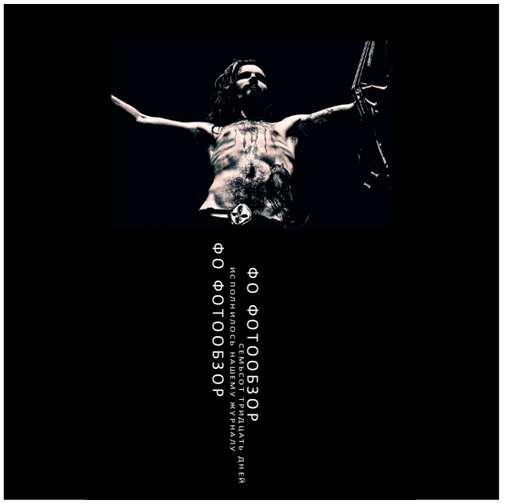
ФО

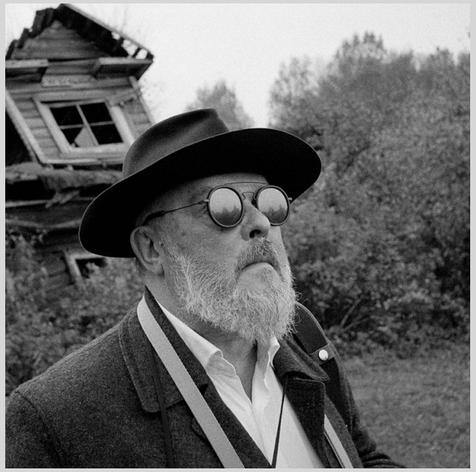
ФОТООБЗОР



Ежемесячный журнал

Октябрь 2026 №10

В ЭТОМ НОМЕРЕ



Вершины двух Адамсов
в перспективе европейской культуры II. Стр. 48



Араки. Ёко Аоки и её кошка Чиро. Стр. 178



Василиса Терентьева.
От дагеротипии к дагерографии. Стр. 156



Интервью с Вилле Юуриккала. Стр. 6



Надежда Кочнева.
Такая неправильная, но прекрасная жизнь. Стр. 128



Дмитрий Юрченко.
Приручить вдохновение Стр. 104



Мир Яна Саудека III. Стр. 63



Выпуски журналов. Стр. 194



Когда фотография вдруг начинает говорить

Иногда я смотрю на фотографию и думаю: ну хорошо. Вот стул, дерево, человек. Вот стена. Всё на месте. Предметы не потерялись, автор их нашёл и даже умудрился нажать на кнопку. Особенно повезло стулу.

А потом смотрю на другую фотографию, и начинаются странности.

На ней тоже человек и дерево, даже стена. Но почему-то за этим человеком вдруг появляется его жизнь, за деревом время, а за стеной целая эпоха. Причём фотограф ничего не объясняет. Не прилагает инструкцию на восьми страницах, не рисует стрелочкой, где здесь «трагедия бытия», и не предлагает позвонить искусствоведу.

Фотография просто смотрит на нас. А мы почему-то начинаем смотреть в ответ.

Вот это меня давно занимает. Почему одна фотография остаётся изображением предмета, а другая вдруг начинает говорить о жизни вообще?

Вроде бы механизм один и тот же: свет, объектив, кнопка и матрица. Нажали — получили. Можно даже повторить. Хотя некоторые фотографы, судя по результату, годами повторяют одну и ту же фотографию, просто меняя стену.

Но иногда происходит что-то совершенно необъяснимое.

Старый человек на фотографии перестаёт быть просто старым человеком. Он вдруг становится старостью.

Пустая кухня перестаёт быть кухней. В ней появляется чьё-то отсутствие.

Обычный двор вдруг начинает говорить о детстве, которого уже нет. А случайно оставленная на столе чашка почему-то напоминает о человеке, которого мы никогда не знали. Появляется образ.

И вот тут фотография начинает жульничать.

Она показывает одно, а думаем мы совсем о другом. Может быть, именно здесь начинается **метафизический образ в фотографии.**

Звучит, конечно, подозрительно. Уже хочется надеть очки, взять папку и произнести: «Коллеги, рассмотрим онтологическую природу визуального дискурса». После чего фотография окончательно умирает, и все немедленно выходят покурить...

Что происходит с фотографией, когда изображённое на ней перестаёт исчерпываться самим собой?

Когда человек становится не просто человеком, а напоминанием о времени. Когда предмет начинает свидетельствовать об отсутствии. Когда фотография показывает не только то, что было перед объективом, но и то, чего перед ним никогда не было.

Может быть, именно поэтому некоторые фотографии мы забываем через пять минут, а другие таскаем за собой годами, хотя понятия не имеем, почему.

В следующем номере я попробую разобраться с этим без диссертации, указателя терминов и без «визуального дискурса».

Поговорим о **метафизическом образе в фотографии.** Если, конечно, к тому времени искусствоведы не запретят нам это слово.

Ваш редактор

Журнал
ФО фотообзор
Октябрь 2026 №10

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
Светлана Екименко
Эдуард Семушин
Валентина Терентьева
Сергей Тихомиров

Вилле Юуриккала



IRTI: Выйти из кадра

Тринадцать вопросов Автору

С Вилле Юуриккала я познакомился на открытии выставки в городе Порвоо, Финляндия. Город знаменит Мумми-троллями и тем, что там снимали фильм Л. Гайдая «За спичками».

На открытиях выставок вообще всё происходит немного странно. Люди рассматривают фотографии, делают вид, что понимают современное искусство, пьют вино и стараются случайно не оказаться рядом с фотографом, потому что тогда придётся что-нибудь сказать о его работах. Этой участи не избежал и я. Пришлось похвалить. Не потому, что мне налили Шато Лафит урожая 1787 года, а просто фотографии понравились, и фотограф тоже.

Вилле — это такой человек, который сразу располагает к себе. Открытый взгляд, гагаринская улыбка и босые ноги. Вилле Юуриккала — фотограф, писатель, музыкант. Он снимал людей, которых знают миллионы, работал в мире музыки, путешествовал, писал книги и успел пройти тот путь, который обычно принято называть успешной карьерой. Но, судя по его фотографиям и разговорам, со временем его всё меньше интересует сам успех. Вилле не может пожаловаться на то, какой он неудачник: среди его клиентов — Стивен Тайлер из Aerosmith, Слэш из Guns N’ Roses, Честер Беннингтон из Linkin Park, оперный певец Андреа Бочелли и бывший Генеральный секретарь ООН Пан Ки-мун.

Работы Вилле выставлялись во многих известных художественных музеях Финляндии (включая Художественный музей Хельсинки HAM) и в художественных галереях по всему миру. Вилле Юуриккала стал первым финским и первым скандинавским фотографом, представленным в списке 125 наиболее уважаемых фотографов мира, специализирующихся на съёмке музыкантов по версии американской галереи Morrison Hotel Gallery.

Сегодня он проводит множество семинаров по улучшению самочувствия, включая медитацию в лесу и медитацию на природе, на фестивалях и ретритах (практика временного ухода от повседневной жизни с целью восстановления внутреннего равновесия и духовного роста).

Ты был музыкантом, фотографом, писателем и путешественником. Тебе не кажется, что всё это было одним и тем же разговором?

Я верю, что творчество может принимать разные формы. В основе своей я чувствую, что речь идёт об одном и том же, просто это выражается на разных языках.

Ты говорил, что успех не обязательно приносит счастье. Может ли фотография сделать человека счастливее, или прежде всего помогает лучше понять самого себя?

Я думаю, что творчество — хороший способ добавить счастья в жизнь. Отчасти именно потому, что оно помогает лучше понять себя, а отчасти потому, что художественное творчество также усиливает связь с другими людьми. Таким образом, художественное творчество — это способ укрепить связь как с самим собой, так и с другими.

Steven Tyler (Aerosmith).). Стивен Тайлер был награждён в 2016 году гуманитарной премией Humanitarian Award организации Hospitality Committee for United Nations Delegations (HCUN) на торжественном вечере Ambassador's Ball OOH.

New York

USA

2016



Вилле Юрикколя. «RT»: Выйти из кадра

Slach (Слэш)

Одним из моих самых больших желаний как фотографа было когда-нибудь снять обложку альбома Guns N' Roses.

Эта мечта появилась задолго до того, как я взял в руки фотоаппарат.
Я начал играть на гитаре ещё в десять лет, и Guns N' Roses, конечно же, была моей любимой группой.

На празднике по случаю окончания пятого класса я сыграл песню Don't Cry, а в двенадцать лет попросил на день рождения гитару Gibson Les Paul, потому что именно на такой играл Слэш. Родители исполнили моё желание.

Много лет спустя, когда я жил в Лос-Анджелесе, по воле судьбы мне удалось сфотографировать Слэша. Это было невероятное ощущение — ведь с детства он был моим главным кумиром.

Одна из фотографий была выбрана для обложки альбома "Live in Manchester".

В тот момент мне показалось, что одно из самых больших желаний детства наконец осуществилось.





Ville Valo (HIM). Вилле Вало

В этих фотографиях встречаются две истории.

Первая — это история Вилле Вало. За свою карьеру я фотографировал множество артистов, но мало у кого была такая сильная и одновременно сдержанная харизма. В его портретах всегда ощущается нечто, что невозможно запланировать, — словно вместе с изображением в кадре остаётся ещё что-то, недоступное словам.

Вторая история — моя собственная мечта детства и юности. Ещё до того, как я мог представить себе, что буду снимать обложки альбомов крупнейших мировых групп, я мечтал о том, чтобы мои фотографии оказались на стенах легендарной Morrison Hotel Gallery.

На протяжении десятилетий эта галерея представляла самых значительных рок-фотографов мира, и благодаря этим снимкам я получил возможность стать частью этой истории.

Иногда одна фотография несёт в себе гораздо больше, чем один момент. Она несёт мечту длиной в годы.

Фотографии 2006 года (стр. 13) были сделаны во время съёмки обложки альбома «Venus Doom».

Фотография 2016 года (стр. 134-15) была сделана во время той же съёмки, когда я режиссировал музыкальное видео на песню Knowing Me Knowing You.

Helsinki
Finland
2006 - 2016





Ты часто говоришь о внутренней свободе. Делает ли фотография человека свободнее или постепенно начинает диктовать ему, как смотреть на мир?

Наверное, это снова связано с предыдущим вопросом. Творчество освобождает, потому что освобождает познание самого себя. С другой стороны, благодаря творчеству мы выпускаем наружу то, что находится внутри нас: чувства и тому подобное.



Apocalyptica

Наша первая совместная фотосессия с Apocalyptica состоялась в Берлине в 2004 году. После этого мы начали амбициозный проект — мою первую фотокнигу.

Однако работа над книгой пошла не по плану. За эти годы я успел выпустить книги с The 69 Eyes в 2006 году и с Nightwish в 2008-м, продолжая при этом работать с Apocalyptica над новыми промосъёмками и совместными проектами. Только в 2011 году книга наконец увидела свет.

Оглядываясь назад, я думаю, что именно в этом и заключается красота проекта. Не всё заканчивается тогда, когда ты сам этого хочешь. Некоторым идеям нужны годы, чтобы вырасти и обрести собственную форму. Они созревают где-то на заднем плане, пока не наступает тот момент, когда идеи оказываются готовыми к рассказу.

Helsinki
Finland
2015





Работа с Пертту Кивилааксо (стр.20) была снята в немецком Ганновере, когда я находился с группой на гастролях.

Вторая фотография (стр.22) была сделана во время концерта группы в Хельсинки в Finlandia-talo. На этом концерте также были свет и сценическое оформление работы Микки Кунтту, которые придали произведению восхитительное художественное дополнение.

Hannover
Germany
2011



Вилле Юрикккола. IRTI: Выйти из кадра



Вилле Юрикккола. IRTI: Выйти из кадра

ChesterBennington (Честер Беннингтон).

Человек, который на сцене превращал внутреннее напряжение в звук. Вилле Юуриккала оказался рядом с ним с камерой в тот момент, когда всё ещё было настоящим временем, настоящим светом, настоящей жизнью.

Теперь фотография делает то, ради чего мы, наверное, и продолжаем фотографировать людей: не даёт им окончательно исчезнуть.



Chester Bennington. Long Beach. CA. 2009





Что ты сегодня замечаешь такого, чего двадцатилетний Вилле не заметил бы?

Двадцатилетний Вилле был больше сосредоточен на внешнем признании.

Сегодня я больше обращаюсь внутрь себя и наблюдаю за тем, что там происходит. За тем, как я отношусь к самому себе. И за тем, как я отношусь к другим.

Многие фотографы ищут необычные лица. Мне кажется, что ты скорее ищешь момент, когда человек перестаёт играть свою роль. Я прав?

Да, я ищу что-то настоящее и наполненное душой. Что-то, что находится глубоко внутри человека.

"Who cares if one more light goes out?
In the sky of a million stars
It flickers, flickers

Who cares when someone's time runs out?
If a moment is all we are
We're quicker, quicker

Who cares if one more light goes out?
Well I do"

One More Light
Linkin Park
2017





Ты фотографировал музыкантов, актёров и спортсменов. Кто был самым сложным объектом для съёмки — мировая звезда или совершенно незнакомый человек?

Чаще всего самыми сложными для съёмки оказывались дюди, совсем недавно ставшие звёздами. Особенно те, кто очень быстро оказался в центре внимания,например, благодаря реалити-шоу и тому подобному.



Sami Yaffa (Hanoi Rocks)

Сами Яффа — одна из наиболее значимых фигур финского рока, получивших международное признание.

Его карьера привела его из состава Hanoi Rocks во множество международных групп, а его бескомпромиссное отношение к музыке сделало его уважаемым музыкантом для нескольких поколений.

Помимо музыки, Яффа всегда интересовала и визуальная выразительность.

Фотография, кино, изобразительное искусство и эстетика являются важной частью его способа видеть мир — то же творческое любопытство, которое слышно в его игре на бас-гитаре, проявляется и в его отношении к визуальному искусству.

Light your candles
Burn your anger
Cancel the end of the world
Fight the darkness
'Til your heart sings
Cancel the end of the world

Sami Yaffa 2021
Los Angeles, CA
USA 2009



Майкл Монро — гораздо больше, чем рок-певец.

Он — целый визуальный мир: движение, энергия и отношение к жизни, соединённые в одном человеке. Каждый жест, выражение лица и предмет одежды словно являются частью истории, которую он рассказывает уже несколько десятилетий. Когда фотографируешь Майкла, камера запечатлевает не просто человека, а явление.

Наше сотрудничество началось случайно в Токио в 2005 году. Я оказался в гримёрке Hanoi Rocks прямо перед концертом — ситуация, которая вполне могла закончиться сразу же.

Первая встреча была далеко не спокойной, но на сцене всё изменилось. Энергия Майкла заполнила пространство, и фотографии попали на обложку следующего альбома Hanoi Rocks. Так началось сотрудничество, продолжавшееся много лет.

Мне довелось снять большую часть обложек альбомов и промофотографий Hanoi Rocks и Майкла Монро — одного из самых своеобразных персонажей рок-музыки. В Майкле сочетаются хрупкость и сила, элегантность и контролируемый хаос. Именно это противоречие делает его неисчерпаемо интересным объектом для съёмки.

Los Angeles, CA
USA
2016

Nightwish

Для этой группы визуальность никогда не была просто дополнением к музыке. Она является частью той же истории. Каждый альбом создаёт собственный мир, в котором музыка, изображения и образы сливаются в единое целое.

Осенью 2005 года мне вместе с Яркко Тиитинен поручили документировать южноамериканский тур группы. Однако постепенно во время путешествия стало ясно, что мы запечатлеваем завершение целой эпохи. Этот документальный проект стал уникальным воспоминанием о последних совместных моментах Nightwish с Тарьей Турунен.

За эти годы мне довелось снимать обложки нескольких альбомов Nightwish, промофотографии и фотокнигу. Каждая съёмка была частью более масштабного повествования — попыткой придать музыке группы ещё и визуальную форму.

Фотография, представленная на этой выставке, была сделана в Антверпене в 2007 году во время работы над фотокнигой.

Она напоминает о том, что в лучшем случае музыка не только звучит. Она становится видимой.

Antwerpen
Belgium
2007





Maja Ivarsson (The Sounds

Майя Иварссон — одна из самых самобытных исполнительниц североевропейского рока.

В ней соединяются бесстрашная энергия, сильное присутствие и чувствительность, благодаря чему каждая фотография становится немного непредсказуемой. Кажется, камера не столько удерживает её в кадре, сколько сама Майя завладевает камерой.

Я несколько дней следил за The Sounds в Лос-Анджелесе, планируя сделать о группе фотокнигу. Мы снимали и на сцене, и за её пределами — моменты, в которых публичная роль рок-звезды и обычный человек постоянно существовали рядом.

Книга так и не была закончена. Жизнь на какое-то время увела меня в другую сторону, и проект остался незавершённым. И всё же эти фотографии напоминают мне, что далеко не всему значимому обязательно нужна законченная форма. Иногда нескольких дней и нескольких удачных фотографий достаточно, чтобы сохранить атмосферу целой эпохи.

Los Angeles, CA
USA
2010

Olli Herman (Reckless Love)

Олли относится к тем редким артистам, которые понимают: рок — это не только то, что слышишь, но и то, что видишь. Его выразительность черпает вдохновение в традициях глэм-рока и эффектной эстетике 1980-х, но превращает их во что-то своё — радостное, бесстрашное и совершенно искреннее.

Мы много раз работали с Reckless Love, снимая в разных уголках мира. Кажется, камера чувствует себя рядом с Олли особенно хорошо, потому что у него редкая способность одновременно выглядеть эффектно и оставаться полностью самим собой. Каждый кадр строится вокруг его сильного присутствия.

Фотография, представленная на этой выставке, была сделана на Канарских островах.







Kat von D

В годы, проведённые в Лос-Анджелесе, я подружился с Kat von D. Она жила неподалёку от меня, на Голливудских холмах, и постепенно наши встречи переросли в дружбу, которая имела для меня гораздо большее значение, чем я, возможно, тогда понимал. Кат была для меня важным примером на пути к трезвости. В ней были сила, честность и ясное понимание того, что жизнь можно построить заново. Это был подарок, значение которого я смог по-настоящему оценить лишь позднее.

Эта фотография была сделана в её доме в Лос-Анджелесе в 2009 году. Дом первоначально был построен для съёмок старого фильма о Франкенштейне, и в его комнатах царила особая, почти нереальная тишина. Там дружба, свет и тени прошлого на мгновение встретились в одном кадре.

Los Angeles, CA
USA
2009

Jenni Vartiainen

У Дженни Вартиайнен есть редкая внутренняя сила. В её фотографиях не нужно стремиться к большим жестам или эффектным ролям — достаточно присутствия. Кажется, камера находит на её лице новые истории с каждым нажатием затвора.

В 2007 году мне поручили снять обложку её дебютного альбома «Ihmisten Edessä». За несколько дней до съёмки я всё ещё искал подходящее место, когда случайный разговор с Вилле Вало привёл меня к пустующей квартире в центре Хельсинки. Она и стала сценой для фотографий.

Когда место, свет и артист встретились, родилась серия снимков, которая словно дышала той же чувствительностью, что и музыка альбома. Иногда самые сильные портреты рождаются не из того, что мы добавляем в кадр, а из того, что осмеливаемся убрать.

Helsinki
2007

Negative

Меланхолия, романтика и рок-н-ролл соединились в единую эстетику. Для Negative каждая фотография была частью истории группы. Визуальность была для них не маркетингом, а способом углубить атмосферу музыки.

За эти годы мы вместе сделали несколько обложек альбомов и промофотосессий. В каждой съёмке мы стремились к той же идее, что и в их музыке, — к тонкому равновесию между чувствительностью и эффектностью.

Фотография, представленная на этой выставке, была сделана на пляже Санта-Моники в 2008 году, когда я жил в Лос-Анджелесе. Свет заката, открытое пространство моря и узнаваемая эстетика группы встретились в мгновении, в котором одновременно ощущались и надежда, и тоска.

Santa Monica Beach, CA
USA
2008





Ты счастливый человек?

Вилле не ответил на этот вопрос. Возможно, потому что на него вообще трудно ответить человеку, который слишком много видел, чтобы довольствоваться одним словом.

Счастье вообще странная вещь. Пока его ищешь, оно всё время куда-то убегает. А когда перестаёшь искать — вдруг обнаруживается, что оно уже сидит рядом и спокойно пьёт кофе.

В молодости счастье легко перепутать с успехом. Кажется, что нужно только немного поднажать: хорошая работа, признание, известные люди перед камерой, книги, выставки, путешествия — и вот оно, счастье. Осталось только получить последний приз, и можно наконец расслабиться. Но приз почему-то не работает.

Вилле сам говорит, что двадцатилетний Вилле был гораздо сильнее сосредоточен на внешнем признании. Сегодня он больше смотрит внутрь себя — на то, как относится к самому себе и к другим людям.

Можно получить признание всего мира и при этом остаться человеком, которому самому с собой не особенно интересно. А можно однажды обнаружить, что тебе уже не так важно, что скажут остальные. Тогда фотография тоже меняется. Она перестаёт быть доказательством того, что ты чего-то стоишь, и становится способом понять, что ты вообще здесь делаешь в этом безумном мире.

Вилле говорит, что творчество помогает лучше понимать себя и одновременно устанавливать связь с другими людьми. В этом, наверное, и заключается одна из его странностей: человек уходит внутрь себя, чтобы наконец-то лучше увидеть других.

Счастье, возможно, не является состоянием вечной радости. Это было бы довольно утомительно. Может быть, счастье — это когда тебе не нужно всё время доказывать себе и окружающим, что ты счастлив. А может счастье — это когда тебя понимают...

С Вилле Юуриккала беседовал Эдуард Семушин.

Porvoo
Finland
2026

Оглавление

Оглавление

Юрий Гавриленко

ВЕРШИНЫ ДВУХ АДАМСОВ



В ПЕРСПЕКТИВЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Часть II

Искусство утверждает, что нет ничего банального,
То есть, серьёзная пейзажная картина — это метафора.

Роберт Адамс

Произведение искусства и порождает знаки,
и вынуждает их родиться.
Творец — как ревнивец, высший интерпретатор,
надзирающий за знаками, в которых обнаруживается истина.

Жиль Делёз

III. Роберт Адамс. По направлению к знакам искусства

Первый альбом фотографий Роберта Адамса «The New West»,принесший ему широкую известность, вышел в издательстве «Colorado Associated University Press» в 1974 году с предистловием Джона Жарковского[1].



Джон Жарковский и Роберт Адамс. Орегон, 2002. В доме Р. Адамса. Фото Ли Фридлендера.

На следующий год в Нью-Йорке прошла знаменитая выставка «New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape» с участием Р. Адамса, Бернда и Хиллы Бехер, Стивена Шора и других авторов.

«Как американцы мы все еще верим, что единственный по-настоящему красивый пейзаж — это необитаемый пейзаж. Поэтому, чтобы стряхнуть с глаз пелену исчерпанности первозданной природы, мы мчались все глубже и глубже в пустыню мимо последней остановки дилижанса и последнего мотеля, чтобы увидеть и получить часть собственного Рая прежде, чем наши товарищи прибудут и испортят его. Сейчас мы начинам понимать, что дикой природы не осталось. Сам факт, несомненно, печален, но признание его, возможно, является спасительным. По мере того, как это понимание укрепляет наше сознание, может стать ясно, что щедрое и принимающее отношение к природе требует, чтобы мы научились делить землю не только со льдом, пылью, комарами, скворцами, койотами и кондорами, но даже с другими людьми... Фотографии Роберта Адамса скрупулезно и привередливо описывают человеческие прегрешения перед природой за последние десятилетия. Кучка фанерных ранчо у подножия горы, трейлерные стоянки, кислотный неон вывесок, экструдированный пластик вдоль шоссе — всё это оскорбляет наши даже самые скромные ожидания. Но эти фотографии также показывают нам, что эти современные поселения отражают человеческие устремления и потому они сами не являются неинтересными», — утверждал Жарковский[2].

[1] Я знаком с повторным изданием: «The New West». Landscape Along the Colorado Front Range. Written and photographed by Robert Adams. — Apertura, 2008. Первая публикация: The New West: Landscapes Along the Colorado Front Range. Boulder, CO: Colorado Associated University Press, 1974.

[2] Ibid. p. vii -viii.

Таким образом, начало творчества Р. Адамса совпало со временем активного выдвижения недогородов (nontowns) в прекрасную сельскую местность. Эти бесконтрольно разрастающиеся поселения, не имеющие градостроительных планов и продуманных архитектурных решений, более всего похожи на хаотичные свалки. Однако глазу фотографа удалось разыскать неброский порядок даже в этих «тупых и безвкусных» агломерациях скучных зданий. «Он сделал так, чтобы они выглядели если не красивыми, то значительными, как реликвии древних цивилизаций выглядят важными»[3]

Р. Адамс утверждал, что пейзажные карточки могут предложить три вида истины: географию, автобиографию и метафору. «География, если ее взять в одиночку, иногда скучная, автобиография часто бывает тривиальной, а метафора может быть сомнительной. Но вместе взятые, как в лучших работах таких авторов, как Альфред Стиглиц и Эдвард Уэстон, три вида информации усиливают друг друга и укрепляют то, что мы все работаем, чтобы сохранить нетронутым, — привязанность к жизни»[4].

«Когда путешественники достигают предгорий к западу от Денвера, они часто останавливаются, чтобы сфотографироваться на Великой равнине или у гребня Континентального водораздела. Улыбаясь и глядя вдаль на фотографиях, они напоминают нам о традиционной привязанности американцев к географии пространства. Однако есть доказательства того, что эта привязанность заканчивается. Архитекторы, строящие дома вдоль Передового хребта (Front Range) Скалистых гор, проектируют их почти без окон на улицу, объясняя свое решение тем, что так можно увеличить площадь витрин магазинов, а офисная мебель будет защищена от солнца. Моральный дух клиентов и работников не пострадает, — заверяют они. По всей видимости, бизнес обнаружил темную сторону экологической осведомленности, сумев, как сказал А. Камю о тех, кто строил город Оран, «изгнать ландшафт». По общему признанию живописное Величие сегодня мучительно»[5].

К середине семидесятых годов XX века «великое в природе» стало расходным материалом для туристических буклетов, к чему, кстати, приложил руку однофамилец Роберта. Продолжать отыскивать новые ракурсы для фотографий величественных гор и водопадов, конечно, можно было тогда, как можно и сейчас, но на зрителя это больше не действует.

«Величественность природы», как мы увидели в перспективе европейской культуры, — это аура духовного величия человека; а Фаворский свет стал ныне нестерпимым для очень и очень многих — *для них величие нестерпимо и мучительно.*

Ни защита природы, ни социальная жизнь поселений, ни разрушение природного ландшафта надвигающейся цивилизацией — ничто из этого не интересует Роберта Адамса всерьез.

Доминирующая интенция творчества выдающегося фотографа — поиск новых метафор. Пусть метафора ненадежна и сомнительна, как он сам заметил, — но кто решил, что искусство стоит на фундаменте из вечных метафор, как горы Сьерра-Невада на литосферной плите? Любые метафоры затираются, перестают побуждать мысль, — значит, нужно искать новые метафоры и новые символы.

«Искусство — это изобретение символов, отбраковка и интуитивная сборка предметов из повседневной жизни, организованная так, чтобы они указывали за пределы себя»[6]. Заметим, что *указывать за пределы самого себя* — это и есть определение тропа (метафоры) по Квинтилиану. В изобретении символов фотография имеет преимущество перед другими искусствами, потому что она «выполняет старую работу искусства — обнаруживать и раскрывать смысл внутри запутанных деталей жизни»[7].

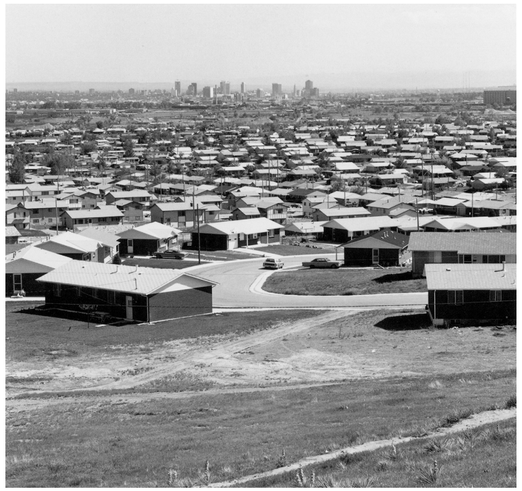
[3] Ibid. p. viii.

[4] Robert Adams. Beauty in Photography. Essays in Defense of Traditional Values. — New York: Aperture, 1996, p. 14.

[5] Ibid,p. 11. Оран — уродливый серый город в Алжире. А. Камю описывает его в романе «Чума».

[6] Ibid, p. 83.

[7] Ibid, p. 83.



Robert Adams. The center of Denver, ten miles distant.



Robert Adams. Sunday school. A church in a new tract. ColoradoSprings



Robert Adams New vocation homes. Georgetown



Robert Adams. Along Interstate 25.



Robert Adams. La Loma Hills, Colton. 1982



Ansel Adams. Moro Rock, Sequoia National Park. 1945

Перед нами две фотографии: La Loma Hills (1982) Роберта Адамса и Moro Rock (1945) Ансела Адамса. Их композиционное сходство очевидно: в левой части обоих кадров темные массы высоких гор, в правой — более светлые холмы. На снимке La Loma Hills провода электропередач режут холм на секторы, в тумане еле заметны вышки электропередач, дальше снова видны холмы. На снимке Moro Rock волнистые гребни разделяют горный массив на секторы, функционально выполняя роль проводов на первом снимке. Здесь нет никаких следов человеческого присутствия.

Эти фотографии, поставленные в позицию сравнения, рождают метафору. Я не знаю, сопоставлял ли Роберт Адамс свою работу со снимком Адамса, и что он об этом думал, если сравнивал. В данном случае это не имеет значения: произведения живут своей жизнью, невидимой автору.

Каждая из этих двух фотографий может рассматриваться как метафора второго снимка из пары, при его отсутствии перед глазами. Сравнение с отсутствующим имеет статус метафоры. Предположим, перед глазами зрителя снимок La Loma Hills, но он не видит Moro Rock. Дома на фотографии являются знаками, которые мое мышление пытается интерпретировать как отсылки к чему-то нерукотворно природному. Вот если бы прямые линии проводов деформировались в что-то такое же тонкое, протяженное, но не столь выраженной чертежной формы! Это возможно: достаточно представить себе метаморфоз: шесть высоковольтных проводов превращаются в очертания гряды шести уходящих вдаль холмов, видимых на пейзаже Moro Rock. Тогда индустриальный ландшафт фотографии Роберта Адамса перевоплощается в первозданный горный пейзаж снимка Ансела Адамса. Фотография La Loma Hills — метафора природного ландшафта Moro Rock. Верно, конечно, и обратное, но будем искать смысл фотографий Роберта Адамса как метафор.

Сделаем предварительный вывод: некоторые знаки цивилизации можно после структурной деформации осмыслить как знаки природные, изначально отсутствующие на фотографии. Это возможный способ конструирования метафоры. Конечно, подобную фантазийную работу мышления можно счесть наивной или детской игрой, но она не более наивна, чем знаменитая игра в «эквиваленты» А. Стиглица[8].

Определим: *знак* — это то, что заставляет мыслить. «Знак — это предмет встречи, и, в точности, — случайность встречи, гарантирующей неизбежность того, что позволяет мыслить. Думать — это всегда интерпретировать, т.е. объяснять, разворачивать, дешифровывать и транслировать знак»[9]. Даже самосопоставление этих двух фотографий (их вполне случайная встреча) — знак, показывающий, в каком направлении нужно мыслить. Заметим, водораздел, разграничивающий произведения Роберта и Ансела, проходит в различии форм активности зрителя — первые заставляют думать, а вторые предлагают созерцать.

Еще пример: посмотрим на фотографию «The center of Denver, ten miles distant» Роберта Адамса. Видимая структура из четырехугольных крыш домов и высотных зданий вдали есть знак, составная геометрическая конструкция, зовущая зрителя к преобразованию форм, расшифровке и обогащению конструкции новым смыслом, выходящим за границы непосредственно видимого.

Не получим ли мы природный ландшафт, если, фантазируя, представим себе камни вместо всех домов? Для этого достаточно немного скруглить формы. Получится поле, заваленное камушками, а вдали по центру — большие каменные блоки, что-то вроде Стоунхеджа?

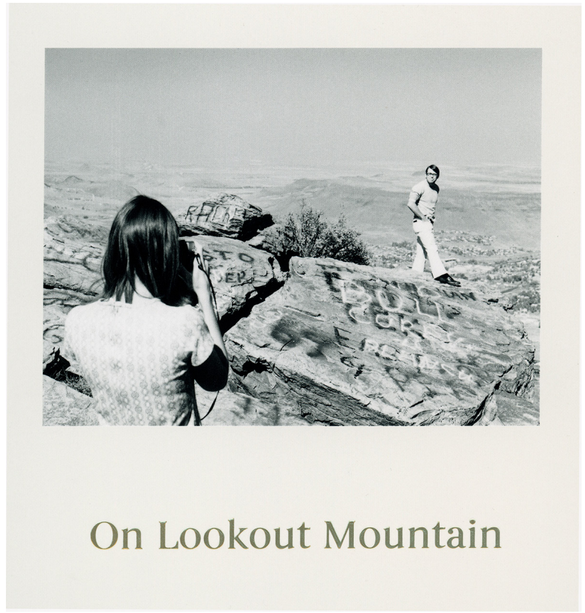
Такой способ расшифровки знаков предполагает поиск *метафоры чистой Природы* в ландшафтах, захламленных артефактами цивилизации.

Конечно, Р. Адамсу не чужды и внутрикомпозиционные тропы, как на снимке «AlongInterstate 25». (Чем стало бы облако, если бы оно приземлилось на склоне насыпи?)

---

[8] «Стиглиц мог бесконечно долго пытаться объяснить, что же он хотел вложить в фотографию, но из этого никогда ничего не выходило. Понимая это, он говорил: “я отправляюсь в путь, чтобы снимать, и я чувствую необходимость снимать. Если я наблюдаю нечто, что меня возбуждает и вызывает у меня эмоциональный и духовный отклик, я воспринимаю это нечто и делаю этот снимок, а затем я показываю этот снимок вам, чтобы передать то, что я пережил”», — так Ансел Адамс описал идею эквивалентов Стиглица. — П. Хилл, Т. Купер. Диалог с фотографией. — «Лимбус Пресс.» С-Пб, Москва, с. 387.

[9] Жиль Делез. Марсель Пруст и знаки. — «Алетейа», С-Пб, 1999, с. 125.



Обратимся к одной из последних фотокниг Р. Адамса «On Lookout Mountain» (издательство Steidl, 2023), для которой автор отобрал 17 снимков, сделанных на вершине горы Лук-аут близ Денвера в разные годы. Альбому предпосланы слова: «Поколения тех, кто живет в Денвере поднялись на гору Лук-аут, чтобы окинуть единым взглядом свой город и равнины за его пределами. Место — своеобразный ералаш могилы Уильяма Кодди (известного как “Буффало Билл”) и пивоварни Coors Brewery, расположенной у подножья горы. Солнце отражается от поверхности искусственных озер внизу, образованных гравийными карьерами. Е.Е. Каммингс написал мощную саркастическую эпитафию «Буффало Билл несуществующий». Есть много доказательств в поддержку его правоты. С другой стороны, Джорджия О’Кифф говорила от имени противников в письме с равнин: “Я рада, что я не в Нью-Йорке, — не хочу быть там, — здесь что-то большее”».

Мы не найдем в этой книге ни туристических видов Денвера, ни могилы Буффало, ни знаменитого пивоваренного завода. Предисловие автора вводит нас в заблуждение: не об этом альбом. Я склоняюсь к догадке, что предисловие — пародия на текст туристического буклета или слова косноязычного гида. Откровенная издевка.

В начале и в конце книги приведены две цветные почтовые карточки (1920-х и 1943 гг.) с видами Денвера, обрамляющие серию черно-белых фотографий Адамса. Единственная «туристическая» фотография автора, на которой есть пара фотографирующихся, вынесена на обложку издания.

Несколько раз пролистав альбом, я понял, что он представляет не «собранье пестрых глав», а крепко сконструированную серию снимков с горы Лук-аут. Эта мысль была порождена самим рядом фотографий, поскольку было заметно что-то общее у них всех и нечто индивидуальное в каждой, что, тем не менее, развивалось при движении по ряду от первого снимка к последнему.



Карточка 1920-х годов



Карточка 1943 г.

Рассматривая любой снимок, нужно искать «точки входа» в него: это могут быть запечатленные вещи, пятна, линии, или конгломерации объектов, которые приковывают взгляд и заставляют мыслить. Принуждение к мысли — главная черта знака. Знаки искусства нужно находить по той силе, с какой они направляют человека в сторону мышления. Поскольку мыслить знаки, а тем более правильно мыслить, не есть природная способность человека, данная ему от рождения, этому нужно учиться. Получается так, что мысль о знаке — не отражение психологии субъекта, а имманентная сущность знака, поэтому мышление о произведении искусства — это рождение мысли из знака, как бабочки из кокона.

Об этом в свое время ясно высказался Жиль Делёз: «Знаки вводят в действие то, что менее всего зависит от доброй воли — сам акт мышления. Таким образом, знаки, принуждая, приводят в движение какую-либо из способностей — мышление, память или воображение. Она, в свою очередь, мобилизует мышление, вынуждая думать о сущности. Под видом знаков искусства мы постигаем, что существует чистая мысль как свойство сущности, и каким образом мышление, память или воображение, связываясь с другими областями знаков, ее варьирует»[10]



On Lookout Mountain №1

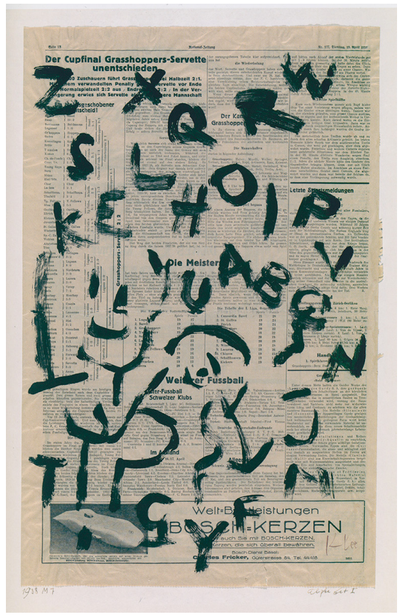


On Lookout Mountain №2

В случае серии снимков поиск знаков осложняется тем, что знаки одной фотографии могут погашать знаки другой, делать их если не бессодержательными, то второстепенными. Должна быть *прошивка* серии: знаки одного типа, переходящие от снимка к снимку. О прошивке правильно говорить, как о *знаках серии* — знаках, выделенных мышлением после знакомства со всем рядом снимков.

Уже по первым двум снимкам становится ясно, что *надписи* и глубокие *тени* — это самые важные знаки серии, ее прошивка. На первой фотографии тексты нанесены темной краской, на второй — светлой, кроме черных цифр в нижнем правом углу. Эти фотографии расположены на правых сторонах двух разворотов альбома, левые половинки пустые.

[10] Ibid. с. 127.



Если мысленно убрать с фотографий буквы и тени, то получатся невыразительные ландшафтные снимки, не побуждающие к мысли. Напротив, знаки будоражат мысль, вызывая противоречивые чувства. «Не побуждает к исследованию то, что не вызывает одновременно противоположного ощущения, а то, что вызывает такое ощущение, я считаю побуждающим к исследованию, поскольку ощущение обнаруживает одно нисколько не больше, чем другое, ему противоположное, все равно, относится ли это ощущение к предметам, находящимся вблизи или к далеким».[11]

Здесь уместно обратиться к картине Пауля Клее «Alpha bet I» (1938). Работа представляет собой лист газеты, на которую нанесен водорастворимый клей, а поверх него — буквы пигментной краской.[12]

Казалось бы, газета несет информацию, может быть прочитана и даже понята, но не она точка входа: газета слишком обычна, чтобы по-настоящему заинтересовать зрителя. Взгляд приковывают не буквы газеты, не ее текст, а символы, нанесенные поверх текста пигментом. Среди символов есть легко узнаваемые буквы и непонятные иероглифы. Именно они, соревнуясь с буквами алфавита, этим соревнованием притягивают внимание зрителя и заставляют искать разгадку.

Заметим, что на всех снимках альбома Роберта Адамса тоже есть и буквы, и тени-иероглифы, или что-то одно. Буквы узнаются в любом положении: вверх ногами, повернутыми на любой угол, под любым углом зрения. С тенями не так: чуть изменив ракурс, сфотографировав тень под другим углом, ее можно не узнать.

Таким образом, есть несколько серий точек входа в фотографии альбома «On Lookout Mountain»: серия букв (иногда понятных слов) и серия теней, позже на вечерних снимках к ним присоединится третья серия — бликов.

Листаем альбом дальше. Номера 3 и 4 расположены слева и справа на одном развороте, следовательно, находятся в позиции сравнения. Надписи в правых частях кадров прочитываются как идентичные. Глубокие тени занимают большие площади. При сравнении замечаем: камни и тени в расщелинах между ними легко идентифицируются как одинаковые на обоих снимках, а тени в левых частях разные, хотя причины этого различия неясны. Чуть сместив точку съемки, фотограф добился, что очертания тени изменились, и тень стала трудно узнаваемой: только одинаковые камни рядом с тенями указывают на то, что на обоих кадрах, по-видимому, одна и та же тень.

[11] Платон. Государство, книга VII, 523с. В кн.: Платон. Сочинения. Том 3. «Мысль», М., 1971, с. 332

[12] PaulKlee. Irony at Work. Edited by Angela Lampe. — Prestel, 2016. p. 193.



On Lookout Mountain №3



On Lookout Mountain №4

Третья пара фотографий (№ 6 и 7) интересна тем, что ландшафт на второй фотографии не сразу идентифицируется как тот жесамый. Только надпись JOPL (?) запускает процесс сравнения пространств.

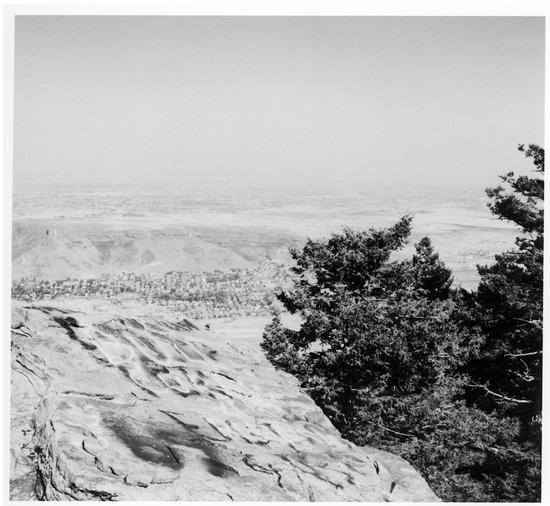


On Lookout Mountain №6



On Lookout Mountain №7

Фотография №8 самая загадочная в альбоме. Только разглядывая изображение в лупу, понимаешь, что слева на камне надписи, нанесенные как светлой краской, так и темной. Впрочем, на скане это видно лучше, чем на странице альбома. Вдали под горой видны дома. Наскальные символы почти неразличимы, но это, видимо, не только латинские буквы, но и какие-то иероглифы. По стилю очень похоже на «Alpha bet I» П. Клее в боковом ракурсе. Для контраста на снимке №9 четко читаемый белый текст на темном фоне.

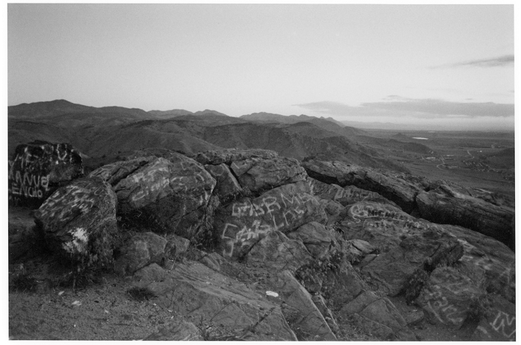


On Look out Mountain №8



On Look out Mountain №9

Если перевести надписи на всех фотографиях в акустическое пространство —проговорить их, то четкие тексты как на №9 будут криком, а еле заметный текст на №8 — невнятным бормотанием под нос. Кстати, на снимке №9 видна дорога, и Роберт Адамс не побоялся включить ее в кадр, — прямая противоположность Анселу Адамсу, который, фотографируя Clearing Winter Storm, опасался включить в кадр эспланаду в Йосемитской долине.



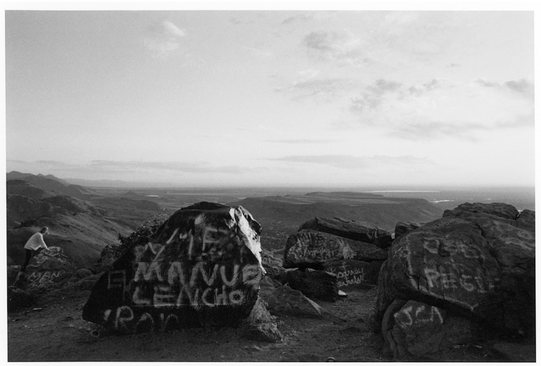
On Lookout Mountain №11



On Lookout Mountain №12

Далее идут вечерние фотографии №11-14. Здесь к объектам входа добавляются облака и блики от озер в долине. Фотографии №11 и №12 опубликованы на развороте альбома, что говорит о праве на сравнение. Действительно, сравниваются вытянутое облако и тень такой же формы в расщелине между камнями. При переносе взгляда с левой картинки на правую получается эффект движения: облако протянулось влево, а за ним тянется тень. Получается, что тень и облако объединены метафорой.

На фотографии №13 впервые появляется человек, светлая фигура которого не сразу заметна с левого края кадра, ему комплементарно более светлое пятно на камне.



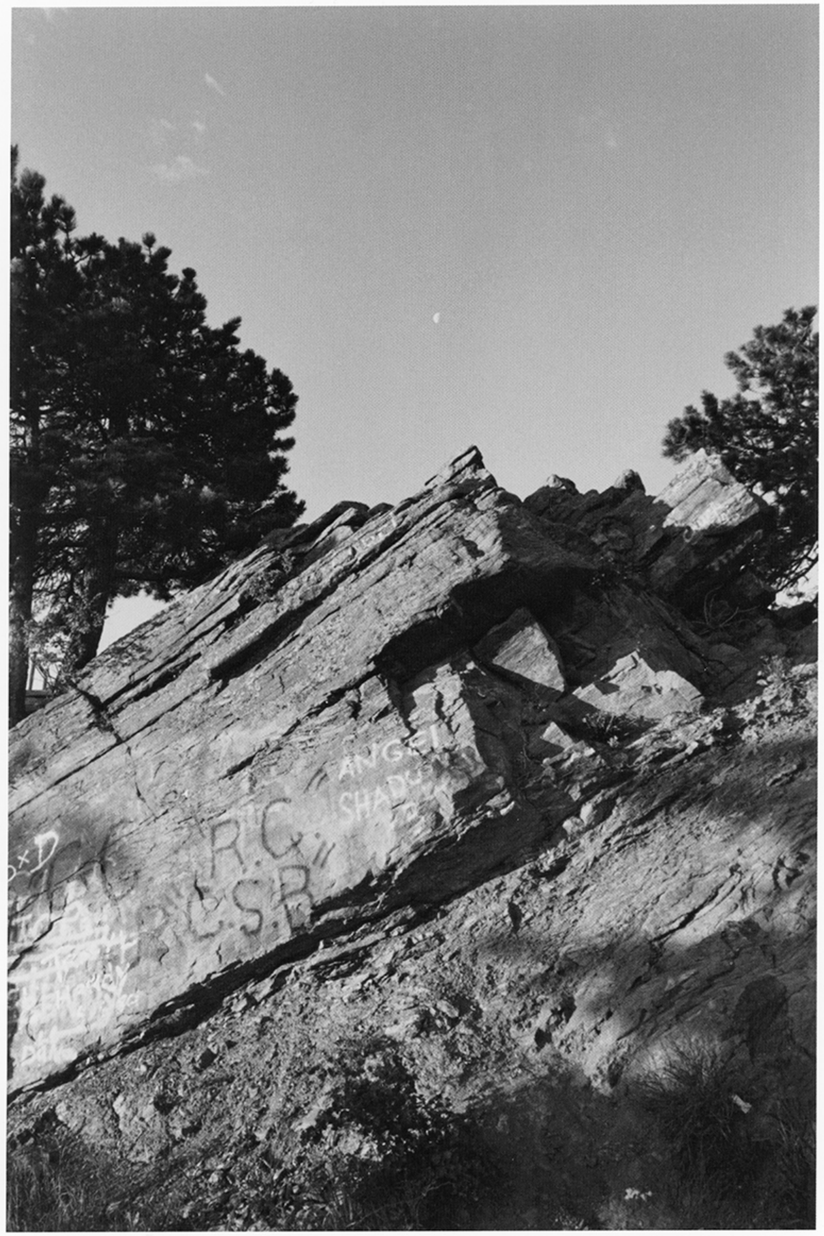
On Lookout Mountain №13



On Lookout Mountain №14



On Lookout Mountain №15



On Lookout Mountain №16

Фотография №15 нуждается в комментарии. Выскажу его в форме вопроса к размышлению: как выглядела бы тень от куста в нижней части кадра?

На заключительном кадре № 16 вновь появляется скала из №9. Оказывается, что надпись ANGEL SHADOW не столь уж активна, как могло показаться по фотографии №9. И рядом с этим текстом есть другие надписи, которые скрывала тень, — надпись ANGEL SHADOW всего лишь перекричала остальные.

Каждая надпись — голос человека. Но к кому он обращается, к кому взывает, зачем кричит? Кто адресат послания? Ответа нет, возможно, единственный адресат каждого послания — сам автор. Пройдут годы, человек вернется на это место, увидит свою надпись, и станет она для него как пирожное «Мадлен» для героя романа Пруста.

Не только зритель не понимает этих наскальных надписей, букв, иероглифов, но авторы двух соседних текстов не поймут друга, не услышат, не увидят.

Фотографии Роберта Адамса создают поле напряженной активности, нацеливают мысль зрителя в направлении расшифровки найденных знаков как точек входа в произведение. Как работают обнаруженные знаки?

Референтом серии надписей является гетерогенная масса абсолютно изолированных, разобщенных людей, не понимающих и не слышащих друг друга, — авторов знаков, что-то кричащих в бесконечную пустоту. Вот уж прав поэт, сказавший:

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

Тени обманывают зрителя: не показывая свой источник, скрывают что-то в расселинах скал, меняют очертания, прячут рукотворные символы, притворяются иероглифами, мимикрируют под тени кустов и облаков. В тенях есть что-то тревожное, какая-то настораживающая суетная активность. И каждый раз их референт как Протей ускользает от нас — это Ничто.

Мы попытались понять смысл фотографий из «On Lookout Mountain». Смысл фотографии или смысл целостной серии — это не сентенция, резюмирующая итог всем размышлениям, а запущенный фотографиями процесс мышления, формирующий интеллектуальное поле истины — плодородный слой для дальнейших наблюдений и рассуждений.

Разобщенные автономные люди, представленные знаками своего отсутствия, и флюидное Ничто — только ближние границы этого поля.

Творчество Роберта Адамса —одна из подлинных вершин современного искусства и одновременно образец мышления в искусстве.

Фотографии выдающегося художника не о высоких горах, не о красоте Природы, но об утрате возвышенного, — они о современном человеке, каким он является сейчас: исчезающим среди знаков своего присутствия.

Москва, 13 мая — 16 июня 2026

Представляет Эдуард Семушин



Мир Яна Саудека

ЧАСТЬ III

У Саудека вообще странные отношения с историей. Она у него никогда не стоит в рамочке с подписью и не говорит торжественным голосом: «Великий народ совершил великий подвиг». История у него выглядит гораздо неприличнее — как жизнь обычного человека, которому досталась эпоха с очень плохим характером.

Наверное, поэтому у него так легко встречаются рядом великие события и совершенно земные вещи. Вчера народы встречались на Эльбе, сегодня человечество снова обещает жить дружно, а завтра кто-нибудь обязательно начнёт строить стену. История делает вид, что движется вперёд, но Саудек, кажется, знает маленький секрет: люди при этом почти не меняются.

Даже водка у него оказывается не просто водкой. Запад приходит с бутылкой, рекламой, красивой женщиной и обещанием свободы. Восток смотрит на всё это и думает: “Обманут буржуи, не нальют”. Саудек же спокойно фотографирует и тех, и других. У него капитализм и социализм выглядят примерно одинаково — в обоих случаях человек в конце концов остаётся без одежды.

И тут появляется Смерть. Не парадная, не героическая, не та, которую удобно печатать на плакате к очередной годовщине. Просто человек, который постепенно исчезает. Сначала он ещё персонаж, потом тело, потом тень, а потом остаётся крест. Очень неприятная последовательность для любой государственной идеологии. Государство любит бессмертных героев. Маэстро предпочитает напомнить, что герой — тоже человек, а у человека имеется крайне неприятное свойство заканчиваться.

Может быть, в этом и есть его гражданская позиция. Не взвейтесь-развейтесь. Не в лозунгах, не в политике, даже не в насмешке над системой. А в упорном нежелании изображать человека таким, каким его требовало политбюро: бодрым, красивым, правильным и совершенно не похожим на себя.

У Магистра человек живой. Поэтому смешной. Поэтому голый и нелепый. Поэтому иногда прекрасный. И смертный.

А после этого остаётся только фотография. Что, согласитесь, для любого министерства пропаганды довольно неприятный итог.



Das Treffen an der Elbe

Если после карточного пасьянса вам показалось, что Саудек исчерпал лимит своего чёрного юмора, то пристегните ремни. Сейчас мы заходим на территорию его военно-исторической серии «Встреча на Эльбе» (Das Treffen an der Elbe). И здесь его фирменный троллинг системы выходит на какой-то космический уровень цинизма. Формально «Das Treffen an der Elbe» №924 — это законченное, самодостаточное произведение (одиночный кадр). Однако Саудек часто годами возвращался к одной и той же теме.

Если бы в том же ленинградском андеграунде кто-то выставил эти работы на квартирнике, то автору не помогла бы даже справка из дурдома. Товарищи из КГБ оформили бы путёвку в Сибирь быстрее, чем Саудек успевал перезаряжать свой фотоаппарат. Почему? Да потому что маэстро умудрился совершить невозможное: он взял самое святое, что было у советского блока — культ Великой Победы 1945 года, и превратил его в дикую, абсурдную и умопомрачительно красивую театральную постановку.

Для начала оцените масштаб мистификации. На полях каждого отпечатка Саудек своей размашистой рукой выводил дату: «1945». И это в восьмидесятых годах! Агенты тайной полиции при обысках в его подвале ломали головы: откуда у этого тунеядца секретный архив времен штурма Берлина? Они всерьез искали в его каморке машину времени или подпольный склад боеприпасов. А Саудек просто сидел на ящике, ухмылялся и шил военную форму из старых штор.

Визуальный ряд в этой серии — это чистый катарсис для циника. Саудек выстроил концепцию на адском контрасте грубого армейского железа и абсолютно беззащитной человеческой плоти. Взять хотя бы его знаменитую работу «Победа», которую он так и подписал на русском языке.

Вместо монументального бронзового советского воина на вас смотрит уставшая обнаженная девица в расстегнутой шинели и лихо сдвинутой набок пилотке. В руках она держит брутальный автомат ППШ, а второй рукой стыдливо прикрывает грудь. Это не парад на Красной площади, это какой-то деконструированный пин-ап времен Холодной войны. Нагота здесь не заводит, она пугает своей хрупкостью перед куском гусеничной стали.



Самый странный парад Победы

Вглядитесь в детали, тут же чистый гротеск:

Типичный советский боец, но какой-то... дефектный. Он ниже ростом, щуплый, в стоптанных сапогах-гармошках, а пилотку натянул чуть ли не до ушей. В руках у него грозный ППШ и смотрит он с таким выражением лица, будто пытается разглядеть светлое коммунистическое будущее. Победитель...

Американский союзник... стоп, это же роскошная, высокая брюнетка с безумным начесом из 90-х! На ней мешковатый камуфляж США, на бедре болтается фляжка, в руках, конечно, Кольт, а каска небрежно висит на локте, потому что прическа дороже всей этой вашей капитуляции. Она смотрит на зрителя сверху вниз с грацией супермодели и легким презрением королевы бензоколонки.

Наша любимая плесневелая стена подвала здесь заменяет дым пожарищ и небо Берлина. Саудек мастерски использует её текстуру, создавая иллюзию, что за спинами героев реальное поле боя, а не сырой пражский погреб.

«Восток и Запад, 1945» — это официальная, строгая часть встречи, а «Встреча на Эльбе» — то, что началось, когда генералы уехали и закрылись двери подвала. В итоге мастер создал идеальный плакат Холодной войны, где вместо ядерных ракет главным оружием выступают ирония, начес на голове и умение посмеяться над великой историей.



«Ost und West, 1945»



«Das Treffen an der Elbe». Встреча на Эльбе

У Саудека свобода выглядит примерно так: мир вокруг рушится, ветер дует не туда, жизнь опять занимается своими глупостями, а ты сидишь в подвале и фотографируешь. В общем, вполне рабочая стратегия выживания.

Маэстро вообще не очень доверяет всему слишком чистому, правильному и благопристойному. В его мире белая обезьяна непременно должна быть измазана болотной жижей — иначе какая же это жизнь? Вспомним притчу о белой обезьяне, которую мы приводили в июльском номере (Июль 2026). Смысл там примерно тот же: чистота хороша в операционной, а искусству иногда полезно немного испачкаться.

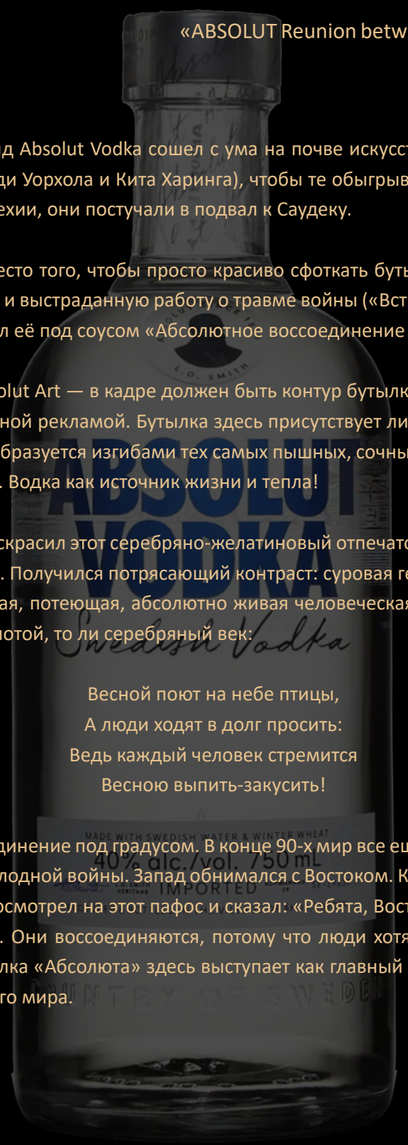
Война грязная. Подвал грязный. Тела потеют, стареют, пахнут и вообще ведут себя совершенно неприлично. Но именно эта неприличная физиология и интересует Саудека гораздо больше, чем отмытая до стерильного блеска красота.

И тут начинается самое интересное. Фашизм тоже любил чистоту — тела без изъянов, лица без сомнений, правильные позы, правильных людей и вообще человечество после хорошей генеральной уборки. Саудек предлагает противоположное: человек хорош именно потому, что он несовершенен, смешон, сексуален, стареет и периодически выглядит так, будто только что вылез из подвала.

Так что, если «Картами» Саудека хорошо было бы сыграть на раздевание в полулегальном баре, то под серию «Встреча на Эльбе» идеально пить горькую водку из алюминиевых кружек, глухо материться на политбюро и радоваться тому, что мы всё-таки выжили в этом безумном казино истории.

ABSOLUT ART

«ABSOLUT Reunion between East & West»



В 1980–1990-х годах бренд Absolut Vodka сошел с ума на почве искусства. Они нанимали топовых художников (начали с Энди Уорхола и Кита Харинга), чтобы те обыгрывали силуэт их культовой бутылки. Докатившись до Чехии, они постучали в подвал к Саудеку.

И маэстро не подвел. Вместо того, чтобы просто красиво сфоткать бутылку на столе, он взял свою самую сильную, глубокую и выстраданную работу о травме войны («Встреча на Эльбе»), слегка подшаманил надписи и выдал её под соусом «Абсолютное воссоединение Востока и Запада».

Главная фишка серии Absolut Art — в кадре должен быть контур бутылки. Но Саудек слишком горд, чтобы заниматься банальной рекламой. Бутылка здесь присутствует либо как прозрачный призрак на фоне, либо её контур образуется изгибами тех самых пышных, сочных женских тел на фоне культовой плесневелой стены. Водка как источник жизни и тепла!

Мастер снова вручную раскрасил этот серебряно-желатиновый отпечаток. Цвета получились теплыми, нежными, телесными. Получился потрясающий контраст: суровая геополитика, холодный скандинавский бренд и горячая, потеющая, абсолютно живая человеческая плоть. Вспомнил что-то из высокой поэзии, то ли золотой, то ли серебряный век:

Весной поют на небе птицы,
А люди ходят в долг просить:
Ведь каждый человек стремится
Весною выпить-закусить!

Такое вот Великое воссоединение под градусом. В конце 90-х мир все еще праздновал падение Берлинской стены и конец Холодной войны. Запад обнимался с Востоком. Капиталисты умилялись бывшему соцблоку. Саудек посмотрел на этот пафос и сказал: «Ребята, Восток и Запад воссоединяются не из-за договоров НАТО. Они воссоединяются, потому что люди хотят пить, любить и обнимать красивых женщин!» Бутылка «Абсолюта» здесь выступает как главный дипломат и универсальный жидкий клей для разбитого мира.



«Absolut Šípek». 1999



Это уже особенно интересная вещь. Название связано с чешским архитектором и дизайнером Боржеком Шипеком. Работа датируется 1999 годом; она известна как Absolut Šípek и входит в коллекцию работ Саудека.

На фотографии — женщина с обнажённой грудью, в полупрозрачной голубовато-белой одежде, держащая горящий светильник/пламя, рядом с дизайнерским объектом Шипека. Контраст между живым человеческим телом и холодным предметом дизайна очевиден.

И здесь Великий Магистр делает то, что умеет лучше всего: берёт красивый, дорогой, дизайнерский объект и ставит рядом с ним тело, которое вообще-то никакого дизайнерского сертификата не получало.

Получается почти спор:

Что является произведением искусства — предмет Шипека или женщина Саудека?

Что довольно любопытно для рекламной работы, так то, что бренд Absolut фактически исчез из кадра. Название говорит нам, что перед нами Absolut Šípek, но визуально бутылку искать бесполезно. Может, маэстро её выпил и заявил доверчивым Абсолютовцам, что так и задумано.

Сама коллекция Absolut гораздо шире и существовала именно как огромный арт-маркетинговый эксперимент, где один и тот же объект, бутылка, предлагалось превратить в произведение искусства. Всего в коллекции оказалось 850 произведений 550 художников.

Absolut умудрился сделать из рекламы почти музей.
Саудек постарался сделать из рекламы своё неповторимое — «САУДЕК».



«Absolut Joan d'Arc». 1998

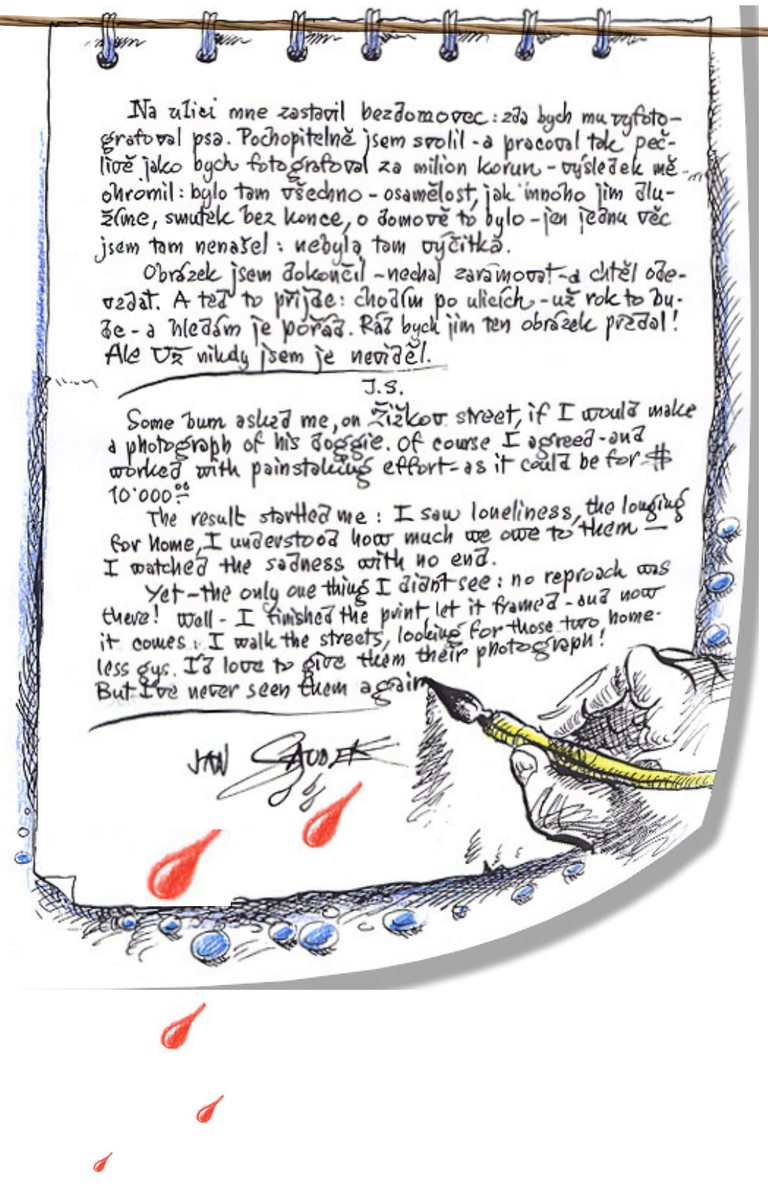
Самая известная фотография серии — женщина в почти прозрачном платье, с обнажённой грудью, в одной руке бутылка Absolut, в другой меч. Меч постепенно окрашивается в красное, будто его только что забыли вынуть из какого-то средневекового организма.

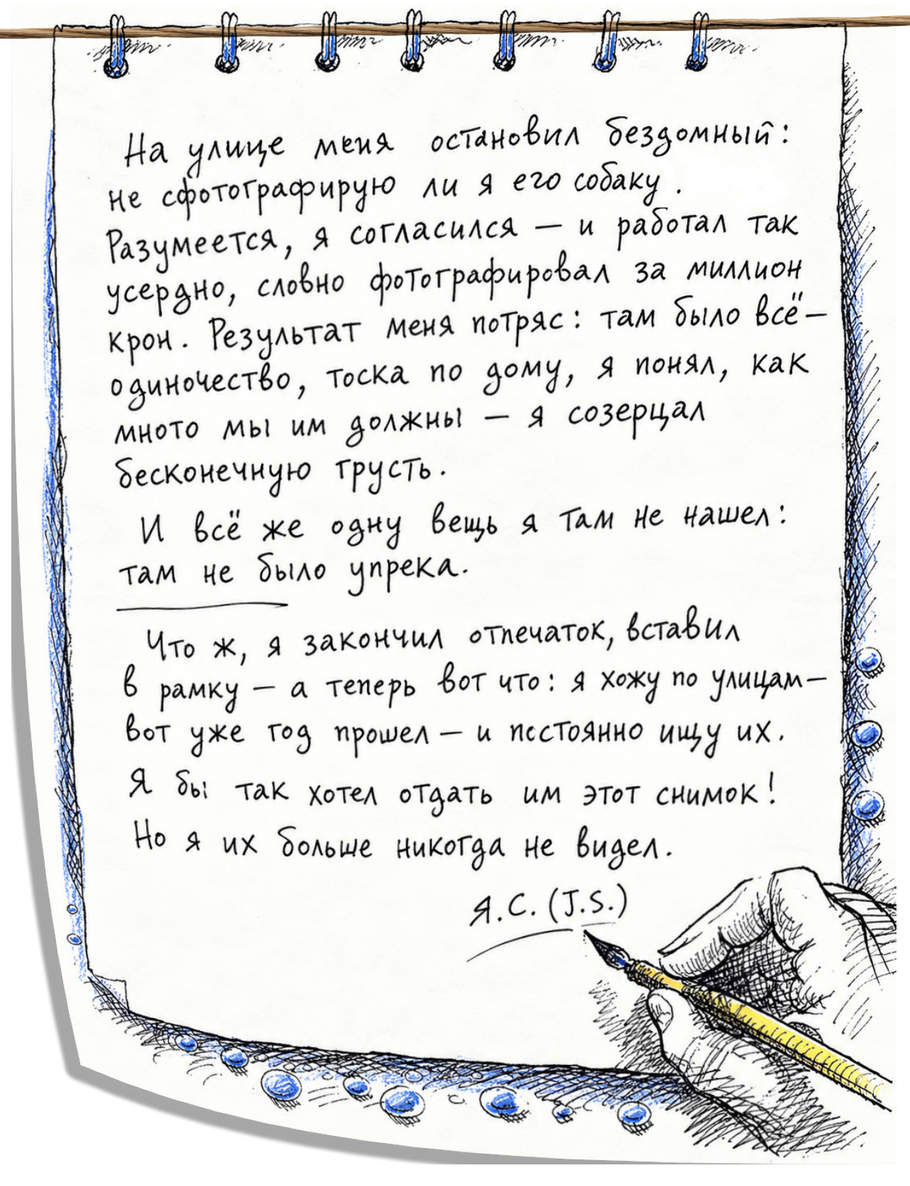
Идея довольно простая и по-саудековски наглая:
Жанна д'Арк, которой вместо знамени выдали бутылку водки.

Но здесь есть и более интересная вещь. Саудек соединяет святую, эротическую и рекламную иконографию. Жанна — героиня, меч — символ борьбы, а обнажённое тело, конечно же, — саудековская территория, бутылка — коммерческий идол. Всё это помещено перед его знаменитой облупленной стеной.

Получается абсурдное столкновение высокого искусства, эротики и рекламы. И бутылка, разумеется, единственная здесь вещь, которая совершенно точно знает, зачем она здесь.

TULÁKŮV PES (Собака бродяги)







История с бездомным и его пёсиком из пражского района Жижков — это не просто выдуманная притча, а реальный случай, который фотограф задокументировал в своём творчестве.

Но Саудек не был бы Саудеком, если бы за его цинизмом и провокацией не скрывалось огромное, чуткое сердце. Вне своего подвала, на грязных улицах хулиганского пражского района Жижков, он создал работу, которая парадоксальным образом превзошла по продажам все его эротические шедевры.

Саудек отнесся к просьбе бродяги так, словно ему заплатили миллион, и создал пронзительный портрет «Собака бродяги», на отпечатке он вывел фальшивый 1903 год (в этой версии более поздняя дата). Кадр, пропитанный бесконечной тоской и одиночеством, стал мировым коммерческим феноменом. «Собака бродяги» официально стала самой продаваемой фотоработой за всю его жизнь! Коллекционеры на аукционах раскупали этот снимок мгновенно, оценив пронзительную искренность, скрытую за этим случайным кадром.

Саудек целый год ходил по улицам Жижкова с готовым снимком в рамке, пытаясь отдать его бездомным хозяевам, но так больше никогда их не встретил.

Святая Русь

Перед нами не документальная Россия и не политический комментарий. Это скорее Россия, пропущенная через подвал мастера, его фантазию и чувство юмора. То есть место довольно опасное: там историческая трагедия запросто может оказаться рядом с женской ножкой, а великая национальная идея — с чулком.

В этом диптихе Саудек решил на минуту попробовать себя в качестве художника исторического жанра. Получилось, как обычно у него случается: исторический жанр быстро забрёл в кабак, немного выпил и остался там ночевать.

Перед нами почти образцовая национальная картина: женщина в русском костюме, мужчина с балалайкой (или что там у него), кокошник, цветы, младенческая коляска, ковры. Осталось только поставить самовар, но Саудек, видимо, решил, что самовар будет уже слишком прямолинейно.

Особенно хорош сам Ян. Он стоит рядом с женщиной с таким выражением лица, будто его только что назначили ответственным за духовное состояние всей страны, но забыли объяснить должностные обязанности. Практически Россия с праздничной открытки, только почему-то снятая в саудековском подвале.

И вот тут начинается вторая фотография.



На второй фотографии Саудек нажимает кнопку ещё раз — и вся национальная идея внезапно остаётся без одежды.

Перед нами те же персонажи, та же декорация, та же коляска, те же цветы. Только теперь мужчина с балалайкой стоит совершенно голый, а женщина сидит в кресле, сохранив на голове кокошник.

Исследователь Раду Стэнесе (OGLINDIRILE LUI SAUDEK, RADU STĂNESE, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu) приводит слова самого Саудека о двух вариантах этой работы: в первом персонажи одеты «так, как кажутся миру», во втором — раздеты «так, каковы они в действительности». И Саудек называет этот приём «самоэкспозицией» — то есть одновременно фотографирует себя и выставляет самого себя напоказ.

И тут выясняется неприятная вещь: под национальным костюмом обнаруживается не «народ», не «историческая миссия» и даже не особенно загадочная русская душа.

Там обнаруживается человек. Причём совершенно обычный.



Святая Русь

Особенно прекрасен здесь кокошник: Всё можно снять — платье, брюки, рубаху, мех, вышивку. А кокошник остаётся.

И поэтому фотография начинает работать почти как анекдот: мужчина разделся до полной исторической правды, а женщина всё ещё держит оборону национальной культуры.

Причём рядом лежит балалайка — почти единственная вещь в кадре, которая пережила обе версии изображения. Она тоже, как и положено настоящему символу, ничего не объясняет.

Святая Русь... святость никуда не делась. Она просто оказалась без штанов.

В этом и заключается саудековская Россия: всё великое слегка помято, всё красивое немного подозрительно, а человек опять оказался без одежды.

И если подумать, это довольно точный национальный портрет. Только очень неудобный для Министерства культуры.

Свадьба на Святой Руси

Свадьба у Саудека начинается вполне прилично. Жених и невеста нарядились, встали рядом, приняли торжественные выражения лиц. Всё как положено: ещё пять минут и можно звать фотографа из ЗАГСа.

Правда, автор уже здесь немного мухлюет. Жених держит невесту под руку, но выглядит так, будто его назначили женихом совершенно неожиданно, и теперь он пытается вспомнить, как зовут невесту.

Невеста тоже прекрасна. Платье, фата, туфли (балалайка!) — полный комплект. В общем, девушка вышла замуж, а жених пока ещё не понял, что произошло. Мужчины меня поймут.

А потом Саудек делает вторую фотографию.
И вот здесь маэстро становится особенно язвительным. Он как будто проверяет на прочность весь набор свадебных клише: любовь, семейность, традицию, национальный костюм, торжественность. Снимает одежду и ждёт, что останется.

Остаются, собственно, мужчина и женщина. Никакой великой русской души обнаружить не удалось. Зато обнаружилась человеческая. И это вполне в духе Саудека: его интересует не идеальная картинка, а то, что находится под картинкой, — тело, сексуальность, возраст, неловкость, желание и всё то, что обычно тщательно убирают из свадебных альбомов, чтобы не расстраивать бабушку.

Будь благословенна, новобрачная!



ПЕРЕВЁРНУТАЯ ПЬЕТА



XX-th CENTURY

Рассматривая эти две фотографии, мне захотелось рассказать о своих впечатлениях. Женщина стоит и держит на себе тело мужчины. Его тело обмякло, голова запрокинута, рука свисает. Она смотрит вниз. В композиционном отношении это почти буквальная формула Пьеты: живое существо поддерживает тело умершего.

Но Саудек убирает религиозную дистанцию. Нет Девы Марии. Нет Христа. Нет креста.

Есть обнажённые мужчина и женщина. И поэтому религиозная композиция превращается в нечто трагическое. Причём это не единичная случайная работа: Pietà появляется у Саудека в разных вариантах и в разные годы. То есть Пьета — один из возвращающихся мотивов его творчества, а не единичная цитата.

Он берёт образ, который европейское искусство веками использовало для изображения священной смерти, и возвращает его в фотографическую реальность, где вместо Христа оказывается обычный голый мужчина, вместо Марии — женщина, вместо Голгофы — его облупленная студийная стена.



ПЕРЕВЁРНУТАЯ ПЬЕТА

XX-th CENTURY

Посмотрим на фотографию «XX-th Century». Мужчина не стоит с мёртвым телом — он буквально несёт его на себе. Причём тело женщины лежит поперёк его плеч и рук. И вот это связывает фотографию не только с Pieta, но и с «The Target — Death of a Soldier», о чём речь пойдёт позже. Мужчина держит женщину, и здесь возникает возможность прочитать две фотографии как две стороны одной Пьеты.

Не мать оплакивает сына, а человек пытается удержать другого человека, который уже перестал принадлежать миру живых. И тогда название «XX-th Century» становится очень важным. Саудек мог бы назвать эту фотографию просто: Pietà № 2. Но он этого не делает.

Потому что XX век здесь представлен не парадами, не танками, не политическим лидером и даже не войнами.

XX век — это мужчина в солдатских штанах, который тащит на себе человеческое тело.

Возможно, это одна из самых сильных возможностей прочтения названия. Не обязательно как авторский замысел, это мои представления. Но сама композиция это позволяет.

Ещё одна деталь, и ещё более неприятное прочтение.

Женщина выглядит почти неестественно белой. Её тело высвечено так, словно отделено от окружающего мира. Мужчина — тёмный, тяжёлый, земной. Женщина — почти призрак. Саудек словно остановил этот процесс на секунду раньше смерти. Мы ещё видим тело. Но оно уже не участвует в жизни.

Разглядывая солдата, я обратил внимание, что он не выглядит оплакивающим. Он скорее выполняет работу. Кто-то убил, а солдат просто выполняет очередную привычную обязанность — похоронить и занудливо поворчать, что опять ему приходится подчищать за другими. На наш немой вопрос он просто разведёт руками — «такая школа, нас так учили». Но чёрт возьми! Почему ты был первым учеником?

И это очень по Саудеку: ужас не изображён напрямую, он спрятан в совершенно будничной позе.

И именно поэтому «XX-th Century» значительно интереснее рассматривать не как отдельную эротическую фотографию, а как современную, светскую и довольно циничную Пьету XX века.

XXI век уже не знает, кого именно он должен оплакивать. Он просто продолжает нести своих мёртвых.

The Target



Death of a Soldier

Шесть стадий исчезновения



Серия «The Target — Death of a Soldier» (Мишень — Смерть солдата) является одной из наиболее сильных работ Яна Саудека. Итак, что мы видим?

Первый снимок. Человек стоит перед стеной. Он полностью одет, но лицо закрыто тканью. На нём тяжёлое пальто, на груди — скрутка, руки безвольно опущены. Это ещё человек. Но уже не вполне человек. Он лишён лица и свободы движения.

Второй снимок. Перед нами мужчина в тяжёлом пальто и военной фуражке. Он смотрит прямо на зрителя. Но лицо уже открыто. Человек возвращает себе лицо и одновременно приобретает роль. Теперь он солдат. И что-то мне подсказывает, что это беглый солдат. Дезертир.

Третий снимок. Одежды становится меньше. Мужчина стоит в рубашке с подтяжками. Военная идентичность постепенно растворяется. И взгляд у солдата такой, как бывает у тех, кого поставили к стенке. Обречённый и смирившийся. На этом снимке впервые появляется кровь, первое свидетельство того, что с телом действительно что-то произошло. Но крови не слишком много. Саудек не делает из этого натуралистическую сцену. Наоборот, чем ближе смерть, тем менее материальным становится человек.

Четвёртый снимок. Одежды почти нет. Перед нами уже не солдат, а человеческая плоть. Здесь, пожалуй, происходит главный перелом всей истории. Логика серии уже понятна: человек постепенно освобождается от одежды, от роли, от внешних признаков — и одновременно приближается к исчезновению. Белая ткань вокруг живота тоже работает странно. Она одновременно напоминает одежду, повязку и погребальный саван. То есть одежда уже превращается в знак смерти.

Саудек не показывает смерть как действие. Он показывает состояние перед ней.

Никакой стрельбы, никакого врага, никакого героического падения. Человек просто стоит. Глаза полуприкрыты. Руки опущены. Как будто всё уже решено, и остаётся только дождаться, когда тебе выдадут «пропуск в ту сторону земли».

Пятый снимок. Обнажённое тело становится почти прозрачным, распадающимся изображением. Человек начинает исчезать ещё до того, как физически умер. Поэтому пятый кадр — самый страшный в серии. Не потому, что здесь есть смерть, а потому, что смерть уже начала стирать человека, но ещё не закончила.

И здесь название The Target — «Мишень» начинает звучать особенно неприятно. Мишень — это не обязательно человек, в которого стреляют. Это человек, которого уже назначили исчезнуть.

Шестой снимок. После пятого снимка шестой с крестом уже почти неизбежен. Человека больше нет, зато, наконец, появляется очень удобный знак. Возникает замечательная парадоксальная мысль: Фотография обычно сообщает:

«Это было».
Саудек строит серию, которая заканчивается:
«Этого больше нет».

Получается, что последняя фотография не фиксирует смерть. Она фиксирует отсутствие. Это уже философия фотографии, а не просто сюжет о солдате. То есть весь рассказ можно свести к одной чудовищно простой формуле:

“Государство делает из человека солдата, война делает из солдата труп, память делает из трупа символ. При жизни человеку могут выдать форму, звание, идеологию, медаль, орден, характеристику. После смерти — крест”. Всё, дело закончено. Можно больше ничего не объяснять.

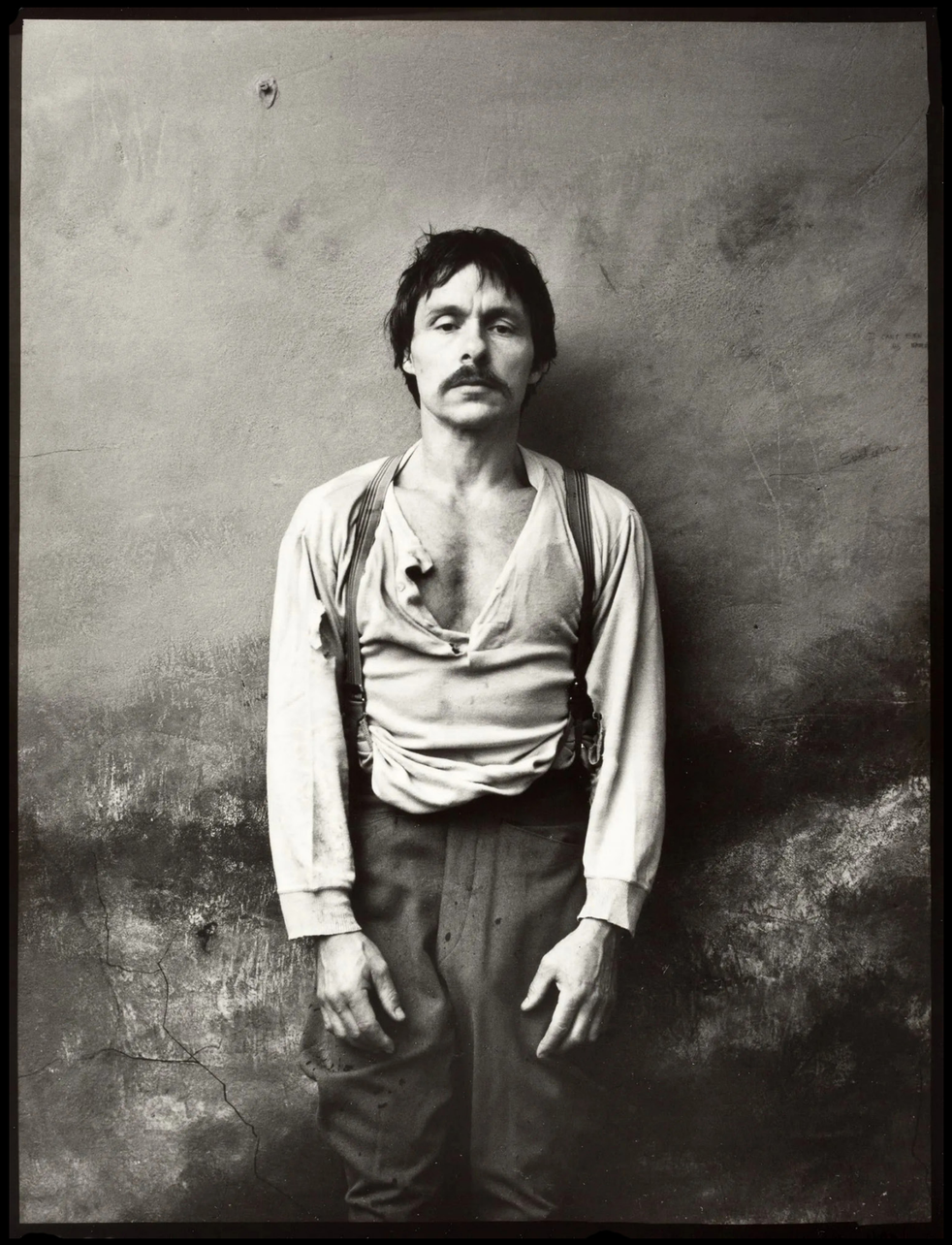
Серия не о смерти солдата. Она о том, как человек превращается в память. А память, как известно, вещь ненадёжная. Особенно, если ею занимаются государство, история и люди, которым очень хочется, чтобы погибший выглядел героем.

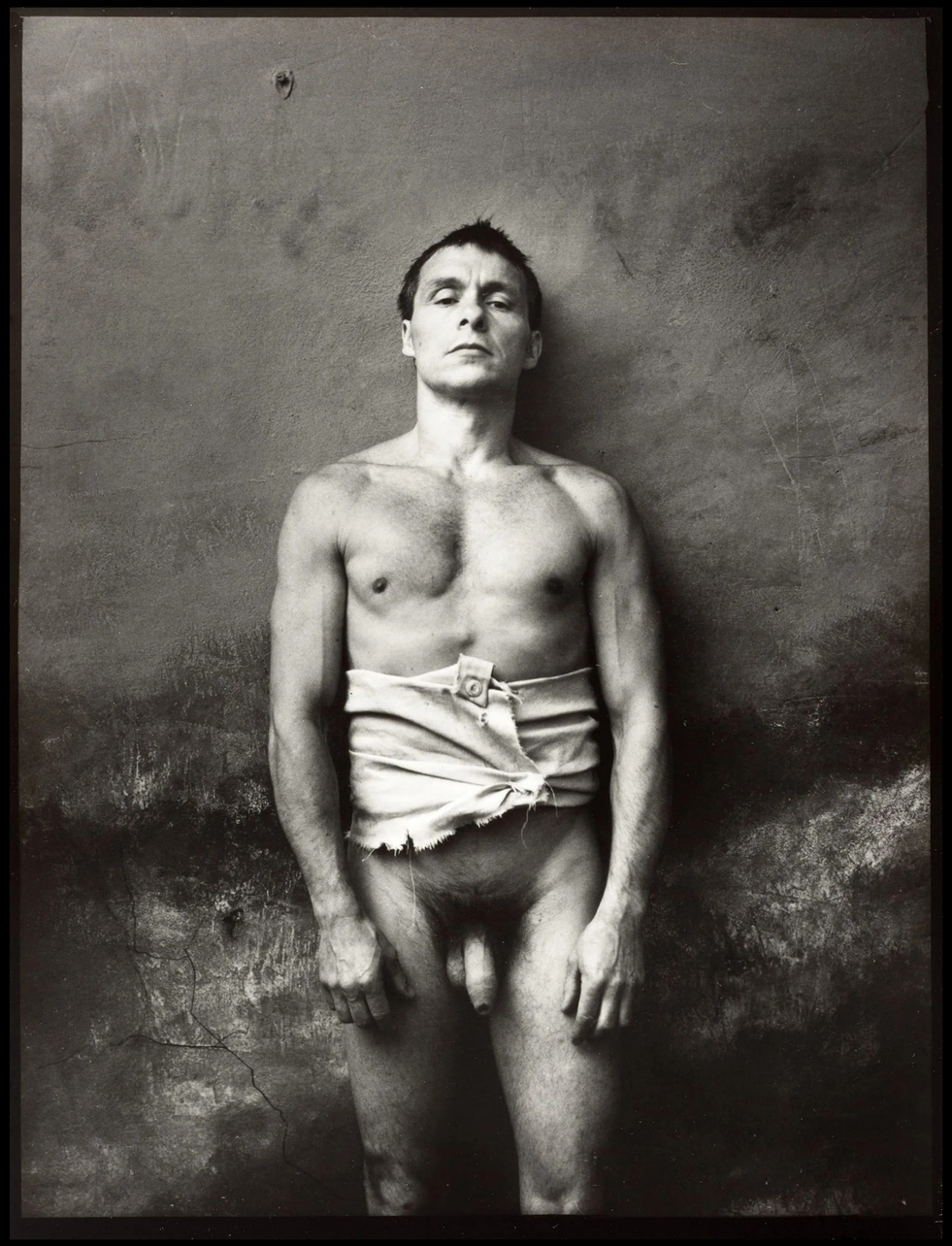
Саудек оставляет нам другое: голого человека, старую стену, крест и шесть фотографий.

Без лозунгов и гимна. Без «вечной славы».
Просто человек, которого больше нет.













Оглавление

Оглавление

ОДНА ИСТОРИЯ

Рассматривая эту фотографию Шарлотты Марш из собрания музея Людвига в Кёльне, напечатанную издательством "Taschen", я вспомнил замечательный фильм Сергея Соловьёва "Сто дней после детства". В фильме ребята смотрели на Мону Лизу и делились мыслями. Я представил ребят XXI века, которые смотрят на Мадонну XX века.

— А почему она так на нас смотрит?
— А как она должна смотреть? У неё глаза огромные.
— Нет, я не про глаза. Как будто она всё про нас знает.
— Может, она просто удивилась.
— Чему?
— Ну... нам.

Она смотрит прямо на нас. И руками как будто что-то делает с собственным лицом. Может быть, поправляет причёску или проверяет, на месте ли глаза. Или это древний фотографический ритуал, о котором мы пока ничего не знаем.

А может быть, это вовсе не женщина, а Мадонна, случайно заблудившаяся между эпохами. В Ренессансе ей было слишком тесно, в двадцатом веке стало немного странно, и она решила хотя бы сфотографироваться на память.

И чем дольше смотришь, тем больше появляется версий. Она чего-то ждёт — автобуса или конца двадцатого века. Или просто прекрасно понимает, что через полвека несколько взрослых людей будут сидеть перед этой фотографией и с совершенно серьёзным видом выяснять, Мадонна она или нет.

— Так получилась женщина.
— В смысле?
— В самом настоящем. Не портрет. Не модель и не актриса. Мадонна двадцатого века — только вместо нимба у неё собственные руки.
— И серьги.
— Да. Без серёг двадцатый век был бы неубедителен...





Дмитрий Юрченко

Приручить вдохновение

«Мы становимся тем, что делаем снова и снова», — мудрость от Аристотеля, которую Дмитрий Юрченко взял на вооружение для материализации такой эфемерной субстанции, как вдохновение.

И, не боясь вспугнуть, поделился своим опытом с читателями.

Дмитрий, существует ли «фотографическое вдохновение»?

К "фотографическому вдохновению" нужно тщательно готовиться. Конечно, иногда оно приходит совершенно неожиданно, но в целом это некая последовательность действий, соблюдение которых позволяет мне раскачаться, настроиться на нужный ритм, и тогда, возможно, будет результат. То есть нужно соблюсти некий ритуал, при помощи которого возможность поймать то самое вдохновение за хвост кратно увеличится. А без ритуала всё гораздо сложнее, и можно понапрасну потратить то самое время, которого всегда отчаянно не хватает.

Ага, ловлю тебя «за слово» :) Ты говоришь о ритуале как о последовательности действий или как о личном суеверии? Если не боишься «сглазить», поделись, пожалуйста, — вдруг именно это поможет и другим фотографам нащупать свой способ погружаться в «ловлю за хвост» :)

В целом я не суеверный человек. В данном случае под "ритуалом" я подразумеваю последовательность определённых действий: это достаточно скучный и унылый физиологический набор, который касается распорядка дня, времени подъёма, приёма пищи, момента, когда можно выкурить сигарету и т.п. Я не люблю фотографировать "с колёс" в новом месте, мне нужно некоторое время для адаптации. Также в зависимости от того, что я снимаю, я просматриваю карты, собираю информацию из интернета и составляю себе небольшой планчик. Достаточно бюрократизированный процесс, сбой в котором может вывести меня из равновесия.





У людей искусства ритуалы — нечто само собой разумеющееся. Иногда ритуал является даже общим для всех мэтров — например, мастера икебаны всю подготовительную работу с растениями делают сами, не перепоручая её ученикам. В киноиндустрии есть традиция разбивать тарелку в начале съёмок. И вдобавок к этому общему для киношников ритуалу почти у каждого есть и свои индивидуальные (имён называть не буду, «чтобы не сглазить»): один молодой режиссёр всегда переворачивает в пачке одну сигарету вверх ногами и перед первым дублем её выкуривает; второй — выворачивает носки наизнанку и ходит так во время всего съёмочного процесса. Иногда ритуал граничит с суеверием и становится настолько значимым, что без него можно и не приступать. Как и без талисмана (всегда с собой катушка от первой удачной плёнки или крышечка от объектива отцовского фотоаппарата…).

Фотографы зачастую сталкиваются и с чужими «приметами»: приходится считаться с заморочками заказчиков. В частности, свадебная съёмка — клондайк ритуалов и суеверий. Не фотографировать невесту одну, также как и её отражение в зеркале. Не делать снимки пары, если между женихом и невестой вклинился гость. И т.п.

Случается, что ритуалы, заведённые сначала для определённых целей, прорастают в повседневный уклад жизни. О Пабло Пикассо пишут, что он был очень суеверным и, что уж совсем кажется чудачеством, не выбрасывал обрезки волос и ногтей, не желая, видимо, транжирить ДНК гениальности. А Доктор Сьюз (Dr. Seuss), детский писатель и иллюстратор, перед началом любого дела мог подолгу примерять шляпы из своей коллекции, которых было около трёхсот. Ну и что далеко ходить — любой москвич знает, что, если потереть нос бронзовой собаке на станции метро «Площадь революции», это к удаче. В том числе и фотографической :)







Что лично для тебя главное в Фотографии?

Главное — это сам процесс. Процесс фотографирования — это повторение одних и тех же вопросов из раза в раз: «Что это? Что это такое? Что происходит вокруг меня?» Почему моё периферийное зрение вдруг реагирует на какой-то раздражитель извне? Я пытаюсь понять, что именно запускает эту цепочку событий, в результате которой рождается фотоснимок. Возможно, если я когда-нибудь найду ответ на этот вопрос, фотография перестанет меня интересовать, кто знает. Но пока это весьма захватывающее занятие. Это как игра в кости: вместо комбинаций из цифр — комбинации из визуальных образов, которые ты перебираешь из года в год в надежде найти настоящее сокровище, сорвать куш.

Дмитрий, ты фотограф-одиночка или считаешь себя приверженцем какого-то направления, группы, союза фотографов и т.п.?

Ни в каких группах или союзах я не состою. С одной стороны, ха-ха, меня никто никуда не зовёт, с другой стороны, я слабо себе представляю, куда и для чего я хотел бы вступить. Среди моего окружения нет людей, которые увлекались бы фотографией в той степени, чтобы мне захотелось как-то с ними объединиться, поэтому я скорее одиночка. Что же касается направления, то, наверное, мои работы находятся где-то в зоне фотодокументалистики.

Есть ли у тебя кадр-мечта? :)

Нет, у меня нет кадра-мечты. Ни о чём подобном, по правде сказать, я никогда не думал. Во время съёмки я нахожусь "в моменте", после — работаю с тем, что имею: получилось — хорошо, нет — работаю дальше, места для мечтаний как-то не остаётся. Безусловно, я ставлю себе какие-то новые задачи, но это явно не совсем про мечты о некоем практически осязаемом кадре, который я пытаюсь воплотить в реальность.







Фотографии Дмитрия говорят сами за себя. Ими любуешься, им веришь, и им удивляешься настолько, что хочется проникнуть в кадр и понаблюдать, как фотограф выявляет то особенное, что потом завораживает зрителя.

Я попросила Дмитрия Юрченко приоткрыть завесу в процесс отбора итоговой карточки, выбрав вот эту фотографию. Он согласился охотно и показал соседние кадры с той съёмки.



Выбранный кадр

Дмитрий, вот ты видел эту сценку, и наверняка как-то представлял, что хотел бы «словить» в итоге. Совпало или не совпало?

Я видел просто завлекательный кавардак: хиппейный пляж на испанском юге, с его обитателями, моими детьми, собаками, лодками. Настоящее визуальное пиршество. Этот кадр был сделан почти десять лет назад, но он до сих пор входит в мой личный топчик.
В целом же мне сложно что-либо добавить к любому своему кадру, так как в момент самой съёмки я не особенно думаю про конечный результат, разве что в категориях «получится / не получится». Конечно я несколько условно вижу нечто, назовём это "колебанием пространства", то, за что цепляется глаз, моё периферическое зрение, но, безусловно, не весь кадр целиком. Каких-либо детальных ожиданий у меня точно нет. Чем мне нравится фотография, так это своей непредсказуемостью: в видоискателе ты видел одно, и это казалось тебе главным, а в реальности при отборе ты понимаешь, что кадр создают совершенно другие элементы.

То есть отобранные кадры — это чаще всего неожиданность?

Само физическое появление такого кадра может быть полной неожиданностью, при том, что никто не отменял скорости реакции, "насмотренности" глаза, каких-то композиционных схем. Но, на мой взгляд (и я не буду тут оригинальным), вот эта вот натренированность непосредственно "в моменте"— лишь часть успеха, быть может 30-40%. А основные 60-70% — это результат последующего анализа отснятого материала. Мне кажется, где-то у А.Лапина было утверждение о том, что нажать на кнопку может ребёнок, робот или обезьяна, а вот сделать решающий выбор — вряд ли.

По этим трём подряд кадрам видно, что в данном случае фотограф не снимал «пошагово», а делал паузы между нажатиями на кнопку. И, предполагаю, довольно длительные. Что характерно скорее для плёночников, ведь приходится экономить и заряженную плёнку, и семейный бюджет. А для цифры, казалось бы, — снять побольше, чтобы уж точно было, из чего выбрать. Тем и интересны «контрольные отпечатки» фотографов для фотографов, что позволяют "примерить на себя» ситуационный подход и к съёмке, и к отбору. В данном примере создаётся впечатление, что Дмитрий на выбранном кадре уже почувствовал, что нужная ему карточка состоялась, и сделал третий снимок просто «на всякий случай».














bürstner





Дмитрий, расскажи немного про сам процесс отбора: сомнения, время на «отлежаться», советы друзей или кого-то, кто является opinion leader (лидер общественного мнения) в фотографии для тебя…

Да, я предпочитаю, чтобы отснятый материал отлежался. Это позволяет мне сделать более непредвзятый холодный разбор: выветриваются эмоции, всё становится на свои места, ничто не мешает сделать верный выбор. Само собой, иногда бывает так, что во время первичного просмотра какой-то кадр "выстреливает" сразу, но это скорее исключение, к тому же я не очень люблю спешку. А так я регулярно работаю со своим архивом и иногда выуживаю из него кадры, на которые не обратил внимание четыре-пять-шесть лет назад. Не могу сказать, что мнение друзей и близких важно для меня или оно на что-то там влияет. Безусловно, мне приятно, если кому-то нравится то, что я делаю, но в целом я не испытываю по этому поводу каких-либо сложносочинённых чувств. А вот реакция фотографов, чьё творчество меня привлекает, для меня уже гораздо интереснее... Является ли она решающей? Пожалуй, нет.

Дмитрий, ведь бывают случаи, когда запланировал съёмку, а всё идёт наперекосяк: батарея не полностью заряжена, пошёл дождь, сотовый трезвонит постоянно. Т.е. некое сопротивление прямо витает вокруг. Превозмогать или махнуть рукой?

У всего есть своё сопротивление, а работа с фотографией всего лишь часть этого бесконечного списка. Соответственно, чем больше сил, терпения, знаний, опыта ты прикладываешь, тем выше результат. Попросту потому, что в процессе приложения силы ты начинаешь лучше понимать сам предмет приложения той самой силы.





Цифра или плёнка, фотошоп или ни в коем случае, проект или одиночный кадр… — сегодня эти ещё недавно горячие темы для споров отошли, получается, в прошлое? Сегодня новая «угроза» появилась для документальной фотографии — ИИ?

Хм. Это очень многоуровневый и непростой вопрос. С появлением фотографии предрекали смерть живописи, а с появлением кинематографа предрекали смерть театра, например. Впоследствии и театр, и живопись достаточно быстро трансформировались и заняли свои ниши. Отпадёт ли запрос на "слепок реальности"? Мне кажется, вряд ли. Думаю, что с развитием ИИ в ближайшее время кратно возрастёт спрос на ремесленные специальности, так как, чем дешевле будет становиться производство цифрового контента, тем ценнее будет становиться всё, что связано с физической реальностью, присутствием человека и уникальным ручным трудом. И фотограф-документалист тут не исключение.

Генеративный ИИ способен создать тот самый идеальный кадр, но несуществующего места, который выглядит как реальность, всего за несколько секунд. С одной стороны, это потенциально снижает ценность изображения как просто красивого визуального объекта, но с другой стороны, может вырасти ценность фотографии, которая является доказательством реального существования того самого места, доказательством твоего реального присутствия в том самом месте, а это две совершенно разные категории. ИИ обесценивает фотографию как изображение, но потенциально повышает ценность фотографии как свидетельства.

И возвращаясь к трансформации, с которой я начал. Ожидает ли фотодокументалистику трансформация? Думаю, что да. Какой будет эта трансформация? Я не знаю.

Авторы

Представляет Марина Глебова

Надежда Кочнева



Такая неправильная, но прекрасная жизнь

Надежда, увлечение фотографией у вас с детства?

Нет, никогда не думала, что буду фотографировать. Снимать стала в 48 лет. Дело случая.

Однажды я шла по городу, в старом доме делали подвал, и строители нашли старинную крынку и поставили ее на окно, я тут мимо иду (а у меня полное убеждение, что вещи — они живые и они сами ищут своего хозяина). Так вот, они мне подарили эту крынку, состояние ее было не очень, надо было реставрировать и вклеить несколько кусочков. Что бы это правильно было, я решила сфотографировать, как было, и кусочки отдельно. Я взяла у детей камеру (первые, которые появились, цифровые) и стала снимать.

Стоял теплый сентябрь, и я увлеклась, снимала все, что вижу рядом с этой крынкой. На тот момент я не умела ничего от слова совсем. Муж сбросил мне картинки на компьютер, посмотрел и спросил: “А кто тебя учил композиции?” И стал сыпать такими словами, какие я в жизни не слышала. Его вердикт был таков: “Тебе обязательно надо фотографировать”. И мне повезло, что рядом был человек, который меня поддержал и многому научил. Впереди были и слезы (технически я полный профан была), и сопли, и радость. И вот эти все эмоции, которые я переживала тогда, это счастье.

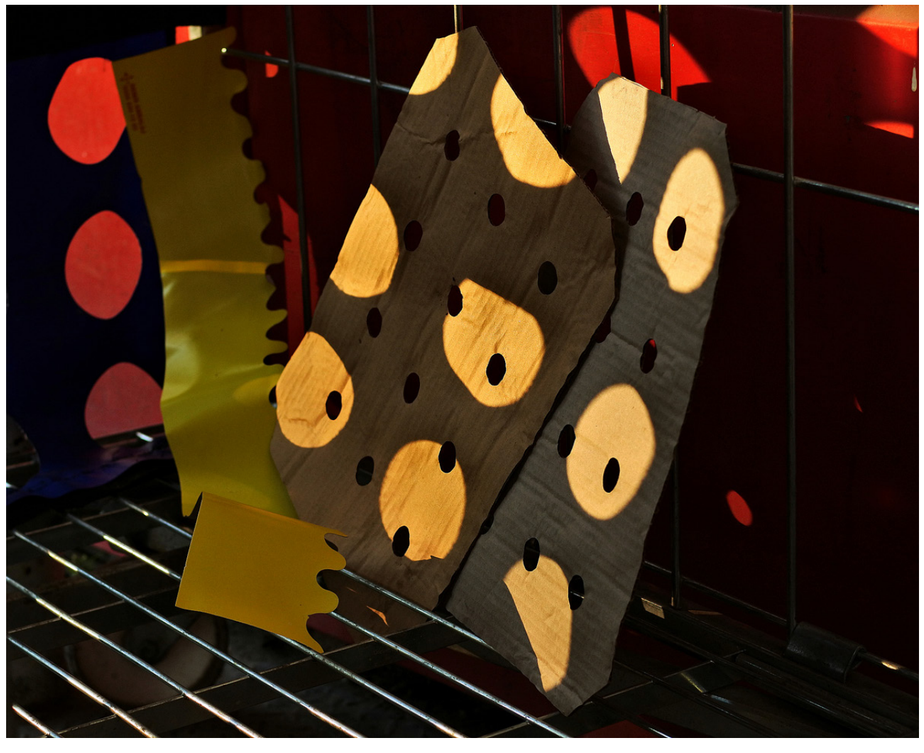


Для вас свет в кадре — это герой или средство?

Для меня свет, и даже с большой буквы Свет, — это герой и он самый важный.
Он делает фотографию живой. Нас, фотографов, много, но те, кто видит Свет, — они волшебники.

Свет или цвет — что важнее? Мне всегда казалось, что главный герой ваших фотографий именно цвет.

Именно свет показывает весь спектр цвета. Так случилось, что цвету в фотографии меня учил не фотограф, а муж мой, а он был художником. И учил на примере, отвел в старый гараж, где стояла ржавая “копейка” и сказал: “Снимай, вот когда я увижу цвет на твоей карточке, значит, справилась, в любой картинке должны быть все цвета, оттенки, полутона”. Марин, я неделю ходила в этот гараж, и ничего не получалось, ругал и все. И вот однажды утром перед работой я её сфотографировала опять и сама поняла: “Вот оно, случилось”, потому что был свет. Он меня многому научил. Когда я стала рисовать красивую картинку в ФШ, получила подзатыльник в прямом смысле слова . Он принес свой мольберт, краски и кисти, сказал: “Садись и рисуй, будешь художником”. Ну нет, я фотограф.)







Чужие фото смотреть любите? Смотрите их, чтобы получить удовольствие от хорошей фотографии, или рассматриваете для себя какие-то приёмы, чтобы взять их в свой «арсенал»?

Обожаю смотреть чужую фотографию, люблю смотреть неизвестных авторов. Это потом помогает при съемке. Иногда да, какие-то приемы использую. И еще интересно смотреть, как сейчас снимает молодежь. Несмотря на ИИ, молодежь нынче предпочитает пленку. В чужих фотографиях я люблю замечать, как человек работает с цветом и светом, сюжет для меня — дело второстепенное.

Вот, кстати, иногда я распечатываю чужую фотографию для референса, и у меня есть мудборд, потому что я все-таки думаю, что сделаю когда-нибудь и проект. Пока в зачаточной стадии эксперимента. Мудборд — это такая доска, куда я прикрепляю всякие понравившиеся мне картинки, иногда текст из книги, которую читаю, иногда иллюстрацию из книги или просто, например, фиксика.

Печатаете все свои удачные фотографии?

Я редко печатаю свои фотографии, первая и основная причина в том, что в Тюмени нет хорошей печати, цветной печати. И первый мой опыт произвел на меня гнетущее впечатление. Цвета на тех отпечатках не было, от слова совсем. Но бывает так, карточка вызвала много критики, и вот тогда я ее распечатываю, посмотреть, как она выглядит.

Если на фотографии нет людей, становится ли такая фотография менее ценной в вашем восприятии?

Как и все, я начинала с фотографии без людей, и мне она нравится до сих пор. И что значит без людей? Мы всегда видим на картинке последствия действий этих самых людей. К людям я пришла позже. И люблю фотографировать их, находясь почти в зоне комфорта другого человека, но камеру не скрываю. Если человек не хочет фотографироваться, он даст мне знак, и я не буду этого делать. Камера у меня без ремня и всегда в руке. Я очень люблю, когда кадр — раз и случился, и ты его не конструируешь, выбирая время, свет, локацию.





Это моя первая карточка, когда я решила, что пора фотографировать людей. Решила начать со своих веселых соседок бабы Любы и Наташи. Пришла, спрашиваю разрешения снять их, на что баба Люба отвечает:

— Надя, ну ты же понимаешь, как надо?

— А как?

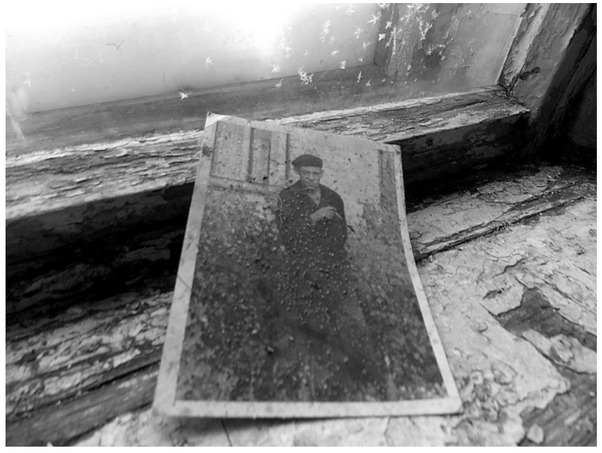
— Только через магазин, идешь и покупаешь портвейн.

— Какой такой портвейн?

— Иди, там знают, скажешь для бабы Любы.

Пошла в магазин, сказала, и мне выдали литровую бутыль, как сейчас помню, за 82 рубля с жидкостью весьма сомнительного вида. Уже нет на свете бабы Любы и Наташи, но метод “через магазин” иногда действует. Сейчас жалею, что не сфотографировала и бутыль эту.

Эта карточка, не резкая и не четкая, одна из моих любимых у себя. И вроде ничего в ней нет особенного, но вот тогда, когда я ее снимала, поняла и почувствовала фотографию. Я думаю, именно тогда фотографический Бог стоял за спиной и говорил мне: смотри. С ней связана интересная история. Наконец-то решив, что я вроде фотограф, и надо общаться с коллегами (до этого года три снимала в стол), порывшись в интернете, я нашла Фотосайт. Он, по-моему, так и назывался. Выставила эту карточку. Попала в тот момент, когда была лютая мода на ФШ, все фотохудожники. И тут я, с нireской картинкой.



Кто только по ней не прошелся и не изгалялся (опыта защиты от коллег, естественно, у меня не было). А были слезы и сопли, решение больше не фотографировать.

И вот пока я пила ту валерьянку или корвалол, на сайт пришел куратор месяца (были там такие), и выставил мою карточку Работой дня и написал: “Вот так надо снимать. Точка”. Куратором оказался С.Я.Максимишин. Все быстро переобулись, но я получила хороший урок: либо я верю в себя, либо не фотографирую. Потом долго я не заводила себе фотосайты.)





Я могу смешно описать свою карточку, могу рассказать историю под карточкой, но название карточкам обычно не даю, просто подписываю дату съемки. Тут от скуки приписалась на очередной сайт с фотографами, и понеслось. Выставила картинку, сделанную холодным и пасмурным Рождеством в 2019 году через замороженное стекло. Карточка в топе сайта, но комментарии к ней, мама дорогая... Дописались до того, что я оболгала светлый праздник Рождества, нарушила устои православия, и вообще название неудачное. Объясните мне, как, как дата фотографии может быть неправильным названием? Не понимаю. И как обычная карточка чего-то там нарушает?

Это мой внук в маске, серия "Бабкины фотки" (хотя за это название меня ругают, но мне нравится). Не хотел обедать, пришел из своей комнаты в маске, на мой вопрос что это такое, отвечает: “это бунт против несправедливости”. Вот сейчас сфотографирую и отправлю родителям. Сфотографировала, “дай посмотреть, хорошая фотка, отправляй”.







Вот, кстати, очень яркая картинка, где девочка и мальчик курят. Меня только выписали из больницы после инфаркта и сказали беречь себя, не прыгать, не скакать, ходить потихоньку и смотреть под ноги.

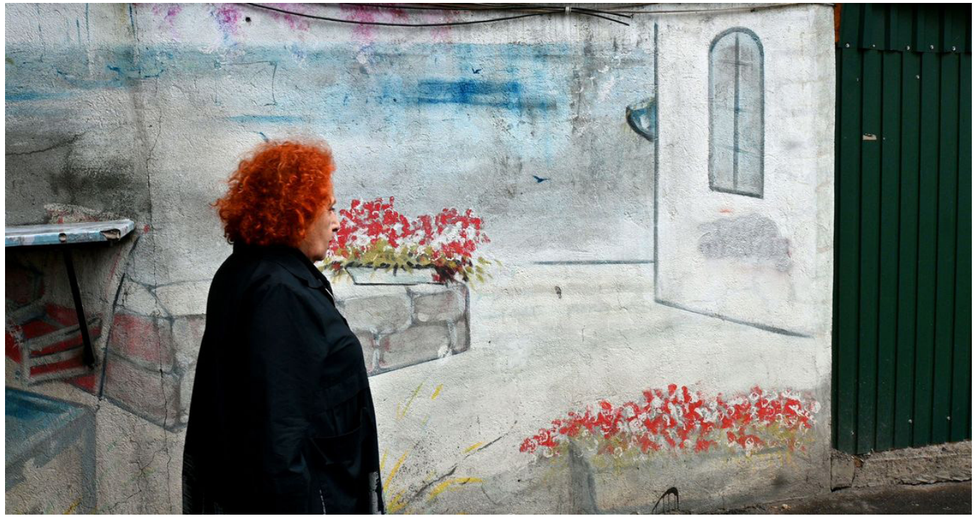
Как же, тем же августовским вечером я отправилась снимать, ибо из окна больницы смотреть мне надоело, хотелось жизни, не больной, а живой. Так вот, живу я в старом районе, прохожу мимо расселенного старинного дома, а из окна идет такой нешуточный дым.

Решила посмотреть, залезла на завалинку, увидела прекрасную картинку, и как тут не снять? Минуты через две та завалинка рухнула, и я сломала два ребра. И только тогда они меня увидели и спасли. Я с ними, кстати, дружу до сих пор.



Я поехала на озеро попытаться поснимать пейзажи с первым снегом, на закате, все как полагается. Возвращаюсь в сумерках в домик, с печалью понимая, что пейзажист из меня не получится, а по дороге открытый чан парит, в нем ветки, грейпфруты, девчонки. И это так было красиво, что я это и сфотографироваала. Им карточка тоже очень понравилась, кстати.





Бредешь себе так вечером домой и думаешь про жизнь. И говоришь себе: “Не усложняй, все просто же в ней устроено. И тебе хочется простого картофельного пюре с котлетой и маринованным огурцом или там жареного минтая, как в школе, а не вот этих там бургеров или лобстеров. Или хочется вот ковбойской забегаловки, где ты сидишь в старых уютных джинсах и свитере, со стаканом Кровавой Мэри в руке, а на барной стойке — старый шипящий кассетник выдает тебе “Джимми, Джимми, ача, ача”, а ты ножкой так тынц, тынц, как говорит одна моя знакомая, “Ну не счастье ли, а?”))

Картинка так просто, по дороге, называется она “Такая неправильная, но прекрасная жизнь”.









Насколько важен для вас отбор фотографий?

Самое важное и есть отбор в фотографии, этому надо сразу учиться. Дело вот в чем: когда случается хорошая фотография, ты это чувствуешь сразу, еще на съемке, но это приходит с опытом.

Но хороших фотографий в год бывает не так много, одна две, а бывает и так, что ни одной. Но, кроме хорошей, бывает еще и интересная фотография, которой не стыдно и поделиться с коллегами. Или экспериментальная фотография, в которой нужно время разобраться самой, хорошая она, или это опять мой провал. Бывает и так, что тебе нравится карточка, а вот зрителю она может и не понравиться. Так что отбор — это тоже палка о двух концах.

Надежда, вы всегда готовы к съёмке, в любой момент?

Камера всегда со мной, всегда. У меня нет фоторюкзака или фотосумки, у меня маленькая черная дамская сумочка... но в ней всегда камера.) Хорошо отношусь и к телефону, снимаю на него тоже. Но камера для меня — как домик, защита.





Фотография — это главное ваше увлечение?

Я бы даже сказала, что фотография — это не увлечение, фотография — это моя жизнь. Увлечения у меня — это компьютерные игры, кино.

Надежда, как вы думаете, фотография — это искусство?

Это сложный для меня вопрос, я не считаю фотографию искусством. Я всегда думаю, что это фиксация момента во времени, думаю потому, что историк. И про потомков я не очень думаю.

Когда обычно говорят фразу “я так вижу”, я понимаю, что я устроена немного не так, ведь не только ты смотришь в видоискатель, но и мир на тебя смотрит в ответ и что-то пытается тебе сказать. И вот когда это складывается, получается хорошая фотография, не только ты увидел, но и тебя увидели, и ты этому открыт.

И в сам момент съемки не думаю словами, картинкой думаю. И стараюсь сделать вот так, как я ее вижу у себя в голове. И поэтому отбор у меня обычно прост, при съемке я понимаю, что кадр получился.

Люблю просто сюжет в моменте, когда складывается все, свет, цвет и моя открытость этому сюжету. Я и фотографировать стала из-за своего любопытства: “А как это будет выглядеть на картинке?” И так до сих пор, любопытство к миру — мой главный двигатель.

Фотография — это радость, она учит тебя любить мир таким, какой он есть, не придуманный.



Оглавление

Оглавление

ОДНА ИСТОРИЯ



Kishin Shinoyama. NUDE

— А это тоже Мадонна?
— Почему тоже?
— Ну, там была Мадонна, здесь опять женщина. Большая.
— Очень большая.

На берегу лежит человек. Над морем возникает гигантское лицо. Вдали стоят какие-то люди и, судя по всему, совершенно не понимают, что происходит. Впрочем, они единственные здесь ведут себя разумно.

Мы привыкли, что фотография должна объяснять действительность. А тут она, наоборот, её искажает: увеличивает человека до размеров неба, уменьшает остальных до размера муравьёв и оставляет зрителя один на один с вопросом: зачем? Но, возможно, в этом и заключается смысл.

Когда человек слишком долго смотрит на фотографию, он начинает искать сюжет. Потом символ. Ищет автора, название, год изготовления. Потом модель. И, наконец, понимает, что фотография всё это время спокойно лежала перед ним и ничего не собиралась объяснять.

Наверное, это и есть высшая форма сюрреализма: лицо появляется над морем, а человек начинает серьёзно выяснять, почему оно там оказалось.

— А Мадонна?
— Какая?
— Большая.
— А, эта?
— Да.
— Она, кажется, всё поняла.
— И молчит?
— Конечно. Она же Мадонна.

Василиса Терентьева



Эхо ретро-технологий в современном визуальном пространстве

В погоне за цифровым идеалом мы порой забываем о той магии, с которой всё начиналось. В преддверии двухсотлетия фотографии ручные процессы снова в центре внимания — не как музейный экспонат, а как живое поле для экспериментов. “Проектная мастерская” предлагает читателям обсудить любопытнейший материал, созданный Василисой Терентьевой (17 лет, Витебский государственный технологический колледж) под руководством преподавателя С. Ю. Томилова.

Словно сказочная героиня, чьё имя носит автор, юная исследовательница мастерски распутывает тайны классической дагеротипии, взвешивая все её технологические трудности и художественную ценность. Но самое ценное здесь — шаг в неизведанное: введение понятия «дагерографии». Это авторский мост между жесткой оптикой камеры-обскуры и пластичностью живописи. Перед нами не просто студенческая статья, а глубокий манифест о преемственности ремесла и о том, почему старинные технологии не умирают, а лишь ждут своего нового рождения.

ОТ ДАГЕРОТИПИИ К ДАГЕРОГРАФИИ.

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОЕ ПРИМЕНЕНИЕ РЕТРО-ТЕХНОЛОГИЙ

Современные цифровые технологии обеспечивают получение изображений высокого качества с неограниченными возможностями их преобразования в зависимости от замысла автора. Возможности тиражирования фотографий также не ограничены. В прошлом процесс получения был значительно более трудоёмким. Когда фотография совершала первые шаги, появление «отпечатка реальности» на фоточувствительном материале воспринималось как чудо, как откровение, было сродни алхимии. Полузабытые технологии вновь привлекают внимание. В данной работе объектом внимания является дагеротипия, к которой не исчезает интерес в кругах фотохудожников-экспериментаторов, а также её дальняя внучатая родственница дагерография.

Художники с античных времён использовали камеру-обскуру – чёрный ящик с линзой на одной стенке и матовым стеклом на противоположной. Линза рисовала изображение на матовом стекле оптически. Художники, накладывая полупрозрачную бумагу на матовое стекло, копировали изображение. В 30-40х годах XIX века велись эксперименты, направленные на механическое фиксирование изображение, получаемое обскурой. Первые результаты получил француз Несифор Ньепс в 1826 году, но не довёл эксперимент до конца. Его разработки выкупил предприимчивый соотечественник Жак Луи Мане Дагер. Экспериментируя с солями серебра, он добился внушительных успехов.

Если кусочек серебра растворить в азотной кислоте, а затем прилить к раствору йодид калия, либо хлорид калия, либо бромид калия, выпадет активный творожистый осадок йодида серебра, либо хлорида серебра, либо бромида серебра. Все эти вещества обладают сильной реакцией на свет (по возрастающей от йодида серебра к бромиду). Под действием света они активно темнеют, превращаясь в мелкодисперсное металлическое серебро тёмного цвета.



Отполированную серебряную пластинку Дагер держал над парами йода, в результате на ней образовывалось светочувствительное йодистое серебро. Пластинка помещалась в камеру-обскуру и экспонировалась. Время экспозиции составляло несколько десятков минут на ярком солнечном свету. Светлые предметы, получая большее количество света по сравнению с тёмными, заставляли избирательно потемнеть пластинку в соответствующих местах. Если это был человек в чёрной одежде — получалась копия с чёрным лицом в белой одежде. Такой результат не мог устроить. Но оказалось, если подержать пластинку с таким результатом над парами ртути, ртуть амальгамирует черные участки, не затрагивая белые. В итоге получается чрезвычайно качественное изображение, полностью соответствующее действительности. Оно напоминает волшебное зеркало, в котором под разными углами мы видим разное: то пустой чёрный фон, то негатив, то вдруг вспыхивающий позитив необыкновенно высокого качества с удивительнейшими подробностями. Процесс был запатентован Дагером в 1839 году.

Дагеротипия просуществовала 10 лет (1839-1849). Популярность её была огромна, её открытие приравнивалось к открытию книгопечатания. Изготовление дагеротипа было сложным и трудоёмким, поэтому занимались этим только профессионалы или чрезвычайно увлечённые люди. Стоимость дагеротипа была очень высока, позволить себе такой портрет могли лишь состоятельные люди. Тираж был невозможен, поэтому оформлялся дагеротип ювелирами в дорогие художественные рамки, часто с использованием драгоценных металлов. Несмотря на это, возникла целая промышленность в ряде стран по изготовлению самых различных камер-обскур и светочувствительных серебряных пластинок, а также оборудования для их обработки. В Россию дагеротипия пришла почти одновременно с её открытием. Главным образом в Петербург и Москву.

Дагеротипия могла бы появиться на 10-15 лет раньше, но препятствием служила невозможность фиксирования изображения. Не прореагировавшие во время экспозиции соли серебра требовали удаления, так как в дальнейшем темнели. Долгое время не находилось вещество для их удаления. Таковым оказался насыщенный раствор обычной поваренной соли, в дальнейшем заменённый тиосульфатом натрия, который использовался в фотографии на протяжении всего её существования.

С появлением фотографического чуда, людям хотелось запечатлеть абсолютно всё: архитектуру, пейзаж, натюрморт и, более всего, человека, портрет, его красоту и характер.

Одним из первых жанров, к тому же востребованным (по аналогии с салонной живописью этого времени), стала женская натура «ню» (с французского: «обнажённая»). Так как фотографы, как правило, обладали высокой эстетической культурой, соответственно, и фотографии не имели ни малейшего оттенка пошлости, подражая шедеврам живописи соответствующего жанра.

Дагеротипия до сих пор вызывает у отдельных людей, обладающих тонкой гранью эстетического восприятия, неподдельный интерес. Человечество разделено на идеалистов и материалистов. Цифровая фотография – «процесс для спортсменов, милиционеров и молодёжи», как точно пошутил один фотограф. Дагеротипия — фотография для идеалистов. Волшебство дагеротипного изображения волнует и завораживает, в нём есть нечто потустороннее, зазеркальное.









В настоящее время проявляется интерес к различным способам получения фотографического изображения, в том числе и к дагеротипии. Однако в силу сложности процесса в мире существует лишь несколько человек, освоивших этот процесс. Хотя в доступе существуют фотографические аппараты второй половины XX века, абсолютно пригодные для работы в этой технике.

В художественной фотографии дагеротипия могла бы быть востребована благодаря своим уникальным визуальным характеристикам, которые трудно воспроизвести другими методами. К основным художественным признакам и областям применения можно отнести:

• Уникальность и неповторимость результатов съемки: Каждый дагеротип является единственным в своем роде изображением, поскольку не предполагает создание копий и удивительным образом передаёт неповторимую ауру зафиксированной композиции.

• Особый интерес вызывает призрачность полученного изображения.

• Создание атмосферы прошлого: особый визуальный стиль, ассоциируемый с историей фотографии, может быть использован для создания концептуальных художественных проектов.

Несмотря на в высшей степени соблазнительное желание восстановить и опробовать давно забытую технику дагеротипии, сделать это чрезвычайно проблемно. Нужна неплохая лаборатория, грамотные сподвижники и необыкновенный личностный энтузиазм. Последнее нынче в особенном дефиците. Во всяком случае, нам неизвестны хоть сколько-нибудь выдерживающие критику попытки воссоздания дагеротипа даже на просторах интернета, хотя попыток много.

Дагеротипия, очаровав волшебством отражения реальных предметов, в своё время вошла в каждый дом, как несколько тысячелетий назад сделал это такой, на наш взгляд, заурядный, предмет, как зеркало. Вошла не сама, — она была слишком роскошной, чтобы посещать всякое убогое жилище, — а через порождённую ею фотографию, которая, в свою очередь, родила кино. Чего стоит лишь ошеломительная цифра: около 70% мировой добычи серебра в XX веке уходили на кино и фотографию!

Дагеротипия почти умерла. Однако не всё так плохо, «умершие» технологии оставили «дальних родственников». Имеется в виду следующее:

Если мы воспользуемся камерой-обскурой, а они производились Харьковским заводом фотоаппаратуры вплоть до 90-х годов XX века и до сих пор доступны, заправим её любым светочувствительным материалом, имеющимся под рукой, проявим, как умеем, и, как умеем, дома без всяких принтеров отпечатаем — мы получим визуальный и, что самое главное, материальный результат. Дальше работаем кистью, карандашом, красками от акрила до анилина, химреактивами, способными воздействовать на галогенсеребряную эмульсию отпечатка — одним словом полный простор фантазии и ремесленной свободы. Результат может быть, а может и не быть. Но если вы делаете это с любовью, желанием и увлечением — обязательно будет.

Упомянутый метод скрещивания фотографии с живописью абсолютно доступен. Более того, он перспективен! Слышать что-нибудь именно о такой технологии в интернете пока не приходилось, за исключением разве что Яна Саудека – знаменитого чешского фотохудожника. Оперируя плёночной фотографией и кистью, он создаёт непревзойдённые шедевры изобразительного искусства, являясь известнейшим фотохудожником в мире. Но если есть результат — значит метод существует.











Мною он получен лишь с незначительной помощью извне от человека, разбирающегося в фотографии, но совершенно не умеющего рисовать. Как назвать этот метод: Дагеропись? Дагерография? Совершенно неважно. Главное — творческое объединение художественных техник и технологий фотографии продолжается.

Люди рождаются, стареют и умирают. Фотография, родившись однажды, не только не умирает, но даже не стареет. Более того – не устаревает. Ибо не может устареть то, что однажды было хорошо придумано. Дагерография – это лишь маленький полустанок на длинном, бесконечном фотографическом пути. Его пока ещё нет на карте, но если появятся пассажиры, будет и станция с таким смешным и пока ещё нелепым названием «Дагерография».

Письмо, найденное под дверью кабинета главреда

Член редколлегии. Инкогнито

Штампы в фотографии

Я довольно давно настороженно отношусь к слову «штамп». Оно слишком удобное. Сказал про фотографию — «штамп» и вроде бы всё объяснил. Можно больше не смотреть. Не разбираться, почему человек снял именно так, откуда взялась эта композиция, что в ней действительно вторично, а что мы просто уже где-то видели. Слово короткое, а приговор получается длинный.

На совещании редколлегии это слово вдруг зацепилось за горизонт. Казалось бы, что может быть проще: линия, разделяющая землю и небо. Горизонт был до фотографии, будет после неё и совершенно не нуждается в фотографе, чтобы существовать. Но стоит поставить камеру — и начинается выбор. Поднять линию выше, опустить вниз, оставить посередине, почти убрать из кадра. Сделать её границей или, наоборот, местом, где две части изображения соединяются. И вот тут я поймал себя на мысли: где, собственно, находится штамп — в самом горизонте или в нашей привычке показывать его определённым образом.



Горизонт ни в чём не виноват

В споре прозвучали две разные мысли. Одна мне кажется очень точной: повторение объекта ещё не делает фотографию штампом. Старик остаётся стариком, окно — окном, дорога — дорогой. Если пятьдесят фотографов снимут один горизонт, это будут пятьдесят горизонтов. Иногда почти одинаковых, иногда настолько разных, что общая линия окажется единственным, что их связывает.

Но была и другая мысль, от которой тоже не хочется отмахиваться. Некоторые формы живут в культуре настолько давно, что мы пользуемся ими почти автоматически. Фронтальная фигура. Дорога, уходящая вдаль. Ребёнок рядом со стариком. Маленькая рука в большой морщинистой ладони. Окно как граница между человеком и внешним миром. Мы встречали всё это сотни раз. И всё равно иногда очередная такая фотография останавливает.

Почему? Наверное, потому, что повторяется не только сюжет. Повторяется форма, но человек внутри неё каждый раз другой. И фотограф — другой. Один снимает старость как уход, другой — как достоинство, третий — как страх перед собственным будущим. Внешне сюжет один. Фотографии — совсем не обязательно.

Когда повторение начинает мешать

Мне ближе определение, которое родилось в разговоре: штамп — это не повторяемость объекта, а повторяемость того, как его показывают. Здесь становится интереснее. Потому что тогда искать штампы надо не в списке сюжетов, а в способе мышления.

Можно снять человека со спины. Сам по себе человек со спины — не штамп. Можно снять дождь на стекле. И дождь ни при чём. Можно поставить одинокую фигуру в нижнюю треть большого пустого пространства — тоже ничего криминального. Вопрос начинается в тот момент, когда фотограф уже как будто заранее знает, какой эффект должна произвести его фотография. Грусть обозначается одним знаком, одиночество — другим, старость — третьим. Автору остаётся только аккуратно подставить подходящего человека в готовую конструкцию.

Наверное, именно это меня в штампе беспокоит больше всего. Не повторение. Предсказуемость. Ты ещё не досмотрел фотографию, а она уже рассказала, что ты должен почувствовать.

Но и штамп не обязательно враг

Тут легко увлечься и начать охоту на банальности. Это было бы самой большой ошибкой. Сделать пятьдесят примеров и рядом поставить красный крест: так нельзя. Фотография вообще плохо переносит слово «нельзя». Как только появляется правило, обязательно находится человек, который нарушает его и делает прекрасную работу. Поэтому мне интереснее не разоблачать штамп, а рассматривать его. Почти, как археолог рассматривает найденный предмет. Откуда он взялся? Сколько ему лет? Почему эта форма пережила несколько поколений? Что в ней такого удобного, что мы продолжаем к ней возвращаться? И что должен сделать фотограф, чтобы знакомая конструкция снова стала живой?

Ведь история искусства во многом и состоит из повторений. Художники цитировали художников задолго до появления слова «оммаж». Фотографы смотрели на живопись, кино смотрело на фотографию, реклама забирала всё, что хорошо работает, а потом искусство спокойно забирало это обратно. Иногда то, что вчера казалось пошлостью, через двадцать лет оказывается точным свидетельством времени.

Память, которую мы носим с собой

Мы никогда не подходим к камере с пустой головой. Даже если очень хотим быть оригинальными. Там уже сидят увиденные альбомы, кино, семейные фотографии, журналы, выставки, реклама, случайные картинки из интернета. Что-то мы помним, что-то давно забыли, но оно всё равно осталось.

Иногда человек уверен, что придумал кадр. Потом открывает книгу, изданную сорок лет назад, и видит почти то же самое. Это неприятный момент, если считать оригинальность соревнованием. Но мне кажется, он полезный. Фотография вообще быстро лечит от ощущения собственной исключительности.

И всё же наличие предшественника не отменяет твою фотографию. Вопрос в другом:

ты повторил чужое решение или прошёл через него и пришёл к своему? Разница иногда почти невидимая. Но именно в этом хрупком “почти” и появляется автор.

Пятьдесят горизонтов

Поэтому идея собрать, например, пятьдесят горизонтов мне нравится всё больше. Не как коллекция преступлений против фотографии. Наоборот. Положить рядом пятьдесят похожих вещей и посмотреть, насколько они на самом деле непохожи. Один горизонт будет просто линией. Другой — стеной. Третий даст ощущение свободы. Четвёртый почему-то станет тревожным. В одном кадре небо будет давить на землю, в другом земля почти вытеснит небо. И тогда вместо разговора «это уже снимали» возникнет куда более полезный вопрос: «а что именно здесь сделал этот фотограф?»

Мне кажется, здесь можно опираться на сравнение. Увидеть разницу. В фотографии это часто убедительнее любых определений.

Слова тоже иногда становятся штампами.

Наш спор неожиданно показал ещё одну вещь. Мы говорили одинаковые слова и понимали под ними разное. «Штамп». «Красиво». «Современная фотография». «Оммаж». «Цитата». «Оценка». Каждый привносил своё понимание слова, а потом удивлялся, почему остальные спорят.

Наверное, и редакции действительно нужен небольшой словарь. Не академический. И точно не словарь, который устанавливает истину раз и навсегда. Скорее договор между людьми, которые делают один журнал: когда мы произносим это слово, что именно мы сейчас имеем в виду? И если не согласны — прекрасно. Но тогда хотя бы понятно, о чём спор.

Я вообще начинаю думать, что хороший спор о фотографии редко заканчивается определением. Скорее наоборот: хорошее определение открывает следующий спор.

Зачем всё это журналу

За разговором о штампах постепенно проявился другой вопрос — для кого мы вообще делаем журнал. Мне близка мысль о читателе, которому уже мало просто показать удачный кадр и получить несколько одобрительных слов. Он хочет понять, почему фотография работает. Почему одна остаётся в памяти, а другая, технически безупречная, исчезает через минуту.

С таким читателем можно говорить и о горизонте, и о метафоре, и о культурной памяти. Сложная мысль вовсе не обязана быть написана сложным языком. Иногда всё самое важное можно объяснить на одной фотографии. Иногда — на пятидесяти.

И всё-таки — что такое штамп?

После длинного разговора у меня нет желания ставить точку. Скорее появилась рабочая версия.

Штамп начинается не там, где фотограф повторил знакомый мотив. Он начинается там, где вместе с мотивом без всякого сопротивления принимается и готовый способ думать о нём.

Но даже это не окончательное определение. Потому что хороший автор способен взять самый затёртый приём и вдруг вернуть ему смысл. Поставить человека у окна. Снять дорогу. Старика. Детскую руку. Закат! — страшно сказать, даже закат, — и сделать фотографию, возле которой остановишься.

Наверное, поэтому тема штампов мне кажется интересной для журнала. Не потому, что мы наконец составим список того, как снимать нельзя. Такой список устареет раньше, чем выйдет номер. Интереснее другое: попробовать увидеть, сколько чужих изображений стоит за нашим собственным кадром. Где мы говорим своим голосом, где повторяем услышанное, а где повторение вдруг становится новой фразой.

Ведь фотография всегда немного разговор с теми, кто снимал до нас. Иногда мы им возражаем. Иногда цитируем. Иногда, сами того не замечая, повторяем слово в слово.

Главное — однажды это услышать.

Дорогие читатели!

Мы начинаем разговор о штампах, системе оценок фотографий. Теперь не только мы, но и вы сможете всерьёз (или почти всерьёз) рассуждать: что такое штамп в фотографии, чем хорошая фотография отличается от плохой, и можно ли вообще называть снимок «красивым», не краснея.

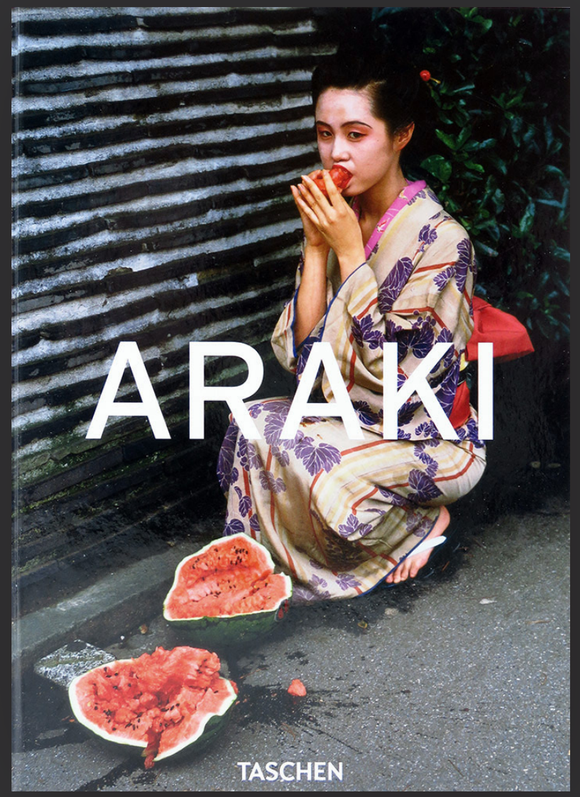
Ждите продолжения. А свои мысли присылайте — мы их прочитаем. Некоторые даже напечатаем и это не обязательно мнения именитых критиков, а любые соображения, даже посягающие на святое.

Главный редактор



ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ

Представляет Сергей Тихомиров



Стрит и около

Часть II

— Как вы определяете любовь?

— Любовь сложно определить.
— Когда ты любишь женщину, она остается на фотографиях и в твоей памяти. И чувства тоже остаются. Например, я любил свою жену, и следы этой мечты остались в моих чувствах и в моем теле, следы, которые сохранились на фотографиях.

Из интервью Нобуёси Араки Жерому Сану



Араки.

Ёко Аоки и её кошка Чиро

Книга Araki заканчивается фотографией портрета молодой женщины, который прикреплён к ограждению веранды на крыше невысокого дома, а мимо него проходит кошка. Женщину до замужества звали Ёко Аоки, а кошка Чиро была её любимицей. Ёко и Нобуёси познакомились в конце шестидесятых в рекламном агентстве «Дэнцу», где оба работали, Араки фотографом, а Ёко секретаршей. Японское имя Ёко нам чаще встречается в английской транскрипции Йоко, потому что его самая известная носительница — Yoko Ono. Ёко Аоки и Нобуёси Араки поженились в 1971, и Ёко приняла фамилию мужа.



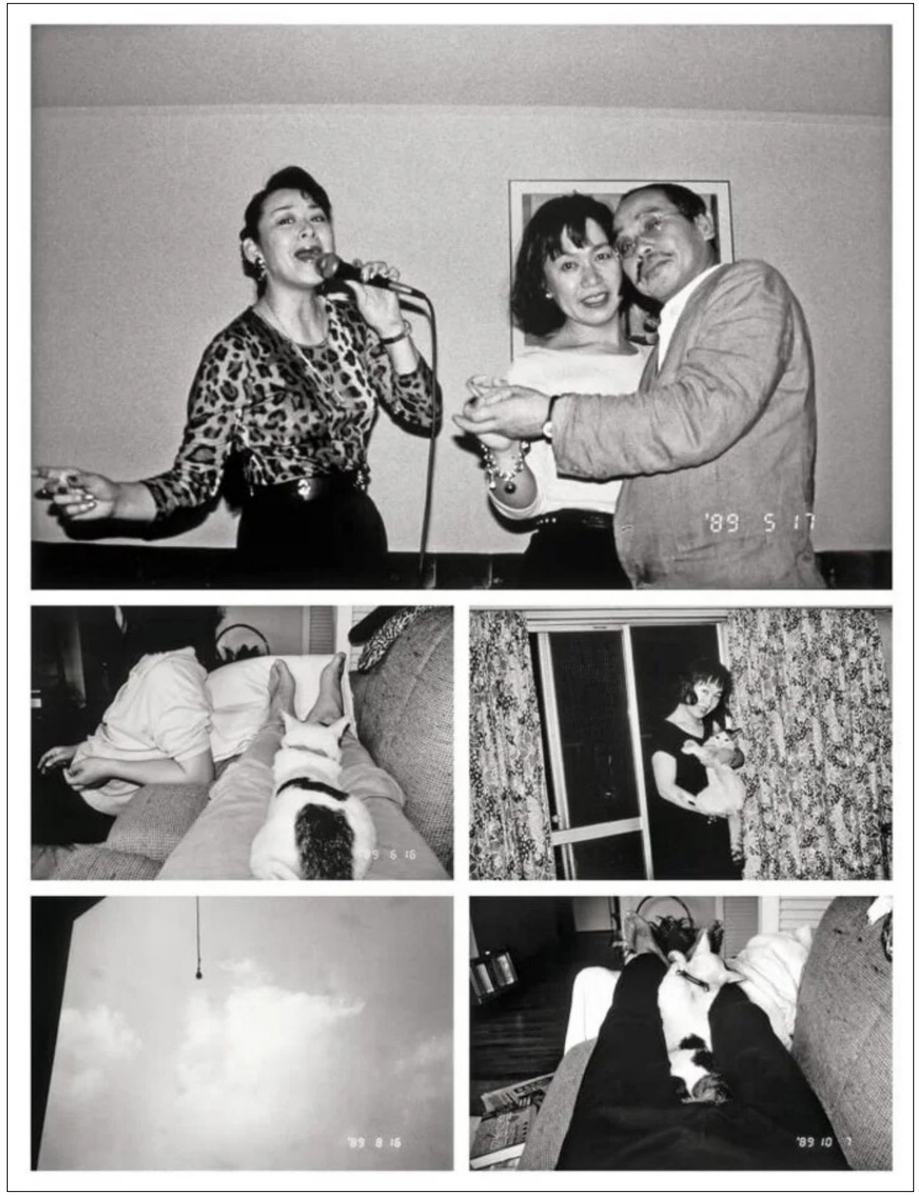




Разумеется, в свадебное путешествие Араки взял фотоаппарат. В итоге у него вышла книга «Сентиментальное путешествие». Некоторые кадры из неё есть и в этом сборнике.

В интервью Жерому Сану Араки говорит, что постоянно фотографирует своих друзей и близких. «Для меня это и есть настоящая фотография». Ёко на его снимках много. Её фотографии раскиданы по всей книге. Вот она где-то в гостях, вот развешивает бельё на их веранде, вот кошка Чиро встречает её около дома, и много-много других кадров. На фотографиях, связанных с Ёко, часто встречается небо — облака были одной из любимых тем Араки. Наверно, не случайно он соединил их с изображениями любимой женщины.










分譲住宅
株住建ハウジング







Конечно, в книге есть фотографии Чиро. В том же интервью Араки говорит, что любит эту кошку.





На многих кадрах можно увидеть впечатанную камерой дату. Но есть особый раздел, полностью посвящённый только Ёко, и там дата выставлена намеренно. Это мемориальная глава. Ёко умерла в возрасте 42 лет от рака, и Араки запечатлел её последние дни. Вот он сфотографировал свою тень, когда несёт в больницу букет цветов. Держит жену за руку. А потом только тот самый букет. Похороны. Чиро лежит на опустевшей кровати своей хозяйки.

Похоже, что эту книгу (напомним, что автор сравнил её с эпитафией самому себе) Араки посвятил жене, хотя об этом там ни слова не написано.







'90 1 29

'90 2 1

'90 2 1

'90 1 26











Оглавление

Оглавление

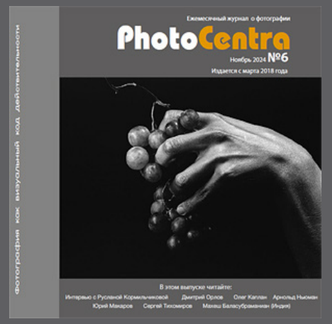
Прежние выпуски журнала

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



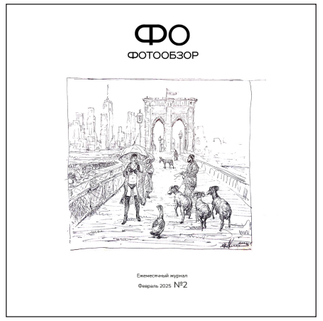
Интервью с Сергеем Осьмачкиным
Пейзаж. Хенги Коентджоро
Тихая жизнь. Лило Рэймонд
Лит-процесс. Сергей Тихомиров
Тайная жизнь. Дмитрий (Mityok)
Осама Джингуджи. Япония
Похвала глупости. Эссе

Декабрь 2024



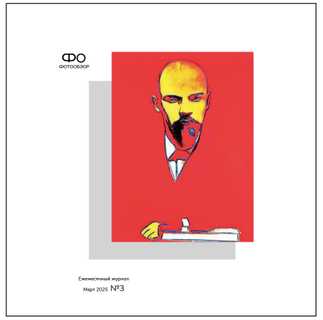
Интервью с Анзором Бухарским
Лори Понд. «Bosch Redux»
Сергей Тихомиров. В лучах невидимого света
Игорь Малиевский. Чехия
Алексей Крик. Можно ли отрезать людям головы
Рождение мифа. PF - открытка
Тысяча и одна ночь с Анзором Бухарским

№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



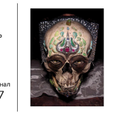
Интервью с Ани Тагер
Елена Хазина. Мастер натюрморта
Эра Provoke II. Радикальная фотография
Юсуф Карш. Мастер студийного портрета
Артур Гапанович. Серия TIME
Рецепт солянки. Сергей Тихомиров
Алексей Греков. Человек, который остановил время
О мастере. Зураб Церетели

№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



Интервью с Павлом Смертиным
Алексей Бродович. Учитель и Арт-директор
Мир Яна Саудека II
Юрий Гавриленко. Вершины двух Адамсов в перспективе европейской культуры
Ольга Свиридова. Моменты музыки
Кристиан Шад и его Шадография
Сергей Тихомиров. Нобуёси Араки

№9 Сентябрь 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
Сентябрь 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 info@photoreview.net

Также вы легко найдёте нас в ВКонтакте и Facebook