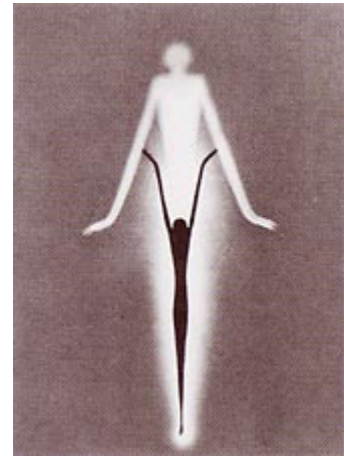


Светлана Пожарская



Издательство «ПЕНТА»
2001



Книга издана при поддержке:

Министерства культуры Российской Федерации

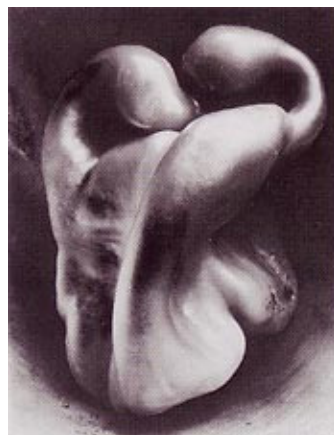
Союза фотохудожников России

Государственного Российского Дома народного творчества

АКБ «Интерпромбанк»



Информационная поддержка:



© С.Г. Пожарская, текст, составление и подбор иллюстраций, 2001

© И.В. Гамурак, В.Л. Гамурак, макет и верстка, 2001

© А.Н. Лаврентьев, художественный редактор

© Издательство «Пента»



СОДЕРЖАНИЕ



глава 1
«Смотреть и видеть» 5

глава 2
«Фотопасьянс» 37

глава 3
«Рождение образа» 51

глава 4
«Архитектура кадра» 87

глава 5
«Фотографическое созвездие» 117

глава 6
«Творческие допросы» 191

глава 7
«Своя рубашка ближе к телу» 283

приложение 1
«На пальцах не перечить» 301

приложение 2
«Зарядка для глаз, сердца и ума» 309

приложение 3
«Профсоветы» 321

послесловие
«Мудрые мысли» 329

литература 333

От автора



Георгий Колосов, «Светлана Пожарская»

Кому адресована эта книга? Тем, кто уже вырос из «коротких штанишек» увлечения фотографией как хобби и уже недостаточно снимать своих друзей и знакомых «на память» или делать карточки для семейного альбома. Тем, для кого занятие фотографическим творчеством стало средством самовыражения, а само фотоизображение является одновременно и объектом, и субъектом художественного постижения мира.

К написанию этой книги меня подвиг более чем двадцатилетний опыт работы в области художественной фотографии, личное знакомство с известными фото мастерами, а также неоднократное участие в качестве куратора и члена жюри всероссийских, международных фотоконкурсов и выставок. Жанр ее написания — фотоэссе — придает изложению личностный акцент и выбран неслучайно. Мне хотелось поделиться с заинтересованным читателем своими

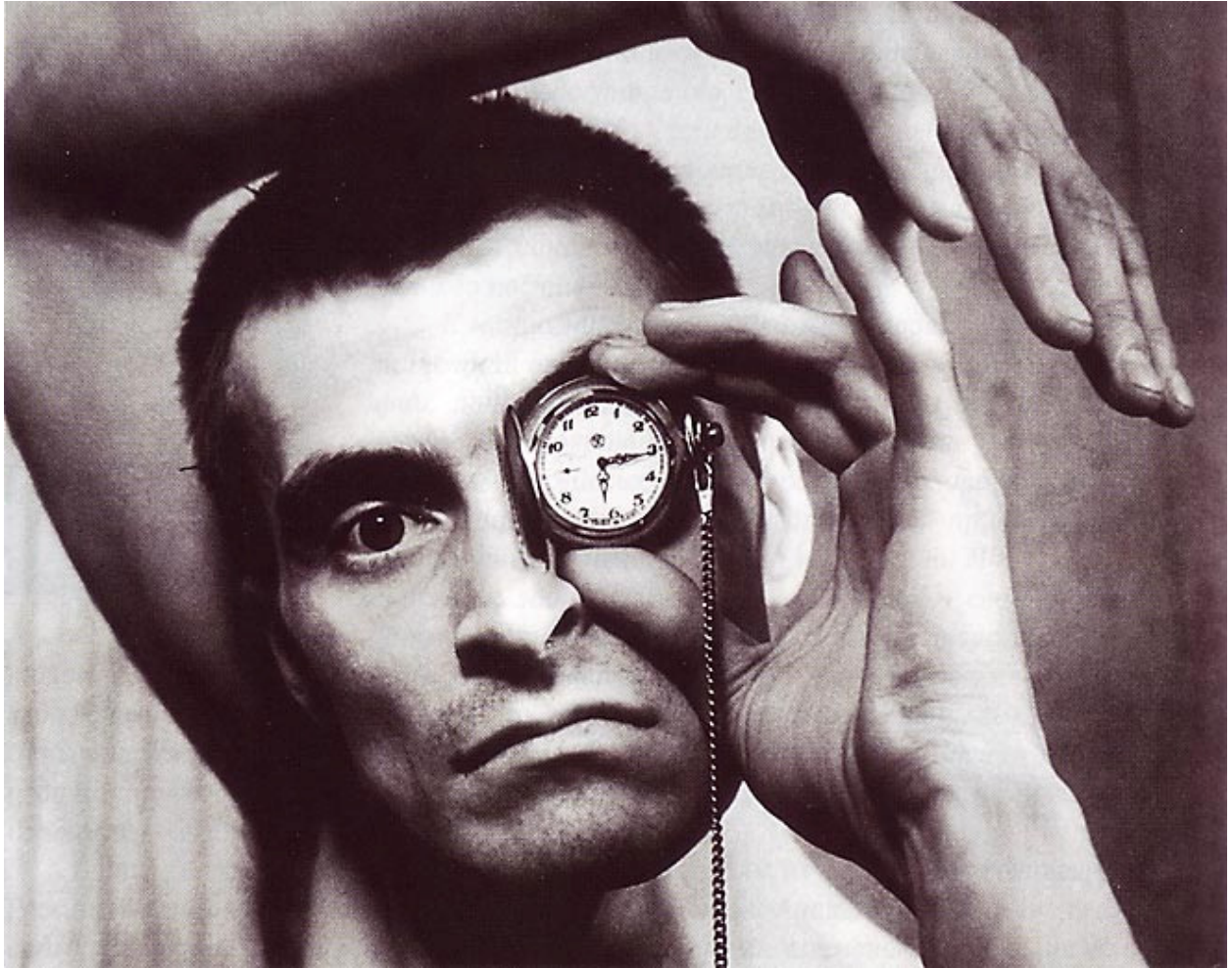
размышлениями о природе фотографического мастерства, о том, что такое композиционное видение, как рождается фотообраз, что такое авторский стиль в фотографии. Рассказать о творческих секретах фотомастеров прошлого и настоящего. Попытаться найти ответы на вопросы, которые не часто поднимаются на страницах изданий, посвященных фотографическому творчеству, и в то же время не перегрузить изложение технической и научной терминологией.

В книге использованы уникальные фотоматериалы из фонда Союза фотохудожников России, старинные фотографии из частной коллекции Анатолия Аркадьевича Панфиля, снимки и репродукции картин, уже «апробированные временем», ставшие классикой отечественной и мировой культуры.

Хочу выразить глубокую признательность Александру Агафонову, Сергею Бурасовскому, Ирине Громаде, Галине Ергаевой, Галине Темчиной, Сергею Смирнову за помощь в работе над рукописью. Особая благодарность — Таисии Федоровне Кузиной и Евгению Анатольевичу Шутко, за моральную и материальную поддержку в реализации проекта, а также всем авторам, любезно и бескорыстно предоставившим свои фотографии для этого издания. Надеюсь, что книга вызовет интерес как у молодых фотохудожников, так и у опытных мастеров фотографии.

С. Пожарская Светлана Пожарская

Владимир Егоров, «В поисках утраченного»



Я всегда видел то, что другие не видели, а того, что видели другие, я не видел.

Сальвадор Дали

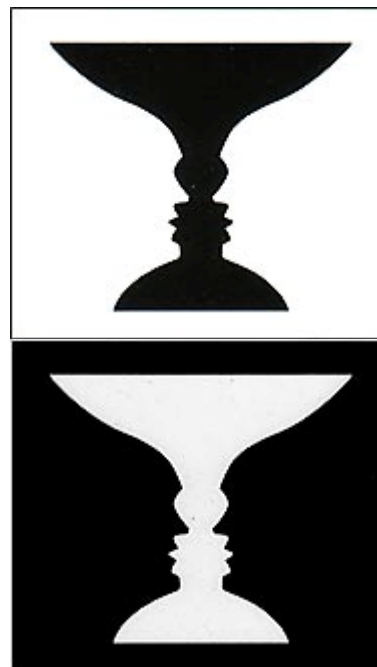
В русском языке есть два на первый взгляд близких слова — «смотреть» и «видеть». На самом деле эти слова различаются не только по написанию, но и по смысловому значению. Не случайно, к примеру, мы говорим: «Смотрит в книгу, а видит...». То же самое относится и к визуальному восприятию: *смотреть* еще не значит *видеть*.

Во многих книгах по фотографии человеческий глаз сравнивают с объективом фотоаппарата. Но действительно ли мы видим глазами? Известный английский ученый, профессор бионики, психолог Ричард Грегори, автор популярных книг «Глаз и мозг» и «Разумный глаз», убедительно доказывает, что проникать в невидимую суть видимых вещей, узнавать важные свойства предметов, которые вообще недоступны органам чувств, нам помогает разум. С другой стороны, о некоторых людях говорят, что они *видят сердцем*. Отсюда следует, что качество впечатлений зависит не от того, *что* человек видит или слышит биологически, но от того, *как* он это воспринимает. А последнее зависит от состояния сознания. И здесь возникает справедливый вопрос: как же мы видим? Что же такое зрительное восприятие? Попробуем в этом разобраться и для начала обратим внимание на рисунки. Эти визуальные феномены — варианты одного и того же зрительного парадокса.

Датский ученый Эдгар Рубин разработал простые, но остроумные штриховые рисунки, изображающие пару форм. Взятые в отдельности, они воспринимаются как один объект, но, поскольку обе формы разграничены одной и той же линией, происходит как бы «соперничество» форм. Каждая из них поочередно то уходит на задний план, то становится главным объектом, и это приводит к тому, что мы видим попеременно либо два профиля, обращенных друг к другу, либо вазу. Не правда ли, какое странное двойственное чувство испытываем мы при этом перевертывании?

Точно также переворачивается картина и в том случае, если мы вместо «негатива» рисунка будем рассматривать его «позитив». На этот раз ваза воспринимается черной на белом фоне, а профили — белыми на черном фоне.

Кто же делает выбор? Глаз? Нет. Окончательное решение принимает мозг, исходя из эстетического, чувственного и жизненного опыта каждого конкретного человека, т.е. является личным, *субъективным* истолкованием. В реальном мире мы порой, смотря на облако, видим, как оно вдруг превращается в слона, а темная лужа на асфальте — в человеческий профиль. Глядя на абстрактную картину или фотографию, мы невольно стремимся отыскать в них предметы и объекты, которые нам уже знакомы, т.е. хранятся в нашей зрительной памяти. Но в то же время опавшие листья, растрескавшаяся земля, волны — все это превращается в нашем сознании в абстрактные декоративные узоры (стр. 8,10).



Эдгар Рубин, «Ваза и два профиля»

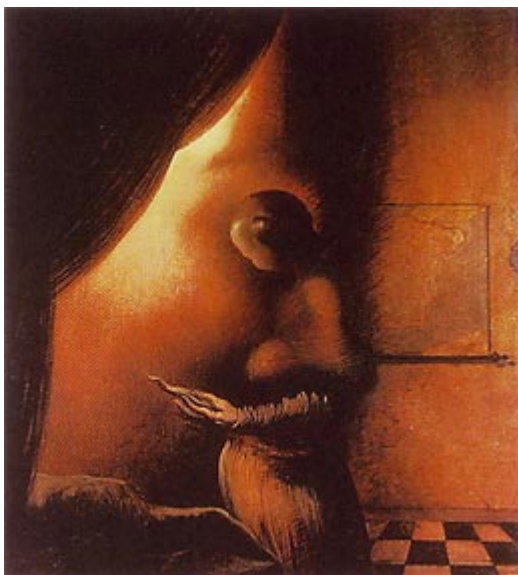
Кто же делает выбор? Глаз?

Владимир Лагранж, из цикла «Мотивы»



Мы уже отмечали, что зрительское восприятие зависит от индивидуального опыта.

Но опыт, как известно, дело наживное, а это значит, что на него можно влиять, точнее, воспитывать. И это очень важно в контексте художественного образования, ибо более подготовленный зритель получает большее эстетическое удовольствие от общения с произведениями изобразительного искусства, в том числе и с фотографиями. Кроме того, зрительское умение *видеть* чужие работы помогает фотографу в его собственном творчестве. Итак, «чудо» зрительного восприятия заключается в том, что оно способно видеть невидимое, т.е., говоря научным языком, извлекать неоптическую действительность из оптических изображений, формирующихся в глазу. То, что мы способны увидеть, выходит далеко за пределы оптической способности наших глаз. Это — *абстрактное мышление*. А способность к нему есть важнейшее условие развития творческой личности.



С. Дали, «Бесконечная загадка», 1938 г.



С. Дали, «Явление лица и вазы с фруктами на берегу моря», 1938 г.

Своеобразной иллюстрацией художественного использования зрительного парадокса, о котором мы говорили выше, могут служить некоторые картины Сальвадора Дали из цикла «Незримые образы».

В одной из своих книг Сальвадор Дали писал, что открытие «незримых образов» было предписано ему судьбой. Обнаруживать фантастические образы, рассматривая пятна сырости на старой стене, или смотреть на облака, мысленно придавая им все большую определенность, было одной из самых любимых и увлекательных игр его детства.

Владимир Лагранж, из цикла «Мотивы»



Владимир Лагранж, из цикла «Мотивы»



«Клякса» Роршаха



Психологи разработали специальные тесты, которые помогают выявить индивидуальные особенности восприятия. Один из тестов, характеризующих личность, — «клякса Роршаха». Ученый предложил его, основываясь на том, что наш мозг всегда стремится увидеть узнаваемые предметы и объекты даже в фигурах с очень нечеткой структурой. Если на первых рисунках мы с вами видели только две альтернативы восприятия — *вазу* и *профили*, то «клякса» содержит уже бесчисленное множество таких альтернатив. При этом ни одна из них не довлеет над другими. Поэтому каждый выбирает «объект», представляющий для него лично наибольший

интерес, и именно в этом и проявляется индивидуальность восприятия, т.е. индивидуальность личности.

У того же Сальвадора Дали я обнаружила рисунок, который может служить своеобразным примером творческого воплощения этого теста.

На рисунке мы видим, с одной стороны, распад и разрушение формы, а с другой — соединение элементов в единое целое. Это одновременно и анализ, и синтез образа человека. Двойственность придает образу особую выразительность. Рисунок, выполненный в строгом графическом стиле, в несколько мрачноватом духе, стал мистически-художественным предвидением трагического конца молодого и талантливого испанского поэта*.

От абстрактного мышления прямой путь к образному восприятию, которое особенно важно для художника и фотографа, ибо картина и фотография, изображают не только саму натуру, непосредственно видимую живописцем или фотографом во время работы, но и отображают их представления о мире, накопленные чувственным и зрительным опытом. Отсюда следует, что и зритель, смотрящий на картину или фотографию, чтобы понимать и чувствовать замысел автора, должен сам обладать столь же богатым ассоциативным опытом, т.е. и зритель, и автор художественного произведения должны говорить на одном языке, в данном случае — на языке образного мышления.

В фотографии, несмотря на то, что она оперирует *чистой* реальностью, важно это умение фотографа-художника представить действительность не как прямой слепок с природы, а как зеркало, в котором можно увидеть лицо, а вернее, душу ее создателя.

Взгляд фотохудожника отличается тем, что он подмечает в вещах и явлениях такие признаки и черты, которые ускользают от внимания большинства людей. Лев Толстой считал, что талант — это и есть способность видеть в предметах такое, чего не видят другие.

С. Дали, «Тройной портрет Гарсиа Лорки»



* Федерико Гарсиа Лорка был расстрелян в Гранаде во время гражданской войны в Испании.



Светлана Пожарская, «Львовский дворик»



СХЕМА 1



СХЕМА 2

Но в тоже время умение *видеть* подразумевает способность не замечать, пропускать, опускать или, говоря фотографическим языком, *маскировать* несущественное.

Итак, отметим, что одной из составляющих понятия *видеть* является способность зрителя **анализировать фотографию**, т.е. путем рассмотрения отдельных сторон, свойств и составных частей изображения, исследовать его. Попробуем на конкретном примере раскрыть механизм этого процесса. Поскольку «своя рубашка ближе к телу», я возьму для примера одну из своих фотографий.

Композиция снимка «Львовский дворик» имеет строгую геометрическую форму: три основных изобразительных элемента в нем расположены в вершинах воображаемого треугольника (*схема 1*). Сам по себе треугольник — статичная фигура, но в данном случае, поставленный «с ног на голову», он теряет устойчивость и приобретает динамические черты. Это ощущение усиливается из-за того, что все фигуры на снимке как бы стремятся покинуть точки своего расположения. Внешние формы этих движений разнообразны: девочка уезжает на велосипеде, мальчик в правом верхнем углу пытается поймать мяч, ребенок с собакой на руках бежит прямо на зрителя, почти касаясь границы кадра. Каждая из фигур имеет и свое направление движения, что придает снимку еще большую динамичность (*схема 2*).

Пойдем дальше. Фотокадр имеет три основных *центра внимания*. В контексте анализа фотоснимка это те участки изображения, куда прежде всего обращается глаз зрителя. Центры внимания неравнозначны по восприятию. Основную зрительную нагрузку в снимке «Львовский дворик» несет центр внимания № 1 (*схема 3*). Почему? Во-первых, он расположен на *переднем плане*. Во-вторых, *масштаб* фигуры в сравнении с двумя другими дан более крупно. В-третьих, изображение ребенка с собакой наиболее *динамично*. Эти три составляющих и позволяют сделать изобразительный акцент на первом центре. Затем наш взгляд переходит ко *второму центру*. Он находится в левом верхнем углу. Здесь уже срабатывает «закон контраста» (темная фигура отчетливо выделяется на светлом фоне).

Другим моментом, привлекающим к нему зрительское внимание, является психологическая предрасположенность — привычка читать текст слева направо и сверху вниз. Поэтому по привычке и изображение на фотобумаге мы *прочитываем* слева направо.



Центры внимания

Правда, здесь надо оговориться, ибо это соображение не распространяется на людей, письменность которых отличается от европейской. К примеру, арабы и израильтяне пишут справа налево, а китайцы до последнего времени писали иероглифы сверху вниз. По всей видимости, и психология восприятия изображения у них будет иная. Кстати, последние исследования ученых, работающих в этой области, позволяют предположить, что определяющим фактором для восприятия человеком окружающего мира является знание того, какое из двух полушарий мозга у данного человека *ведущее*. Если ведущим выступает левое полушарие, то данный человек воспринимает мир более трезво и рационально. Определить, к какому типу вы относитесь, достаточно просто: скрестите на груди руки и посмотрите, какая рука, левая или правая, оказывается сверху. Если левая рука лежит наверху — вы *эмоционалист*, если правая — *рационалист*.



СХЕМА 4

Однако мы несколько отвлеклись. Давайте продолжим анализ и перейдем к *третьему центру внимания*. Фигура мальчика с мячом самая маленькая, но тем не менее она придает композиции определенный ритм и принуждает наш взгляд вновь вернуться к первому центру, как бы двигаясь по кольцу (схема 4). Это позволяет зрителю воссоединить все три центра внимания и воспринимать изображение, как единое целое. *А целостность*, как мы помним, является одним из основных принципов классической композиции*.

Создается иллюзия оживших картинок, киномонтаж. Изображение на плоскости получает пространственное и временное развитие. Фотография как будто стремится перейти в другую изобразительную категорию, что, в свою очередь, дает нам повод обратиться к психологии творчества.

Фотография «Львовский дворик» может служить своеобразной иллюстрацией основной идеи психологии искусства, которая, по мнению выдающегося психолога С.Л.Выготского, состоит «в преодолении материала художественной формой»**. «Развоплощение материала формой» — это раскрытие того, что лежит за пределами формы и что воплощает ее смысл, другими словами — раскрывает основное содержание художественного произведения. Это аналогично тому, как цыпленок, появляясь на свет, разбивает скорлупу яйца. Скорлупа — форма, внутри которой цыпленок обрел свое существование. Но для того, чтобы жить, ему

* «О композиции», сб. статей, М., изд-во Академии художеств, 1959, стр.51

** Выготский Л.С., «Психология искусства». М., изд-во «Искусство», 1968, стр. 17

необходимо выйти за ее рамки. Надо уничтожить форму (скорлупу), чтобы выявить содержание (цыпленка). Если форма будет довлеть, содержание снимка не сможет вырваться из скорлупы, не сможет выявить себя. Таким образом, изобразительная форма в фотографии является средством выражения его содержания.

Другое дело, когда изобразительная форма сама является содержанием снимка. Когда игра света и тени, взаимодействие линий и цветовых пятен становятся самим предметом и целью изображения. На фотографиях фотохудожника Владимира Лагранжа (стр. 8, 10, 16) изображение одновременно и объект, и субъект художественного постижения. Это — «микрокосмос», погружаясь в который, и сам автор, и его внимательный зритель могут ощутить бесконечность пространства и времени. В таких фотографиях на первый план выходит эстетический момент, а социальные, идеологические, нравственные проблемы остаются «за кадром». В этом случае мы говорим о *содержательности формы*. По мысли Канта — это «целесообразное без цели». В них нет литературности, они ближе к чистой (инструментальной) музыке. Другой противник академического искусствознания, Эдуард Ганслик* говорил о том, что содержание такой чистой музыки составляют звуковые формы.

Применительно к формотворческим фотографиям можно сказать, что содержанием в них является изобразительная пластика, геометрия линий и пятен, свето-тональный рисунок. Рассказать такую фотографию нельзя, ее можно лишь почувствовать. Сделанные большими мастерами, такие работы, несомненно, доставляют огромное эстетическое удовольствие как любителям и знатокам фотографии, так и искусному зрителю.

Но вернемся к началу нашего разговора, к снимку «Львовский дворик». Несколько слов о фоне. Фоном на снимке служит стена дома. Подобно «заднику» на театральной сцене, она не отвлекает внимания зрителя, но, в то же время, дает ощущение среды, в которой разворачивается действие в кадре. Стена, как внутренняя граница, замыкает изображение, ограничивает глубину пространства. Эта «зжатость» работает на авторский замысел, усиливая психологическое воздействие на зрителя. Фон здесь является полноценным элементом композиции.

Настало время подвести черту и от анализа перейти к синтезу, т.е. к обобщению увиденного на снимке. Что же главное в этой работе?

Основная идея состоит в том, чтобы показать пластически образ детского мира, мира ребячьих игр и забав. Образ многогранный и далеко не однозначный. С одной стороны, дети как дети. Они беззаботно играют, смеются. Но мы видим, что играют-то они не на зеленой лужайке, не в чистом поле, а на голом асфальте, среди серых городских стен. Возникает ассоциация, что и среда детских игр такая же «серая», ненормальная, не та, что должна бы у

Формотворческая фотография

* Э.Ганслик (1825-1904) - австрийский музыковед и критик. Профессор Венского Университета.



Владимир Лагранж, из цикла «Мотивы»

них быть. Этим ребятам не хватает пространства, воздуха, свободы. Мы видим, что каждая из фигур как бы стремится покинуть место своего расположения, но что рамки кадра не позволяют этого сделать. Пропустив эту зрительную информацию через свое чувственное восприятие и абстрактное мышление, через свой жизненный опыт (а все вместе это и составляет «глубинное зрение»), мы приходим к пониманию и формированию основной идеи снимка «Львовский дворик». Условно, ибо это не только вербальное, т.е. словесное обобщение, ее можно сформулировать так: городская среда не для детей, но убежать от «серой» жизни невозможно...

Принцип, с помощью которого мы разбирали фотоснимок «Львовский дворик», конечно, не является догмой. Это, скорее, «руководство к действию» — методика анализа. Если мы возьмем другую фотографию, то она потребует иного разбора, хотя основной ход рассуждения сохранится. Мне бы хотелось заключить наш разговор о восприятии утверждением, что умение видеть — важный, но лишь первый шаг на пути становления фотомастера. Да, путь от замысла к воплощению в фотографии занимает порой десятую долю секунды. В этом смысле у скульптора, музыканта, поэта и живописца есть неоспоримое преимущество (на память приходит хрестоматийный пример художника Александра Иванова, который писал свою картину «Явление Христа народу» в течение двадцати лет...). У фотографов, особенно тех, кто занимается репортажным творчеством, такой форы нет. Зато есть *оперативность* и *документальность* — качества, которые позволяют увидеть и запечатлеть уникальные мгновения жизни. Никакому другому искусству это не дано. Чтобы не просто делать прямые фотоотпечатки действительности, а создавать фотопроизведения, необходимо владеть не только знаниями техники и технологии съемки, но и иметь развитый художественный вкус, композиционное видение, творческую интуицию. Все это — «домашние заготовки» фотохудожника, а реализация авторского замысла осуществляется почти мгновенно. Порой, правда, улыбнется удача, но, как правило, все эти качества концентрируются и проявляются в одно единственное мгновение. В то мгновение, когда он оказывается **в нужном месте и в нужное время**. Это и есть цель и смысл работы фоторепортера и фотохудожника.

А сейчас затронем еще одну важную проблему фотографического творчества и поговорим о том, как рождается **авторская фотография** и что такое **творческий почерк**. Но сразу оговорюсь. Если вы думаете, что существуют готовые рецепты творчества, то смею вас разочаровать: их нет и быть не может. Да, в кулинарии есть *поваренные книги*, по которым, следуя рецептам, можно приготовить всевозможные блюда. В фотографии технические и технологические моменты также допускают использование опытных

наработок. Что же касается содержательной, идейной стороны фототворчества, то это, как говорится, *вещь в себе*. В творчестве на первый план выходит *личность* фотографа, а поскольку каждый творческий человек уникален и неповторим, говорить об универсальности невозможно.

Тем не менее, на первых порах овладения мастерством *заимствование и подражание* вполне допустимы. К примеру, в художественных школах и академиях изобразительного искусства есть урок «копирование», когда ученики срисовывают полотна знаменитых художников. И чем точнее, ближе к оригиналу сделана копия, тем выше оценка. Но это только на стадии ученичества. Творчество же — иной процесс, процесс *самовыражения*, выявления авторской индивидуальности, которая выражается уже в неповторимости и оригинальности творческого почерка.

Итак, что же такое **авторская фотография**? С чего надо начинать, чтобы заговорить на *своем* языке? В первую очередь, с овладения *ремеслом фотографии*. Под этим разумеется знание техники и технологии съемки. Не важно даже на первом этапе, *что* вы снимаете. Задача состоит в одном: сделать *профессионально грамотный снимок*. Выполнение этой задачи при современной технике, прямо скажем, не столь сложно, но эта легкость имеет и отрицательную сторону, когда мы переходим к следующему этапу овладения мастерством.

Назовем его условно «шаблон». Здесь сразу может возникнуть справедливое негодование читателя по поводу того, что, мол, в искусстве не должно быть шаблонов. Конечно, не должно. Но, во-первых, я говорю «не за всю Одессу», т.е. предлагаю лишь один из возможных путей, а, во-вторых, эти повторения и шаблоны зачастую все равно происходят. Так не лучше ли, как говорится, «клин клином...». Понять и почувствовать, как сделана та или иная работа большого мастера, можно через *подражание*. Стремясь повторить, ученик проходит вслед за мастером все этапы

создания произведения. В этом случае он входит в работу как бы *изнутри*. Это относится и к фотографии. *Фотоподражание* — один из путей овладения не только техническим, формальным фотоязыком, но и содержательной стороной творчества. Подражание само по себе понятие неоднородное. Если мы обратимся к истории этого вопроса, то

Сказал художник: «Я влияньям не подвержен!

Нет в мире мастеров, к которым я привержен,

И я ни у кого не проходил ученья,

И я не признаю ни одного теченья!»

Ах, вот как! Что ж, побьемся об заклад:

Он попросту дурак на свой особый лад.

В. Гете

вспомним, что Демокрит был убежден в том, что искусство, как любая продуктивная деятельность человека, происходит от подражания человека животным. Ткачество — от подражания пауку, домостроительство — ласточке, пение — птицам и т.п. Платон считал, что подражание составляет основу всякого творчества. «Искусство подражает природе», — писал и Аристотель, имея в виду не механическое копирование природных явлений, а образное их воспроизведение в соответствии с законами того или иного вида искусства. Поэт и живописец (добавим — и фотограф), утверждал он, должны подражать непременно чему-то одному из трех: изображать вещи такими, как они были и есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть. Процесс подражания не так уж и плох, особенно в стадии становления творческой личности. Другое дело, если этот процесс так крепко «захватит» ученика, что он не в силах будет вырваться из его плена. Тогда эта «школа мастерства» станет для него тюрьмой. Он будет жить в чужом, пусть и в прекрасном доме, но никогда не обретет своей творческой обители. Чтобы этого не случилось, надо вовремя закрыть за собой двери *чужого* дома и пойти строить *свой*. Лишь тогда начнется новый и главный этап творчества — поиск своего фотографического языка, говоря на котором, вы будете отличаться от сотен других фотографов. Из чего же он складывается? Давайте вместе попробуем это выяснить и для начала определим, что же это такое — **фотографический язык**. Другим словом, **фотографичность**.

Известный теоретик искусства Зигфрид Кракауэр в своей знаменитой книге «Природа фильма»*, касаясь этого вопроса, определяет четыре основные черты фотографичности.

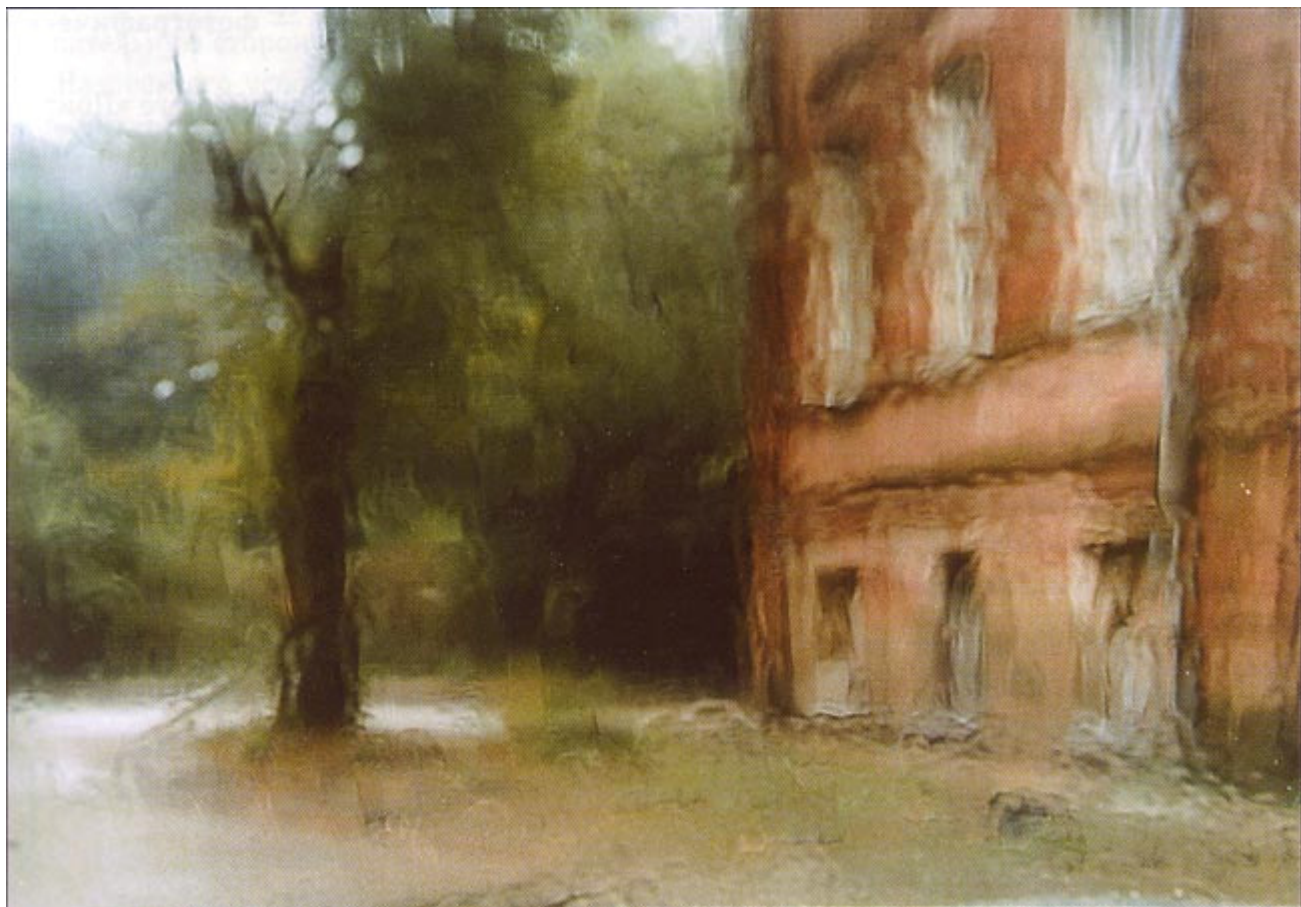
- Стремление к «неинсценированной действительности. Снимки подлинно фотографичны тогда, когда в них чувствуется намерение автора воспроизвести физическую реальность в том нетронutom виде, в каком она существует помимо него».
- «Склонность подчеркнуть элементы ненарочитого, случайного, неожиданного. Случайные события — лучшая пища для фотоснимков».
- Стремление «передавать ощущение незавершенности, бесконечности. Рамка фотокадра — лишь условные границы; его содержание связано с содержанием оставшегося за рамкой».
- Стремление «передавать ощущение неопределенного содержания, смысловой неясности». Другими словами, неорганизованность, которая придает снимкам документальный характер.

А теперь пролистаем несколько страниц и посмотрим ряд фотографий, в которых присутствует не только безупречная техника, не только интересные композиционные решения, но и свое, индивидуальное виденье мира (*стр. 20-33*).

фотографичность

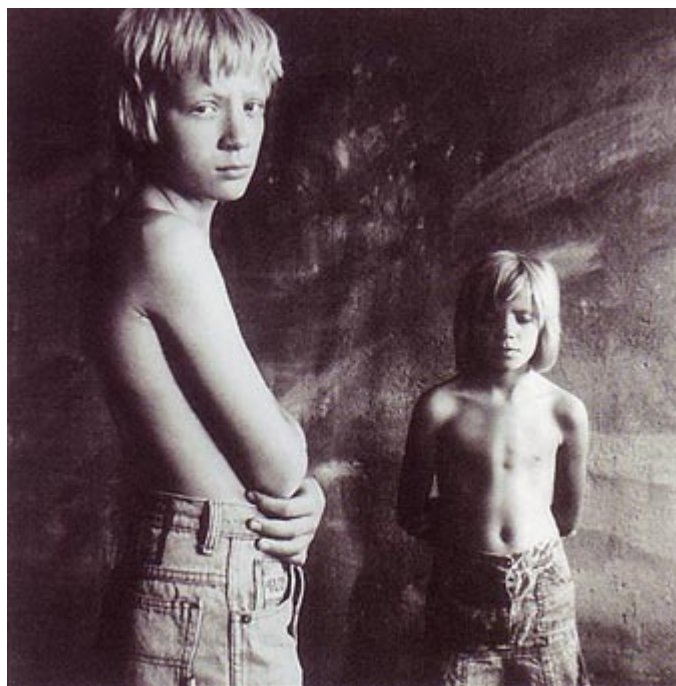
* З.Кракауэр «Природа фильма», М., изд-во «Искусство», 1979, стр. 44-47

Игорь Чернов, из цикла «Дожди»





Евгений Мохорев,
из серии
«Куклы - подростки»



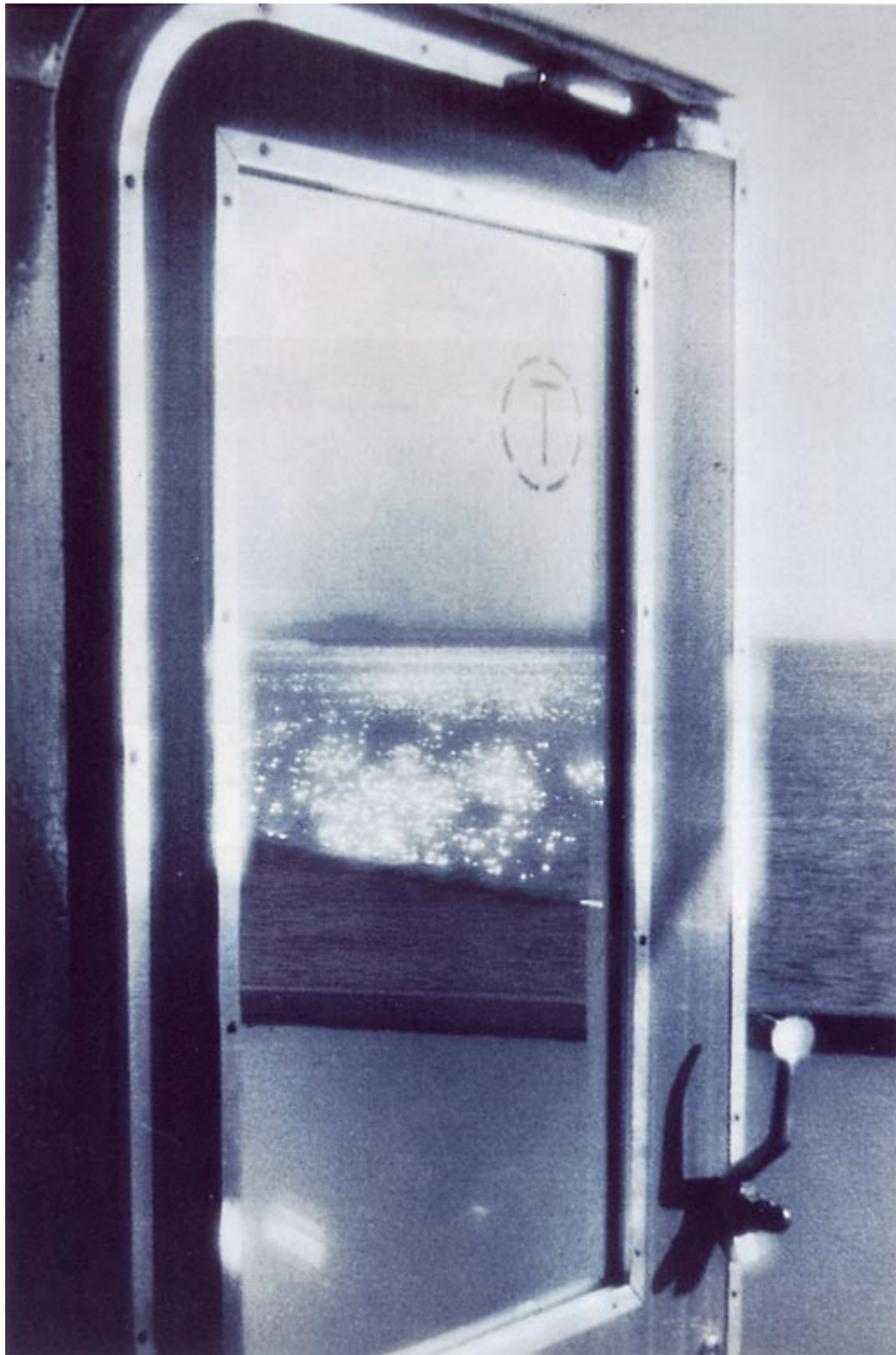


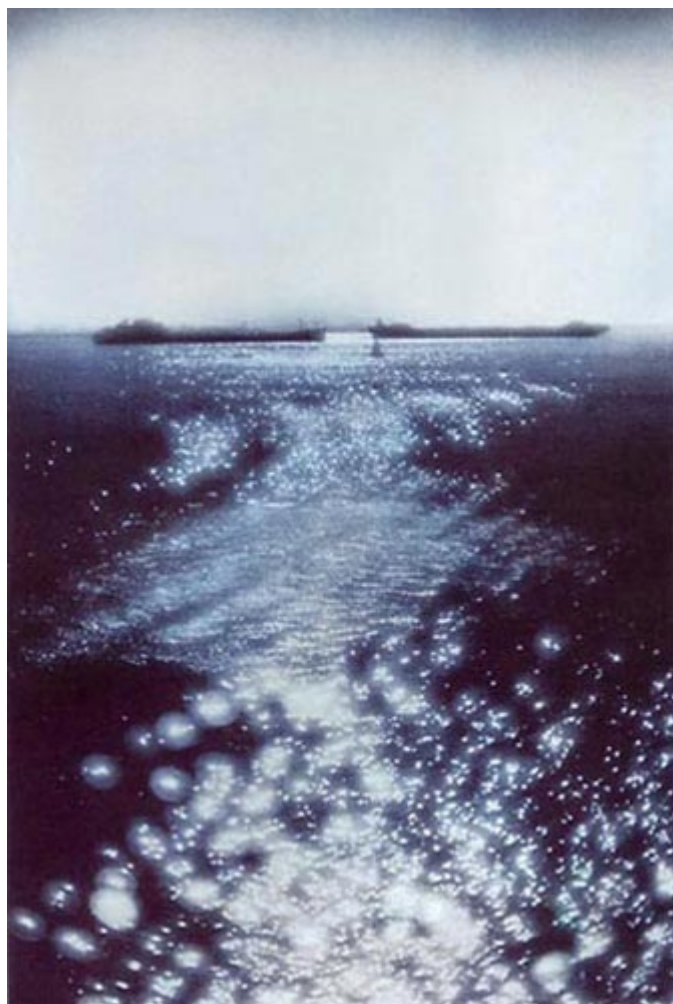
Александр Агафонов, из цикла «Париж»



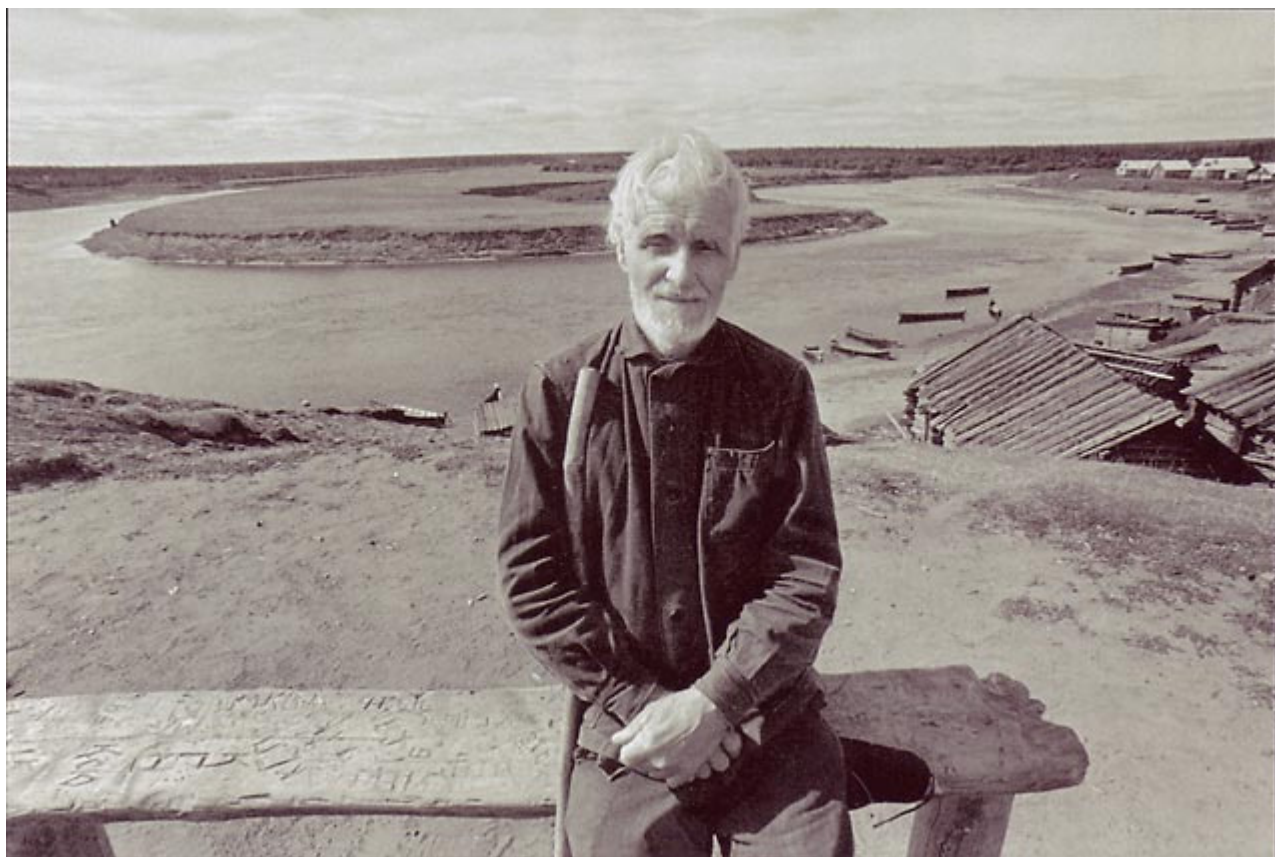


Ирина Громада, из цикла «Счастливые сны»



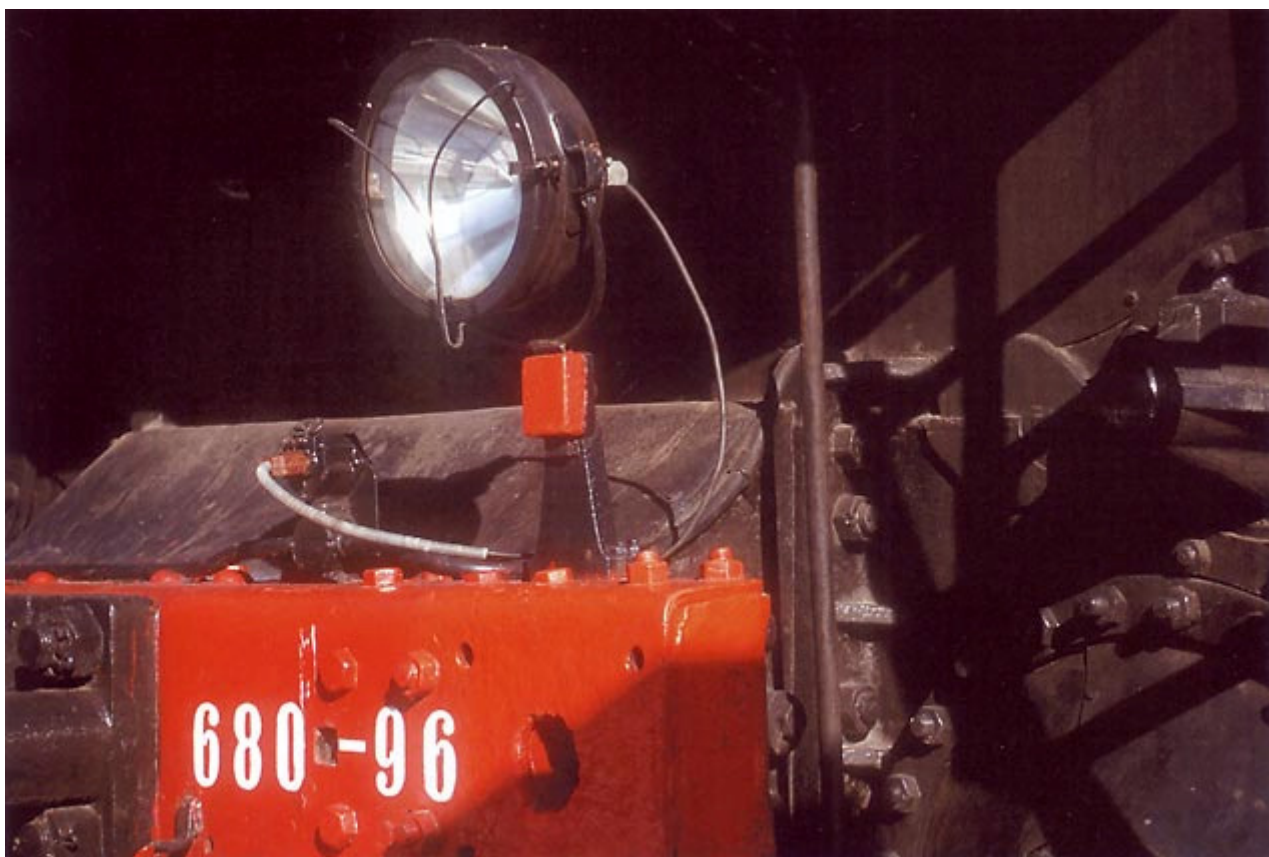


Владимир Никитин, из цикла «Город», «Деревня»



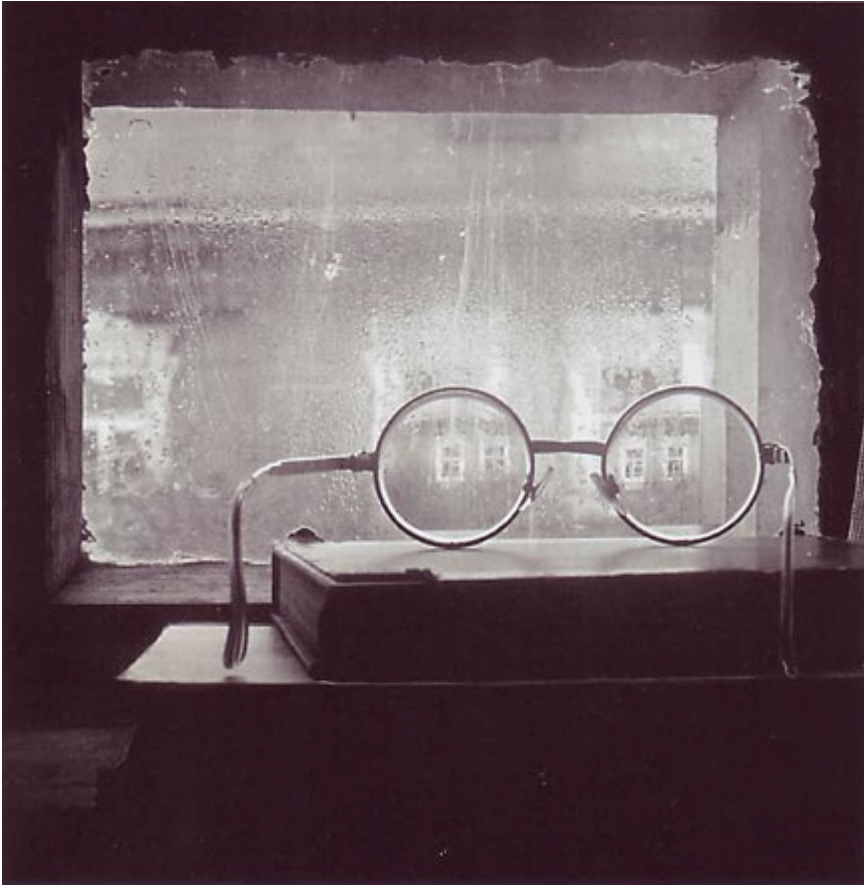


Сергей Бурасовский, из цикла «Паровозы»





Галина Лукьянова,
из цикла «Дом»





Но фотомастер — это не одна или несколько удачных работ. Это уже определенный стиль в работе. А что такое *стиль*? У древних греков остроконечная палочка, грифель для писания, назывался «стилос». Это слово употреблялось для обозначения склада речи, способа изложения. Словом «стихос» выражался ряд, порядок. В наше время понятие «стиль» имеет много значений. Это и авторская манера, и система художественных образов. Существует понятие *индивидуальный стиль* (т.е. стиль одного художника, поэта, музыканта, фотохудожника) и «*большой стиль*», т.е. стиль определенной эпохи. Мне особенно нравится простое, но емкое определение стиля, данное Бюффоном^{*}: «Стиль — это человек». К тому же, оно близко подходит к тому, о чем пойдет сейчас речь.

Итак, фотографический стиль — это

- особый угол зрения, особая позиция, с которой фотограф смотрит и видит мир;
- единство изобразительных форм, присущих конкретному автору.

У большого мастера определенный выразительный прием перерастает в последующем в изобразительный принцип, который для его учеников и последователей становится уже художественным методом.

Если говорят, что «стиль — одежда мыслей», то по этой аналогии можно сказать, что в фотографии *форма — одежда содержания*. И у каждого фотомастера эта одежда своя. Что же она из себя представляет? Для ответа на этот вопрос посмотрим еще раз внимательно на фотографии разных авторов (*стр. 20-33*).

Теперь попробуем проанализировать то, что мы увидели.

- У каждого из представленных здесь фотомастеров есть *своя тема*, т.е. определенный круг жизненных вопросов или явлений, которые избрал автор. Другими словами, это определенный подход к действительности, своеобразный отбор из оптически воспринимаемой реальности определенных объектов и предметов.
- Кроме своей темы у каждого автора есть и свой способ ее оформления, т.е. *свой творческий почерк*.

В основе понятия «**творческий почерк**» лежит однородность, единство творческих особенностей, присущих конкретному автору во многих его работах.

Как нельзя спутать литературный язык Пушкина и Маяковского, Толстого и Чехова, изобразительный язык Кустодиева и Шагала, Репина и Левитана, так и фотографический язык одного фотомастера отличен от других. В этом смысле задача овладения своим

^{*} Бюффон Жорж Луи Леклерк (1707-1788), французский естествоиспытатель, иностранный почетный член Петербургской АН (1776)

«творческим языком» не только труднейшая, но для многих и просто непосильная. Но стремление к этому и есть цель фототворчества.

Вот почему среди нас тысячи очень хороших фотографов, а вот выдающихся фотомастеров не так уж и много, и мы их всех знаем поименно. Развитие творческого почерка тесно связано с развитием личности художника. Можно смело утверждать, что индивидуальный творческий почерк возникает в результате самовыражения автора, т.е. в результате его глубокой духовной и художественной деятельности.

И последнее. Если человек талантлив *«от бога»*, то, наверное, неважно, где он творит: в большом городе или в маленьком поселке. «Центр» далеко не всегда является катализатором в творческом процессе становления мастера. Хотя, конечно, нельзя отрицать и влияние информации. Зачастую «изобретение велосипеда» в искусстве, в том числе фотографическом, связано именно с нехваткой визуальной и технической информации. Поэтому посещение выставок, творческих семинаров, просмотр большого количества фотоальбомов, особенно на начальном этапе творческого самоопределения, является важным и необходимым звеном в процессе развития фотохудожника. О том, как практически помочь молодому фотографу в творческом становлении, пойдет речь в следующих главах. А сейчас подведем итог этой.

Умение видеть невозможно без развития зрительного и чувственного восприятия, которые позволяют зрителю становиться в процессе общения с художественным произведением соавтором художника. Это также является творческим актом, во время которого зритель может переживать то, что чувствовал художник, создавая свое произведение. Прежде, чем стать художником своих произведений, необходимо быть подготовленным зрителем чужих творений.

Выводы



Из истории фотографии

МАГИЧЕСКАЯ ФОТОГРАФИЯ

За границей снова становится модным способ магической фотографии, состоящий в том, что отпечаток, сделанный на бумаге, то исчезает, то снова вызывается. На эту тему мы находим указания в Photo-Gazette. Всякая тонкая почтовая бумага годна для такой печати. Сначала готовят 4% раствор желатины в воде, который разогретым наливают в кювету; затем кладут в раствор минуты на 2 листки бумаги, стараясь, чтобы последние хорошо покрылись желатиной, и тогда бумагу подвешивают сохнуть.

Чтобы придать листкам более ровную поверхность, бумагу пропускают между цилиндрическими валиками, благодаря чему она выравнивается и в таком виде хорошо сохраняется. Когда же хотят работать на этой бумаге, т.е. печатать на ней, то листки ее помещают минуты на три в 3% водный раствор двуххромового кислого калия и снова подвешивают для просушки, но только в темноте. Так как эта бумага недолго сохраняется, всего 2 или 3 дня, то ее следует чувствовать столько, сколько нужно для работы. Печать на ней ведут в копировальной рамке, под негативом, пока не получат весь рисунок со всеми подробностями

коричневого тона; тогда отпечаток моют сначала в холодной воде, для удаления из желатины двуххромового кислого калия, нетронутого светом, а затем уже в теплой воде до тех пор, пока на бумаге не останется только темный отпечаток; эта промывка может вестись уже на свету, так как очувствленная таким образом бумага чувствительна к свету только тогда, когда она суха. Когда это достигнуто, то бумагу погружают в раствор 2 частей воды и 1 части серной кислоты, в котором коричневый отпечаток пропадает, обесцвечиваясь; затем бумагу хорошо моют для удаления из нее серной кислоты и высушивают.

Если рассматривать такую бумагу на просвет или прямо, то нет возможности заметить отпечатка, так как бумага кажется совершенно белой; если же такую бумагу положить в воду на несколько секунд, то отпечаток становится виден со всеми своими подробностями, до тех пор, пока бумага будет сыра, но как только она высохнет, отпечаток снова пропадает, до тех пор, пока бумагу снова не намочат.

ж. «Фотографъ-Любитель», №12, 1895 г..



Обучить творческому акту искусства нельзя; но это не значит что нельзя воспитателю содействовать его образованию и появлению. Через сознание мы проникаем в бессознательное.

Л.С. Выгодский

В «Фотобукваре»* есть глава «Холодно... теплее... горячо!», в которой мы вместе с читателем искали ответ на вопрос, что же такое «лучший» кадр. Приходит время, и таких *лучших* кадров становится все больше и больше, и тогда перед молодым фотографом встает следующий вопрос: «Что делать?» Как из этого огромного количества «руды» выбрать самое ценное? Термин «*отбор*» — частый гость в лексиконе фотографов.

Действительно, на первых порах бывает трудно определяться в собственных фотографиях. Поэтому возникает необходимость вынести свои работы на суд других. Когда вы показываете их разным людям (а чем выше авторитет критиков, тем лучше), и если при этом они отбирают в основном одни и те же работы, это может являться одним из критериев оценки вашего творчества. Конечно, о вкусах не спорят, и субъективность во мнениях всегда присутствует, но все же, закон «*больших чисел*» действует и здесь.

Давайте на конкретном примере это проверим.

Перед вами *фотографический пасьянс* из работ молодого талантливого фотографа, а вернее, *фотографини* — Ольги Ливийской (стр. 42-43). Попробуйте, отобрав лучшие фотографии, определить в творческой ориентации автора.

Если возникли затруднения уже на первом этапе, могу посоветовать придерживаться схемы или, вернее, использовать **алгоритм**, по которому действовала я, решая эту далеко не простую кураторскую задачу.

Алгоритм отбора

1 этап

Я начала с того, что разложила все фотографии по жанрам.

2 этап

В каждом жанре отметила звездочкой лучшие, на мой взгляд, работы.

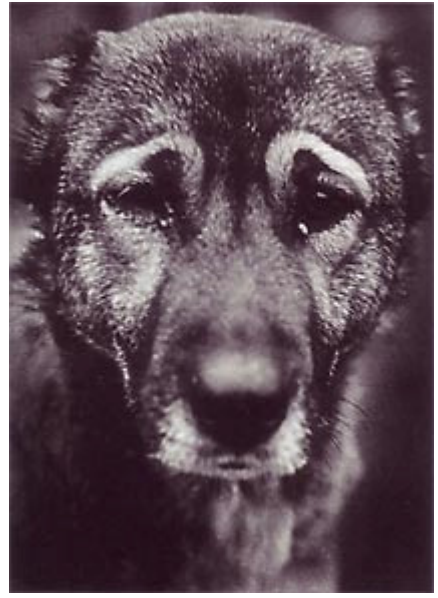
3 этап

Теперь анализирую полученный результат: вижу, что в жанре «портрет» лучших снимков больше всего. О чем это говорит? Скорее всего, о том, что этот жанр наиболее близок автору. С другой стороны, в творчестве «количество» не всегда переходит в «качество». Порой один натюрморт может «*перевесить*» десяток портретов.

4 этап

Затем (уже не смотря на жанр) оставляю только лучшие, на мой взгляд, снимки.

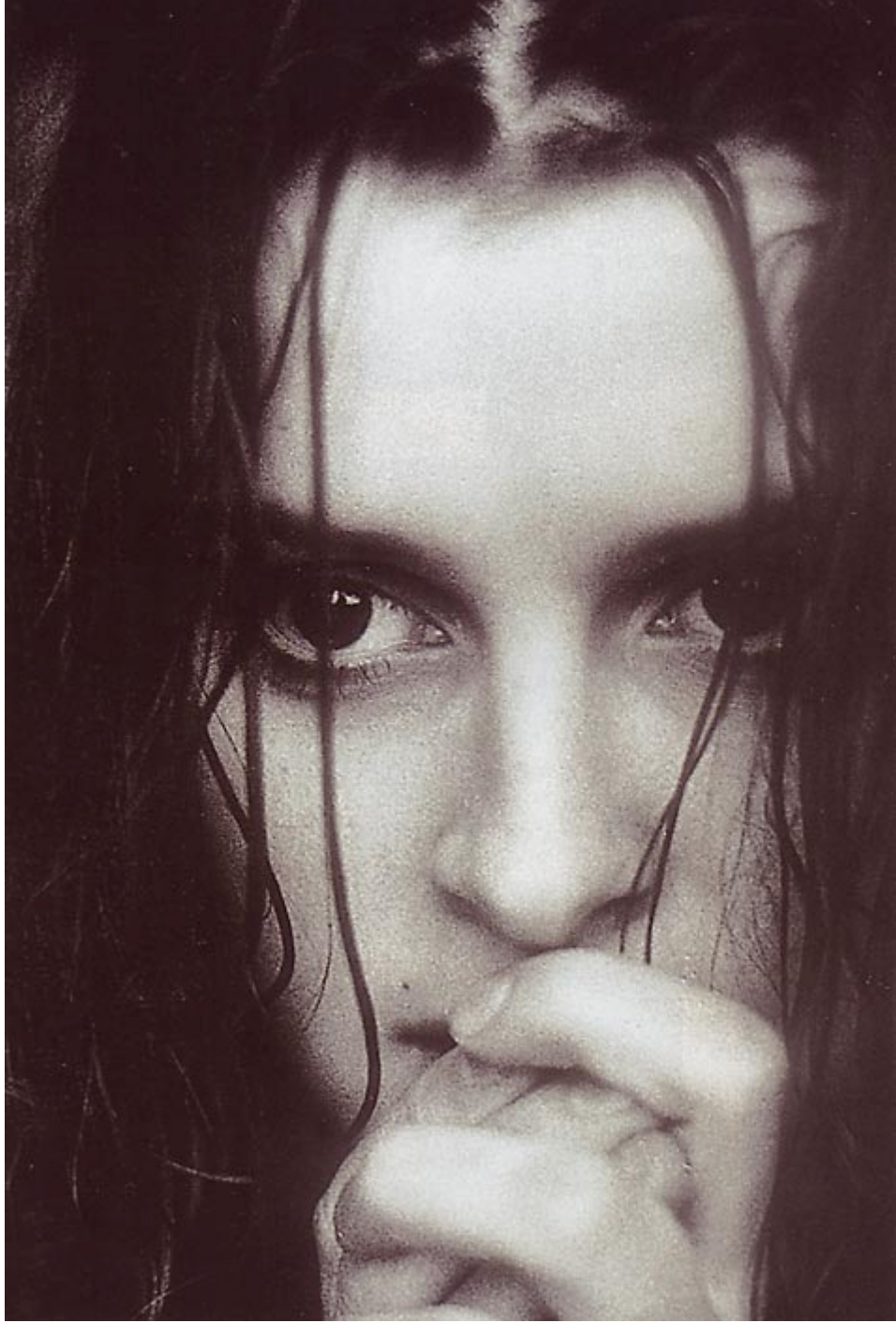
*А. Агафонов, С. Пожарская, «Фотобукварь», М., 1993



Ольга Ливинская, контрольки фотогографий



Ольга Ливинская, «XXX»



5 этап

Вновь анализирую результат отбора: вижу, что больше всего *лучших* фотографий осталось в жанре «портрет». И это уже позволяет судить о творческой ориентации автора.

Ольга Ливинская, «XXX»



Но не торопитесь давать «добрые» советы типа: «Снимай только портреты, они у тебя лучше всего получаются!». *Выход на свою тему* — процесс очень сложный, а порой и просто мучительный. Иногда проходят годы и годы, прежде чем фотомастер определится. Более того, зачастую, как и у живописцев, одна тема сменяется другой. Вспомните периоды творчества у Пикассо: «голубой», «розовый», «кубизм». А начинал великий мастер с академической реалистической живописи. «*Певцов одной песни*» в живописи больше, чем в фотографии. Но это, скорее, связано с технологией творчества. Однозначности здесь быть не может, ибо сама жизнь столь непредсказуема, столь изменчива, что фотограф, как *светописец жизни*, не может не меняться вместе с ней. Все зависит от конкретного человека, от личности художника.



Светлана Осъмачкина, из цикла «Материя»

Итак, мы с вами сделали *отбор*, а теперь попробуем подвести итог и ответить на вопрос: существуют ли объективные критерии оценки фотографических работ. Есть ли общие принципы, которые характеризуют *хорошую* фотографию и являются «художественной гарантией» ее качества?

После просмотра и анализа работ Ольги Ливинской, а также фотографий ведущих фотомастеров прошлого и настоящего можно ответить на этот вопрос положительно.

Какие же главные качества присущи таким работам?

Критерии оценки

Прежде всего это **техническая грамотность**, т.е. правильный выбор параметров съемки, проявки, печати. Техническое совершенство необходимо в любой работе, но в фотографии пренебрежение этим условием сразу же выдает дилетанта, ибо любой уважающий себя мастер никогда не вынесет на суд зрителей «сырую» (с точки зрения техничности исполнения) работу. Сюда входит не только грамотная печать, но и механическая и оптическая ретушь, дизайнерское оформление работы, название, подпись автора, дата ее создания, которыми наши фотографы зачастую пренебрегают.

Второй критерий — **оригинальность**. Фактор оригинальности — важнейший в создании любого, в том числе и фотографического, произведения. Оригинальность — это способность художника увидеть новое, *необычное в обычном*. Она может выражаться как в форме, так и в содержании фотоснимка. Посмотрите на фотографии Светланы Осьмачкиной, и вы наверняка отметите присутствие творческой оригинальности в этих работах.

Третий критерий хорошего снимка — **общественная значимость**. Он означает, что содержание (идея, тема) снимка обладает художественной и культурной ценностью, т.е. интересен не только одному его создателю (его родным и знакомым), но и относительно большому числу *чужих* людей.

Это качество проявляется в художественной обобщенности изображения, т.е. в способности автора, беря за основу конкретный, частный изобразительный материал, показать «типическое», характерное для многих таких же объектов или ситуаций.

Критерий «общественная значимость» не надо понимать буквально, вернее, его необходимо рассматривать в достаточно большом временном пространстве. Порой творчество того или иного художника «опережает» время или бывает им «не востребовано». К примеру, стихи Николая Гумилева и Зинаиды Гippiус (как и многих других поэтов-символистов) в период революционных потрясений считались упадническими и антипатриотическими. Те из поэтов, кто мог «перестроиться», стали писать ангажированные стихи,

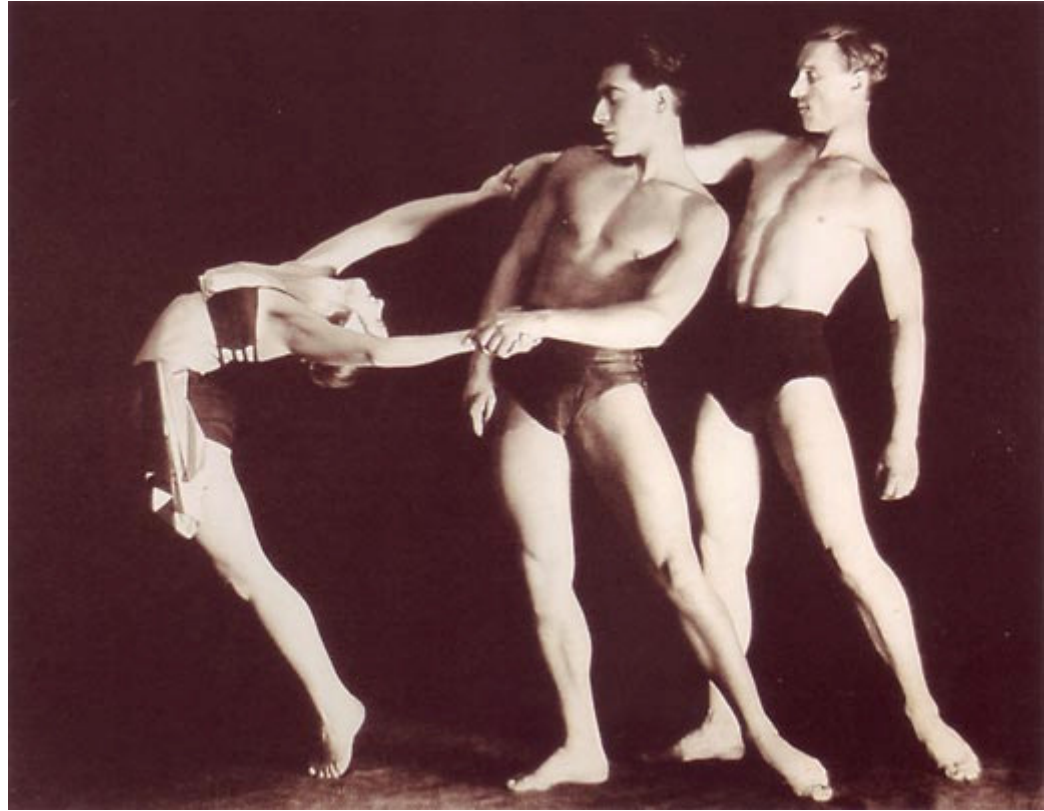
Александр Гринберг, студия Веры Майя, с выставки «Искусство движения», 1928 г. (из архива СФР)



а кто не смог или не захотел, вынуждены были эмигрировать. Прошло время, и спустя полвека мы заново открываем для себя многие славные имена поэтов Серебряного века.

Впрочем, это относится не только к поэзии, но и к другим видам искусства, в том числе, к живописи и к фотографии; многие художники-импрессионисты

Александр Гринберг. (из архива СФР)



жили в нищете, а сегодня их картины на художественных аукционах продаются за огромные деньги.

Работы Александра Гринберга* долгое время были под запретом. Сам фотограф-художник, непревзойденный мастер обнаженной натуры, участник всех четырех фотовыставок «Искусство движения» (последняя состоялась в 1935 г.), был осужден Особым совещанием НКВД СССР в 36-ом году «за распространение порнографии» и провел в заключении много лет. Сегодня эти же самые фотографии с успехом демонстрируются на всероссийских и международных фотовыставках, охотно покупаются коллекционерами и любителями фотографии.

Четвертым и najważнейшим критерием *фотошедевра* является его **образность**. Это способность автора выразить абстрактную идею в конкретной материальной форме. Более подробно об этом мы поговорим в следующей главе — «Рождение образа», а здесь лишь отметим, что образность может присутствовать как в художественных фотографиях, так и в документальных, репортажных снимках (*стр. 48-49*).

Нельзя не сказать еще об одном, довольно небесспорном, критерии хорошего снимка. Близкий к образности, но точнее его трудно определить, ибо лежит он в области *бессознательного*. Там, куда мы не столь уж часто заглядываем, и где большей частью царствуют парапсихологи и экстрасенсы. Поэтому возможно, что сказанное ниже вызовет лишь снисходительную улыбку на лицах материалистов.

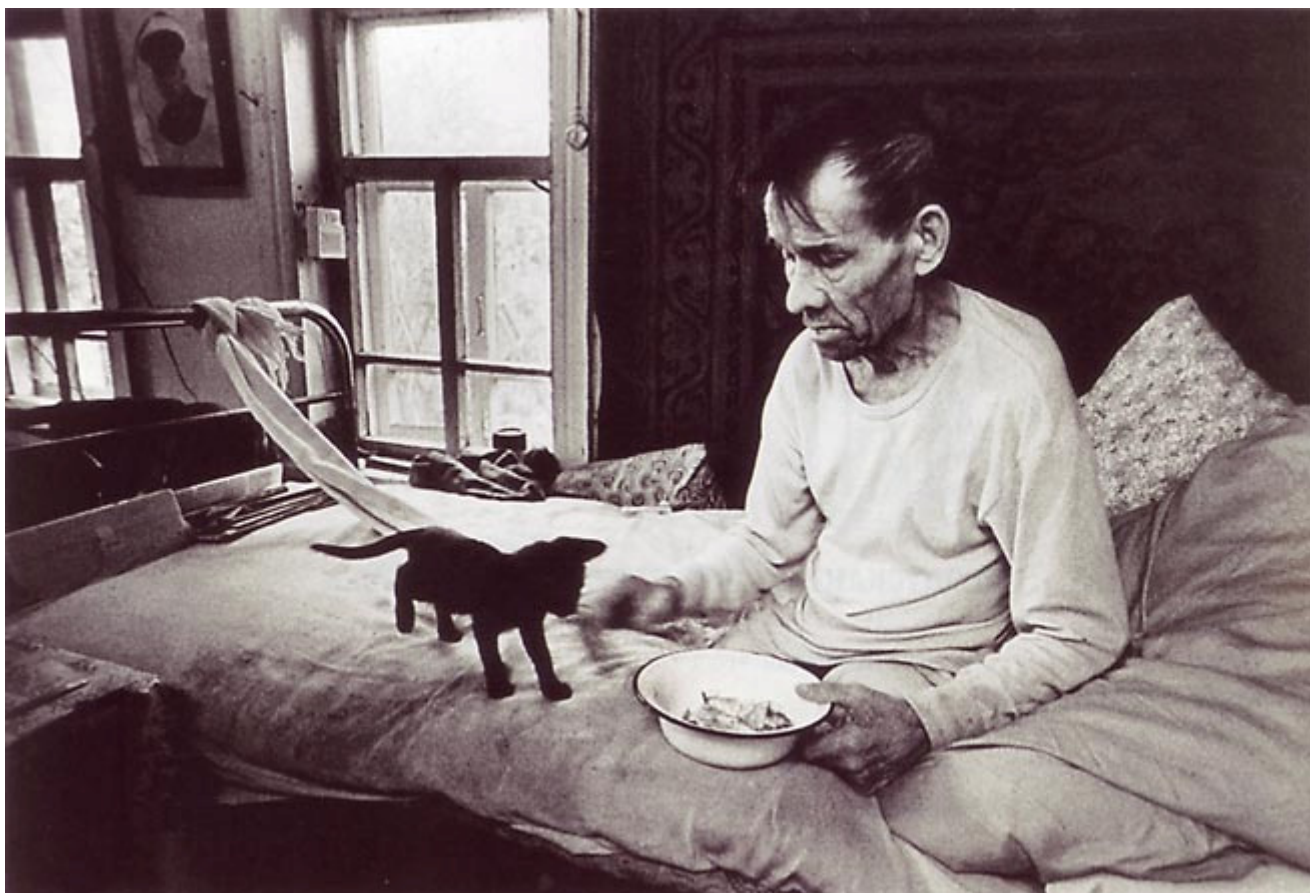
* Гринберг Александр Данилович (1885-1979) - классик русской светописы.

Людмила Таболина, «Все тот же двор»



Евгений Компанийченко, «Мифологический сюжет»





Тем не менее, стоя на выставке перед иной картиной или фотографией, порой ощущаешь, пусть неосознанно, а на уровне какого-то «*седьмого*» чувства, внутреннюю близость к тому, что изображено. От этих работ исходят невидимые «флюиды», как сейчас говорят, *биополя*, которые настроены в унисон с твоим собственным чувственным и эмоциональным миром. Но что самое удивительное: это происходит (хотя и в меньшей степени) не только с оригиналами, но и с репродукциями данных картин и фотографий, когда видишь их в альбомах или в каталогах художественных выставок. Разгадка, научное объяснение этого феномена — дело будущего. Бесспорно одно: это иррациональное свойство проявления души и духа человека, назовем его условно «*аурность*», имеет место. Присутствие ауры в картине или в фотографии благотворно ощущается подготовленным и чутким зрителем. Поэтому **аурность** может быть своеобразным, пусть и очень субъективным, критерием оценки изобразительных работ.

Итак, мы назвали пять основных критериев фотопроизведения. Конечно, это не аксиома, а лишь скромная попытка найти такой «инструмент», который помогал бы при анализе фотографий, делая этот процесс чуть более объективным.



Из истории фотографии

ПРОПУСКАНИЕ СВЕТА ЧЕРЕЗ ТЕЛО ЧЕЛОВЕКА

В «Scientific American» доктор Киме поместил статью о своих опытах над пропусканием торсом человека актиничных лучей, подтвердив это с помощью фотографии.

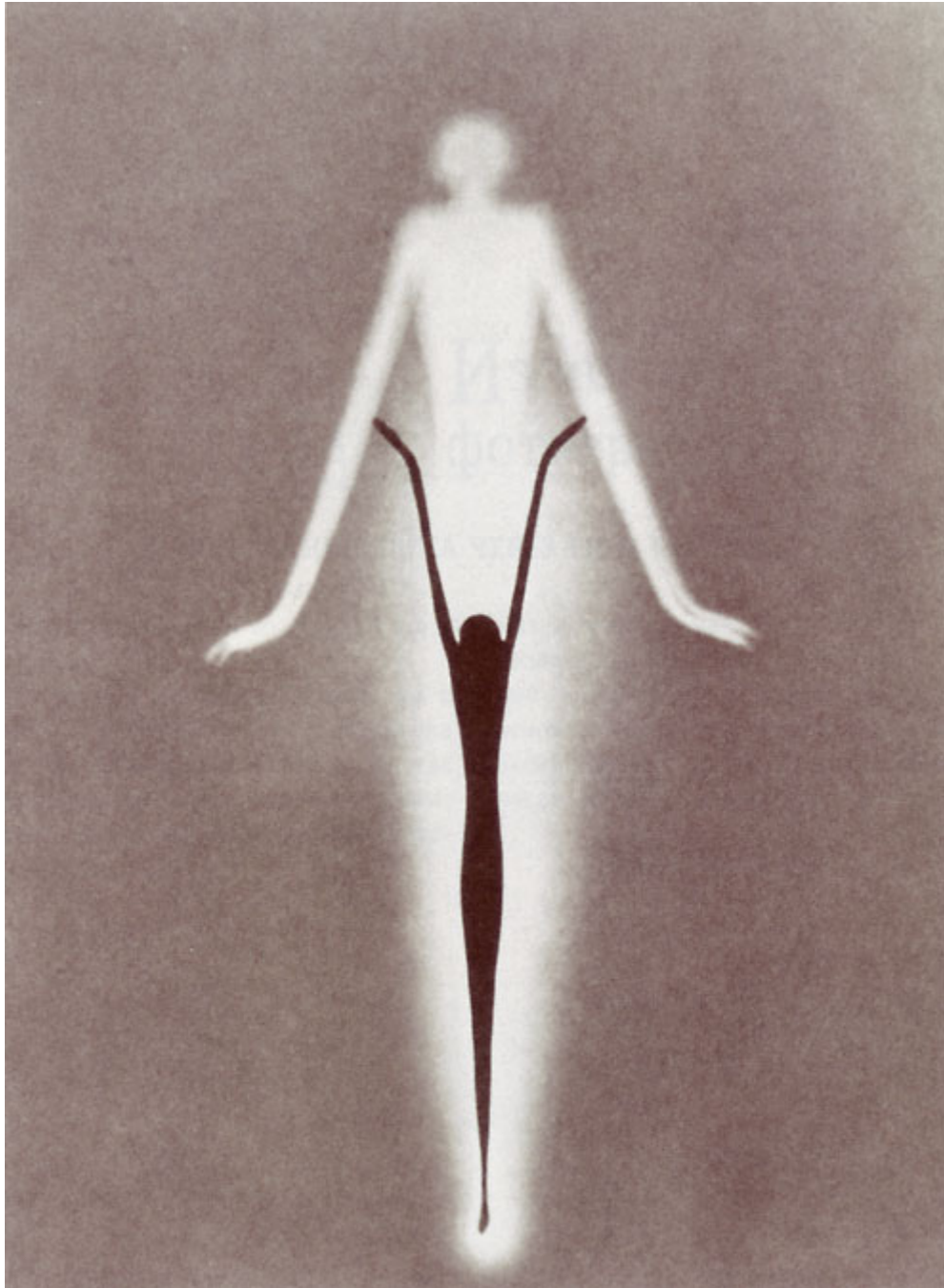
Опыт его состоял в том, что в лаборатории, в копировальную рамку под негатив была заложена чувствительная бромосеребряная пластинка, и тогда вся рамка была привязана к спине человека, покрытая, кроме того, бинтом так, чтобы никакой посторонний свет не мог попасть.

Человек этот был положен спиной на землю под лучами солнца. Через 15 минут такого освещения копировальная рамка была снята со спины человека в лаборатории, и пластинка проявлена; на ней получился диапозитив негатива. На этом основании доктор Киме приходит к заключению, что актиничные лучи солнца свободно проходят тело человека, как и X-лучи*.

ж. «Фотографъ-Любитель», №1, 1901 г.

* X-лучи – рентгеновские лучи

Ф. Дригкол, «Душа», 1931 г.



Ограничение несет в себе истинный триумф формы.

Сальвадор Дали

В Эстетическом словаре **образ** трактуется как специфическая для искусства форма отражения действительности и выражения мыслей и чувств художника, другими словами, это соединение объективной реальности и субъективного видения художника. Существует и другое определение: художественный образ — это средство и форма освоения жизни искусством, способ бытия художественного произведения.

И то, и другое определение верно, но они не в состоянии передать всю многогранность и неоднозначность этого понятия в отношении конкретного произведения. Где лежат его корни? Какова его природа?

Сначала обратимся к словесности, а точнее, к поэзии, которая является одной из самых древних и лаконичных форм образного видения мира. Наиболее характерно эти качества проявляются в японской средневековой классической поэзии «хокку».

Хокку — это нерифмованные трехстишия, в которых образ столь насыщен и в то же время столь «скульптурно» лаконичен, что в нем уже невозможно ничего ни прибавить, ни отнять. Всего в трех строках японские мастера художественного слова умели вместить целый мир ощущений и переживаний. Но читать хокку надо не только глазами. Необходимо пропускать их через свое сердце. Надо настроиться на определенную чувственную волну, и тогда вы сможете, прочитав эти строки, ощутить их музыкальный строй и удивительную образность.



Кацусика Хокусай

*Старый пруд.
Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине.*

Басё*

*Срезан для крыши камыш.
На позабытые стебли
Сыплется мелкий снежок.*

Басё

*Мацуо Басё (1644-1694) - знаменитый японский поэт 17 века.

образ



*Тихая лунная ночь...
Слышно, как в глубине каштана
Ядрышко гложет червяк.*

Басё

*Подушка из травы.
И мокнет пес какой-то под дождем.
Ночные голоса.*

Басё

*Осенний дождь во мгле!
Нет, не ко мне, к соседу
Зонт прошелестел.*

Ранран

*Чуть слышные всплески багра –
Лодка плывет на рассвете.*

Соги

Если мы проведем анализ структурного построения «хокку», то заметим, что образ в нем «конструируется» сложением двух или трех элементов-фраз.

Возьмем, к примеру, первое трехстишие — в нем три образных составляющих: «Старый пруд», «Прыгнула в воду лягушка», «Всплеск в тишине». Читая первую строку, «Старый пруд...», каждый из нас (исходя из своей зрительной и образной памяти) *видит* старый пруд. Читая вторую строку, «Прыгнула в воду лягушка...», — не только *видит*, но и *ощущает*. И, наконец, читая третью, «Всплеск в тишине...», — и *видит*, и *ощущает*, и *слышит*.

В результате слияния трех различных восприятий* рождается некая новая *субстанция* из мыслей, чувств и ощущений. Поэтому ее невозможно описать только словами. Она возникает сначала у создателя, а при чтении — у читателя (слушателя).

Художественный образ в хокку строится на основе *непосредственного жизненного наблюдения*. И эта правда жизни, почти фотографическое описание того, что наблюдает поэт во время созерцания действительности, сближает поэзию и фотографию. Другим объединяющим моментом выступает *лаконичность формы* подачи материала: умение выделить главное и изобразить его минимальными, но в то же время емкими и выразительными художественными средствами.

Теперь обратимся к стихам современных поэтов.

Отметим, что образность в них также строится на основе точного жизненного наблюдения и лаконичности выражения, но к ним добавляется еще и личностный момент — *авторское отношение к происходящему*.

Поэтическое сопоставление двух *простых* образов («корзинка с земляничкой» и «заря») рождает новый, более сложный, *синтетический* образ, в котором присутствует несколько видов сенсорных восприятий и поэтому его также невозможно выразить только с помощью слов.

Другим ярким примером словесной образности могут служить народные пословицы, загадки и поговорки, в которых глубина содержания сочетается с совершенством формы:

— *Как собака на сене: и сама не ест, и другим не дает;*

— *Либо грудь в крестах, либо голова в кустах;*

— *К старости зубы тупее, а язык острее;*

— *Лучше хлеб с водою, чем пирог с бедою.*

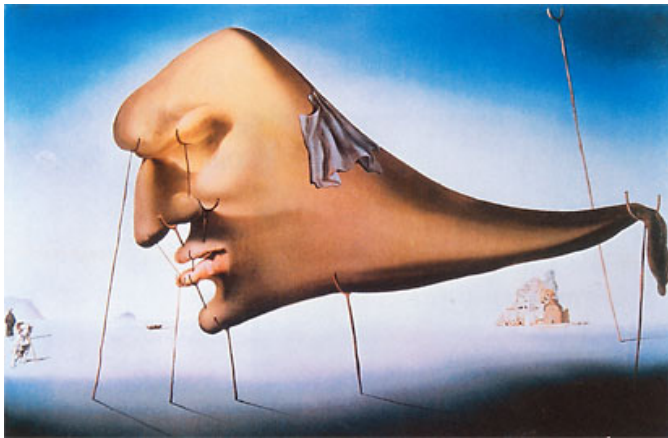
Точное жизненное наблюдение, выраженное в лаконичной и выразительной форме, — вот составляющие этой образности.

*Под сердцем травы тяжелеют росинки,
Ребенок идет босиком по тропинке,
Несет землянику в открытой корзинке,
А я на него из окошка смотрю,
Как будто в корзинке несет он зарю.
Когда бы ко мне побежала тропинка,
Когда бы в руке закачалась корзинка,
Не стал бы глядеть я на дом под горой,
Не стал бы завидовать доле другой,
Не стал бы совсем возвращаться домой.*

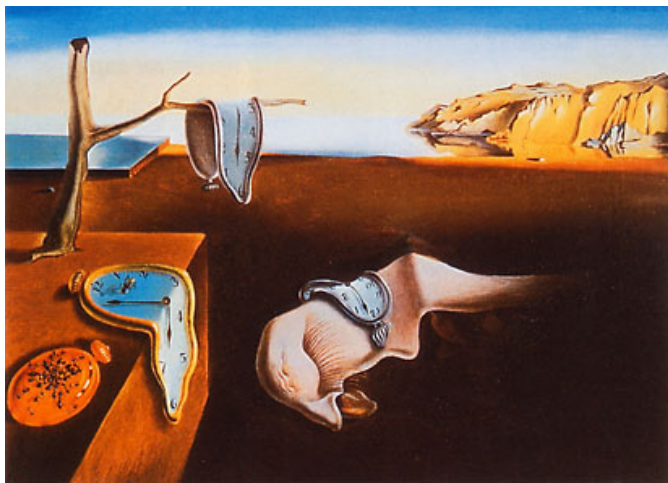
Арсений Тарковский

* О психологической сущности различных восприятий мы поговорим позднее, в главе «Зарядка для глаз, сердца и ума».

Сальвадор Дали, «Сон», 1931 г.



Сальвадор Дали, «Мягкие часы», 1931 г.



В живописи к наиболее яркому примеру образного видения мира, несомненно, можно отнести творчество испанского живописца Сальвадора Дали, о котором мы уже говорили в начале книги.

Один из самых запоминающихся образов Дали — «Мягкие часы» (другие названия этой работы: «Постоянство памяти», «Твердость памяти»). Любопытный момент: образ этих часов был навеян художнику... мягким куском сыра «камамбер».

Последней работой Сальвадора Дали стала картина «Ласточкин хвост». Это простая каллиграфическая композиция на белом листе. Отход от эксцентричности, которая сопровождала художника на протяжении всей его жизни, и «приход» к творческому аскетизму очень символичны и могут служить наглядным подтверждением известного афоризма: «Все гениальное — просто».

Но если в картинах Сальвадора Дали образ — это результат иррационального, подсознательного конструирования, давайте назовем это «северным полюсом» воображения художника, то на другом его конце, на «южном», существует и совершенно противоположный мир, в котором образ рождается в результате духовных исканий и размышлений, под воздействием глубоких, порой мучительных внутренних переживаний.

Это творчество, идущее не от подсознательного чувствования, а от чувственного сознания, проще говоря, от сердца и души. Наглядным примером такого подхода может служить творчество Виктора Попкова.

Виктор Попков (1932—1974 гг.) — талантливый художник, жизнь которого трагически оборвалась, когда ему было сорок два года. Но то, что он успел создать, несомненно, принадлежит истории изобразительного искусства. Его картины пронзительно поэтичны и музыкальны. Поэтическая образность — отличительная их черта. Виктор Попков не вел дневников, но в сохранившихся немногочисленных заметках отразились его творческие искания и находки, которые в какой-то мере приоткрывают таинственную завесу творческой лаборатории художника:

«15 февраля 1966 г.

Есть два подхода мышления в видении мира и холста.

1. Предметный.

Когда мыслишь композицию, как смотрение фигур, лиц, рук, фона, предметов и т.д. и компоуешь этими конкретными вещами (предметами) [итальянцы].

2-ой путь — это путь Среды, где не важно, лицо ли это, или руки, или костюм и дом, а важно расположение цвета-тона во всем холсте (как в сумерки), все предметы превращаются в среду из различных пятен, и не важна компоновка фигур, а важна компоновка всего холста...».

«19 октября 1970 г.

...И я теперь понимаю, для того чтобы после твоей смерти о тебе вспоминали с благодарностью, нужно иметь мужество жить, мучаясь, страдая от радости, любить радость, смех, здоровье, все красивое, сильное, живое и все, что движется, тело, мысль, душа. И еще: каждому возрасту свойственна своя красота и тела, и духа. Но самое прекрасное тело — в молодости, а дух — в старости».

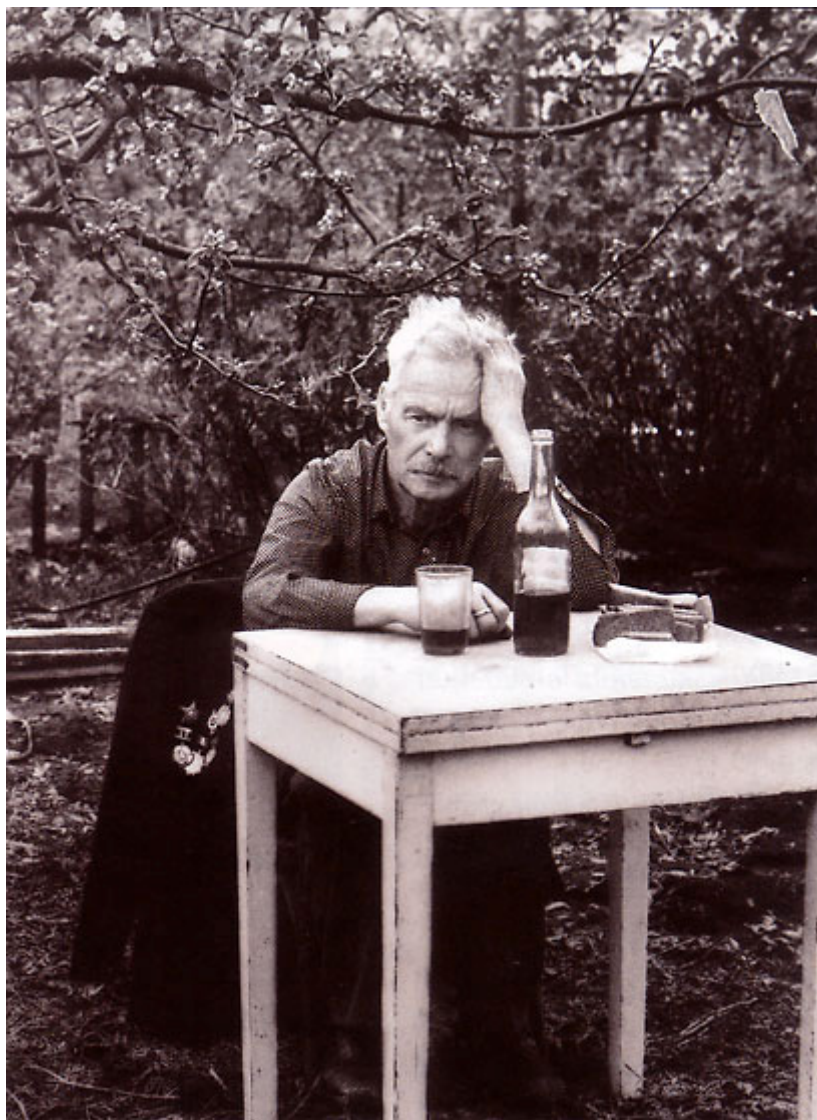


В. Попков, «Шинель отца», 1972 г.



В. Попков, «Двое», 1966 г.

Вера Федотова, «Где же вы теперь, друзья-однополчане...»



*Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны.
В том, что они — кто старше, кто моложе —
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сберечь, —
Речь не о том, но все же, все же, все же...*

Александр Твардовский

Образ — понятие многоликое. В каждом виде искусства существует своя образная структура, свой язык, свои границы материализации этого образа.

А что, если мы нарушим эти границы и попробуем соединить в единое целое образы разных видов искусств? Правда, мы с вами здесь не станем пионерами, ибо есть кино, где «образный симбиоз» успешно существует уже около века. А еще раньше (и до сих пор) художники слова и изображения успешно сотрудничали на страницах книг и журналов.

Песня — это успешное подтверждение гармонического сотрудничества поэтов и музыкантов. А балет — творческий тандем музыки и движения.

Тем не менее, давайте обратимся к изображению и слову. Попытаемся проанализировать, что происходит в результате соединения двух образов (словесного и изобразительного).

Как видим, соединение словесного и изобразительного образа рождает новое его качество, дает новый импульс нашему чувственному восприятию.

*Не обманись — я не мадонна,
На свете трудно жить святой,
И ты не верь, когда невольно
Во мне увидишь образ той,*

Светлана Турий, «XXX»



*Кто в снах являясь полнолуных,
Чарует взор в сиянье грез,
В мечтах пленительно-безумных
Не принимай меня всерьез.*

*А впрочем, жизнь сама игрушка
В руках незримого творца,
Судьба закутана в дерюжку,
Не разглядеть ее лица.*

*Но из тюрьмы житейских будней
Душа вдруг вырвется в полет,
Когда твой взгляд, как голос чудный,
Меня мадонной наречет.*

Светлана Пожарская



Теперь обратимся к кино, где присутствуют и слово, и музыка, и изображение, и где путем синтеза разных видов искусства создается новое художественное целое.

О природе образа в кино размышлял гениальный режиссер нашего времени Андрей Тарковский, чьи фильмы: «Иваново детство», «Зеркало», «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение», — несомненно, принадлежат к образному кинематографу. Делясь творческим опытом на страницах журнала «Искусство кино», он писал о том, что наблюдение и есть первооснова кинематографического образа.

Но прямая холодная фиксация документальных событий еще недостаточна для создания образа. Образ в кино строится на умении автора выдать за наблюдение *свое* ощущение

объекта. *Лаконизм* передачи наблюдения — следующая составляющая образа и в кино. Тот же Андрей Тарковский в статье «О кинообразе» писал, что любое творчество связано со стремлением к простоте, к максимально простому способу выражения. Но что это стремление (найти самую простую, лаконичную форму выражения) и есть самое мучительное в творчестве.

В фильмах Тарковского содержание и форма так гармонично связаны и в то же время так незаметно *меняются местами*, что зачастую невозможно бывает их разделить. В фильме «Зеркало» чувственная красота мира вещей, предметов, окружающих героя в его повседневной жизни, органически сливается с одухотворенностью вселенской жизни, с душевным миром человека. Границу перехода невозможно уловить, ибо каждому она является в свое время и зависит от чувственного восприятия, *глубинной памяти* и *духовного зрения*^{*}. Стихи, которые звучат в «Зеркале», принадлежат отцу режиссера и великолепному поэту Арсению Тарковскому. Они не только *поэтический комментарий* фильма, но вместе с музыкой и живописью, органически вплетаясь в ткань картины, создают новую форму художественного мышления, являясь составными элементами образной структуры всего фильма.

^{*}Понятия, введенные Даниилом Андреевым в книге «Роза мира». М.: «Прометей», 1991 г.

Когда смотришь фильм «Зеркало», то становишься не только зрителем, но и одновременно соучастником, соавтором, сотворцом фильма, ибо параллельно конкретному изображению на экране рождается собственный ассоциативный ряд. Мысли и переживания, возникающие во время просмотра фильма, порождают собственные образы, органично сливающиеся с происходящим на экране. Поэтому фильм этот можно смотреть много-много раз и всякий раз видеть его по-новому.

Неоднозначность восприятия — такую свободу выбора подарил нам талант режиссера.

Фильм А. Тарковского «Зеркало» — это зеркало, в котором тот, кто к этому готов, может увидеть свою душу и свою судьбу. Для кого-то он останется «вещью в себе», непонятной, а потому раздражающей «заумностью», а для кого-то станет открытием себя и окружающего мира.

Но в данный момент для нас в фильмах Тарковского важен момент истины, заключающийся в том, что его творчество базируется на наблюдательности, на документальности факта, с одной стороны, и на ярко выраженной авторской позиции — с другой. Процесс создания художественного образа можно охарактеризовать, как стремление автора передать свои эстетические мысли и чувства через словесный, изобразительный или иной материал читателю, слушателю, зрителю. Поэтому *сопереживание* — важнейший процесс восприятия образности. Он зависит не только от мастерства художника, но и от жизненного опыта и мастерства читателя (слушателя, зрителя).

Но если кино — это «время в форме факта», и это время определяется *ритмом*, т.е. течением времени внутри кадра (который и является формообразующим элементом в кино), то фотография — это «факт остановленного мгновения» или (по определению Ролана Барта) — «прошедшее в настоящем».

В чем же специфика *фотографического образа*? Как он рождается?

Порой изначальной точкой создания образа в фотографии служит некое представление «в голове», которое фотограф стремится реализовать с помощью фотографических средств. И здесь, пожалуй, можно поспорить с утверждением, что «художники создают, а фотографы выбирают», ибо современная фотография, особенно компьютерная, дает основание с этим не согласиться. Порой эстетический момент рождается в результате «случайного», спонтанного нажатия спуска затвора.

*Свиданий наших каждое мгновенье
Мы праздновали, как богоявление,
Одни на целом свете. Ты была
Смелей и легче птичьего крыла,
По лестнице, как головокруженье,
Через ступень сбегала и вела
Сквозь влажную сирень в свои владенья
С той стороны зеркального стекла...*

(из стих-я Арсения Тарковского
«Первые свидания»)



Фотограф выбирает ту «случайность», тот «момент истины», который наиболее соотносится с его внутренним состоянием. Этот внутренний образ — таинственный результат переживаний душевной жизни художника, опирающийся на его эстетический и жизненный опыт.

Заключительный этап — материализация этого образа выразительными средствами фотографии. А теперь на конкретных примерах посмотрим, как это происходит.



Павел Кривцов, «Изгнанник»

Вот две фотографии. Одна из них (*Сергей Потапов, «Летящие»*) сделана «по воображению», или, как говорят художники, по представлению. Другая (*Павел Кривцов, «Изгнанник»*) — «остановленное мгновение реальности».

Есть ли что-то общее между этими, на первый взгляд, совершенно различными снимками? Да. Прежде всего, изображение конкретного момента действительности, но в котором, как в капле воды, отразилось общее, *типическое*.

Дмитрий Бальгерманц, «Горе», 1942 г.



Смотря на фотографию Павла Кривцова, мы видим конкретного бедного пса, замерзающего в телефонной будке, и, одновременно, (мысленно и чувственно) переживаем за всех бездомных животных, которых никогда не видели и не увидим.

Образ в работе Сергея — другого рода. Здесь для автора более важно поэтическое изображение человека. «Люди парят, как птицы» — идея эта осуществлена на снимке с помощью фотомонтажа, и в нем реальность дана в художественном переосмыслении.

Два момента — *конкретное и воображаемое* — могут присутствовать в снимках в разных пропорциях.

В фотографии «Изгнанник» приоритет отдан реалистическому изображению жизни. А на снимке «Летящие» акцент сделан на воображаемом. Но и в первом, и во втором случае есть *обобщение*, как необходимое условие для создания образа.

Еще один важный момент, который есть в этих двух образных фотографиях — *соучастие происходящему*.

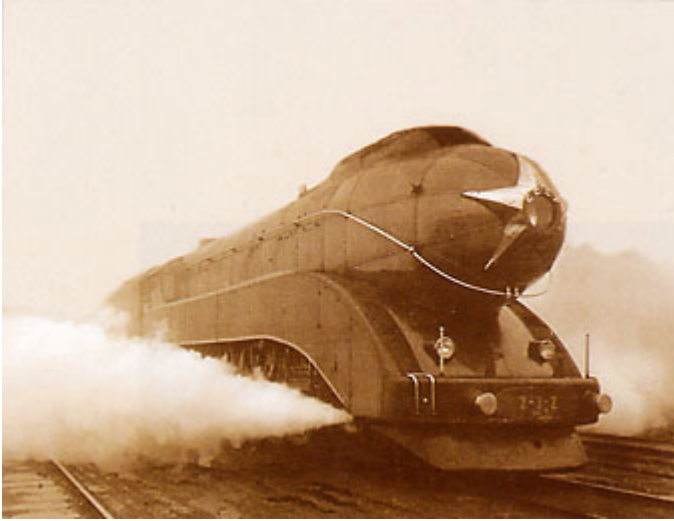
Как будто, пусть на миг, но ты сам влезашь в шкуру бедного пса, ощущая на себе холод, одиночество «собачьей» жизни. И как будто это ты паришь в небесах, переживая ни с чем не сравнимое чувство полета. Наше восприятие, преодолевая границы кадра, выходит в пространство воображения, давая пищу новым мыслям, новым чувствам и переживаниям.

Работа Дмитрия Бальтерманца «Горе» вошла в классику отечественной фотографии как пример документальной публицистики. Сегодня, используя компьютерную технологию, мы можем восстановить процесс создания образа на этом документальном снимке.

Первоначально на небе не было облаков; автор впечатал их с другого негатива для усиления эмоционального воздействия.

Документальная основа в снимке сохранена, но вмонтирование тяжелых свинцовых облаков позволило усилить эмоциональное воздействие и превратить документальный факт в трагический фотообраз войны.





Другой классик репортажной фотографии Аркадий Шайхет в своем знаменитом «Экспрессе» внес художественное редактирование в изображение, подчеркнув экспрессию снимка.



Из сказанного выше мы видим, что фотография — это довольно сложная изобразительная структура, но в которой отчетливо выделяются два основных направления.

1. Документальная или журналистская фотография. Ее основные черты — *документальность* и *объективность* изображения. Здесь во главе угла стоит «Факт».



Людмила Зинченко, «Крещение»



Людмила Зинченко, «Свете тихий...»

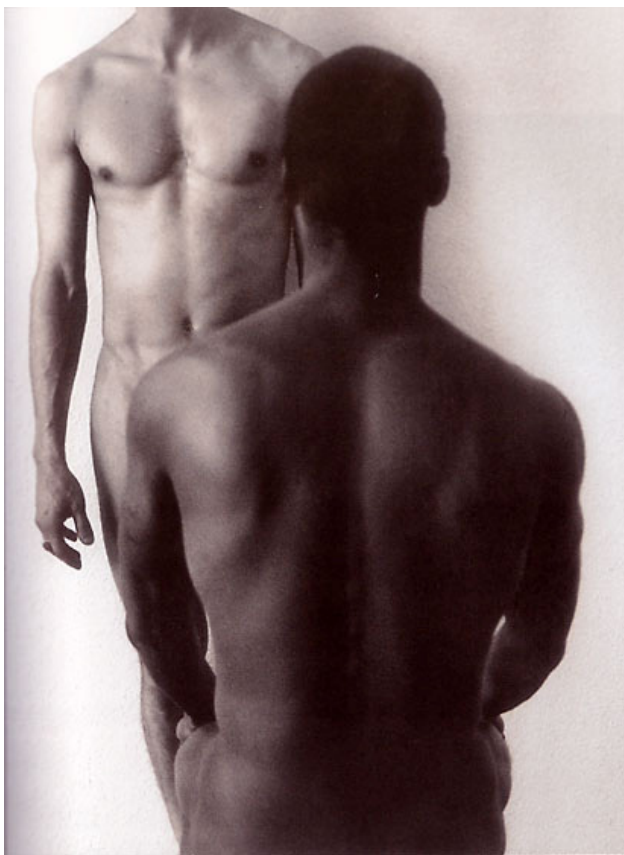


2. Художественная или творческая фотография. Ее отличительные черты — *условность* и *авторская интерпретация*.

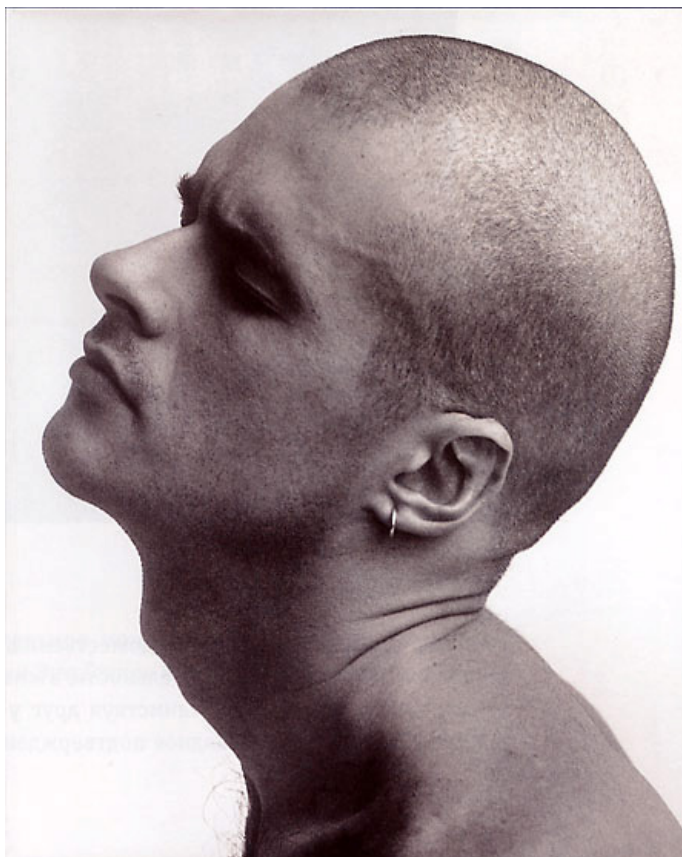
Здесь правит балом его величество *«Вымысел»* (или *«Постановка»*).

Валерий Тумбаев,
«Бабочка»,
из серии «Портрет Саши Казаринова»





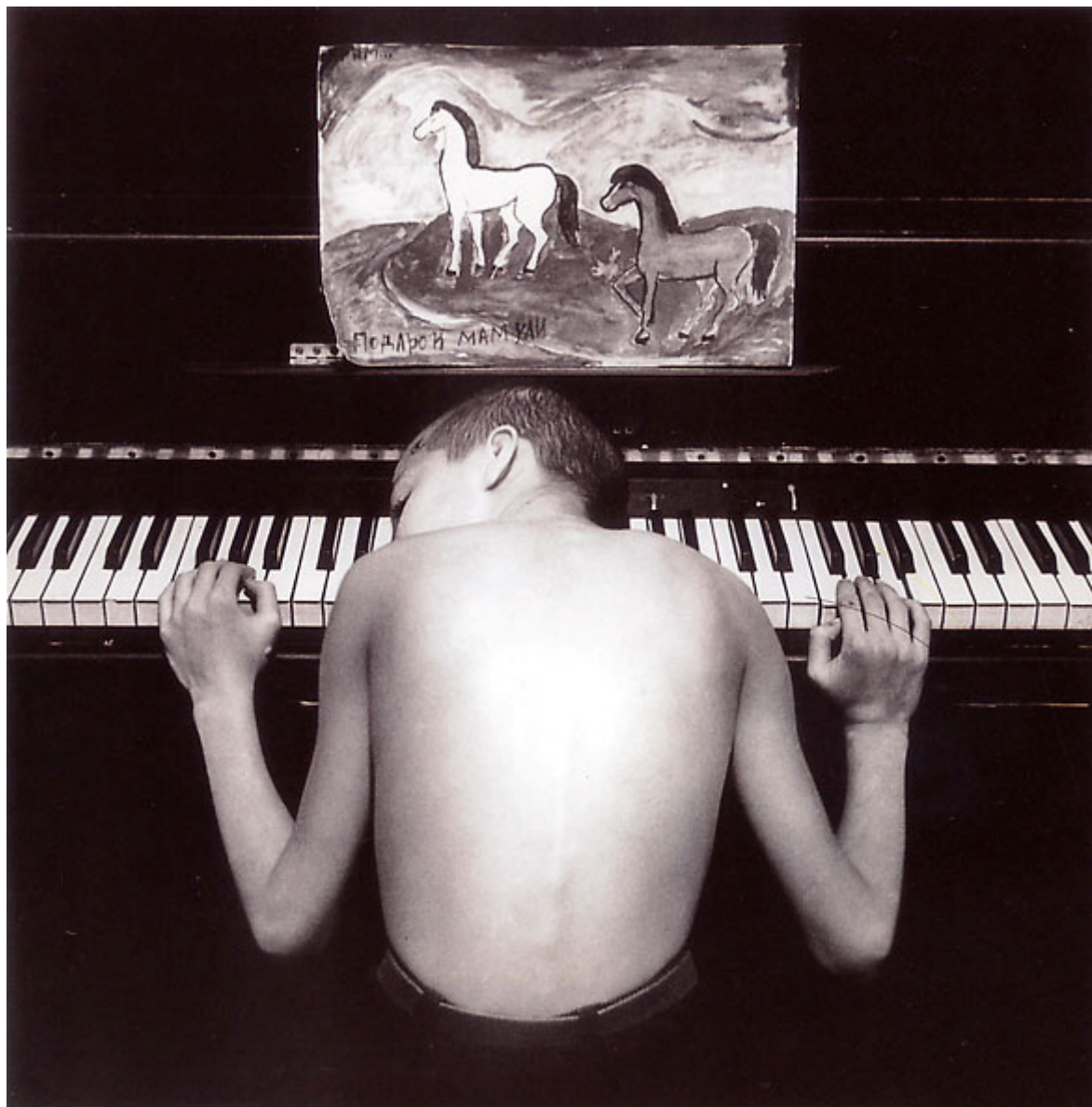
Марианна Шмиди, «XXX»



Борис Фомин, «XXX»



Хотя документальная и художественная фотография — это два различных способа видения и отражения действительности, в жизни они зачастую мирно соседствуют; по-приятельски «заходят» в гости, заимствуя друг у друга одежду (стиль). Работы А. Родченко и А.Картье Брессона — наглядное подтверждение этого «симбиоза».



Евгений Мохорев, «В своей среде»

«Чистота жанра» — это тоже относительное понятие, особенно в современной фотографии. Если мы посмотрим на фотографии Энн Геддис и Евгения Мохорева, то налицо, как говорится, «смешение крови», т.е. жанров.

Карл Пюто



Что касается образности в чисто художественной фотографии, то здесь необходимо вернуться к истории и продолжить разговор о взаимовлиянии различных видов искусств. «Импрессионизм» — живописное течение, возникшее в 1860-х годах во Франции, конечно, не напрямую, но косвенно обязано своему появлению именно фотографии. Непосредственность восприятия, стремление передать движение света в воздушной среде, значимость неподвижного взгляда на жизнь, желание художников отразить мгновенность эффекта движения, «смазанность» живописной манеры, фрагментарность композиции, ракурсы, неожиданные точки «съемки», срезы фигур — все эти характерные черты импрессионизма, несомненно, имеют свои корни в фотографии.

Примечательный факт: первая выставка художников-импрессионистов (1874 г.) открылась в фотопавильоне. Благодаря гостеприимству известного фотографа Надара, который предоставил стены своего фотоателье для экспозиции картин, парижская публика получила возможность судить, как сказалось влияние фотографии, обязанной своим существованием науке и технике, на живопись — искусство с тысячелетней историей. Однако, это влияние было взаимным.

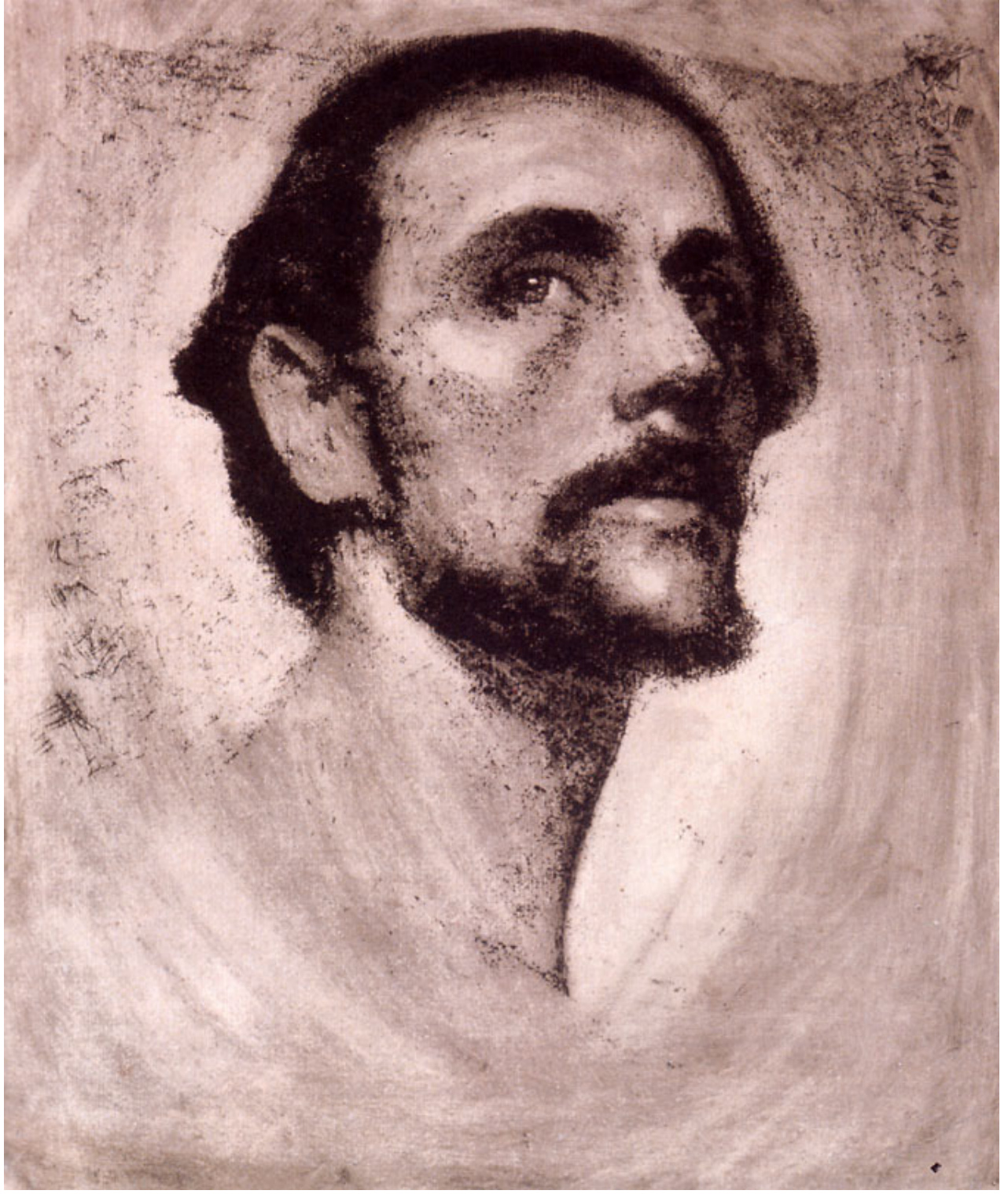
Стремление передавать настроение, символичность изобразительного языка, живописность общего построения формы, эскизность манеры, вкус к пленэру — все эти черты импрессионизма нашли свое отражение в **«фотоимпрессионизме»**, направлении художественной фотографии конца XIX - начала XX века. Технически это достигалось применением различных способов съемки и печати.

«Пигмент», «гуммиарабик», «бромойль» — все это разновидности позитивного процесса, которые использовались для создания снимков, лишенных фотографических подробностей и напоминающих живописные эскизы и картины. «Пигмент», например, позволял придать отпечатку вид гравюры. «Платинотипия» давала большую сочность и глубину тонов отпечатку. «Гумми» (гуммиарабиковый процесс), согласно желанию фотографа, мог изменять соотношение светлых и темных тонов на любом участке изображения, создавать ощущение рисунка углем, мазка кистью на полотне, окрашивать отпечаток в тот цвет, который соответствовал художественному замыслу автора.



Роберт Демаши, «Медальон», 1897 г.

А. Трапани, «Офорт», 1917 г.





Гуард, «Мадмуазель Логард»

Съемка велась мягкорисующими объективами — «моноклем», а порой и вовсе без них — «стенопом» (аппаратом с крошечным отверстием вместо объектива). Все это соответствовало живописной манере художников-импрессионистов.

Наиболее яркими представителями этого направления были Карл Пюйо и Робер Демаши (Франция), Альфред Горслей-Гинтон, Э. Гоппе, А. Кейли (Англия), Н. Петров, А. Трапани, Н. Андреев в России (*стр.* 74-77).



П.Дробнейль, «Дождь»

Альфред Горслей, «Вечер», 1900 г.





Г. Бартоп, «Вереск», 1906 г.



Во 2-ой половине 60-х годов нашего века в живописи возникло новое направление —

«Фотореализм».

Если кратко, то его можно охарактеризовать как изобразительное искусство, создающее средствами живописи и при участии фотографических средств (фотоотпечатка или слайда) подобие фотографии на холсте. Для того, чтобы избавиться от живописности и убрать мазки, художники «фотореализма» пользовались краскораспылителями-аэрографами, трафаретами, глянцевыми акриловыми красками. Фотография в работах фотореалистов выступала как доказательство абсолютной реальности события или объекта. Она утверждала объективность существования изображаемого художником мира. По замыслу фотореалистов единственное, что должно отличать картину от исходного фото, — это большой формат. Но надо отметить, что в наши дни это отличие уже не столь актуально, так как современные

тенденции развития фотографии преодолели форматную «камерность». Сегодня многие фотомастера печатают свои работы для выставок в увеличении не 30х40, и даже не 50х60 см, что было обычным форматом для 70-80-х годов, а делают «сверхувеличения» форматом от одного до нескольких метров.

Но вернемся к художникам-фотореалистам. Эта огромность размера живописных фотокартин вызвала у зрителя чувство абсурдности, скрытого смысла и подтекста в изображении. Слайд или фотография, репродуцированные живописными средствами, приобретали не только новую форму, но и новое значение. Обаяние фотоэстетики было столь велико, что ее формальные приемы, ее образы сознательно или невольно заимствовались самыми разными художниками. В фотореалистических картинах присутствует «синтетический реализм», в котором объекты и события воспринимаются одновременно и

как реальность, и как иллюзия. Создавая свои картины, художники-фотореалисты опирались на фотографию, слайд и репродукцию не только для того, чтобы как можно точнее передать натуру, но чаще чтобы показать фотографию, как *объект* действительности.

Художники-фотореалисты использовали различные фотографические приемы, с помощью которых активизировалось внимание зрителя.

Один из них — *крупномасштабность*. Лицо героя в картине Т.Кичигина «Портрет С.Шерстюка» разрастается на весь экран, и это придает особое напряжение при общении зрителя с изображением.

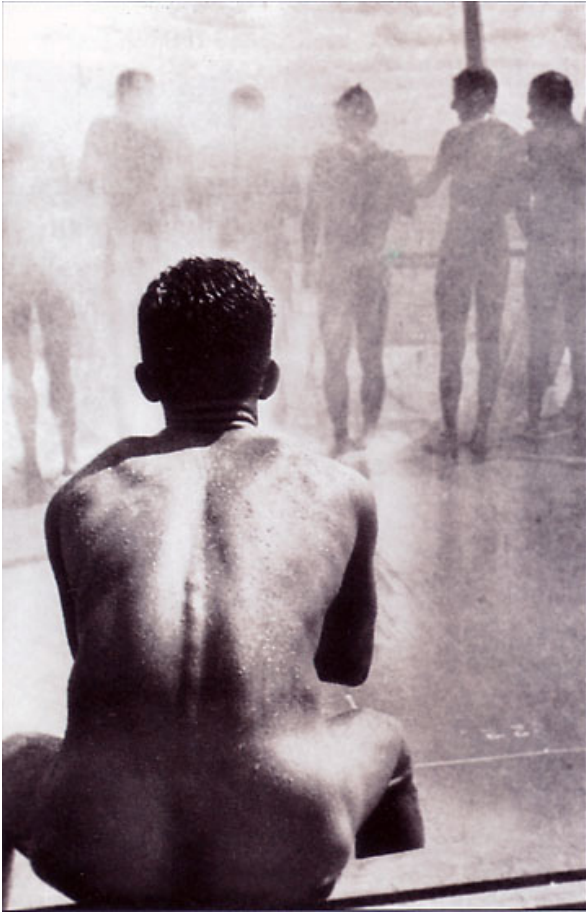
Герой присутствует на картине сразу в двух ипостасях — иллюзорной (проекция слайда на экран) и как бы «живой», на фоне своего портрета, ослепленный светом проектора (но и это тоже иллюзия, ибо мы осознаем, в конечном счете, что и тот, и другой портрет героя сделаны живописцем, а не фотографом). Абсурд? Да. Но в этой-то парадоксальности и заложена образная концепция автора.

С помощью фотографических форм художник обращается к вечной теме в искусстве: человек и портрет, лицо и образ. В картине «живой» человек выглядит более непроницаемым и закрытым для зрителя (лицо ослеплено светом проектора), чем его изображение на экране, где он предстает более живым и одухотворенным, ибо это фотографическое изображение, доверие к которому заложено уже *от природы*, как аксиома.

В картинах фотореалистов нередко применялись и такие фотографические приемы как расфокусировка, «смазка», ракурс, фрагментарное «кадрирование» части изображения (впрочем, это использовал в своем творчестве еще в середине XIX века знаменитый французский художник Дега).

Т. Кичигин, «Портрет С.Шерстюка», 1983 г.





Борис Игнатович, «Душ», 1935 г.

Художник Александр Дейнека открыто и плодотворно использовал фотографическое видение в своих картинах. А однажды и просто «позаимствовал» мотив фотографии Бориса Игнатовича «Под душем».

Но так же, как «пикториализм»* в фотографии, «фотореализм» в живописи, живя на границе своего искусства, чуть-чуть не выходя за его рамки, стремился, в конечном счете, к одному — к художественному отображению окружающего мира. Беря «на вооружение» технические приемы друг друга, фотографы-пикториалисты и художники-фотореалисты обогащали и обновляли художественный язык собственного искусства, давая свежий импульс образному мышлению (стр. 82-85). Маятник творческих исканий в искусстве постоянно курсирует между двумя крайними положениями — «реализмом» и

«живописностью». В «пикториальной» фотографии и в живописном «фотореализме» это проявилось как стремление художников расширить границы восприятия собственного искусства. А не это ли стремление к новому и есть истина?.. Подведем итоги.

А. Дейнека, «В душе», 1936



*Пикториализм (от лат. - писанный красками) — «картинность», «живописность». Впервые этот термин ввел в 70-х годах прошлого века классик английской светописы и теоретик фотоискусства Генри Робинсон.

Составные фотообраза

1. Точность жизненного наблюдения.
2. Лаконизм изобразительного ряда.
3. Соответствие изобразительного (свето-теневого или цветового) решения эмоциональному восприятию изображения.
4. Наличие авторской позиции, которая в фотографии выражается, во-первых, в выборе объекта или субъекта съемки, и, во-вторых, в точке зрения, с какой этот объект или явление показывается.
К примеру, в снимке «Бездомный пес» Павла Кривцова авторская позиция выражена через:
 - а) точку съемки — низкую, которая как бы опускает зрителя вниз, ставит его на «четвереньки», на один уровень с лежащей собакой, приближая не только физически, но и эмоционально к бедному псу;
 - б) выбор свето-тонального рисунка с преобладанием черно-серой (минорной) гаммы.
5. Техническое совершенство, т.е. использование тех технических средств, которые наиболее полно соответствуют замыслу автора.

Анри Картье-Брессон, выдающийся французский фотограф, как-то сказал, что фотографы делятся на две категории: одни придумывают фотографию, а другие наблюдают жизнь. Рождение фотообраза также идет двумя путями. Обобщение через конкретное — путь Павла Кривцова. Выдуманная, «монтажная» реальность — путь Сергея Потапова. Оба эти пути равновелики и возможны. Главное, что их объединяет, — присутствие в обоих фотообразности.

Несмотря на то, что мы несколько теоретизировали понятие «образность», все же главный итог всему сказанному — утверждение, что фотообраз невозможно втиснуть в какую-либо понятийную, умозрительную или словесную формулу, которую можно было бы использовать при создании фотопроизведения. Ибо это категория уникальная и неповторимая, но всякий раз новая и волнующая. Образ в моем воображении ассоциируется с айсбергом, где большая часть невидима, скрыта от глаз, но именно эта невидимая, но ощущаемая часть и позволяет ему существовать...

Парадокс в том, что, рассматрив «под лупой», на конкретных примерах предмет нашего разговора — «образность», определив, казалось, ее конкретные составляющие, мы все же бессильны дать точный «рецепт» создания образа. Скорее всего, это связано с общей неразрешимостью поставленной задачи (существует же в математике «теорема Ферма», которую никто до сих пор не доказал). А может быть, образность, говоря ее же языком, — птица. Мы ловим ее и, желая рассмотреть поближе, раскрываем ладонь, а она — пых... улетает, так и не показав себя. Неудача? А может быть, наоборот? Ибо самое прекрасное заключено именно в этом мгновении взлета. И в миге отразится вечность...

Галина Серебрякова, «Снежинки» 1923 г.



Елена Скибицкая, из серии «Балет»



Александр Петров, «Светофор», 1991 г.



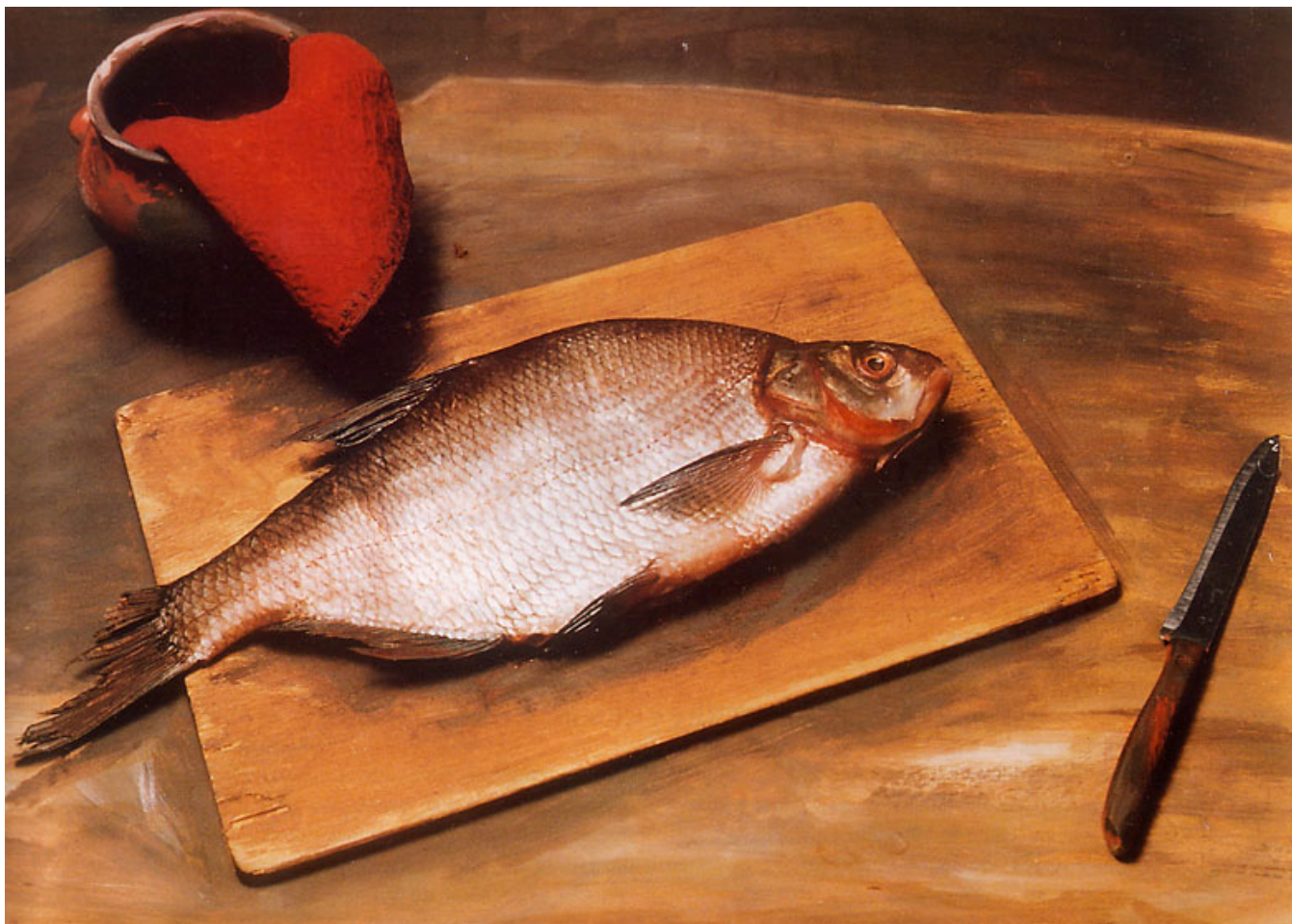
Александра Устинова, «Светофор»



Андрей Васильев, из цикла «Натюрморты»



Андрей Васильев, из цикла «Нагорморгты»





Из истории фотографии

ФОТОГРАФИЯ НА КУРИНЫХ ЯЙЦАХ

Этого рода фотография развита перед Пасхой в Америке, и мы находим о ней в Photo-Review следующие подробности.

Сваренное теплое яйцо кладут в 3% раствор поваренной соли, в котором и оставляют его остыть; затем яйцо вынимают и сушат, а нужное место для фотографии очувствляют с помощью кисти 10% раствором ляписа. Как только раствор высохнет, то на это место накладывают негатив, приготовленный на пленке, который прижимают к скорлупе куском черного коленкора, имеющий

подходящий вырез для негатива.

После чего яйцо со стороны негатива выставляют на свет; далее процесс виража и фиксажа идет обыкновенным порядком. Чтобы коленкор не дал резких контуров, края его над негативом приподнимают в виде того, как это делают для белофонов. Может быть, этот американский способ найдет себе подражателей и среди наших любителей в провинции, почему мы его и помещаем теперь.

ж. «Фотографъ-Любитель», № 9, 1894 г.

ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ СНИМКИ НА ЯБЛОКАХ

Nick Brushl описывает следующий способ получения фотографических снимков на яблоках. Выбирают на какой-нибудь яблоне, дающей красные яблоки, какое-нибудь совсем молодое яблоко и обертывают его черной бумагой, которую не снимают дней 10. Затем снимают бумагу, наклеивают на яблоко на той стороне, которую освещают солнечные лучи, яичным

белком негатив на пленке и вновь обертывают яблоко черной бумагой, однако так, чтобы она не набегала на негатив. Примерно через неделю на яблоке получится красивый позитив с красными светлыми и зелеными тенями на зеленом же фоне.

ж. «Фотографъ-Любитель», № 6, 1908 г.



Владимир Никитин, из цикла «Город»

Глубочайшая сущность искусства заключается в единстве идеи и ее материального воплощения.

Рудольф Арнхейм

Отбор — это основной, после замысла (а иногда и вместе с ним), этап творческой работы фотографа. Если живописец, рисуя картину, *выбирает* (выдумывает) изобразительный материал, то фотограф, «скованный рамками действительности», может только из уже имеющегося в природе визуального ряда *отбирать* с помощью фотографических средств то, что наиболее соответствует идее. Это, конечно, касается *чистой* или *прямой** фотографии, ибо сегодня компьютерные технологии позволяют данное «неудобство» легко преодолеть.

Но так ли уж ограничен фотохудожник, снимая *чистую* фотографию, в своей творческой работе? Отнюдь. В его руках множество изобразительных и композиционных элементов, «кирпичиков», с помощью которых он может «построить» кадр. Вот некоторые из них.



Татьяна Исаенко, «В Петролворце»

Тон

В черно-белой фотографии есть два основных цвета: черный и белый, а также промежуточные — серые тона. Количество серых тонов определяет тоновой рисунок в черно-белой фотографии, а количество цветов — колористический рисунок в цветном фотоизображении.

Серая шкала смещена вправо



Серая шкала смещена влево



Когда мы говорим: «Портрет сделан в *темной тональности*», — это означает, что в нем преобладают темные тона, и серая шкала смещена вправо.

Если мы говорим, что снимок снят в *светлой тональности*, это значит, что в нем преобладают светлые тона, и, соответственно, серая шкала смещена влево.



Александр Агафонов, «Приготовление ужина»

* Речь идет о фотографии, в которой нет технической корректировки изображения.

В. Циркулев, «Проселки Смоленщины»



Владимир Гамурак, «XXX»

Чем больше переходов от белого к черному цвету, т.е. чем больше градаций серого тона присутствует в снимке, тем богаче черно-белая палитра фотографа.

Снимок может вообще не иметь промежуточных тонов. Это пример *фотографики*.



Дмитрий Воробьев, «На посту»

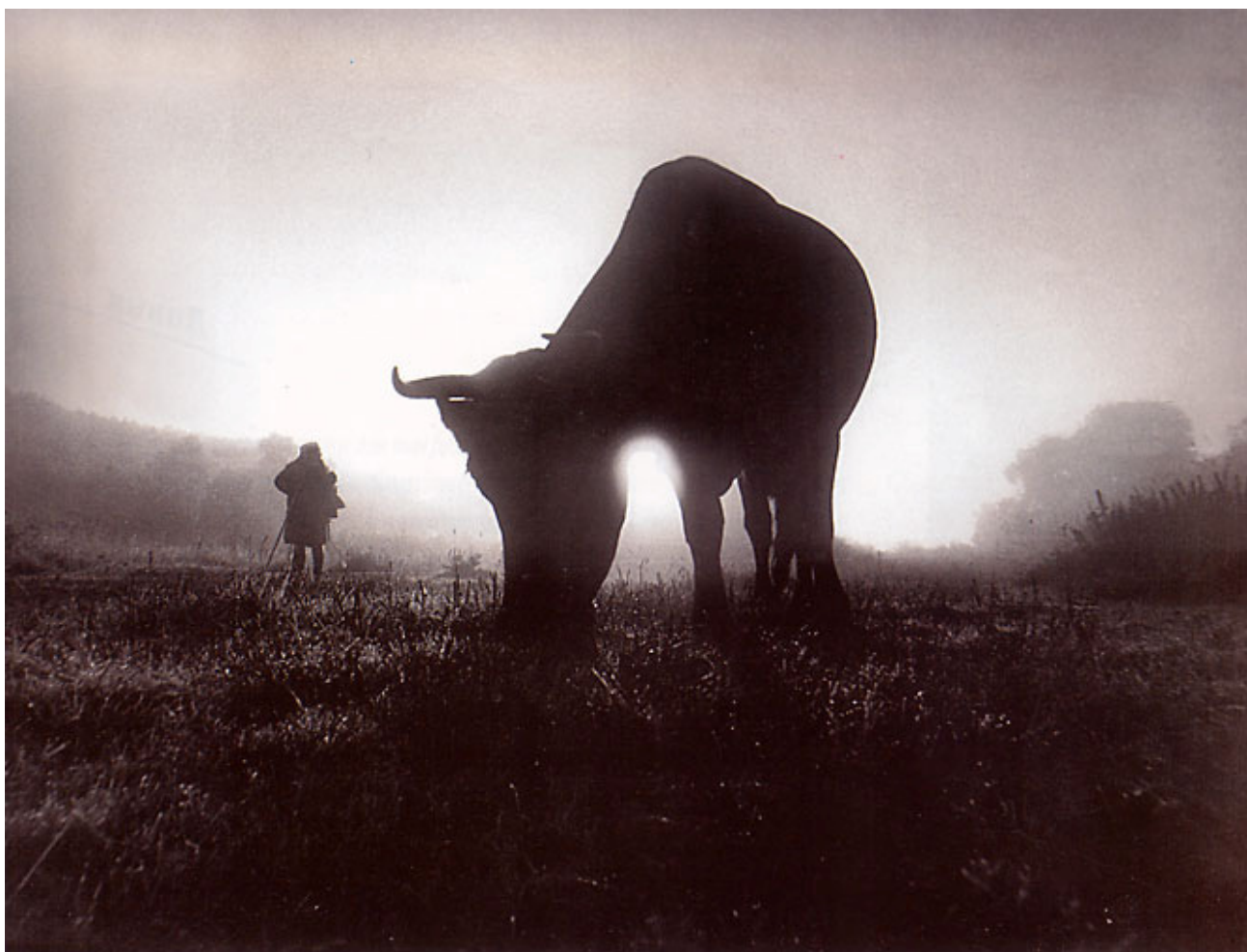
Линия

Линия в фотографии — один из важных изобразительных и визуальных элементов, с помощью которого можно влиять на эмоциональное восприятие зрителя.

Линии могут быть видимыми или невидимыми, сильными и слабыми, спокойными и раздражающими, динамичными и безмятежными. Линия может подвести взгляд зрителя к главному элементу изображения.

Геннадий Бодров, «XXX»





Контраст

Еще один эмоционально-психологический инструмент фотографии.

Смещение тонов в темную, либо в светлую область серой шкалы непосредственно влияет на восприятие изображения, внося в одном случае драматическое напряжение, а в другом, напротив, делая его более спокойным и мажорным.

Оптика

Прежде всего, это выбор объектива, который определяет: *степень резкости изображения*, что характеризуется *разрешающей способностью объектива*, т.е. способностью передавать мельчайшие детали снимаемого объекта, и выражается количеством различаемых черно-белых линий на 1 мм изображения;



глубину резко изображаемого пространства, т.е. степень резкости переднего и заднего плана на снимке; оно зависит от *фокусного расстояния* объектива или *фокуса*.

Существует прямо пропорциональная зависимость между качеством объектива и его разрешающей способностью. Чем больше фокусное расстояние объектива, тем глубина резко изображаемого пространства меньше. При диафрагмировании глубина резкости увеличивается.

Нормальный объектив для малоформатной камеры (размер кадра — 24x36 мм) имеет фокус 50 мм, вот почему его еще называют «полтинником» или «штатником».

«Широкоугольник» — это объектив с фокусным

расстоянием 17-24 мм.

Фокус «телеобъектива» или «телевика» составляет от 130 до 300 мм.

Современные фотоаппараты объединили эти три разных объектива в один и стали называться *зумами*.

В этих объективах смена фокуса происходит плавно — от широкоугольника до телевика (поэтому их еще называют объективы с *переменным фокусным расстоянием*). Они оперативны в работе и применяются, прежде всего, в репортажной съемке.

А учитывая, что большинство зумов имеет и *автофокус*, т.е. автоматическую наводку на резкость, скорость работы с такими камерами возрастает еще в несколько раз. Но, выигрывая в скорости съемки, зумы проигрывают в *светосиле* (степень максимального открытия диафрагмы) и в качестве изображения объективам с постоянным фокусом.

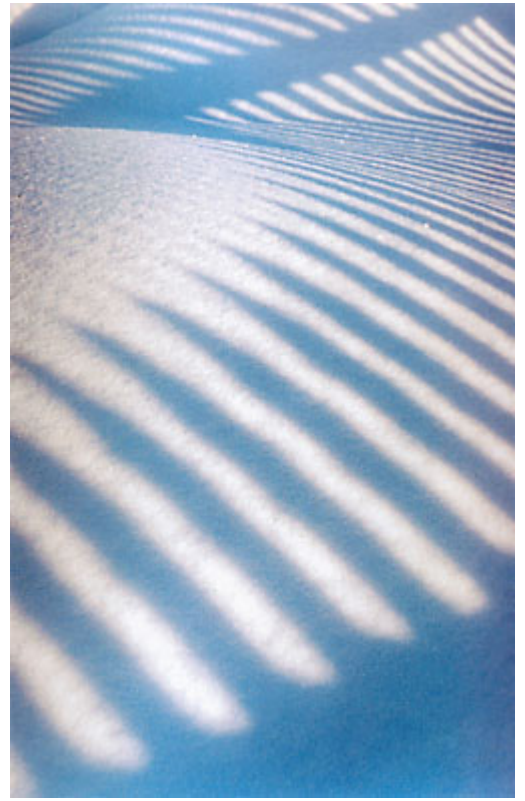
К *специальным* объективам относятся: *сверхширокоугольники* с фокусом от 6 до 16 мм и углом охвата 180 градусов; *макрообъективы* — для съемки в масштабе 1:1.

Ритм

Визуальный ритм является одним из важнейших инструментов композиции. В его основе лежит повторяемость элементов.

Ритм в изображении может строиться по объемным формам, пятнам света или тени, а также линиям.

Владимир Лагранж, из серии «Мотивы»



Людмила Зинченко, «XXX»





Борис Михалевкин, «Дороги детства»

Симметрия

Как частный случай ритма, *симметрия* создает баланс в изображении, но и он может быть динамичным и напряженным или спокойно-уравновешенным.



Сергей Осъманкин, «Париж»



Центры «золотого сечения»

Это наилучшие места размещения сюжетно важных элементов изображения. Они были открыты еще во времена Леонардо да Винчи и на протяжении веков использовались художниками, архитекторами, а со времени открытия светописи — и фотографами.

Где же расположены эти центры, т.е., другими словами, куда лучше всего направлять взгляд зрителя (конечно, мы не берем во внимание случаи, когда на снимке присутствуют ярко выраженные световой, цветовой, масштабный или резкостный акценты)? Давайте определим эти места по конкретным фотографиям.

Итак, рассматривая изображение на снимке Владимира Сковородникова «Конвой», мы сначала устремляем взгляд в



Дмитрий Воробьев, «Здравствуй, пес!»



первый центр «золотого сечения». Скорее всего, как мы уже отмечали выше (см. главу «Смотреть и видеть»), положение этого центра связано с тем, что мы начинаем читать и писать сверху вниз и слева направо.

Второй центр «золотого сечения» расположен в правом нижнем углу, и взгляд к нему идет по диагонали. Здесь внимание обычно задерживается подольше, чем на первом центре.

Если же ко второму центру ведет линия (в снимке Дмитрия Воробьева «Здравствуй, пес!» это рука и нога человека), то внимание зрителя будет еще более акцентировано.

Второй центр «золотого сечения»





Фотография Владимира Тарасовского «Веселая лошадь» очень эмоционально указывает на расположение *третьего центра* — в правой верхней части кадра. И, наконец, *четвертый* находим в снимке Виктора Ахломова «Сладкая жизнь» в левой нижней части изображения. Итак, все перечисленные центры фактически совпадают с точками «золотого сечения» (см. рис.) и являются наглядной иллюстрацией закона гармонии. Этот закон имеет прямое отношение и к

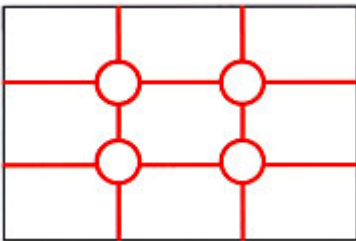


Схема «золотого сечения»



Третий центр «золотого сечения»

Виктор Ахломов, «Сладкая жизнь»



человеческому облику: он скроен, как говорят, по образу и подобию божью, и в отношении ...золотого сечения. Сон и бодрствование человека в пределах суток, удары сердца и отдых, нормальное кровяное давление(120/80) — все это имеет тенденцию проявления «золотой пропорции». И, наконец, еще одна пикантная подробность: пупок у человека расположен не где-нибудь, а в точке, которая делит тело в отношении того же золотого сечения. Впрочем, это относится и к другим частям тела — длине плеча, предплечья и кисти, кисти и пальцев и т.д. Художники и фотографы порой интуитивно, порой сознательно используют его в своем творчестве для более полного выражения своих идей и замыслов.

Четвертый центр «золотого сечения»



Сергей Бурасовский, из цикла «Локомотивы»



Виктор Ахломов, «Сладкая жизнь»



Цвет

Говоря о цвете, выделяют три основные категории: *цветность*, *насыщенность* и *яркость*. *Цветность*, или *цветовой тон* — основной признак, по которому различаются цветовые лучи света: красный — от синего, зеленый — от желтого и т.д.

Насыщенность — это видимая яркость, или интенсивность цвета.

Яркость — степень отражения световых лучей.

Колорит

Колорит (от итал. *colorito*, от лат. *color* — цвет), система цветовых сочетаний в произведениях изобразительного искусства. Другими словами, *колорит* — это *композиция цвета*, одно из важнейших средств эмоциональной выразительности. Знание психологии цвета важно для фотографа, который предпочитает делать цветные снимки.

Колорит может быть теплым — преимущественно красные, желтые, оранжевые тона; холодным — преимущественно синие, зеленые, фиолетовые цвета; спокойным или напряженным; ярким или блеклым; основанным на локальных цветах или на использовании тональных соотношений, рефлекса, валера*.

*Валер — оттенок тона.

Ирина Громада, из цикла «Стеклянный мир»





Поскольку цветная фотография становится в последнее время все более популярной, будет уместным поговорить о цвете чуть подробнее.

Подсознательно мы реагируем на цвет быстрее, чем на форму или объем. Цвета могут «оглушать» и «ударять», как звуки, а могут передавать гармонию в скупой, но содержательной гамме.

- Чем интенсивнее цвета соперничают между собой, тем они больше заслоняют форму и лишают изображение перспективы, делая его более плоским.
- В психологическом плане цвета можно разделить на сильные и слабые, успокаивающие и возбуждающие, тяжелые и легкие, теплые и холодные.
- На белом фоне цвета кажутся гуще, а на черном — ярче.

У каждого человека свое, субъективное, отношение к цвету. Тем не менее, существуют общие, характерные моменты восприятия цвета большинством людей. К примеру, самым активным и тяжелым цветом признан красный, за ним идут оранжевый, синий, зеленый и, наконец, белый. Если взять одинаковые квадраты разных цветов, то самым маленьким покажется красный, синий — побольше, а белый — самым большим. Любопытный факт, связанный с этой психологической иллюзией цвета. Как известно, российский (и французский) национальные флаги имеют три одинаковых по ширине цветных полосы: синюю, белую и красную. Так вот, на морских судах соотношение этих полос меняется в отношении 33:30:37. Сделано это для того, чтобы на расстоянии все три полосы казались бы равными.

Красный цвет принято считать более возбуждающим, чем все остальные. Цветопсихологи доказали это с помощью экспериментов, когда просили испытуемых при красном и зеленом свете нарисовать полукруг (при зеленом свете эта операция получалась точнее).

Другой эксперимент заключался в том, что надо было удерживать иголку в небольшом отверстии, не касаясь его краев (дрожь при красном освещении заметно усиливалась).



Исследования в области психологии цвета выявили ряд и других закономерностей. Люди, рассматривая единичные образцы цветов на сером (нейтральном) фоне, в большинстве своем отдают предпочтение синим тонам — от сине-зеленых до пурпурно-синих. Меньше других нравится зеленовато-желтый цвет. Но, независимо от цвета, отдается предпочтение светлым тонам. Людей привлекают также резко контрастные цвета, отличающиеся по насыщенности и яркости. Красный, желтый, зеленый и синий — это *фокусные* цвета человечества. Именно их предпочитают дети, еще не начав говорить, и они первыми появляются в их лексиконе.

Мое сугубо личное отношение к красному цвету связано с работой в нейрохирургической операционной. Присутствуя при хирургических операциях, я видела много крови. Она особенно ярко выделялась на белых халатах хирургов и белых простынях вокруг операционного поля (тогда только еще стали вводить зеленый цвет хирургического белья). Не то, чтобы вид крови сильно пугал меня, — нет. Но этот контраст психологически влиял на меня, и когда я возвращалась после работы домой, то в лужах дождя на сером асфальте мне иногда виделась кровь...

Но, оставив в стороне личные мотивы восприятия цвета, можно отметить, что оно во многом зависит от особенностей культуры и образа жизни как конкретного человека, так и целой нации. Общее проявляется в том, что большинство людей считает красный цвет сильным, а серый, желтый и белый — слабыми цветами. Наши чувства и ощущения, наше настроение также имеют цветовую окраску. Когда говорят: «Он смотрит на мир сквозь *розовые очки*», — имеют в виду, что этот человек оптимист, с радостью воспринимающий жизнь. Человек способен различать около 3000 оттенков цвета, но основных цветов всего три: красный, желтый, синий. Путем соединения в разных пропорциях этих основных трех цветов и достигается многообразие цветовых оттенков.



Теперь несколько слов о технических аспектах цветной фотографии.

Существует два основных типа цветных фотопленок: для дневного и искусственного света. Разница между ними в том, что одни сбалансированы для света ламп накаливания, и их *цветовая температура* 3200К, а другие — для дневного света (5500К).

Цветовая температура выражается в Кельвинах (К)*. Чтобы перевести кельвины в градусы по шкале Цельсия (С), нужно из первого вычесть 273. Цветовую температуру не следует путать с тепловой температурой источника света.

Пленка подбирается соответственно источнику света. Поэтому, если нет необходимости в специальных эффектах, лучше избегать съемки при смешанном освещении. Пленки, рассчитанные на дневной свет, дают сильную оранжевую окраску, если объект освещен лампами накаливания.

А если вы снимаете при дневном освещении на пленку для искусственного света, на снимке будет преобладать синий цвет.

Влиять на цвет можно с помощью изменения освещения, угла съемки, выдержки, цветового акцента.

Семь основных правил работы с цветом

Выбор направления света.

Форма и окраска предметов изменяются в зависимости от характера освещения. Меняя направление и характер освещения, можно уравновесить цвета.

Изменение угла съемки.

Изменяя положение фотоаппарата, можно сильно менять угол освещения объекта и тем самым в значительной степени влиять на его цвет и форму.

*К — международная единица измерения температуры.



Изменение угла зрения.

Угол зрения, в отличие от угла съемки, определяет положение объекта, которое может зафиксировать объектив фотоаппарата. Он зависит не только от положения камеры, но и от точки, с которой фотограф смотрит на объект. Понятие «нижний» и «верхний» ракурс напрямую связано с нижней или верхней точками съемки, т.е. необычным углом съемки.

Доминирующий цвет.

Доминирующий (преобладающий) цвет должен быть связан с главным объектом съемки, и если главный цвет не является

центральным в композиции, важно, чтобы он поддерживал и выделял главный объект съемки. Лучше всего, когда несколько цветов связаны в изображении в одно целое.

Цветовой акцент.

Сила цвета зависит в большей степени не только от количества, но и от расположения. Одно яркое цветовое пятно на спокойном фоне может сделать эффектным снимок. Слабый цветовой акцент можно усилить, если он граничит с контрастным цветом.

Цветовой контраст.

Контраст цветной фотографии выражается в насыщенности и разнообразии тонов (цветов). Резкие контрастные цвета (при условии их равновесия) придают фотографии эффективность и силу. Контраст усиливается, если красный цвет сочетается с голубым, зеленый — с пурпурным, синий — с желтым.



Природа этого явления лежит в физиологии нашего зрения. Человеческий глаз не может одновременно свести в фокус лучи с разной длиной волны (фокусное расстояние для красно-желтых лучей больше, чем для синезеленых).

Поэтому когда мы видим цвета сразу все вместе, глазные мышцы начинают «дергаться», стремясь настроить волны. Эта психологическая дисгармония и создает

ощущение контраста, другими словами, беспокойного раздвоения внимания. Контраст лишает изображение объемности, делает его более плоским.

Цветовая гармония.

Гармоничные цвета расположены на цветовом круге близко друг от друга и охватывают ограниченный цветовой диапазон, который включает обычно ненасыщенные оттенки двух цветов. Практически при съемке цветовая гармония достигается с помощью рассеянного или отраженного света, а также при помощи небольшого уменьшения экспозиции, т.е. увеличением выдержки.

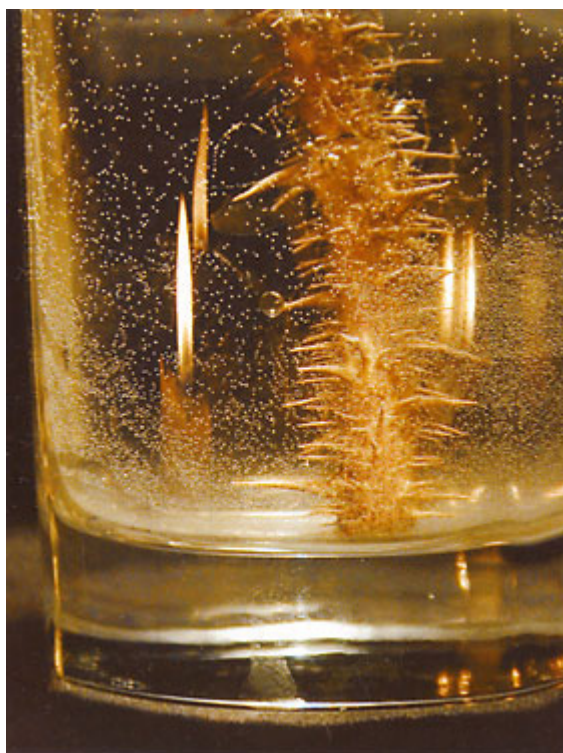
Основные признаки гармонии цвета: близость по цвету, насыщенности и яркости. Монохромный снимок может считаться частным случаем гармоничной фотографии. В нем присутствует чаще всего лишь один цвет спектра, либо несколько цветов, которые создают впечатление одноцветности. Именно монохромная фотография наиболее близка к черно-белой. Отсутствие яркости и контраста, приглушенность цветов наиболее соответствуют понятию *настроение снимка* и доставляют более тонкое эстетическое наслаждение зрителю (*фото Т. Чуровой и И. Лисаковой, стр. 106-108*).



Ощущения монохромности можно добиться с помощью подбора (при постановочной фотографии), или выбора (на натурной съемке) близлежащих тонов.

Итак, эти семь правил могут помочь в работе над цветной композицией. Но надо всегда помнить, что бездумное, механическое применение правил может сослужить «медвежью услугу», сделав снимок сухим и мертвым. Цветовое видение — это результат тонкого чутья, интуиции, развитого художественного вкуса и опыта.

Цифровая камера Сергей Смирнов, из цикла «На дне»



Компьютерная фотография

Задача любого художника (фотохудожника) — передать свое видение мира другим людям. Компьютерная технология дала неведомые до сих пор средства для этого. Она позволила зрителю не просто пассивно воспринимать произведения искусства, а стать непосредственным участником созданного художником изобразительного пространства. Искусство получило новые возможности для выражения главной сути произведения.

В 1994 году группа программистов и специалистов по моделированию из лаборатории Элинойского университета (США) создала виртуальную галерею сканированных фотографий. Эти фотографии не только воспроизводили события и зрительские образы, снятые на пленку, но и могли вызывать у зрителя те же ощущения (вплоть до запаха!), которые фотограф сам испытывал во время съемки. Сложная компьютерная технология дала возможность зрителю погрузиться в виртуальное пространство и стать непосредственным участником происходящего. Что же такое компьютерная и цифровая фотография?

Сергей Смирнов,
«Русские бабы» (после компьютерной обработки)



Сергей Смирнов,
«Русские бабы» (после компьютерной
обработки)



Не вдаваясь в сложные технические аспекты (об этом при желании можно прочитать во многих специальных книгах и журналах), отметим лишь главное: компьютерные программы позволяют редактировать фотоизображение, т.е. корректировать его плотность и контраст, цветовой и тоновой баланс, улучшать резкостные и оптические характеристики, ретушировать изображение, реставрировать старую фотографию, создавать фотоархив из сотни снимков, который можно спокойно разместить на одном диске «Photo CD» и т.д.

Немного истории. Первая беспленочная камера — «Sony Mavica» (Magnetic Video Camera) — была сделана в 1981 году. Затем практически на десятилетие наступило затишье. И только в 1991 году началось серийное производство цифровой фотокамеры «Digicam», а позднее — «Fotoman». Первая цифровая фотокамера была черно-белой и имела крайне невысокое разрешение. Настоящий взрыв произошел в 1996 году, когда множество производителей представили на немецкой выставке Photokina цифровые компакт-камеры, и с тех пор их количество увеличивается с каждым годом. Стоимость цифровых камер пока выше стоимости традиционных фотопленочных камер, а качество, хотя и улучшается год от года, еще не столь совершенно, как хотелось бы. Главное достоинство цифровой камеры в том, что с ее помощью (при наличии, конечно,



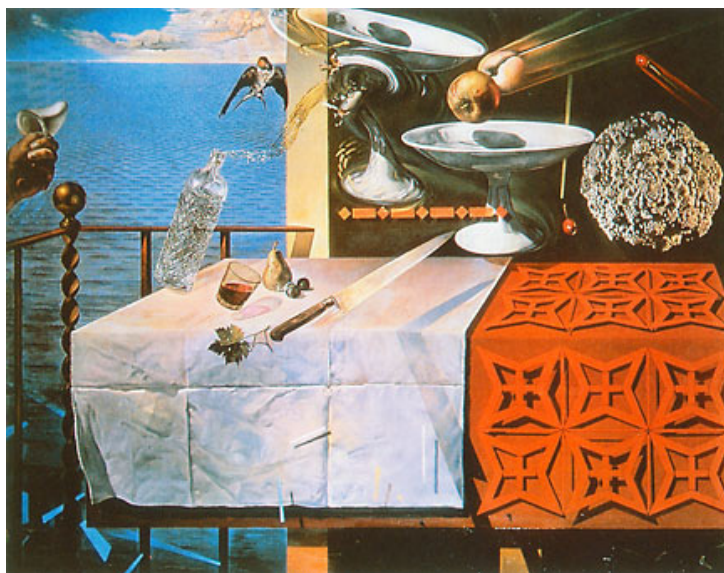
Пуля, «взрывающая» лампу (фото из журнала «Deutsches Wafen-Journal»)

компьютера и выхода в *интернет*) можно передать снимки на другой конец света в течение нескольких минут без затрат времени на доставку пленки, ее обработку, печать и сканирование.

Еще совсем недавно качественные «высокоскоростные» фотографии (к примеру, полет пули, «взрывающей» апельсин, или падение капли молока в момент соприкосновения с поверхностью стола) делались в результате многих проб и ошибок, после многочисленных неудачных попыток поймать и остановить нужное мгновение.

Новая компьютерная система съемок, созданная немецкими специалистами, гарантирует положительный результат в ста случаях из ста. Эту компьютерную разработку можно смело назвать технологической сенсацией: ничего подобного в мире еще не существовало. Пуля фотографируется с первого же раза и в заранее заданной точке! При этом полученный снимок в оцифрованном виде отображается прямо на экране монитора и записывается на жесткий диск компьютера.

Сальвадор Дали, «Живой натюрморт», 1956 г.



Сальвадор Дали, «Христос святого Хуана де ла Круза», 1951 г.



Есть мнение, что компьютерная фотография — это не искусство, а художественное ремесло. Доля истины в этом утверждении есть, ибо большая часть усилий в этом процессе приходится на технический аспект. И все же в компьютерной фотографии очень важны и творческое воображение, и ассоциативное мышление.

Удивительным образом творчество Сальвадора Дали, о котором мы уже не раз упоминали в этой книге, можно считать «предтечей» компьютерной фотографии. Его картины, как мозаика, складываются из отдельных, вполне реалистических элементов в фантастические образы, навеянные силой его воображения и таланта. Сегодня они вполне могут представляться как оптические коллажи, как *моделированная фотореальность*.

В творческом наследии художника Александра Дейнеки мы также можем увидеть элементы «компьютерного мышления».

А. Дейнека, «На стройке новых цехов», 1926 г.



Д. Хартфилд, «Больше никогда!»



Д. Хартфилд, «Голос свободы в немецкой ночи на волне 29,8»



До появления компьютерной графики в художественной фотографии одно время были очень популярны «фотомонтажи». Сделанные ручным способом (с помощью клея и ножниц) или же оптическим (последовательная печать с нескольких негативов), они требовали много затрат времени и сил.

Джон Хартфилд (1891-1968), известный немецкий художник и фотограф, активно использовал фотомонтажи в оформлении театральных спектаклей и в создании публицистических фотоплакатов.

Современные фотографы в своем стремлении выйти на новый уровень отображения реального мира берут за основу несколько «живых» фотографий и с помощью компьютерного моделирования преобразуют изображение в другую реальность.

Это иная реальность, и ее, наверное, надо оценивать с других позиций, чем традиционную светопись. В силу этого на многих фотоконкурсах компьютерные фотографии не принимаются или же рассматриваются в отдельной категории.

Оперативность при съемке и возможность почти мгновенной передачи полученного изображения в любую точку планеты привлекли к компьютерной фотографии многих репортеров фотоагентств и журналов. Правда, здесь возникает некоторая этическая проблема в силу того, что технические возможности компьютера очень велики, и он может создать такую реалистическую «фотообманку», какую невозможно порой (а в ближайшем будущем тем паче) отличить от прямого репортажного снимка, особенно в том случае, если она сделана цифровой камерой, затем сразу же передана на компьютер, отредактирована, а затем напечатана через фотонаборную машину в газете или в журнале. Фотография, таким образом, теряет свой главный «козырь» — фактографичность и достоверность.

Многие авторы реалистических фотографий в последнее время используют компьютерные программы для композиционной корректировки художественного фотоизображения. Работая с опытным оператором или самостоятельно, они «чищают» изображение:

Владимир Гамурак, «Коллаж»



удаляют «лишние» детали и фигуры, меняют колорит снимка, его оптические параметры.

В последнее время цифровые фотокамеры стали очень популярны. Они существенно упростили технический и творческий процессы фотографирования. Не надо больше возиться с реактивами и растворами, часами сидеть в ванне или в темной лаборатории, печатая фотографии.

Теперь все это фотограф осуществляет в комфортной обстановке, при свете дня, уютно устроившись у компьютера с чашкой чая или кофе.

Но ностальгия по старой, «дедовской», технологии осталась. Таинство, трепет и удивление при постепенном появлении фотоизображения на бумаге — из темноты, в лучах красного фонаря — это, увы, уже недоступно новой компьютерной технологии.

Как будет развиваться цифровая фотография в будущем, «нам не дано предугадать», но несомненно одно: традиционную, «живую» фотографию она не заменит. Ибо главная ценность классической светописы заключена не только в достоверности и неповторимости остановленного момента времени, но и в ее специфической материальности.

Да, реставрация старинной картины, несомненно, улучшает ее техническое состояние, но в то же время уничтожает некую историческую и культурную ауру, *ауру времени*, когда картина была написана. При этом наше чувственное восприятие беднеет. Мы теряем возможность ощутить, «потрогать» прошлое: то время, когда жил и творил художник.

Неслучайно, при создании подделок некоторые мастера искусственно старят вещь, нанося на ее поверхность специальный состав, «искусственную плесень» — *патину*, которая и придает картине «старинность».

Так и в фотографии: «оригинал» авторской печати и «новодел», т.е. современная печать со старого негатива, — эти вещи совершенно разного уровня ценности. Старый бумажный отпечаток (с царапинами, изломами, пожелтевший от времени) оценивается специалистами фотографии и коллекционерами во много раз дороже, чем тот же снимок, отпечатанный с авторского негатива сегодня (пусть на лучшей «ильфордской» или «кодаковской» фотобумаге). Поэтому некоторые фотохудожники намеренно стремятся снимать «под старину», искусственно «старя» фотоизображение.

С другой стороны, фотография не может стоять в стороне от научно-технического прогресса. И как новое направление художественного творчества, компьютерная (цифровая) фотография, обретя сегодня много приверженцев, а со временем, надеемся, и своих мастеров, займет достойное место в ряду изобразительных искусств.





Из истории фотографии

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФОТОКОНКУРС НА ФОТОГРАФИЮ ПАДАЮЩЕЙ КАПЛИ ВОДЫ

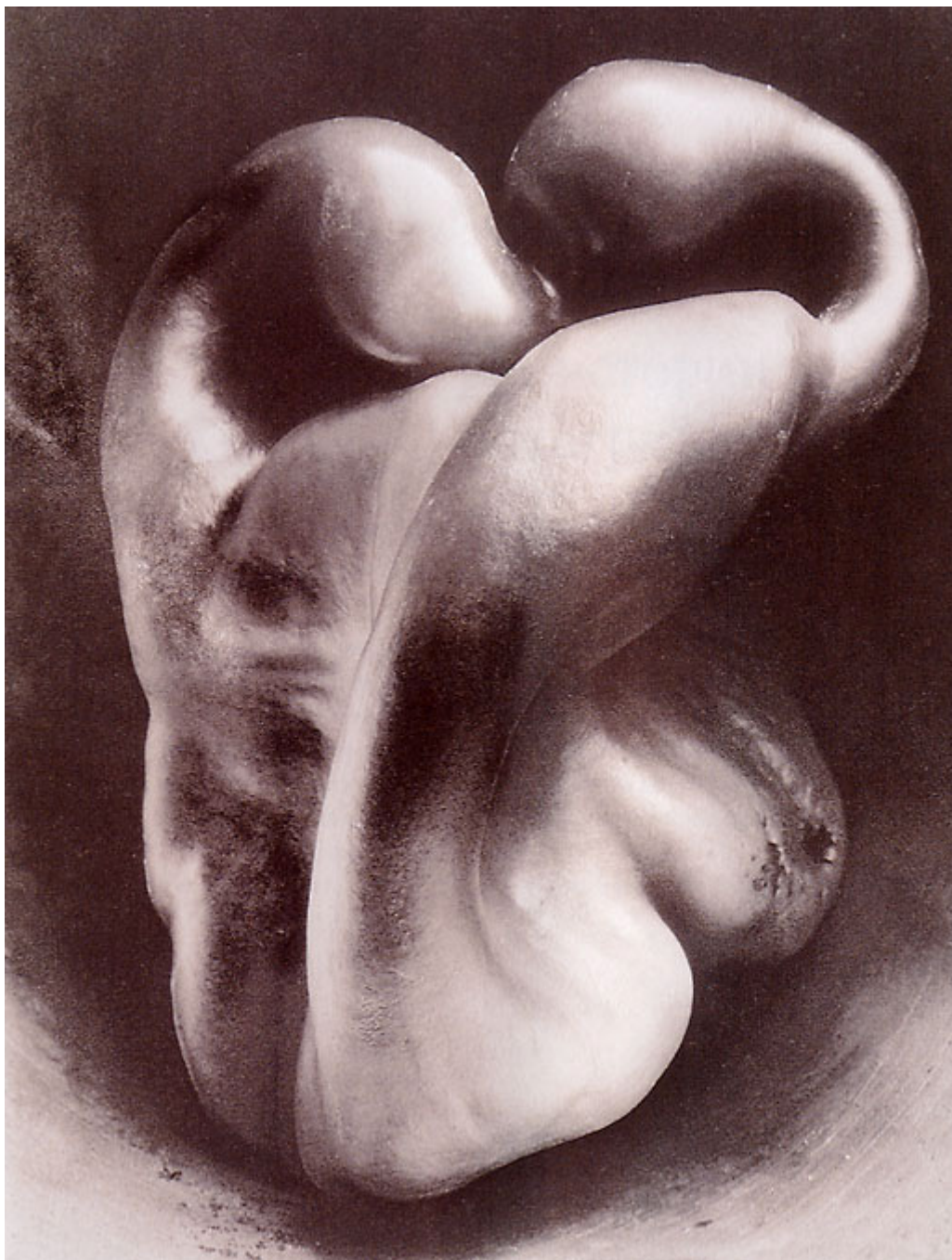
Мы получили от издателя швейцарского фотографического журнала правила заданного их обществом конкурса на фотографию капли воды, так как до сей минуты, хотя и существуют подобные снимки, но при этом вода бралась разной консистенции, разной температуры, а равно и не обращалось внимания на ветер при съемке, почему, желая определить действительно точную фигуру падающей капли воды, и задается этот конкурс. Жюри этого конкурса будет состоять из господина Морея, президента

французского фотографического общества, д-ра Эдера, директора венской королевской фотографической школы и Демоля, издателя швейцарского фотографического журнала в Женеве.

Решение жюри остается безапелляционно. Лучшие снимки будут увеличены и приведены в одинаковую величину и затем воспроизведены фотомеханическим способом.

ж. «Фотографъ-Любитель», №8, 1894 г.

Эдвард Уэстон, «Перец»



Все видеть, все понять, все знать, все пережить,
Все формы, все цвета вобрать в себя глазами,
Пройти по всей земле горящими ступнями,
Все воспринять и снова воплотить...

Максимилиан Волошин

На фотографическом небосклоне сияет множество звезд. Одни из них горят ярко, другие — слабее. Со временем вспыхивают новые звезды, а иные гаснут навсегда. Но есть такие, чей свет настолько ярок, что астрономы называют их «звездами первой величины». Посмотрим на некоторые из них поближе.

Сергей Львович Левицкий (1819-1898 гг.)

родился в Москве. После окончания юридического факультета Московского университета он под нажимом отца-сенатора поступает работать в канцелярию иностранных дел. Но карьера чиновника его не прельщает.

В 1839 году Левицкий приобретает свой первый дагерротипный фотоаппарат у Г. Вокерга. Читая эту фамилию с конца, мы узнаем, что это был Греков*.

В те времена зачастую, чтобы привлечь внимание покупателей, русские предприниматели меняли свою фамилию на «инострannую».

К сожалению, первый аппарат был слишком громоздким и несовершенным. Вскоре Левицкий выписывает новый, от Шеделя из Петербурга, а объективы — у знаменитого французского оптика Шевалье (того самого, кто познакомил Ньепса и Дагерра) из Парижа.

В 1843 году по делам службы Левицкий едет на Кавказ.

Он берет с собой аппарат и 25 дюжин пластинок, снимает ландшафтные дагерротипы и два лучших из них отправляет в Париж оптику Шевалье. На Парижской выставке эти работы получают медаль.

Отрадный факт: первой медалью, присужденной во Франции (и во всем мире) за фотографию, отмечены снимки *русского* фотографа.

В 1844 году Левицкий бросает службу и целиком посвящает себя фотографии. Он отправляется в путешествие по Европе. В Вене, Риме, Париже он продолжает изучение фотографии и знакомится со знаменитыми сокровищами европейских музеев. В Вене он встречается с оптиком Фохтлендером, сыгравшим большую роль в развитии фотографии. В Париже видится



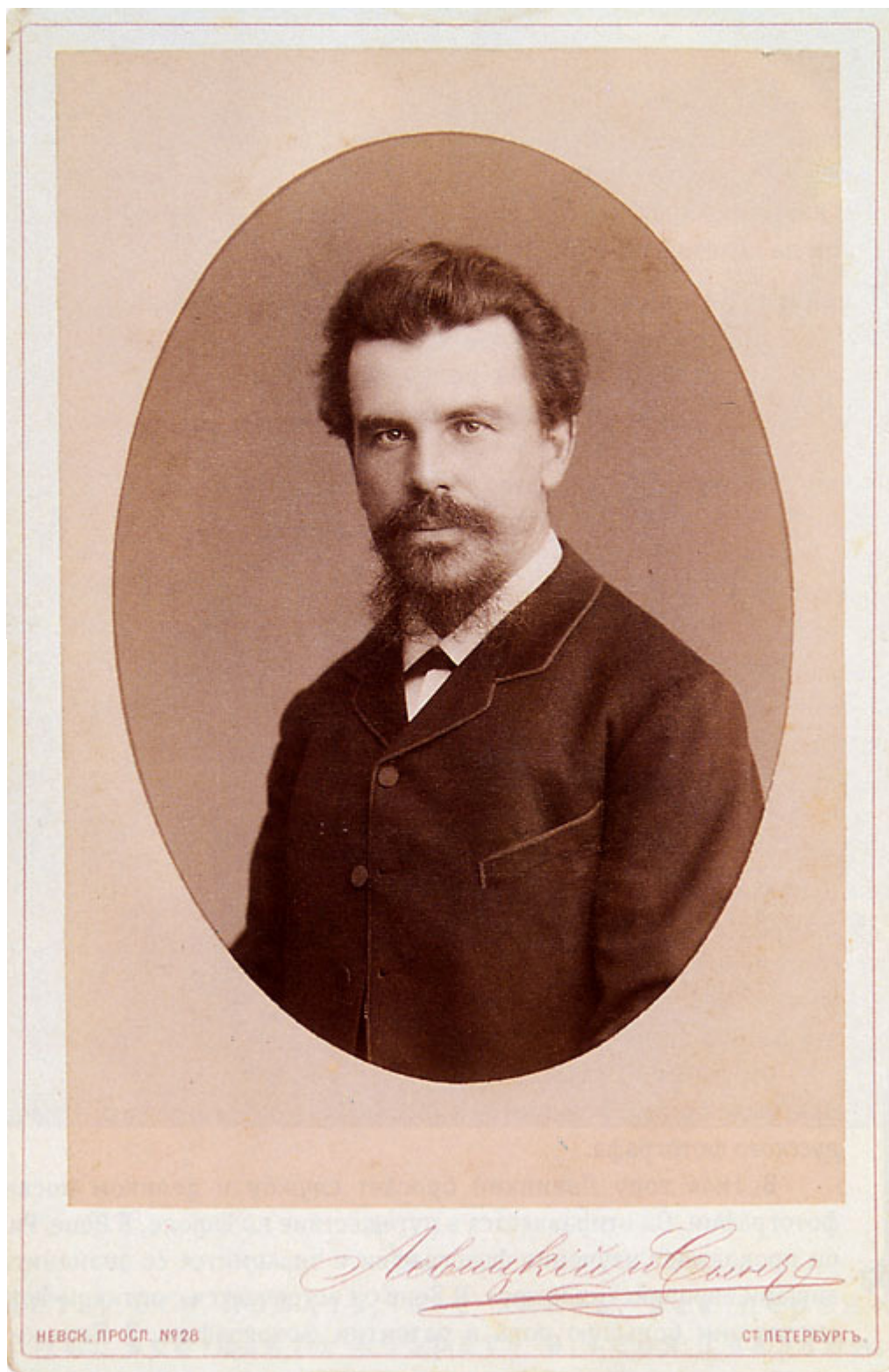
С.Л.Левицкий

Зеркальная
рефлекс-камера
Фохтлендера



*А.Ф. Греков (ок.1800-ок.1855 гг.) — изобретатель и первый русский фотограф-портретист.

С.Л. Левцкий, «Мужской портрет», 1884 г.



с Дагерром, который уже наслышан от Шевалье об успехах русского фотографа и очень радушно его принимает. В Лондоне совершенствуется в портретной дагерротипной съемке, помогая в работе известному английскому фотографу-портретисту Кильборну.

В 1847 году Сергей Львович первым применил меха от гармошки в конструкции фотоаппарата, что позволило существенно усовершенствовать процесс наводки на резкость.

После шестилетнего пребывания за границей Левицкий возвращается в Петербург и 22 октября 1850 года открывает собственную художественную портретную фотографию у Казанского собора.

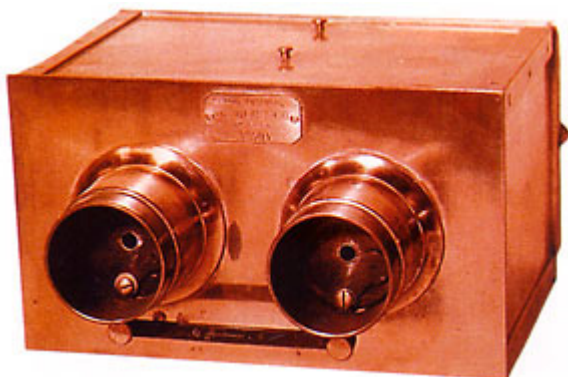
К нему быстро приходит слава фотографа-портретиста. Спустя год на Парижской международной выставке за свои работы, выставленные теперь самостоятельно, он получает золотую медаль.

В 1858 году Левицкий переезжает в Париж, где организует свой фотографический салон и лишь спустя девять лет вновь, теперь уже навсегда, возвращается в Петербург и открывает Дом фотографии снова у Казанского собора. Здесь он продолжает работать вместе со своим сыном, Л.С. Левицким.

За период своей фотографической деятельности Левицкий получил много наград, был экспертом большинства русских выставок и принимал участие в трех международных фотосалонах. Сергей Львович был также одним из учредителей первого русского фотографического общества, которое в то время называлось «V (фотографический) отдел Русского технического общества в Петербурге».

В журнале «Фотограф» за 1880-1883 гг. были помещены его статьи о художественной стороне русской фотографии, о значении фотографических выставок для развития фотоискусства, о творчестве Карелина, о первых годах фотографии. С.Л. Левицкий

умер в 1898 г., прожив семьдесят девять лет и посвятив светописю более пятидесяти лет своей жизни. В историю фотографии он вошел с достойнейшим именем «патриарха» русской фотографии.



Аппарат для стереосъемки
1860 г.



Фотоаппарат
«a collodion humie»

С.Л. Левинский, «Графиня О.Д. Дефевр»





Из истории фотографии

ДОМ ДЛЯ ФОТОГРАФИИ гг. ЛЕВИЦКИХ

На днях нам пришлось посетить нашего известного придворного фотографа Л. Левицкого, переехавшего в свое новое помещение, которое выстроено специально по требованиям светописы, а не является только приспособлением обыкновенного здания к фотографическим нуждам.

Благодаря любезности хозяев, нам удалось в подробности осмотреть это красивое и уютное помещение, находящееся против Казанского собора и выходящее красивым одноэтажным строением из сквера на Казанскую площадь. Взойдя прямо с панели в подъезд здания, не поднимаясь, как обыкновенно, около сотни ступеней, попадаешь прямо в обширную гостиную или приемную, украшенную портретами и другими работами этих фотографов. Из приемной переходишь в громадный павильон такой длины и ширины, что в нем возможно снимать большие группы при различных световых условиях, причем ровный верхний и боковой свет мягко рефлексируется от стен в тени. Среди различных павильонных принадлежностей мы заметили новые бесконечные фоны и головные экраны Клари. Из этого большого помещения попадаешь в коридор, ведущий в рабочий кабинет С. Л. Левицкого, откуда видна лаборатория для проявления, лаборатория для увеличения и ретушерная. Так что, находясь в кабинете, нетрудно одновременно следить и давать распоряжения во все эти места. Коридор же служит складом негативов, систематически подобранных и установленных в

шкафы. Обе самостоятельные лаборатории представляют собой

несколько больших комнат со всеми необходимыми принадлежностями, среди которых особенно бросается в глаза цементный бак для промывания отпечатков. Это массивная ванна, в которой рядом дырочек с боков, снизу и сверху пропускаются тонкие струи воды; отпечатки все время приводятся в движение и не могут ни затонуть, ни приклеиться к стенам бака. Эта новинка в практической фотографии сделана по специально составленному рисунку Л. С. Левицкого. Комната для серебрения бумаги и копирования помещается в верхнем этаже дома; она представляет собой как бы длинный теплый коридор с верхним и боковым светом.

Кроме всего описанного в этом же здании помещается и квартира С. Л. и Л. С. Левицких, устроенная со всеми удобствами и по последнему слову строительного искусства.

Таким образом, это новое помещение является единственным в своем роде по удобствам для публики, избавленной от необходимости подниматься по лестницам, и обладает всем, что только может требовать современная светописы. И нужно надеяться, что все эти усовершенствования в таких умелых руках скоро дадут блестящие результаты еще большей славы, которой пользуются гг. Левицкие, известные всей России прекрасными портретами Августейших Особ Царской Фамилии.

ж. «Фотографъ-Любитель», № 11, 1895 г.



Кабинетные портреты конца 19-начала 20 вв. (из коллекции Анатолия Панфиля)

Портретная фотография начала века

Количество портретных фотоателье в России резко увеличилось с конца 70-х годов XIX века. Какие они были?

Если попробовать мысленно возвратиться в Петербург тех лет и посетить профессиональное фотоателье, то мы смогли бы понаблюдать за работой целого коллектива фотографов. Обычно съемку портретных групп в крупных ателье обслуживали до восьми человек.

Два служителя раскатывали ковры, ставили мебель, вынимали и расставляли фоны. Сам процесс фотографирования был разделен на шесть стадий, и за каждую отвечал особый фотограф-специалист.

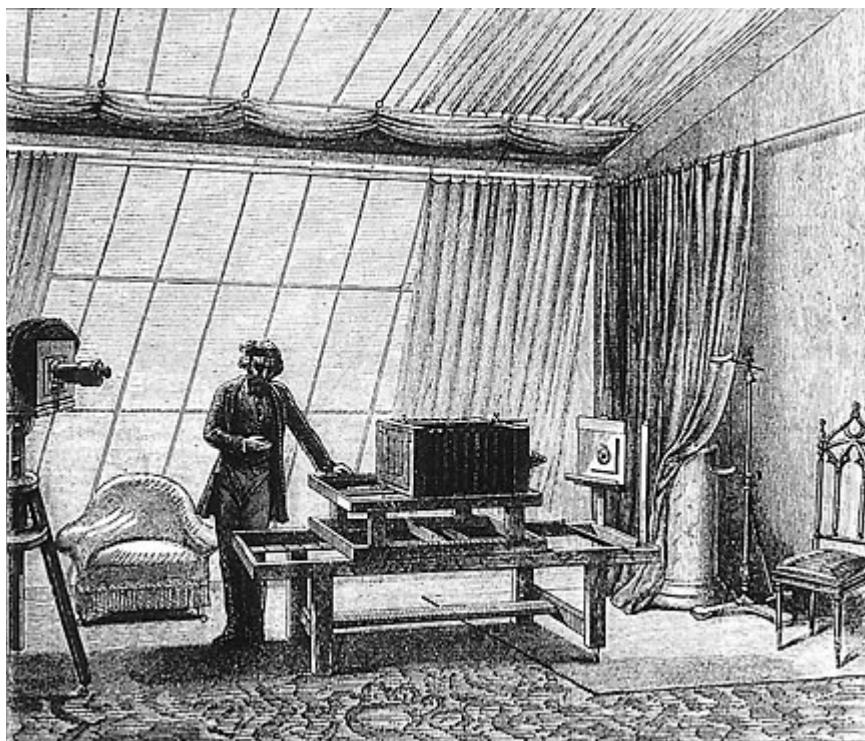
Первым начинал работать фотограф, ведавший обстановкой съемки: подбором мебели, фонов и декораций.

Вслед за ним вступал в свои обязанности второй фотограф — «позер», рассаживавший снимавшихся людей и придававший им те или иные позы, выдвигавший стояки позади кресел с «рогачиками» для поддержки головы, так как экспозиция была все еще довольно длительна.

Третий фотограф «колдовал» над освещением, создавая те или иные световые эффекты при помощи задерживания и отдергивания многочисленных верхних и боковых занавесок в павильоне.

Четвертый ведал только установкой аппарата для съемки: определял нужное расстояние, передвигал взад и вперед машину павильонного аппарата, устанавливал объектив на фокус. Это была нелегкая работа: огромные аппараты для портретных групп имели кассеты для пластинок в 100x80 и даже 150x120 сантиметров.

Фотографическое ателье, 1864 г.



Кабинетные портреты конца 19-начала 20 вв.
(из коллекции Анатолия Панфиля)



Правда, фотоотпечатки с таких пластинок, делавшиеся в это время контактом на альбуминной бумаге (увеличение еще не применялось), получались несколько меньшего размера: 50x60 и 80x100 см, ибо учитывалось, что края мокрой коллодионной пластинки будут захватаны руками при изготовлении их и при съемке.

Печать на альбуминовой бумаге производилась на свету, поэтому при обработке применялся только вираж-фиксаж. Эта бумага давала красивые глянцевые отпечатки, и под действием света получались более темные глубокие тени и полутона с очень хорошей проработкой деталей.

Чрезвычайно ответственной была работа пятого фотографа-лаборанта, изготовлявшего мокрую коллодионную пластинку для данной съемки. Снимать можно было только на мокрой пластинке, которая так и вставлялась в мокром виде в кассету. Как только пластинка начинала подсыхать по краям (примерно через 3 минуты), она теряла свою высокую чувствительность и делалась непригодной для съемки. Коллодионом покрывались обыкновенно зеркальные стекла, которые можно было после смывки многократно употреблять для нескольких съемок. Как только все приготовления к съемке заканчивались, фотографу-лаборанту давался звонок, и он приносил свежесделанную огромную мокроколлодионную пластинку. Только тогда приступал к работе шестой фотограф-съемщик.





Кабинетные портреты конца 19-начала 20 вв.
(из коллекции Анатолия Панфиля)



Из истории фотографии

САМАЯ БОЛЬШАЯ КАМЕРА НА СВЕТЕ

В «New-York Herald» помещено описание камеры, построенной в Чикаго для железнодорожных снимков по линии Чикаго и Альтона. Для этой камеры употребляются самые большие пластинки, которые имеют размеры по длине 2,44 метра и в высоту 1,06 м.

Такая камера предназначалась для съемки специальных поездов и была выставлена на Парижской всемирной выставке. Камера эта перевозится на платформе, прикрепляемой к локомотиву, и при работе требует нескольких человек.

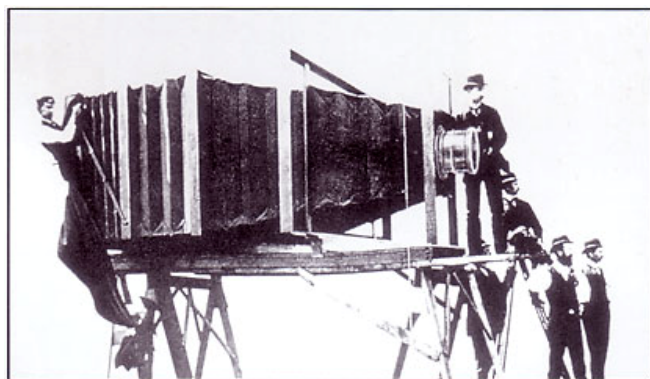
Вид камеры обыкновенный, хотя вес одной ее кассеты равняется 226 кг, а самой камеры без кассеты 507 кг. Камеру изготовляли 2 месяца.

Чтобы представить размер ее меха, достаточно сказать, что для склейки его было употреблено 181 литр клея. Стекла в камере удерживаются белыми деревянными брусками; весь мех и подвижные части оклеены как внутри, так и снаружи черным сукном для устранения прохождения света.

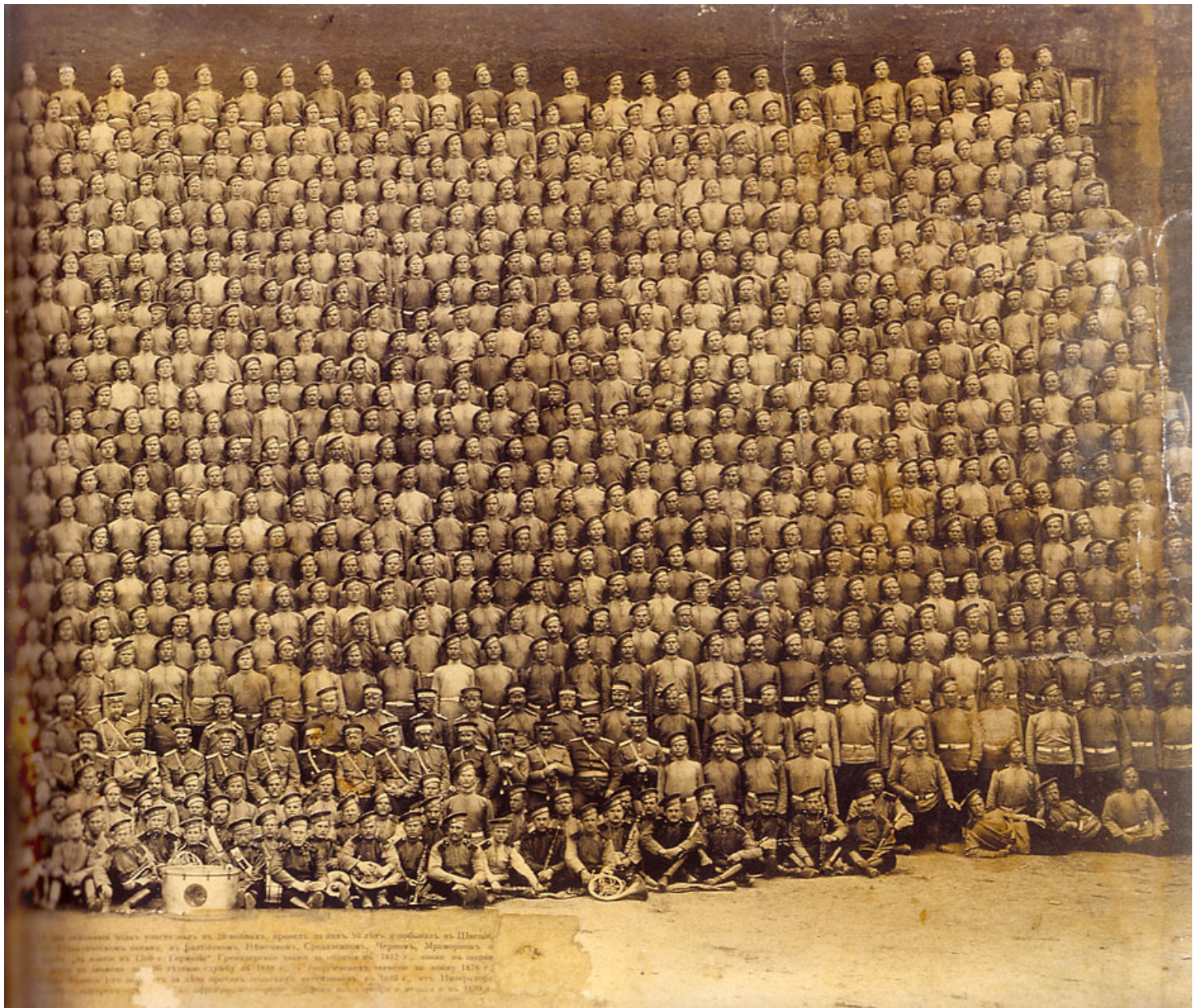
Кремальера камеры имеет длину 6,8 метра. Камера окрашена в красный цвет. Для вычисления объективов, позволяющих снимать как отдаленные

предметы, так и близко расположенные, употреблено было 6 месяцев.

Пластинки для камеры готовятся как простые, так и ортохроматические, которые режутся особой машиной.



ж. «Фотографъ-Любитель», № 8, 1901 г.



Музыкальный отряд артиллерии № 20 войсковой артиллерии 50 дивизии в отряде в Шаньши
в период с 1938 по 1945 гг. Фотография сделана в 1942 г. в лагере
в Китае в Цинь-Горькой. Группировка войск артиллерии № 1812 г. в лагере
в Китае в 30-й артиллерийской дивизии в 1942 г. Фотография сделана в лагере 1878 г.
в Китае в 1942 г. в лагере артиллерийской дивизии № 1812 г. в лагере артиллерии
в Китае в 1942 г.

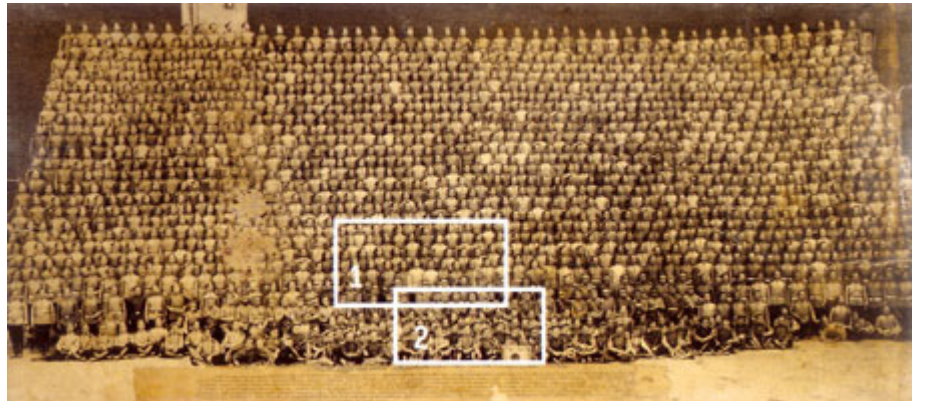
Фрагменты фотографии полка солдат (из архива Союза фотохудожников России)



1



2



Фрагменты фотографии полка солдат (из архива Союза фотохудожников России)





Р. Дюркол, «Портрет молодой женщины»



Рудольф Дюркооп (1848-1918 гг.) начал профессионально заниматься фотографией в Гамбурге в возрасте 35 лет. До 1899 года его снимки почти не отличались от работ других заурядных фотографов-портретистов того времени. Но на пятьдесят втором году жизни Дюркооп вдруг круто меняет свои профессиональные привычки и выходит на совершенно другой уровень портретной съемки.

Произошло это после того, как он посетил несколько фотографических выставок, на которых увидел работы талантливых «фотолюбителей»: Грега Эннека (Англия), Гертруды Кезебир (США), Демаши (Франция), а также благодаря врожденному художественному чутью, дремавшему в нем до сих пор. Рудольф Дюркооп смог оценить, какая пропасть отделяет обычную рутинную профессиональную фотографию от действительно художественных произведений.

В 1899 году Дюркооп показал на Гамбургской выставке фотографии, которые резко отличались от всех его прежних работ, произведя грандиозный успех у поклонников светописа. Что же так отличало эти работы? В чем секрет мастера?

Дело в том, что в отличие от традиционных портретов — снимков на фоне рисованных «ландшафтов», искусственных пальм, нелепейших аксессуаров в виде

Р. Дюркооп, «Портрет Хелвин Доон»



картонных камней, лодок и баллюстрад, к тому же вылизанных ретушью «под яйцо»*, — портреты Дюркоопа отличались правдивостью, обаятельной простотой и жизненностью. Какие же «хитрости» и профессиональные секреты использовал Рудольф Дюркооп в своей работе?

Прежде всего, мастер отказался от съемки в павильоне с его верхним дневным

* «Под яйцо» — ретушь, удаляющая все морщины, родинки и т.п. на лице человека.



Р. Дюркоп, «Портрет английской танцовщицы Мод Эппен»



Р. Дюркоп, «Дирижер Артур Никши»

светом. Он стал фотографировать людей в спокойной обстановке, в небольшой уютной комнате, куда непосредственно перед самой съемкой его ассистент вносил небольшую дорожную камеру на легком штативе. Нередко он делал снимки и на открытом воздухе: в парке, в саду, на террасе, а также «на дому» у заказчика, справедливо полагая, что любой человек в своей *домашней* обстановке чувствует себя более непринужденно.

Второй момент: Дюркооп отказался от ретуши, что для того времени было столь же смело, сколь и непривычно.

И, наконец, третий «секрет». Как, собственно, проходила сама съемка? Прежде чем фотографировать модель, он старался ближе с ней познакомиться. Для этого заводил какой-нибудь интересный разговор и добивался того, чтобы человек двигался, а не оставался в одной и той же позе.

Мастер же, следя за моделью, запоминал наиболее характерные, интересные позы и выражения лица. Только после этого Дюркооп приступал к съемкам, делая по 6-10 «дублей» (все это время продолжая поддерживать беседу, чтобы по возможности не утомить модель и не дать ей сосредоточить внимание на том, что ее снимают). Большое внимание мастер уделял и оформлению снимков. Чаще всего он монтировал их на мягком цветном картоне (преимущественно светло-коричневых тонов) с прокладкой между картоном и отпечатком листа тонкой японской бумаги. Причем формат картона, его тон, а также тон подкладки подбирались соответственно характеру снимка и тону самого отпечатка. Художественный стиль Дюркоопа привлек в его мастерскую «цвет общества», знаменитых людей того времени, знаменитых музыкантов, артистов, ученых и политических деятелей.



Р. Дюркооп, «Семейный портрет»



Тогда же открылась еще одна черта этой незаурядной личности. Зная о недолговечности отпечатков на фотографических бумагах (даже пигментных, у которых иногда отслаивалось изображение, и платиновых, могущих от времени пожелтеть), а также желая сохранить для потомков портреты своих великих современников, Дюркоп обращается к гелиографюре. Для этого на 53-ем году жизни(!) поступает учиться в Берлинский политехникум, где в совершенстве овладевает техникой этого процесса. Вскоре Дюркоп выпускает на гелиографюрах около 300 портретов, размером 18x24 см.

Однако Рудольф Дюркоп был не только выдающимся фотографом-портретистом. Его необычайная энергия не удовлетворялась лишь личной фотографической практикой. В течение 10 лет он посещал наиболее крупные фотографические общества в Германии и Швеции, где делал доклады о портретной фотографии с демонстрацией работ лучших европейских и американских фотографов-художников.

Всесторонняя эрудиция и блестящие ораторские способности сделали Дюркопа очень популярным и признанным авторитетом как среди профессионалов, так и среди любителей фотографии. Кроме того, он организовал «Германский Союз фото-

графов», «спонсировал» Мюнхенскую фотографическую школу, а также многочисленные фотовыставки.

И, конечно, такая плодотворная деятельность не могла быть не оценена. Дюркоп был почетным членом крупнейших фотографических обществ и организаций: Лондонского Королевского Фотографического Общества, Лондонского Художественно-Фотографического Салона, Американского Союза фотографов, Южно-Германского Союза фотографов и других.

За 12 лет им было получено более 200 наград, в том числе и нефотографических: Баварская медаль «За науку и искусство», государственная медаль от Сената Гамбурга, плакет от Берлинского университета. Необычайную жизненную энергию проявил этот человек и в конце своей жизни. В возрасте 63 лет он принимает приглашение из Америки сделать доклад на конгрессе американских фотографов и едет в далекий Мичиган.

Глядя на портреты Рудольфа Дюркоопа глазами зрителя конца XX века, ловишь себя на мысли, как современно они смотрятся!

В них удивительным образом сняты временной и психологический барьеры между зрителем и изображением.

Талант мастера смог «перешагнуть» через время, даря нам возможность и сегодня видеть красоту лиц и ощущать обаяние людей, живших много-много лет назад...

Как порой удивительным образом перекликаются судьбы и деяния людей, живущих в разных странах. В России почти в те же годы, когда творил Рудольф Дюркооп, работал выдающийся фотограф-портретист М.С. Наппельбаум.

В их биографиях очень много общего. Впрочем, судите сами...

Р. Дюркооп, «Композитор Зигфрид Цагнер», 1908 г.





Портрет М. Наппельбаума

Как фотограф, **Моисей Наппельбаум (1869-1958 гг.)** начал свой путь в 1884 году. К тому времени многие фотоателье превратились в коммерческие учреждения, и фотография переживала период упадка.

Если среди первых русских фотографов были ученые, художники-живописцы (Н. Крамской, Деньер, А. Карелин и др.), то теперь на смену им стали приходиться люди необразованные, малокультурные, ищущие в фотографии, главным образом, возможность быстрой и легкой наживы.

Наппельбауму было 14 лет, когда мать отдала его в ученики фотографу Боретти. В Минске фотография Боретти отличалась от других фотографий строгим вкусом и культурой мастерства. Ему повезло с первым учителем. Боретти был сыном польского архитектора, интеллигентным и довольно образованным человеком. В его доме Наппельбаум слушал Шопена, видел портреты композитора Веневского и поэта Адама Мицкевича. Моисей прошел все стадии ученичества: от первой ступени — копировщика (печатающего снимки),

затем ретушера и до главного лица — фотографа. За свою жизнь Наппельбаум объездил много городов: Смоленск, Москву, Козлов, Одессу, Евпаторию. В те годы главным его «университетом» стала... Третьяковская галерея.

«...Мои познания в области живописи ограничивались случайными репродукциями с картин великих художников. Поэтому, придя впервые в Третьяковскую галерею, я несколько растерялся. Видеть и слышать надо уметь. Этому необходимо учиться. Человек с неразвитым слухом и неопытным глазом реагирует главным образом на резкие звуки и яркие краски, не замечая ни полутонов, ни нюансов.

*Так и я. Меня по молодости лет влекли яркие краски, и хорошо, что в русской живописи они сочетались с глубокой и сложной мыслью, с острым драматизмом, с живыми образами людей. Помню, какое сильное впечатление произвела на меня картина И.Е.Репина «Иван Грозный и сын его Иван».**

Не имея возможности открыть собственную фотографию, Наппельбаум, подобно многим своим современникам, отправляется искать счастье в Америку, но спустя три года бежит оттуда разочарованный: «Она не оправдала моих надежд, она не дала мне того, что я

*Наппельбаум М.С. «От ремесла к искусству», М., 1958 г.

ждал от жизни, — творчества, широкой деятельности, больших перспектив. Она не сулила мне ничего, кроме повседневной тяжелой борьбы за существование и, как лучший исход, «буржуазное благополучие», жизнь, скромную до убожества, лишенную всяких духовных интересов, постоянно понукаемую жестоким законом бизнеса...»

В Петербург Наппельбаум приезжает уже немолодым человеком. В те времена ведущее место в фотографии занимали придворные фотографы.

Работы фотографов *его императорского величества* Боассана и Эглера, Жукова и Буллы, выставленные в витринах Невского проспекта и на других центральных улицах, отличались высоким техническим уровнем и отменным вкусом. В этих портретах была «изящная светопись» и господствовала «поза».

Случай помог Наппельбауму стать владельцем фотоателье в самом центре Петрограда, на Невском проспекте. Оно помещалось на шестом этаже, и поначалу это обстоятельство частенько лишало мастера работы, так как в этом же доме, внизу, в магазинном помещении, находилась другая фотография.

«Но постепенно стал происходить естественный отбор заказчиков. Одно дело — забежать по дороге домой — сфотографироваться, не снимая галош, другое — подняться на шестой этаж в роскошном лифте, войти в хорошо обставленную квартиру (Лежонов, прежний владелец, оставил не только аппаратуру, но и мебель), где заказчика принимают так, словно он пришел в гости, а не по делу. Тут уж надо было приготовиться к съемке, приодеться. Само собой разумеется, что моими клиентами тогда были люди преимущественно из буржуазной среды. Но с годами моими клиентами стали ученые, врачи, артисты, художники, писатели.

Я был бы неблагодарным, если бы не оценил терпения и благородства этих людей, позволивших мне в ту пору широко экспериментировать, заниматься творческими поисками. Бывало, я часами мучил заказчика, пересаживая с места на место, делая по десять-двенадцать снимков, заставляя его то надевать пальто или шляпу, то снимать их, требуя иногда, чтобы та или иная клиентка поехала домой и надела другое платье, по описаниям более подходящее к ее облику, или переменяла прическу, которая, по-моему, должна ей больше идти. Случалось так, что заказчик приходил получать уже готовую работу, а я, увидев его в другой одежде, начинал снова снимать его».

Одно время М. Наппельбаум увлекся жанровой съемкой и съемкой «моноклем»^{*}. Ему удалось сделать несколько интересных работ: «Первый шаг», «Масленица», но все же «хлебом насущным» оставался для него портрет.

^{*}Монокль — мягкорисующий объектив.

В своих долгих экспериментах и творческих поисках Наппельбаум пришел к съемке *одним источником света*.

Это произошло не без влияния Рембрандта, которого Наппельбаум называл «богом светописи». В фотографии существовал свет «Рембрандт».

«То, что фотографы применяли в своей практике как «рембрандтовское» освещение, было предельно грубо и примитивно; я понял, что оно не имеет ничего общего со световой гаммой великого мастера. К чему сводилось освещение «Рембрандт» в фотографии? Резкое боковое или заднее освещение, пучок лучей, направленный на лицо, руки или часть фигуры. Вот и все. Разве мы понимали, что у Рембрандта расположение света и теней в соответствии с фоном сообщает особую живость фигуре или рельефность предмету, что переданный вдохновенной рукой Рембрандта портрет начинает жить своей реальностью именно благодаря распределению на нем света и теней.

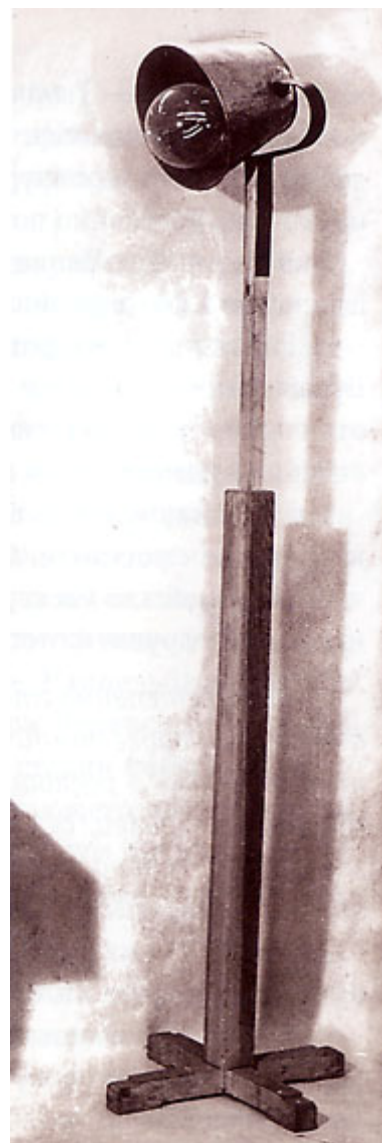
Где выискивал Рембрандт своих стариков? В их морщинах не физическая старость, а история человеческой жизни. Портрет старой женщины — это портрет моей матери и матери каждого, кто смотрит на него. Так обобщен и в то же время человечен этот образ.»



Рембрандт, «Портрет старого еврея»

Что же представлял собой «наппельбаумовский» свет? Это была электрическая лампа в 1000 Ватт, которую он поместил в софит, имеющий форму перевернутого ведра с патроном, прикрепленным к доньшку. Лампа была на подставке, которая легко передвигалась в зависимости от замысла мастера.

«Если я достиг чего-либо в искусстве фотопортрета, то в значительной мере благодаря этой примитивной по конструкции лампе. Она сразу дала освещение, которого так не хватало... Эта система, не применявшаяся никем в фотографии, толкнула меня на



«Ведро» Наппельбаума

поиски самого существенного. Лишенный возможности заниматься световыми эффектами, ограниченный одним скудным рисунком, я поневоле устремился к простым формам и к выявлению главного — внутреннего содержания человека, к психологической углубленности портрета.

Так порой не только цель диктует средства, но и средства, в свою очередь, подсказывают задачу, влияют на замысел. Я и прежде нередко задумывался над способом, как раскрыть душевный мир людей, но обилие световых комбинаций уводило меня в сторону, отвлекало, мешало.

Найдя новый метод освещения, я приблизился к реалистическому изображению. Он придавал моей работе иной стиль, отличный от общепринятого».

Своеобразие творческой манеры мастера проявилось и в создании на фоне световых пятен. Проблема «воздуха» в портрете, проблема заполнения пустого пространства в кадре занимали Наппельбаума на протяжении долгих лет. А разрешил он их достаточно просто и своеобразно, рисуя на негативе краской узорные декоративные пятна, которые в позитиве давали светлые блики на фоне. Эти пятна создавали ощущение пространства и воздушности. С другой стороны, эти разводы в виде легкой линии или штриха дополняли композицию, вносили в кадр равновесие, придавали динамичность портрету.

После Октябрьской революции Наппельбаум становится «официальным» фотографом, обслуживает Смольный, Музей Революции, Дома искусств, театры. Он создал целую галерею портретов политических лидеров того времени: Ленина, Луначарского, Дзержинского, Крупской, Куйбышева и др.



М. Наппельбаум, «Портрет Иды Наппельбаум»

Фотографировал академиков, актеров, поэтов, писателей, художников. Наиболее известные из них — портреты Анны Ахматовой, Александра Блока, Сергея Есенина, Максима Горького, Федора Шаляпина, Дмитрия Шостаковича.

Одно время Наппельбаум работал в театре и создал целую театральную галерею портретов актеров. Особенно удачным стал портрет актера Н. Монахова в роли Шейлока. Вот как сам мастер отзывался об этой работе.



М. Наппельбаум, «Шейлок»

«Я стремился выявить лицо актера, его трактовку образа, его отношение к герою. Исходя из этих соображений, я не только не старался скрыть грим, а, наоборот, подчеркнул его. Лицо снято крупным планом.

Легкий наклон головы, взгляд, устремленный вниз и в сторону от аппарата, как бы внутрь себя. На лице трагическая маска, часть руки с посохом. Все лишнее отсечено, оставлено за кадром, даже верхняя часть головного убора. Над головой никакого свободного пространства. Все дано, в прямом смысле слова, в обрез. Я осветил лицо так, что левый глаз получился чуть больше правого, — это придало особую пронизательность и остроту взгляду.

Этот портрет впоследствии выставлялся на многих советских и зарубежных выставках и получил в Париже в 1925 году золотую медаль на Международной выставке декоративных искусств.

Помню, как порадовали меня слова Александра Блока, который сказал, что мне удалось в одном

портрете запечатлеть «все маски Шейлока».

Другая блестящая работа М. Наппельбаума — «Иосиф и жена Потифара». Этот снимок показателен для эстетских увлечений мастера, правда, достаточно кратковременных.

«Артистка, которая впоследствии позировала мне на моих лекциях для иногородних фотографов, согласилась быть натурщицей для этой картины. Высокая, стройная, с длинным худым телом, туго обтянутым кожей, она лежит почти спиной к зрителю. Ее лицо, острое, повернутое в профиль, напоминает камю, взгляд устремлен в сторону удаляющегося мужчины, фигура которого виднеется на втором плане. Он почти бежит от нее. Рука в драматическом жесте лежит на голове.»



М. Наппельбаум, «Иосиф и жена Потифара»

Здесь речь идет не о пресыщении — это уход от соблазна. Я назвал мою картину «Иосиф и жена Потифара». Честно говоря, меня волновал не столько библейский сюжет картины, сколько размещение в кадре фигур, мужской и женской модели, построенных на движении в резко противоположных направлениях. Я стремился передать главным образом ритм в картине. Примечательно, что эта фотография, бесспорно, эстетского характера, от которой я в последующие годы решительно отказался, произвела впечатление на зарубежной выставке» (на лондонском фотографическом салоне эта работа получила премию).

В 1935 году в Москве на персональной выставке М.С. Наппельбаума, посвященной пятидесятилетию его творческой деятельности, было выставлено четыреста портретов. Фотографу (впервые!) было присвоено звание заслуженного

артиста РСФСР (почетного звания «заслуженный деятель культуры» в те годы еще не существовало).

Будучи приверженцем реалистического портрета, мастер в то же время стремился в своем творчестве к образному восприятию человека. В его портретах ощущается дух времени, атмосфера эпохи.



М. Напельбаум, «Портрет академика В.И. Вернадского»

Как и Дюркооп, Напельбаум много времени уделял просветительской деятельности: ездил по городам, читал лекции о мастерстве фотографа-портретиста, преподавал на курсах по павильонной съемке, возглавлял культсекцию в ВОФе*.

В журнале «Фотограф» (№ 1-2 за 1926г.), органе ВОФа, были опубликованы доклад М.С.Напельбаума «Основы художественной светописи» и доклад его дочери Иды Напельбаум** «Творческий процесс фотографического искусства», в которых освещались вопросы, важные для понимания природы портретной съемки (внешнее и внутреннее сходство в человеке, красота и красивость в фотографии, освещение в портрете, творческие приемы обработки фотоматериалов).

В заключение рассказа о Напельбауме приведем несколько его высказываний, которые в достаточно полной мере раскрывают творческое кредо этого большого мастера.

- *Самая лучшая техника та, которая не видна.*
- *Отсутствие своеобразия, творческой индивидуальности — вот один из самых верных признаков ремесла.*
- *Известно, что в искусстве иногда*

самые простые средства дают значительные результаты, и даже больше того: чем скупер, ограниченнее, чем менее затейливы средства, которыми оперирует художник, тем зачастую полнее и рельефнее проявляется в произведении его замысел.

- *Мне всегда казалось, что произведение, которое дает пищу уму и воображению зрителя, более ценно, нежели такое, в котором все сказано, выписано до мельчайших подробностей.*

*ВОФ — Всероссийское общество фотографов, созданное в 1915 г., объединившее профессиональных мастеров портрета.

** Ида Напельбаум работала фотографом в студии отца. Участвовала в выставках.

- Я всегда избегал особой резкости в портрете, которая придает рисунку сухость, поэтому зачастую, при наведении на фокус, я оставлял изображение чуть-чуть менее резким, чем это следовало, экспонировал на какую-то долю секунды то больше, то меньше, чем надо было, — в зависимости от замысла, иногда недодерживал в проявителе негатив. Резкость, чрезмерная отчетливость изображения усугубляет ощущение плоскости, отсутствие воздуха, все подробности выступают на поверхность. Когда же портрет мягче и какая-то еле уловимая грань отделяет его от вполне резкого

М. Напфельбаум, «Портрет М. Напфельбаум»



- изображения, легче возникает впечатление второго плана, у зрителя создается больше представлений, чем зафиксировано на бумаге, он получает возможность дополнить увиденное своим воображением, домыслить.
- Опыт показал, что самая верная передача черт лица не гарантирует сходства, ибо общий облик того или иного человека — это отнюдь не сумма внешних черт, надо искать душевное сходство, правду характера.
- Надо любить людей, человеческие лица, с глубоким сердечным вниманием вглядываться в каждую черточку этого лица, стремясь по ним распознавать тайники души. Тогда придет умение «читать» человека. И портретист добьется не внешнего, а подлинного сходства.

А. Стиглиц, «Конечная остановка конки», 1893 г.



Альфред Стиглиц (1864-1946 гг.) — классик американской и мировой фотографии. Родился в штате Нью-Джерси (США). В начале 80-х годов семья переехала в Европу. Учился в Политехническом институте в Берлине. Сначала он посещал курс для инженеров-механиков, затем курс фотохимии. Будучи студентом, приобрел фотоаппарат и стал снимать как любитель. Для него не стоял вопрос — «снять технически невозможно». Однажды он сфотографировал в темном подвале машину, которая была освещена лишь одной тусклой лампочкой (экспозиция составила... 24 часа!).

На родину Стиглиц возвратился в 1892 г. уже подготовленным фотографом. Он первым стал снимать портативной камерой в любую погоду: в дождь, снег, ночью. Слякоть, грязь, непогода оказались в его работах очень «фотогеничной» фактурой. Фотография «Конечная остановка конки» (1893г.) — его программная работа. В начале века Стиглиц и еще несколько его единомышленников создают «Общество фотораскольников», куда вошли будущие «звезды» американской фотографии: Эдвард Стейхен, Гертруда Кезебир, Клэрэнс Уайт, В. Юджин Смит, Поль Стрэнд, Кобурн.

Главные программные положения «Общества фотораскольников».

- Стремление делать реалистические снимки.
- Не подражать «живописи в фотографии».
- Не пользоваться ретушью (за исключением заделки технических изъянов на негативе и позитиве).

Хотя сам Стиглиц не пользовался карандашом, иглой и кистью, он достигал художественной выразительности кадра с помощью фотографических средств, но его последователи это себе позволяли.

В 1903 году Стиглиц основал журнал «Camera Work» и до 1917 был его редактором. Журнал этот впоследствии стал легендарным. По нему учились многие фотографы во всем мире.

Обложка журнала «Camera Work», 1910 г.



Стиглиц — основатель Нью-Йоркского музея современного искусства, организатор многих выставок и не только фотографических. Он первый с подачи Э. Стейхена показал в Америке выставки французского скульптора Огюста Родена и художника Матисса.



А. Стиглиц, «Весенний дождик», 1902 г.

В 1905 году (совместно с Э. Стейхеном) Альфред Стиглиц открывает «Маленькую галерею», ставшую известной позднее под именем «291» (она располагалась на Пятой Авеню в доме № 291).

В этой галерее устраивались выставки современного изобразительного искусства, как европейского, так и американского, включая фотографию,

Выставка Матисса, которую Стиглиц устроил в этой галерее в 1908 году, вызвала нападки критиков и бунт протеста в «Камера клуб». Стиглиц был вынужден уйти из клуба. И хотя впоследствии его неоднократно просили вернуться обратно, он решительно отказался

это сделать.

Альфред Стиглиц был организатором многочисленных фотовыставок, на которых пропагандировал лучшие работы прогрессивных фотомастеров. Наиболее известная из них — Международная выставка пикториальной фотографии (1910 г.).

В 1924 году Стиглиц женится на художнице Джорджии О'Кееф. Совместно они открывают новую галерею «Интимейт галерея», в которой устраивают многочисленные выставки живописи и фотографии. Но фотомастер и сам продолжает снимать. Последние фотоработы Стиглица относятся к 1937 году.

Альфред Стиглиц умер в Нью-Йорке в 1946 году.

Альфред Стиглиц о себе и фотографии

- Я стремлюсь к тому, чтобы мои фотографии как можно больше походили на фотографии, так, чтобы тот, у кого глаза ничего не видят, даже и не заметил их, но тот, кто их раз по-настоящему увидел, навсегда не забыл.
- Каждый сделанный мной снимок, даже отпечаток с одного и того же негатива, является новым опытом, новой проблемой. Ибо если я не могу чего-нибудь изменить или добавить — работа меня не интересует. Здесь нет места «механистике», здесь всегда фотография.
- Фотография — моя страсть. Поиски истины — «помешательство».
- В мире, вероятно, существуют миллионы фотографов, и каждый год возникают миллиарды фотографий, но как редко встречаются действительно хорошие и интересные работы! Это очень грустно. Как мало фантазии, как мало настоящего видения. Как мало внутреннего содержания. Зато очень много ухищрений, много подражания подражанию, и все это происходит с невозмутимым видом и невежеством. Сколько пошлых и глупых трюков и эффектов! Я боюсь, что я стал стар. И, может быть, я постарел уже давно. Я люблю работы Адамса, в них нет ничего напускного. Это — правдивая, честная фотография, совершенная в техническом отношении. Он знаток своего дела и не страдает самомнением».

А. Стиглиц, «На путях», 1903 г.



(из письма А. Стиглица Э. Уэстону, 1938 г.)

Эдвард Стейхен (1879-1973 гг.) — крупнейший американский фотограф-художник, последователь А. Стиглица. Участник двух мировых войн. Служил в военно-морском флоте США. По образованию — художник. Поначалу приверженец «пикториальной» фотографии.



Э. Стейхен, «Профиль», 1906 г.

«Когда я начинал интересоваться фотографией, — вспоминал Эдвард Стейхен, — я считал, что она принадлежит к одному из изящных искусств. Сегодня я придерживаюсь совершенно другого мнения.»

Предназначение (предпослание) фотографии — содействовать взаимопониманию между людьми и помочь человеку разобраться в самом себе. А это одна из труднейших задач в мире.»

Э. Стейхен вошел в мировую историю фотографии не только как признанный фотомастер, но и как организатор и куратор многих международных выставок, самая значительная из которых — «Род человеческий». Премьера выставки состоялась в Нью-Йоркском музее современного искусства в 1955 году. Подготовка к выставке заняла три года. Стейхен посетил Европу и в 29 городах 11-ти государств рылся в архивах профессионалов и любителей, отыскивая снимки, отвечающие его замыслу. В Москве она демонстрировалась в 1959 году на Национальной выставке США в Сокольниках.

Сергей Образцов, известный советский артист, режиссер и писатель в своей замечательной книге «Эстафета искусств»^{*} так описывает это событие: «Я не помню ничего из того, что видел в других павильонах Американской выставки. Ни автомобилей, ни холодильников, ни счетных машин, ни игрушек. Я плохо помню привезенные на выставку произведения современной живописи и

^{*}Образцов СВ. «Эстафета искусств», Москва, издательство «Искусство», 1987 г., с. 80

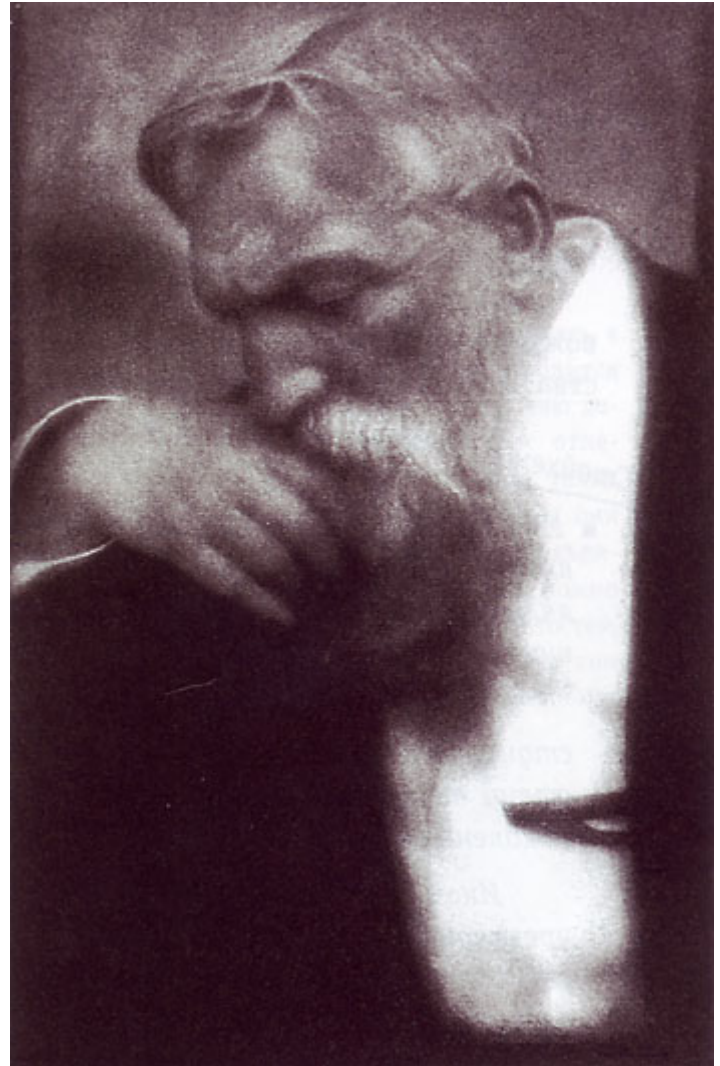
Род человеческий

скульптуры, но «Род человеческий» забыть невозможно. Потому что это не фотовыставка, не сумма фотографий, а единое, принципиально новое, современное произведение пластического искусства, в котором каждая фотография только элемент, только звено непрерывной цепи, подчиненной единой мысли, единой философской концепции, единой конструктивной последовательности. Такого широкого тематического и сюжетного охвата я не встречал ни в одном литературном произведении, и мне кажется, что «Род человеческий» — это одно из очень крупных произведений искусства нашего времени. Создал его благородный, прогрессивный и добрый человек Эдвард Стейхен, ведающий разделом фотографии Нью-Йоркского музея современного искусства.

Со всех концов земли к Стейхену пришло более двух миллионов фотографий от отдельных лиц, частных собраний и коллекций. Из этих двух миллионов Стейхен сначала отобрал четыре тысячи, а из них в окончательную экспозицию поместил пятьсот три. Их авторы — двести семьдесят три фотографа: любители и профессионалы, знаменитости и никому ранее не известные. Из шестидесяти восьми стран...»

Выставку «Род человеческий» в 40 странах, где она была показана, посетило около 10 миллионов человек! Фотографии на выставке экспонировались по темам: «Любовь», «Свадьба», «Роды», «Счастье», «Боль», «Труд», «Тюрьма», «Суды», «Концлагеря», «Школы», «Университеты», «Лаборатории», «Оперы», «Джазы», «Кладбища», «Дети».

Выставка стала новым этапом и в выставочной практике. Если прежде большинство фотовыставок было лишь случайным собранием работ, связанных в основном эстетическими



Э. Стейхен, «Портрет Родена», 1911 г.

критериями, то, начиная с Эдварда Стейхена, выставки стали *тематическими*. Эта новая концепция организации выставки, с одной стороны, усиливала познавательные и эстетические качества отдельных фотографий, а, с другой, расширила границы фотографического восприятия. Под таким же названием вышел и фотоальбом (The Family Man, 1955), в котором был сохранен тематический принцип выставки.

Интересно отметить, что каждая тема на выставке (каждая фотоглава в альбоме) сопровождалась афоризмами, которые принадлежали поэтам, философам, людям науки и искусства. Иногда это была цитата из Библии и очень часто — народные пословицы и поговорки.

Эдвард Стейхен о фотографии

- *Мне кажется, что наиболее вредные ограничения творческой свободы художник навязывает сам себе без какого-то внешнего воздействия. Очень часто то, что в начале являлось ему как свежая мысль и представлялось каким-то открытием, затем превращалось в обычную рутину и опускалось до уровня простой привычки.*
- *А привычки очень заразительны, и когда определенный набор штампов, привычек становится общепринятым, целый период в искусстве может быть обвинен в отсутствии творческой свободы. Вероятно, именно в силу этого процесса авангард одного поколения в искусстве в глазах следующего поколения трансформируется в академизм.*
- *Иной фотограф порой отказывается от главного — творческой свободы — из-за чрезмерного преклонения и восхищения работами другого фотографа или художника. Но еще более чревата и пагубна потеря творческой свободы, происходящая от избытка эгоизма, когда выражение собственного «я» становится чрезмерным и воспринимается, как тщеславие и самомнение.*
- *Конечно, избыточное самоуничижение и скромность также можно рассматривать, как покушение на творческую свободу, но у каждого большого художника умение стушеваться и стать незаметным всегда являлось важнейшим показателем его отношения к окружающей действительности и собственному творчеству. Такого рода скромность открывает все пути и перспективы, в то время как тщеславие накрепко их закрывает.*



Погоня за деньгами давно уже является потребностью нашего века; поэтому, нет ничего удивительного, что у практических немцев фотография явилась доходной статьей не только среди профессиональных фотографов, но и народила особых специалистов, получивших в Берлине название бродячих фотографов. Профессия этих лиц состоит в том, что они являются в квартиры, с предложением снять хозяина или членов его семьи при домашней обстановке, имея при себе камеру и аппарат для вспышки. Сойдясь

Из истории фотографии

в цене, производится съемка, а за нею доставляется и отпечаток. Число таких бродячих фотографов настолько

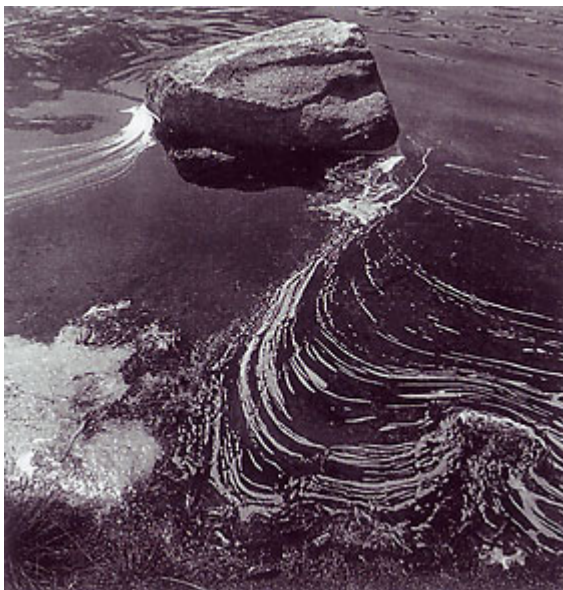
БРОДЯЧИЕ ФОТОГРАФЫ велико и так они назойливы в своих предложениях, что этот род съемки начинает входить в моду Германии. Это можно даже видеть по последним портретам знаменитостей, помещаемых в иллюстрированных изданиях, где они воспроизводятся при их домашней обстановке.

ж. «Фотографъ-Любитель», № 9, 1901 г.

Эдвард Уэстон (1886-1958 гг.) — один из выдающихся американских фотографов. Начинал как пикториалист и портретист детей. Успешно работал в своем фотоателье.

Но затем резко меняет свое фотографическое кредо, начинает снимать камни, ракушки, плоды, дюны на берегу моря... В 1932 г. Эдвард Уэстон вместе с Анселом Адамсом создает в Сан-Франциско «Группу Ф/64». Название группы указывает на основной творческий метод работы ее членов: они использовали максимальное значение диафрагмы при съемке, а также крупноформатную камеру, дающую предельную четкость рисунка и глубину резкости от переднего плана до горизонта. Члены группы занимались главным образом «прямой» фотографией: их снимки полностью отвечали действительности, точно и объективно анализировали неповторимую конкретность вещей, но чистая форма их изображений не была самоцелью. Ее смысл заключался в воспевании предметности, ее абсо

Ансел Адамс, «Камень и пена», 1960 г.



Ансел Адамс, «Камень и трава», 1932 г.



лютом, неповторимом по форме виде. Наиболее активной деятельностью группы была в 1932-35 гг., позже она поредела, т.к. члены группы начали работать над индивидуальными проектами.

Своеобразие творчества Эдварда Уэстона заключено в стремлении к наиболее совершенному отражению действительности. Его фотографии по всей плоскости абсолютно резки. И эта резкость сочетается с максимально полной передачей тоновых и световых качеств предметов.

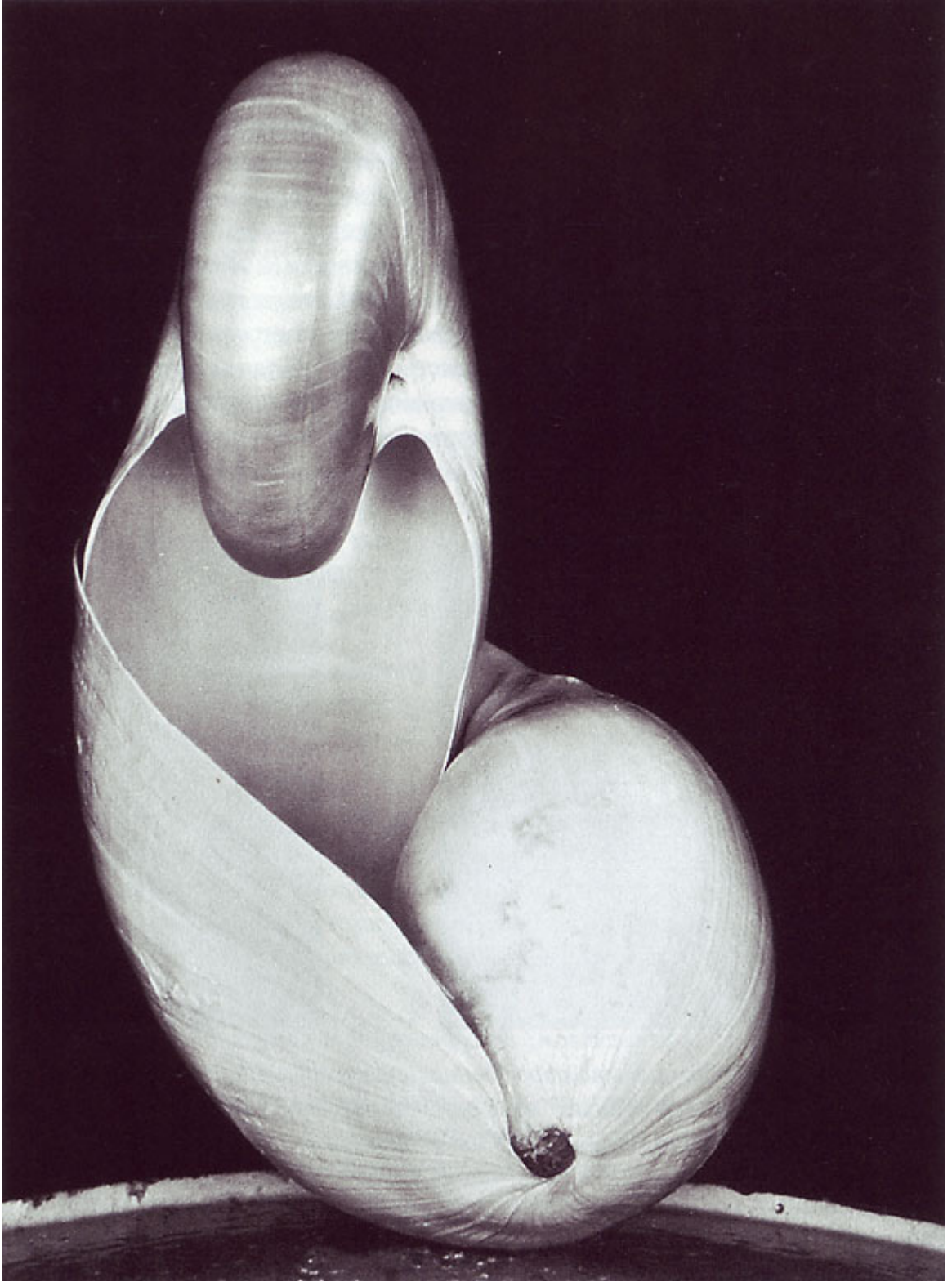
Ради достижения естественности Эдвард Уэстон снимает на негатив 18x24 см. Печатает «контактом». Уэстон пользовался исключительно естественным светом. Главное в его творчестве можно выразить его же словами: «Снять камень так, чтобы он выглядел как камень, но в то же самое время был больше, чем камень, — осмысленный показ, но не интерпретация». Он искал и находил в природе, в частности, в плодах и в овощах формы человеческого тела, а человеческое тело представлял, как плоды природы.

Благодаря высочайшей пластике изображаемых предметов и абсолютной резкости всего кадра трехмерное изображение в совершенстве переносится на двухмерную плоскость фотографии. Через конкретное, через индивидуальное и непосредственное — к открытию внутреннего смысла вещей, к воскрешению «мертвой» природы — в этом творческое «я» Эдварда Уэстона. «Фактуризм», абсолютная резкость всего изображения, богатство тонов, контактная печать — основные черты фотографического стиля этого выдающегося мастера. «Диафрагмировать до 256 — вот мое представление о глубине резкости», — писал он в своем дневнике (имеется в виду параллель с тем, что натренированный глаз художника может воспринимать 256 оттенков света).

Эдвард Уэстон о фотографии

- *Могущество фотографа заключается в его способности переформировывать суть реальности своего сюжета и представить его в такой форме, чтобы зритель чувствовал, что перед ним не символ предмета, но предмет как таковой, открытый художником впервые.*
- *Больше всего я люблю фотографировать большие детали, я использую для этого силу объектива, щупаящим глазом которого я запечатлеваю суть вещи, а ни в коем случае не ее атмосферу (например, предмет, всего лишь на мгновение измененный волшебными, где-то даже театральными, скоро проходящими световыми эффектами). Зато физические качества предмета могут быть изображены с абсолютной точностью: камень тверд, кора шершавая.*
- *Является ли фотография искусством? Кто знает, да и кому это важно! Это жизне-способный, новый способ видения, это порождение нашего времени и его возможностей, еще не открытых полностью. Так зачем морочить себе голову словами (искусство!), которыми все уже научились злоупотреблять и которые уже почти устарели. Но в порядке дискуссии я все-таки хотел бы сказать, что разница между плохим и хорошим искусством заключается скорее в мыслях, создававших ее, чем в руках и их умении; так, например, отличный ремесленник может быть очень плохим художником, но очень хороший художник должен быть и отличным ремесленником, чтобы лучше передать свои мысли.*

Эдвард Уэстон, «Две раковины», 1927 г.



Эдвард Уэстон, «Обнаженная», 1936 г.



- Я хочу объяснить свой метод работы. После более чем 20 лет фотографической практики я никогда не планирую свою работу. Хотя по опыту я уже знаю, для чего мне может пригодиться тот или иной сюжет, мой глаз остается всего лишь разведчиком, предварительным исследователем, ибо глаз фотоаппарата может сильно изменить первоначальную мысль или увести меня к другому сюжету. Поэтому я начинаю работать с чистой мыслью, без каких-либо представлений об изображении, как и моя пленка, на которую я только собираюсь нанести увиденное мной, не теряя веры в то, что я не менее чувствителен, чем она. А когда я засовываю голову под черное полотно и начинаю наводить на резкость, я чувствую такое же волнение, как когда еще был мальчишкой. Медленно поворачивать аппарат и следить за меняющимся изображением на матовом стекле — это более чем волнующее впечатление. Человек становится первооткрывателем: он видит через объектив совсем другой мир.
- Однако перед моментом экспозиции уже нужно точно знать, что вы хотите. Окончательный результат моей работы всегда утвержден в момент нажатия спуска. Доработка снимка в лаборатории, проявление и увеличение — все это лишь тщательный перенос на бумагу изображения, увиденного на матовом стекле. Ни одна из последующих манипуляций — кадрирование, ретуширование — не могут исправить негатива, экспонированного без точного решения изображения в момент спуска затвора.
- При определении фотографического объекта у меня есть только одно требование. Фотографию не следовало бы использовать там, где можно достигнуть взаимопонимания другими средствами. Больше у меня нет никаких теорий, оказывающих влияние на мою работу; теория идет вслед за практикой и никогда не является частью творческого процесса. Логика ведет за собой повторяемость и однообразие постоянства, а жизнь — это постоянное движение и перемены. Взаимопонимания нельзя достигнуть накоплением информации, это дается лишь прожитой жизнью и работой.*
- Учитесь мыслить фотографически, а не в категориях других средств изображения. В таком случае вы всегда сможете сказать что-то новое.

О портрете

- Портретное произведение — это не выявление личности портретируемого или личности самого фотографа. На самом деле это неуловимый и необъяснимый контакт, это диалог между объектом и художником.

* ж. «Ревю Фотография», 75, № 3, с. 59

О крупноплановой съемке

- *Объектив камеры способен обострить наше зрение. Он заставляет нас видеть больше, чем наши глаза, подчеркивая мельчайшие детали, выделяя фактуру. Поэтому камеру лучше всего использовать для съемки крупным планом. Это дает возможность раскрывать такую глубинную сущность предмета, что зрителю воспроизведенный образ подчас кажется реальнее и понятнее, чем подлинный предмет.**

Из дневника

- *«Когда я нахожу предметы в природе уже в известном порядке, они доставляют мне больше радости, чем мною самим скомпонованные красивейшие натюрморты. Впрочем, выбор кадра — это только один из методов упорядочивания. Для того, чтобы сдвинуть аппарат на 1/8 дюйма, нужна такая же сноровка, как и для того, чтобы подвинуть зернышко перца.*
- *Когда моя камера медленно движется в поисках объекта, я становлюсь первооткрывателем, который видит через объектив совершенно новый мир.*
- *О композиции я ровным счетом ничего не знаю. Я создаю ее сам. Слепо следовать правилам композиции — все равно, что проверять правила земного притяжения перед тем, как отправиться на прогулку. Научить чувствовать композицию невозможно. Это вопрос мастерства и творческой зрелости.*
- *Я никогда не смогу связать себя какой-нибудь доктриной или теорией, даже собственной. Я буду снимать все, что будет привлекать мое внимание. Но я не буду выискивать необыкновенные объекты и увлекаться необычной техникой только ради того, чтобы удивить зрителя. Работай только тогда, когда у тебя есть непреодолимое влечение к работе — но тогда вкладывай в нее всю душу.*
- *Так называемая композиция тесно связана с личностью художника и должна развиваться одновременно с техникой как своеобразный способ видения. Из этого следует, что композиции нельзя научиться.*
- *Собственно говоря, во время творческой работы мы думаем не больше, чем человек, толкающий перед собой ручную тележку. Но за плечами у нас годы учения и переучивания, успехов, промахов, мечтаний, раздумий, опыта — и все это в минуту вдохновения срабатывает при наводке на резкость... На меня оказывает влияние все, что я в жизни видел. Никто не начинает творить совершенно из ничего, мы только прибавляем последующее к предшествовавшему, составляя лишь часть целого.*

*ж. «Советское фото», 1986, № 8

- *Когда я создаю портрет, у меня к нему такой же подход, как если бы я снимал скалу. Я не хочу внушать модели свои взгляды и вкусы, но стараюсь постичь и запечатлеть ее индивидуальные черты. Так я снимаю и тучу, и дерево.*
- *Настоящее искусство всегда современно, к какой бы эпохе оно ни относилось. А вот многое, носящее этикетку современности, есть ни что иное, как замаскированный академизм.*
- *Не современная тема, а способ ее раскрытия делает нас современными.*
- *Истинные художники не копируют природу; даже в точности воспроизводя ее, они стараются делать обобщения. Аппарат, точно воспроизводящий реальный мир, можно использовать и для выражения абстракции. Фотография перца воспроизводится и в семеноводческих каталогах, но у него нет ничего общего с моим перцем.*
- *Есть живописцы, а также фотографы, подражающие им, которые понимают искусство как самовыражение. Я же давно перестал стремиться к субъективному выражению, к подчинению природы своим индивидуальным вкусам. Я стараюсь без предубеждений и фальсификации добиться слияния с природой и увиденное мною представить как познанное. Мне хочется постичь суть предмета, и поэтому то, что я снимаю, не является моим личным толкованием или представлением о природе, но абсолютным раскрытием, беспристрастным познанием истинного значения.*
- *Если моя работа до сих пор жива, так это потому, что я помогал открывать окружающий нас мир, показывая людям то, чего не заметил их ненаметанный глаз. Я не реформатор, не миссионер, не пропагандист. У меня одна ясная цель: оправдать перед обществом свое существование собственным трудом.*
- *Для того, чтобы человек мог развиваться, ему необходимо сознание, что он может найти применение для своих особенных способностей, что он работает не по заказу, не за деньги. Каждая работа должна в какой-то мере отвечать общественным запросам; если она хочет жить, она должна приносить пользу.*
- *Искусство для искусства — бессмысленно. Я не собираюсь делать из художников глашатаев социальных реформ, но утверждаю, что искусство должно жить интересами и чаяниями своего времени, устремленными в будущее».*

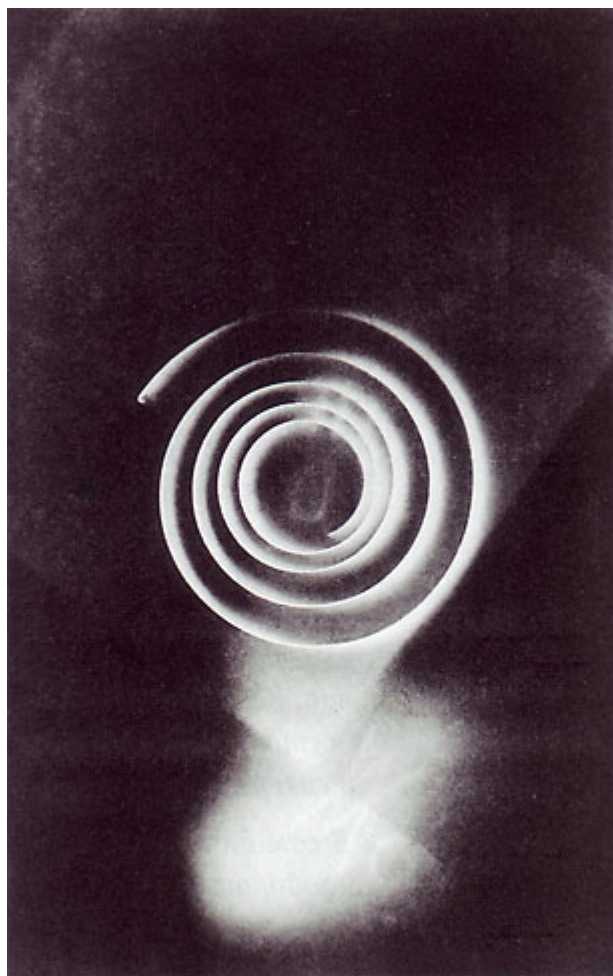
Ласло Моголи-Надь (1895-1946 гг.) — немецкий левый художник и фотограф, подобно А. Родченко пришедший к фотографии от кубо-футуристического экспериментирования и перенесший в фотографию свои достижения и свою художественную проблематику. Основатель новой художественной школы — Баухауз (1919 г., Германия), которая стала центром нового фотографического мышления.

Моголи-Надь был одним из идеологов этой школы, а с 1932 г. — профессор «кафедры композиции и пространства и материаловедения».

Его программная книга — «Живопись или Фотография» (на русском языке вышла в 1929 г.). Еще 70 лет назад Моголи-Надь в этой книге предвидел и описал создание современного компьютерного виртуального мира: *«Очень вероятно, что будущее перенесет центр внимания на кинетические, проекционные изображения, — может быть, свободно носящихся в пространстве, проникающих друг в друга красочных масс и снопов, располагающихся вне какой-либо определенной проекционной площади».*

В главе «Типо-Фото» Моголи-Надь предвосхитил и создание цифровой фотографии: *«С развитием передачи по телеграфу изображения (Моголи-Надь не знал, конечно, слово «компьютер»), создающей возможность моментального воспроизведения репродукций и точных иллюстраций, даже философские произведения, вероятно, будут пользоваться теми же — хотя и на высшем уровне — средствами, что и теперешние американские массовые издания».*

Л. Моголи-Надь, «Фотограмма», 1931 г.



Отрывки из книги Моголи-Надь «Живопись или Фотография»

- *Фотографию, понимаемую как изобразительное искусство, отнюдь не следует рассматривать, как простое копирование природы. Это положение лучше всего доказывается тем, что среди целых миллионов фотографий, появляющихся в журналах и книгах, действительно хорошие снимки очень редки. Интересно еще и то, что человек, обладающий достаточной зрительной культурой, всегда и везде безошибочно-верным инстинктом узнает хорошие фотографии, совершенно независимо от новизны или*

неизвестности сюжета. Но нужно иметь особое чувство для верной оценки светотени и полутонов, наполненных скользким лучистым блеском, всей этой игрой тончайшей ткани, схваченной в сотую или тысячную долю секунды — в четких ребрах стальных конструкций, в морской пене...

- Не подлежит сомнению, что фотография способна дать целый ряд очень значительных работ, раскрывающих нам все неистощимое разнообразие жизни. До сих пор это была монополия художников, но теперь уже многие приходят к сознанию недостаточности старых изобразительных средств. Отсюда вытекает, что те художественные течения, которые стремятся показать нам мир объективно, можно рассматривать, как некий результат более или менее длительных взаимоотношений между фотографией и живописью. И как только будет достигнуто подлинно-свободное овладение фотографическим материалом с его нежнейшими тонами серого или сепии, с характерным налетом эмали в глянце фотографической бумаги, тотчас же передача современных стандартных форм в живописных картинах покажется не более как грубой попыткой изображения. Когда же фотография придет к полному осознанию и признанию своих собственных, настоящих законов — изобразительное творчество будет доведено ею до той высоты и совершенства, которых никогда нельзя достигнуть никаким ручным способом.
- Я сам для своей живописи очень многому научился у своих фотографических работ, и наоборот, мои фотографические опыты часто являлись следствием постановки первоначально чисто живописных проблем.
- Возможности приложения фотографии неисчислимы уже теперь. Ею могут быть зафиксированы как самые грубые и самые тонкие отношения светотени, так и, при некоторых дальнейших успехах, красочные ценности. Постараемся перечислить все это:
 - фиксирование положений, —реальности;
 - мультипликация и наложение изображений рядом или одно на другое, проникание (просвечивание, сквозная форма), организованное сгущение сцен, внереальность, утопия и шутка (новое поле для изобретательного остроумия);
 - реалистические, но в то же время и экспрессивные портреты;
 - реклама, плакат, политическая пропаганда;
 - изобразительный материал для фото-книг (т. е. фотографии вместо текста);
 - типо-фото (зрительное, наиболее точно изображенное сообщение);
 - изобразительный материал для плоскостных или пространственных беспредметных, абсолютно световых проекций;
 - поли-кино и т.д., и т.д.

В этой же книге Моголи-Надь раскрывает природу фотографического видения, утверждая, что наш глаз, перерабатывая видимую информацию через мозг, «на выходе» дает нам не *истинное изображение*, а *представление, образ* видимого, ибо оперирует ассоциациями нашего жизненного опыта. В отличие от глаза, фотоаппарат — более независимый и правдивый инструмент зрения. Он репродуцирует чисто оптическое изображение, давая нам более верное представление о действительности. Отсюда появляется возможность через фотоаппарат овладеть новым, объективным видением.

«Фотограмма» — фотография без камеры. Так назвал Моголи-Надь свой способ создания **светового образа**. В наше время фотограммы стали одним из видов художественной фотографии.



Из истории фотографии

Милостивый госу-
дарь!

По вашей фак-
туре я вижу, что вы выслали мне объектив
13x18, с фокусом в 20 см. Вскрыв ящик, я в
нем нашел только объектив, но сказанного
фокуса в 20 см не было положено. Такой со-
лидный торговый дом, как ваш,

ПИСЬМО ИНОСТРАННОГО ЛЮБИТЕЛЯ В ДЕПО

не должен был бы делать
таких оплошностей, ли-
шая любителя, выславше-
го вам деньги, возможности работать. Посему,
потрудитесь с первою же почтой мне его при-
слать.

ж. «Фотографъ-Любитель», № 9, 1894 г.



Ф. Дртыкол, «Портрет», 1921 г.

Ф. Дртыкол, «Портрет Якуба Обровского», 1913 г.



Франтишек Дртикол (1883-1961 гг.) — выдающийся чешский фотограф. Представитель фотомодернизма и декаденства в фотографии. Родился 3 марта 1883 года в городе Пришбрэн в купеческой семье. Хотел быть художником, но отец отдал его в учение к фотографу-богачу А. Матиасу. В ателье Дртикол пробыл три года (1898-1901). Затем поступил в Мюнхенскую фотошколу. Самым важным предметом в школе был портрет в традициях Рембрандта, Ван-Дейка, Веласкеса, Дюрера. В этой школе господствовал девиз: «Искусство едино, а форм его — тысячи». Он стал и жизненным принципом Ф. Дртикола.

По окончании школы, Дртикол некоторое время работает в Швейцарии, затем возвращается на родину. Работает сначала в Турново, а потом — в Праге. После трехлетней военной службы (1904-1907) открывает в родном городе Пришбраме собственное фотоателье, где работает до 1910 года.

Решающим в жизни Ф. Дртикола стало сотрудничество с «Артелом» — пражским ателье художественных работ. Здесь он начинает выставляться и продавать свои фотографии. Новое фотоателье «Дртикол-Шкард» становится модным: заказать портрет в его ателье считается хорошим тоном. Получают признание его работы и за границей.

В 1921 г. Ф. Дртикол расходуется со своим компаньоном Шкардой (из-за экономических трудностей) и в том же году женится на балерине Эрвине Купфер. В начале века творчество Дртикола находится под сильным влиянием мюнхенского модернизма.

20-е годы — период наивысшего расцвета творчества Ф. Дртикола. В это время он создает свои известные фотографии женских тел и лиц на фоне геометрических фигур. Женщина как художественный объект всегда была главным предметом изображения этого мастера. Если его работы начала века носят отпечаток пикториальности, то в 20-е годы наступает перелом. Он начинает поиски нового выражения своего творческого мышления.

Ф. Дртикол, «Портрет А.В. Фрича», 1919 г.





Обложка каталога «20-й Салон фотографии», Франция

Афиша выставки, 1927 г.



Виртуозно владея оптикой, химией, экспериментальной съемкой и лабораторией, Дртикол создает удивительные по исполнению и образному выражению символистические фотокомпозиции, где фон — специально подготовленная среда из крупных геометрических тел. «Модерн» присутствует и в отдельном показе человека как модели «новой вещественности». В 30-е годы наступает новый этап творчества мастера.

Дртикол отходит от изображения человека и начинает снимать фигурки, вырезанные по собственным рисункам. Вероятно, это было связано с его увлечением теософией и восточной философией. Изменяются и его жизненные установки, он начинает другую жизнь: закрывает в 1932 году свое ателье, а с 1935 года совсем прекращает снимать. Живя в стороне от всего, он рисует философские этюды (*приход к живописи наблюдается и у других известных фотомастеров — СП.*), занимается изучением йоги и восточной философии.

Франтишек Дртикол о себе

У меня была мировая известность, так называемая слава, но при этом я начал бедствовать. Продать ничего не удавалось. И с 1930 по 1934 гг. я был рад, когда удавалось достать денег на обед. Потом мне помогло то, что я начал преподавать на курсах для фотографов-любителей, которых я учил делать портреты, акты и пейзажи.*

Диплом выставки художественной фотографии, 1925 г.

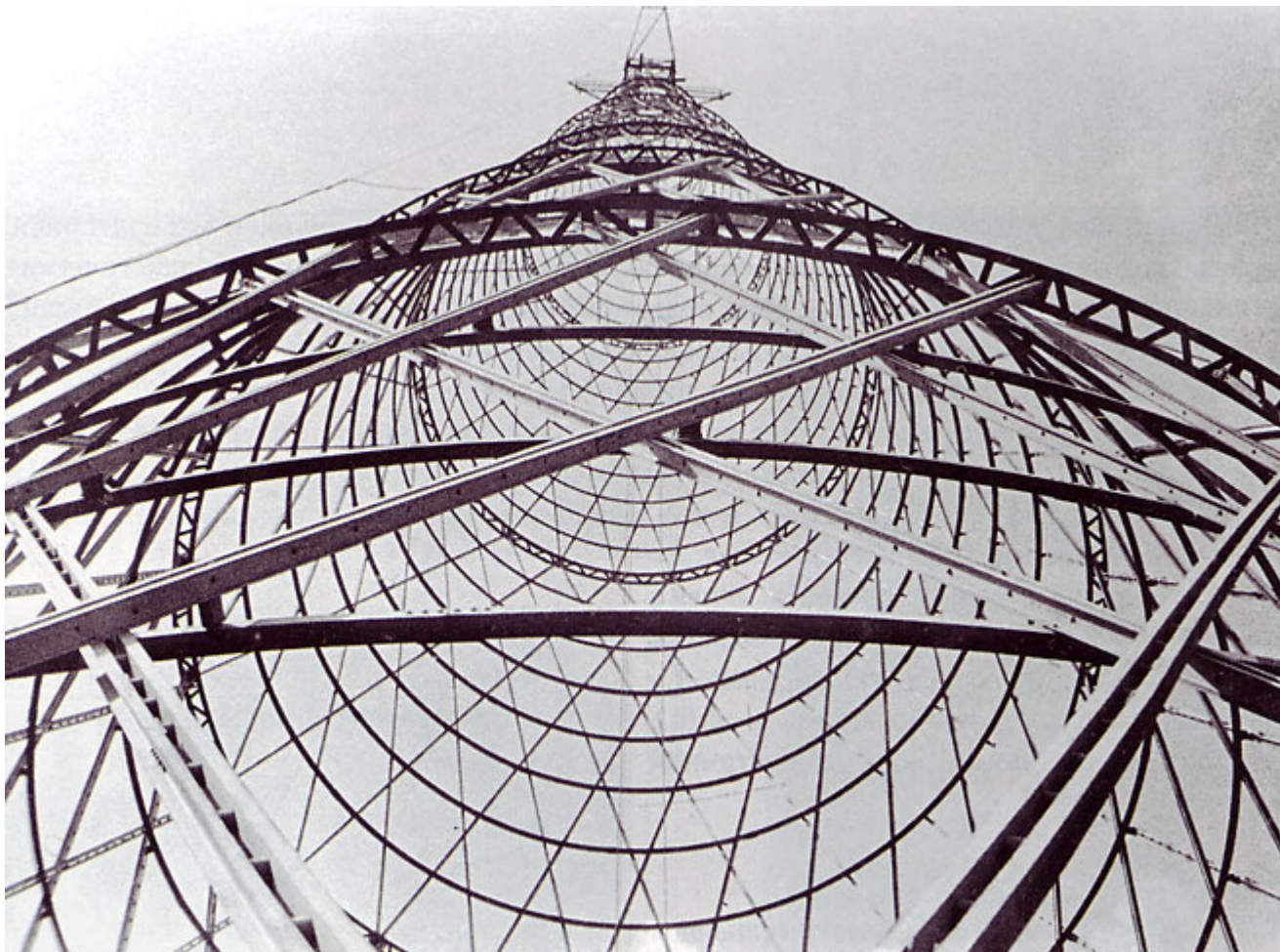


Педагогической деятельностью Дртикол занимается несколько лет. Пишет учебные программы для фотошколы. В 1945-46 гг. он внештатно преподает в пражском графическом училище. Но его мышление в стиле модернизма 20-х годов в конце 40-х уже устаревает и не находит понимания у слушателей.

Умирает Франтишек Дртикол в полном забвении в 1961 году. Творчество этого выдающегося мастера при его жизни не было оценено по достоинству. Но время все ставит на место. Я думаю, что его работы, войдя в сокровищницу фотографического искусства, еще долгие годы будут приносить зрителям эстетическое наслаждение.

*ж. «Ревю Фотография», 1974, №1, с. 11-23

А. Родченко, «Шуховская башня», 19129 г.



Александр Родченко (1891-1956 гг.) — классик советской и мировой фотографии. Самый яркий представитель революционного культурного советского авангарда 20-30 годов. Преподавал в ВХУТЕМАСе (высшие художественно-технические мастерские). Один из создателей журнала «ЛЕФ» («Левый фронт»), на страницах которого выступал за новое видение в искусстве.

«Родился в Петербурге в 1891 году. Отец — театральный бутафор из безземельных крестьян. Умер в 1907 г. Мать — прачка. Умерла в 1933 г.»

Окончил Казанскую художественную школу в 1914 г. Поехал в Москву учиться дальше. Хотел поступить в Училище живописи. Представил на экзамене самостоятельные эскизы — не приняли. Сторож училища, возвращая работы, сказал: «Зря Вы показали свои домашние работы, Коровин про них сказал: «Это готовый художник, нам с ним делать нечего...» Так и отказали в приеме. Учился в Строгановском училище. Без конца перерисовывали Борцовского. Надоело. Ушел. Стал работать самостоятельно по живописи...»

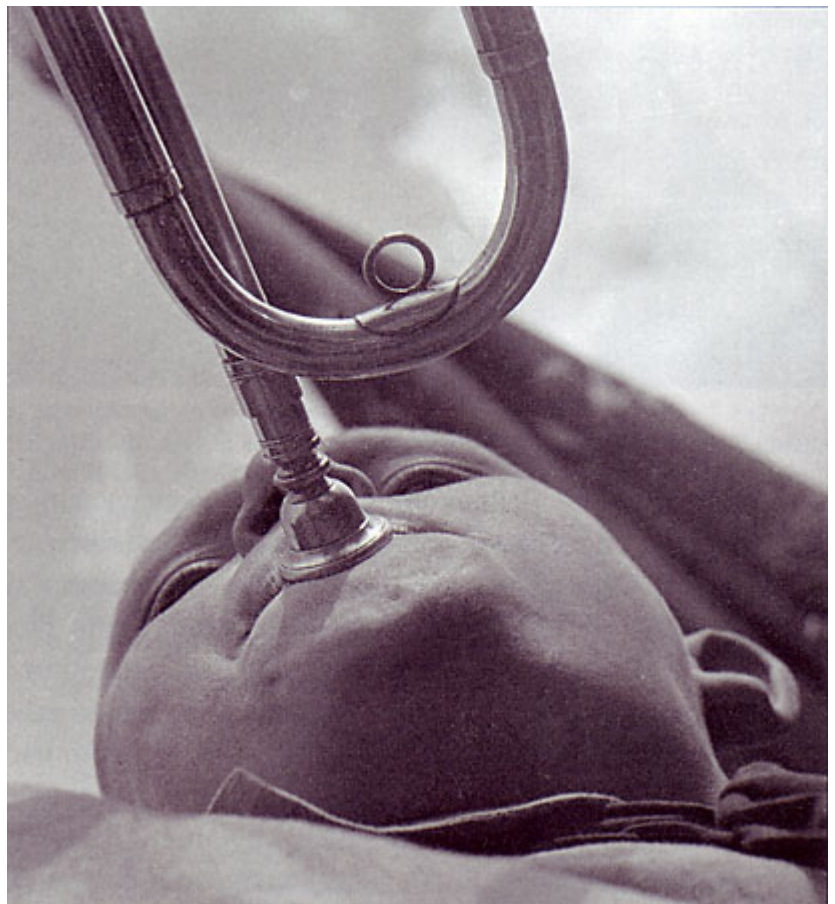
«Я пришел в фотографию от экспериментальной живописи. Меня в искусстве интересует главным образом композиция. В живописи я свел все формы к геометрии. В 1921 году я бросил живопись, занявшись вместе с В. Маяковским работой по Советской рекламе. Подчеркиваю, СОВЕТСКОЙ, так как мы впервые ввели советскую тематику в рекламу. Я начал фотомонтаж впервые в СССР.

И вот, начав пересъемку для монтажа, я увлекся самой фотографией. Первые снимки — сугубо формальные и без человека. Это были балконы, вещи и новые дома, вроде Моссельпрома...»

В 1930 году А. Родченко создал «Группу «Октябрь». В нее входили Борис Игнатович, его сестры — Ольга Игнатович и Аркадия Шишкина (позже вступила в группу и Елена Игнатович), Е. Лангман, Б. Кудояров, Д. Дебабов. Группа просуществовала всего несколько лет, но это неформальное творческое объединение смогло оставить свой след в истории отечественной фотографии. Объединяющим началом творчества «Октябристов» были эксперимент в фотографии и установка на фоторепортаж, а не на художественную фотографию. Острые ракурсы, головокружительные наклоны кадра, «косина» композиции, контраст плана — все это характерные черты фотографического стиля «Группы «Октябрь». Их непривычное фотографическое видение вызвало у многих неприятие и непонимание.

На страницах журнала «Советское фото» под рубрикой «Творческая дискуссия» началась жесткая необъективная критика «Октябристов». И прежде всего Родченко обвиняли в формализме, в подражании «буржуазной культуре», в «неправильном отражении действительности». Финал был в духе того времени: Родченко из группы исключили, а вскоре и сама группа распалась.

А. Родченко, «Пионер-грубач», 1930 г.





А. Родченко, «Портрет-шарж на Осипа Брика», 1924 г.

С 1932 по 1935 годы А.Родченко был «вне закона» (его снимки нигде не публикуются). В это время Родченко снимает Беломорканал для журнала «СССР на стройке». «Затишье» продолжается до 1935 года, когда А.Родченко принял участие в выставке «Советское фотоискусство». В каталоге этой выставки впервые дана справедливая и точная оценка его творчества: «А.М. Родченко — одна из известных и вместе с тем наиболее полемических творческих фигур советского фотоискусства. Во всех своих предшествующих художественных выявлениях он стоит на позициях «левого» искусства, исторически и формально связанного с русским футуризмом и конструктивизмом. В соответствии с этим, А.Родченко является основоположником советской «новой» (лево-формалистской) фотографии, на путях которой им создано множество зачастую весьма сильных и высококультурных, но почти всегда спорных работ.

Основной прием, характеризующий творческий метод Родченко, сводится к

отысканию особенной точки зрения или момента съемки, которыми порождаются необыкновенные ракурсы, парадоксальные композиционные соотношения, повышенная фактурность изображения. Творческая продукция Родченко родственна германским фотомастерам из дессауского Баухауза: Маголи-Надь, Энне Бирман и др.»

«Значение Родченко в истории советского искусства очень велико; лишь немногие советские фоторепортеры, даже резко несогласные с программными положениями мастера, избегли его влияния. Некоторые являются его прямыми учениками (Е. Лангман, Игнатовичи). По существу, именно через творчество А. Родченко советское фотоискусство овладевает наследством «левой» западной фотографии».*

*А.Н. Лаврентьев, «Ракурсы Родченко», Москва, издательство «Искусство», с. 178

- Мне неважно, как и всякому культурному человеку, кто сказал «А», важно это «А» расширить и использовать до конца, чтоб была возможность сказать «Б».
- Чтобы приучить человека видеть с новых точек, необходимо снимать обыкновенные, хорошо знакомые ему предметы с совершенно неожиданных точек и в неожиданных положениях, а новые объекты снимать с разных точек, давая полное представление об объекте.

- Мы не видим то, что смотрим. Мы не видим замечательных перспектив-ракурсов и положений объектов. Мы, приученные видеть привычное и привитое, должны раскрыть мир видимого. Мы должны революционизировать наше зрительное мышление.

Мы должны снять с глаз пелену, называемую — «с пупа». Снимайте со всех точек, кроме «пупа», пока не будут признаны все точки. И самыми интересными точками современности являются точки «сверху вниз» и «снизу вверх» и их диагонали.

Из записной книжки ЛЕФа

- Говорят: «надоели снимки Родченко — все сверху вниз да снизу вверх».
А вот из «середины в середину» — так лет сто снимают; нужно же не только чтоб я, но и большинство снимало снизу вверх и сверху вниз.
А я буду «с боку на бок».
- Перевести все, что от искусства, на выдумку и на тренировку, видеть новое даже в обыкновенном и привычном.
А то у нас в новом норовят увидеть старое. Трудно найти и увидеть в самом обыкновенном необыкновенное.

А в этом вся сила.

«Программа по композиции»* А.Родченко

1. Начальная композиция.

Бытовая композиция. Уборка. Приборка, уют, удобства. Расположение, распределение, укладка, расстановка. Установка — 2 часа.

2. Схемы композиции.

1) Пирамида. 2) Диагонали (правая и левая). 3) Вертикали (одна, две, три и больше). 4) Горизонтالي (одна, две, три и больше). 5) Круг. Два круга вертикали и горизонтали, б) Крест (+). 7) Двойной крест (++) , двойной крест (хх). 8) Комбинация из разных — 4 часа.

3. Задачи на эти схемы в рисунки к фото.

Разбор работ. Композиция, нагруженная в центре. Композиция по краям. Композиция пустот. Композиция обрезанных форм (кинокадр).

4. Общее разделение.

Композиция линейная (рисуночная). Композиция тоновая (масс черного и белого). Композиция внимания и удара. Орнаментальная. Композиция на весе. Композиция на фактуре. Задачи по этим схемам в рисунке к фото. Разбор. Созерцательная, монументальная, описательная и агитационная.

5. Знакомство по образцам.

Композиционные задачи у классиков. Рембрандт, Рафаэль, Тициан, Домье, Гойя, Брейгель и др. — 2 часа.

6. Современные художники.

Дейнека, Гросс, Мазерель и др. — 2 часа.

7. Современная фотография.

Мастера Ман Рей, Ренгер-Патч, Моголи-Надь и др. Старые фото. Разные мастера... — 2 часа.

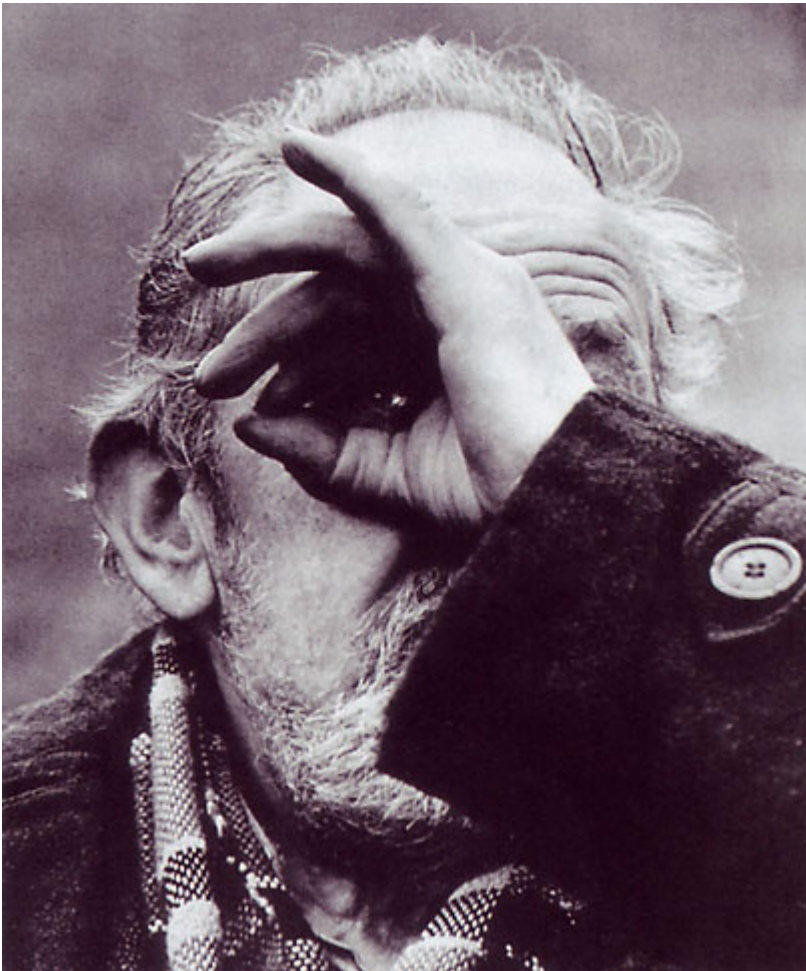
8. Современные советские мастера.

Зачетное задание по съемке на композиционные схемы. Экскурсия на съемку с объяснением выбора композиции. Зачет по поведению во время съемки.

(Дописано от руки) Ритм. Общие законы правой стороны кадра. Пропорции частей. Движение, подчеркивающий фон, задерживающий. Динамика и покой как контрасты один для другого. Композиция частей.

Май 1931. Фотокурсы Союзфото.

*В. Стигнеев, А. Липков, «Мир фотографии», Москва, издательство «Планета», 1989 г., с. 209



Йозеф Судек (1896-1976 гг.) — классик чешской фотографии, получивший мировое признание. Его творческий путь определила война: в 1917 году он был ранен осколком гранаты, и врачи ампутировали ему правую руку. Три года он провел в военных госпиталях и, не имея возможности вновь вернуться к профессии переплетчика, выбрал путь фотографа. В те времена фотоаппараты носили на штативах-треножниках, а затвор (по словам Судека) «можно было нажимать и одной рукой».

Эта личная трагедия дала миру великого Мастера, чьи творения вошли в Историю искусств. В 28 лет Й. Судек поступает в Государственное полиграфическое училище, где учится с 1922 по 1924 год. Фотографическим отделением этого училища руководил тогда профессор Карел Новак, который уделял большое внимание классическому портрету, естественно полагая, что большинство его учеников будет заниматься бытовой фотографией — заказной съемкой лю-

дей.

Спустя три года после получения диплома Судек приобретает маленькое деревянное фотоателье (будку-студию) с садиком. Ателье располагалось во дворе одного из домов пражского района Мала Страна. Бизнес всегда мало интересовал этого человека, поэтому он смотрел на свою работу по заказу лишь как на средство обеспечения минимального прожиточного уровня.

Начинал Судек как сторонник «пикториальной», живописной фотографии, но вскоре после начала работы в фотоателье приходит к «чистой», реалистической фотографии. Большое влияние в этот период на него оказал Драгомир Ружичка, живший в Америке и привозивший в Прагу новые фотографические веянья. Судек, этот тихий и спокойный человек, когда дело касалось творчества, становился бунтарем; отказ следовать консервативным традициям членов пражского Клуба фотографов-любителей, в которое он вступил в 1920 году, приводит к исключению его, а также Яромира Функе и Адольфа Шнееберга из рядов этого

фотоклуба. В этом же 1924 году изгнанники создают Чешское фотографическое общество, целью которого стала борьба за новое понимание фотографии как современного искусства. В некоторых его фотографиях торсов скульптур и произвольных натюрмортов четко улавливается влияние сюрреализма.

Иллюстрированная монография о творчестве Й. Судека, которая вышла в 1956 году тиражом тридцать тысяч экземпляров, принесла, по его словам, столько средств, что позволило ему стать независимым и заняться свободным творчеством. Именно это освобождение стало началом самого плодотворного периода творческих свершений мастера. Его лучшие «поэтические циклы» сделаны в период с конца 50-х до начала 70-х годов.

В своем творчестве Судек испробовал все: социальный документ, живую модель, рекламу, пейзаж, и все же центр тяжести приходится на художественный натюрморт и пейзаж. Й. Судек создал свой стиль — «поэтическую фотографию» — в котором мудрый лаконизм органично соседствует с искренностью и открытостью чувств. В своих работах этот великий Мастер светописси сумел передать поэтическое восхищение жизнью простых вещей. Вещи в натюрмортах — мастера не декоративный атрибут композиции, не зеркало привычек и вкусов их владельца, а само ценное бытие. Это часть природы, ее дух и тело. Великий фотомастер видел мир и как художник, и как поэт, и как ребенок — будто впервые...

«...Это было удивительно: он никогда не измерял экспозицию. Никогда... Он наводил аппарат на резкость, вставлял кассету, открывал затвор и... уходил заваривать чай. Больше всего он любил жасминовый. Так вот, многие его «окна» — это снимки, экспозиция которых измерялась временем, в течение которого он выпивал стакан чая»^{*}.

А порой он измерял время экспозиции... музыкой: «Экспозиция — две стороны Вивальди!» Судек очень любил музыку. Некоторые критики даже утверждали, что он «снимает музыку», другие — что он работает под музыку.

*«Что я фотографирую музыку — это вздор, — говорил Судек. — Но иногда на меня находит такое... И тогда я ставлю какую-нибудь пластинку. Иногда ошибусь, но иногда попаду точно, и это меня подстегивает, и после музыки я снова немного встряхнусь и опять начинаю видеть что-то вокруг себя. Лучшее всего я вижу начало весны, весну. А вот зима — бр-р, ради бога, не надо! Она может быть хороша разве что для детей. Но вот как только потеплеет, я снова начинаю кое-что видеть. Снова в пейзаже есть что-то и для меня! Кое-что с музыкой, правда, связано. При музыке я представляю себе что хочу, и она меня обязательно к чему-нибудь подтолкнет...»^{**}*

И, пожалуй, никому еще не удавалось сфотографировать музыку, как это смог осуществить великий фотомастер в конце своей жизни, сняв фотокнигу из 124 снимков под

^{*}В.А. Никитин, «Рассказы о фотографах и фотографиях», Лениздат, 1991 г., с. 139-140

^{**}там же, с. 141



названием «Яначек-Хуквальды», посвященную творчеству известного чешского композитора. Фотографии Судека не поддаются репродуцированию — они всегда при этом теряют свою образность, превращаясь лишь в информацию об оригинале, поэтому для них важен первоначальный размер, как это характерно для живописи и графики. Судек косвенно подчеркивал это, подписывая свои фотографии так, как это обычно делают на своих оригиналах живописцы и графики.

Особенности фотографического стиля Йозефа Судека:

- гармоничное заполнение изобразительного пространства всего кадра;
- главный изобразительный принцип — единство целого и детали;
- фотографировал на стеклянные пластинки, размером от «13x18» до «10x30»;
- осязатость, осязаемость световой среды;
- композицию будущего снимка определял при съемке и никогда не кадрировал при печати;
- его любимый фотографический свет — сумерки, которые помогают более полно и психологично раскрыть предметы и пространства,

оживить их;

- печатал только контактным способом;
- яркая художественная выразительность изображения;
- отснятый материал Судек печатает не сразу, а после довольно большого интервала времени, давая негативам «отлежаться»;
- экспозиция снимков — длительная и составляет порой несколько часов;

■ в его работах нет той категоричности, которая ограничивала бы зрительское восприятие (рассматривать фотографии мастера можно долго и каждый раз их домысливать и «дочувствовать»);

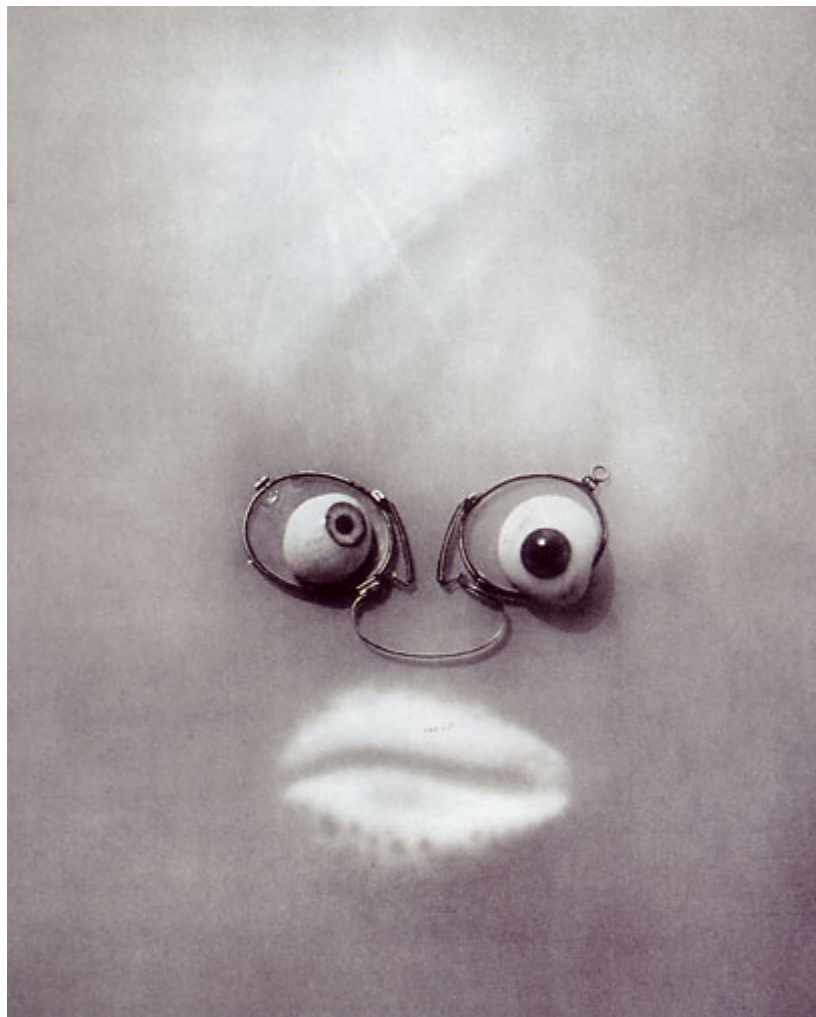
■ свет выступает не как средство передачи изображения, а как само материальное содержание, отчего невозможно в его работах разделить «форму» и «содержание»;

■ «время» на фотографиях Судека — не «остановленное мгновение», а длящееся столь же долго, сколько смотрит на них внимательный зритель, погруженный в их созерцание.

Основные фотографические циклы Судека

- «Прогулки» (1939-1954 гг.)
- «Окно моей мастерской» (1940-1964 гг.)
- «Стеклянные лабиринты» (1953-1972 гг.)
- «Пасхальные воспоминания» (1968-1972 гг.)
- «Лабиринты» (1969 г.)

Й. Судек, «Искусственные глаза»



Главный лозунг Йозефа Судека

«Не повторять и не повторяться!»

Творческая концепция Судека

Согласно ей, художник сначала должен впитывать традиции, усваивать прежние достижения; затем ему следует обратиться к действительности — ради глубокого личного ее осознания. Только тогда в развитии художника наступит новая фаза — период максимальной концентрации, ограничения интересов, оценки накопленного опыта, создания вершинных, главных творений.



Портрет И. Судека

ром я увидел на столе два стакана и грушу. В комнате горела только одна слабая лампочка. Натюрморт при этом свете выглядел чудесно.

■ В камере была пленка чувствительностью 28 DIN. Диафрагма — 2,8. Я подумал, что при этих данных надо экспонировать... часа четыре! Так как время было близко к полуночи и хотелось спать, я снял крышку с объектива, завел будильник и лег вздремнуть. Когда будильник зазвенел, я закрыл объектив. Проявил — получился отличный негатив».*

«Скажи, кто твои друзья, и я скажу, кто ты», — этот известный афоризм можно трансформировать и так: «Покажи мне твои снимки, и я скажу, кто ты». Личность Судека неотделима от его творений, вдохновителями которых были музыка и поэзия. В его работах ощущается присутствие того и другого.

■ Каждый знает, что я фотографирую на большие пластинки и не увеличиваю... Когда-то я увеличивал, но убедился, что для того, что хочу фотографировать я, «контакт» является более выгодным. Не только потому, что на контактном отпечатке больше подробностей, он вернее передает градацию, не имеет зерна, а еще потому, что крупный формат заставляет меня по-новому подходить к снимку, продумывать кадр, заполнять площадь пленки. Хороший снимок рождается в муках.

■ При съемке часто первый негатив оказывается лучшим.

■ Для оценки своих успехов, для сравнения своего творчества с другими фотографу очень важно участвовать в выставках.

■ Обычно я не тороплюсь сразу проявлять пленки. Жду, когда пройдет время, чтобы забыть, как прекрасна была натура, объект съемки. Ибо тогда меньше расстраиваешься.

■ Экспонетром я не пользуюсь. Больше доверяю своей интуиции. Однажды вече-

Великий «фотографический отшельник», Йозеф Судек, умер неожиданно — 15 сентября 1976 года. Своеобразным некрологом, очень человечным (в духе самого Судека), стало письмо Сони Буллати-Ломео, одной из его ассистенток, которую он очень любил и ласково-иронично звал «уч-мучем» (так он называл и других молодых поклонников фотографии, которые помогали ему в конце жизни носить тяжелое оборудование и жаждали стать его учениками). Письмо было опубликовано в первом номере журнала «Ревю Фотография-77».

«Вы просите, чтобы я рассказала не о Судеке-фотографе, но о Судеке — своем друге и учителе. Но нельзя отделить одно от другого, ибо фотография была для Судека всей жизнью. Я всегда с большим трудом писала о Судеке. И сейчас, когда я все еще не могу поверить, что его уже нет в живых, это особенно трудно. Как рассказать об этом застенчивом и скромном человеке, который умел жить так восхитительно просто и незгоистично, который всегда оставался самим собой.

По-видимому, его личные страдания и боль воспитали в нем два редких человеческих качества — терпение и понимание. Каждый, кто с ним был, не мог не разделять с ним его чувство юмора и шутки.

В последние годы, когда Судек становится хорошо известным и за рубежом, о нем начали говорить, как об одном из великих старых мастеров. Да, это был великий мастер, но старым он не был никогда! Но разве мог он быть старым с его умением радоваться жизни, с его постоянной детской очарованностью и детским любопытством, которыми он наполнял свою работу и жизнь окружающих его людей.

...Мне посчастливилось свыше года быть ассистенткой Судека, или, как он говорил, его «уч-муч». Собственно, тогда вся моя работа, пожалуй, заключалась в том, что я помогала Судеку носить его аппаратуру. Но я внимательно прислушивалась к нему и только намного позже поняла многое из того, что он видел. Судек никогда не был учителем. Он был просто самим собой. Свою упрямую восхищенность, свое видение мира передал он мне. Как и стремление высказываться по-своему, видеть окружающий мир точно впервые...

Сегодня за городом я видела, как летит стая диких гусей. Они летели прямо и свободно к своей далекой цели. Я думала о Судеке, о его жизни, о его прямом пути к цели, с которого его никто и ничто не могло заставить отклониться. Мне бы хотелось закончить это письмо приветствием к Судеку, его любимым изречением: «Пусть играет музыка...»

Да, в незабываемых, созданных им образах, работах, фотографиях, его музыка будет звучать для нас всегда.

Соня Буллатъ-Ломео, Нью-Йорк, 5 октября 1976 года».

А. Картье-Брессон, «Арена в Валенсии, Испания», 1938 г.



Анри Картье-Брессон родился в 1908 г. Крупнейший французский фотограф-реалист. В юности изучал живопись и увлекался искусством сюрреализма. Начал фотографировать в начале тридцатых годов. Большое влияние на него оказали работы Эжена Атже, одного из первых в мире фотографов-репортеров.

Много путешествовал по странам Европы, Азии и Америки. Автор многочисленных книг и альбомов по фотографии, в том числе, «Images a la Sauvette» («Исподтишка»), «Европейцы», «Сохраненные образы», «Москва и москвичи», «Человек и машина».

С 1940 по 1943 год Брессон находился в немецком плену. Дважды бежал. Участвовал в антифашистском движении. В 1946 году Музей современного искусства Нью-Йорка, считая Картье-Брессона погибшим в плену, устраивает его посмертную выставку. Живой Брессон приезжает в Америку и принимает участие в ее подготовке. С этой выставки начинается всемирное признание фотомастера.

После войны, в 1947 году, Картье-Брессон совместно с венгерским фоторепортером Робером Капа (1913-1954) и польским Дэвидом Сеймуром (1911-1956) основывает группу «Магнум». Позднее к ним присоединились швейцарец Вернер Бишоф (1916-1954), венгр Золтан Брассаи (под этим псевдонимом работал Дьюл Халаш, который в возрасте 25 лет приехал в Париж и остался здесь навсегда) и другие видные фотомастера. Главный девиз «Магнума» был: «Долой войну!». Спустя годы эта группа переросла во всемирно известное фотоагентство «МАГНУМ», объединившее уже

много десятков фотографов из всех стран мира. Его центр переместился сначала в Нью-Йорк (поближе к основному заказчику — журналу «Лайф»), а затем вновь в Париж, где сегодня находится центральное бюро агентства. Трагична судьба друзей и соратников Картье-Брессона: Робер Капа погиб, снимая войну во Вьетнаме; тогда же в перуанских Андах упал в пропасть и разбился Вернер Бишоф; Дэвид Сеймур был убит в дни кризиса на Суэцком канале у Эль-Кантара в 1956 году. Картье-Брессон уже при жизни стал классиком фотографии.

Творческий стиль Мастера

- сторонник репортажного метода в фотографии
- работает «полным» кадром
- кадрирует уже при съемке
- избегает декоративности в снимках
- «фон» в работах мастера имеет не меньшее смысловое и эмоциональное содержание, чем «первый» план
- фотографирует преимущественно «полтинником» (объектив с фокусным расстоянием 50 мм)
- снимки отличаются резкостью изображения, четкостью и лаконичностью рисунка
- «Решающее мгновение» — термин, который ввел в фотографический язык Картье-Брессон

Примечательный факт: открытие в Лувре в 1955 г. персональной фотовыставки, которая наглядно показала значение его личного творчества и мировое признание фотографии как искусства. Его фотографии — прекрасное учебное пособие, по которому можно учиться видеть мир глазами художника и философа.

О своей работе и фотографии

- *Камера — это продолжение наших глаз и ума, а не хромированный медальон на шее. Это орудие труда. Приятно ощущать в руках аппарат, который вполне соответствует тому, что ты хочешь сфотографировать.*
- *Снимать сверхширокоугольником — это все равно, что кричать.*

О фотопечати

- *Я как охотник, который только стреляет, но не любит готовить дичь. К тому же хороший лаборант — это совсем другая профессия.*
- *Не нужно слишком много фотографировать, не надо стрелять, изводя пленку. Это плохой признак. Это все равно, что много есть или пить: человек теряет вкус, теряет форму. И, тем не менее, стоит не забывать, что для того, чтобы получить молоко, надо подоить корову, а чтобы получить масло, нужно очень много молока.**
- *Есть два вида фотографии: один, когда люди открывают, и другой, когда они придумывают, делают то, что заранее задано. По-моему, жизнь бесконечно богаче, глубже, когда стараются ее раскрыть; и поэтому свидетельство фотографа является таким же средством выражения, как карандаш или кисть.*
- *Разница между хорошим и средним снимком — это вопрос нескольких миллиметров, очень маленькая разница. Но существенная. Я думаю, что между фотографами нет большой разницы, зато очень важны разницы маленькие.*
- *Сюжет, то есть содержание, будучи органически связано с формой, с пластическим ритмом и композицией, исключает всякую манерность и академизм.*
- *Фотограф ориентируется во времени и пространстве, имея в виду сюжет и себя. Он должен ступать, забыть все, думая лишь о том, как через простую, но значительную деталь показать действительность, успеть молниеносно нажать спуск в нужное мгновение.*

*В.А. Никитин, «Рассказы о фотографах и фотографиях», Лениздат, 1991 г., с. 114

■ *Искусство съемки — это одновременно распознавание в доли секунды значения происходящего события, а также тщательная организация формы, в которой это событие может быть подано с наибольшей выразительностью.*

■ *Поднося аппарат к глазу, фотограф интуитивно сосредотачивает на одной линии глаз, мысль и сердце. Именно эта доля секунды является для фотографа единственным моментом созидания. Это есть накопление опыта, жизненного стиля, образа мышления, культуры, эмоциональности, воображения, случайности, и я не знаю чего еще.*

■ *Лично я почти никогда не думаю о фотографии, я ее делаю, как пишут картины, и она мне позволяет запечатлеть и настоящую, и уходящую жизнь.*

■ *Фотография не изменилась со времени ее изобретения, за исключением технических аспектов, что для меня не является особой заботой.*

■ *Фотография кажется легким делом. Это разнообразное и странное занятие, единственным общим знаменателем которого для тех, кто практикует, является орудие (фотоаппарат).*

■ *«Сфабрикованная» или инсценированная фотография меня не касается, и если я сужу, то лишь с психологической или социологической точки зрения.*

■ *Следует понять, что ходить по улице и «щелкать» по малейшему поводу все, что предстает перед глазами, было бы совершенным непониманием задач непосредственной гуманной и реалистической фотографии.*

■ *Фотоаппарат для меня — это альбом для набросков, инструмент интуиции и спонтанности, который зрительно задает и одновременно зрительно же решает вопрос.*

■ *Есть те, которые делают заранее подготовленные фотографии, и те, которые идут на открытие изображения и его схватывают.*

■ *Чтобы «запечатлеть» мир, надо чувствовать себя втянутым в то, что ты вырезаешь через видоискатель. Этот подход требует сосредоточенности, дисциплины духа, чутья и чувства геометрии.*

А. Картье-Брессон, «Брюссель», 1932 г.



- *Большой экономией средств достигается простота выражения. Нужно всегда фотографировать с самым большим уважением к предмету и к самому себе.*
- *Фотографировать — это затаить дыхание, когда все наши способности действуют совместно перед ускользающей реальностью. Тогда поимка изображения становится большой физической и интеллектуальной радостью.*
- *Фотографировать — это в один и тот же миг, в малейшую долю секунды признать факт и строгую организацию увиденных форм, которые выражают этот факт. Это поставить на одну линию прицела голову, глаз и сердце.*
- *Для меня фотография — это средство понимания, которое нельзя отделить от других средств зрительного выражения. Это способ кричать, высвободиться, а не желание доказать и утверждать свою личность. Это образ жизни.**

Из книги «Решающее мгновение»

Эпиграф книги Картье-Брессона «Решающее мгновение» (Париж, 1952 г.)** — слова кардинала Ретца: «На свете нет ничего, что не имело бы своего решающего мгновения» (возможно, отсюда термин **«решающее мгновение»** вошел в фотографический лексикон, став *творческим кредо* великого мастера).

- *Сюжет — это не нагромождение фактов, ибо факты сами по себе малоинтересны. Важно, что из них выбрать, как передать факты, несущие на себе печать глубокой реальности, какую позицию занять по отношению к фактам... Мы обнажаем перед остальными то, что видим сами, мы свидетели жизни, окружающей нас...*
- *Сюжет тождественен содержанию, имеющему двойственный характер. С одной стороны, его формирует внешний мир, с другой — человеческий субъект.*
- *Для меня фотография — это мгновенное понимание: в доли секунды я должен уяснить себе значение происходящего, а вместе с тем и точную композицию зрительно-ощутимых форм, выражающих это событие.*
- *Содержание неотделимо от формы. Под «формой» я понимаю прочную художественную постройку, единственно возможную для того, чтобы конкретизировать и передать наши взгляды и чувства. В фотографии такая оптическая постройка возможна только при самопроизвольном пластическо-ритмическом выражении (под формой А. Картье-Брессон понимал строгую организацию поверхностей, линий, света и тени).*

* ж. «Советское фото», 1991 г., № 5

** ж. «Ревю Фотография», 1974 г., № 1, с. 58

■ *Фотография, единственная из всех форм выражения, изолирует отдельное мгновение от бесконечного ряда мгновений, останавливает время в его движении. Мы ищем безвозвратно ушедшее, это наше постоянное стремление и одна из характерных черт нашего ремесла.*

■ *Фотография — удивительнейший инструмент, запечатлевающий жизнь в той форме, в какой она сама подает себя, а потому задача фотографии — внимательно следить за событиями и запечатлевать их, но ни в коем случае не исказить с помощью трюков при съемках или в фотолаборатории.*

■ *Мы должны избегать искусственности, уничтожающей правдивость изображения. Достаточно присутствия фотографа с камерой, чтобы его «жертва» потеряла принужденность.*

■ *Я долго писал о репортаже, потому что занимаюсь им. Но средствами репортажа я отчаянно пытаюсь добиться единой фотографии, существующей только ради себя самой.*

■ *Сущностью фотографии для меня является познание ритма поверхности, линий и оттенков действительности; композиция должна быть постоянно в центре внимания фотографа, служить одновременной связью, органичным упорядочением зрительно воспринимаемых элементов.*

Интервью

Отрывки из интервью Ольги Свибловой (директора Московского Дома фотографии) с Анри Картье-Брессоном, данного после восьмилетнего молчания*.

...С какого времени Вы больше не фотографируете?

Я остановился в 1973-1974 годах, уже более 20 лет я их практически не делаю. А сегодня уже не занимаюсь и живописью, полностью поглощен рисунком.

Когда Вы перестали делать фотографии и вернулись к рисунку, для Вас было важно, что Вы к нему вернулись уже после фотографии? И почему Вы решили перестать фотографировать?

Потому, что в один прекрасный момент с меня было уже достаточно. Достаточно. Мир изменился. Сегодня вы попадаете на праздник, где порой бывает больше фотографов, чем участников, что же вы хотите?

* «Ретикуляция», 1997 г., № 8

Я верю в человека. Но у меня нет веры в общество. Мир, в котором мы живем, — это оголтелые гонки — продажи, сбыта. Я не знаю, куда он движется.

Сегодня Вы хотели бы взять в руки фотоаппарат и фотографировать на улице?

Нет, единственная вещь, которая остается, — это портреты, в основном, друзей и близких мне людей. Я их делаю все время. Это для меня вещь более трудная, чем работа на улице. В них особый пластический ритм, особая экспрессия. В конце концов, ты фотографируешь чье-то внутреннее безмолвие... и пластическую форму.

Мне кажется, что Ваши фотографии близки к картинам.

Я сделал не так уж много стоящих фотографий.

Сегодня, не знаю почему, фотография — это так... легко. Но фотографии, которые можно рассматривать более нескольких секунд, — большая редкость. ...Люблю то, что проходит незамеченным, бесследно исчезает, люблю, когда нет навязчивого «Я», «Я», «Я», но есть спокойно подкарауленный сюжет. Я заметил, что в этом и состоит дисциплина жизни.

Ваши фотографии не оценочны, они ничего и никого не изображают, они лишь фиксируют.

Да, это именно тот образ мыслей, который проистекает от свободы. Я не создан для того, чтобы судить. В человеке эмоция, восприимчивость первичны по отношению к рассудку.

Что для Вас фотография?

Спонтанный импульс, постоянная собранность зрения. Снимать — значит сконцентрироваться и все время смотреть, смотреть, смотреть. Фотография улавливает мгновение и его вечный смысл. Когда мне было 15 лет, я изучал живопись. И вот уже 20 лет как я только рисую. Фотографирование и рисование параллельны: рисунок имеет свою, уже выработанную графологию, конструкцию, то есть то, что разум, сознание улавливает из мгновения. Фотография — плод мгновенного действия, рисование — медитация.

Фотографирование — способ мгновенного рисования, блокнот набросков. Существует сверхъестественная связь с маленьким аппаратом, таким, как «Лейка», который люди не замечают. Существует удивление перед той или иной сценой, неважно какой.

Главное — эмоция, восприимчивость, чувство формы. Фотография — это то, чем становится живопись, композиция, пластический ритм, геометрия, размещенные в считанных долях секунды. Именно это меня всегда интересовало и еще интересует».

Фотографии Картье-Брессона — это гармоническое соединение двух различных моментов в фотографии: *правды изображения и авторского выражения*, т.е. *объекта и субъекта* фотографии.

Художественность и документальность в работах мастера, органически сливаясь, предстают перед зрителями «прекрасными остановленными мгновениями» — фотообразами окружающего мира.

Заключение

Пора заканчивать эту главу, хотя «за кадром» остались многие «фотозвезды», о ком хотелось бы еще рассказать, но, к сожалению, объем книги не позволяет это сделать. Однако, почему столь разные мастера собраны в одно «созвездие»? Что же их объединяет?

Пожалуй, ответить на это лучше всего словами поэта Леонида Мартынова: «Все большие художники похожи друг на друга тем, что ни на кого не похожи, кроме как на самих себя. В том, что каждый по-своему ломал каноны, создавая новое, неповторимое, — вот в чем сходство больших художников».

Мы говорили о классиках фотографии. А как работают современные мастера? Об этом пойдет речь в следующей главе.



Из истории фотографии

В 1865 г. в печати упоминается об одном американском фотографе, который украсил свое ателье клетками с настоящими хищными зверями. Но зверь в ателье мог иметь и практическое значение. Некий Кассан в журнале «Монитор дела Фотографи», а вслед за ним и пражский «Фотографический журнал» (1865 г.) рекомендуют кошку для определения экспозиции. В зависимости от расширения ее зрачков

ЖИВАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ

после короткой тренировки можно научиться определять количество секунд, необходимых для экспонирования снимка. Кроме этого, кошку можно использовать для того, чтобы заставить сосредоточиться непоседливых малышей, уже не говоря о том, что та же самая кошка истребит в вашем ателье обнаглевших мышей и крыс.

ж. «Ревю Фотография», № 3, 1972 г.

Творческие вопросы

Владимир Семин, «Баня»



Глубочайшая сущность искусства заключается в единстве идеи и ее материального воплощения.

Рудольф Арнхейм

Эти «допросы» учинялись не в петровских подвалах и не в царских казематах, а... на кухне или в гостиной, мирно и уютно. Они проходили неторопливо: когда — за чашкой крепкого душистого чая или кофе, а когда — и за рюмкой более крепких, но не менее благородных напитков, и, как говорится, «с обоюдного согласия сторон». Назвала же я эти беседы «допросами» по той простой причине, что захотела «выведать» у фотографов-мастеров секреты их работы и мастерства. Выведать и поделиться с теми, кому это интересно и могло бы помочь в собственном творчестве. Итак, начнем.

Погружение в творчество

ВЛАДИМИР СЕМИН родился в 1938 году в Туле. Фотографией начал заниматься в 10 лет под руководством старшего брата Леонида. Окончил государственный университет в Петрозаводске. Работал фотокорреспондентом молодежной газеты. В 1976 году переехал в Москву и начал работать в АПН. На протяжении 6 лет он много ездил по стране и много снимал, но его снимки оставались невостребованными: честные, реалистические фотографии Семина «не ложились» на полосы журналов и газет того времени. В 1982 году Владимир уходит из Агентства и становится free lancer, голодным, но свободным. Работы Владимира Семина опубликованы во многих фотографических книгах и альбомах мира. Он лауреат и призер престижных российских и международных фотоконкурсов. Член Союза журналистов и Союза фотохудожников России.

Владимир Семин и Ранса Пестова



Володя, что такое, по-Вашему, истинная фотография?

Истинная фотография — это всегда сохранение и открытие мира. Она близка к философии и поэзии. Снимок — это материализация на плоскости реальности и духа. Реальность быстротечна. Мы живем лишь в данный, определенный момент, который так быстро проходит... Поэтому, когда мы делаем удачный снимок, тем самым останавливаем и фиксируем в визуальном пространстве исчезающую реальность.

Фотография способна сохранить этот исчезающий мир, его движение, его дыхание. Это удивительное превращение. И чем ответственнее фотограф подходит к съемке, тем значительнее то, что он делает. И тем сильнее воздействие на зрителя такой фотографии. В этом, по-моему, и заключена радость творчества.



Владимир Семин, «Алтай, деревня Чапша. Федора Куксова», 1994 г.

*А что такое творческое состояние?
Как оно приходит?*

Творческое состояние нельзя ни купить, ни приблизить. Оно само придет к тебе, если ты будешь много работать. Работать и духовно, и физически. Общеизвестная истина: чем больше человек отдает, тем он мудрее, и тем больше он получает взамен.

Я лишь после 50-ти лет понял, что могу снимать. До пятидесяти я тоже думал, что могу, но это был самообман. Лишь сейчас я ощущаю радость от того, что могу справляться с реальностью. Фиксировать в визуальном пространстве снимка то, что желает душа моя.

Сегодня я по-новому открываю для себя Россию. Я и прежде много снимал, в частности, в рязанских и владимирских местах. Но все-таки я был там «чужим среди своих». Сейчас она мне приоткрылась. Чтобы это понять, мне потребовалось прожить такую длинную жизнь. Конечно, знания и опыт были, но это были не те знания; их нельзя почерпнуть из книг, их невозможно переложить из головы в голову. Надо было пройти *свой* путь и обрести *свой внутренний* опыт.

Тишина — один из главных аспектов моего мироощущения, путь к рождению изображения. У нас в доме нет ни радио,

ни телевизора, но это не блажь, не поза. Это необходимое условие для чистоты моего сознания. Я много читаю и из книг получаю достаточное количество духовной и информационной пищи. Часто обращаюсь к Библии, ибо она позволяет находить взаимосвязи этого мира с самим собой. И еще один очень важный момент. Это ощущение свободы. Оно необходимое условие для творчества. Прелюдия творчества заключена в расслаблении, в «ничегонеделании», в моменте тишины и спокойствия. Надо сказать, что я избалован свободой, хотя она и

досталось мне нелегко. Она потребовала материального и бытового аскетизма, но позволила сосредоточиться на главном.

Что для Вас самое важное и трудное в фотографическом творчестве?

Передать внутренне движение в кадре, его многоплановость, возможность приблизиться к истине снимаемого момента и зафиксировать это на пленке.

Мне всегда хочется очень многое вместить в изображение. Я стремлюсь к тому, чтобы на небольшой плоскости кадра были отображены и много жизненной информации, и атмосфера события. Я очень впечатлительно отношусь к реальности, которую снимаю, и это на меня очень давит.

А мы должны быть хотя и не безучастны, но в то же время спокойны и несколько отстранены от того, что снимаем. Тогда лишь мы сможем увидеть и не пропустить тот единственно точный жест и внутреннее движение события.

Очень важны внутренние наработки. У каждого человека свой биоритм. Я ощущаю свое время, свой биоритм лишь тогда, когда начинаю работать, то есть еду снимать. Уже в поезде время для меня начинает течь по-другому. Это состояние хорошо описал Паустовский, которого я очень люблю и который много мне дал для понимания жизни российской глубинки, в частности, мещерской земли. Здесь, дома, я пребываю как бы в спячке. Нет, конечно, я читаю, общаюсь (хоть и редко) с людьми, обрабатываю отснятый материал, но это все, как подготовительный этап, точнее, накопительный момент. Главное наступает, когда я начинаю снимать.

Владимир Семин, «Вологодский край», 1994 г.



Владимир Семин, «Баба Нюра, с. Дивеево, Нижегородская обл.», 1998 г.



А как рождается тема?

Порой непредсказуемо. Как будто покупаешь билет на поезд и едешь неизвестно куда... Как, к примеру, возникла серия «Дома сострадания»? Мы с Раяй ездили по Святым местам Рязанской области. Посетили монастырь в местечке Выши, где жил Феофан-затворник. Бывшие кельи сегодня — палаты психбольницы. Мы пробыли там целый месяц. Это был особый мир и другая реальность, в которой нам было очень трудно и тяжело (в моральном смысле) и находиться, и снимать.

Какие трудности Вы испытываете в поездках и при съемке?

Ну, во-первых, по сравнению с зарубежными фотографами, российскому фотохудожнику придется много труднее в бытовом плане. Наша финансовая зависимость не позволяет нам полностью отдаться работе. И хотя мы очень неприхотливы, все же это ужасно, когда в творческой поездке я вынужден думать о том, хватит ли денег до конца съемки. Второй момент, более личный, это «вход» в ситуацию. Мне надо много времени, чтобы войти в контакт с человеком, которого я снимаю. Для этого я должен жить с ним рядом, долго общаться, чтобы преодолеть барьер отчужденности. И в этом процессе мне очень помогает Рая.

Владимир Семин, «Село Ижевское Рязанской области», 1998 г.



Кстати, о Рае. Не случайно, Володя, Вы часто говорите «мы», имея в виду себя и Раю... А в последнее время подписываете выставочные работы двумя фамилиями — Владимир Семин и Раиса Пестова?

Ой, да — Рая! Бедная Рая!

Почему «бедная»?..

Потому что она несет основной груз наших проблем: и бытовых, и творческих. Она ведет дневники, проявляет пленки, печатает контакты, контрольки, выставочные работы, делает ретушь. На съемках Рая работает как ассистент: помогает таскать аппаратуру, ставить свет. Она ведет разговоры и служит «отвлекающим моментом». Я ведь не могу одновременно и снимать, и говорить. Язык мне мешает. Во время съемки я думаю глазами, погружаясь в другое измерение, в другую жизнь. В этот момент я ощущаю реальность скорее не разумом, а чувствами. Если что-то не так со светом, я могу и накричать на Раю, которая за ним следит. Но у Раи просто райский характер: она все терпит... Лишь благодаря ей я могу нормально и плодотворно работать. Без Раи я пропал бы! Это моя судьба и мое спасение. Она мне просто послана богом!..

Владимир Семин, «Вологодский край», 1993 г.



Владимир Семин, «Старая Николаевка», 1996



Владимир Семин, «Мичуринск, Тамбовская обл.»



Владимир Семин, «Выша, Рязанская обл.», 1994 г.





Тогда вопрос к Рае: Для Вас всё, чем вы занимаетесь, — это творческий процесс или самопожертвование, которое вы совершаете из любви к Володе?

— К любой работе я отношусь с любовью и уважением. И выполняю ее добросовестно и аккуратно. Я не могу что-то делать небрежно. Это у меня в крови, в характере. Моя прежняя работа (бухгалтер), видимо, также оказала свое влияние. Но надо сказать, что «фотоархив» — это тоже своего рода «точная бухгалтерия». Все в нем должно быть четко, аккуратно и доступно, чтобы в любой момент быстро найти то, что требуется. Для меня фотопечать — это творческий процесс. Когда я печатаю, то ничто и никто, включая Володю, не должно меня отвлекать.

— Да, когда Рая печатает, то я не смею входить в нашу домашнюю фотолабораторию, я даже боюсь громко топтать...

А самой никогда не хотелось фотографировать?

Нет. Особого желания не было. Конечно, я изредка снимаю своих подруг и знакомых, но не более. Для меня сделать любую работу хорошо — это и есть удовольствие.



Володя, тебе действительно крупно повезло!..

— Да! Повезло! Но, скорее всего, это просто судьба... Надо сказать, что я долго не соглашался, чтобы Рая стала моим творческим «напарником». Я понимал, какую ношу на нее накладываю...

— Ну, хватит, Володя, не надо!..

— Нет, нет, Раечка, это действительно так. При том объеме, который мы делаем в фотографии, я вообще не представляю, что бы успел, не будь тебя.

А сколько занимает ваш архив?

Трудно даже подсчитать.

К примеру, из Краснодара, где мы работали два с половиной месяца, привезли 300 пленок черно-белых и 130 цветных. Проявляли десять дней черно-белые пленки (цвет отдавали). Напечатали 850 «контролек». И лишь потом с этими контролками мы начинаем нормально работать. Система у нас уже отработана, и именно она позволяет получать удовлетворительный результат.



Вы много тратите пленки, когда снимаете, хотя, имея такой богатый опыт, можете, казалось бы, уже предвидеть результат?

Нет, нет. Это только кажется. На самом деле мы ничего не можем и не должны предполагать. И мы не должны следовать схеме, заранее начертанной пусть даже самым талантливым и умным редактором. Случай — язык Бога. И он разрушает любую схему, любые наши домыслы, любые предположения. Я приведу вам такой пример: когда Брессон приехал в первый раз в Россию, то отснял за месяц 300 метров пленки!.. Если при съемке я чувствую «движение» ситуации, я никогда не экономлю.

Часто, когда я фотографирую, то внутри меня начинает все клокотать. Это самые сладостные минуты творческого процесса.

Однажды, будучи еще молодым, я был у кого-то в гостях, уже и не помню у кого. Так вот. Там была собака — спаниель, кажется. Я стал гладить ее, а она вдруг сильно задрожала. На мой вопрос: «Что это с ней?» — хозяин с улыбкой ответил: «Это она так выражает свои чувства...». Вот и я порой, как та собака, начинаю внутренне дрожать во время съемки, и по моей спине «мурашки» бегут...

А есть у Вас «фотографические кумиры»? Из предыдущего разговора я одного уже узнала; это — Картье-Брессон. А еще?

Очень много дал мне Джозеф Куделка. Особенно в плане поведения в жизни. Как максимально сжать себя, чтобы суметь сосредоточиться на главном. Научил не зариться на материальное в этом мире. Меня не давит материальный аскетизм. Тот факт, что я имею, к

Владимир Семин. «Село Великоорецкое Кировской обл.», 1995 г.
из серии «Прощенный колодец»



примеру, только один костюм, меня сильно не беспокоит. Куда важнее микроклимат свободы творчества. Творчество Куделки очень важно и в понимании «технологии творчества». У него фотографии появляются порой через 2-3 года. Художник делает отбор. У Куделки большой круг друзей, в том числе и очень компетентных в области фотографии, которым он показывает свои работы, а они делают пометки на тех фотографиях, которые им наиболее интересны. Затем эти работы анализируются и отсеиваются в результате жесткого профессионального отбора.

Я никогда не знаю, хорошая или плохая моя фотография. Я знаю лишь, как действовала сама натура в момент съемки. Помню лишь, как мы были неразрывно связаны с ней в этот момент. К фотографии я никогда не подхожу логически. И вообще, природа фотографии такова, что мы никогда не можем точно сказать, получится снимок или нет. Чаще получается как раз то, на что при съемке меньше всего надеялся. Случай в фотографии очень важен, но и многое зависит от вас, от вашего желания, от вашего сердца и ума. Моей движущей силой в фотографии является работа с негативами, с контактами и «контрольками». Плюс бесконечный анализ и отбор.



Я вижу ошибки и ввожу их внутрь себя, познаю их и учусь на них. Для меня ошибки и их осознание значат больше, чем успех. Я ввожу понимание ошибки в систему своих рефлексов. Потому что когда я делаю фотографию, я не думаю.

Пусть кто-то утверждает обратное, но я лично убежден, что главное при съемке срабатывает автоматически. При съемке я полностью погружаюсь в ситуацию, не замечая ничего вокруг. И эта погруженность одаривает бесконечно ценным — возможностью запечатлеть ситуацию глубоко и образно...

Картье-Брессон никогда не прикасался к объекту съемки. Он соприкасался с ним только мысленно: чувствами и желаниями. Он нажимал на спуск фотокамеры лишь тогда, когда сходились воедино все внутренние и внешние движения объекта. Брессон мог «дирижировать» этим.

У Даниила Андреева в «Розе мира» есть момент, который удивительным образом совпадает с состоянием погруженности фотографа в процессе съемки. Андреев описывает ситуацию, когда в жаркий летний день после долгого и трудного перехода с тяжелой ношей он останавливается у реки... Нет, извините, лучше я сейчас найду и приведу этот отрывок дословно, это очень важно и хорошо описано. Да, вот — нашел! «...Швырнув на траву тяжелый рюкзак и сбрасывая на ходу немудрящую одежду, я вошел в воду по грудь. И когда



горячее тело погрузилось в эту прохладную влагу, а зыбь теней и солнечного света задрожала на моих плечах и лице, я почувствовал, что какое-то невидимое существо, не знаю из чего сотканное, охватывает мою душу с такой безгрешной радостью, с такой смеющейся веселостью, как будто оно давно меня любило и давно ждало. Оно было все как бы тончайшей душой этой реки — все струящееся, все трепещущее, все ласкающее, все состоящее из прохлады и света, беззаботного смеха и нежности, из радости и любви. И когда, после долгого пребывания моего тела в ее теле, а моей души — в ее душе, я лег, закрыв глаза, на берегу под тенью развесистых деревьев, я почувствовал, что сердце мое так освежено, так омыто, так чисто, так блаженно, как могло бы оно быть когда-то в первые дни творения, на заре времен. И я понял, что происшедшее со мной было на этот раз не обыкновенным купанием, а настоящим омовением в самом высшем смысле этого слова...»

Творчество — это тоже соединение своего внутреннего «я» с внешним миром. Natura порой очень «давит», она может быть очень красива, фактурна, «фотогенична» и эстетична, но я, особенно в последнее время, ищу в людях другое. Часто это просто некрасивые лица, «странные» какие-то. Но именно эта странность притягивает меня.

Работа фотографа привлекательна, прежде всего, тем, что она позволяет очень многое постигать, открывать в людях и в самой жизни.

Владимир Семин. « По пути в село Саконы
(слепой Михаил на протезе с костылями), Нижегородская обл.», 1998 г.



К сожалению, у нас в стране нет должного уважения ни к фотографии, ни к фотографам. Притом, что талантливых и больших фотомастеров у нас немного. В Америке совсем другое отношение к фотографии. Я это почувствовал во время пребывания там, когда меня пригласили для вручения премии Юджина Смита.

Расскажите, что это за премия?

Это очень престижный международный фотоконкурс. В 1995 году в нем приняло участие около 200 авторов из многих стран мира. Я попал в число 10 призеров конкурса. Но я хотел бы отметить не это, а один очень примечательный момент, связанный с этим конкурсом. Прежде чем жюри подвело окончательные итоги, организаторы конкурса написали мне и другим 10-ти лауреатам письмо, в котором были такие слова: «... нас тронуло ваше визуальное мышление. Но мы хотели бы убедиться в правильности нашего решения, а для этого двадцати работ недостаточно. Мы просим прислать нам еще сто ваших фотографий...». О чем это говорит? О том, что случайности быть не должно. Поэтому эта просьба для меня была вполне понятна и вовсе не оскорбительна. Она лишь подтверждала, насколько серьезно и основательно жюри подходит к оценке фотографа.



Володя, Вы были членом жюри многих престижных фотоконкурсов. Что для Вас наиболее важно при оценке конкурсных работ?

Прежде всего, истинность творчества и жизненность фотографии, ее пульс. Для меня очень важно видеть в фотографии лицо автора. Конечно, конкурсы очень важны, ибо они позволяют формировать общественное фотографическое мировоззрение. Но определять конкретно — это первое, а это второе место — трудно. Это очень тонкая вещь. Делить фотографии «по рангу» сложно и, по-моему, не нужно. Да, оценка важна, но она всегда субъективна. Нужна и серьезная критика, но не «ранговое» сравнение.

А кто Ваши живописные, литературные и другие «авторитеты» в искусстве?

Очень много мне дал художник Виктор Попков. Его посмертная выставка была для меня удивительным уроком в творческом самоопределении. Натура — это, своего рода, шифр, который необходимо расшифровать и перенести на фотоизображение. Ключ к этому шифру и дал мне Попков. В меня много вошло от Хемингуэя, Паустовского и Андрея Тарковского. Тарковский открыл мне тайну визуального изображения. Паустовский научил меня настраиваться на творчество, не проходить мимо главного.

Владимир Семин. Из серии «Психбольница»



Володя, сравнивая Ваши работы из серии «Паломники» и работы Георгия Колосова из серии «Крестный ход», можно заметить, что у вас разный подход к одной и той же теме. Если у Колосова в изобразительной задаче на первый план выходит показ «атмосферы» события, то Вас, прежде всего, привлекает сам человек. Согласны?

Сначала замечу, что именно Георгий Колосов был проводником нашего первого крестного хода. Да, человек во всех моих работах доминирует. Мне интересны человеческие проявления в любом событии. Вообще, все мои фотографии об одном и том же. Я раньше даже боялся показывать их, потому что мне казалось, что все они «на одно лицо», сделаны «одним мазком». Единственное разнообразие — это разные проявления одного события. С другой стороны, и сама жизнь в первичном своем зачатии состоит из одних и тех же простых элементов, но притом — какое бесчисленное разнообразие форм она образует!

«Крестный ход» Колосова — это другой подход к этой теме и другая ее подача. Но чем больше авторских проявлений в показе одной темы, тем мы становимся богаче в визуальном восприятии. Богаче и сердцем, и умом.

К чему Вы стремитесь в своем творчестве?

Меня, в конечном счете, беспокоит сложность образов, которые складываются из моего восприятия жизни. Я стремлюсь перенести это ощущение сначала на пленку, а затем и на бумагу. Я хочу все сложнее и глубже совершенствовать эти образы, не исказить их при переносе на плоскость фотобумаги. Для меня фотографирование — главное наслаждение в жизни. Основная пища и опыт для моей души и тела.

Авторский комментарий

Из разговора с Владимиром Семиным я бы выделила несколько основных моментов. Для фотомастера очень важны внутренняя свобода, глубокая погруженность в творчество, а также длительная и кропотливая работа над выбранной темой.

Станислав Яворский, «Невеста»



СТАНИСЛАВ ЯВОРСКИЙ родился в 1937 году в Нижнем Новгороде, где живет и поныне. Участник и лауреат многочисленных всесоюзных, всероссийских, региональных, международных выставок и фотосалонов. Имеет звание АФИАП*. Член Союза фотохудожников России.

Стас, расскажите о себе. Когда фотография вошла в Вашу жизнь?

Детство мое — это война... Жили мы очень бедно. Когда отец с фронта пришел, стало немного легче. Тогда многие фронтовики привезли с войны самое ценное: швейные машинки, иголки и... фотоаппараты. Комиссионки были забиты ими, но стоили дорого. Я любил в детстве всякие «железяки» — фотоаппарат в то время был для меня такой же «железякой». И когда соседу подарили фотокамеру «Комсомолец», мне захотелось иметь такой же. После 7 класса устроился в геодезическую партию (рейку таскал). За лето заработал на фотоаппарат и гармонь. Сразу «обогатился». Поначалу снимал, как многие, по-любительски: родных, друзей, подружек. Из фанеры соорудил себе увеличитель (описание в какой-то книжке нашел). Лампочка в нем Ватт на 500... — фанера в увеличителе горела. А меньше никак нельзя было — через мои первые негативы можно спокойно на солнце смотреть! И все равно выдержки составляли две-три минуты. Эти негативы у меня до сих пор сохранились, как память.

Второй «наезд» на фотографию был уже в армии. Служил я тогда радистом, бегал целый год с рацией, ну и попутно фотографировал своих друзей-однополчан, опять же по-любительски, т.е. не очень серьезно. После демобилизации автослесарем немного поработал (я до армии на слесаря учился), а затем устроился в один из НИИ фотоаппаратом.

Попал я к очень хорошему учителю — Вениамину Александровичу Иванову. Его папа у знаменитого Карелина работал, а потом имел свое фотоателье на центральной улице Нижнего Новгорода. Дядя Веня меня пинками в фотографию загонял. Девицу мне нашел и на ней показывал, как свет ставить, чтобы «соплей»** не было. Именно он мне первый дал понять, что такое серьезная фотография. Он и, конечно же, «Чешское Ревю»***. Если дядя Веня — мой «папа», то этот журнал — моя «мама» в фотографии. В то время я пробовал снимать все. Самостоятельно освоил разные фотографические премудрости — изогелию, соляризацию и прочее. Но делал это так, для себя. Третий «наезд» был в 27 лет, это уже когда я женился. Как-то жена сказала: «Сходи в фотоклуб, покажи свои работы». Ну, я и пошел...

Станислав Яворский. «Автопортрет»



* АФИАП (художник FIAP), EFIAP, MFIAP — почетные звания Международной Федерации Фотоискусства FIAP, созданной в 1978 г.

** «Сопля» — фотографический жаргон, термин, обозначающий неправильное освещение в портрете.

*** «Ревю Фотография» — фотографический журнал, издавался с 1956 по 1992 гг. в Чехословакии, выпускался на нескольких языках, в том числе и на русском.

Станислав Яворский, «Счастье»



Прихожу, а там люди какие-то (в основном, старички) сидят кучками и очень умные беседы ведут: «Д-76», «двухрастворный», «трехрастворный». Ну, думаю, попал... Страшновато стало. В первый раз даже карточки свои не стал показывать. Сходил еще несколько раз, освоился. Решил и себя показать.

— Что это? — спрашивают.

— Изогелия, соляризация — отвечаю. А они об этом даже не слыхивали. Фурор я тогда в клубе произвел. «Резко» они меня к себе взяли. На выставках мои работы в основном и проходили. Так и пошло. Первую международную медаль в Реусе* получил. Потом другие салоны были. Медали — вон они, куча целая лежит. 78-80 годы — самые «урожайные». Тогда я свою «Семью» сделал, «Невесту» и «Счастье».

Так продолжалось до 1982 года и вдруг... Ну, в общем, депрессия у меня случилась в жизни. Решил я покончить с фотографией. Страшный это был период: сжег я тогда почти все свои негативы и фотографии (оставил десяток-полтора). И ушел от фотографии... Год терпел. А потом нашел «отдушину» — не фотографическую, но рядом. У меня была подшивка журналов «Огонек» и «Чехословацкая фотография». И вот стал я делать из них коллажи. Вскоре отошел от них и вновь вернулся в фотографию.

В салонах и выставках, правда, почти перестал участвовать.

Зачем? Медали получать? Так их у меня вон, целая куча... Звание очередное можно, конечно, было бы оформить. Ну, а зачем? Перед кем хвалиться-то? Мне лично это не надо. Правда, когда первое звание получал (ЕФИАП) — это как-то на самолюбие играло: все-таки первый в городе его заимел. А теперь... Суета все это, суета. С 1984 года стал я работать на себя, в свое удовольствие...

Отступление

Уважаемый читатель, давайте прервем на минуту мастера и обратим внимание на любопытный момент: Станислав Яворский начинал фотографировать для себя. Это показалось ему недостаточным. Получив международное признание, кучу дипломов и медалей самых престижных фотосалонов, он вновь возвращается в фотографии к себе. Но этот возврат происходит уже на новом витке спирали, на более высоком уровне творческого развития.

Значит, участие в выставках, призы и медали — не самоцель, а лишь некоторый «катализатор» творчества, необходимый мастеру на определенном этапе для самоутверждения. Истинным двигателем в работе остается стремление к самопознанию, самовыражению и самоусовершенствованию.

* г. Реус (Испания) — известный фотографический салон.

Станислав Яворский, «Комплимент»



Станислав Яворский, «Карамельки»



Станислав Яворский, «Лето»



Станислав Яворский, «Всходы»

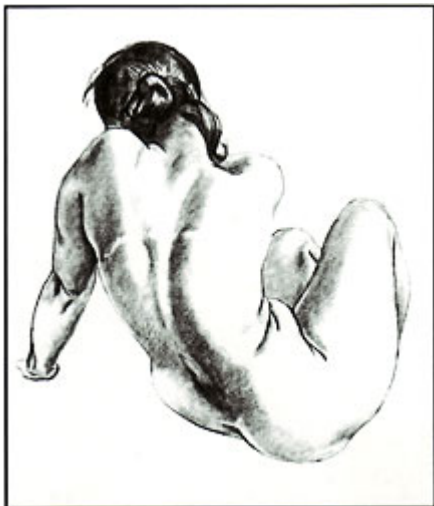


Станислав Яворский, Из цикла «Анна»



Палеолитическая Венера





Борис Пастернак как-то сказал, что «самое важное для поэта — не стихи, которые он пишет, и уж никак не слава и не признание, а творческое состояние». Эти слова справедливо можно отнести и к Станиславу Яворскому.

Продолжим «допрос».

... Конечно, не все меня понимают. Я и сам иногда себя не понимаю...

Как-то раз посмотрел на себя «со стороны»: оказывается, я всю жизнь фотографирую женщин. Где и как только я их не снимал! Начиная с роддома и кончая, когда ее закапывают в землю... Правда, есть и «провалы». К примеру, трудовая деятельность женщины, ее общественная значимость в моих работах никак не отражена. И

еще. Анализируя женскую жизнь в своих фотографиях, я обнаружил, что *не зацепил* очень интересный кусок (впрочем, не только я). Это касается изображения женщин, но не тех, кого обычно принято снимать: молодых, красивых, у кого «ноги от ушей растут». А таких, самых обыкновенных, *жизненных* — толстых, полных, пожилых. Почему фотографы этот момент упустили? Мода, что ли? Но ведь вспомните историю живописи: большие художники всегда любили полных женщин.

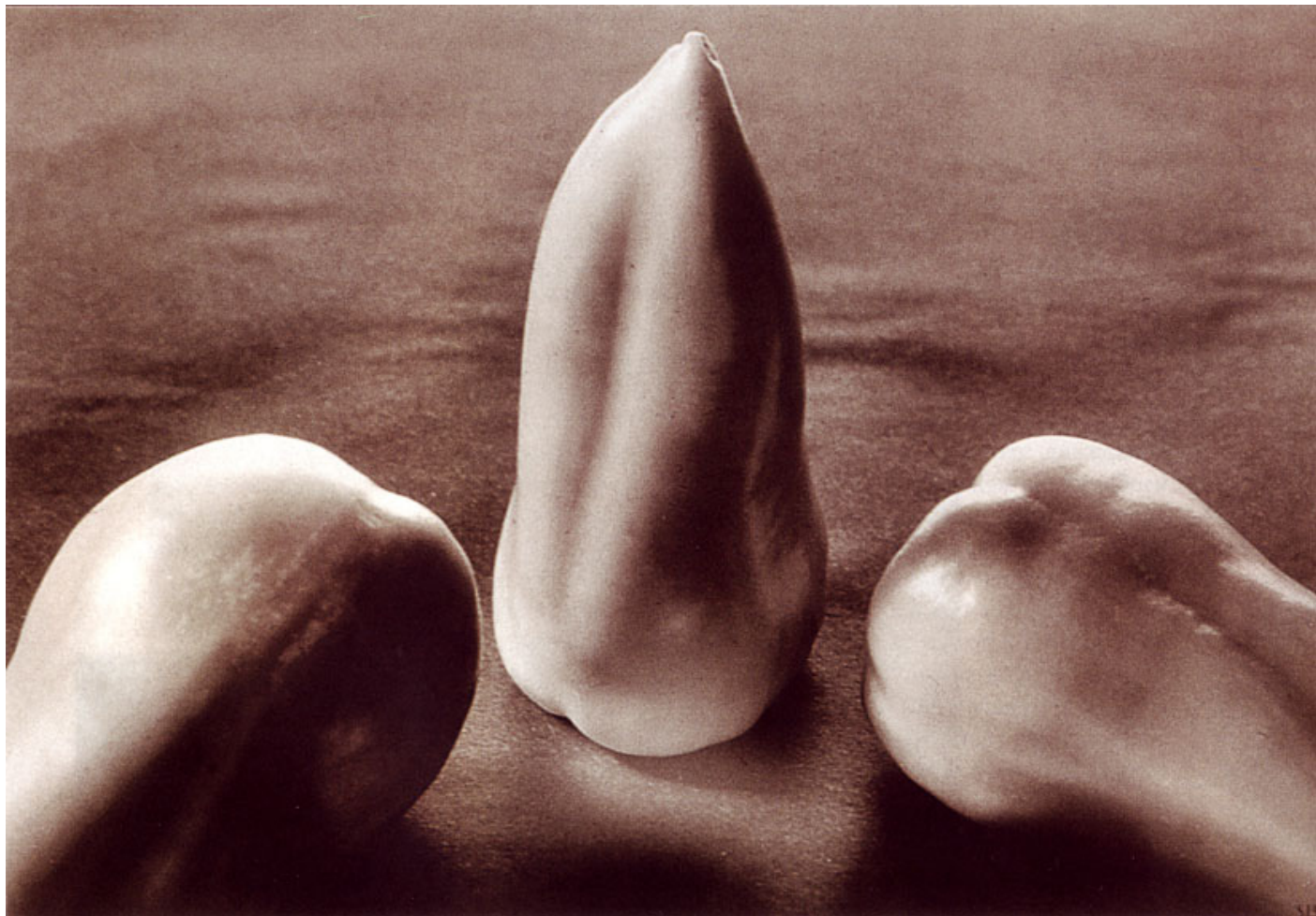
Для меня «мужик» и «баба» — очень хорошие слова, понятные. Я сознательно подошел к теме «Толстые бабы». Шел от истории знаменитой скифской «бабы», которую раскопали археологи и которой более тысячи лет, от осознания того, что эта глиняная статуэтка олицетворяет плодородие («Мать-Земля»), а потому она и по закону природы должна быть сильной, а значит, и «толстой бабой». Мужик у нас вышел на первое место, а *по природе* получается, что он как бы и не должен там стоять... Женщина ближе к земле, она как одна из стихий: как пламя, или как вода...

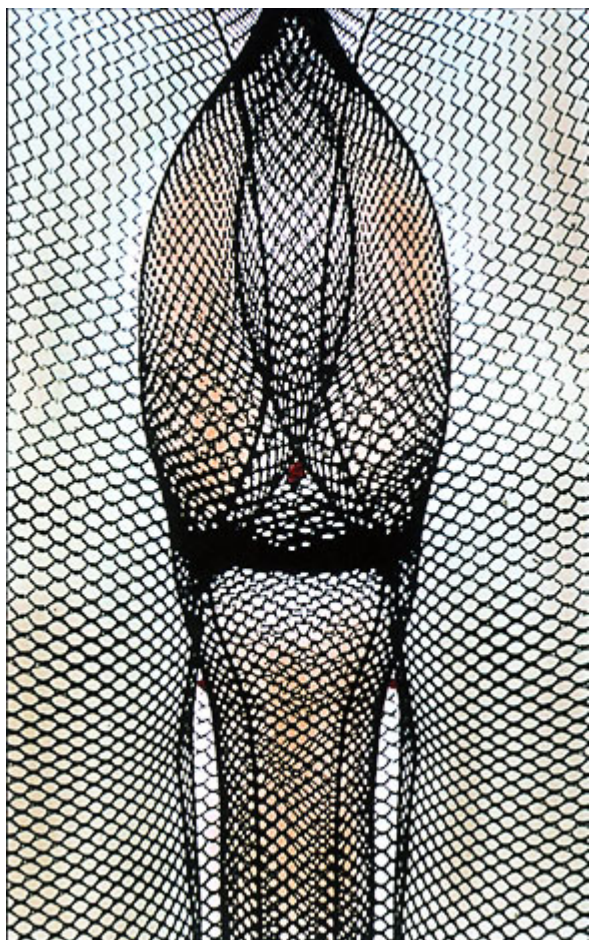
Вот от этих размышлений и родилась тема показать женщину как стихию. Отсюда мои циклы «Анна», «Кариатиды». А затем пришло и изобразительное (формальное) решение этой темы: фотографировать женщину с большими, крупными формами.



Б. Кустодиев, «Русская Венера», 1925 г.

Станислав Яворский, «Сладкий перец»





Комментарий

Цикл «Биоки» — это биологические композиции, в которых сохранена материальная основа — человеческое тело, но оно трансформировано таким образом, что конечное изображение получает другую фотографическую реальность.



В основе построения лежит графическая симметрия. Женское тело в актовых работах фотомастера (циклы «Анна» и «Кариатиды») представлено как формы природы и потому не нуждается в облагораживании, ибо в нем присутствует своя правда, своя гармония линий и форм.

Станислав Яворский не проводит изобразительных аналогий между формами женских тел и плодами, как это делал, к примеру, Эдвард Уэстон. Перед ним стоит другая задача — расширить границы понятия фотогеничности и показать самодостаточность женского природного начала. Обратим внимание на то, какими средствами это достигается.

Станислав Яворский, «Пластическая композиция»



Новая тема потребовала и нового изобразительного решения. Если прежде, фотографируя молоденьких девушек, мастер использовал мягкий, завуалированный (пикториальный) изобразительный рисунок («Портрет девушки»), то теперь, снимая «толстушек», он, напротив, подчеркивает материальность фактуры и формы женского тела. Оттого, что именно этот «чистый» реализм соответствует замыслу художника.

Точно так же, как композитор, сочиняя музыку, заранее знает, на каком инструменте она будет исполняться (сыграть вальс на барабанах или марш на органе — невозможно!), так и фотограф при съемке использует те изобразительные средства, которые наилучшим образом передают его авторский замысел.

Из того, что поведал нам Фотомастер Станислав Яворский, а также из нашего анализа его работ выделим несколько «секретов» мастерства.

■ Изобразительная форма должна соответствовать содержанию снимка.

■ Максимальная тоновая передача формы и фактуры получается при минимальном свете.

■ «Режимное время» — кинофотографический термин, который означает наиболее «фотогеничное» время для съемки — момент времени между тем, когда еще можно, и тем, когда уже нельзя снимать.

Закончить разговор о фотохудожнике Станиславе Яворском мне хочется его же словами, взятыми из предисловия «от автора» к своей персональной фотовыставке: «Мой зритель, отдай мне свою боль, радость и одиночество и возьми мои...».

Станислав Яворский, «Портрет девушки»



Георгий Колосов, «Андрей», 1998 г.

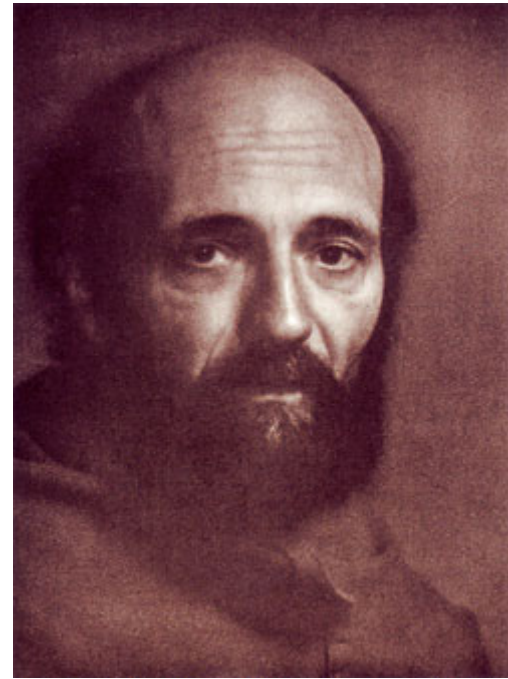


Искусство не видеть

ГЕОРГИЙ КОЛОСОВ родился в 1945 году в Москве. По образованию — инженер-электронщик. Куратор и организатор многочисленных фотовыставок и экспозиций в СССР и России. Автор статей по истории и эстетике пикториальной фотографии. Один из инициаторов создания Центра фотографической культуры им. Н.П. Андреева* в Серпухове (май 1991 г.). Член Союза фотохудожников России.

Пожалуй, среди нашего «брата-фотографа» я не встречала другого такого человека, в ком творчество и духовное бытие так гармонично бы соединялись. Пикториализм в работах Георгия Колосова — это не следование традициям живописной фотографии прошлого, что само по себе ценно. И это не стремление к оригинальности. Дело здесь в другом: изобразительный рисунок пикториальной фотографии наиболее точно выражает, с одной стороны, сущность его внутреннего мироощущения, с другой, более всего соответствует содержанию его фотографического мышления (как не вспомнить тут основной закон искусства — «соответствие формы и содержания!»).

Георгий Колосов, «Автопортрет»



Итак, что же такое — пикториализм?

В мировой светописии пикториализм утвердился в самом начале нашего столетия. Корни его — в живописных опытах последней трети XIX века, главный признак — обобщенный рисунок изображения. Его сходство с живописью очевидно. Как меняется в связи с этим наше восприятие? Обобщая изображение, убирая детали, фотограф мыслит не поверхностью, а пространством — в глубину, что позволяет в идеале превращать объект в мистический символ. Но это превращение может происходить двумя путями.

Первый — специальные лабораторные процессы, в которых решающую роль играет индивидуальная технология, то есть искусство рук. Первичный рисунок при этом забывается (краской, растром и т.п.) и утрачивается.

Второй путь — съемка мягкорисующими объективами (в частности, *моноклем*). Эта съемка сохраняет драгоценную оптическую связь изображения с натурой. Разграничение здесь принципиально: по одну сторону — эстетика живописи, по другую — чистая фотография, сколь бы живописным ни выглядело изображение.

* Андреев Николай Платонович (1882-1947) — выдающийся фотопейзажист-лирик. Работал в пикториальном стиле. Творческое наследие фотохудожника занимает значительное место в истории русской культуры.



Здесь и начинаются чудеса. Рас-
торможенное пространство бук-
вально оживает и начинает игру со
временем, затягивая взгляд и за-
ставляя его *следить* за объектом.

Дело может дойти до обрат-
ной временной перспективы, когда
объект принимает облик далекого
прошлого, в котором с недоумением
замечаешь отдельные современные
черты. Такое временное преображе-

ние возможно только в духе, никогда — в материи.

Впервые это свойство *оптического пикториализма* поразило меня в ранних портретных опытах еще в 1979 году. Давно знакомое лицо со стертыми национальными и сословными признаками вдруг явно «вспоминало» безвестную итальянскую прабабушку или родовитого дворянского дедушку. Откровения *о внутреннем* были еще неожиданной, но их не опишешь.

С чем Вы связываете возрождение пикториализма в России?

Сегодня, и правда, говорить о возрождении пикториального направления уже можно. Можно хотя бы потому, что какое-то количество сильных фотографов вполне самостоятельно в нем работает. На одном полюсе стоят те, кого я называю «оптики», и их большинство. Они используют вместо обычных объективов «монокль» и снимают так, как другие снимать не могут. Причем некоторые — весьма разнообразно, как Людмила Таболина (Санкт-Петербург). Некоторые — примерно в одном ключе, лучше сказать, в одном потоке, как Елена Скибицкая (Санкт-Петербург). «Традиционное» широкое русло заполняет Анатолий Ерин (Москва): классические пейзажи, ностальгическая лирика — наиболее

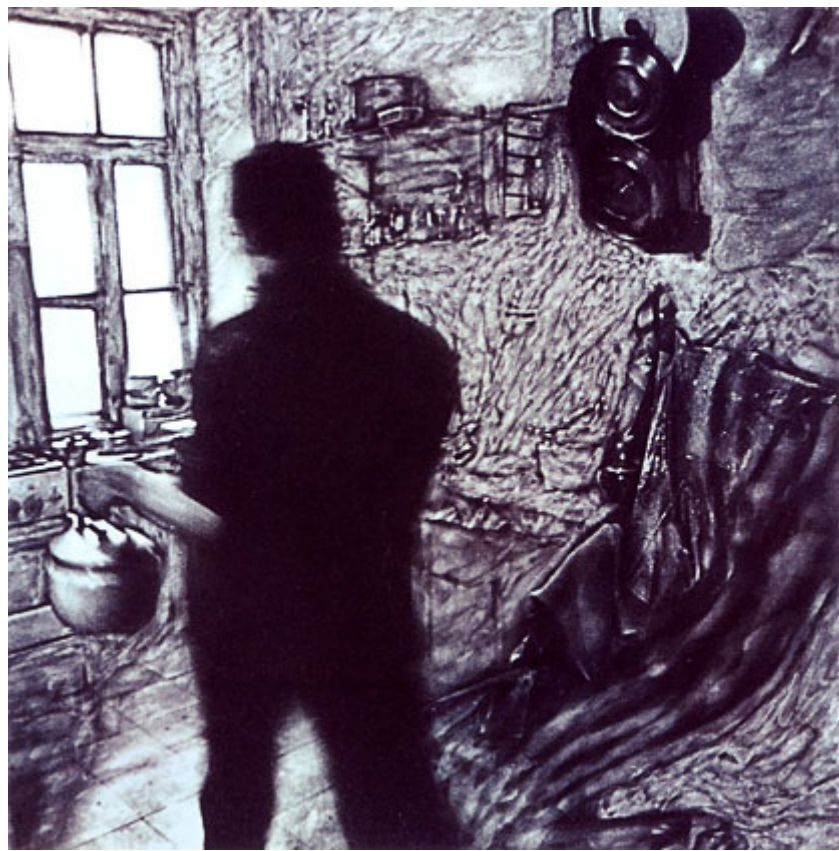


характерны для фотографов этого стиля. И особенно среди «оптиков» стоит ваш покорный слуга, у которого есть три обширных цикла, не имеющие близких аналогов в опыте фотографии.

Надо сказать, что пикториальная фотография начала века, как правило, была нацелена не на разработку каких-то самостоятельных пластов, а на изготовление отдельной картины. В этом смысле ее можно назвать любительской.

Теперь все иначе. Сегодня фотографы ищут форму для определенного круга сюжетов и разрабатывают их глубоко и очень долго, создавая совершенно самостоятельные художественные пласты.





Екатерина Голицына, из цикла «Коммуналка»



Ирина Громада, из цикла «Стеклоянный мир»

Но это характерно не только для пикториального направления, но и для всей художественной фотографии сегодня?

Конечно. Но в этом смысле я хочу подчеркнуть, что пикториализм от другой фотографии ничем не отличается. Более того, его возвращение, так сказать, «в лоно церкви», его приход к чистой фотографии как раз и должен помочь ей осознать саму себя. И, может быть, в большей степени, чем любое другое направление. Потому что пикториализм по самой своей природе улавливает таинственную сущность вещей.

Говорю здесь об «оптиках», хотя это относится и к тем, кто блистает на другом, «технологическом» полюсе, помогая явлению тайны вручную.

Прежде всего, это Екатерина Голицына (Москва). У нее есть совершенно выдающийся цикл — «Коммуналка», где рукотворно обработанное изображение — обычное фотографическое — имеет все достоинства великолепной гра-

фики. И вместе с тем, что особенно ярко свидетельствует в пользу именно фотографии, неотразимо узнаваемый социальный мотив: отовсюду, из каждого угла каждой «карточки». Другие ее циклы тоже очень хороши, но фотографическая их природа не столь отчетлива.

Еще замечательно работает, немножко провоцируя старинные формы, Андрей Клюев (Московская область). У него есть изумительно красивые вещи, сделанные уже по его собственным технологиям, которые лишь аугаются с теми, что были в начале века, хотя некоторые процессы того времени им восстановлены уже буквально.

Ирина Громада (Москва) — парадоксальный «оптик», который мыслит как «технологии» картинно, но для нее никакие правила не писаны. Внешне ее поиски достаточно традиционны, притом, что она постоянно взрывает эту традицию изнутри. И каждый раз вызывает восхищение и недоумение: вроде все привычно, только суть совсем иная.



Андрей Клюев, «Портрет»



Что касается Запада, то, судя по неведению приезжих кураторов и педагогов, «живописной фотографии» там практически нет. У нас же она потихоньку захватывает все новых авторов и непостижимо обновляет давно известных. Почему? Возделанная Православием мистическая почва русского ума по глубине, говорят, не имеет аналогов в христианском мире. Злаки, возрастающие на ней, похожи на родственных соседей только с виду. Пикто-риализм — «подражание живописи» — оказался в России, как и многое другое, не тем, за что



его принимали. То, что когда-то считалось эстетической вторичностью, сегодня — духовная самостоятельность. Не забудем, что это самый ответственный путь.

Георгий, расскажите о цикле «Крестный ход». Сколько Вы над ним работаете?

Снимается он уже в течение восьми лет (1992-1999 гг.).

В наши дни понять, что есть Церковь, трудно не только снаружи, но и изнутри. В первоначальном и самом общем смысле Церковь — собрание верных воедино в совместном

Георгий Колосов, из цикла «Крестный ход»



действе. Но наглядно этого почти нигде нет. В представлении посторонних церковь — иерархия от Святейшего и ниже. Неофиту^{*}, входящему в храм, и на литургии единого действия не увидеть — входим поврозь, стоим поврозь, молимся поврозь... Пожалуй, впервые я воочию узнал Церковь на Великокорецком крестном ходе.

Немного истории. Примерно через сто лет после обретения на реке Великой чудотворной иконы Святителя Николая (1383 год) вятские выпросили ее к себе, твердо

^{*}Неофит — (от греческого neophitos — новообращенный) приверженец какой-либо религии, новый сторонник какого-либо учения или общественного движения, новичок в чем-либо.



пообещав великорецким каждый год на день явления (6 июня н.с.) торжественно крестным ходом приносить святыню «домой». От Вятки до села Великорецкое — 90 км, обратно, другой дорогой, — 70. Итого 160 км за пять дней. И так — пятьсот лет во славу Божью, в честь великого угодника Его Николая Чудотворца. Церковное шествие строгое — ничего прогулочного. На привалах — молебны, чтение акафистов*. Ночевки — в сельских школах, спортзалах, на голем полу. Сна (если это сон) — часа два-три. Подъем — в час ночи, в два —

*Акафист — христианское хвалебное церковное песнопение. Исполняется стоя всеми присутствующими.



все на дороге. Пища — что из котомки достанешь, в основе — хлебушек да сухарь. Опуская ярчайшие подробности: молитвенные, бытовые, чудотворные, — скажу одно: те восемь лет, что хожу, вижу этот ход покаянных, идущих в ощущении своей греховности, отрешенных от прелестей мира сего. А все в целом — как Церковь Христову, единодушно исповедующую Его в телесном и молитвенном подвиге.

Принципиальной стороной представленных здесь фотографий «Крестного хода» нужно

Георгий Колосов, из цикла «Крестный ход»



считать их независимое от меня свидетельское качество. Моя древняя «Смена» никаких подробностей снимающему видеть не позволяет. Более того, часть снимков сделана вообще без прицела, с вытянутой руки, с груди, с земли. И всюду напечатан полный кадр, включая «лохмоту» от чернения камеры. Печать прямая, без затей. В результате эти работы стали откровением для меня самого.

Что они означают, откуда пришли и зачем — пусть решит зритель...



Георгий Колосов, «Майя Дмитриевна», 1997 г.

В портретной павильонной съемке, которой Вы так привержены, что для Вас главное?

Портрет — это единственный жанр, с которым я не расстаюсь все двадцать лет, что занимаюсь фотографией. Были перерывы в разных циклах, какие-то заканчивались, к примеру, «Север», «Всякое дыхание». Очевидно, подошел к концу и «Крестный ход».

А вот портреты все манят. Здесь уместно сказать, что всякое обращение к натуре продолжается до тех пор, пока в ней есть «чувство тайны». А человек — это образ и подобие Божие (буквально!), то есть бесконечность. И когда в этой бесконечности вдруг проступает то, чего я и сам видеть не видел при съемке — это каждый раз подарок и открытие.

В портрете принципиально невозможна игра форм, которая в двадцатом веке питает почти всю художественную деятельность.

Это самый лаконичный, самый по своим изобразительным задачам,

казалось бы, простой жанр. До уровня нюансов — аскетика формы. Здесь ни на чем не выедешь, кроме как *на внутреннем*. Но этот путь ко внутреннему может продолжаться и питать творческий интерес всю жизнь, поскольку неиссякаемое формальное разнообразие порождает сама натура, если, конечно, язык нюансов доступен автору. А чтобы это легче произошло, грубый изобразительный процесс («лицо-свет») должен быть предельно сужен. Притом, что до автоматизма упростить его, в принципе, нельзя, так как пластическое раскрытие лица входит в общую задачу. Так что я и здесь всякий раз чувствую себя новичком.

Что же касается сугубо внутреннего, то для меня очень важно теперь перейти от той человеческой драмы, которую я искал долгое время и, к сожалению, научился с успехом изображать, к чему-то более простому.

Хочу заставить натуру заговорить саму и заговорить о самом простом, может быть, даже легком. Как ни странно, сегодня это чрезвычайно трудно!

Я долгое время ломал голову над тем, как неотразимо привлекательны портреты начала века — эти «кабинетки», «визитки», как человек мог прийти и просто встать в павильоне, и его фотографировали? Сегодня это практически невозможно. Ни человек не может так предстать, ни тем более фотограф, мозги которого заштампованы повседневной и повсеместной эстетической агрессией, не может, грубо говоря, не нести «отсебятины».

И потому мы каждый раз пленники какой-то игры, а простота воспринимается на этом фоне просто как чудо Божье. Вот когда, наконец, такая простота для меня станет не случайна, а хотя бы время

от времени доступна, я, возможно, вернусь к драме, но уже на другом уровне.

А что Вы цените в фотографии более всего?

В фотографии, как и во всем, я ценю подлинность: чем больше я вижу в снимках авторской *самости и выдумки*, тем они для меня менее интересны. Какие мы сочинители рядом с Творцом? Фотография должна обращаться к натуре, и чем она пристальнее это делает, тем она мне ближе. Когда-то во время своего фотографического неофитства я ценил более всего композицию, выстроенность кадра, визуальную собранность, техническое качество изображения.

Сегодня, когда я разговариваю со студентами, то очень часто вспоминаю слова художника Валентина Серова, непредсказуемого портретиста: «А в конце надо непременно немножко ошибиться».



Георгий Колосов, «Татьяна Салзырин», 1998 г.



Георгий Колосов, «Портрет Л.К.», 1979 г.

Как Вам представляется ближайшее будущее фотоискусства?

Сейчас происходят очень счастливые процессы по отношению к фотографии.

Черно-белая фотография загоняется в угол, занимая в художественном пространстве свою естественную нишу. Во-первых, потому что все прикладное потребил цвет. Во-вторых, появились компьютеры, которые совершенно обесценили монтажные фотофантазии и лабораторные подвиги вроде изогелии.

И это чудесно! Поскольку в такой ситуации наступление дополнительных и очень широких возможностей со стороны новых видов искусств заставляет старое усугублять свой собственный язык и переосмысливать свой статус. Это непременно произойдет и с черно-белой фотографией. Она станет тем, чем и должна быть: *фотографией с натуры* как одним из видов изобразительного искусства. И чем скорее это произойдет, тем лучше.

А что такое автор в фотографическом творчестве?

Я могу сказать о своем идеале, но сначала поясню два подхода к этому вопросу: западный и восточный. Когда западные исследователи всерьез взялись за японское искусство, им показалось совершенно диким положение, при котором художник, если виден его авторский стиль, его художественный почерк, считается еще желторотым новичком. И только тогда, когда совсем исчезает всякая самость, о нем можно говорить всерьез.

В европейской культуре полярно противоположная ситуация: если у тебя нет своего стиля, то ты либо никто, либо подражатель, если учуяли, что ты на кого-то хоть чем-то похож. Так вот, для меня в творческой фотографии идеал автора — в восточном подходе,

когда фотограф с такой вот смиренной трепетностью исчезает как автор, оставляя на изображении только чудо Божье.

Однако, чтобы так произошло, скажу: он должен быть виртуозным мастером формы, он должен внутренне пройти все стадии классической школы, чтобы затоптать в себе всякую страсть к «отсебятине», любые попытки ломать *не свое творение*. А себя самого превратить в слепой любящий инструмент.

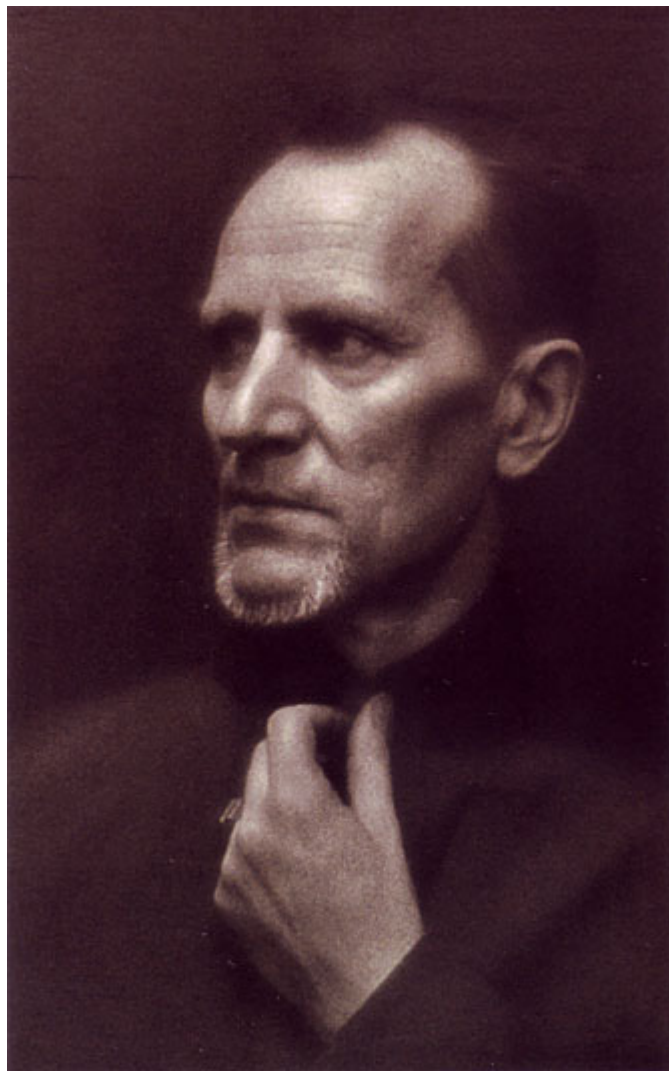
Поэтому в моем позднем опыте фотография — это «искусство не видеть». Только любить. Любить и радоваться, радоваться самой возможности присутствовать при том таинстве, которое по праву носит имя *светопись*.

Послесловие

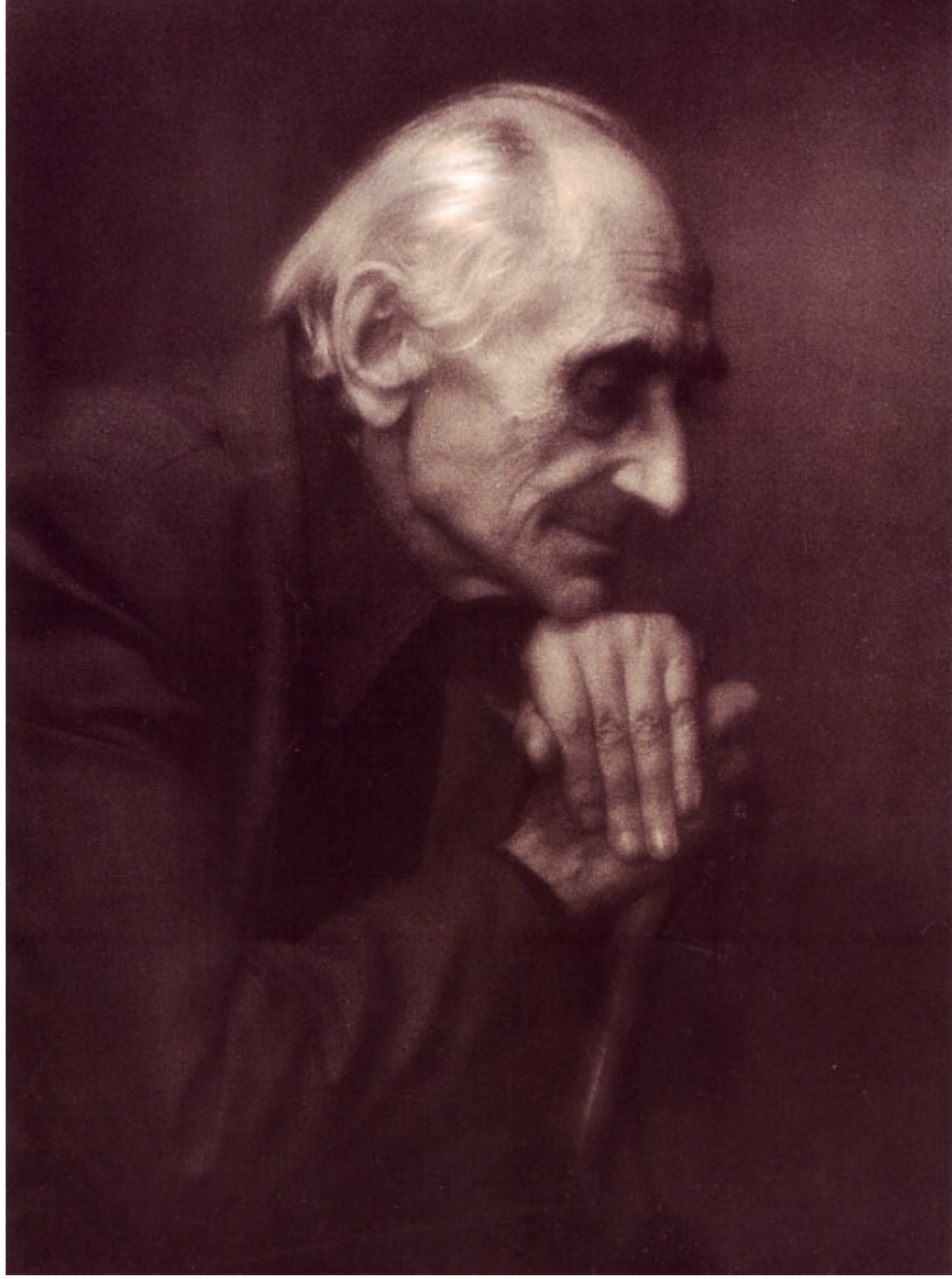
Комментировать работы Георгия Колосова трудно, да, скорее всего, и невозможно, ибо обращаются они не к разуму, а к душе человеческой, а потому требуют особого зрительского внимания, особого душевного к тому расположения.

Наверное, надо быть «одной с ним крови», а точнее, веры, чтобы понимать и сам язык, и то, что светопишет мастер на своем языке. Лишь тогда можно в полной мере ощутить их глубину и очарование. Утверждение Георгия о том, что для него фотография — это «искусство не видеть», которое, на первый взгляд, противоречит тому, о чем мы говорили в начале книги (см. гл. «Смотреть и видеть»), требует пояснения.

Георгий Колосов, «Виктор Агеев», 1984 г.



Георгий Колосов, «Александр Ефремов», 1987 г.



На самом деле, здесь нет противоречия. Напротив, эти два положения, что фотомастер должен уметь «видеть» и что фотография — это искусство «не видеть», как две половинки яблока составляют единое целое в подходе к творчеству. Ибо «груз» правил и законов композиции, «технология» искусства, может, действительно, начать «давить» на художника и не позволит ему быть свободным в своем творческом самовыражении.

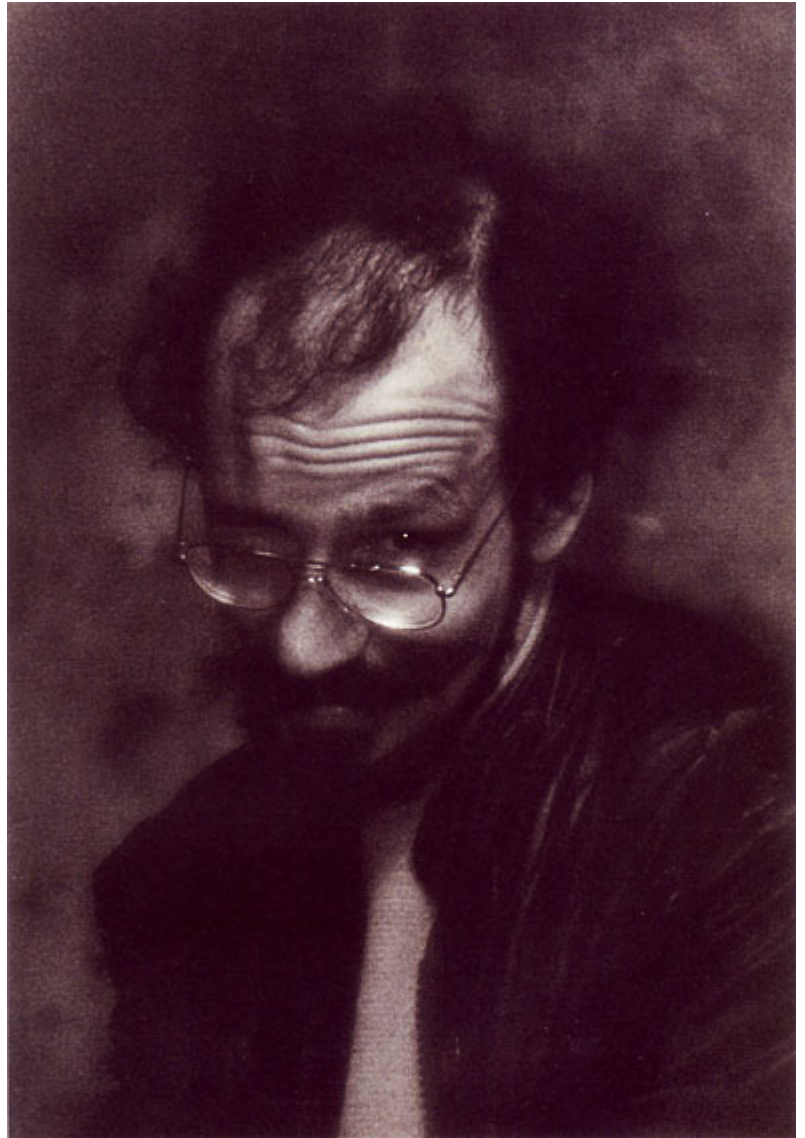
«...Если кто-нибудь слишком усердно ищет, то глаз его становится нечувствителен ко всему, помимо того, что он разыскивает, и тогда он ничего не замечает, ничего не воспринимает, потому что его мысль всегда занята искомым, потому что у него есть цель, и он одержим этой целью.

Искать — значит иметь цель.

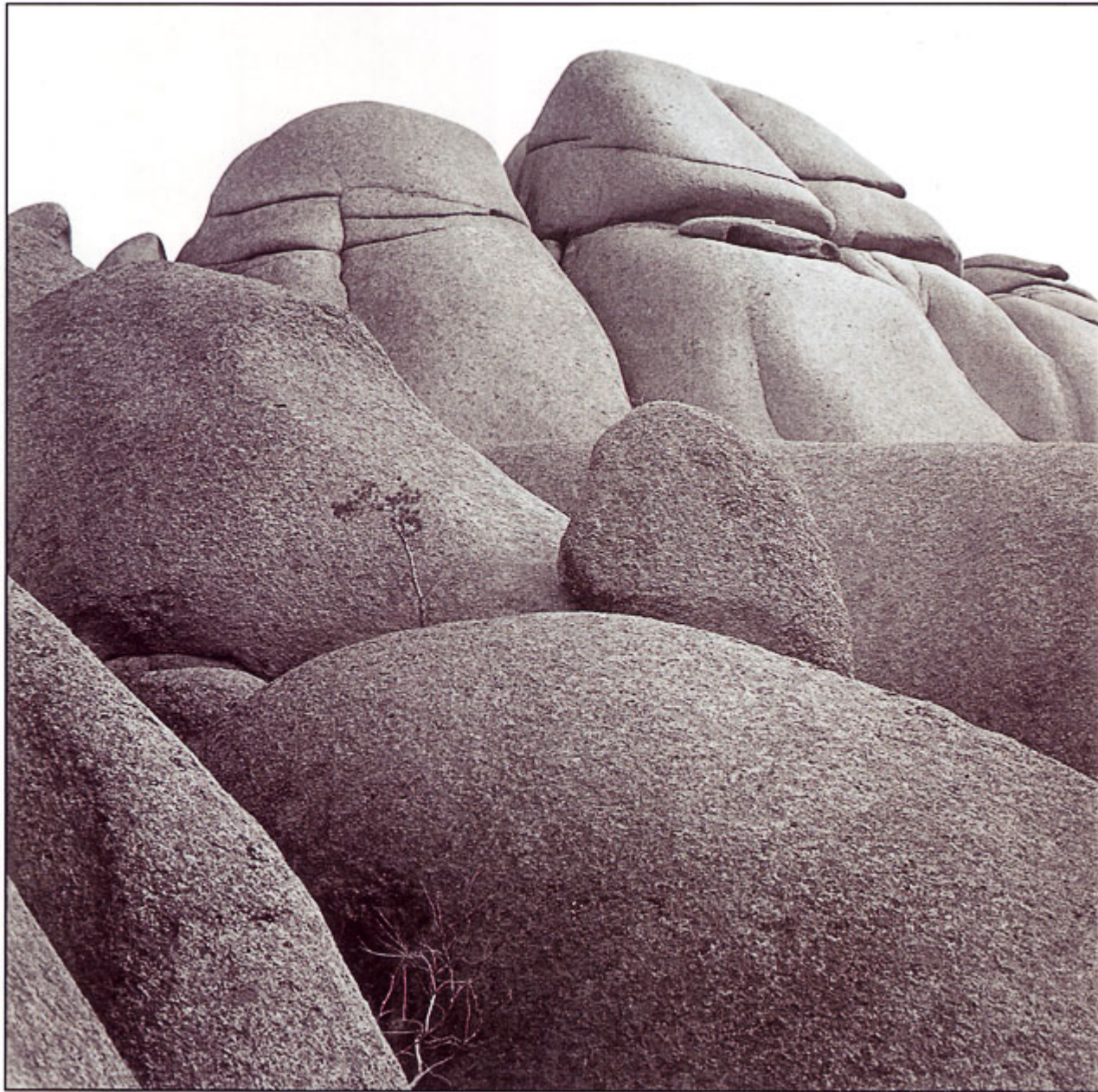
Находить же — значит быть свободным, оставаться открытым для всяких восприятий, не иметь цели...»^{}*

Как пианист, в совершенстве владеющий нотной грамотой, когда исполняет произведение, уже не смотрит на клавиши, так и фотограф, усвоив правила фотошколы, должен затем «забыть» их, т.е. держать на уровне подсознания и интуиции, чтобы лишь опираться на правила, но не идти у них на поводу.

Георгий Колосов, «И. И. Гольдберга», 1992 г.



Едыге Ниязов, из цикла «Каменные фантазии»



ЕДЫГЕ НИЯЗОВ родился в 1940 году. Окончил Казахский Университет, исторический факультет. Живет в Павлодаре. Член Союза фотохудожников России. Почетный член фотографического общества «Темный фонтан» (Франция). Работы находятся в Государственных и частных коллекциях Казахстана, России, Германии, США, Франции, Голландии, Финляндии, в частности, Государственный Русский музей (С-Петербург), Музей фотографии г.Бьевр (Франция).

Едыге, как Вы пришли в фотографию?

Случайно. Да, можно сказать, случайно, — я работал тогда в обычной школе учителем истории, и на меня «навесили» краеведческий кружок. Там по ходу дела надо было снимать и делать фотографические отчеты. А я до тех пор даже фотоаппарат в руках не держал. Так что первым моим учителем по фотографии был мой собственный ученик... И первая камера, «Зенит», была у меня не своя, а «казенная».

Прошло 10 лет, прежде чем я вышел на уровень понимания, что такое *Фотография, настоящая фотография*, та, что говорит *своим языком*. У графики, живописи, кино, и даже цифровой фотографии язык иной.

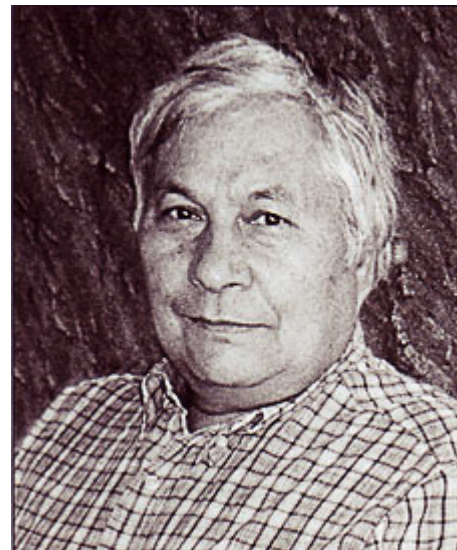
Что, по-Вашему, самое главное в работе фотографа?

Интуиция и импровизация. Импровизация не в том плане, чтобы что-то подвинуть, а в смысле умения видеть и управлять пространством изображения.

И это относится не только к пейзажу. Когда я фотографирую человека, то не знаю заранее, как его снять. Только в процессе самой съемки интуитивно улавливаешь момент, когда надо нажать на спуск камеры.

А как Вы достигаете того, что люди на Ваших снимках выглядят очень естественно. Более того, они как будто открываются навстречу фотообъективу?

Думаю, что это зависит от самого фотографа, от склада его характера, от его личности. Я знаю многих хороших фотографов, которые отлично снимают натюрморт, пейзаж,



Е. Ниязов

Едыге Ниязов, «Елена Смирнова и Наташа Агеевца»



рекламу, а вот портрет снять не могут. Для портретиста, кроме того, что необходимо быть хорошим фотографом, быть профессионалом, нужно иметь определенный склад личности. Я вот, к примеру, смотрел недавно, как работает один молодой фотограф. Наблюдая, как он снимает людей, я понял, что портретиста из него не выйдет: он настолько сам мучился и мучил людей, что стало ясно — это уже *все*, «пустой номер»... Конечно, «и слепая курица зернышко отыщет». Возможно, когда-нибудь и этот фотограф сделает удачные снимки. Но *хороший* мастер-портретист из него никогда не получится...

Что для Вас важно в фотографии и в фотографе?

Искренность. Интуитивное начало. Импровизация (о них я уже говорил). И чувствительность.

А может фотография идти «от ума»?

Может. Например, рекламная фотография. Но все равно, даже в ней необходимо присутствие этих качеств. Вот, у Сальери музыка шла от ума. Он был прекрасным музыкантом, но искусство все-таки идет не от ума, а от души. Или еще. Если взять, к примеру, двух художников, один из которых знает все каноны и правила композиции, а другой — вообще ничему не обучен и творит *от себя*, например, Пиросмани, Селиванов*, так вот эти, вторые, по-моему, для искусства более ценны.

Ельге Ниязов, «Музыканты Георгий Гурьянов и Игорь Веричев»



Н. Пиросмани, «Дворник»

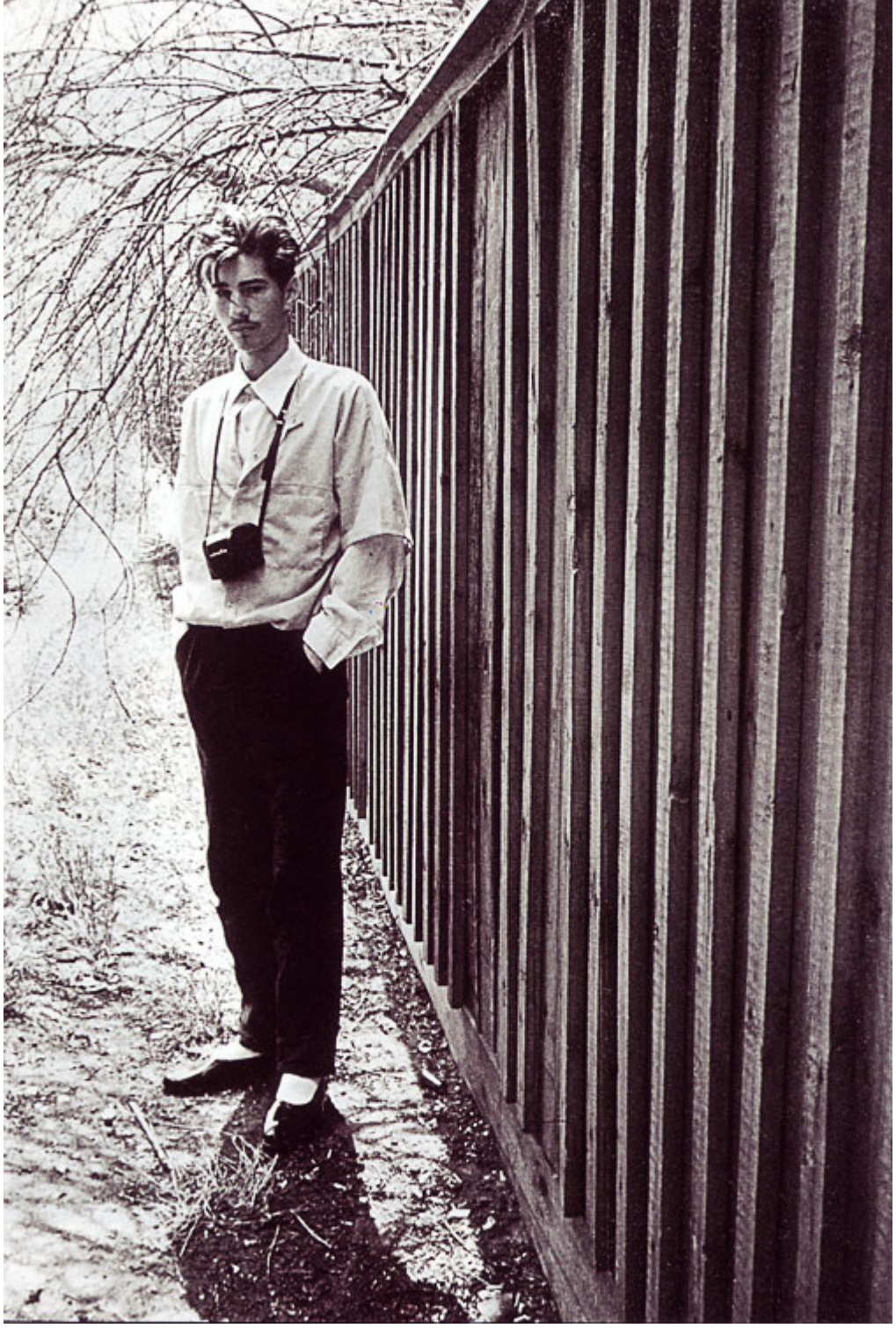


И. Селиванов, «Собака»

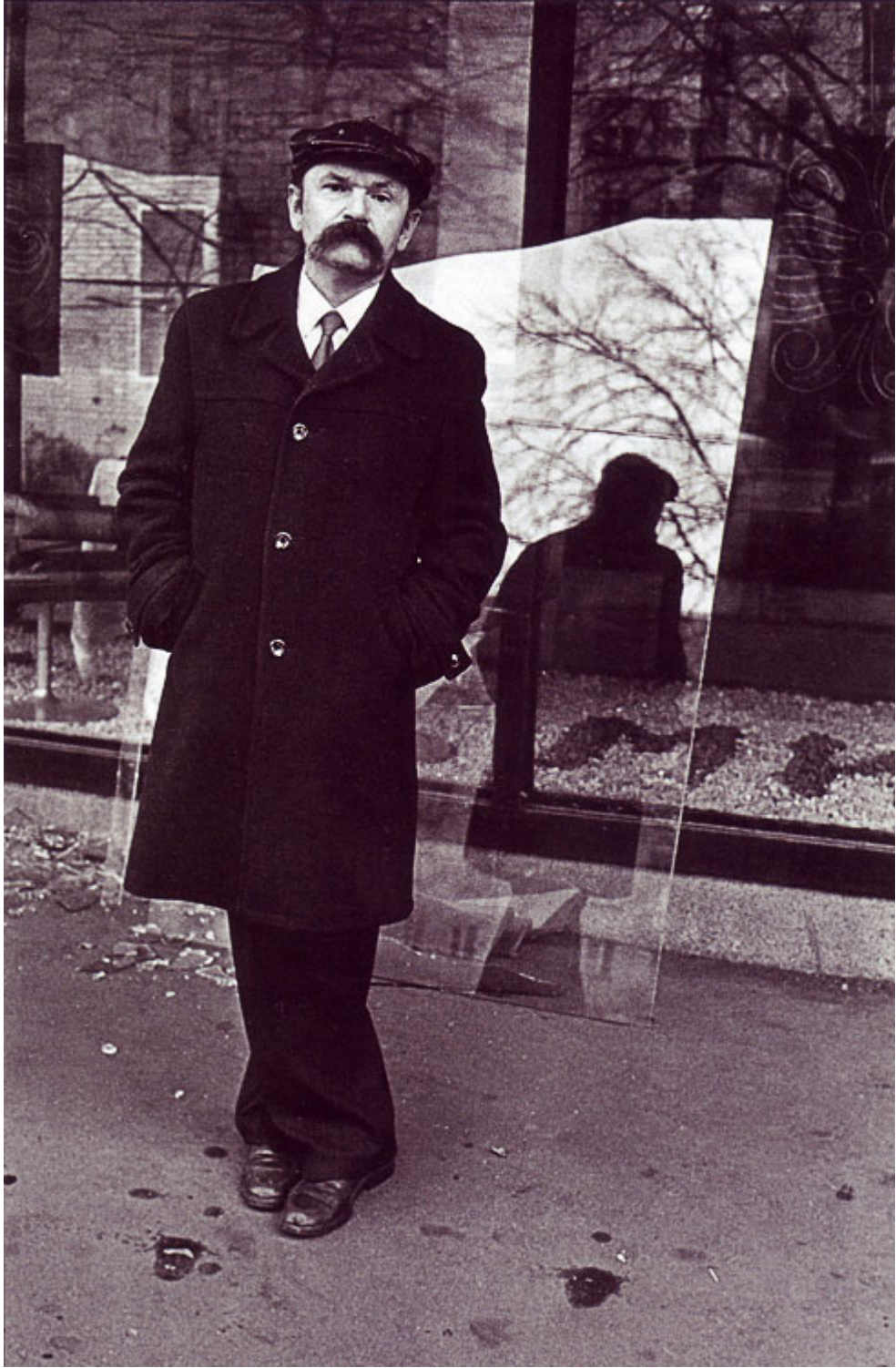


* Селиванов Игорь — художник-примитивист.

Едыге Ниязов, «Фотограф Игорь Рятов»



Едыге Ниязов, «Фотограф Александр Слосарев»



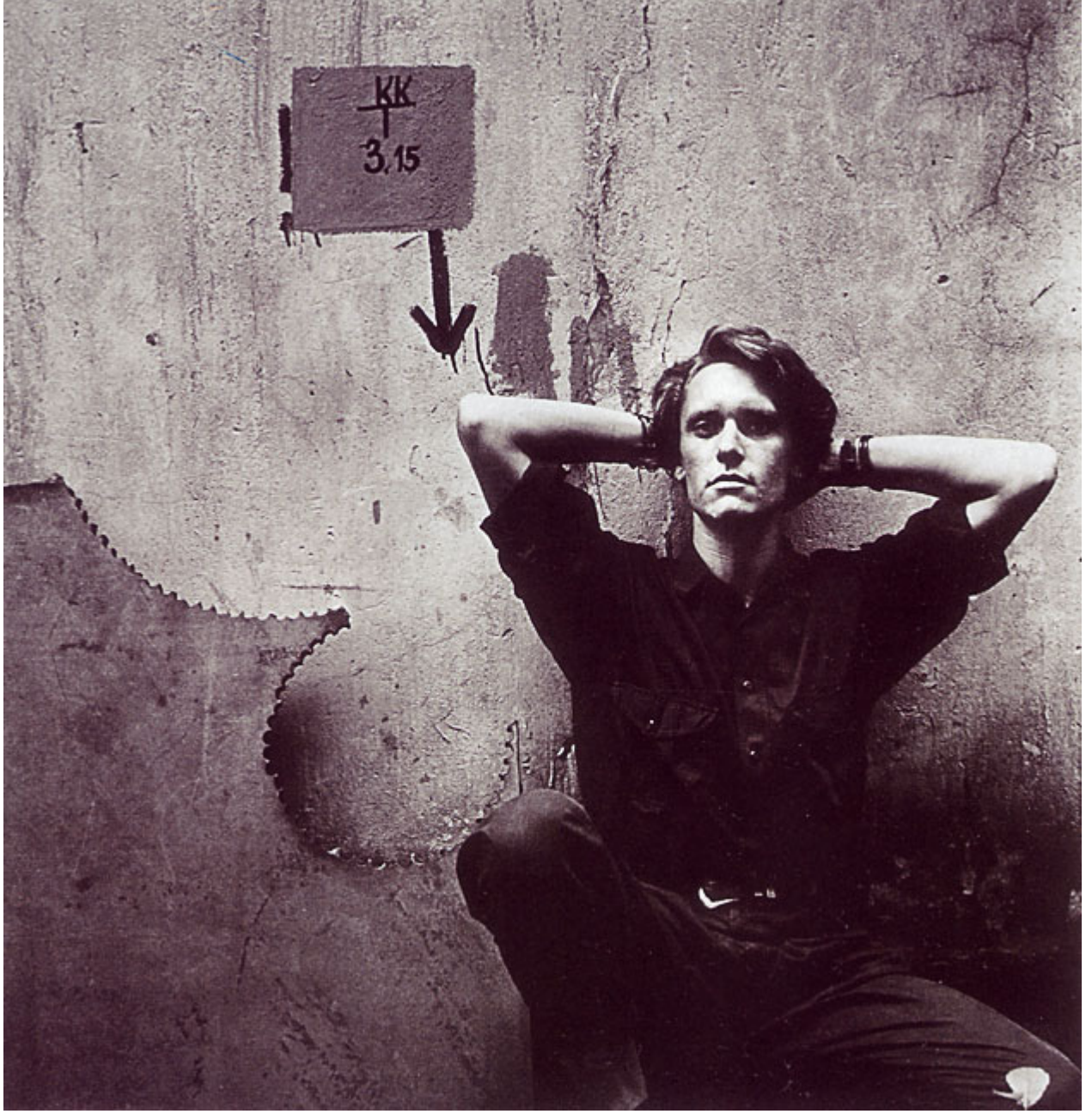
Едыге Низов, «Вдовы»



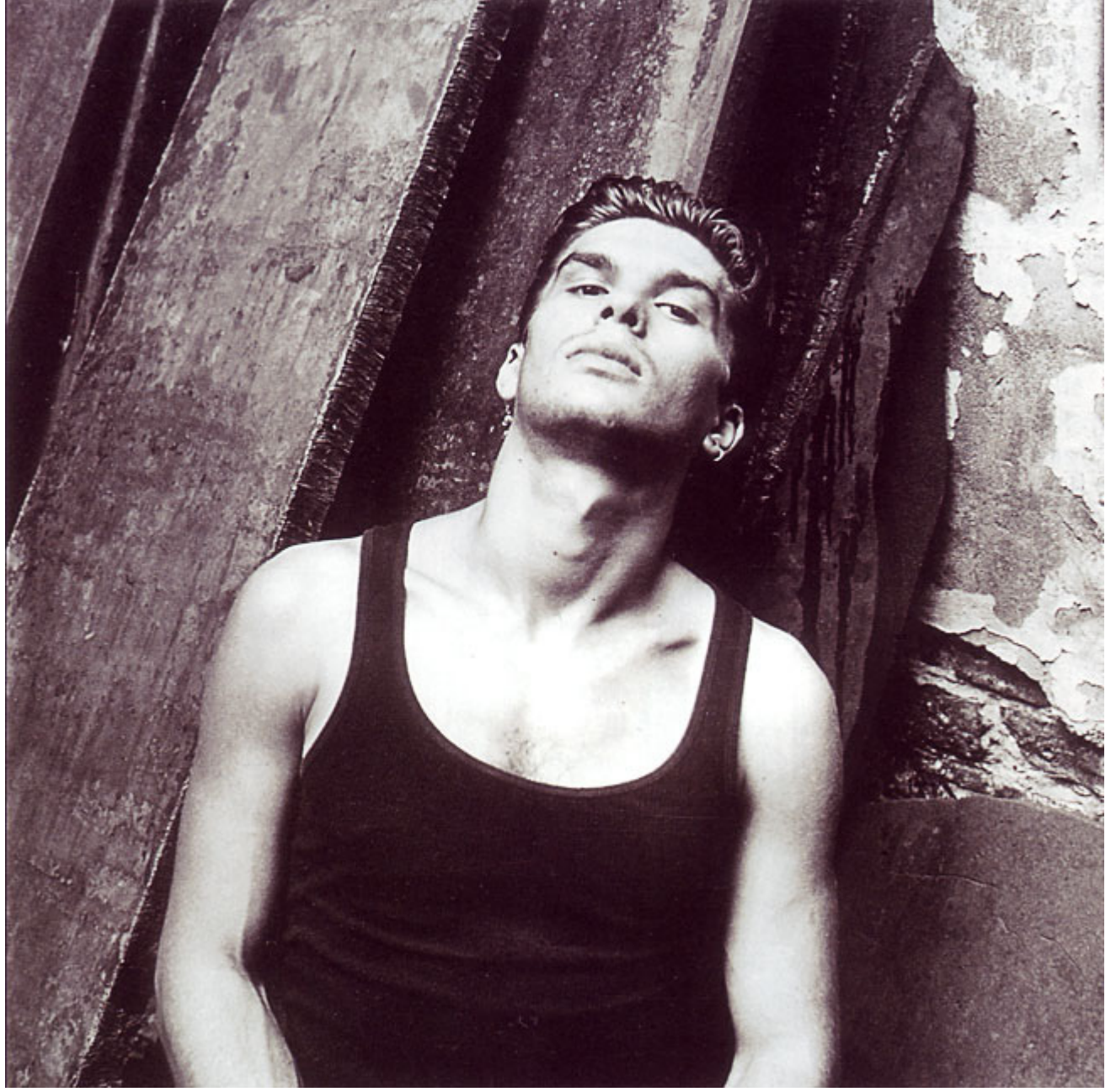
Едыге Ниязов, «Казашки»



Едыге Ниязов, «Музыкант Георгий Гурьянов»



Едыге Низов, «Музыкант Юрий Каспарян»



Едыге Ниязов, «Юноши»



Но «школа» фотографу все же нужна?

Нужна. Несомненно, нужна. Вот взять, к примеру, тот же пейзаж. Я не передам все нюансы, все тонкости его, если у меня не будет школы. Если я ошибусь «на полтона» — фотография уже не состоится. Но школа — это только база, фундамент.

А как Вы работаете со своими учениками в фотошколе? Как и чему их учите?

Я думаю, что самое главное передается не «за партой», а, как говорится, *из рук в руки*, при близком общении, когда ученик не только наблюдает, как я снимаю, но видит, как я живу, какую музыку

слушаю, какие книги читаю. Он слушает вместе со мной, читает мои книги (и ему они интересны). Вот это все вместе, наверное, и является школой.

Почему Лемешев — великий певец? Не только потому, что у него шикарный голос, не только потому, что у него прекрасная вокальная школа. Главное то, что в нем органически соединились природный голос, техническое совершенство и творческая одержимость. Бывает, голос — шикарный, а души нет. Послушаешь 10 минут, и все... — скучно становится. А у Лемешева *личность* сквозит в каждом звуке.

Для меня Надежда Обухова, Виктория Иванова, Елена Камбурова — певицы «от Бога». Это личности!

Ваше отношение к подражанию?

Ученик неизбежно на каком-то этапе повторяет учителя. Это нормально. Но если у него есть сильное личное творческое начало, то он все равно пересилит влияние учителя и пойдет своим путем. Станет самим собой. Если нет, то, слава Богу, он хотя бы чему-то научится. Будет к тому же понимать фотографию. Это уже хорошо.



Едыге Ниязов, «Художник Олег Маслов»



Едыге Ниязов, Из цикла «Каменные фантазии»

Если, к примеру, ко мне в школу пришли десять способных учеников, то из них только двое смогут перешагнуть через барьер подражания и стать личностями в фотографии. Это нормальный процент.

Учитель может обладать очень сильной энергетикой и тогда будет слишком сильно «давить» на ученика. Здесь главное не переборщить.

Едыге Ниязов — Мастер фотопейзажа и фотопортрета.

Главное в его пейзажных работах — не протокольная съемка ландшафта, не механическое воспроизведение красоты природы, а неторопливое и глубокое погружение в трехмерное пространство окружающего мира; его созерцание, осмысление, эмоциональное восприятие и последующая передача результатов этой внутренней работы на фотографическую плоскость изображения.

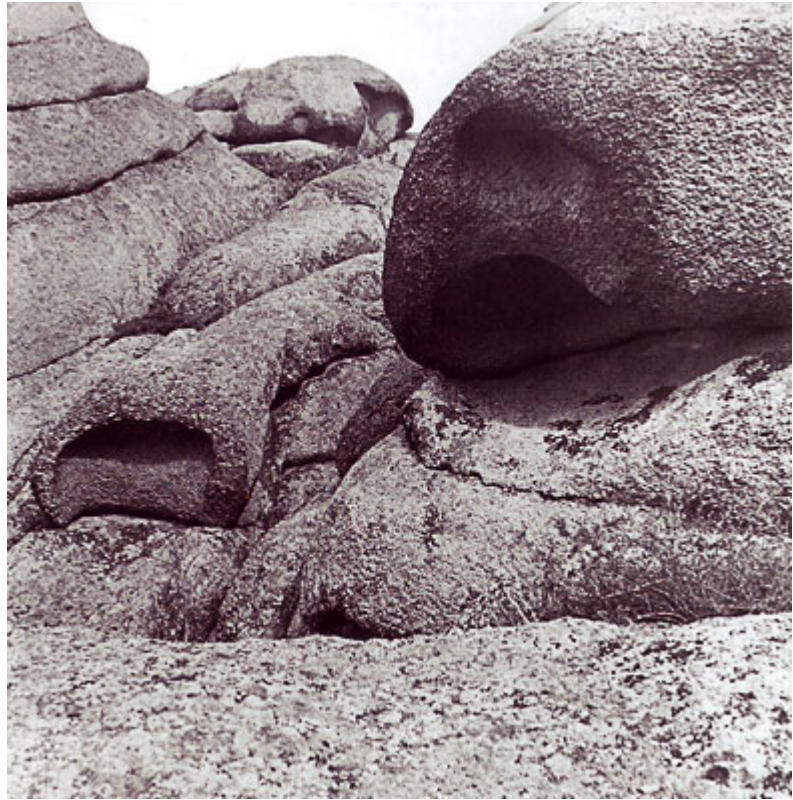
В портретах Едыге Ниязова люди раскрываются как личности. Это достигается тем, что мастер избегает съемки «крупников» (одного лица). Он всегда работает на среднем или общем плане, снимая человека в окружении жизненного пространства (пейзажа или интерьера), «в предлагаемых обстоятельствах».

В портретах Едыге Ниязова люди раскрываются как личности. Это достигается тем, что мастер избегает съемки «крупников» (одного лица). Он всегда работает на среднем или общем плане, снимая человека в окружении жизненного пространства (пейзажа или интерьера), «в предлагаемых обстоятельствах».

Есть фотографии-портретисты, которые берут человека как глину и «лепят» (фотографируют) из него, что им хочется. А есть фотографии, к их числу можно отнести и Едыге Ниязова, которым важен человек как личность, сам по себе. И задача перед фотомастером стоит в этом случае одна — раскрыть эту личность как можно полнее и правдивее. Здесь важно не представление фотографа, не то, что он думает о данном лице, а отражение объективного в человеке.

Один из путей создания образных фоторабот, как уже отмечалось на страницах этой книги, — использование мягкорисующей оптики. И, казалось бы, путь этот очень простой; достаточно взять монокуляр или надеть на объектив специальную мягкорисующую насадку, — бац!., и готово! Ан, нет! Эта легкость обманлива.

Едыге Ниязов, Из цикла «Каменные фантазии»



Комментарий



Едыге Ниязов, Из цикла «Каменные фантазии»

Далеко не всякая фотография, сделанная таким способом, обретает образность. Лишь тем мастерам, кто достиг органического слияния своего внутреннего духовного мироощущения с внешним материальным окружающим миром, удалось это сделать.

Неслучайно (по моим наблюдениям) наибольшее число сторонников пикториальной фотографии среди людей верующих. Но парадокс жизни и искусства, выраженный в диалектике, предлагает нам и другой путь, обратный пикториальному. Он состоит в точной (но не протокольной!) передаче

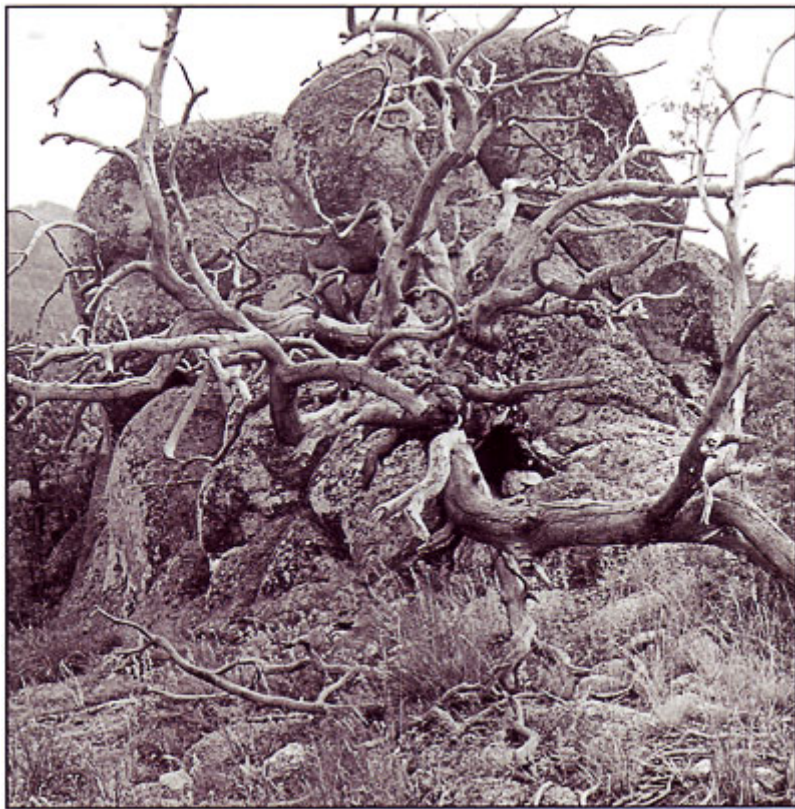
материальности мира. Это не механическая фотофиксация видимого, а стремление запечатлеть на снимке сущность предметов, субъектов и среды. В работах Й. Судека, Э.Уэстона ощущение вещей и среды столь же

жизненно, материально, сколь и духовно. Фотографии Едыге Ниязова того же рода. Работы мастера тонки и изящны по исполнению. Как большой художник мастерски владеет палитрой, как большой музыкант великолепно владеет гаммой, так и фотомастер Едыге Ниязов в совершенстве владеет «серой шкалой тонов», создавая с ее помощью целые фотографические симфонии. Эта аналогия с музыкой неслучайна. Музыка в жизни и творчестве Едыге Ниязова играет очень большую роль. Он прекрасно знает и разбирается в классической и современной музыке. Особенно любит вокальную. В его фотошколе, в доме музыка звучит постоянно, как жизненный фон. Его снимки из цикла «Каменные фантазии» можно назвать (по аналогии с музыкой) «фотовариациями на тему...», где каждая работа, оставаясь в рамках избранной темы, вносит свежее прочтение, добавляя новые оттенки, чувственные и смысловые, в общее изобразительное и эмоциональное пространство всего цикла.

Главное в творчестве фотомастера.

Глубокое, философское и эмоциональное постижение окружающего мира и образная передача фотографическим языком результатов этого осмысления.

Едыге Ниязов, «Сакасул», из цикла «Пейзажи Казахстана»

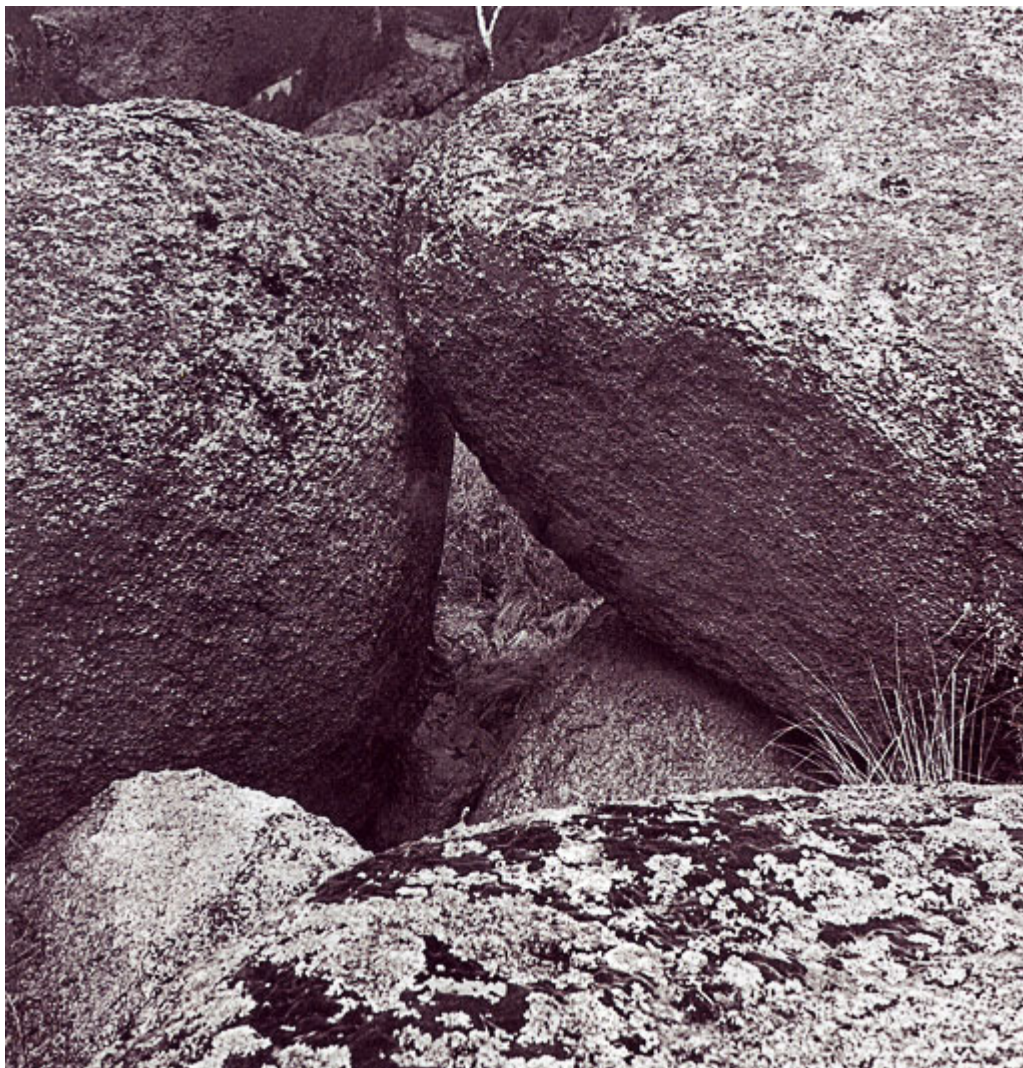


Едыге Ниязов, из цикла «Цветение»



Едыге Ниязов, из цикла «Цветение»



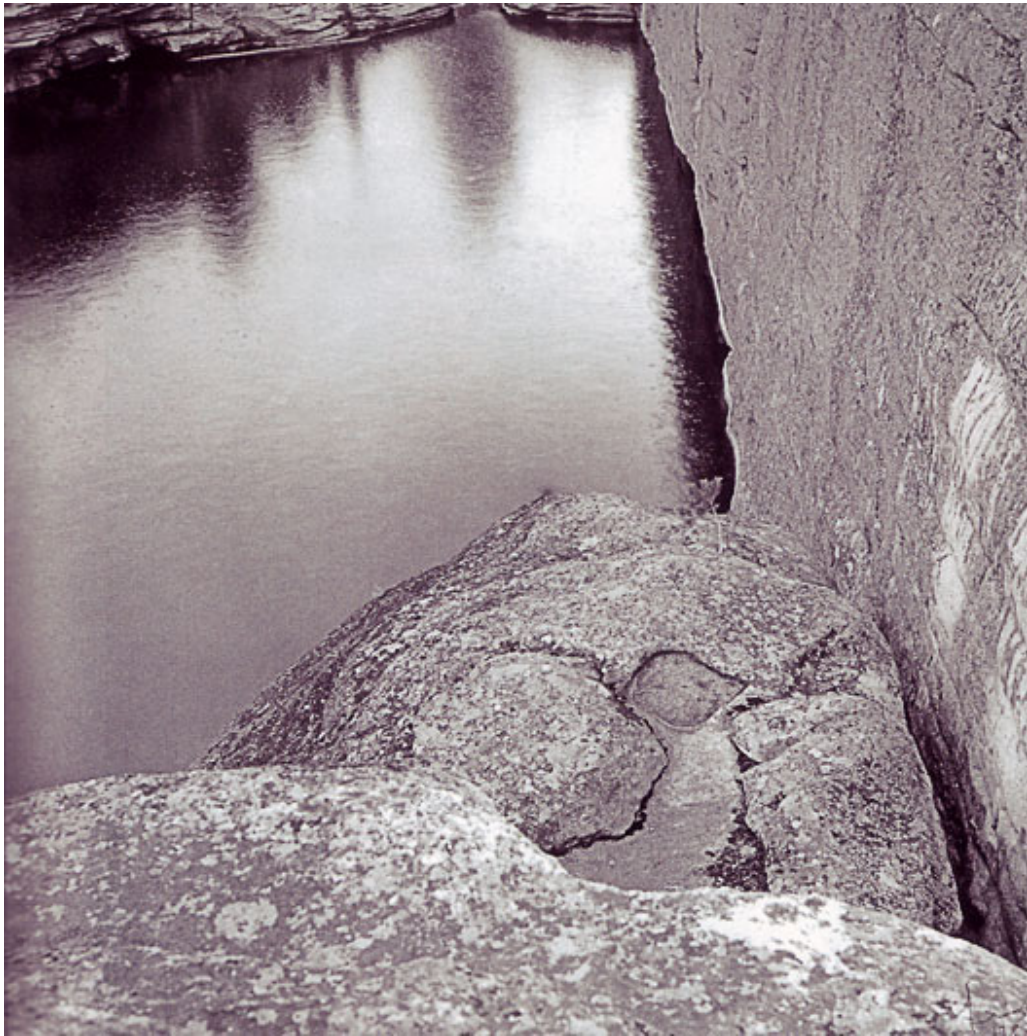


Едыге Ниязов, из цикла «Каменные фантазии»

«Секрет» Мастера

Чтобы стать хорошим фотографом, надо быть личностью.

И последнее. Стиль жизни Едыге Ниязова, его творческая направленность и углубленность у меня ассоциируются с Йозефом Судеком и Анселом Адамсом. И если правда то, что после смерти жизненная энергия человека не исчезает, а остается на Земле, то тогда вполне вероятно, что творческая энергия знаменитых классиков фотографии живет... в нем. Едыге Ниязов — мой творческий учитель и фотографический кумир. Под впечатлением его работ родились и эти строки:



Едыге Ниязов, из цикла «Пейзажи Казахстана»

*Когда в тоске все нет просвета
(Чем дальше в лес, тем больше дров),
А сердце стонет без привета.
И слух устал от долгих слов;
Я погружаюсь в утешенье
И обретаю веру вновь
В тех светописных откровеньях,
Где дышит небо и любовь.
Где камни теплыми телами
Под солнцем ласковым текут,
Где воды стыннут зеркалами,
Храня виденья и уют.
Гармонией теней и света
В душе порядок наведу
И с эхом доброго привета
Опять в греховный мир сойду.*

1994 г.

Сергей Чиликов, из серии «Бытовой жанр», 1995



Театр жизни

СЕРГЕЙ ЧИЛИКОВ родился в 1953 году. Живет в Йошкар-Оле. Образование высшее филологическое. Кандидат философских наук. До 1991 года преподавал в вузах Йошкар-Олы. Фотографией занимается с 1976 г. Организатор «Аналитических выставок фотографии (биеннале)» 1980-1993 и ежегодных фотографических пленэров «На Кундыше» 1980-1997. Издатель альбома «Фотография в Йошкар-Оле» (1985) и автор книги по русской аналитической философии *«Артсег. Владелец вещи»* (1993). В последнее время эпизодически участвует в фотовыставках, работает в рекламе и готовит к изданию новую книгу.

Сергей, когда началось Ваше увлечение фотографией?

Мое знакомство с фотографией произошло в пионерском лагере... Серьезное же отношение к фотографии началось со съемки натюрмортов. Затем эти натюрморты я вывел за рамки одного помещения и стал снимать социальные постановочные натюрморты.

Затем Вы отошли от натюрмортов и «взялись» за людей, которых фотографируете, как актеров в театре. Что это за метод съемки?

В основе моего метода «социальной провокации» лежит первоначальное ограничение пространства съемки (этап съемки натюрмортов). Затем вещи стали вживляться в социальную среду. Потом среда поменялась. В нее включился человек. Люди стали расселяться в искусственно созданной среде.

А можно поконкретнее?

Конечно. Мною была организована фотографическая акция под названием «На празднике». На одном из праздников, когда люди вышли на улицы, я стал фотографировать всех желающих. Снимал и всем раздавал свои визитки, приглашая на следующий день прийти на мою выставку, которая будет состоять из работ, снятых сейчас. При этом я говорил, что они смогут прямо с выставки взять снимки, на которых найдут себя. Я был поражен двумя обстоятельствами. Во-первых, желающих фотографироваться оказалось намного меньше, чем я предполагал: мне казалось, что все просто «ринутся» сниматься... И, во-вторых, на выставку (пленки я проявил ночью и вывесил на следующий день) никто не

Сергей Чиликов. Автопортрет





Сергей Чиликов, «Тува — 91»

пришел... Никто. Я сидел один, в гордом одиночестве и созерцал свои творения. Это был первый неудачный опыт, но именно это провоцирование ситуации породило в конечном счете метод постановочной фотографии в любой подвижной городской среде.

Потом был перерыв, вызванный отсутствием надежной аппаратуры и организацией большого количества выставок аналитической фотографии.

Расскажите о группе «Факт», которая в 70-е годы была очень

популярна в отечественной фотографии.

В 1976 году собрались трое фотографов: Ю. Евлапьев, В. Воецкий и С. Чиликов (позже в группу вошли В. Михайлов, Е. Лихошерст-Чумаков, М. Ладейщиков). Роль каждого была значительна. Евлапьев заводил всех нелогичностью и даже абсурдностью своих постановок. Воецкий приносил в фотографию чувственную созерцательность. Мне же всегда были близки сюжетность и тематичность — «передвижничество» в фотографическом виде. Спустя год, в 1977 году, была сформулирована основная идея группы: выражать свои изобразительные стремления последовательно, ставя в каждой композиции изобразительный якорь, который бы указывал на неслучайность избранных мотивов и ярко выраженную волю авторов. Хотя и банальность последовательна, но помимо этого наши работы должны были нести в себе очевидную привнесенность автора, некую странность — «отстраненность».

Эти два основополагающих принципа создания авторского языка и авторского стиля дались значительным мыслительным напряжением и вытекали из фотографической практики, из постоянных просмотров как старых, так и новых работ. Сейчас эти выработанные идеи кажутся простыми, но тогда это было неким откровением, указывающим путь к созданию фотографических работ.

Как показала дальнейшая выставочная и пропагандистская деятельность группы «Факт», эти идеи, если их должным образом преподнести, производят сильнейшее

группа «Факт»

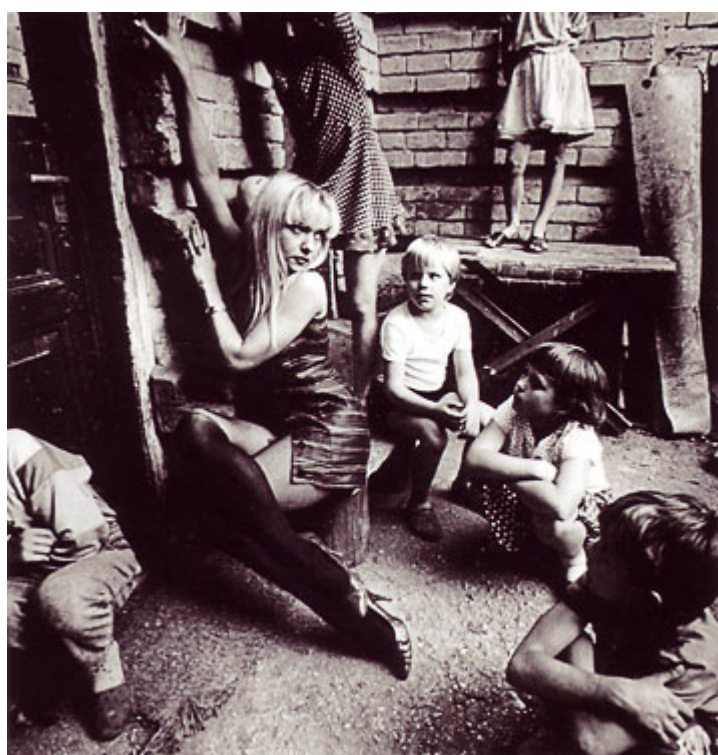
впечатление на несформировавшихся авторов, давая им опору и толчок к собственному продвижению в фотографическом творчестве. С опытными и состоявшимися авторами — другой разговор: они понимают, чего это стоит. Поэтому следы творческих разработок авторов группы «Факт» в конце 70-х и всех 80-х гг. можно было найти от Калининграда и Прибалтики до Дальнего Востока.

Из каталога одной из аналитических выставок:

«Для всех авторов группы присущи острое чувство собственного изобразительного языка и их тяга к фотографической режиссуре, когда они широко используют свое право на вмешательство в реальные жизненные ситуации, сознательно документируя свои действия с постановочными объектами. Жизненный материал поворачивается к зрителю с той стороны, какую он обычно не замечает, но которую моделирует автор. Зритель, по сути, встречается с изобразительной трактовкой ситуации, в чем и обнаруживается фантазия автора...».



Сергей Чиликов, «Мурзанаево – 95»



Сергей Чиликов, «Самара – 1994»

Сергей Чиликов, из серии «Бытовой жанр», 1995



Сергей, а что Вы цените в своих и в чужих фотографиях?

Чужие фотографии я в последнее время стараюсь не смотреть. Они мне страшно надоели... Что касается своих, то к ним я отношусь очень пристрастно и отказываюсь только от тех фотографий, которые похожи на публикации в журналах «Советское фото» и «Огонек». Все остальное я включаю в свою коллекцию и держусь за них обеими руками. Моя подборка — 2 тысячи фотографий.

А зачем так много?

Это связано с методом работы и с внутренним состоянием, когда степень изобразительной свободы такова, что нет холостой стрельбы. Речь идет не о методе спонтанной съемки, которым владеют почти все наши авторы, а о той погруженности во время съемки в реальное пространство, когда все является предметом изображения: от географии до порнографии — все может быть фотографией. В Самаре, например, в 1994 г. после 4-х дневной съемки я сделал коллекцию из 235 работ. И такое может быть при каждой съемке.

Сергей Чиликов, из серии «Бытовой жанр», 1995



Почему в одно время (1995 г.) Вы обратились к цвету? Расскажите о своей серии «Бытовой жанр». Она тоже снята постановочным методом?

Сам метод постановки — всего лишь *крючок*, на который я хочу зацепить зрителя, т.е. сама постановка — это всего лишь вход в фотографию. Меня интересует все, что окружает во время съемки. Цвет же при этом еще более усиливает реальность происходящего и еще сильнее ее воспроизводит. Разные средства дают разный визуальный эффект. Я думаю, что если применить какое-нибудь новое техническое средство, ну, например, панорамную камеру, то это станет новой зацепкой за реальность, новой раскруткой этой реальности.

Вы строите другую реальность, сами создаете событие и вводите людей в кадр. Они становятся одновременно и участниками, и зрителями съемочного процесса. Это похоже на «фотографический театр». Расскажите подробнее о вашем методе.

Сначала я оцениваю всю структуру реальности, которая в этот момент передо мной. Ну, проще говоря, смотрю, что передо мной. Затем я вижу ситуацию, которая могла бы быть здесь развернута. И в зависимости от того, кто и насколько может раздвигать ноги и руки, вставать



Сергей Чиликов, из серии «Бытовой жанр», 1995

на голову или еще что-нибудь показывать, я эту ситуацию начинаю раскручивать. Но изначально это всегда либо интерьер, либо экстерьер, либо люди, за которых я «зацепляюсь». Если я «зацепляюсь» за человека или за какую-то сценку, значит, дальше я начинаю их помещать в какую-то реальность.

Иногда, наоборот, я выбираю кусок какого-нибудь интерьера или экстерьера (внешнюю среду) и туда уже начинаю всех загонять, кого возможно и кого невозможно. Поэтому изображение как бы слоится: если на переднем плане перед камерой происходит кривляние, кто-то задирает ноги, кто-то встает на голову и т.п., то на втором плане, где стоят зрители и наблюдают за процессом съемки, и происходит самое главное — фиксируется сама жизнь, сама *чистая* реальность. Вот все это я и называю методом «социальной постановки в фотографии».

То есть в итоге получается как бы слоистый пирог из двух реальностей: провокационно-постановочной и жизненной. Но ведь это неправда, то, что вы снимаете! Вы же не самую действительность фотографируете, а играете с реальностью?

На самом деле исторический пласт здесь очень сильно воспроизводится. Даже более сильно, чем какая-нибудь репортажная фотография. Потому что репортер все равно выстраивает и ограничивает реальность по своему сценарию; я же включаю туда практически все, что меня окружает: людей, животных, конструкции. Если, к примеру, у Евлампиева построение носит чисто схематический характер и почти не привязано к конкретному бытию, то оно интересно только по отношению к структуре его сознания. Меня же интересует другой аспект такого построения. То есть постановка, инсценирование, кривляние перед камерой не убивают ни сам жанр фотографии, ни историчность ее, ни фактографичность. Наоборот, люди, которые позируют открыто, которые «несут» на эту фотографию все свои комплексы, начинают играть перед камерой — они раскрываются значительно больше, чем при попытке подловить какой-то естественный момент. Потому что, если они хотят быть красивее, то делают эту попытку такой же нелепой, как, к примеру,

Сергей Чиликов, из серии «Бытовой жанр», 1995





если хилый человек попытается изобразить из себя тяжелоатлета... В результате эта его хилость выступит на передний план в совершенной откровенности. И вот эта-то нелепость более подчеркнет и выявит его сущность, нежели репортажный метод. Поэтому я думаю, что метод, который я пока еще не убрал из своей деятельности, позволяет довольно широко раскрывать самые разные человеческие проявления.

Вы защитили кандидатскую диссертацию. Написали философскую книгу. Организовывали в течение 10 лет выставки аналитической фотографии. Что теперь?

Кандидатскую диссертацию я написал давно и за 10 дней. В то время она дала мне главное — свободу. Популяризация фотографии, в особенности чужой, стоила мне очень дорого: я отстал в своем фотографическом развитии на полтора десятка лет. Сейчас продолжается очень упорная работа над философскими текстами *пенталогии* «АРСТЕГ», «Трактаты о таинственных объектах», но очень хочется сделать еще не одну сотню прекрасных, достаточно мерзких фотографических карточек.

Комментарий

«Театр жизни», который показал нам Сергей Чиликов, — это пример концептуальной фотографии. В отличие от репортажной или художественно-постановочной фотографии, здесь основной акцент делается на отображении средствами фотографии определенной авторской концепции (идеи). В данном случае это моделирование реальности «методом социальной постановки и провокации», с помощью которого Сергей Чиликов создает новую реальность, которая как бы говорит нам: «Все в этом мире относительно — и искусство, и сама реальность». Фотографическая реальность, созданная Сергеем, лежит на грани искусства и жизни. Его величество Факт здесь выступает и как объект, и как субъект съемки.

Можно принимать или не принимать такой фотоаналитический подход к реальности, но несомненно, что он расширяет границы восприятия жизни и фотографического творчества.

Как было сказано, «метод социальной постановки» — это своего рода инструмент. Но, как и любой инструмент, в разных руках может звучать по-разному. Если в работах Сергея Чиликова я вижу некоторую холодность, отстраненность и бесстрастность, то в снимках последовательницы этого метода — «фотографини» и художницы из Йошкар-Олы Светланы Турий ощущается эмоциональное отношение автора к происходящему.

Почему? Возможно оттого, что реакция людей на фотографа другая. «Театр» (метод) — один, и актеры, можно сказать, одни и те же, а спектакли разные. Потому что режиссеры разные...

Отсюда вывод: в фотографиях, как в зеркале, отражается не только реальность, но и личность фотографа.



Светлана Турий, из серии «Йошкар-Ола, 1995»

Евгений Канаев, «Туманы моей деревни»



Принцип «бутерброда»

ЕВГЕНИЙ КАНАЕВ родился в 1955 году в Зеленодольске (Татарстан). Окончил Йошкар-Олинский политехнический институт. С 1991 года работает фотокорреспондентом в молодежной республиканской газете. Неоднократный участник и лауреат республиканских и всероссийских выставок. Член Союза фотохудожников России. Фотографии приобретены в частные коллекции России, Германии, Австралии, США, Турции, Швейцарии.

Евгений Канаев. Автопортрет.



Традиционный вопрос: когда Вы начали фотографировать?

Я начал заниматься фотографией с 15 лет. Как, наверное, и многие другие. Долгое время варился в собственном соку. Никогда не ходил ни в какие кружки и студии.

Что Вы снимаете?

Есть ли у Вас свои пристрастия в фотографии?

До сих пор, несмотря на приход цвета в нашу фотографию, моим любимым жанром остается черно-белый пейзаж. Люблю снимать животных, деревню, людей в деревне и в контакте с природой. Люблю туман, лошадей, люблю реку...

Когда я начал работать фотокорреспондентом в газете, мне пришлось по роду деятельности много снимать молодых людей (газета-то была молодежной). Со временем накопилась куча портретов молоденьких симпатичных девушек — для молодежной газеты это было нормально, но мне в этих портретах чего-то не хватало. И однажды пришла идея — использовать их в новом качестве — соединить с цветными негативами (конечно, здесь свое влияние на меня оказали выставки, на которых экспонировались различные фотомонтажи). Я стал прикладывать к портрету то, что мне казалось интересным. Делал это методом проб и ошибок. Иногда фоном к портрету служила моя же живописная картина, написанная маслом, иногда — кусок стены или неба, городской пейзаж и т.д. Неважно, что это было, лишь бы «совпадало», т.е. возникала бы *внутренняя связь* между портретом и фоном.

Евгений Канаев, «Сезоны»



Евгений Капаев, «Сезоны»



Евгений Канаев, «Сезонь»



Евгений Канаев, «Родом из детства»





Евгений Канаев, «Вот это жизнь!»





А что такое вдохновение?

Когда я снимаю женский портрет, меня, прежде всего, привлекают глаза. Это очень выразительная часть лица, и они передают суть человека. В то же время в них отражается и то, что заложено во мне самом. Я добиваюсь раскрытия модели путем передачи своей энергии, с помощью какого-то наития. Порой в портрете открывается такое, о чем даже сама модель о себе не знала. Когда происходит такое открытие, для меня наступает самый важный момент: момент истины, момент вечности... Наверное, оттого что взгляд женщины — это такая глубина, такая бездна... Космос, одним словом. А три года назад я начал писать картины маслом. Я почувствовал в себе какую-то новую энергию, много энергии. Я получаю огромное удовлетворение от работы и от самого материала, с которым работаю. Наверное, это и есть *вдохновение*.

А как технически делаются ваши работы?

Для создания своих цветных монтажей я использую «принцип бутерброда»: беру черно-белый негатив портрета и цветной негатив любой вещи, которая меня привлекает, пусть и снятый несколько лет назад. Затем я совмещаю эти два негатива и смотрю, как они



компонуются вместе. Важно, чтобы от этого соединения получилась какая-то закрутка, связь, внутренняя логика.

Потом смотрю, как по цвету ложатся. Если все «о'кей», складываю два негатива «бутербродом» и помещаю его в сканер. На мониторе появляется материал, с которым я продолжаю работать: добавляю выдержку, корректирую цвет. Эти операции я делаю вместе с оператором. Никаких особых ухищрений при этом я не совершаю.

Отметим один исключительный факт: фотомастеру Евгению Панаеву удалось добиться такого признания, какое нечасто выпадает на долю фотожурналиста или фотохудожника. Обычно фотографии в газетах и в неспециальных фотографических журналах лишь иллюстрируют уже написанный материал, оставаясь на «вторых ролях». Мастерство и самобытность творческого

почерка Евгения Канаева позволили ему работать свободно в «несвободной среде». И второе: органичное соединение репортажного и художественного в работах Евгения — отличительная черта его авторского стиля.

Заключение.

Итак, уважаемый читатель, мы познакомились с творчеством современных фотомастеров. У каждого из них — своя тема и свой фотографический почерк. Как говорится, они все отмечены «не общим выраженьем». И у каждого свои секреты мастерства.

Удовлетворен ли уважаемый читатель ответами «подсудимых»? Все ли секреты раскрыты? Наверное, нет. Ведь как бы ни был богат чужой опыт, учимся мы все же на своем. Поэтому мне захотелось допросить еще одного человека. Допросить «с пристрастием»!

«Кого?» — спросите вы.

Себя... (как говорится, «своя рубашка ближе к телу»).

О том, что из этого получилось — в следующей главе...



Из истории фотографии

ТАТУИРОВКА С ПОМОЩЬЮ ФОТОГРАФИИ

Из венского журнала мы узнаем о новой моде применения светописа вместо татуировки, которая начала прививаться в Бухаресте. Соседство с Востоком, где уже давно существует татуировка рук, ног и других частей тела, требовавшая известного рода страдания от желавшего себя украсить на память каким-либо знаком Востока, заменена теперь в Бухаресте негативом и пока еще находящимся в секрете раствором. Изобретатель такой фотографической татуировки зарабатывает очень хорошо, беря от 250 до 300 франков за отпечаток на теле, и теперь ношение на руке или на груди портрета мужа или детей является модою в высшем тамошнем обществе.

Сам процесс переноса нестираемой фотографии на тело требует всего двух часов работы. Для этого ту часть тела, на которую хотят

перенести изображение, предварительно очищают выщипыванием всех на ней волосков. После

чего ее красят очень тонким слоем химического раствора, настолько же чувствительного к свету, как и позитивные бумаги. В лаборатории на нее накладывают пленочный негатив того изображения, которое хотят получить, и человек выходит на свет для печати. Благодаря этому составу изображение получается совершенно подобно татуировке, но лишь с большею подробностью изображения, чем при обыкновенном способе, передавая как портреты, так и виды.

Изображение, остающееся на коже, несмываемо и не видоизменяется на свету.

«Чего только не делают ради моды!» — можем прибавить от себя к этому сообщению.

ж. «Фотографъ-Любитель», № 9, 1901 г.

С в о я р у б а ш к а б л и ж е к т е л у

Светлана Пожарская, «В полете»



Итак, последний допрос, вернее, самодопрос-фотоэссе.

ФОТОЭССЕ

СВЕТЛАНА ПОЖАРСКАЯ родилась во второй половине XX века. Детские и юношеские годы прошли в бурных поисках смысла жизни. Будучи несовершеннолетней, «по уши» влюбилась в Фотографию. Ни работа фотографом в фотоателье службы быта, ни учеба в Институте Культуры на кинофотоотделении не смогли убить этого чувства.

Ответственный секретарь Союза фотохудожников России (куратор детской и юношеской фотографии). Работаю ведущим специалистом отдела фотоискусства Государственного Российского Дома народного творчества в Москве. Участник и призер всесоюзных, всероссийских и международных фотовыставок и конкурсов. Один из авторов книги «Фотобукварь».

Расскажи о своей любви к Фотографии. С чего все началось?

Моя любовь к фотографии в своем развитии пережила несколько этапов. В первое время она была для меня лишь увлекательной игрой, когда проявка каждой пленки, печать любого снимка воспринималась как чудо, как фокус. Я щелкала затвором фотоаппарата направо и налево, особенно не задумываясь о том, что снимаю и зачем. Мне нравился сам процесс. Эта игра в «шелкунчики» как-то незаметно переросла в потребность постоянно иметь камеру при себе. Как записную книжку. Только теперь из пулеметчицы я перешла в снайперы. Сегодня каждый кадр требует от меня большой внутренней подготовки. Лишь когда «замкнет» треугольник «чувство — мысль — реальность», я нажимаю на спуск фотокамеры. Этот момент и есть мгновение истины, которое я пытаюсь поймать и остановить.

Что в фотоснимке для тебя наиболее важно?

Более всего ценю в фотографиях недосказанность, позволяющую соучаствовать, сопереживать увиденному. Тогда действительно происходит чудо — снимок из плоского (двухмерного) измерения, из мертвого пространства фотобумаги и остановленного во времени отпечатка жизни переходит в другую реальность. Он как бы оживает вновь в чувственном и духовном восприятии зрителя. В последнее время в своих «светотисях» стремлюсь соединить бесконечность мыслей и переживаний с лаконичностью изобразительного ряда. Наверное, это влияние стихов, которые пишу с детства. Они и ныне порой «случаются».

Едыге Ниязов, «Портрет Светланы Пожарской»





*Как подаянье с неба
Слетает белый снег.
О, как давно уж не был
Спокоен человек.*

*Как жаждет он забыться
В делах, мечтах, грехах;
Ему спасенье снится
На дальних берегах.*

*А поутру, проснувшись,
Он вновь спешит туда,
Где треплет тело, душу
Людская суета.*

1990



Светлана Пожарская, «Материнство»

*Небо — в клетку,
Солнце — в клетку,
В клетку облака;
Мимо клеток течет человечья река.
И в бетоне земля — в клетке,
И деревья стоят в сетке.
Звери смотрят на людей,
Люди смотрят на зверей.
Не поймут, где беда.
Мясо есть и вода.
Почему же глаза грустны,
Плачут, что ли они?*

*По ночам закрывают двери,
Но с трудом засыпают звери;
Бегемоту снится болото,
Мишке — лес до небес,
Солнце — слону,
Небо — орлу.
Завтра люди придут опять,
Звери будут, возможно, спать.
Люди, тише проходите,
Не шумите, не будите;
Пусть хотя бы во сне,
Звери радуются весне.*

Светлана Пожарская, «Прощание с морем»



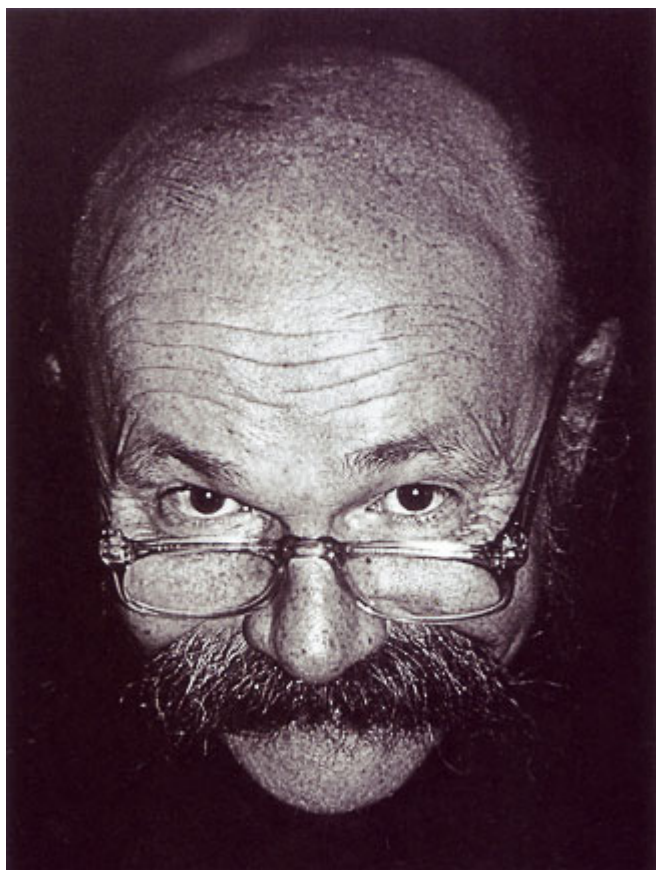


*На солнышке пригрелись дед и кот,
И мирно на скамейке дремлют оба;
Им дела нет до суеты народа,
Что мимо них туда - сюда снует.*

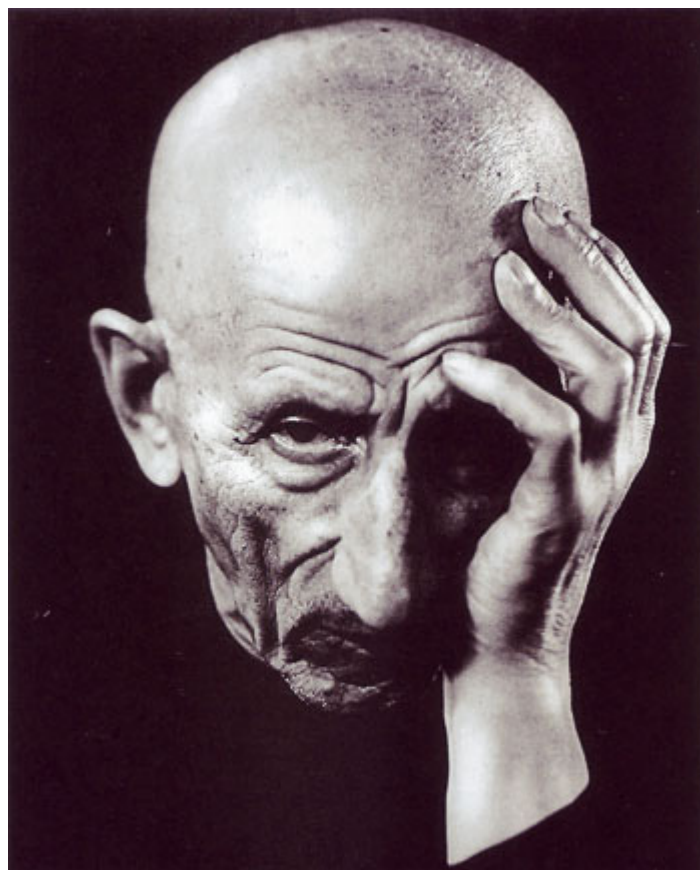
*Мы все спешим, и времени всё нет
Побывать наедине с самим собою,
В гармонии с природой и судьбою,
Как эти двое славных, кот и дед.*

1998

Светлана Пожарская, «Александр Слосарев»



Светлана Пожарская, «Портрет А.М.»



С чего же, по-твоему, начинается Фотомастер?

Мне кажется, с желания, а вернее, с потребности заниматься фотографией не столько ради развлечения или удовольствия, но в силу того, что она становится для человека жизненной необходимостью и единственной возможностью выразить свое творческое «я».

Фотографическое творчество — это способ общения с миром и с людьми, способ самовыражения личности. Обретение этого «Я» у меня связано с работой над циклом «Метро». До определенного момента я просто делала разрозненные фотографии разных жанров. Никакой целенаправленности в съемке не было. В ту пору в моем арсенале были только старенький «Зенит-3С», да «Фэд-Микрон-2». Это самая маленькая фотокамера того времени (до появления «мыльниц»). Она свободно умещалась в кармане пальто или в моей женской сумочке. Именно ее, отправляясь на работу, я каждый день брала с собой. Снимала в метро и в подземных переходах с выдержкой «от руки», т.е. приблизительно 1/4-1/8 секунды, а когда света было достаточно, то и на 1/30.

Когда количество отснятых фотоплёнок перевалило за два десятка, я почувствовала, что пора остановиться. Пришло время определиться в той куче «контактного» материала, который у меня скопился. Начался один из самых приятных и в то же время ответственных моментов творческой работы. Он немного напоминает раскладывание фотографического пасьянса, о котором мы уже говорили (см. главу «Фотографический пасьянс»). После долгих и многочисленных попыток сложился определенный изобразительный ряд. Из сотни кадров были отобраны всего шесть фотографий, которые ложились в строго определенном порядке и сопоставлении относительно друг друга.

Недостатки технического порядка обернулись выигрышем: смазка, нерезкость, повышенный контраст изображения передавали именно ту эмоциональную атмосферу и смысловую передачу, которые мне и хотелось отразить в этом цикле.

По-моему, серьезный подход к фотографии начинается с выхода на «свою» тему. Однако, сразу оговорюсь. Определение темы — это не всегда осознанный процесс. В моем случае, круг тем определился уже «постфактумом», т.е. спустя много лет, когда я отбирала лучшие снимки для своей первой персональной выставки. Именно тогда выяснилось, что я, в основном, снимаю две темы: «Звери и Люди» и «Горожане». Именно в этих темах больше всего оказалось удачных снимков. Так, наверное, и в любом деле: к чему больше лежит душа, то и лучше получается.

Одно время я увлеклась созданием «фотообманок». Включение в плоскость фотографического изображения реальных предметов было одновременно и *игрой* с пространством, и желанием вырваться из двухмерного плена, в котором обычно живет фотография. На творческих встречах, где я показывала и эти работы, мне особенно нравилась реакция ребят (а иногда и взрослых людей), когда они начинали пальцами трогать изображение, стараясь определить, что в нем настоящее — иголка или нитка. Этот период увлечения обманками скоро закончился, впрочем, как и всякая игра, в которую играешь слишком долго...

Светлана Пожарская, «Фотообманка», из цикла «Игра с пространством»



Светлана Пожарская, «Дельфинарий»



Ритм — основной элемент кадра...

Хороший снимок рождается уже при съемке, или он создается при печати и с помощью других дополнительных технических ухищрений?

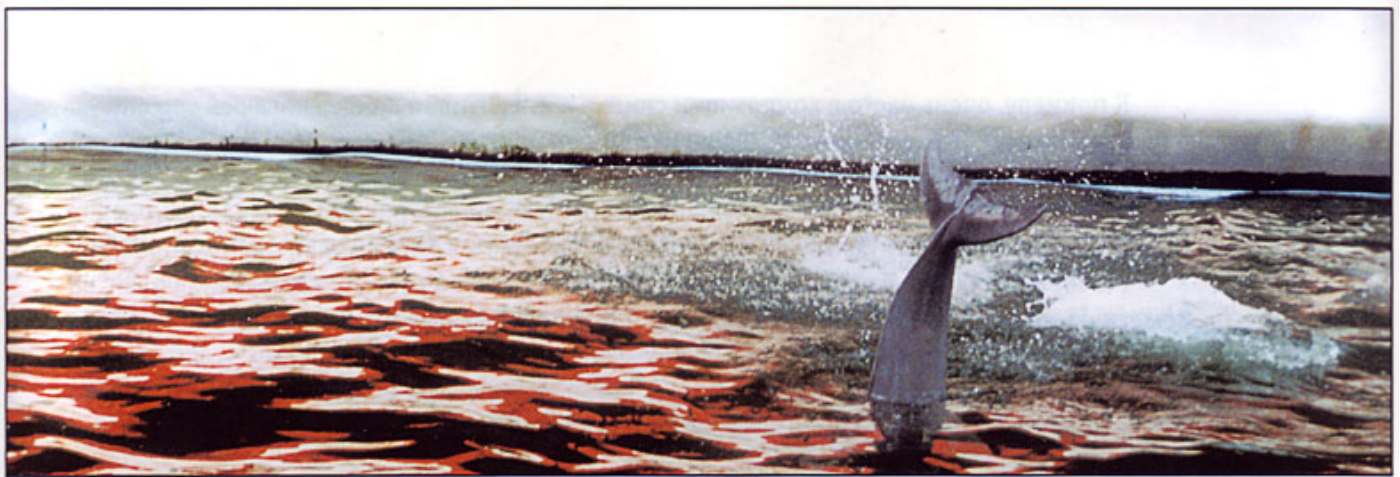
Случается по-разному. Бывает, когда снимаешь, кажется — ну шедевр! А проявишь, напечатаешь и, увы, видишь, что это «обыкновенное чучело...». И, наоборот. Из обычного, нормального негатива путем лабораторных «доводок» можно сделать вполне «приличную» фотографию. Вот, к примеру, как у меня получились две интересные (на мой взгляд) фотографии из одного малопримечательного кадра. Первоначально это был обычный репортажный снимок из болгарского дельфинария. Снимок «Дельфинарий» мне нравился, но чего-то в нем не хватало... И как-то подспудно (а именно в этом, по-моему, и состоит *таинство* творчества!) родилась идея разрезать отпечаток на две части. После разделения получились два самостоятельных снимка, один из которых превратился в фантастический пейзаж, где вдруг обнаружились и горы, и море, и воздух. А другой стал монохромной, изящной композицией, где основным изобразительным элементом кадра являлся ритм.

Есть ли у тебя секреты, которые раскрывали бы довольно интимный процесс работы над снимком? Назови несколько собственных рецептов творческой фотокухни.

Вряд ли то, что я скажу, является секретом. В своей творческой работе я более всего доверяю и прислушиваюсь к внутреннему голосу. В то же время опираюсь на те общеизвестные правила и законы композиции, которые выработала многовековая художественная практика изобразительного искусства, в том числе и фотография.

Фантастический пейзаж...

Светлана Пожарская, «Дельфинарий»





К примеру, очень часто в композиции снимка я интуитивно придерживаюсь *«принципа треугольника»*, когда основные сюжетно важные элементы изображения составляют некий символический треугольник (см. гл. *«Смотреть и видеть»*, стр. 12-13).

В изобразительной основе снимка *«Перекур»* лежит принцип *«симметрии формы»*, а на снимке *«Пенсионеры»* (стр. 289) композиция строится на *«симметрии светлых пятен»*.

Резкостный акцент в снимке *«Материнство»* (стр. 287) перенесен на передний план, на решетку, в которую вцепилась лапа обезьяны-мамы. Сама фигура животного и ее детеныша сняты нерезко.

Это было задумано еще при съемке и осуществлено при помощи длиннофокусного объектива, что позволило, размыв второй план, акцентировать зрительское внимание на



главном — папе, сжимающей решетку клетки.

Снимок «Поцелуй» состоялся лишь по двум причинам.

Во-первых, я оказалась *в нужном месте в нужную минуту*, что является и удачей любого фотографа, и необходимым профессиональным качеством фоторепортера. Съемка велась оперативно, т.е. быстро и незаметно для самих снимаемых людей.

И, во-вторых, правильно выбрана *точка съемки*: не от «пупа», т.е. обычная, а низкая — «лягушачья» (объектив камеры находился на уровне собаки — главного объекта композиции). Для этого пришлось, в прямом смысле, *стать на четвереньки*, что и побудило собаку соответственно отреагировать на меня.

Вообще, фотография — дело «темное» и далеко не всегда предсказуемое.



Никогда нет полной уверенности, получится снимок или нет. Не в смысле техническом — сегодня техника позволяет с этим справиться легко. Я имею в виду *внутреннее попадание*, когда фотография отражает тот момент истины, который фотограф чувствовал или при съемке, или когда *доводил* снимок в лаборатории.

Тан что же, все-таки, превращает просто хорошего фотографа в Мастера? Другими словами, чем фоторемесленник отличается от фотохудожника?

Мне кажется, что фотохудожника отличает не столько виртуозное владение техническими премудростями фотографии, то есть умение чувствовать и ставить свет, создавать оригинальные фотокомпозиции, с помощью различных химических и компьютерных манипуляций доводить любой снимок до художественного совершенства (все это, скорее,



отличительные черты ремесленника), сколько способность на высоком техническом уровне выразить фотографическим языком те мысли и чувства, которые находят понимание и духовный отклик в других людях. Когда фотография становится своего рода камертоном между автором и зрителем. И неважно в данном случае, сколько фотошедевров сделал мастер, один или несколько дюжин. Хотя надо отметить, что сегодня наибольшим вниманием у критиков, искусствоведов и знатоков фотографии пользуется именно *цикличность* в работе. С некоторой долей юмора это можно сравнить с телесериалами, которые стали особенно модны в последнее время на телевидении. В фотографии же это находит отражение в том, что при съемке одной темы или объектов изобразительная оболочка (форма) снимков остается одной и той же, а внутреннее содержание (сюжет) меняется.

Светлана Пожарская, «Черный охотник»





Светлана Пожарская, «Видение»

С одной стороны, эта цикличность в фототворчестве позволяет более многогранно, всесторонне отразить объект или тему съемки, но в то же время нельзя забывать, что сила и «главный козырь» фотографии заключены именно в одном *решающем мгновении*. А способность фотографа увидеть и передать на снимке это мгновение истины и является одним из признаков таланта. Сделать одну *настоящую* фотографию намного труднее, чем несколько просто хороших. Поэтому и в «антологию» мастера входят обычно только те работы, которые в наибольшей степени отражают его творческое лицо. Помните заключительные строки из знаменитого стихотворения Николая Заболоцкого «Некрасивая девчонка»?

*«...так, что есть красота
И почему ее обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?»*

Так вот, мне кажется, что фотомастер — это человек, который способен средствами фотографии отобразить и сам сосуд, и тот огонь, что мерцает внутри него...





Из истории фотографии

Мы всегда готовы хвалить то, что делается за границей, и не видеть хороших сторон своего. По этому поводу мы можем привести заявление князя Лобковского из Вены, который, выписав броможелатинные пластинки из Парижа, получил их осмотренными в свету Пилзенской Таможней. Не трудно предположить, какого качества пластинки прибыли к получателю. Благодаря связям князю, однако, удалось через министра финансов выхлопотать циркуляр для всех Венских таможен, по которому все получаемые чувствительные к свету фотографические поверхности должны быть осматриваемы таможней в присутствии получателя; если же по обстоятельствам дела и правилам таможни потребуются их вскрыть, то это делать в специальных темных комнатах и фонарях. Венское Фотографическое Общество, выслушав

ТАМОЖЕННЫЙ ОСМОТР ФОТОГРАФИЧЕСКИХ ПРИНАДЛЕЖНОСТЕЙ

этот доклад князя Лобковского, благодарило его за хлопоты и ту услугу, которую он сделал для венских фотографов-любителей.

Об этом факте мы находим заметки даже во французской литературе, как о чем-то небывалом, а мы, русские, забыли, а может и совсем не знаем, что уже несколько лет наш старейший фотограф-любитель граф Ностиц хлопотал о том же и у нас, и этот вопрос уже года 3 тому назад был разрешен в самом положительном смысле, но так как о том ничего не было сообщено печатно, то и заслуги нашего русского любителя остались неизвестны для всех нас, и никто не поблагодарил графа за его хлопоты, о чем мы, пользуясь настоящим случаем, считаем долгом напомнить русскому фотографу-любителю.

ж. «Фотографъ-Любитель», № 3, 1894 г.

приложение 1

На пальцах не перечестъ



Трудно поверить, что в России на рубеже XIX–XX века выходило более двадцати фотографических журналов.

Такое количество свидетельствует, прежде всего, об огромном интересе к фотографии, который она имела на заре своего развития. По профилю и назначению их можно разделить на три основные группы.

1. Научно-художественные популярные издания.
2. Издания научных обществ фотолюбителей с исследовательско-публикационной направленностью.
3. Фирменно-рекламные издания.

Ниже приводится хронологическая таблица, в которой сделана первая и потому, возможно, несовершенная попытка систематизировать разрозненные сведения о фотографических изданиях, выходящих в России с конца 19-го века и до наших дней.

Хронологическая таблица фотографических изданий (конец XIX—конец XX вв.)

| | Название издания | Год выпуска | Редактор и издатель (город) |
|----|--|----------------------------|---|
| 1. | «Светопись» (репродуцирование живописных картин) | 1858-1860 (?) [*] | Под редакцией Художника Оже |
| 2. | «Фотограф» | 1864-1866 | Под редакцией А.В. Фрибеса (Петербург) |
| 3. | «Фотографическое обозрение» | 1865-1879 | (?) |
| 4. | «Фотографический вестник» | 1867 | (?) |
| 5. | «Свет» | 1878-1879 | (?) |
| 6. | «Фотограф» (орган отдела русского технического общества) | 1880-1884 | Под редакцией В.И.Срезневского |

^{*}(?) – здесь и далее сведений нет

| Название издания | Год выпуска | Редактор и издатель (город) |
|---|-----------------------------|---|
| 7. «Фотографический вестник» (журнал для профессионалов портретного дела) | 1887-1907 | Издатель Б. Зингер Редактор П.М. Ольхин (С.-Петербург) |
| 8. «Фотограф-любитель» | 1890-1909 (?) с 1910 (?) | Редактор А.М. Лавров СМ. Прокудин-Горский (Москва) |
| 9. «Фотографический ежегодник» | 1892 (?) | Издатель О.Л. Веснер Редактор П.М. Дементьев (С.-Петербург) |
| 10. «Фотографическое обозрение» (орган РФО*) | 1895-1902 | Издатель А.Ф. Рейне Под редакцией П.В. Преображенско- го (Москва) |
| 11. «Русский фотографический журнал» | 1895 | Под редакцией Е.П. Головина (С.- Петербург) |
| 12. «Известия Русского общества любителей фотографии» | 1902-1907 (?) | Под редакцией П.В. Преображенского (Москва) |

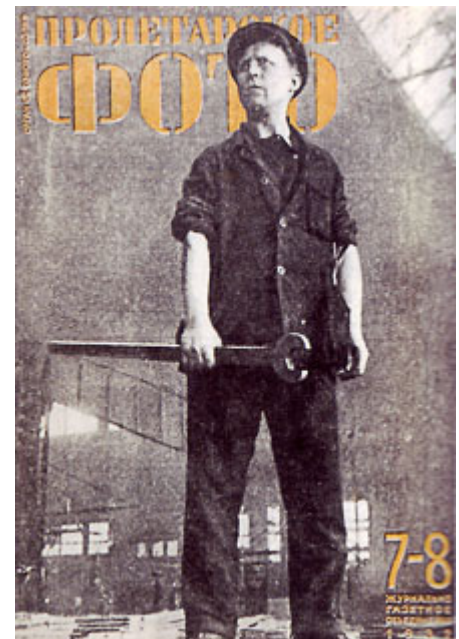
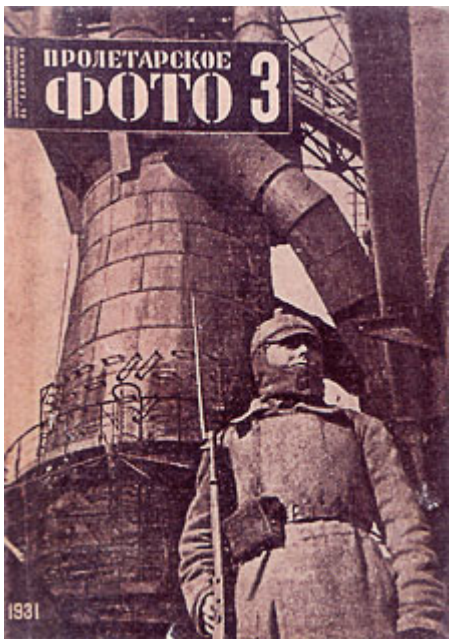


*РФО – Русское Фотографическое общество

| | Название издания | Год выпуска | Редактор и издатель (город) |
|-----|---|------------------------|--|
| 13. | «Повестки РФО», с 1908 г. - «Вестник фотографии» | 1905-1907 1908-1918 | Под редакцией Я.Я. Звягинского и А.М. Донде с 1911 - Н.А. Петров Н.С. Кротков (Москва) |
| 14. | «Фотографический листок» (рекламный журнал новостей фотографии без иллюстраций) | 1906-1914 | Издатель «Ф.ИОХИМ и К» (С-Петербург и Москва) |
| 15. | «Фотографические новости» (ежемесячный журнал с иллюстрированным приложением) | 1907-1918 | Издатель I. Стеффен Редактор В.И. Срезневский (С.-Петербург, Москва) |
| 16. | «Профессионал-фотограф» | 1910-1916 (?) | Издание Акц. Общества «Кодак» (С-Петербург, Москва) |
| 17. | «Вестник Одесского фотографического общества» | 1915 | Редактор Г.С. Михайлов-Мучкин (Одесса) |
| 18. | «Русский фотографический вестник» | 1915 | Редактор Г.С. Михайлов-Мучкин (Одесса) |
| 19. | «Фотокиноматографический вестник» | 1919 | Орган Фотокинокомитета в Петрограде |



| | Название издания | Год выпуска | Редактор и издатель (город) |
|-----|---|-------------|---|
| 20. | «Фотокино» | 1920 | (г. Харьков) |
| 21. | «Кинофот» | 1922 | (г. Москва) |
| 22. | «Вестник фотографии и Кинематографии» | 1923 | Изд-е Сев.зап.кино. (Петроград) |
| 23. | «Светопись» (орган Воронежского фотографического общества) | 1924 | Под редакцией Г.И. Фомина |
| 24. | «Фотограф» (орган ВОФ) | 1926-1930 | (г. Москва) |
| 25. | «Пролетарское фото» «Советское фото» «Фотография» | 1926-1997 | Редакторы: М. Кольцов, Микулин, С. Евгенов, С. Янский, Я. Збиневиц, Н. Герасимов, Н. Кузовкин, М. Бугаева, О. Сулова, Г. Чудаков (Москва) |
| 26. | «Субъектив» | 1996-1997 | Издательский Дом "Атлант" Редактор И. Любимов (С-Петербург) |



| | Название издания | Год выпуска | Редактор и издатель (город) |
|-----|---|--------------------------------|--|
| 27. | «Фотомагазин» | 1995-до настоящего времени | 000 Издательский дом «ФотоМедиа», редакторы: А.Золотов, А.Благонадежин (Москва) |
| 28. | «Foto & Video» «Фото и видео» (журнал для профессионалов и любителей) | 1997-до настоящего времени | Издатель LARKRIELD Corp. Редакторы: Андрей Андреев, Д.Киян (Москва) |
| 29. | «Фото Сибирский успех» (журнал для профессионалов и любителей) | 1997-до настоящего времени | Издатель ЗАО «Сибирский успех» Редакторы: Е. Алифанов, О. Раманюк (Новосибирск) |
| 30. | Газета «Ретикуляция» (фотографический вестник) | 1990-1998 | Редактор-издатель А. Добрынкин (Чебоксары) |
| 31. | «Камера-обскура» | 1997-до настоящего времени (?) | Издатель «Техсоюз» Редактор Сергей Касьянов (Москва) |
| 32. | «ФотоZOOM» | 1998-до настоящего времени | Учредитель и издатель Издательство «Атлант» Главный редактор М.Федоров (Санкт-Петербург) |



Как видно из таблицы, после 30-х годов единственным фотографическим журналом в стране остался журнал «Советское фото» (переименованный затем в журнал «Фотография»).

Этот издательский монополизм, несомненно, был связан с политической обстановкой в стране и продолжался до 1995 года, когда в России стали выходить новые журналы по фотографии. К сожалению, часть из них просуществовала недолго: экономическая ситуация не позволила им сделаться «долгожителями».

В наши дни интерес к фотографии возрос и связан, скорее всего, с распространением недорогих и удобных в эксплуатации «мыльниц»*, а также с развитием системы сервисного обслуживания — мини-лабораторий под эгидой известных во всем мире фотографических фирм «Фуджи», «Кодак», «Коника», «Сигма», «Джоба» и др.

Как будет развиваться издательское дело в России, покажет время.

Несомненно одно: полиграфический уровень наших фотографических изданий неизмеримо вырос и позволяет им сегодня выходить на мировой рынок.

*«Мыльница» — компактный малоформатный фотоаппарат.

приложение 2

З а р я д к а д л я г л а з , с е р д ц а и у м а

Владимир Семин, «Наш двор», Тамань, 1998



Научить искусству нельзя, а научиться искусству –
можно.

К.С. Станиславский

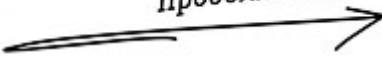
На определенном этапе творческого развития молодому человеку необходимо узнать свой творческий потенциал, т.е. определить степень профессиональной пригодности к творчеству, или, как сегодня принято говорить, *профессиональную ориентацию*. Одним из способов, который в научно-популярной форме и с относительной долей правды может это сделать, является психологическое тестирование.

Тест, который публикуется ниже, используется психологами для профориентации подростков и взрослых с целью определения того вида деятельности, который им наиболее подходит. Он, в частности, определяет, есть ли у данного человека предрасположенность к художественным занятиям, в том числе и фотографическому творчеству*.

Итак, предположим, что после соответствующего обучения Вы сможете выполнять любую работу. Но если бы Вам пришлось выбирать только из двух возможностей, то что бы Вы предпочли? (только не слишком долго задумывайтесь над вопросами!). Выберите из двух вариантов один и поставьте «+» в соответствующей графе «Листа ответов».

| | | | | |
|------------|---|------------|------------|--|
| 1а | Ухаживать за животными | или | 1б | Обслуживать машины, приборы (следить, регулировать). |
| 2а | Помогать больным | или | 2б | Составлять таблицы, схемы, программы для вычислительных машин. |
| 3а | Следить за качеством книжных иллюстраций, плакатов, художественных открыток | или | 3б | Следить за состоянием, развитием растений. |
| 4а | Обрабатывать материалы (дерево, ткань, металл, пластмассу и т.п.) | или | 4б | Доводить товары до потребителя, рекламировать, продавать. |
| 5а | Обсуждать научно-популярные книги, статьи | или | 5б | Обсуждать художественные книги (или пьесы, концерты). |
| 6а | Выращивать молодняк (животных какой-либо породы) | или | 6б | Тренировать товарищей (или младших) в выполнении каких-либо действия (трудовых, учебных, спортивных). |
| 7а | Копировать рисунки, изображения (или настраивать музыкальные инструменты) | или | 7б | Управлять каким-либо грузовым (подъемным или транспортным) средством — подъемным краном, трактором, тепловозом и др. |
| 8а | Сообщать, разъяснять людям нужные им сведения (в справочном бюро, на экскурсии и т. д.) | или | 8б | Оформлять выставки, витрины (или участвовать в подготовке пьес, концертов). |
| 9а | Ремонтировать вещи, изделия (одежду, технику), жилища | или | 9б | Искать и исправлять ошибки в текстах, таблицах, рисунках. |
| 10а | Лечить животных | или | 10б | Выполнять вычисления, расчеты. |
| 11а | Выводить новые сорта растений | или | 11б | Конструировать, проектировать новые виды изделия (машины, одежду, дома, продукты питания и т. п.). |
| 12а | Разбирать споры, ссоры между людьми, убеждать, разъяснять, наказывать, поощрять | или | 12б | Разбираться в чертежах, схемах, таблицах (проверять, уточнять, приводить в порядок). |

Продолжение



| | | | | |
|------------|---|------------|------------|---|
| 13а | Наблюдать, изучать работу кружков художественной самодеятельности | или | 13б | Наблюдать, изучать жизнь микробов |
| 14а | Обслуживать, налаживать медицинские приборы, аппараты | или | 14б | Оказывать людям медицинскую помощь при ранениях, ушибах, ожогах и т. п. |
| 15а | Художественно описывать, изображать события (наблюдаемые и представляемые) | или | 15б | Составлять точные описания-отчеты о наблюдаемых явлениях, событиях, измеряемых объектах и др. |
| 16а | Делать лабораторные анализы в больнице | или | 16б | Принимать, осматривать больных, беседовать с ними, назначать лечение. |
| 17а | Красить или расписывать стены помещений, поверхность изделий | или | 17б | Осуществлять монтаж или сборку машин, приборов. |
| 18а | Организовывать культпоходы сверстников или младших в театры, музеи, экскурсии, туристические походы и т. п. | или | 18б | Играть на сцене, принимать участие в концертах. |
| 19а | Изготавливать по чертежам детали, изделия (машины, одежду), строить здания | или | 19б | Заниматься черчением, копировать чертежи, карты. |
| 20а | Вести борьбу с болезнями растений, с вредителями леса, сада | или | 20б | Работать на клавишных машинах (телетайпе, наборной машине, клавиатуре и др.) |

Лист ответов

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|-----|-----|-----|-----|-----|
| 1а | 1б | | | |
| | | 2а | 2б | |
| 3б | | | | 3а |
| | 4а | 4б | | |
| | | | 5а | 5б |
| 6а | | 6б | | |
| | 7б | | | 7а |
| | | 8а | | 8б |
| | 9а | | 9б | |
| 10а | | | 10б | |
| 11а | 11б | | | |
| | | 12а | 12б | |
| 13б | | | | 13а |
| | 14а | 14б | | |
| | | | 15а | 15б |
| 16а | | 16б | | |
| | 17б | | | 17а |
| | | 18а | | 18б |
| | 19а | | 19б | |
| 20а | | | 20б | |
| | | | | |

Лист ответов составлен так, чтобы можно было быстро подсчитать количество знаков «+» в каждом из пяти столбцов, соответствующих определенному типу профессий. Тот тип профессий, который получил максимальное количество знаков «+», наиболее вам подходит.

Названия типов профессий по столбцам:

1. «Человек-природа» — все профессии, связанные с растениеводством, животноводством и лесным хозяйством.

2. «Человек-техника» — все технические профессии.

3. «Человек-человек» — все профессии, связанные с обслуживанием людей, с общением.

4. «Человек-знак» — все профессии, связанные с обсчетами, цифровыми и буквенными знаками, в том числе и музыкальные специальности.

4. «Человек-художественный образ» — все творческие специальности.

После первого шага к самоопределению пойдем дальше, а точнее, *вглубь* себя.

Согласно древнеиндейскому учению «Земная медицина», человек имеет 12 уровней восприятия: *материальный, духовный, эмоциональный, ментальный* и другие, те, что лежат уже за пределами нашего по-

вседневного осознания. Давайте обратимся к первому уровню восприятия — материальному. Как мы чувствуем и ощущаем мир?

Таблица сенсорных каналов

У каждого нормального человека есть 5 *сенсорных* (чувствительных) каналов восприятия окружающего мира, которым соответствуют 5 анализаторов (т.е. инструментов). Наглядно это можно увидеть из таблицы.

| Сенсорный канал | Чувствительный анализатор | Физиологический механизм |
|--|---------------------------|------------------------------------|
| Визуальный | Глаз | Зрение |
| Аудиальный | Ухо | Слух |
| Кинестетический (моторно-чувствительный) | Тело (мышцы и кожа) | Мышечная и кожная чувствительность |
| Осмический (обонятельный) | Нос | Обоняние |
| Вкусовой | Язык | Вкус |

Все вместе эти сенсорные каналы составляют целостное восприятие, с помощью которого мы и воспринимаем материальный мир. Но что интересно: у каждого человека есть свой, доминирующий, т.е. преобладающий над всеми остальными канал восприятия. Нам это важно знать в связи с тем, что и художественное восприятие напрямую зависит от того, какой чувственный канал у человека преобладает. У музыканта — это слух, у художника и фотографа, соответственно, зрение. Возможно ли самому определить свой наиболее чувствительный инструмент восприятия? Да. Известный психолог Эрнест Цветков предлагает это сделать, используя память, которая также делится на зрительную, слуховую, кинестетическую, обонятельную и вкусовую*. Практически узнать, какая память у вас преобладает, можно так: произнесите мысленно (или вслух) любое слово, к примеру, «Лес». Внутри себя отметьте те ассоциации, которые при этом появятся. Будь то: - картина (фотография), т.е. внутренним взором увидели его; - звучание (внутренним слухом услышали его звуки); - ощущение (внутренним чувством его ощутили); - запах (почувствовали его запах); - вкус (вспомнили вкус, связанный с лесом).

Те ассоциации, которые в первую очередь при этом возникнут, и будут соответствовать вашему основному чувствительному механизму восприятия. Если это будет зрительный образ, значит, у вас есть предрасположенность к изобразительному, в том числе и к фотографическому творчеству, так как именно визуальное восприятие лежит в его основе.

Правда, и здесь не все однозначно. К примеру, Скрябин мог *видеть* звуки. Композитор Римский-Корсаков представлял различные музыкальные тональности в цвете. Чюрленис *видел* звуки и *слышал* цвета. Артур Рембо считал, что буквы имеют цветовую окраску.

Чюрленис, «Весна» из цикла «Цветы зимы и лета», 1907



*Цветков Э.А. «Тайные пружины человеческой психики». С.-Петербург: Лань, 1997.



Вита Маслий из цикла «Мой мир»: «Вилка», «Котенок»

В этих случаях происходит как бы слияние нескольких восприятий в одно, что, с одной стороны, выходит за рамки нормального и привычного, а с другой, напротив, и делает этих людей своеобразными и большими художниками.

Итак, зрительное восприятие лежит в основе фотографического творчества, и его развитие — необходимое условие для становления фотомастера. Каким же образом можно его развить? Один из путей психолог Эрнест Цветков видит в ежедневном выполнении упражнения, которое усиливает деятельность визуального канала.

Заключается оно в следующем. Отвлекитесь на некоторое время от чтения этих строк и начните внимательно всматриваться в каждую деталь окружающей обстановки, скользя от предмета к предмету, наподобие замедленного и плавного движения кинокамеры в фильмах Арсения Тарковского. При этом вообразите себе: «Мой глаз — камера».

При выполнении этого упражнения необходимо не просто смотреть, а

всматриваться, тщательно фиксируя все, что окажется в поле вашего зрения. Надо стремиться уловить новые соотношения, неожиданные ракурсы. Через некоторое время при условии регулярного выполнения этого упражнения вы сможете не только смотреть, но видеть такие стороны окружающего мира, которые прежде были спрятаны от вашего взгляда.

Еще одно творческое упражнение, помогающее увидеть привычное необычным, можно назвать «Глазами карлика и великана». Уже из названия понятен принцип его выполнения: надо пытаться смотреть на вещи, которые нас окружают, с непривычных позиций. К примеру, используя макрообъектив, можно получить совершенно другую реальность знакомого объекта или предмета.

Попробуйте сами с помощью этого *творческого рецепта* поновому взглянуть на то, что вас окружает. И тогда, возможно, вы сделаете потрясающие образные открытия, которые не только обогатят ваше мироощущение, но и станут основой для создания оригинальных фотопроизведений.

А теперь немножко поиграем.

Не удивляйтесь! Это вполне серьезно. Ведь игра является основой всей человеческой культуры. Именно она в легкой и интересной форме помогает освоить многое в искусстве и творчестве, развить зрительное внимание и образное мышление.

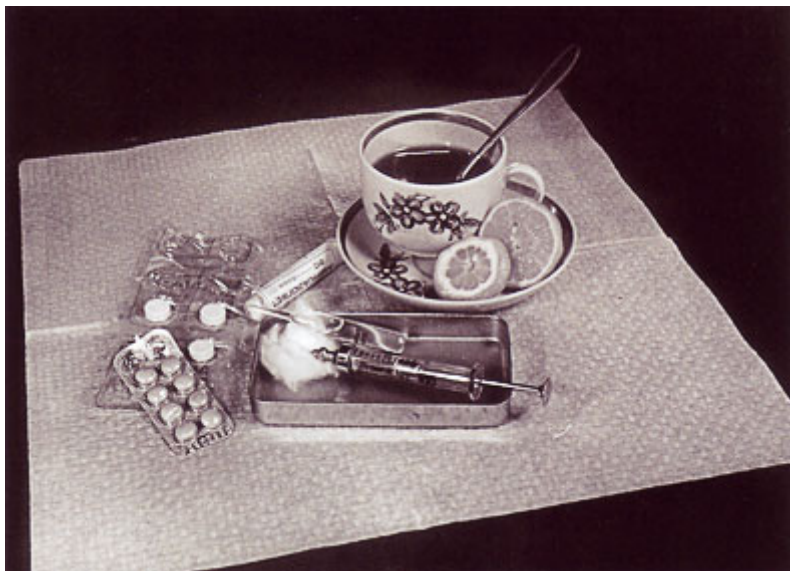
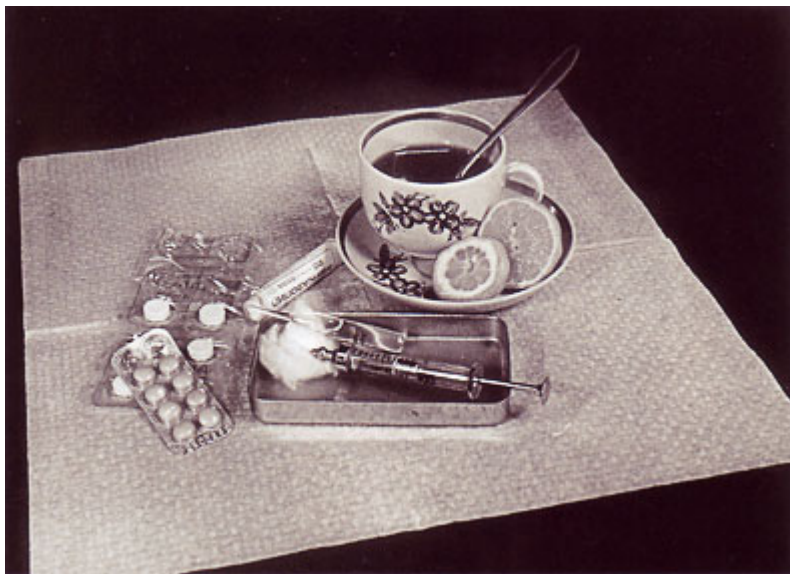
Игры на развитие зрительного внимания.

Игра «Что изменилось?»

В эту игру можно играть вдвоем, втроем и даже группами.

Главное помнить, что количество предметов, которые исчезают или появляются на столе, должно увеличиваться или уменьшаться постепенно и не может превышать число семь. Ибо, по мнению психологов, зона *ближайшей памяти* у человека ограничена, и он не в состоянии одновременно держать в памяти более семи предметов.

М.О.Кнебель, известный театральный режиссер и педагог, долгое время преподававшая в ГИТИСе, активно включала на своих занятиях со студентами упражнения на зрительное внимание. Вот некоторые из них. В течение определенного времени надо запомнить, кто как одет, потом, уже не глядя на человека, рассказать. Или другой вариант: осмотрев всех, студент выходит из аудитории. Оставшиеся быстро меняются деталями в



Игра «Что изменилось.»



одежде. Вернувшийся должен восстановить прежний порядок. Или сидит группа. Каждый принял по собственному желанию ту или иную позу. Ведущий должен запомнить позы, отвернуться, дав время всем поменять начальные позы, а затем определить, кто и как изменил их^{*}.

Упражнения-игры на зрительное внимание разнообразны. Однако, выполняя их, надо иметь в виду некоторые психологические особенности — внимание легко утомляется.

Чтобы развить *стойкое внимание*, нужна длительная тренировка.

А вот как можно использовать слайды и репродукции картин для развития зрительной памяти и внимания.

На несколько минут показывают репродукцию (слайд) картины, а затем просят ответить на вопросы: какого цвета одежда на герое; сколько человек изображено; где главный композиционный центр картины; в чем основная идея произведения и т. д.

Игра «Фрагмент»

Условия игры: необходимо узнать по фрагменту картины имя художника, а по выкадровке снимка — автора фотографии.

Поначалу фрагмент и «выкадровка» могут быть достаточно большими, но постепенно рамки сужаются, усложняя задания. Кстати, здесь уместно будет привести такой пример: художники, друзья Виктора Попкова, часто играли в подобную игру, угадывая по одному мазку «руку» и имя художника.

Что касается *развития воображения*, то здесь может помочь интересная игра «Пятна».

Заключается она в следующем: берем лист бумаги, складываем пополам, чтобы была видна граница перегиба. Затем на одну из сторон капаем тушь или краску, или несколько

^{*}Кнебель М.О. «Поэзия педагогики». М.: ВТО, 1976, стр. 73-74.



красок (начать лучше с черно-белого варианта или монохрома, т.е. одного цвета и лишь потом перейти к полихромному варианту).

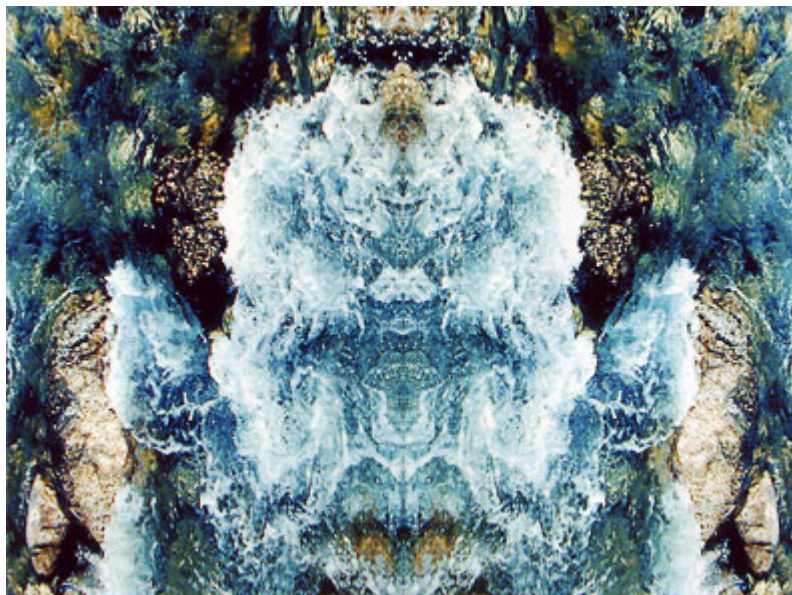
Способов нанесения краски бесконечное множество: их можно наносить рядом друг с другом, смешивать тона или ограничиться только одной каплей — все это позволяет получать разнообразный результат.

После нанесения туши складываем половинки и немного прижимаем листы друг к другу (степень надавливания также играет вариативную роль в этом процессе).

Затем открываем лист и смотрим на то, что получилось, пытаемся увидеть в этом хаосе пятна знакомые объекты или предметы.



Игра «Пятна»



М. Свинина, из цикла «Духи природы»

Можно использовать не только живописные, но и фотографические изображения.

В результате «зеркального» соединения одного и того же отпечатка возникают фантастические образы, «строительным» материалом которых стала самая обыденная реальность.

Игра «в пятна» интересна сама по себе, но в то же время она может служить действенным средством развития воображения и абстрактного мышления.

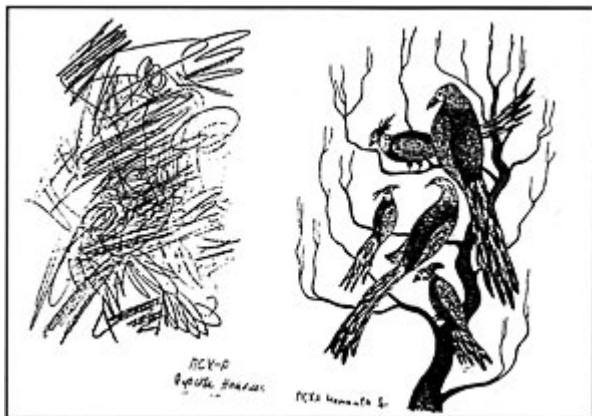
Кстати, работая над этой книгой, я случайно (точно по поговорке: «человек порой не знает, где найдет, где потеряет»), в газете «Русский инвалид» прочитала об удивительной системе «экспресс-рисования».

Суть ее в том, что она помогает человеку, не умеющему рисовать, буквально с первых шагов включиться в творческий процесс и уже через самое короткое время рисовать, ну если и не как профессионал, то где-то близко к этому уровню. Эта система состоит из набора методик и пособий, которые столь универсальны, что их можно рекомендовать как для детей, так и для взрослых, как для зрячих, так и для



...слепых. Да, я не оговорила, ибо самое поразительное в том, что изобретатель этого открытия, Владимир Вислоушкин, сам почти не видит. В результате травмы у него

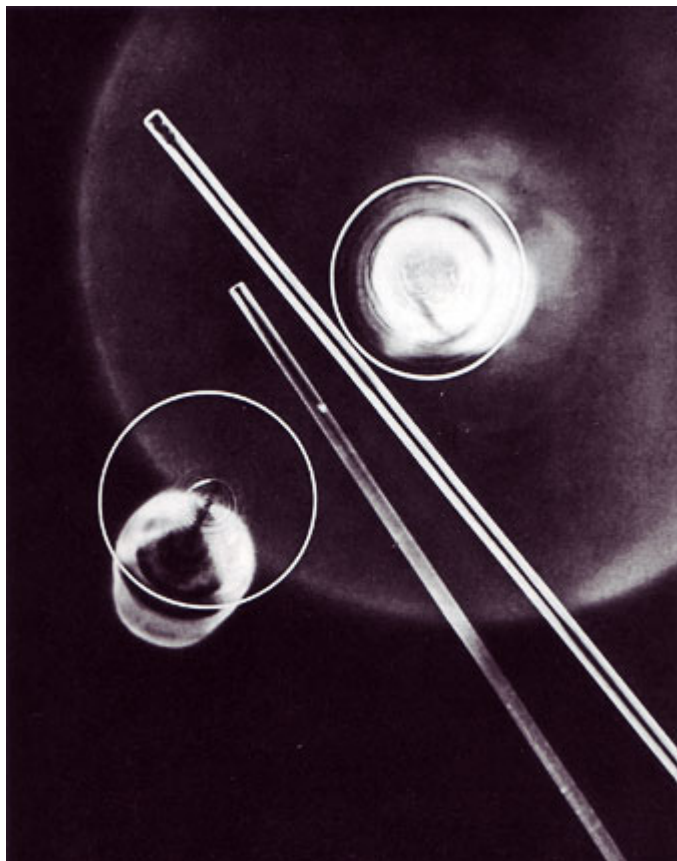
сохранилось только остаточное зрение (т.е. когда все предметы на расстоянии вытянутой руки сливаются в сплошной белый туман). Вероятно, это состояние и позволило Владимиру Ивановичу сделать свое удивительное открытие. Когда на планшет натягивается леска, образующая решетку, то даже человек, который не видит, через серию простейших



установок сможет нарисовать, к примеру, кувшин. При этом натянутая леска все время позволяет ему ощущать границы своей работы. Потом он создает объем, оклеив контуры этого кувшина веревочкой. Сам вылепляет рельеф, отливая форму.

В Центре изобразительного творчества в городке Вуктыл, что под Сыктывкарком, которым Владимир Вислоушкин (какая легкая и веселая фамилия!) руководит уже восемь лет, детям специально завязывают глаза и просят нарисовать то-то или что-то. Говорят, острота ощущений при этом поразительная. Ведь пальцы — это как бы второе зрение.

Посмотрите на рисунки. Слева — бесформенное пятно или «каляка-маляка» из бессмысленных штрихов, которые человек изобразил, не задумываясь, что из этого получится. Просто в зависимости от своего настроения. Что вы здесь видите? Пока ничего? А если повернуть лист? И еще раз. Метод «пятнографии», о котором мы уже упоминали в игре «Пятна», лежит в основе и изобразительной системы Вислоушкина. Задача и там, и здесь одна: попытаться разглядеть в этом, на первый взгляд, бессмысленном пятне или штриховке какой-нибудь образ или мысль, а затем «вывести» их на белый свет. Психологи и специалисты Центра утверждают, что, расшифровывая эти рисунки, можно не только бесконечно творить, но и проникать в подсознание рисующего, расшифровывать его внутренний мир, а также моделировать творческое состояние.



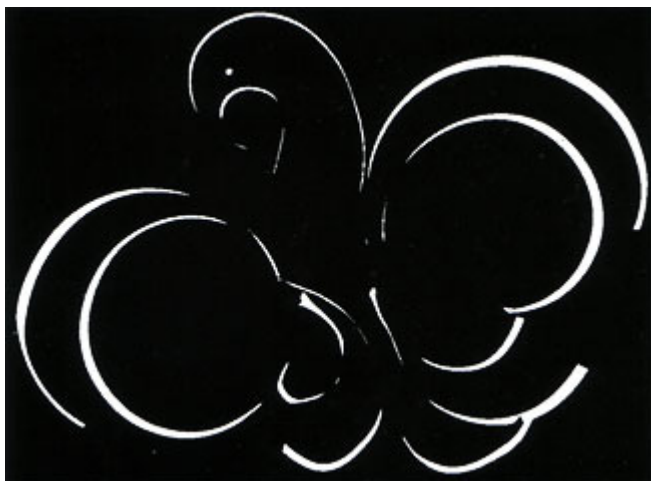
могут быть реалистические изображения типа животных и птиц. Потом можно попытаться создавать и более сложные абстрактные композиции.

Ну, и наконец, на десерт — несколько творческих заданий, выполнение которых потребует от вас немалых усилий и творческих способностей.

Творческие фотозадания.

Снимите черную перчатку на черном фоне, белое яйцо на белом фоне, «веселый» и «грустный» натюрморт.

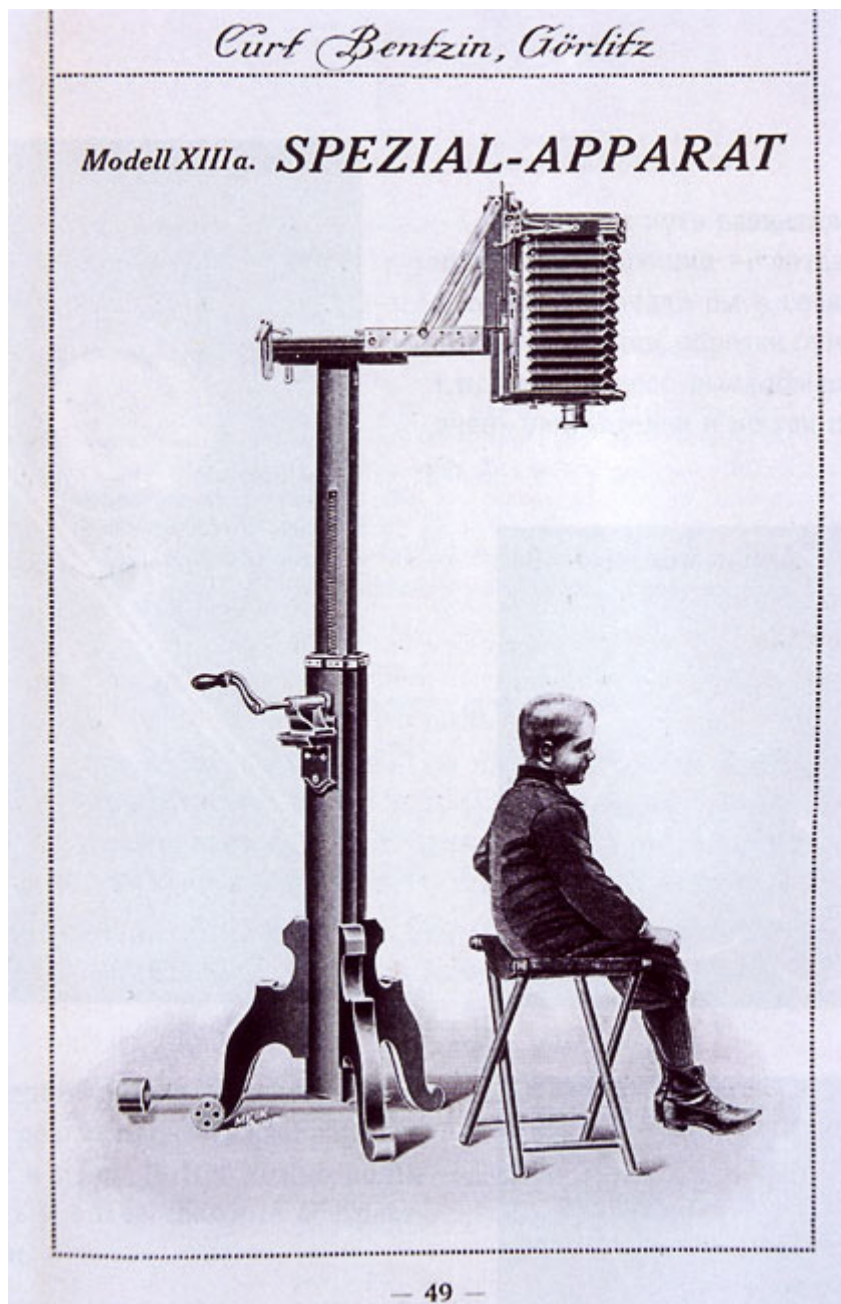
Еще один путь развития воображения и чувства композиции — создание фотограмм, которые включали бы в себя самые простые объекты: спички, обрезки бумаги, пуговицы и т.п. Сам процесс *выкладывания* фотограмм очень увлекателен и не так прост, как может показаться на первый взгляд. На первом этапе это



приложение 3

П р о ф с о в е т ы

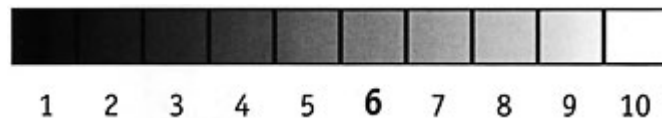
«Руководство по фотоматериалам», 1931 г.



Профессиональные советы по технике и технологии съемки, проявки, печати, оформления фотографий и т. д.

■ При съемке, когда нет возможности сделать точные экспонетрические замеры, можно воспользоваться *экспозиционной «вилкой»*, т.е. снять несколько дублей одного сюжета, изменяя выдержку (или диафрагму) на одно значение в меньшую или большую сторону относительно первого выбранного режима.

■ Выбрать правильную экспозицию, репродуцируя на цветной слайд произведения изобразительного искусства, а также в портретной съемке, поможет *«серая карта»*. Она представляет собой лист картона нейтрально-серого цвета и соответствует б-ой ступени *зонной системы Адамса**:



В чем суть этой системы? Любой объект и его изображение на снимке представляют собой сочетание различных тонов. Зрительно их мож-

но поделить на 10 ступеней (градаций) — от глубокого черного до чисто белого тона.

Шестая ступень (зона) имеет отражательную способность 18-20%, что соответствует стандартному серому тону.

Почти все экспонометры калиброваны таким образом, что измеряемая ими экспозиция соответствует образованию на пленке средней плотности (20%). Так вот, достаточно на пленке правильно воспроизвести один тон, как все остальные тона автоматически будут располагаться в соответствующем относительно друг друга порядке. Используя серую карту в качестве эталонной экспозиции, можно достаточно точно передать на негативе (слайде, отпечатке) градацию тонов.

Зонная система построена так, что две соседние ступени отличаются друг от друга примерно на одну ступень экспозиции. Изменение диафрагмы или выдержки на одно деление шкалы соответствует изменению экспозиции в два раза, или на одну ступень. Яркость участков б-ой зоны примерно вдвое больше яркости участков 5-ой зоны и т.д.

Зонная система позволяет более творчески подходить к определению *ключевой экспозиции*, т.е. передаче на изображении плотности сюжетно-важной части объекта. Корректируя экспозицию, т.е. изменяя показания выдержки или диафрагмы на столько ступеней, на сколько ключевая плотность отличается от средней (б-ой зоны), можно добиться правильной экспозиции при любых условиях съемки.

Но работать по методу Адамса возможно только при условии хорошо «поставленного глаза»: необходимо уметь визуально оценивать любой объект, условно располагая его в той части зонной системы, которая наиболее точно соответствует его плотности. При этом иметь четкое представление, как именно эти зоны будут передаваться на фотографии.

*«Зонная система» была разработана Анселом Адамсом более сорока лет назад, но до сих пор имеет актуальное значение и используется профессиональными фотографами для точного замера экспозиции



«Веселый фотограф»

■ **«Закон взаимозаменяемости»** — экспозиция равна произведению замера освещенности на величину выдержки.

Этот закон используется при определении «ключевой» экспозиции. Чтобы наглядно понять его действие, приведу пример: нам необходимо сфотографировать гоночную машину на трассе. Измерение общей экспозиции показало выдержку $1/125$ сек. и диафрагму 11. Но при этой выдержке машина выйдет «смазанной». Закон «взаимозаменяемости» позволяет, не изменяя экспозицию, снять этот же объект с нужной в данный момент выдержкой, т.е. $1/500$ сек. Диафрагма при этом соответственно будет равна 5,6.

Так как шкала выдержек и шкала диафрагм построены по принципу удвоения, экспозиция при выдержке $1/125$ и диафрагме 11 будет равна экспозиции $1/60$ и диафрагме 16, или при выдержке $1/250$ и диафрагме 8, т.е. **изменение экспозиции на одну ступень означает ее увеличение (или уменьшение) в 2 раза.**

Необходимо только помнить, что при очень длинных или коротких выдержках закон взаимозаменяемости нару-

шается, что требует внесения коррекции в экспозицию. При длительном экспонировании и слабом освещении необходимо опытным путем отрегулировать диафрагму и уменьшить время проявления пленки.

Сказанное выше относится только к ручным и полуавтоматическим камерам, где можно самому изменять параметры экспозиции. В электронных фотоаппаратах это делается с помощью изменения программы съемки. Автоматические мыльницы не позволяют снимать «творчески». Отсюда делайте выводы...

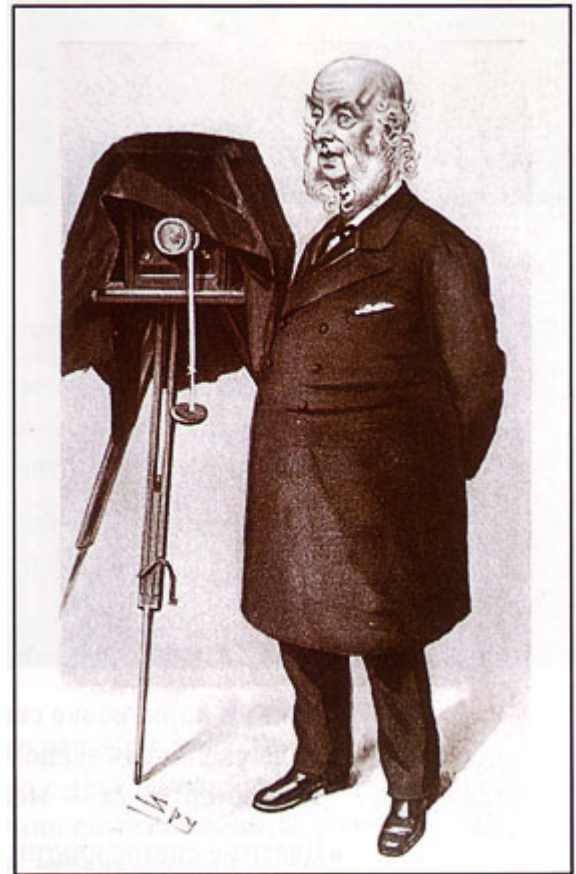
■ **Закон «обратных квадратов»:** при увеличении расстояния между источником света и объектом съемки в 2 раза его освещенность уменьшается в 4 раза. Этот закон применим в основном к небольшим лампам накаливания без отражателей, которые частично меняют эту зависимость.

■ Идеальной камеры нет, иначе в мире существовала бы только одна камера. Выбор фотоаппарата целиком зависит от того, для каких работ он предназначен.

■ «Хороший снимок можно сделать и консервной банкой» (Картье-Брессон). Сам фотомастер снимал в основном камерой, которую держал в кармане своего пальто... Предположение,

что чем дороже фотокамера, тем она лучше, очень относительно. Дорогое оборудование дорого в первую очередь не потому, что делает хорошие снимки, а потому, что позволяет делать их более оперативно, в более сложных или специфичных условиях.

- Менять камеру нужно только тогда, когда вы, взойдя на более высокий творческий уровень, почувствовали, что старая камера перестает вас удовлетворять.
- Измеряйте экспозицию по наиболее важным участкам объекта. Падающий свет замеряется по световым пятнам, тогда все остальные участки объекта получатся нейтрально-серыми.
- При хранении экспонированной и не проявленной пленки падает чувствительность, а также пропадают мелкие детали в тенях. Проявляйте, не откладывая.
- Не храните камеру с взведенным затвором, чтобы не ослабла пружина.
- После сушки пленку полезно свернуть эмульсией наружу рулончиком (диаметром 4-6 см), обернув ее полоской бумаги и закрепив резинкой или ниткой. Пленку, выдержанную сутки в таком состоянии, легче размещать в конверты или файлы для хранения.
- Если правильно пользоваться вспышкой, снимок получится наверняка, а хороший снимок — как повезет.
- Фотобумагу лучше хранить в вертикальном положении: цветную — в холодильнике, а черно-белую — при комнатной температуре и влажности.
- Установка матового стекла перед конденсором снижает контраст изображения и наоборот.
- Для повышения контрастности отпечатка уменьшите размеры светового потока. Точечный источник повышает контраст.
- Недодержка компенсируется перепроявлением, передержка — недопроявлением. Однако степень компенсации ограничена, так как при этом повышается или понижается контраст изображения.



Илл. из каталога «Кодак»



Каталог «Кодак», 1912 г.

■ Добавка фосфата натрия к любому проявителю для бумаги (40-50г/л) обеспечивает получение на отпечатке более насыщенных черных тонов и уменьшает истощаемость проявителя. Можно пользоваться «Тринатрийфосфатом», который продается в хозяйственных магазинах.

■ При фотопечати можно менять экспозицию, но не время проявления.

■ Продолжительность фиксирования пленки должна не менее, чем в 2 раза превышать время осветления (время, в течение которого опущенный в раствор кусок незаэкспонированной фотопленки становится прозрачным).

■ Чтобы отпечатки не скручивались при сушке, их после окончательной промывки 3-4 минуты обрабатывают в специальной ванне: на 1 л воды 50 мл глицерина (душистый глицерин непригоден!). Вынутый из кюветы

отпечаток после стекания жидкости кладут (эмульсией вниз) на натянутую марлю или синтетическую сетку.

■ Не надо искать наилучший рецепт проявителя — нет лучше того, к которому привык.

■ Пригодность бумажного проявителя можно проверить, опустив в него кусок засвеченной бумаги на 2 минуты. Если в течение этого времени не произошло полного почернения, то это значит, что раствор истощился.

■ Фиксаж можно считать годным, если кусок неэкспонированной пленки, помещенной в раствор, становится прозрачным за 3-5 мин.

■ Проявитель для пленки лучше всего приготавливать за 1-2 суток до обработки и ровно столько, сколько нужно для одноразового применения.

■ Буква в маркировке светофильтра означает цвет, а цифра — кратность, т.е. во сколько раз надо увеличить экспозицию при использовании данного светофильтра при дневном свете. Например: Ж-2х — желтый двукратный.

■ Цветные светофильтры в черно-белой фотографии могут существенно изменять тональное соотношение на снимках. Надо только помнить, что цветной светофильтр пропускает лучи собственного цвета (обесцвечивает их) и приглушает (затемняет) дополнительные цвета.

К примеру, *красный светофильтр* поглощает зеленые и синие цвета, на отпечатке они выглядят более темными. И, наоборот, пропуская сквозь себя собственные лучи, красный светофильтр на негативе затемняет их, делая на позитиве (отпечатке) почти бесцветными. Помидор, снятый на черно-белую пленку через красный фильтр, на снимке получится белым.

■ Зеленый светофильтр осветляет зелень деревьев и, поглощая красные и синие цвета, затемняет их на снимке.

■ На практике, чтобы понять, как тот или иной цветной светофильтр действует, достаточно поднести его к глазу и посмотреть сквозь него на объект.

■ Старые фотомастера использовали в работе синее стекло, т.к. синий цвет наиболее точно передает градацию тонов и контраст на черно-белом снимке.

■ Когда диафрагмирование нежелательно, для уменьшения освещенности используют нейтральные светофильтры. Они уменьшают интенсивность света, не влияя на тональный диапазон.

■ Сроки сохранности неиспользованного раствора проявителя для бумаги:

в плотно закупоренной бутылке,
налитой доверху — 4-6 мес.
заполненной наполовину — 1-2 мес;
в кювете — 24 часа.

■ Использованные растворы годны к употреблению до тех пор, пока они бесцветны или окрашены в светло-желтый с цвет, и пока из них не выпал осадок.

■ Частично ослабить изображение можно с помощью разбавленного раствора йода. Степень разбавления водой определяется опытным путем, но начать можно с нескольких капель на 20 мл воды. Кисточкой, смоченной йодистым раствором, постепенно смывают темный тон изображения, затем отпечаток опускают в фиксаж, где желтый отбеливающий оттенок осветляется. После чего идет обычная промывка. Концентрированным раствором йода можно полностью отбелить изображение.



■ Последний штрих — оформление фотографии. Так же, как симпатичная девушка в изящной одежде будет выглядеть еще лучше, так и фотоснимок, оформленный в соответствующие паспарту и рамку, смотрится более «фотогенично». Окраска паспарту зависит, прежде всего, от самого содержания снимка и должна соответствовать его психологическому состоянию, а также цветовой тональности.



Илл. из каталога «Кодак»

Но наиболее универсальными, «классическими» тонами для паспарту можно считать белый, черный, серый и светлоричный.

■ Фотография порой лучше смотрится, когда имеет небольшое белое поле (2-4 см), создающее некую пространственную среду, которая улучшает визуальное восприятие.

С другой стороны, эта рамка защищает фотоработу от механических повреждений и пальцевых «захватов».

■ Окантовка фотографии также является творческим актом, ибо цвет и форма внешней рамы может существенно улучшить внешний вид и восприятие снимка.

■ Особое внимание необходимо уделять оформлению снимков и их размещению на фотовыставке. Здесь вступает в силу «закон содружества». Так же как на развороте фотоальбома (книги) соседство двух фоторабот на стенде или стене — дело отнюдь не случайное. От того, кто и как располагается рядом, зависит «самочувствие», т.е. общее восприятие каждого из снимков. Они могут «поддержать» друг друга, добавляя нюансы в контекст восприятия, а могут, работая на смысловом или формальном контрасте, придать снимку совершенно новое прочтение.

■ Расположение и стыковка двух и более снимков требуют творческих усилий и знания основ фотодизайна. Стыковать работы можно по формальному признаку (световым и цветовым пятнам), по тематическому признаку и т.д. Вариантов здесь много, но «главными советниками» выступают отменный вкус и практический опыт.*

*Профсоветы, приведенные в данной главе, взяты как из собственного опыта автора и его коллег, так и почерпнуты из разных книг и журналов.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

М у д р ы е м ы с л и

С. Осьмачкин, из цикла «Нагюрморты»



Только владея в совершенстве техникой, можно заставить зрителя забыть о ней.

О. Роден

■ Глаз художника часто останавливается на том, в чем обыкновенные люди не видят ничего примечательного; случайное солнечное пятно, или тень, пересекающая дорогу, старый дуб, или покрытый мхом камень способны пробудить целую цепь мыслей, чувств и образных представлений.

Ульям Генри Фокс Тальбот

■ Искусство — это не столько проблема фактов, сколько впечатлений.

Г.Робинсон (фотограф-пикториалист)

■ Искусству угрожали два чудовища: художник, который не является мастером, и мастер, который не является художником.

А.Франс

■ Вдохновение — это такой гость, который не всегда является на первый зов. Между тем, работать нужно всегда, и настоящий, честный артист не может сидеть сложа руки, под предлогом, что он не расположен. Если ждать расположения и не пытаться идти навстречу к нему, то легко впасть в лень и апатию. Нужно терпеть и верить, и вдохновение неминуемо явится тому, кто сумел победить свое нерасположение.

Павел Ильич Чайковский

■ Создавать — все равно, что пробиваться сквозь невидимую железную стену, отделяющую все то, что ты чувствуешь, от того, что ты способен передать.

Винсент Ван Гог

■ Искусство заключается в том, чтобы посредством наипростейших средств выразить наисложнейшее. Оно — высшая форма экономии.

Андрей Платонов

■ Искусность выявляет возможности материала, искусство — возможности личности.

Даниил Данин

■ Когда я фотографирую, то не только ловлю мгновения — я исследую жизнь. Для этого мне пришлось много тренироваться, чтобы научиться в снимке выразить то, что я хочу сказать, что я чувствую. Допустим, если я снимаю симпатичного мне человека, я точно знаю, что должен в фотографиях объяснить ему, почему он мне понравился. То есть раскрыть свою реакцию на него и одновременно расшифровать его как личность. Угадать его характер, его особенности, показать присущие ему черты.

Павел Кривцов

■ *Образность в фотографии — это нервная ткань в сюжетном построении, просто грамотная, профессионально точная фиксация жизненного материала не дает импульса ни для ума, ни для сердца.*

Сотни фотографических изображений портретируемого не всегда обладают энергией образа, сконцентрированного фотографом в одном единственном портрете. Способность индивидуума через видимое воспринимать глубинные проявления душевного состояния человека, постигать потаенное, сокровенное представляется мне одним из самых великих достижений духовной, интеллектуальной, этической культуры человечества.

Вильгельм Михайловский

■ *Я с большим подозрением отношусь к изображениям, которые нельзя расшифровать без костылей слов.*

Вилли Ронис

■ *Когда форма проще своего содержания, то заключенная в ней информация не достигает своей цели.*

Цвет, по существу, вызывает лишь эмоциональные ощущения, в то время как форма связана с интеллектуальным контролем.

Рудольф Арнхейм

■ *Замысел, так же как молния, возникает в сознании человека, насыщенном мыслями, чувствами и заметками памяти. Накапливается все это исподволь, медленно, пока не доходит до той степени напряжения, которое требует неизбежного разряда. Тогда весь этот сжатый и еще несколько хаотический мир рождает молнию — замысел.*

Для появления замысла, как и для появления молнии, нужен чаще всего ничтожный толчок. Кто знает, будет ли это случайная встреча, запавшее в душу слово, сон, отдаленный голос, свет солнца в капле воды или гудок парохода. Толчком может быть все, что существует в мире вокруг нас и в нас самих.

К.Г. Паустовский

■ *Голос красоты звучит тихо: он проникает только в самые чуткие уши.*

Ф. Ницше

■ *Для писателя, как и для художника, стиль является вопросом видения, а не техники.*

М. Пруст

литература

- Агафонов А.В., Пожарская С.Г., «Фотобукварь», М.: ЦТР МГП ВОС, 1993
- Андреев Д., «Роза мира», М.: Прометей, 1991
- Арнхейм Рудольф, «Искусство и визуальное восприятие», М.: Прогресс, 1974
- Ахмеджанов Э.Р., «Психологические тесты», М.: Лист, 1997
- Болтянский Г., «Очерки по истории фотографии в СССР», М.: Госкиноиздат, 1939
- Брунер Джон, «Психология познания», М.: Прогресс, 1977 «В мире мудрых мыслей», М.: Знание, 1962
- «Вестник фотографии», ж. М.: Русское фотографическое общество, 1908-1911
- Выгодский Л.С., «Психология искусства», М.: Искусство, 1968 Герман Гессе, «Сиддхарта», Киев, Фита Лтд, 1993 Гонт Л., «Экспозиция в фотографии», М.: Мир, 1989
- Готлоп Филипп, «Практика профессиональной фотографии», М.: Планета, 1981
- Грегори Р.Л., «Разумный глаз», М.: Мир, 1972
- Громов Е.С., «Природа художественного творчества», М.: Просвещение, 1986
- Демидов В., «Пойманное пространство», М.: Знание, 1982
- Докучаева В.Н., «Борис Кустодиев. Жизнь в творчестве», М.: Изобразительное искусство, 1991
- Ермилов Н.Е., «Фотография», Л.: Полярная Звезда, 1923
- Каменский А.А., «Романтический монтаж», М.: Советский художник, 1989
- Кнебель М.О., «Поэзия педагогики», М.: ВТО, 1976
- Ковалев Ф.В., «Золотое сечение в живописи», Киев: Высшая школа, 1989
- Козлова О.Т., «Фотореализм», М.: Галарт, 1994
- Коуэл М., Скрибнер С., «Культура и мышление», М.: Прогресс, 1977
- Кракауэр Э., «Природа фильма», М.: Искусство, 1974
- Краткий словарь литературоведческих терминов, М.: Просвещение, 1978
- Краткий словарь по эстетике, М.: Просвещение, 1983 Лаврентьев А.Н., «Ракурсы Родченко», М.: Искусство, 1992 Лэнгфорд Марк, «Шаг за шагом», М.: Планета, 1989
- Манин В.С., «Виктор Попков», М.: Советский художник, 1989
- Моголи-Надь, «Живопись или Фотография», М.: Огонек, 1929
- Морозов С.А., «Творческая фотография», М.: 1985
- Наппельбаум М.С., «От ремесла к искусству», М.: Искусство, 1958
- Никитин В.А., «Рассказы о фотографах и фотографии», Лениздат, 1991
- Ничипорович Т.Г., «Афоризмы», Минск: Литература, 1998
- «0 композиции», сб.статей, М.: Академия художеств, 1959
- Образцов СВ., «Эстафета искусств», М.: Искусство, 1987
- Озеров Л.А., «Стих и стиль», Знание, 1975
- Пондопуло Г.К., «Фотография и современность», М., Искусство, 1982
- «Ревю Фотография», ж. 1957-1990
- Сандлер А.М., «Мир и фильмы Андрея Тарковского», М.: Искусство, 1991
- Свинглархест Эдмунд, «Сальвадор Дали, исследуя иррациональное», Бел-факс, 1996
- «Советское Фото», «Фотография», ж. 1926-1996
- Стигнеев В., Липков А., «Мир фотографии», М.: Планета, 1989
- Тарковский Арсений, «Стихи», М.: Радуга, 1992
- Философский словарь, М.: Полит, литература, 1975
- Фомин А.В., «Общий курс фотографии», М.: 1976
- Хеджкоу Джон, «Искусство цветной фотографии», М.: Планета, 1981
- Хеджкоу Джон, «Новая книга по фотографии», М., 1994
- Цветков Э.А., «Тайные пружины человеческой психики», С.Петербург.: Лань, 1997
- Чибисов К.В., «Очерки по истории фотографии», М.: Искусство, 1987
- Шаклейн А.В., «Фотографический калейдоскоп», М.: Химия, 1990 Эйнгорд Э., «Основы фотографии», М.: Искусство, 1967

ИЛЛЮСТРАЦИИ

- 4 Георгий Колосов, «Светлана Пожарская»
 6 Владимир Егоров, «В поисках утраченного»
 7 Эдгар Рубин, «Ваза и два профиля»
 8, 10, 16 Владимир Лагранж, из цикла «Мотивы»
 9 С. Дали, «Бесконечная загадка», 1938 г., «Явление лица и вазы с фруктами на берегу моря», 1938 г.
 11 «Клякса» Роришаха; С. Дали, «Тройной портрет Гарсиа Лорки»
 12 Светлана Пожарская, «Львовский дворик»
 20-21 Игорь Чернов, из цикла «Дожди»
 22-23 Евгений Мохорев, из серии «Куклы-подростки»
 24-25 Александр Агафонов, из цикла «Париж»
 26-27 Ирина Громада, из цикла «Счастливые сны»
 28-29 Владимир Никитин, из цикла «Город, Деревня»
 30-31 Сергей Бурасовский, из цикла «Паровозы»
 32-33 Галина Лукьянова, из цикла «Дом»
 38 Сергей Рогожкин, «XXX»
 40-41 Ольга Ливийская, контрольки фотографии
 42-43 Ольга Ливийская, «XXX»
 44 Светлана Осьмачкина, из цикла «Материя»
 46-47 Александр Гринберг, студия Веры Майя, с выставки «Искусство движения», 1928 г. (из архива СФР)
 48 Людмила Таболина, «Все тот же двор»; Евгений Компанийченко, «Мифологический сюжет»
 49 Валерий Щеколдин, «Инвалид войны»
 52 Ф. Дртикол, «Душа», 1931 г.
 53-54 Кацусика Хокусай
 56 Сальвадор Дали, «Мягкие часы», 1931 г.; Сальвадор Дали, «Сон», 1937 г.
 57 В. Попков, «Шинель отца», 1972 г.; В. Попков, «Двое», 1966 г.
 58 Вера Федотова, «Где же вы теперь, друзья-однополчане...»
 59 Светлана Турий, «XXX»
 60 Фарид Губаев, «Портрет А. Тарковского»
 62 Сергей Потапов, «Светящиеся»
 63 Павел Кривцов, «Изгнанник»
 64-65 Дмитрий Бальтерманц, «Горе», 1942 г.
 66 Аркадий Шайхет, «Экспресс», 1939 г.
 67 Людмила Зинченко, «Крещение»; Людмила Зинченко, «Свете тихий...»
 68 Валерий Гумбаев, «Бабочка», из серии «Портрет Саши Казаринова»
 69 Марианна Шиди, «XXX»; Борис Фомин, «XXX»
 70 Эн Геддис, «XXX»
 71 Евгений Мохорев, «В своей среде»
 72 Карл Пюйо
 73 Роберт Демаши, «Медальон», 1897 г.
 74 А. Трапани, «Офорт», 1917 г.
 75 Гуард, «Мадмуазель Лазард»
 76 П. Дюбреиль, «Дождь»; Альфред Горслей, «Вечер», 1900 г. 11 Г. Бартон, «Вереск», 1906 г.
 78 Семен Файбислвич, «Метро», 1985 г.
 79 Т. Кичигин, «Портрет С. Шерстюка», 1983 г.
 80 Борис Игнатович, «Душ», 1935 г.; А. Дейнека, «В душе», 1936 г.
 82 Галина Серебрякова, «Снежинки», 1923 г.; Елена Скибицкая, из серии «Балет»
 83 Александр Петров, «Светофоры», 1991 г.; Александра Устинлва, «Светофор»
 84-85 Андрей Васильев, из цикла «Натюрморты»
 88 Владимир Никитин, из цикла «Город»
 89 Татьяна Исаенко, «Б Петродворце»; Александр Агафонов, «Приготовление ужина»
 90 В. Циркулев, «Проселки Смоленщины»; Владимир Гамурак, «XXX»
 91 Дмитрий Воробьев, «На посту»; Геннадий Бодров, «XXX»
 92 Ирина Лисакова, «Утро»
 93 Сергей Донин, «XXX»
 94 Владимир Лагранж, из серии «Мотивы»; Людмила Зинченко, «XXX»
 95 Борис Михалевкин, «Дороги детства»; Сергей Осьмачкин, «Париж»
 96 Владимир Сквородников, «Конвой»
 97 Дмитрий Воробьев, «Здравствуй, пес!»
 98 Владимир Тарасовский, «Веселая лошадь»
 99 Виктор Ахломов, «Сладкая жизнь»
 100 Сергей Бурасовский, из цикла «Локомотивы»
 101 Сергей Бурасовский, «Подружки»
 102 Ирина Громада, из цикла «Стеклоанный мир»
 103 Низами Брагин, «Инь Ян»
 104-105 Алексей Орлов, из цикла «Геометрия цвета» 106-107 Татьяна Чурова, из цикла «Дом»
 108 Ирина Лисакова, «Будни»
 109 Сергей Смирнов, из цикла «На дне»
 110 Сергей Смирнов, «Русские бабы»
 111 Пуля, «взрывающаяся» лампу (фото из журнала "Deutsches Wafen-Journal")
 112 Сальвадор Дали, «Живой натюрморт», 1956 г.; «Христос святого Хуана де ла Крус», 1951 г.; А. Дейнека, «На стройке новых цехов», 1926 г.
 113 Д. Хартфильд, «Больше никогда!»; «Голос свободы в немецкой ночи на волне 29,8»
 114 Владимир Гамурак, «Коллаж»
 115 Евгений Канаев, «В поисках одного человека»
 118 Эдвард Уэстон, «Перец»
 119 Зеркальная рефлекс-камера Фохтлендера; С.Л. Левицкий
 120 С.Л. Левицкий, «Мужской портрет», 1884 г.
 121 Аппарат для стереосъемки, 1860 г.; Фотоаппарат «a collodion humide»
 122 С.Л. Левицкий, «Графиня О.Д. Дефевр»
 124, Кабинетные портреты конца 19-начала 20 вв.
 126-128 (из коллекции Анатолия Панфиля) 125 Фотографическое ателье, 1864 г.
 130-135 Фотография полка солдат (из архива Союза фотохудожников России)
 136 Р. Дюркооп, «Портрет молодой женщины»
 137 Р. Дюркооп, «Портрет Хедвим Доон»
 138 Р. Дюркооп, «Портрет английской танцовщицы Мод Эллен»; «Дирижер Артур Никиши»
 139 Р. Дюркооп, «Семейный портрет»
 140 Р. Дюркооп, «Портрет Эрнста Гардта»
 141 Р. Дюркооп, «Композитор Зигфрид Цагнер», 1908 г.
 142 Портрет М. Наппельбаума
 144 Рембрандт, «Портрет старого еврея»; «Ведро» Наппельбаума
 145 М. Наппельбаум, «Портрет Иды Наппельбаум»
 146 М. Наппельбаум, «Шейлок»
 147 М. Наппельбаум, «Иосиф и жена Потифара»
 148 М. Наппельбаум, «Портрет академика В.И. Вернадского»
 149 М. Наппельбаум, «Портрет М. Наппельбаум»
 150 А. Стиглиц, «Конечная остановка конки», 1893 г.
 151 Обложка журнала «Сатема Лёогк», 1910 г.
 152 А. Стиглиц, «Весенний дождик», 1902 г.
 153 А. Стиглиц, «На путях», 1903 г.
 154 Э. Стейхен, «Профиль», 1906 г.
 155 Э. Стейхен, «Портрет Родена», 1911 г. 158 Ансел Адаме, «Камень и пена», 1960 г.; Ансел Адаме, «Камень и трава», 1932 г.
 160 Эдвард Уэстон, «Две раковины», 1927 г.
 161 Эдвард Уэстон, «Обнаженная», 1936 г. 165 Л. Моголи-Надь, «Фотограмма», 1931 г.
 168 Ф. Дртикол, «Портрет», 1921 г.; «Портрет Якуба Обровского», 1913 г.
 169 Ф. Дртикол, «Портрет А.В. Фрича», 1919 г.
 170 Обложка каталога "20-й Салон фотографии", Франция; Афиша выставки, 1927 г.
 171 Диплом выставки художественной фотографии, 1925 г.
 172 А. Родченко, «Шуховская башня», 1929 г.
 173 А. Родченко, «Пионер-трубач», 1930 г.
 174 А. Родченко, «Портрет-шарж на Осипа Брика», 1924 г. 176 Портрет Й. Судека
 178 Й. Судек, из цикла «Окно моей студии»
 179 Й. Судек, «Искусственные глаза»
 180 Портрет Й. Судека 182 А. Картье-Брессон, «Арена в Валенсии, Испания», 1938 г. 185 А. Картье-Брессон, «Брюссель», 1932 г.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

- 192 Владимир Семин, «*Баня*»
 193 Владимир Семин и Раиса Пестова
 194 Владимир Семин, «*Алтай, деревня Чапша. Федора Куксова*», 1994 г.
 195 Владимир Семин, «*Вологодский край*», 1994 г.
 196 Владимир Семин, «*Баба Нюра, с. Дивеево, Нижегородская обл.*», 1998
 197 Владимир Семин, «*Село Ижевское Рязанской области*», 1998 г.
 198 Владимир Семин, «*Вологодский край*», 1993; «*Старая Николаевна*», 1996
 199 Владимир Семин, «*Мичуринск, Тамбовская обл.*»; «*Выша, рязанская обл.*», 1994
 200 Владимир Семин, «*Москва. Путч, август 1991*»
 201 Владимир Семин, «*Москва. Праздник города*», 1996
 202 Владимир Семин, «*Крещение на реке Великой*», 1993
 203 Владимир Семин, «*Село Великорецкое Кировской обл.*», 1995 из серии «*Прощеный колодец*»
 204 Владимир Семин, «*Село Селитьба Нижегородской обл.*», 1998
 205 Владимир Семин, «*Село Ижевское, Рязанская обл.*», 1998
 206 Владимир Семин, «*По пути в село Саконы (слепой Михаил на протезе с костылями), Нижегородская обл.*», 1998
 207 Владимир Семин, «*Чукотка, поселок Узлен*», 1989
 208 Владимир Семин, *Из серии «Психбольница»*
 210 Станислав Яворский, «*Невеста*»
 211 Станислав Яворский, «*Автопортрет*»
 212 Станислав Яворский, «*Счастье*»
 214 Станислав Яворский, «*Комплимент*»
 215 Станислав Яворский, «*Карамельки*»
 216 Станислав Яворский, «*Лето*»
 217 Станислав Яворский, «*Всходы*»
 218 Станислав Яворский, *Из цикла «Анна»; Палеолитическая Венера*
 219 А. Дейнека, «*Натурица*», 1951 г.; Б. Кустодиев, «*Русская Венера*», 1925 г.
 220 Станислав Яворский, «*Сладкий перец*»
 221 Станислав Яворский, *из цикла «Биоки»*
 222 Станислав Яворский, «*Пластическая композиция*»
 223 Станислав Яворский, «*Портрет девушки*»
 224 Георгий Колосов, «*Андрей*», 1998 г.
 225 Георгий Колосов, *Автопортрет*
 226 Елена Скибицкая, «*XXX*»
 227 Людмила Таболина, *из серии «Вокруг Летнего сада»; Анатолий Ерин, «Глазово»*
 228 Екатерина Голицина, *из цикла «Коммуналка»*
 229 Ирина Громада, *из цикла «Стекланный мир»*;
 Андрей Клюев, «*Портрет*»
 230-235 Георгий Колосов, *из цикла «Крестный ход»*
 236 Георгий Колосов, «*Майя Дмитриевна*», 1997 г.
 237 Георгий Колосов, «*Татьяна Салзирн*», 1998 г.
 238 Георгий Колосов, «*Портрет Л.К.*», 1979 г.
 239 Георгий Колосов, «*Виктор Агеев*», 1984 г.
 240 Георгий Колосов, «*Александр Ефремов*», 1987 г.
 241 Георгий Колосов, «*И.И. Гольдберг*», 1992 г.
 242 Едыге Ниязов, *из цикла «Каменные фантазии»*
 243 портрет Е. Ниязова
 244 Едыге Ниязов, «*Елена Смирнова и Наташа Агеевны*»
 245 Едыге Ниязов, «*Музыканты Георгий Гурьянов и Игорь Веричев*»; Н. Пирсомани, «*Дворник*»; И. Селиванов, «*Собака*»
 246 Едыге Ниязов, «*Фотограф Игорь Рятов*»
 247 Едыге Ниязов, «*Фотограф Александр Слюсарев*»
 248 Едыге Ниязов, «*Вдовы*»
 249 Едыге Ниязов, «*Казашки*»
 250 Едыге Ниязов, «*Музыкант Георгий Гурьянов*»
 251 Едыге Ниязов, «*Музыкант Юрий Каспьян*»
 252 Едыге Ниязов, «*Юноши*»
 253 Едыге Ниязов, «*Художник Олег Маслов*»
 254-256 Едыге Ниязов, *из цикла «Каменные фантазии»* 257, 261 Едыге Ниязов, *из цикла «Пейзажи Казахстана»* 258-259 Едыге Ниязов, *из цикла «Цветение»*
 260 Едыге Ниязов, *из цикла «Каменные фантазии»*
 262 Сергей Чиликов, *из серии «Бытовой жанр»*, 1995
 263 Сергей Чиликов, «*Автопортрет*»
 264 Сергей Чиликов, «*Тува - 91*»
 265 Сергей Чиликов, «*Мурзанаево - 95*»; «*Самара - 1994*»
 266-270 Сергей Чиликов, *из серии «Бытовой жанр»*, 1995
 271 Светлана Турий, *из серии «Йошкар-Ола, 95»*
 272 Евгений Канаев, «*Туманы моей деревни*»
 273 Евгений Канаев, «*Автопортрет*» 274-276 «*Сезоны*»
 277 Евгений Канаев, «*Родом из детства*»
 278 Евгений Канаев, «*Я люблю лошадей*»
 279 Евгений Канаев, «*Вот это жизнь !*»
 280-281 Евгений Канаев, *из серии «Женские портреты»*
 284 Светлана Пожарская, «*В полете*»
 285 Едыге Ниязов, «*Портрет Светланы Пожарской*»
 286 Светлана Пожарская, *из цикла «Метро»*
 287 Светлана Пожарская, «*Материнство*»
 288 Светлана Пожарская, «*Прощание с морем*»
 289 Светлана Пожарская, «*Пенсионеры*»
 290 Светлана Пожарская, «*Александр Слюсарев*»; «*Портрет А.М.*»
 291 Светлана Пожарская, «*Фотообманка*» *из цикла «Игра с пространством»*
 292-293 Светлана Пожарская, «*Дельфинарий*»
 294 Светлана Пожарская, «*Перекур*»
 295 Светлана Пожарская, «*Поцелуй*» *из цикла «Париж»*
 296-297 Светлана Пожарская, *из цикла «Турция»*
 298 Светлана Пожарская, «*Черный охотник*»
 299 Светлана Пожарская, «*Видение*», Светлана Турий, «*XXX*»
 302, Обложки фотографических 304-307 журналов ХГХ-ХХ вв.
 310 Владимир Семин, «*Наши двор*», Тамань, 1998
 313 Чюрленис, «*Весна*» *из цикла «Цветы зимы и лета*, 1907
 314 Вита Маслий, *из цикла «Мой мир»: «Вилка», «Котенок»*
 315 Игра «*Что изменилось ?*»
 316 Игра «*Фрагмент*» А. Дейнека, «*Мать и сестра*»
 317 «*Пятна*»; Фабрис Рикард, «*Жираф*»
 318 М.Свинина, *из цикла «Духи природы»*
 319 Рис. изобразительной методики В.Вислушкина
 320 Рудольф Мюллер-Шонхаузен, «*Фотограмма*» *Фотограммы «Голубь», «Петушок»* (работы детской фотостудии г. Дзержинска, руководитель Николай Осока)
 322, *Обложки и иллюстрации из старых журналов и*
 324-328 *каталогов «Кодак»*
 330 С. Осьмачкин, *из цикла «Натюрморты»*

УДК 77(031)
ББК 37.94я2+85.16я2
Ф81

Светлана Пожарская
ФОТОМАСТЕР

ISBN 5-88950-026-0

© С.Г. Пожарская, текст, составление и подбор иллюстраций, 2001
© И.В. Гамурак, В.Л. Гамурак, макет и верстка, 2001
© А.Н. Лаврентьев, художественный редактор
© Издательство «Пента»