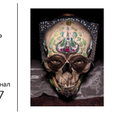
Интервью с Ани Тагер
Елена Хазина. Мастер натюрморта
Эра Provoke II. Радикальная фотография
Юсуф Карш. Мастер студийного портрета
Артур Гапанович. Серия TIME
Рецепт солянки. Сергей Тихомиров
Алексей Греков. Человек, который остановил время
О мастере. Зураб Церетели

№5 Май 2025



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

№6 Июнь 2025



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

№7 Июль 2025



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

№8 Август 2025



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

№9 Сентябрь 2025



Юбилейный выпуск.

Краткий обзор всех статей за период
Октябрь 2024-Сентябрь 2025

№10 Октябрь 2025



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

№11 Ноябрь 2025



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

№12 Декабрь 2025



Интервью с Ильёй Штуца
Дада и сюрреализм в фотографии II
Сергей Тихомиров. Владимир Соколаев и Дмитрий Марков
Олег Елесин. Province Drivet
Эстетика японской культуры в фотографии
СветоЖизнь
Джанни Беренго Гардин. Очерк-размышление
Магия малого формата

№1 Январь 2026



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

№2 Февраль 2026



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

№3 Март 2026



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

№4 Апрель 2026



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

№5 Май 2026



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

№6 Июнь 2026



Интервью с Еленой Майоровой
Сосуществование живописи и фотографии I
Юрий Черных. Жизнь
Мир Яна Саудека I
Сергей Тихомиров. Ленинградский андеграунд III

№7 Июль 2026



Интервью с Юрием Гавриленко
Сосуществование живописи и фотографии II
Сергей Тихомиров. Ленинградский андеграунд IV
Влад Осмоловский. Портрет
Анна Дубровская. Куба, похожая на фильм

№8 Август 2026

Альтернативные ссылки на скачивание

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

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