

КОНТРАСТ

Петербургский фотографический альманах

2009

№1

СОДЕРЖАНИЕ

СЕГОДНЯ

РЕЗОНАНС

Смелов. Эрмитаж. Слово куратора

Куратор Аркадий Ипполитов о выставке Бориса Смелова в Эрмитаже

4

Метатеатр Валентина Самарина

Художник Валерий Вальран о фотохудожнике Валентине Самарине

16

Серия «Портреты любимых художников» и, как минимум, три вопроса, возникшие при её рассмотрении

Игорь Лебедев о выставке Дмитрия Горячёва в Музее А. Ахматовой

28

Морская соль Щербакова

Дмитрий Горячёв, Игорь Лебедев и Ирина Чмырёва

о выставке Сергея Щербакова

34

Другая фотография

Вадим Толстов о том, как он устроил пикториальное биеннале в Омске

40

ФОТОШКОЛА

Вопросы декану

В связи с 50-летием Факультета фотокорреспондентов его декан Павел Маркин о прошлом и будущем этой легендарной фотошколы

48

ГОСХРАН

ЦГАКФФД СПб

Зав. отделом использования документов

Елена Любомирова о поисках и находках в Архиве

56

ВЧЕРА

ВОСПОМИНАНИЯ

Журнал «Субъектив». От редактора

Иван Любимов вспоминает о первом петербургском фотожурнале «нового времени»

66

ПОЗАВЧЕРА

РЕПРИНТ

Семнадцатый год

Факсимильное воспроизведение журнала «Вестник фотографии» за январь 1917 года

72

SUMMARY

Short content magazine in english

74



От редактора

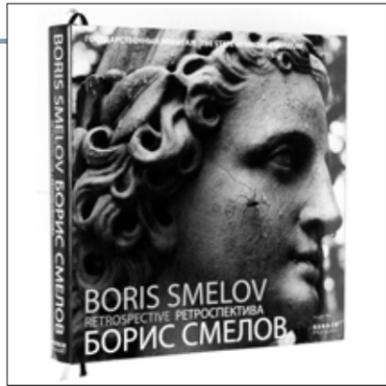
Перед Вами один из нескольких экземпляров первого и возможно единственного номера петербургского ежеквартального фотографического альманаха «КОНТРАСТ». В 2009-м году напечатать тираж (1000 экз.) нам с Александром Шмаковым, учредителем ИД «Пресс-Порт» не удалось. Такой полиграфический продукт, как выяснилось, не интересен потенциальному рекламодателю. Жаль. Встал вопрос, что же делать с результатом нашей полугодовой работы. После долгих раздумий и споров мы с Александром решили поступить следующим образом: проект заморозить до лучших времён, а сверстанный номер разместить на редакционном сайте в формате PDF, но «лёгкий» вариант, недостаточный для качественного полиграфического воспроизведения. Если же кто-то захочет напечатать себе экземпляр самостоятельно, в салоне оперативной полиграфии или на домашнем принтере и напишет нам об этом, мы незамедлительно вышлем «полновесный» PDF совершенно бесплатно. Для себя и для участников проекта, дабы не осталось неприятного ощущения незавершённости, мы изыскали возможность напечатать десять экземпляров.

И ещё. За время работы скопилось много материалов: идей, черновиков, мыслей, фотографий, интервью, раритетов, которые тоже жаль бросать. Постепенно мы будем их дорабатывать и складывать на сайте в «ПАПКУ ДЛЯ БУМАГ» в надежде, что издать интересный фотографический альманах всё же доведётся. Следите за обновлениями.

Дмитрий Горячёв
www.kontrastfoto.spb.ru
e-mail: kontrastfoto@mail.ru

СЕГОДНЯ





К ретроспективной выставке Бориса Смелова в Эрмитаже был выпущен альбом весом почти четыре килограмма

Смелов. Эрмитаж. Слово куратора

Выставка Бориса Смелова в Эрмитаже стала значительным культурным событием в жизни города. По прошествии времени, когда улеглись страсти, связанные с её организацией и открытием, мы решили, что называется, вернуться к теме. Специально для журнала «Контраст» на наши вопросы согласился ответить куратор выставки Аркадий Ипполитов.

— Аркадий, вас не случайно считают одним из самых (позволю себе такое определение) петербургских кураторов. Как у вас проявился замысел выставки Бориса Смелова? Владимир Фролов (галерист и хранитель основного корпуса фотографий Смелова. — Прим. ред.) рассказывал о том, как вы смотрели коллекцию и принимали решение — оно было едва ли не мгновенным. Но интересно услышать именно вашу историю о зарождении выставки Смелова в Эрмитаже.

— Идея выставки возникла достаточно давно, я даже точно могу сказать когда — в 2003 году, мы тогда с Ольгой Корсуновой делали фотографическую выставку под названием «Улицы. Лица. Дома», к 300-летию Петербурга. Ольга познакомила меня с фотографиями Смелова, я восхитился. Ольга очень хотела сделать хотя бы небольшую выставку в Эрмитаже к его юбилею, я загорелся этой идеей, пошли переговоры. Но, во-первых, не было денег, а, ведь кроме выставки, хотелось сделать и хороший ката-

лог, во-вторых, была проблема с произведениями, потому что их надо было разыскивать, собирать по многим коллекциям и владельцам. Просто не было достаточного для выставки количества хороших отпечатков.

Затем мы обсудили выставку с Юрием Молодковцом (фотограф Государственного музея «Эрмитаж». — Прим. ред.), который поддержал эту идею. Дирекцию мне было достаточно легко убедить в том, что такую выставку нужно будет сделать.

Потом, через некоторое время, мне сказали, что есть некая московская галерея, которая этим интересуется. Я весьма скептически к этому отнесся, но тем не менее договорился с ними встретиться, приехал и увидел коллекцию, которая оказалась замечательной. Коллекция была куплена непосредственно у Жилиной (Наталья Жилина, жена Б. И. Смелова. — Прим. ред.) и оказалась достаточной, чтобы сделать выставку из хороших отпечатков. С этого и началась вся эта история.

Вы говорите, Фролов сказал, что я моментально принимал решение. С одной стороны, это так и есть, с другой стороны — это не совсем так. Во-первых, работа была долгой и постоянной, во-вторых, Володя забывает, что я у них в галерее несколько дней просто жил среди этих отпечатков (там была такая возможность). Поэтому, когда уже нужно было готовить выставку, делать отбор непосредственно для залов Эрмитажа, это уже было продумано.

— Извините, если этот вопрос покажется вам неудобным, но насколько, на ваш взгляд, представлению фотографии Бориса Смелова соответствовали выбранные экспозиционные пространства? Не было бы более верным с художественной и музейной точки зрения сделать первую выставку Смелова непосредственно в Музее? Практические сложности Фролов объяснил, но тем не менее.

— Мне кажется, что вполне соответствовали, и именно для этих, утверждённых дирекцией экспозиционных площадей, я и делал выставку. Поэтому буквально всё, что я привёз из Москвы, улеглось и расставилось. Было изначально много вариантов, были музейные планы, но мне кажется правильным, что выставку Смелова делали в проекте «Эрмитаж 20/21», в рамках которого была сделана и выставка Тимура Новикова. Они как-то одна за другой шли, очень разные, но очень хорошо, на мой взгляд, позиционировались в рамках идеи представления современного петербургского искусства в Эрмитаже.

— Вы выступали в качестве куратора практически всех основных фотособытий в Эрмитаже. Чем обусловлен отбор персонажей и мест представления и насколько влияет на этот процесс «политический» аспект музейных обменов?

— Отнюдь нет, в Эрмитаже я выступал куратором отдельных, очень избранных фотографических событий, у нас в музее есть куратор западной фотографии, которому вопрос относительно музейной фотографической политики, наверное, лучше и адресовать. У него должность, он представляет Эрмитаж на международных симпозиумах и зарплату получает. В Эрмитаже у меня было всего три фотографических выставки. Основные они или нет, это не мне судить.

Первая — Ирвинга Пенна. По сути, это была первая в Эрмитаже выставка западной фотографии. И с ней началась идея о том, что фотографическое искусство должно быть представлено в Эрмитаже и что у нас есть коллекция фотографии, которая как коллекция искусства не воспринималась. И на успехе выставки Пенна было создано дирекцией место хранителя фотографии в отделе западноевропейского искусства.

Затем я делал Мэпплторпа. Это была фотографическая выставка, но наполовину: вторая часть — это гравюры. Это сложилось так, потому что я очень ценю Мэпплторпа как фотографа, затем — мне интересна гравюра XVI века, гравюра маньеризма. Итальянский маньеризм — это, так сказать, моя специализация. В-третьих, тогда началось сотрудничество Эрмитажа с Гутгенхаймом, а в Гутгенхайме огромная коллекция работ Мэпплторпа. Так и родился проект, который совмещал бы коллекцию Гутгенхайма и коллекцию Эрмитажа.

И вот теперь — Смелов.



Информационный щит на площади Искусств

— Расскажите, пожалуйста, о вашей с Евгением Мохоревым работе по созданию «балетной» серии. Имеет ли она какую-то переключку с Мэпплторпом? Как возникла идея, как проходила работа и насколько вы остались ею удовлетворены?

— Это довольно забавная история — то, как возникла эта выставка. Я очень ценю Мохорева и его фотографии, считаю его отличным фотографом международного масштаба. Ничего никогда до того я с ним не делал, выставил лишь несколько фотографий на выставке «Улицы. Лица. Дома». С Женей тогда делал проект Павел Гершензон, работавший в то время в Мариинском театре, проект некоего фестиваля, для которого снимал, надо сказать, очень хорошо Женя Мохорев, и в частности, если не ошибаюсь, он сделал фотографию для афиши, где сняты только мужские ноги. С этой фотографией у Гершензона были проблемы с утверждением...

— Голова обрезана?..

— Да, голова обрезана, ноги — это не то, что нужно. В общем, куда не годится, по мнению тамошнего художника. И вот с этой фотографией Павел пришёл ко мне и сказал, что Мохорев сделал классные фотографии, и раз их заказчик не берёт, то почему бы не сделать какой-нибудь проект. Я посмотрел эти замечательные фотографии — и так родилась идея сде-



Открытие выставки Бориса Смелова в Эрмитаже

лать серию, к ней прибавить из Театрального музея старинные гравюры, представляющие те же балетные позиции. Родилась идея названия — «Арифметика идеального», затем мы нашли деньги, грант — rgoArte, включившего нас в проект «Современное искусство в классическом музее».

К сожалению, денег было немного, мы даже какие-то свои вложили, при этом был снят ещё бесплатно Сергеем Дубровским отличный фильм урока балетного танца, смонтированный с фрагментами из фильма «Король танцует» про Людовика XIV (оригинальное название *Le Roi danse*. — Прим. ред.), много других материалов. Мы получили огромное удовольствие от этой работы, но, повторюсь, к сожалению, на каталог денег не хватило, хотя это был замечательный проект со всех сторон.

— Насколько я помню, вы сотрудничали в своё время с журналом «Мир Петербурга». Какое впечатление у вас осталось от работы с этой редакцией?

— Ну, это так давно было, первые опыты. С Белослудцевым¹ мы вообще друзья были, ближайшие... Я его в журнал и привёл.

¹Александр Белослудцев (21 апреля 1961 — 23 октября 2004) — российский художник, фотограф и дизайнер.

Окончил Московский полиграфический институт (1984). Как художник книги сотрудничал с издательствами «Радуга», «Детская литература», «Художественная литература», «Вся Москва», был главным художником издательства «ИМА-ПРЕСС». В Издательском доме «Коммерсантъ» работал как арт-директор журнала «Авиопилот» (1994—1996). В 1999 г. создал дизайн русской версии журнала «Vogue», с 2001 г. и до конца жизни арт-директор журнала «GQ». Автор оформления собрания сочинений Анны Ахматовой (1989, шесть томов), альбомов и каталогов таких художников, как Тимур Новиков, Дмитрий Краснопевцев, Анатолий Зверев.

— Кто, на ваш взгляд, из петербургских или российских фотографов заслуживает выставки в Эрмитаже, в музее?

— Это вопрос опять-таки к фотодепартаменту Эрмитажа, потому что у меня очень избирательное отношение к фотографии, и выставкой Смелова я поставил пока точку.

— Несколько отсылок к фотографическим темам содержат ваши эссе. Что для вас фотография и какие параллели вы находите с предметом своей основной специализации?

— Вы знаете, как-то на вопрос, каково поле моей деятельности, я ответил: «Я не корова, чтобы иметь своё поле». В фотографии меня интересует то, что относится к искусству. И выставка «Мэпшлторп и гравюры маньеризма» была декларативной в каком-то отношении. Фотография меня очень интересует, но я не стал бы разделять — фотография и что-то ещё. Вы знаете, любое искусство всегда об одном и том же. Виды меняются, суть остаётся. Умирает искусство витража, появляется нечто другое — гравюра; офорт в XVIII веке был примерно таким же современным искусством, как фотография сейчас. В этом смысле Пиранези, наверно, был авангардистом в XVIII веке, потому что офорт занимался в первую очередь, а не чем-нибудь другим. А в XV веке авангардистом был Ван Эйк, который стал малевать масляными красками, что, конечно, может быть, было более радикальным, чем возникновение фотографии или компьютерная графика.

— В своём новом фильме Вим Вендерс обращается, в частности, к теме родства смерти и фотографии. Не прошу вас выступать в роли кино-критика, но какие ремарки могли бы поставить на полях этой темы вы или, может быть, как-то иначе преломить её?

— Мысль о связи фотографии и смерти, конечно, не Вендерса, а бартовская. Она, естественно, совершенно правильная: любое искусство связано со смертью. Конечно, фотография — это убитый момент жизни, но также много аналогий можно найти в любом другом

искусстве. Фотография во многом завязана на живописи, и проблема изображения и отражения — это история на все времена. В «Портрете» Гоголя или в «Портрете Дориана Грея» поменяйте местами живописный портрет с фотографией — то же самое получится.

— В вашем эссе «Городок в фарфоровой табакерке» упоминается некий музей, в котором вы сидите со своим приятелем. Раскроете секрет — что это за музей или это некая фантастическая история?

— Нет, это придуманный мной музей вообще, и это описание может подойти к какому угодно музею. Это правда с точки зрения литературы. Рассказы Чехова — фантастические? Дело в том, что у нас сейчас никто ничего, кроме журналов, не читает, «Панорама-ТВ» — образец для чтения, а там всё правда, как же иначе? Понятие о литературе отсутствует в принципе, его заменяет «информация». Я недавно написал рассказ о прорицательнице, которая предрекла в 2009 году появление 3 августа Божией Матери на Дворцовой площади, и обнаружил в интернете серьёзные дискуссии по этому поводу. Это полный идиотизм нашего времени: литературоведов интересует сейчас больше обстоятельства личной жизни, а не литература, поэтому всё постепенно превращается в одну сплошную панораму-тв.

— У вас знаковый псевдоним в электронной почте. С чем это связано? Довольно неожиданно было получить электронное письмо из XVI века...

— Да ни с чем не связано, компьютер мне принесли довольно поздно, и я в нём ничего не понимал. Просто глава редакции журнала «Сеанс» Люба Аркус как-то сказала: мне надоело разбираться в твоих каракулях, вместо следующего гонорара получишь компьютер. Я в компьютере ничего не соображал, мне всё устанавливал приятель, в том числе и почту, и что там он меня спрашивал, я не очень-то понимал. Конечно, Понтормо — это мой любимый художник, приятель это знал и что-то пробормотал: я тебе «Понтормо» поставлю. Теперь я, может быть, выбрал бы какой-нибудь другой ник, менее претенциозный, тогда я просто так его и оставил, теперь менять лень — привык. Ничего здесь особенного или мистического нет.

— Если возвращаться к выставке, как вы считаете, решили ли вы те задачи, которые ставили перед собой как перед куратором?

— Мне кажется, я выполнил всё то, что собирался сделать, и сделал то, что очень хотел: достойную искусства Смелова выставку из достойных вещей и достойную публикацию — каталог. Было много вещей неожиданных, как, например, покровительство губернатора Санкт-Петербурга, но, с другой стороны, я думаю, выставка от этого не пострадала. Я прекрасно понимаю, что многих может раздражать то, что мы сделали, что может быть много критики. Но, так или иначе, мы это сделали, и этот каталог ещё долго будет основной работой по Борису Смелову.

Я очень рад, что выставка пользовалась такой популярностью. Это была одна из самых посещаемых в Эрмитаже выставок, во всяком случае, в Главном штабе — самая посещаемая. Публика исписала тетрадку восторженными отзывами, иногда, правда, эти отзывы коробят, но тем не менее...

Хотя есть какие-то странные разговоры (но это такая типично питерская вещь), что на выставке были не

подлинные отпечатки. Это полная чушь, потому что все отпечатки подписаны, происходят непосредственно из коллекции Смелова, отобранной им для себя, — в этом нет сомнений, подлинность подтверждена близкими ему людьми. Я никогда бы не решился вывесить в Эрмитаже сомнительные вещи. Уже когда я первый раз увидел эти вещи, мне, в общем, всё было ясно, но я недаром затем привлёк к этой выставке Александра Китаева, который является фотографом и специалистом по фотографии; Ольгу Корсунову, которая была ближайшей подругой Бориса Смелова и видела эти работы ещё в то время, когда они непосредственно снимались; Митю Шагина, который был пасынком Бориса и многие фотографии снимал вместе с ним. И они все удостоверили фотографии, помогли определить даты. Но всё равно курсируют какие-то нелепые слухи — что всем заплатили, чтобы они убеждали в подлинности отпечатков. Я понимаю, конечно, что всё в мире может быть, что чесать языки все любят, особенно когда сказать нечего, но надо хотя бы и какой-то разум иметь и хоть немного совести. Пусть говорят, что угодно про меня, что меня купили, но остальные-то тут причём — Ольга Корсунова хотя бы... Совершенно бескорыстнейший человек — все это знают по её деятельности!

— Будет ли у проекта какое-то продолжение или это уже история Владимира Фролова?

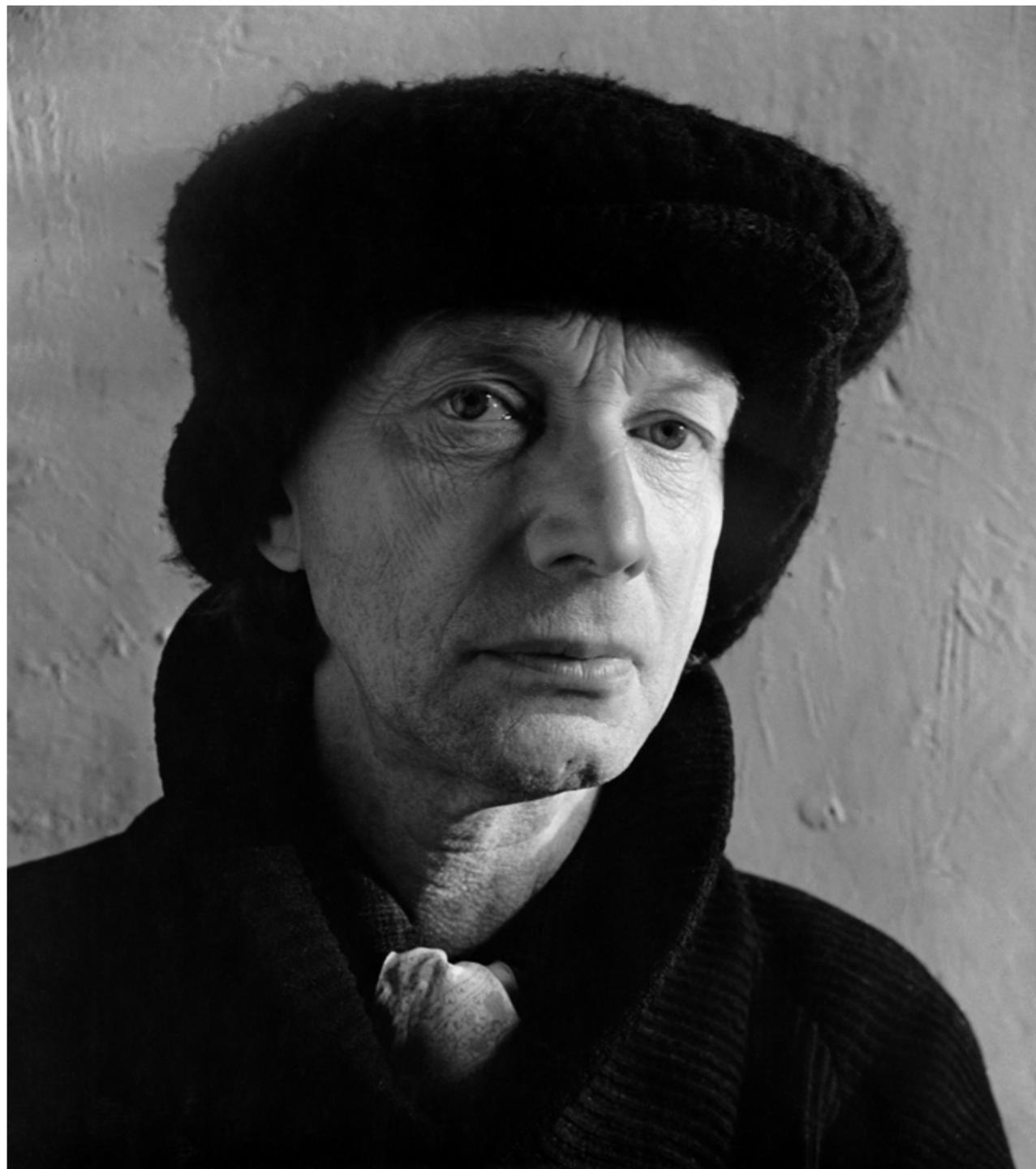
— Да, конечно, теперь это уже история галереи во многом. Сейчас я договорился с Музеем архитектуры, с Давидом Саркисяном, что весной будет выставка в Москве, и выступаю как ее куратор. Но я очень много сил положил на то, чтобы здесь доказать, что этот проект нужен, что он на месте, — и сделать ее в Петербурге и в Эрмитаже для меня было важнее всего. Не всё было гладко, для многих имя Смелова в Эрмитаже было новостью, да и не так много современных отечественных художников выставляется в Эрмитаже — есть Мраморный дворец, есть Русский музей. Продвижение проекта в Москве уже не мое дело, хотя, конечно, я считаю, что проект надо показать и там, без акцента на том, что это петербургский или ленинградский, как угодно, фотограф, — это и так ясно. Очень не хочется, чтобы Смелова рассматривали сквозь призму местечкового краеведения. Смелов — художник международного масштаба.

— Как и Тимур Новиков?

— В данном случае я не хочу проводить между их выставками в Эрмитаже никакой прямой параллели, хотя она сама собой возникает. Один — крупный художник Петербурга конца XX века, и второй — крупный художник Петербурга конца XX века. Я вообще считаю, что три самых крупных личности конца прошлого столетия, определивших культуру Петербурга и оформившие его мифологему, превратив ее в нечто большее, чем одержимость местечковым патриотизмом, что так свойственна нашему городу, это — Бродский, Тимур Новиков и Смелов. Никого лучше не вижу, если говорить о конце XX века. Они Петербург делали таким, каким он и должен быть — даже в советские времена место города в иерархии российских городов определялось не его значением областного центра, а его местом в мировой культуре.

Беседовал Александр Шмаков

Все фотографии Бориса Смелова, использованные в публикации,
любезно предоставлены директором галереи rArtner gallery Владимиром Фроловым.



Энтомолог Евгений Аренс, 1982



Человек с топором, 1975



Натюрморт с заварником в стакане, 1998



Натюрморт с одуванчиками, 1988



На Большом проспекте Васильевского острова, 1970-е



Деревья, 1990-е

Весенняя охота на лягушек, 1995 >





Голубь, 1975



Одуванчики, 1995



Меандр, 1995 >



Русский Музей отдал дань искусству фотографии, представив большую выставку Валентина Самарина

Метатеатр Валентина Самарина

Интерес к искусству у Валентина Самарина проявился в 50-е годы, когда во время хрущевской оттепели советскому зрителю были впервые показаны работы современных западных мастеров. В 60-е годы Валентин сделал свои первые шаги как художник абстракционист и осознал себя в этом качестве.

В начале 1970-х гг. Валентин погрузился в фотографию. Его первые фотографические опыты относятся к концу 30-х гг., когда отец подарил ему фотоаппарат. Уже тогда Валентин обнаружил эффект наложения двух негативов. В 1960-е гг. параллельно с абстрактной живописью Валентин экспериментировал в области фотографии. Но подлинный перелом произошел, когда он стал снимать балет Леонида Якобсона. Интерес к театру, танцу, пластике человеческого тела воплотился в изощренный зрительный ряд, где изображение начинает деформироваться, плыть, обретая качества иных измерений.

В начале 1970-х годов в Ленинграде торжествовал классический балет. Леонид Якобсон был единственным, кто создавал подлинно новаторский современный балет. Не попасть под обаяние его спектаклей было не возможно. И даже любители традиционного балета отдавали ему должное. Валентин Самарин не только постоянно снимал спектакли Якобсона, но стал другом театра и его солистов.

Фотографии балета четко делятся на две группы — постановочные, когда фотограф выбирает ту или другую эффектную сцену, устанавливает артистов в надлежащих фиксированных позах и снимает. Чаще всего постановочные фотографии несут на себе печать

статичности, «замороженности» и в лучшем случае передают «почерк» балетмейстера в отдельно взятой сцене. Другой тип фотографий балета — репортажная съемка. Здесь фотограф должен успеть зафиксировать прекрасное мгновение. Однако и в том и другом случае фотография отражает отдельно взятый миг, момент спектакля. Время, динамика остаются за кадром.

Валентин Самарин отказывается от реалистичности и четкости изображения. Это дает ему возможность освободиться от пространственно-временной определенности и заданности конкретного кадра, выйти за его границы. Если большинство фотографов интересуется то, что в кадре, то В. Самарина — то, что остается за кадром — магия искусства. Собственно Валентин сам превращается в мага. Он непостижимым образом вмешивается в химию процесса проявления изображения, трансформирует известным только ему способом фотослой позитива и выявляет, выращивает единичный и неповторимый образ.

Фотографическая техника призвана фиксировать реальность и её тиражировать. Валентин Самарин взрывает общепринятое. Он отказывается от реальности в пользу метареальности и не размножает её, а создает уникальное произведение.

Валентин Тиль Мария Самарин считает, что все сущее состоит, «по крайней мере, из трёх или четырёх миров-пространств, существующих друг в друге, пронизывающих друг друга и взаимно определяющих друг друга». В обычном состоянии мы видим преимущественно один слой этого мира — физическое присутствие в трехмерном пространстве. Но помимо

этого имеется ряд метафизических измерений. Самое интересное то, что светочувствительные материалы — пленка, фотобумага, фотоизображение — «запечатлевают не только наше физическое присутствие в трехмерном пространстве этого мира, но и метафизическое присутствие (или отсутствие)». Задача, которую ставит себе Валентин, — в максимальной степени выявить метафизические составляющие нашего мира. «В любом, даже случайном, фотографическом изображении скрываются тайные знаки человеческого присутствия. Моя задача — сделать их видимыми, выявить. Здесь-то и начинается чудо. Оно заключено в обработке материалов, в том, что для всех, занимающихся фотографией, кажется обычным химическим процессом. Мы что-то запечатлеваем на пленке, а всё ли у нас проявляется? А может, мы считываем только верхний слой? Явный слой? А за ним идет ещё один, и ещё...»

В отличие от большинства своих современников, стремящихся подчинить себе и контролировать все этапы производства фотографии, Валентин Самарин последовательно освобождает ее от всех возможных ограничений. Еще в Ленинграде он предоставлял свободу своему фотоаппарату. Он резко поднимал его над головой и делал моментальный снимок, позволяя аппарату самому кадрировать реальность. Отчасти это объясняется тем, что объектом его съемки были запрещенные властями события культуры андеграунда. В это же время он начал использовать эффект соляризации изображения.

Позднее он стал экспериментировать с процессом проявления, давая изображению возможность самому выявлять себя. «Я работаю не с пленкой, не с негативом, а с готовым уже отпечатком. Кладу этот позитив в раствор и жду. Иногда даже забываю, что у меня в кювете лежит... Главное — в то, что происходит, не вмешиваться». В другом месте Валентин уточняет: «В техническом плане есть около десяти способов трансформации фотослоя, два из которых, по-моему, неизвестны, в которых очень важным является дать изображению максимум степеней свободы метаморфозы, ничего ему не навязывая, особенно в цветовой гамме. Но главное — метатехника контакта плывущих или стремительно несущихся, как санки с горы, невидимых еще проекций изображения».

Спонтанный метод Самарина бросает вызов технологической заданности фотографического процесса, он вносит в него творческую или божественную анархию, за счет которой происходит выявление скрытых, глубинных, латентных свойств светочувствительных материалов на различных этапах процесса выращивания фотоизображения.

Метафизическое присутствие в работах Валентина предстает как пульсация материи, как энергетические излучения, окрашенные в оттенки различных цветов, которые наслаиваются на видимые формы, преобразуют, трансформируют их до неузнаваемости, до смутных очертаний, до наплывающих друг на друга цветовых форм, напряжения между которыми создают энергетический заряд произведения и его неповторимую ауру.

Свои фотографии он называет *sanki* — энергетические проекции метафизического измерения, выявленные фотографическими средствами. «Этот термин появился в начале 70-х в Ленинграде. Я активно стал заниматься фотографией и сразу же назвал это *sanki*.

Почему — не знаю. Позднее в рукописи профессора Московского университета Квапуры, который написал книгу по древнекитайской философии, я обнаружил понятие «санс-энергетики». Я связываю *sanki* с санс-энергетикой: это энергия, пульсирующая на подпространстве. Невидимая, но определяющая всё, с чем мы есть в этом мире. Хочу заметить, в этом есть какая-то мистика, потому что я назвал это *sanki* года за три, четыре до того, как добрался до этой книги. «Ки» — это я, опять же, потом узнал — по-японски тоже энергия. А сам термин *sanki* пришел ниоткуда, и потом уже, чтобы объяснить, что откуда взялось, я связал его вот с этой книгой».

В это же время свои опыты в портретном жанре Валентин назвал «метапортрет». Позднее он стал использовать термин «Белая икона» — уникальное соединение или единственность трех метафизических проекций в фотографии: метафизическое присутствие фотографа, метафизическое присутствие изображаемого и присутствие самого света. «Это связано со светом Божьим в лике человеческом. Ведь каждый из нас Его единственная надежда. В это трудно поверить, но это так».

За тридцать пять лет (10 — в Ленинграде и 25 — в Париже) Валентин Самарин сделал 20 тысяч негативов и 5 тысяч фотографий. Из них более половины — балет и пластический театр. В Ленинграде — Алла Осипенко и Джон Морковский в хореографических миниатюрах Леонида Якобсона и в балетах Бориса Эйфмана. На Западе — звезды в балетах Мориса Бежара, Каролин Карлсон, Валерия Панова, Роллана Пети, Пины Бауш (балет из Вупперталя), Филиппа Толляра. «Всё, что связано с танцем или с балетом, изменяет ход обычного восприятия; наступает слияние — и музыки, и движений танцора, и работы постановщика, — так открывается вход в иное пространство. И сочетание колоссального количества информации с подпространственной энергетикой облегчает мне, как фотографу, мою задачу — сделать скрытое видимым».

Другая тема Валентина — выставки, акции, герои ленинградского, а затем — парижского андеграунда.

Снимает Валентин и произведения изобразительных искусств. «Я снимаю картины, кстати, не только Кандинского, но и Дали, Пикассо, Рафаэля, Микельаджело, чтобы выявить метазнаки. Это невидимые сразу сигналы инобытия. Мои фотографии с картин меньше всего похожи на репродукции. Я как бы вскрываю верхний слой».

Вообще, творчество Валентина Марии Тили Вальгрека Самарина уникально по ряду соображений. Во-первых, используя фотографическую технику, которая по своему назначению призвана тиражировать изображение, Валентин создает единичное и неповторимое (даже для самого автора) произведение. Во-вторых, он радикально пересматривает саму природу фотографирования. Если традиционно фотография интерпретировалась в терминах физики и химии, то он внес психологическую, точнее парапсихологическую или трансперсональную доминанту. Наконец, его беспримерная в течение 35 лет устремленность художественного проникновения в метафизические глубины бытия, делают саму его жизнь уникальной художественной акцией.

Валерий Вальгран

Валентин Самарин. Биография

В Ленинградском андеграунде 1970-х годов встречалось немало оригиналов и чудаков. Но даже среди них Валентин Тиль Мария выделялся. Фигуру в черном костюме, цветном платке вместо галстука и берете можно было встретить практически на каждой художественной акции второй культуры. Он был в постоянном движении — появлялся, поднимал фотоаппарат высоко над головой, снимал, молниеносно включался в обсуждение любых проблем и так же неожиданно исчезал. При несомненной образованности и интеллектуальности он был начисто лишен тяжеловесности и догматизма. Мог, не раздумывая, поддержать любую авантюру, если считал, что она на пользу современному искусству. Альтруизм, легкость, преданность искусству были столь безграничны, что вызывали у некоторых недоумение и сомнение в психической полноценности.

Валентин Самарин родился 4 апреля 1928 года в Ленинграде, в семье военнослужащего. После окончания средней школы много и долго учился — физический факультет Ленинградского университета, Мореходное училище им. С.О. Макарова, философский факультет Ленинградского университета, Театральный институт, факультет русского языка и литературы Ленинградского педагогического института. Помимо философии, театра и литературы в сферу его интересов входило и изобразительное искусство.

Активный интерес к современному искусству не остался незамеченным КГБ. После эпохальной выставки Пикассо в Эрмитаже в 1956 году поклонники этого художника, в том числе и Валентин Смирнов (настоящая фамилия Самарина), встретились на площади Искусств у памятника А.С. Пушкину и затеяли обсуждение проблем современного искусства. Вторая встреча оказалась последней. Два дня Валентина допрашивали в КПЗ на Литейном (КГБ), но ничего не добившись, выпустили.

Следующий контакт с сотрудниками КГБ оказался не только более «плодотворным», но и судьбоносным. В 1960 году, после того как сбили американский разведывательный самолёт над территорией СССР, и начали стремительно «охлаждаться» отношения с Западом, Валентин единолично и собственноручно отпечатал и распространил листовку, которую озаглавил «За мир и демократию!», а подписал это «13 комсомольцев». Автор был немедленно арестован сотрудниками КГБ, и начались изнурительные допросы. Но «миротворец» оказался «неприступным, как скала» — он не выдал ни одного комсомольца — соучастника «антисоветской подпольной организации». Тогда арестант был передан на два года на перевоспитание в тюремную психиатрическую больницу — печально известную «психушку» за колючей проволокой на улице Арсенальной, с диагнозом «психопатическая личность со склонностью к декомпенсированным поступкам».

Однако, учитывая интеллектуальный уровень пациента, его определили для трудовой терапии переплетчиком в больничную библиотеку. Собственно здесь Валентин не только сделал свои первые шаги как художник, но и осознал себя в этом качестве.

Из подручных материалов, которые оставались от переплетных дел (картон, бумага, клей, тушь, цветные карандаши), он делал абстрактные композиции.

Судебно-психиатрическое лечение не прошло даром. Валентин продолжал заниматься абстрактной живописью, но резко снизил свою социальную активность и гуманистический энтузиазм. Он женился, родилась дочь Маша, построил дом под Лугой. Так продолжалось десять лет.

В начале 1970-х Валентин углубился в фотографию. В это время он познакомился с экспериментальным балетом Леонида Якобсона. «Все началось с «Хореографических миниатюр» Леонида Якобсона, с его удивительного спектакля, посвященного Огюсту Родену. В семидесятые годы это было откровением. Якобсон нашел интересный ход — он одел танцовщиков в трико телесного цвета, в которых они казались обнаженными. Алла Осипенко и Джон Морковский исполнили танец любви. Так я полюбил балет навсегда». Эта встреча инициировала его поиски адекватных фотографических средств для передачи специфики новой пластики человеческого тела. Самарин начал использовать различные способы деформации и обобщения фотоизображения, приблизившись вплотную к абстрактной фотографии.

В Ленинграде начала 1970-х годов господствовала официальная фотография. Независимые фотографы — Б. Кудряков, Б. Смелов, Л. Богданов, В. Окулов, В. Михайлов, А. Шишков, Г. Приходько — работали в рамках преимущественно прямой фотографии. Опыты с деформацией изображения и абстрактной фотографией выдвинули Валентина Тиль Марию в лидеры экспери-



Валентин Самарин во дворе Михайловского замка. 2009 г.

ментальной фотографии. Правда, нестандартность поведения и необычность того, как он фотографировал, и того, что из этого получалось, закрепили за ним репутацию городского чудака. И лишь немногие рассматривали его как радикального новатора.

Константин Кузьминский, который был необыкновенно чуток ко всему подлинному и новаторскому, пригласил его участвовать в выставке независимой фотографии «Под парашютом» в октябре 1974 года перед первой официальной выставкой нонконформистов в ДК им. И.И. Газы.

Валентин продолжал снимать балет и активно включился в жизнь второй культуры Ленинграда. Он принимал участие в квартирных выставках, снимал художников и поэтов. В 1978 году был постоянным участником художественных акций в бывшей церкви Кирилла и Мефодия, организованных Т. Новиковым. Когда КГБ закрыло этот «неофициальный» центр (2 июня 1978 года), художники стали устраивать выставки на пленере, в ближайших пригородах Ленинграда (Сестрорецк, Репино). Осенью 1978 года, когда на улице стало выставляться невозможно, Валентин Самарин в собственной квартире на Васильевском острове открыл художественный салон — «Студия 974». Название студии указывает на 1974 год, когда прошли «Бульдозерная выставка» в Москве и ленинградская в ДК им. И.И. Газы.

С октября 1978 года по 4 апреля 1980 В. Самарин в «Студии 974» устраивал «понедельники». Если не проходили заранее запланированные выставки, то каждый художник или фотограф мог принести работы и повесить их на стенку. Тотальный демократизм — никакой цензуры. В «Студии 974» прошли персональные выставки Г. Богомолова, И. Журкова, Б. Четкова, А. Исачева, Л. Крапивницкого. В групповых выставках участвовали В. Кубасов, В. Лисунов, А. Аветесян, И. Иванов, Г. Устюгов, К. Лильбок, Т. Новиков, И. Сотников, Е. Фигурин, Вик, К. Миллер и многие другие. Из фотографов постоянными участниками были два Бориса — Смелов и Кудряков. Последний в «Студии 974» скрывался от КГБ. В. Афанасьев здесь не только выставлял свои работы, но играл на скрипке. Поэты — В. Кривулин, О. Охупкин, К. Унксова, В. Нестеровский, Б. Куприянов, Слава Лен, Г. Григорьев — читали стихи. С июля по сентябрь 1979 года в «Студии 974» параллельно официальной выставке «Москва-Париж» проходила неофициальная — «Москва-Ленинград-Париж», в которой участвовали 40 художников из Ленинграда и Москвы. После нескольких задержек милицией, предупреждений и угроз, студию пришлось закрыть, и Валентин два месяца скрывался в Сестрорецке на даче А. Осипенко и Дж. Морковского.

В конце 1970-х годов Валентин стал членом феминистского клуба «Мария» (руководитель — Т. Горичева) и распространял его нелегальный журнал. Начались систематические преследования КГБ.

2 июня 1980 года В. Самарин участвовал в акции у Петропавловской крепости, посвященной Дню художника. После этого его принудительно на три месяца поместили в психиатрическую больницу. В конце концов, он был вызван в КГБ, и ему предложили на выбор — убраться из СССР или остаться, но в качестве заключенного или пациента психиатрической больницы.

Валентин Мария Тиль Самарин покинул СССР 30 января 1981 и поселился в Париже в статусе полити-

ческого беженца. Там он активно включился в жизнь парижского андеграунда. За 27 лет Валентин сменил 14 мастерских в сквотах (от английского squat — «селиться на чужой земле»; пустующие помещения, которые художники нелегально захватывают под мастерские, впрочем, где нередко и живут). Причем ряд сквотов он организовал сам или совместно с А. Хвостенко. Жил В. Самарин (с 1981 по 2001) в Монжероне — русском культурном центре в двадцати километрах от Парижа, где прошла его первая персональная выставка в 1982 году. В первой половине 1980-х годов вместе с Т. Горичевой, К. Сапгир, А. Хвостенко, Владимиром Котляровым («Толстый») В. Самарин издавал журнал «Назад» и выпустили 11 номеров.

Валентин продолжал снимать выставки, тусовки и просто жизнь русских художников. Ряд фотографий образуют выставочные циклы — «Большая Медведица», посвященный Наталье Медведовой в Париже, театральные постановки Алексея Хвостенко (11 спектаклей) в русском клубе «Симпозион» (1998–2003), где в 2003 году прошла персональная выставка В. Самарина. В клубе «Симпозион» проводились концерты, выставки, спектакли. Валентин был одним из основателей этого клуба, А. Хвостенко — председателем.

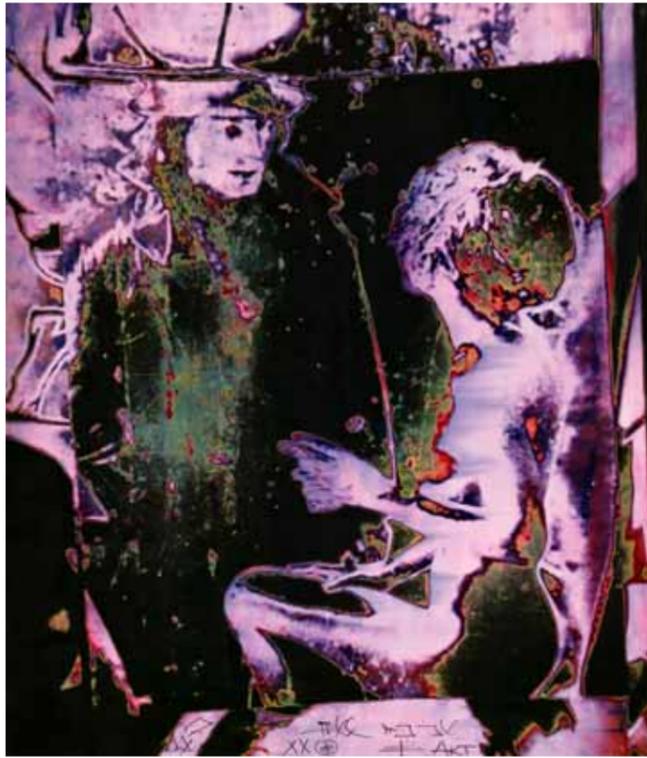
Поскольку В. Самарин невероятно активен, то он всегда оказывался с фотоаппаратом в нужное время в нужном месте: отпевание А. Тарковского в соборе Александра Невского, где М. Ростропович исполняет 6-ю симфонию П.И. Чайковского, Ю. Любимов на репетиции в театре «Одеон», выступления И. Бродского, Б. Окуджавы, крестный ход в Сергиевском подворье, русские артисты в русском ресторане «Анастасия» позируют на фоне огромной копии картины И. Репина «Запорожцы», исполненной ленинградским художником Н. Любушкиным.

Во Франции В. Самарин продолжает снимать балет и театр. И не только в Париже. Балеты Р. Пети он едет снимать в Марсель, постановку В. Панова «Весна священная» — в Антверпен. Великолепную серию фотографий балетов Ф. Толляра Валентин сделал в Мангейме.

С 1985 года В. Самарин участвовал в выставках в Германии, которые организовывала галерея М. Штайнера (Хайдельберг). В 1991 году М. Штайнер инициировал поездку семи художников из разных стран в Марокко. Художникам предоставили на месяц мастерские в замке, и результаты работы за этот месяц затем были показаны на выставке. В. Самарин написал фрески во внутреннем дворе замка и расписал ковры. С 1993 по 1996 год М. Штайнер ежегодно выставлял работы В. Самарина на «Мессе» в Дрездене.

И, тем не менее, большинство русских художников в Париже живут в своеобразных гетто. Мастерские у них обычно в русских сквотах, где они работают, чаще всего живут и делают выставки. Основной состав посетителей этих выставок — опять же русские. Вырваться из этого порочного круга чрезвычайно сложно.

2 ноября 2004 года через 23 года Валентин вернулся в Петербург на Фестиваль независимого искусства (30 лет выставки в ДК им. И.И. Газы) и на собственную выставку в рамках этого фестиваля. В 2006 году, через 25 лет, после того как его лишили гражданства СССР, Валентину Смирнову-Самарину было возвращено гражданство Российской Федерации.



Любленные на улочке Парижа.
1983, бромосеребряная бумага,
sanki print, 58x49,5 см



В галерее Гарика Басмаджана. Париж, 1988, бромосеребряная бумага, sanki print, 30x44 см



Урбанистическая композиция. Санкт-Петербург, 2007, бромосеребряная бумага, sanki print, 48x60 см



Наталья Медведева. Париж,
1983, бромосеребряная бумага,
sanki print, 60x49 см



Балет Каролин Карлсон. Париж,
1986, бромосеребряная бумага,
sanki print, 57x46 см



«Весна Священная» И. Стравинского.
Балет Пины Бауш. Париж, 1995,
бромосеребряная бумага,
sanki print, 30x42 см



Двойной портрет Тимура Новикова.
Ленинград, 1978,
бромосеребряная бумага,
sanki print, 49,5x59,5 см



Майя Плисецкая. Балет «Федра».
Париж, 1987,
бромосеребряная бумага,
sanki print, 50x39 см



«Стулья». Балет М. Бежара.
Париж, 1991,
бромосеребряная бумага,
sanki print, 47x35 см



«Айседора Дункан». Балет Р. Пети.
Марсель, 1995,
бромосеребряная бумага,
sanki print, 50x60 см



«Экзерсис». Балет Ф. Толляра.
Мангейм, Париж, 1997,
бромосеребряная бумага,
sanki print, 40x50 см



«Превращения». Балет Ф. Толляра.
Мангейм, Париж, 1997,
бромосеребряная бумага,
sanki print, 59x48 см



Крест. Париж, 1986,
бромосеребряная бумага,
sanki print, 55x46 см



Композиция. Париж, 2006,
бромосеребряная бумага,
sanki print, 44x58 см



Окна. Ленинград, 1975, Париж, 2005,
бромосеребряная бумага,
sanki print, 56x49 см



Метапортрет №14.
Из серии «Белая икона».
Ленинград, 1974, Париж, 1984,
бромосеребряная бумага,
sanki print, 60x50 см



Дмитрий Горячев продолжает традиции фотоавангарда 20-х годов. В этом смогли убедиться посетители его выставки в музее А. Ахматовой

Серия «Портреты любимых художников»

и, как минимум, три вопроса, возникшие при её рассматривании

Вспоминая увиденные в разное время фотоработы Дмитрия Горячева, прежде всего, ощущаешь привкус их неоднозначности. С одной стороны, они захватывают внимание, а некоторые, безусловно, нравятся; с другой, захлестывает волна вопросов к автору, а скорее, к самому себе. Эти вопросы, как правило, несут в себе личное желание понять автора, объяснить смысл того материала, который автор выносит на рассмотрение публики в момент его демонстрации. Связаны они, порой, с не решаемыми проблемами фотографии: что такое хорошая фотография, где проходит граница между искусством и иллюстративной фотографией, к какой категории фотографии можно отнести ту или иную работу, каковы критерии качества фотографического произведения.

Примерно такое же чувство возникло и при знакомстве с новой серией Дмитрия «Портреты любимых художников», выполненной в технике коллажа. В первый же момент вспомнился давний разговор с автором, случившийся после выставки «Пионеры фотографии», во время которого Дмитрий с восторгом отзывался о представленных на ней коллажных работах. На выставке, проходившей в Русском музее в 2004 году, демонстрировались, в числе прочих, фотоколлажи Соломона Телингатера, которые, как мне кажется, произвели на Дмитрия сильное впечатление. По-видимому, именно тогда у него родилось желание использовать эту технику в своем творчестве. И в том же году были сделаны первые фотоколлажи, показанные им на выставке посвященной Павлу I.

Пожалуй, первый вопрос, возникающий при подробном рассмотрении работ из новой серии, для меня, прозвучал так: «Почему фотоколлаж, а не фотомонтаж?». Возможно, ответ прост — ведь именно так определена техника работ вышеупомянутого Телингатера — но мне кажется, что для автора важна, скорее, разница в подходах, применяемых к фотографии художниками. С одной стороны, это работа по созданию одного произведения посредством использования в нем специально и заранее выполненных фрагментов — фотомонтаж, получивший развитие еще в 1850-х годах. С другой — метод, используемый художниками для соединения различных по стилистике изображений, являющихся, по сути, промежуточным материалом, в целях создания законченного, лаконичного высказывания — коллаж. Этот метод активно разрабатывался в 1920-30-х годах, в том числе и советскими авторами. Представляя собой такой же промежуточный результат, как и вошедшие в них изображения, полученные оригиналы, зачастую несущие в себе технические недостатки, имели утилитарное значение, а завершённый вид они приобретали только в полиграфии. Но вскоре оказалось, что на завершенность фотоколлажного оригинала влияет и время, стирающее границы между частями изображения и сводящее его в единое пространство оригинального художественного произведения. До этого же момента коллаж в чем-то ассоциируется с человеческим лицом, перенёсшим пластическую операцию.



Дмитрий Горячев.
Автопортрет.
Фотоколлаж,
30x38 см,
2009 г.

Для создания своих работ Горячев, использует второй метод — метод коллажа. Метод благодаря которому, по замечанию А. Боровского, в коллажном произведении стало возможным «...задействовать правду факта, фактуру жизненных коллизий, рассказать историю...»*.

Рассказывая свою историю, Горячев осознанно противопоставляет пары характерных и важных для него фотоизображений, чёрно-белого портрета любимого художника и тонированного в тон сепии видовой кадры, не только подчеркивая тем самым различия между ними, но и проводит условную границу между монтажом и коллажем. В чем же смысл такого противопоставления, приводящего в конечном итоге к противоречию между заявленным названием серии и её содержанием? Если, выполненный в характерном для Горячева документальном стиле и тонированный видовой кадр, воспринимается символом картины стоящей на мольберте в мастерской любимого художника, то сам портрет, часто вызывая различные сомнения, приводящие к ощущению какой-то «непортретности», случайности момента, а в конечном итоге к ощущению второстепенности изображенного на нем персонажа. И отчасти это действительно так. Отвечая на заданный мной вопрос: «Что для тебя есть портрет, и чем определяется хороший портрет?», Дмитрий ответил: «В данном случае — это моё отношение к творчеству художника. А хороший портрет — это когда картинка интересна не только автору и модели, но и кому-либо ещё, зрителю, например».

Таким образом, определяющим элементом в серии «Портреты любимых художников» является не образ художника, а снятый Горячевым видовой кадр, демонстрирующий зрителю символический вид любимого места художника. В свою очередь, этот вид несет в себе черты любимого автором выставки живописного произведения художника или черты его художественного стиля. Эта игра, в которую играет автор, как раз и создает неоднозначность прочтения серии, но одновременно демонстрирует и точность авторской концепции. И совсем неслучайно в серийный ряд удачно ложится автопортрет Горячева, символически вводящий его в круг любимых художников. Только в отличие от вышеописанных работ, в автопортрете автор демонстрирует зрителю, как мне кажется, не любимое произведение, а направления своих интересов, среди которых главным продолжает оставаться фотография.

Игорь Лебедев

* *Пионеры фотографии. Русская и советская фотография из швейцарских коллекций CIPG: Palace Editions, 2004*



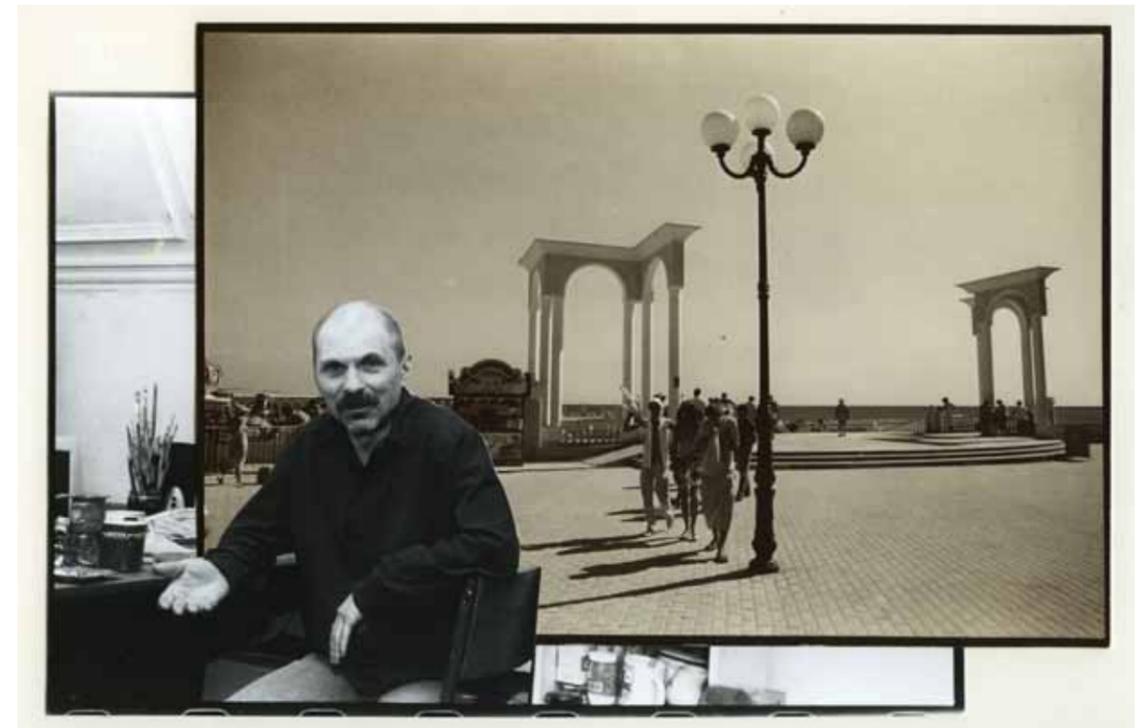
Валерий Вальран. Фотоколлаж, 29х42 см, 2009 г.



Владимир Шинкарёв. Фотоколлаж, 29х42 см, 2009 г.



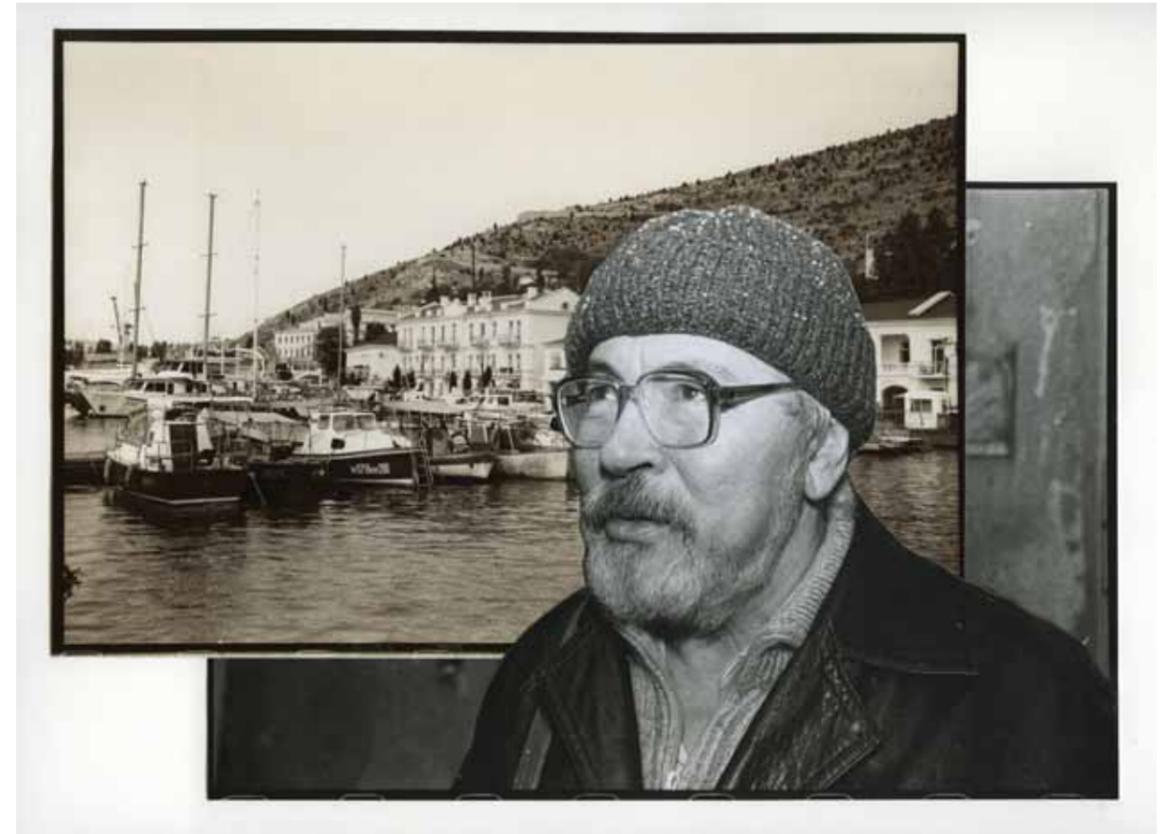
Олег Хвостов. Фотоколлаж, 29х42 см, 2009 г.



Василий Голубев. Фотоколлаж, 29х42 см, 2009 г.



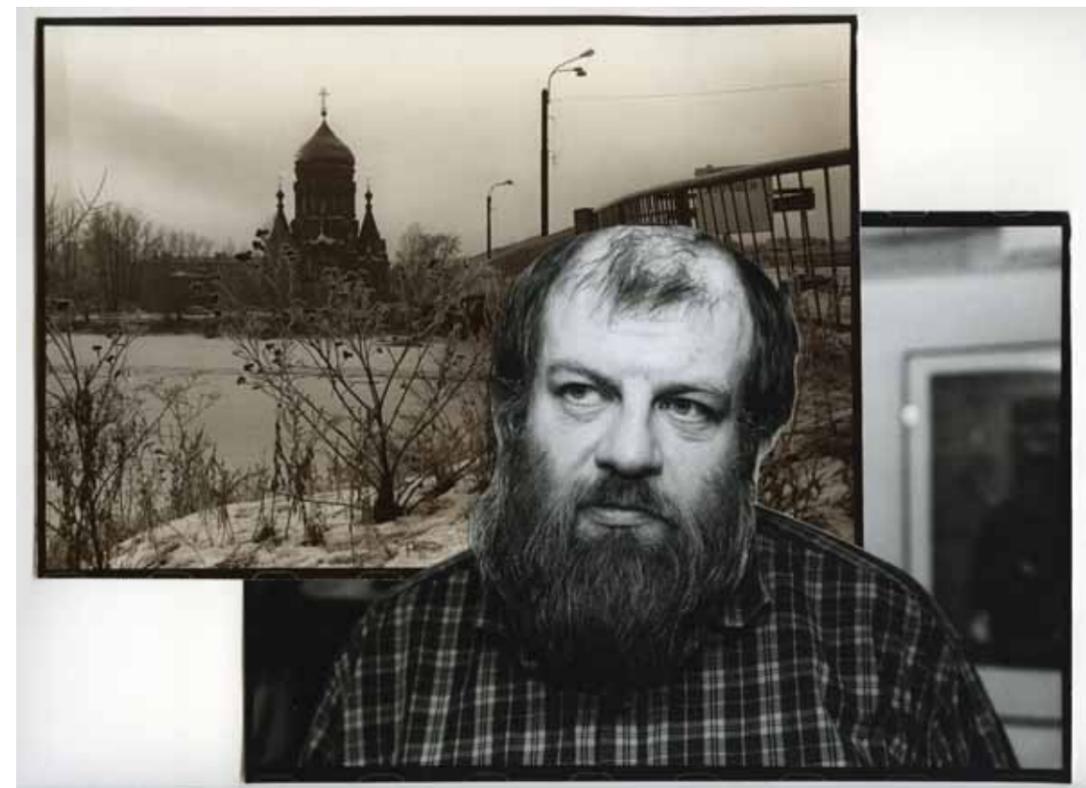
Андрей Акишин. Фотоколлаж, 29x42 см, 2009 г.



Владимир Яшке. Фотоколлаж, 29x42 см, 2009 г.



Ирина Васильева. Фотоколлаж, 29x42 см, 2009 г.



Иван Сотников. Фотоколлаж, 29x42 см, 2009 г.



**В Малом зале Манежа
Сергей Щербаков
представил результаты
сотрудничества с морем**

Русская рулетка

Сергей Щербаков не устаёт удивлять своим смелым, я бы даже сказал, рискованным, обращением с фотоматериалами. Серия «Морская соль» получилась путём погружения всех отснятых в Крыму плёнок в Чёрное море проявки их по приезде в Петербург. Спрашивается, зачем? За разъяснениями я обратился к автору.

— Сергей, ты что, хотел из Крыма немножко моря увезти?

— Я совершенно не представлял, что в результате получится, да и вообще, получится ли хоть что-то. Просто хотелось большего, чем просто поснимать, хотелось сотрудничества с морем. И такое сотрудничество просто усилило влияние случайности, точнее, чего-то, что не я, и уж, тем более, не камера. Случайности, которая складывает кадр в одном месте и подводит к нему фотографа, случайности, которая рождает замысел и помогает воплотить его в жизнь. Знаешь, часто эти случайности кажутся вовсе не случайными...

— Божий промысел?

— Да хоть бы и так, я просто стараюсь избегать высокопарного слога. Но ведь, в конце концов, «оказаться в нужном месте в нужное время» — это тоже Божий промысел.

— Страшно, наверно, взять всё «нажитое непосильным трудом» и ухнуть в море?

— А ты сам-то как думаешь, конечно, страшно.

— Может, стоило не все плёнки «обработать», а часть? Половину, например...

— Для чистоты эксперимента — только все. Иначе получается как-то нечестно. Внутри нечестно...

— А скажи, при такой доле непредсказуемости насколько ты ощущаешь себя автором того, что получилось?

— Ты знаешь, в лучшем случае — на половину. И, скорее, это они, картинки, организовали выставку, а меня принудили тратить силы и средства. Что же до авторских прав, природа, разумеется, соавтор, но она не «персонифицирована».

Подготовил Дмитрий Горячёв

Осознанные действия

Если мы говорим о фотографии, то любые действия автора с материалом (будь то плёнка, химические растворы), или инструментариум (камеры, оптика, фильтры и многое-многое другое) является экспериментом. А как известно любой эксперимент основывается на наблюдениях которые, в свою очередь, вытекают из персонального опыта автора. Таким образом говорить о том, что эксперимент случаен абсолютно не верно. На мой взгляд это игра в которую играет автор. Так происходит и с «Морской солью» Щербакова. Трудно поверить, что человек, учившийся в школе, не знает о процессе кристаллизации, который препятствует окончательному слипанию фотослоя. В этой ситуации случайными становятся

узор и цветовой оттенок, да и то, только до того момента, как произойдет окончательный анализ полученного результата.

Кстати совсем не случайно, на мой взгляд, в твоём интервью Сергей говорит — «Просто хотелось большего, чем просто поснимать...», не так уж наверное ему важны были картинка запечатленные на плёнке, а вот результат эксперимента?!!!

Что касается Божьего промысла, то конечно доля чуда всегда есть, но не у таких авторов как Сергей Щербаков и Андрей Чежин. Здесь они чем-то очень похожи. Их Божий промысел — «осознанные действия».

Игорь Лебедев

Морская соль Щербакова или Проект с незаконченным финалом

Из химического раствора морской воды на Земле зародилась жизнь. Потом появился человек, вскоре (по меркам космического времени) он изобрел фотографию. Она стала тотальной. Она вездесуща, как запах, который человек носит за собой повсюду. Она индивидуальна. Некоторые своими занятиями фотографией расширяют границы представления о ней. Отдельно взятое спасибо фотоаппарату, которые умеют сохранять ароматы и магию; тщательно консервируют их, находясь на отдыхе у моря, а потом, открыв через год, погружают всех собравшихся к просмотру в транс, где память, иллюзии и самовнушение, накатывая волна за волной, превращают серьезных взрослых в детей, убегающих в отпуск фантазий от времени-еще-не-наступившего-лета.

Сергей Щербаков занимается исследованием границ фотографии, точнее ее пограничья. «Морская соль» — эксперимент с пространством, где теряется время.

Каждый год фотограф едет в Крым, который для него «место силы». Однажды он выкупал в море еще не проявленную пленку, на которой после проступили разводы соли, физическое напоминание о море. На образ бескрайней воды на снимках накладывается буквальное присутствие соленых волн. Память о нем как бы удваивается. Купание пленки в море становится символическим жестом. Для древних омовение было знаком очищения и присвоения, для христиан — посвящения Христу, передачей под его водительство очищенного тела. Кому посвящает соленые снимки Щербаков? Морю.

С крымских купаний еще невидимых пейзажей, непроявленных воспоминаний, начинается дорога к этому проекту, к «Морской соли».

Щербаков печатает для зала выставки фотографии крымских пейзажей очень большими. Они создают новое пространство внутри выставочного зала. Вы заходите на выставку и, переступая ее порог, оказываетесь где-то на пляже. Это не конкретное место, это Пляж. Там есть барханы песка, есть далекие в мареве жары горы, есть репейник и верблюжья колючка, камни. Достаточно ли самого изображения, чтобы очутиться где-то там, nowhere? Как будто не доверяя силе собственных воспоминаний, художник дополняет пространство зрительных образов пространством звуков, также ему помогает трехмерность: зритель входит в кубик выставочного зала, он попадает в зависимость от плоскости пола, высоты потолков, дистанции стен; внутри них масштаб фотографий становится осязательным физически. Речь

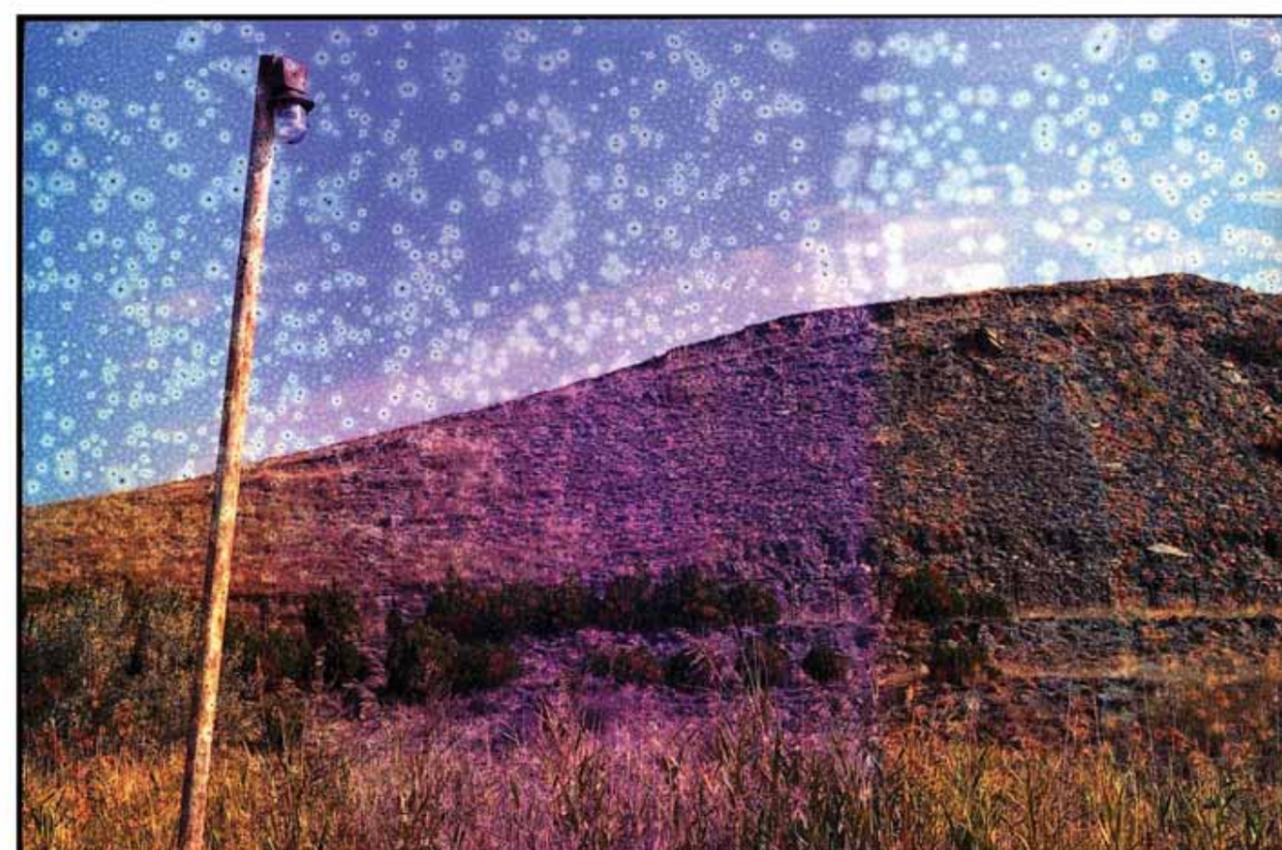
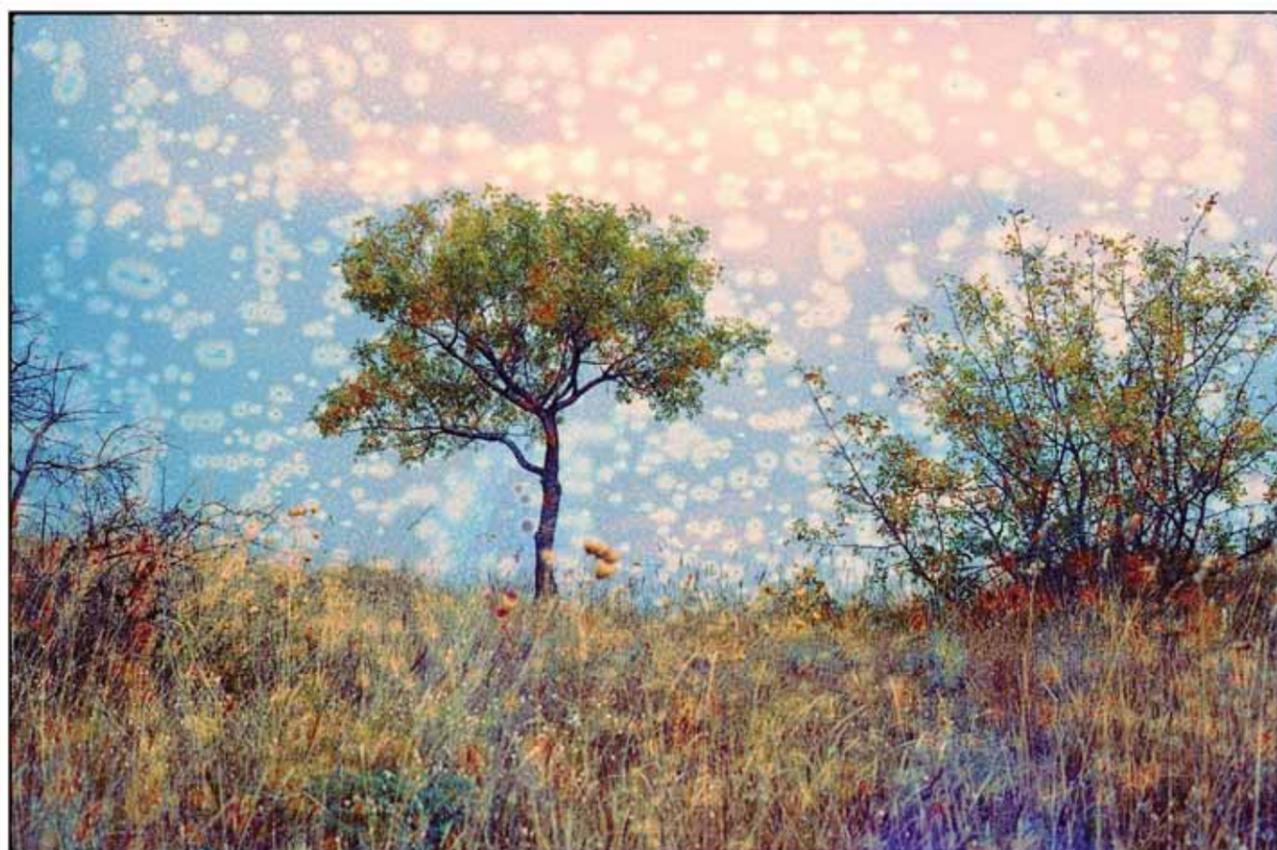
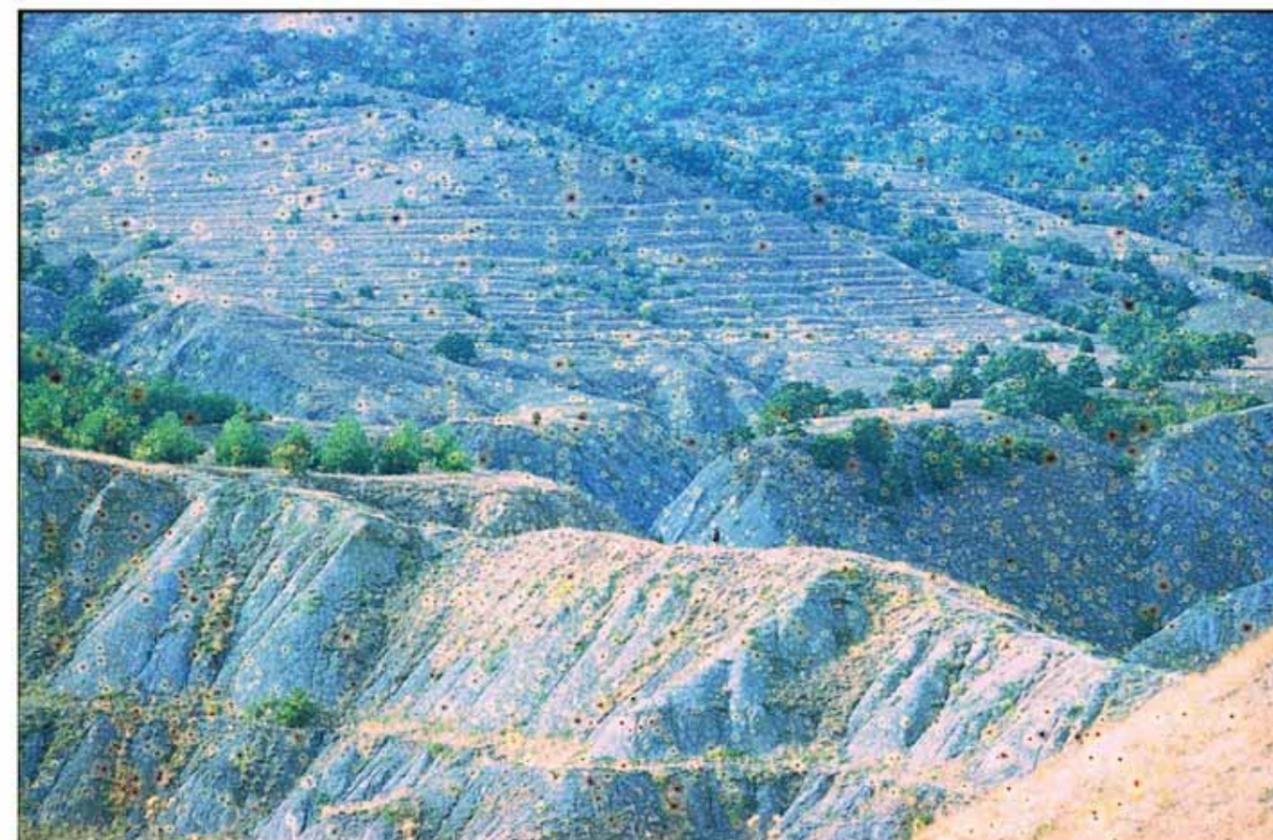
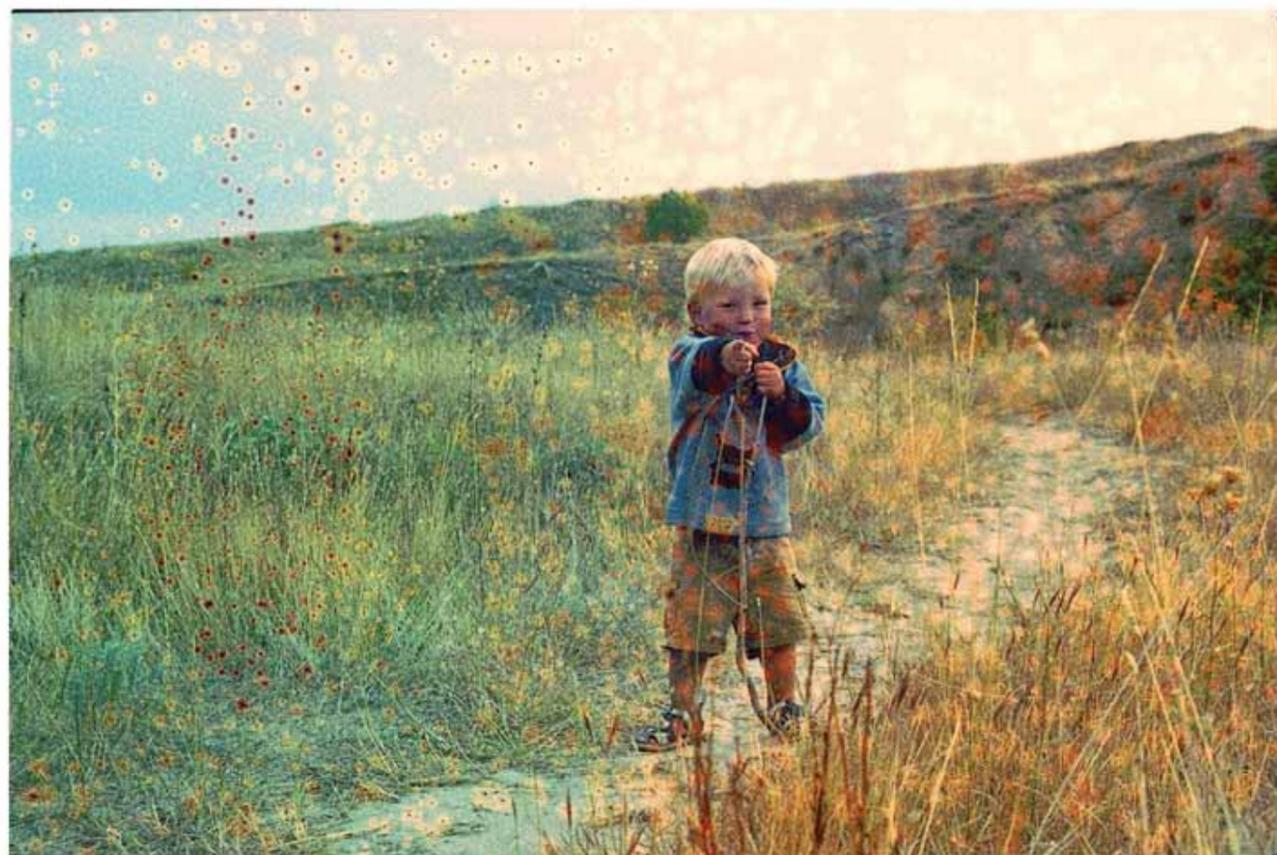
идет о комнате для медитации? — спросите Вы. Не обязательно. Назначение искусству навязывает сиюминутная ситуация, которая, как шелуха, снимается с произведения следующей эпохой. Искусству пытаются навязать функциональность. Оно счастливо избегает этого в своей недосказанности. Зачем Щербакову переносить дымку моря в петербургские залы? Зачем фотограф освящает морской водой фотографию? Зачем, зачем, для чего?



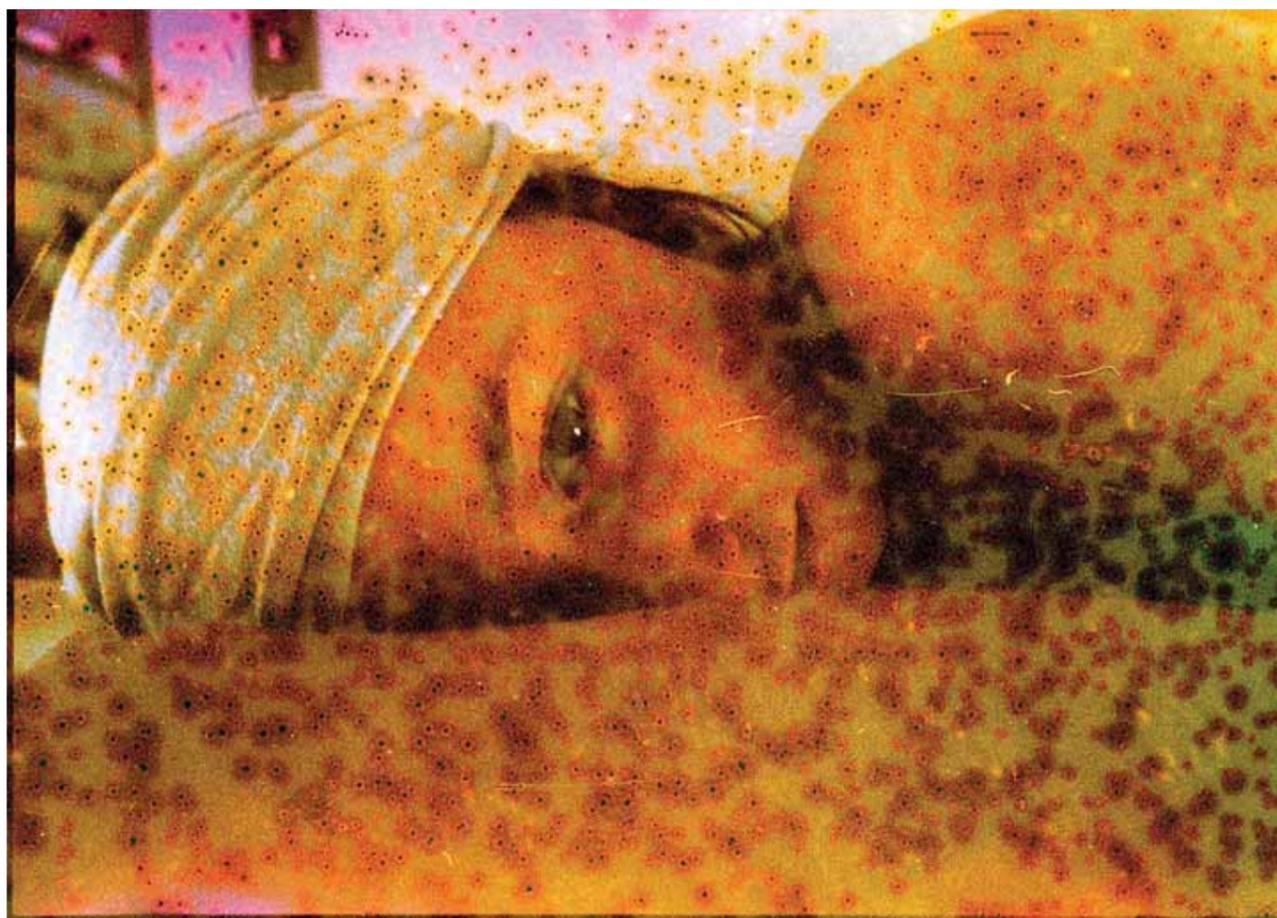
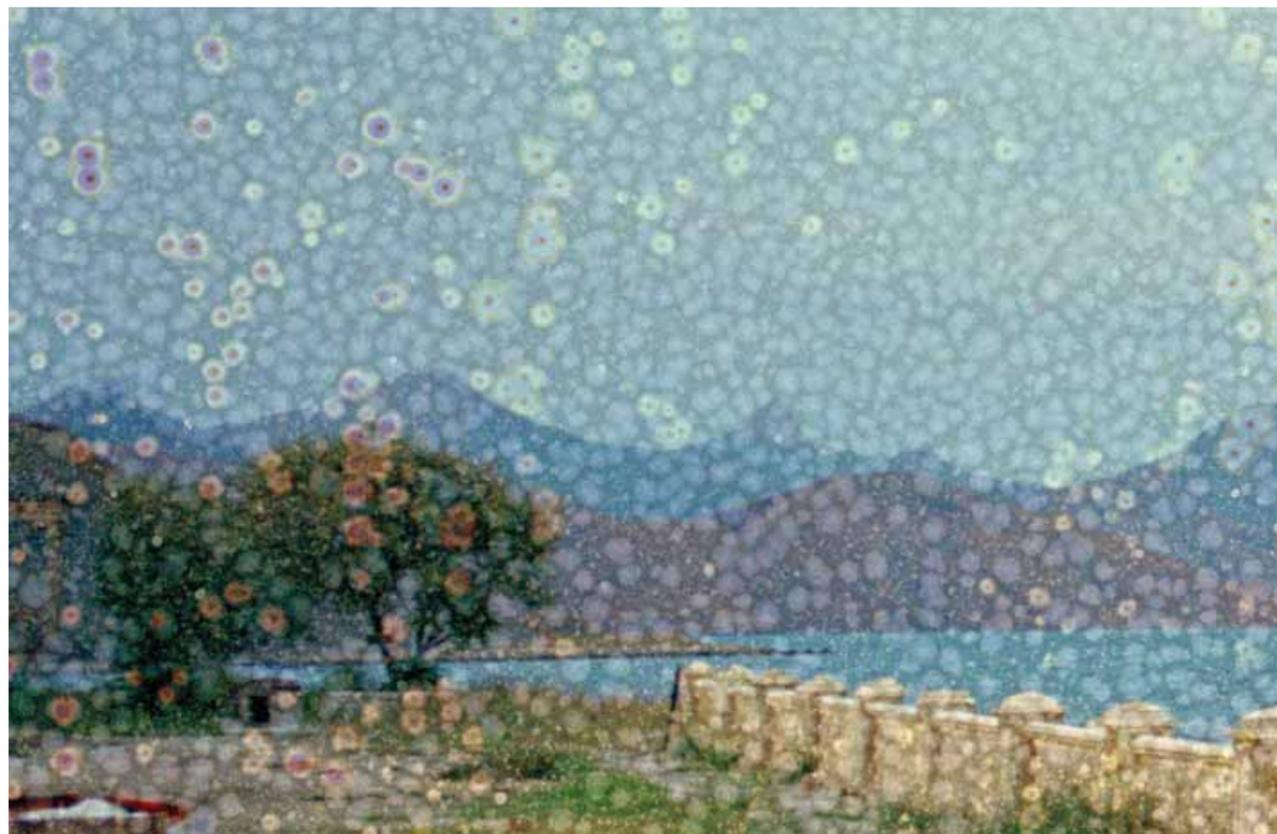
Сергей Щербаков на открытии своей выставки в малом зале Манежа, 2009 г.

Откажитесь от диктата сюжета, и Вам откроется, что Щербаков — мореплаватель, первооткрыватель новых земель, он прыгает на песок нового назначения фотографии, с удовольствием играя со временем в удвоения. Кто до фотографа Щербакова работал с фотографией как пространствомобразующим началом? В этом списке Пол Стрэнд и Маргарет Бурк-Уайт, русские конструктивисты, в первую очередь, Эль Лисицкий, Борис Игнатович и Елеазар Лангман. Но кто в этом ряду фотографов-сценографов играл с темой моря? — Она слишком абстрактна, чтобы стать предметом фотографии, формирующей среду современности. Море — не фабрика и не город, не автомобиль и не людская толпа. Делать фотографию моря и потом переносить зрителя в ее среду... это так необязательно, так отвлеченно, что сразу проступает сверхзадача фотографа, не состоящего на службе у общества, не состоящего на службе у будущего, задача фотографа-исследователя фотографии. Его интересует потенция мощной энергии удвоения и имитации реальности, его волнует сила, которая должна быть им исследована, испытана, а уж как ее на практике используют декораторы и идеологи — не его дело...

Ирина Чмырева, к.и.



Сергей Шербаков. 4 фотографии из серии «Морская соль»



Сергей Шербаков. 4 фотографии из серии «Морская соль»



Яркие фотографические события происходят порой вдали от Петербурга и Москвы. В Омске, например

Другая фотография

*Нежданно-негаданно в Омске состоялась «Всемирное Сибирское Пикториальное Биеннале». Журнал «Контраст» связался с её организатором **Вадимом Толстовым**.*

— Вадим, как и когда родилась идея биеннале? Почему проект состоялся именно в Омске?

— Идея родилась легко! Это произошло в разгар зимы 2009 года, когда за окном была бескрайняя Сибирь, шёл пушистый снег и стояла лютая стужа. Захотелось тепла — так родилось в голове слово «биеннале», которое греет душу и сердце художника. И чтобы тепло было для всех на земле — стала она Всемирная и Пикториальная, как снег.

А если серьёзно — то благодаря родоначальнику и идеологу современной омской пикториальной фотографии Александру Андрееву. В 2008 году критическая масса авторов в Омске накопила достаточное количество работ для выставки, и мы сделали «Назад в будущее», где было шестьдесят девять принтов. В начале этого года я подумал, что делать дальше, и идея родилась легко: «Всемирная сибирская пикториальная биеннале»...

— В чём была идея биеннале и по каким критериям отбирались работы для выставки?

— В этом году мы хотели показать лучшие работы из «доступных» и максимальное количество видов фотопечати. Половина участников имеет отношение к Омску, а вторая — это люди, которых объединяет прекрасный портал www.pinhole.ru. Эта выставка дала возможность увидеть фотографии, выполненные различными историческими способами получения изображений. Многообразие техник и авторитет авторов позволяет понять, «что есть пикториализм

сейчас, спустя сто лет после расцвета», и, возможно, расширить его современные границы. Одновременно с открытием выставки начал работать наш сайт www.wsprb.org, где можно увидеть всю экспозицию. Был сделан каталог PICTORIMAGIC`09, который доступен на сайте www.blurb.com.

В общем, это мероприятие не было биеннале — мы просто потренировались!

— Какие авторы и какие техники были представлены?

— Четырнадцать авторов из Омска, Санкт-Петербурга, Зеленограда, Новосибирска, Москвы, Киева и добрый человек из Франции: Алексей Алексеев, Александр Андреев, Алексей Белов, Игорь Брякилев, Олег Деркунский, Алина Ермакова, Владимир Жданкин, Василий Киселёв, Александр Леякин, Дмитрий Рубинштейн, Алексей Рыбин, Сергей Сокрута, Вадим Толстов, Mickaël Ferraro.

Было представлено двенадцать техник, некоторым из которых более ста лет, и они являются одними из родоначальников фотографии: амбротипия, жидкая эмульсия, зиятипия, карбонпринт, литпечат, пинхол, полароидные трансферы, палладиотипия, цианотипия, platinum/palladium print, соляная печать, темперапринт.

— Чем лично для вас ценна пикториальная фотография и нетрадиционные способы печати?

— Скорее не ценна, а интересна. Альтернативные способы печати, которыми занимаюсь я и, думаю,



Организатор выставки Вадим Толстов проводит экскурсию по экспозиции

тысяча человек в мире — это маленький остров, куда я зачем-то попал и на нём мне сейчас интересно! Думаю порой: «Пикториально всё в жизни».

Способы печати скорее традиционные, вот машинная печать не имеет давних традиций.

В общем я «традицуал» в некотором смысле!

— Насколько, на ваш взгляд, удалось мероприятие, кто оказывал содействие и каково будущее проекта?

— Всё получилось хорошо и по-доброму! В 2010 году будет WEBiennale и выставка, на которой мы хотим показать максимальное разнообразие пикториальных техник (около сорока) и самые лучшие работы из тридцати шести стран мира. Возможно, часть выставки и работы из коллекции WSPBiennale поедут в гости в Ташкентский и Московский дом



Для экспозиции в Омске было выбрано достойное выставочное пространство

фотографии или в Абхазию и Зеленоград, и, на не самый худой конец, в детскую школу искусств в Феодосии.

Будем готовить два фотоальбома «Современная российская пикториальная фотография» и «Всемирная пикториальная фотография начала XXI века». Надеюсь сделать свою персональную выставку и каталог.

Хочу поблагодарить всех участников выставки и руководство галереи. Спасибо маме и папе — за то, что они, надеюсь, верят, что это не «сказка о потерянном времени». Слава великому художнику, нашему куратору и меценату Дамиру Муратову. Хвала арт-директору биеннале, графику, фотографу и дизайнеру Александру Леякину — за полиграфию и за терпение. Желаю радости нашему научному руководителю Александру Андрееву. Неоценимую информационную поддержку оказали журнал Foto&Video и pinhole.ru.

Подготовил Александр Шмаков

Календарь ВСПБ:

http://www.pinhole.ru/index.php?option=com_remository&Itemid=72&func=fileinfo&id=12

Каталог ВСПБ:

<http://www.blurb.com/bookstore/detail/821431>

<http://community.livejournal.com/darkslide/36290.html>

Этим материалом мы открываем цикл публикаций, в которых будем представлять интересные фотоматериалы из разных областей России, да и не только России. В конце-концов фотожизнь бурлит не в одних лишь мегаполисах. Пишите о том, что происходит в фотографической сфере у вас в городе, и мы обязательно с вами свяжемся.



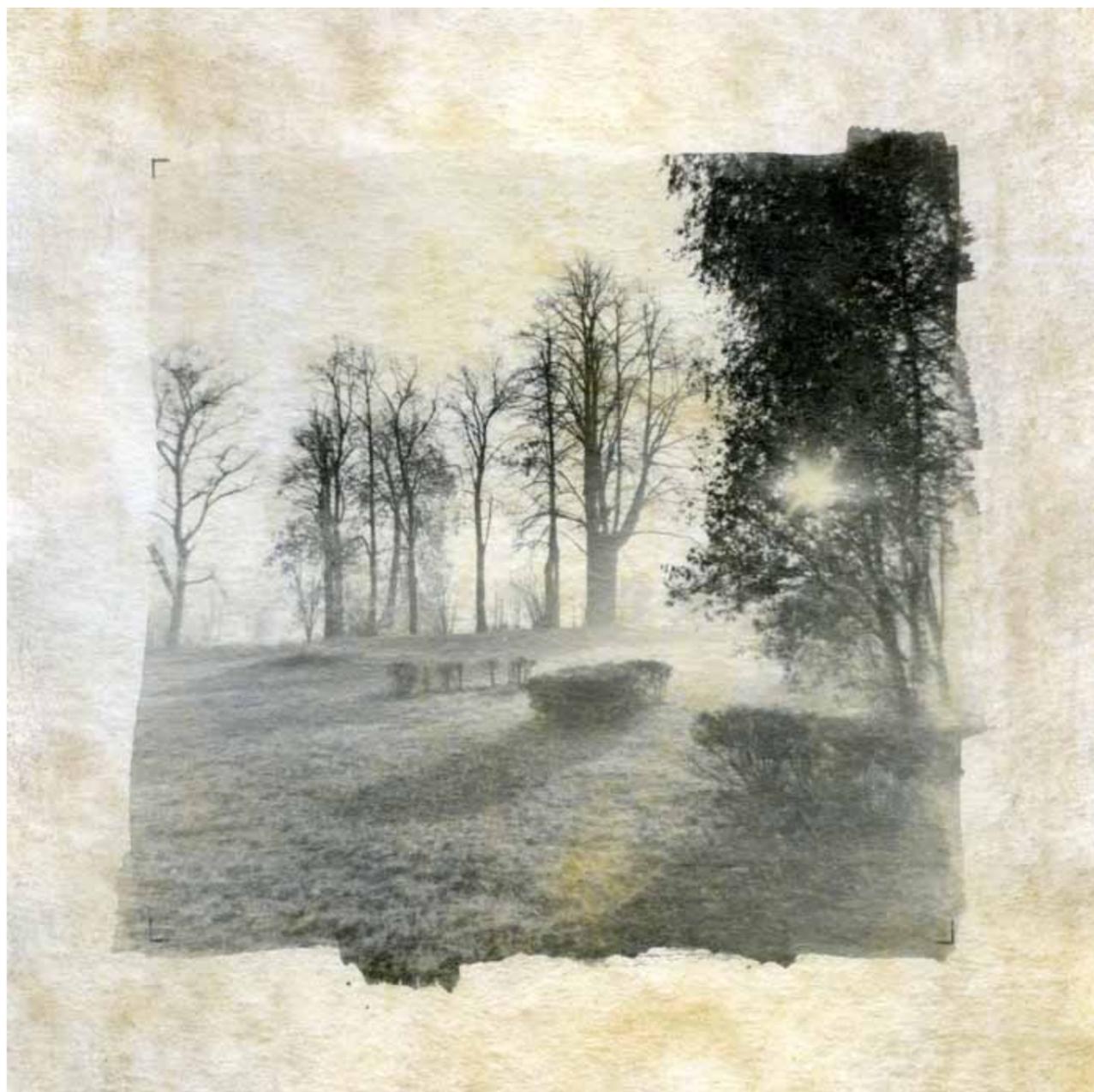
«Taj-Mahal». Mickaël Ferraro. Pinhole+ Platinum / Palladium Print 25x20 cm



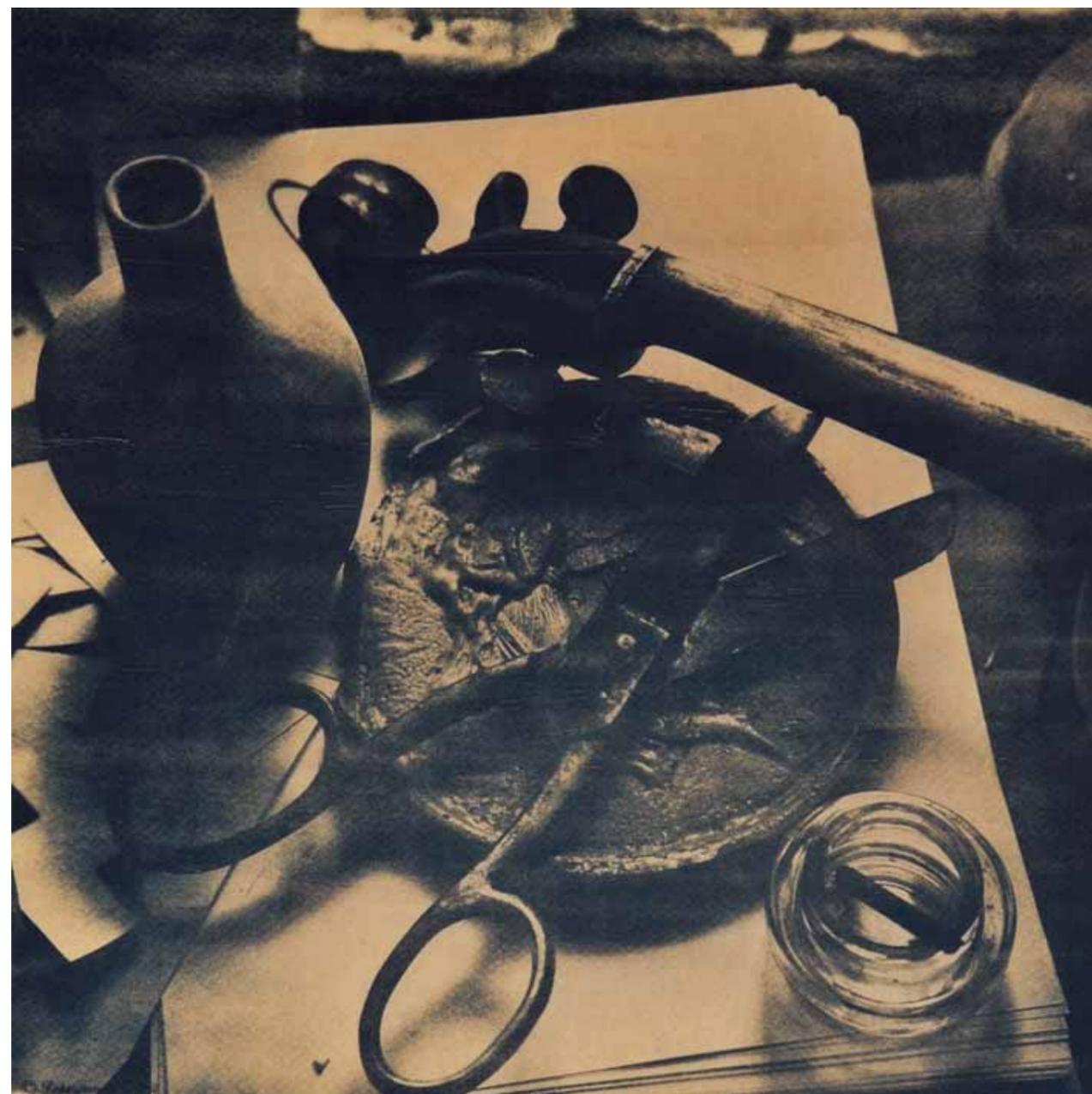
«Мост». Алексей Белов. Палладиотипия 23,5x9,5 см



Серия «Хокку». Вадим Толстов. Амбротипия 18x24 см



«Парк Победы». Алексей Белов. Жидкая эмульсия 24x18 см



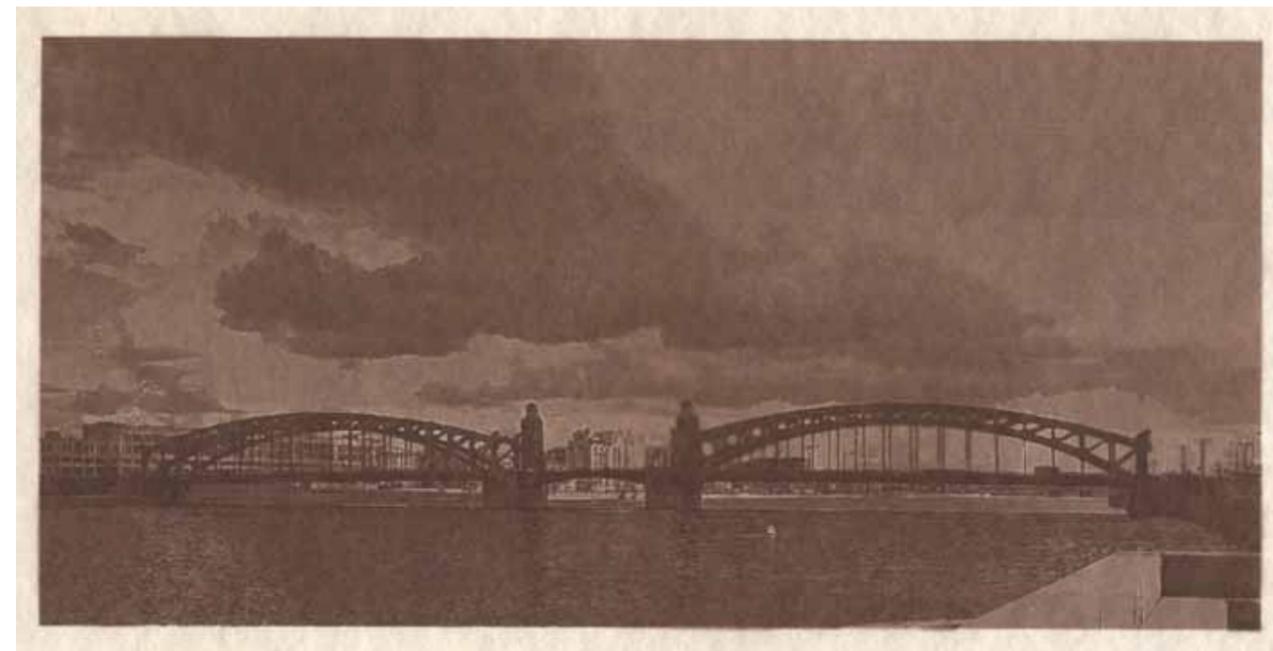
«Натюрморт». Олег Деркунский. Цианотипия 36x36 см



«Мечта». Алексей Рыбин. Карбонпринт 20x14 см



«My Land #2». Mickaël Ferraro. Pinhole+Palladium print 20x15 см



«Мост». Александр Андреев. Соляная печать 21x10 см



«Thelonius Monk». Игорь Брякилев. Пинхол 30,63x25,08 см



**В этом году факультету
фотокорреспондентов
исполнилось 50 лет**

ВОПРОСЫ ДЕКАНУ

Специально для журнала «Контраст» о факультете фотокорреспондентов рассказал Павел Михайлович Маркин. Он уже более четверти века декан этого учебного заведения

— Как за те 25 лет, что Вы декан, изменился факультет: численность, состав (возрастной, социальный, половой), какая часть поступивших доходит до финиша раньше и теперь, как изменился уровень общефотографической и профессиональной подготовленности абитуриентов?

— Факультет изменился в корне. Когда я стал деканом в октябре 1983 года, не было ни учебных планов, ни практических занятий, ни экспресс-съемок, ни творческих конкурсов, ни курсовых, ни дипломных работ... Тогда я был один на 80 слушателей. Сегодня у нас пять учебных групп и кроме меня преподают еще четыре куратора. Все это наши выпускники. И мастер-классы, и лекционные занятия, и лекции-практикумы мы поручаем проводить нашим бывшим студентам. Теперь мы каждый год принимаем на факультет 150 абитуриентов (раньше прием был только через каждые два года). Могли бы и больше. Но рынок и так перенасыщен нашими выпускниками.

Конечно же, не все выпускники становятся фоторепортерами. Даже, к концу второго года обучения половину слушателей приходится отчислять — у молодежи сегодня «в моде» две страшных болезни: крайняя необязательность и отсутствие пунктуальности. А с такими «заболеваниями», немисливо работать фоторепортером) — большинство просто не справляется с напряженными учебными планами. Ведь практически каждую неделю студент должен сдать два зачета — съемки на заданную тему. А еще необходимо еженедельно отчитываться о работе над курсовой или дипломной работой.

Ни возрастной, ни социальный состав за четверть века не изменились — мы, в этом смысле, самое демократическое учебное заведение. К нам приходят учиться и семиклассники и пенсионеры. Самое главное, чтобы в голове была искра божья и колоссальная работоспособность. Правда, последние годы резко увеличилась женская составляющая наших студентов. Я объясняю это большей социальной активностью прекрасной половины человечества, и УСИДЧИВОСТЬЮ, и, как говорит современная молодежь, «настырностью».

Мы при приеме на факультет не делаем ограничения в фотоаппаратуре. Раньше к нам поступали и со «Сменами», и с «Зоркими» и с «ФЭДами»... Сегодня некоторые приходят с простейшими цифровыми мыльницами. Только они быстро начинают понимать, что для творческой фотографии это скорее кандалы, чем крылья и начинают приобретать профессиональную или полупрофессиональную фотоаппаратуру. Впрочем, при наличии таланта, хороший кадр можно сделать и ведром...

К сожалению, за эти годы снизился уровень общефотографической и технической подготовленности студентов. Объясняю я это тем, что из нашей жизни практически исчезли фотокружки в школах, Домах пионеров, лицеях, вузах. По пальцам можно пересчитать фотоклубы. Молодежь не интересуется специальной литературой, а всю информацию в основном, черпает в Internet.

Именно поэтому на вступительных экзаменах мало кто из абитуриентов может объяснить, что такое фокусное расстояние или глубина резкости...

— Сейчас, когда так много слушателей и пришлось разделить поток на группы с разными кураторами, проще Вам стало как декану или сложнее? Вы даёте кураторам полную свободу или оставляете последнее слово за собой?

— Стало и проще и сложнее одновременно. Да, все они наши выпускники, но каждый из них творческая личность. И им, увы, тоже присущи недостатки современной молодежи, но я не могу терпеть опозданий на занятия, или постоянное откладывание на завтра то, что можно сделать сегодня. С такими кураторами приходится расставаться, благо, что есть большой «золотой запас» наших талантливейших выпускников. Свобода каждого куратора ограничивается нашими общими требованиями. Например, я не потерплю, если куратор одобрит тему курсовой работы связанную с риском для жизни. Мне совсем не нравится, и когда кураторы вместе со студентами, например при выборе темы для дипломной работы, увлекаются только отрицательными сторонами жизни нашего общества.



Евгений Асташенков рассказывает о своих работах учащимся факультета. 8.01.2003

— Про плюсы цифровых технологий в работе фотокорреспондента все прекрасно знают, о них только и говорится в рекламных проспектах. А какие Вы видите минусы цифры?

— Минус, на мой взгляд, один. Сегодня, даже большинство профессионалов, начинают меньше думать над построением кадра. Они не ВЫЖИДАЮТ КУЛЬМИНАЦИОННОГО момента съемки, а «поливают» с помощью серийной съемки десятки кадров в секунду, в надежде, что позже, за компьютером, они его найдут.

— Не думали ли Вы о том, что следует ввести в курс обязательные основы традиционной, или как сейчас принято говорить, аналоговой фотографии, а лучше и вовсе ч/б?

— Мы думаем над этим. Но, по большому счету, мы все же профессиональные курсы. Нельзя объять необъятное. Хотя существует проект создания Санкт-Петербургского государственного института фотографии. Идею даже одобрила В.И. Матвиенко. Только вот финансовый кризис внес свои коррективы...

Это должен быть настоящий институт с дневным, вечерним и заочным обучением, с четырьмя факультетами — фоторепортеров, рекламных фотографов, художественной фотографии и бильд-редакторов.

Там мы планируем обязательное изучение ТРЕХ иностранных языков. В лабораториях и студиях нового института можно будет ни теоретически, а на практике изучить все секреты аналоговой фотографии. Хотя, хочу отметить, что и сегодня очень много наших студентов начинает возвращаться к пленочным фотоаппаратам, иногда даже к среднеформатным камерам и, что самое отрадное, к черно-белому изображению с ручной печатью. Наши студенты тоже начинают понимать, что именно это истинное ТВОРЧЕСТВО!

— Требования бильд-редакторов к фотоизображениям за последние лет 10-20 сильно изменились. Появился термин «фотоистория». Расценивается это по-разному. Кто-то считает, что от прямого репортажа издания уходят в арт, Кто-то — что современ-

ные «фотоистории» — это возрождение жанра фотоочерка.

— Я не отрицаю необходимость создания фотоисторий. Но и одиночный кадр нельзя отбрасывать в сторону. По своему собственному профессиональному (более чем сорокалетнему) опыту я вижу, что фотожурналистика развивается по спирали. Сегодня по пальцам можно пересчитать издания, где публикуются большие фотоматериалы. Но, я уверен, что пройдет время и фотоистории, фоторепортажи и фотоочерки займут достойное место и в газетах, и журналах. А потом, через несколько лет опять на полосу будет главенствовать только один снимок. кадр.

Только не надо путать фотоисторию с фотоочерком. По большому счету, фотоочерк сегодня практически исчез из фотожурналистики. В первую очередь, из-за своей трудоемкости. Фотоочерк немисливо сделать за день или за пару дней. Для создания фотоочерка необходимо большое время и высочайший профессионализм. В этом жанре нельзя безболезненно выкинуть или даже поменять местами какой-то кадр, что очень часто мы наблюдаем сегодня в фотоисториях. Фотоочерк — это высочайший профессиональный пилотаж, доступный только единицам профессионалов.

— Задача фотокорреспондента — создать максимально объективный документ или высказать своё отношение к увиденному/пережитому, так сказать, самовыразиться?

— Самовыражение — это главное в фотожурналистике. Самой высокой оценкой для фоторепортера должно быть стать мнение профессионала или даже читателя, когда они вдруг за любым литературным псевдонимом узнают тебя. Этому научить — самое сложное в нашем деле. Невозможно всех стричь под одну гребенку...

У нас на факультете отрицательное отношение к постановочному кадру. А этим грешат сегодня очень многие издания. Жизнь гораздо богаче, чем может показаться, на первый взгляд. Главное, дожидись или не прозевай СВОЙ кадр! Он рядом с тобой — ты только присмотришься повнимательней и постарайся это мгновение сохранить для истории.

— Когда возникла такая форма, как зачёт и творческий конкурс?

— И зачет, и творческий конкурс ввел я с приходом на факультет. Также, как и экспресс-съемки. Вот идею курсовых и дипломных работ предложил наш куратор Сергей Максимишин. И мы с радостью включили их в наш учебный процесс.

Меняются темы, меняются требования. Остается эффект соревнования между студентами, когда каждый мечтает стать победителем и получить из рук декана приз за победу в очередном профессиональном состязании. Раньше итоги творческих конкурсов мы подводили сразу после практического занятия, когда собирались все вместе в Зеленой гостиной Дома журналиста. Сегодня мы определяем победителя перед каждым лекционным занятием, когда студенты на экране просматривают работы всех претендентов (по три лучшие фотографии от каждой группы), а затем общим голосованием мы называем абсолютно победителя.

В этом году дух соревнования просочился и в наши курсовые и дипломные работы. За лучшую фотоисторию мы к 50-летию факультета придумали специальный приз «Золотая марка». Помимо диплома и фирменной футболки на итоговой фотовыставке студентов на Невском, 20 (где нас приютили наши друзья из Фотодепартамента) мы вручили студентке ПЕРВОГО курса Ирине Юльевой конверт с денежной премией. Она создала очень интересный и теплый материал «Самое дорогое» о своих друзьях из Дома инвалидов. Показательно, что второе место в этом соревновании занял ее супруг — наш выпускник Виктор Юльев.

— Каков сейчас статус факультета? Не думали ли вы о том, чтобы придать ему более «официальное» положение, что позволило бы выдавать диплом? Хотя и понятно, что скажем из выпускников других образовательных учреждений выходит гораздо меньшее число состоявшихся фотокорреспондентов.

— На это вопрос я ответил раньше, а об авторитете нашего факультета говорит и количество абитуриентов, желающих каждый год поступить к нам, и армия наших выпускников. Это и фоторепортеры различных изданий по всему миру, и рекламные фотографы и фотохудожники с мировыми именами. К сожалению, не все наши воспитанники становятся фотожурналистами. Для этого надо иметь и еще особый склад ума. Одним словом — **ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТ — ЭТО ДИАГНОЗ!**

— Как развивается сейчас история с помещениями? Вернется ли когда-нибудь факультет в Дом журналистов?

— Это очень больной для нас вопрос. Сейчас мы проводим занятия в 75-й школе Петроградского района, где нас приютили наши друзья. Вернемся ли мы на Невский, 70, не знаю. Реставрация затянулась на несколько лет и конца пока не видно, даже в перспективе. Когда мы уходили оттуда, нас было всего сто человек, а сегодня — в три раза больше. Мы выросли из коротких штанишек.

— Павел Михайлович, факультет под вашим началом выпустил уже целую плеяду успешных фотокорреспондентов. В чём, на Ваш взгляд, главный «фокус» обучения на факультете и почему другие обучающие учреждения, в том числе государственные, менее успешны в воспитании фотокорреспондентов?



Творческая встреча с Дмитрием Балтерманцем. 05.1981



Илья Наровлянский в гостях у первокурсников. 26.01.1999

— Я сам выпускник факультета журналистики Государственного университета. И в ту пору, почти сорок лет назад, да и сейчас, на мой взгляд, во всех подобных учебных заведениях слишком много времени и внимания уделялось и уделяется азам фотографии. А во главу угла ставится художественная фотография. Отсюда и результат — за четыре десятилетия я по пальцам могу пересчитать фотокорреспондентов, которые пришли в журналистику.

— Как сейчас складывается ситуация с поддержкой факультета со стороны государственных и коммерческих структур? Или же факультет полностью «хорасчетная» организация и помощи нет?

— Никакой финансовой (я не говорю о моральной и информационной) поддержки никогда и ни от кого не получали. Варимся в собственном соку. Мы полностью хорасчетная организация. Университет рабочих корреспондентов Союза журналистов, составной частью которого мы были, канул в Лету. Теперь мы существуем и развиваемся сами по себе.

— Скажите, пожалуйста, несколько слов о мастер-классах, встречах с интересными фотографами, людьми смежных профессий и интересов. Кто будет приглашен в этом учебном году и кто из известных людей встречался со студентами факультета в прошлые годы?

— В прошлом году учебный год для первокурсников мы начали с мастер-класса Андрея Поликанова и Юрия Козырева. В зале собрались не только вновь приехавшие 150 студентов, но и второкурсники и наши выпускники — яблоку было негде упасть... Наши гости были поражены количеством слушателей и готовы отныне выступать у нас по первому намеку.

В этом году учебный год начинается легендарный фо-

торепортер Юрий Козырев (фотоагентство NOOR). Мы пригласили его нынче одного, поскольку Поликанов в прошлом году «заговорил» всех, и у Козырева не осталось времени по-настоящему показать свои работы...

К нам с удовольствием приходят с мастер-классами Сергей Максимишин, Дмитрий Ловецкий, Анатолий Мальцев, Дмитрий Горячев, Игорь Лебедев, Борис Михалевкин, Владимир Никитин, Александр Беленький, Андрей Чепакин, Александра Деменкова и очень, очень многие бывшие наши выпускники. Несколько раз у нас проводил мастер-класс известный коллекционер советской фотоаппаратуры, генеральный директор МНТК «Микрохирургия глаза» имени С.Фёдорова — Леонид Балашевич. Постоянно выступают у нас сотрудники фотоагентства Интерпресс, Юрий Белинский из ИТАР-ТАСС, бывали у нас Дмитрий Балтерманц, Николай Рахманов, Рудольф Кучеров и Алексей Варфаламеев из АПН, Виктор Ахломов из «Известий», ведущие рекламные фотографы Игорь Сахаров и Александр Насонов, английские фотографы Эльвира Ватс и Юрий Андерегт. А мастер-класс по вопросам авторского права в новом учебном году проведет опять патентный поверенный РФ, адвокат, главы юридической компании «Усков и Партнеры», ведущий российский специалист в области интеллектуальной собственности Вадим Усков...

— Что Вы с высоты вашего возраста и фотографического опыта могли бы посоветовать людям только приходящим в фотографию?

— Ни дня без кадра! И будьте строже к себе!

Подготовил Александр Шмаков

Далее мы публикуем фотографии выпускников факультета разных лет выпуска



Сергей Максимишин (выпуск 1998 года)



Анатолий Мальцев (выпуск 1987 года)



Ольга Рачковская (выпуск 2004 года)



Александр Беленький (выпуск 1987 года)



Марианна Мельникова (выпуск 2000 года)



Александр Смирнов (выпуск 2004 года)



Лидия Смирнова (студентка 2 курса)



Тимур Багов (выпуск 2000 года)



В России День архивного работника отмечается 10 марта

ЦГАКФФД СПб

Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга является, безусловно, одним из богатейших фотохранилищ России, в нём хранится более полумиллиона фотодокументов, большая часть которых — оригинальные чёрно-белые негативы не стекле и плёнке. Все документы архива открыты для пользователей. О том, как эти самые пользователи работают с архивными богатствами журналу «Контраст» рассказала Елена Феликсовна Любомирова, заведующая отделом использования документов.

— Кто и для каких целей заказывает в Архиве фотоотпечатки чаще всего?

— За те годы, что я работала в читальном зале, приоритеты людей менялись. Одно время был всплеск кино- и телережиссеров, потом издательский бум (это деньги пошли). Все время тихо ходят краеведы — вот люди дотошные, и бесребреники в основном. Лет десять назад активно обращались к истории петербургских предприятий — делали музеи. Сейчас чаще всего ходят те, кто без этого не может чисто прагматически — архитекторы (для реставрации, но, к сожалению, и для реконструкции, а это, как вы понимаете, «две большие разницы»), искусствоведы, готовящие исторические справки. Дорогое удовольствие — историческая фотография.

— Раньше получить возможность работать в читальном зале архива можно было лишь представив письмо от организации с печатью, какое-то «отношение»... Сейчас ведь проще, т. е. работой может любой и заказывать с формулировкой цели вплоть до «для личных нужд»? Бывают ли случаи отказов желающим?

— Сейчас нет никаких проблем с работой в архиве. Предъяви паспорт — и можешь оформляться. Тем,

конечно, кто работает по поручению организации, лучше все-таки записаться письмом-отношением. Удручает в последнее время то, что люди (особенно молодые) приходят в архив неподготовленными, т. е. они не просто не знают правил работы в архиве, но и свою тему-то плохо представляют. Может быть, это издержки «интернет-зависимости»: там «кликнул» разок — вот тебе и весь поиск. В связи с этим вспоминается, как два исследователя (не могу переучиться называть их «пользователями», как теперь положено), скорее всего, не знакомые друг с другом, занимались историей Чесменского дворца. Один взял то, что лежало на поверхности, а другой так глубоко знал историю объекта, что и нашел много, и работать с ним было одно удовольствие.

— Вспомните, пожалуйста, какие-нибудь неожиданные темы поисков и цели использования.

— Почему-то сразу вспоминается исследователь, который занимался историей противогАЗа в России, на моей памяти он такой был один. Ещё помню, как доктор наук Наталья Борисовна Лебина пришла за фотографиями к книге «Проституция в Петербурге», чем меня вначале ошарашила (поскольку фотодокументов по этой теме в архиве нет), а затем преподавала

мне урок того, как, блестяще владея историей вопроса, можно проиллюстрировать и такое издание. Что же касается целей использования — наши фотография «играли» в спектакле «Отец» в БДТ, т. е. были частью оформления, да и разработка эскизов афишных тумб, появившихся в городе к его 300-летию, тоже не обошлась без участия наших документов.

— Бывает так, что дотошные исследователи замечают в карточках неточности и помогают правильно атрибутировать фотографию: персонажей, сооружения или время съёмки. Вспомните, пожалуйста, что-нибудь яркое.

— Мы с уважением относимся к специалистам, которые долгие годы занимаются изучением одной темы, благодарны им и доверяем их поправкам. Вы ведь, как фотограф, прекрасно знаете, как авторы аннотируют свои работы. А если коллекцию передают родственники (и это не семейные фотографии, где они могут владеть информацией)... Хотя архивисты при описании документов, принимаемых на хранение, и используют всевозможные источники информации (и печатные, и электронные), есть ещё много возможностей уточнить архивные описания. Хочу привести два случая. Первый — уточнение группы наших документов по истории репинских «Пенат» научным руководителем этого музея Еленой Владимировной Кириллиной, признанным авторитетом в своей области — уточнились и люди, и даты событий. А второй случай таков: к нам с запросом обратился молодой человек, который искал своего дядю, заснятого в день открытия табачного магазина «Гавана» (был такой в начале Каменноостровского проспекта). Такая фотография действительно находится в нашем архиве, но до этого момента была проаннотирована как «Посетитель у прилавка магазина», а теперь имя этого человека уточнилось.

— В год 300-летия Петербурга редко какое издание обходилось без городского вида, взятого из Архива. Не помните, вообще какие фотографии в рекордсменах по количеству публикаций? Вообще, какие темы заказываются чаще всего? Понятно, что к январю — блокада, к маю — победа, а ещё?

— В конце 1980-х, конечно, очень много заказывали фотодокументов по истории царской семьи. А так, остальное время в лидерах виды Невского проспекта (в основном, панорамы) и набережных (чаще других — Фонтанка и Николаевская набережная).

— Какие темы, казалось бы, «лежащие на поверхности» до сих пор должным образом не востребованы?

— На удивление мало заказывают фотографий 20-30-х годов. А это уникальное время и у нас много документов, удивительно хорошо его отражающих.

— Чего в Архиве нет из того, что часто спрашивают? Я знаю, что нет оригиналов негативов с Лениным, они все в Москве, нет изображений церкви, что была на месте торгово-развлекательного комплекса на месте Невских бань, нет Святого Серафима Вырицкого, а ещё чего нет?

— Не совсем так. Есть один оригинальный негатив, где Ленин на похоронах своего родственника Елизарова. А вот портреты Святого Серафима Вы-

рицкого действительно нет, более того, очень часто приходится расстраивать исследователей, интересующихся церквями Петербургской губернии, особенно отдаленных уездов — люди активно взяли их возрождать, а у нас очень мало этого материала.

— На каком сейчас этапе создание электронного каталога? Может ли он заменить привычные картонные карточки и Вас с Вашей памятью и опытом?

— Уже более ста тысяч документов внесены в наш электронный каталог — соответственно, столько же представлено и на нашем сайте, который, кстати в последнее время, стал более востребован из-за открытия на нем раздела «заказ фотографий». Поиск в именном каталоге теперь в основном осуществляется с помощью компьютера. Но параллельно должен существовать, на мой взгляд и традиционный, «карточный», как вы его называете, каталог. Ведь, организовав цифровую Президентскую библиотеку, книжек никто не выбросил — такая вот аналогия.

— Запомнился такой случай: смотрел я ящик «визит в Петербург президента Франции Эмиля Лубе, 1902 г.». Он в один из дней был вместе с Государем Императором на маневрах в Красном Селе, карточек — целая стопка, и в ней — вдруг — конь Николая Второго. А вот придёт к Вам исследователь и скажет: «Мне надо найти коня Императора». Где он будет искать? В ящиках «конюшня Царской фамилии», «выезды», ещё в паре каких-нибудь. Но ведь искать коня в ящике «визит Лубе» никому в голову не придёт. Тут-то на помощь приходите Вы...

— Ну, про этого коня я сразу вряд ли вспомню. Вообще любой фотодокумент или группа документов несёт в себе столько деталей, столько подробностей, что работа с ними, внимательное их рассмотрение-изучение является исследованием, зачастую захватывающим. Это Вам не мышкой щёлкать.

— В Российском государственном архиве кинофотодокументов в Красногорске «копирование фондов, коллекций в полном объёме не разрешается». Не приходил ли кто-нибудь с чемоданом денег и просьбой напечатать всё, что есть?

— Для копирования нашей коллекции не хватит и чемодана денег. Гораздо больше мы будем рады чемоданам негативов, ведь именно в архиве они обретут бессмертие.

Подготовил Дмитрий Горячёв

В следующих номерах журнала мы планируем материалы о работе и других отделах архива: отделе обеспечения сохранности и отделе комплектования.

Сайт ЦГАКФФД СПб: www.photoarchive.spb.ru

Все фотографии, использованные в публикации — из собрания ЦГАКФФД СПб



Собор Пресвятой Троицы (Троице-Петровский). Санкт-Петербург. Нач. 20 в.



Фонтанка в районе Семёновского моста. Санкт-Петербург. Нач. 20 в.



Невский проспект, дом 20. Санкт-Петербург. Нач. 20 в.



Вид Невского проспекта. Санкт-Петербург. Нач. 20 в.



Конь Императора Николая II. Красное Село. 1902 г.



Табачная фабрика А.Н.Богданов и К°. Табакорезательное отделение. Санкт-Петербург. Нач. 20 в.



Император Николай II садится в свой автомобиль после посещения 4-й международной автовыставки. Санкт-Петербург. 1913 г.



Доктор медицины А.Л.Мендельсон демонстрирует своего пациента в музее алкоголизма при Народном доме императора Николая II. Санкт-Петербург. 1909 г.



Очередь за водкой на проспекте 25-го Октября. Ленинград. 1925 г.



Разрушенная церковь Священномученика Мирона при лейб-гвардии Егерском полку. Ленинград. 1934 г.



Участники траурной церемонии на площади Жертв Революции, посвящённой похоронам В. И. Ленина в Москве. Петроград. 1924 г.



Пионерский поход. Вырица. 1935 г.

 **2010**

**КРАСНЫЙ
МАТРОС**
15 ЛЕТ В СТРОЮ

ЯНВАРЬ	ФЕВРАЛЬ	МАРТ
п в с ч п с в 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	п в с ч п с в 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28	п в с ч п с в 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
АПРЕЛЬ	МАЙ	ИЮНЬ
п в с ч п с в 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30	п в с ч п с в 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30	п в с ч п с в 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
ИЮЛЬ	АВГУСТ	СЕНТЯБРЬ
п в с ч п с в 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	п в с ч п с в 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29	п в с ч п с в 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
ОКТАБРЬ	НОЯБРЬ	ДЕКАБРЬ
п в с ч п с в 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	п в с ч п с в 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30	п в с ч п с в 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

**НЕ ДРЕЙФЬ,
ТОВАРИЩ!**

ВЧЕРА





В декабре 1995 года
увидел свет первый
номер петербургского
фотографического
журнала «Субъектив»

Журнал «Субъектив». От редактора

До революции в северной столице были фотографические издания, после — нет. Журнал «Субъектив» стал первым. Как было сказано в редакторской колонке первого номера «Отсутствие доступного специального фотожурнала приводит к упадку фотографического творчества в стране... Ликвидировать создавшуюся ситуацию и есть главное предназначение "Субъектива"». Содержание номера было многообещающим. Открывался он статьей известного американского искусствоведа Джона Жарковского, а список публикуемых авторов представлял вершины петербургской фотографии. Вышло, однако, только 7 номеров журнала. Даже, скорей, только 6 с половиной. Последний выпуск был уже не похож на прежний «Субъектив», хотя еще носил это название. Рассказать об истории издания журнала «Субъектив» мы попросили человека, который был тогда главным редактором — Ивана Ивановича Любимова.

Собственно о журнале «Субъектив»

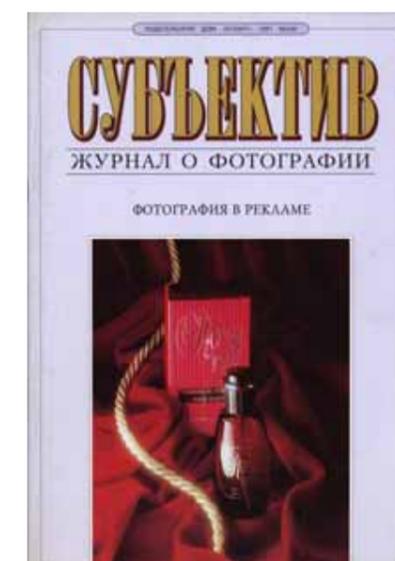
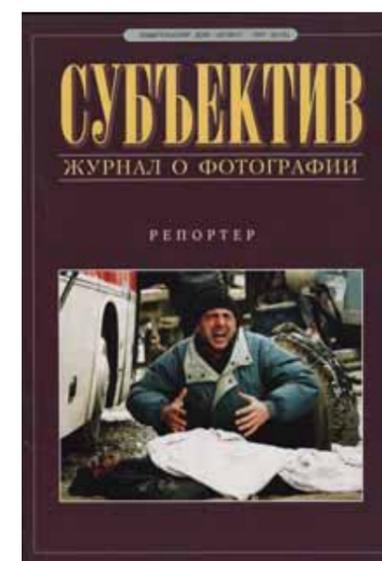
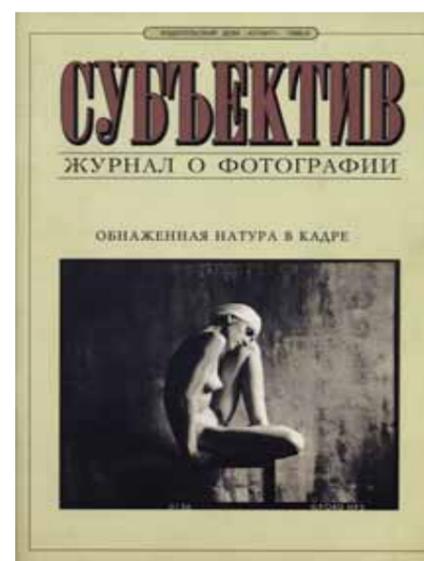
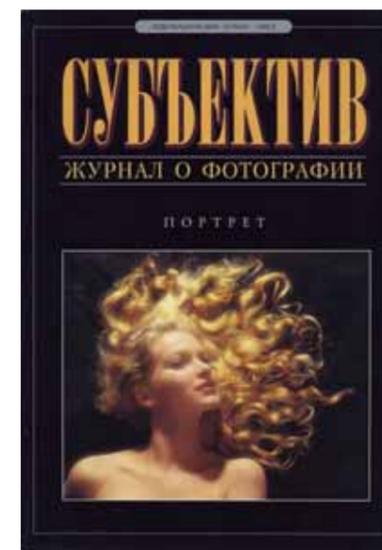
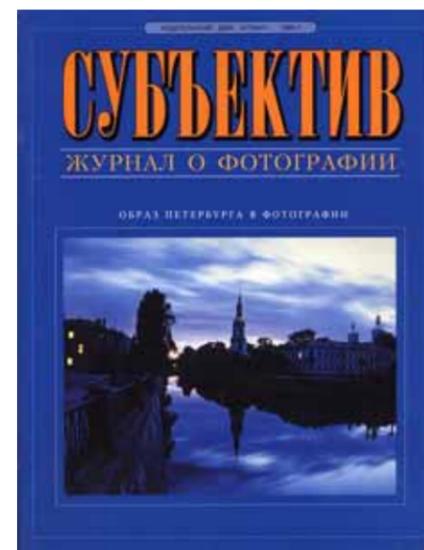
Как ни странно, мысль о создании петербургского фотографического журнала пришла в мою голову в самый, казалось бы не подходящий момент. Начало 90-х было смутным временем в нашей истории. Помыслы большинства были о добычании «хлеба насущного». Я тоже — перебивался. Но жить-то хотелось не только одним днем.

Вызнав у знакомого художника, работающего в издательско-рекламном бизнесе, принципиальную схему «родов» нового проекта, взялся за перо. Дома, на кухне, исписал несколько листочков писчей бумаги. Получилось описание журнала, в котором речь шла не о камерах и объективах, пленках и технологиях, а именно о фотографии как визуальном изображении, — о самом главном и существенном, без чего все остальное просто теряет смысл. «Совет-

ское фото» тогда уже умирало, а чешское «Фоторевю» оставалось журавлем в небе. К тому же, очень хотелось, чтоб достойное фотографическое издание было в Питере. А хоть бы и «в пику» Москве.

Затем распечатал их на пишущей машинке под копирку, получил десяток экземпляров страниц по шесть каждый. Носил эти бумажки всегда с собой. Специально по издательствам не ходил, но при возникающих okazиях, показывал «проект» потенциальным инвесторам.. И вот, будучи по своим рабочим делам в Издательском доме «Атлант», и уже собираясь уходить, я решил «планов своих громадь» оставить и на столе начальника. В ответ услышал: «Ну, так с этого и надо было начинать». Так все и началось.

Номера «Субъектива» были тематические. Примерно две трети номера были посвящены определенному жанру фотографии. Очень важна была подача материала. Работа даже очень хорошего версталь-



Мало у кого сегодня сохранились все номера журнала «Субъектив»

щика, никак не отменяла труд художника. Лучшая бумага, лучшая полиграфия. Нам хотелось сделать в меру консервативный, по петербургскому классический журнал.

Многое приходилось делать самому. В том числе и договариваться с рекламодателями. Рекламные модули в «Субъективе» стоили дорого (так и должно быть в таком издании), рекламодатели соглашались с большой осторожностью. Да и время было сложное. Бывали ситуации, когда нужно было принимать ответственные решения. А у редактора больше полномочий, ему это сделать проще. Потом уже появился и менеджер по рекламе, но со временем это принесло новые проблемы. Они-то и стали фатальными. Рекламный отдел не смог отстаивать содержательную политику журнала в переговорах с рекламодателями. Давление было очень сильным. Рекламодатели требовали «упрощения» материалов, по сути

речь шла о превращении «Субъектива» в рекламно-информационное издание. Для меня это было неприемлемо. Но издатель принял свое решение, и последний, седьмой номер «Субъектива» вышел уже при «двоевластии» в редакции. Это был не мой вариант. Когда вышел номер, и был виден результат, всем стало очевидно, что это «не то».

Да, такой журнал, как «Субъектив» вряд ли сможет приносить большой доход. Но окупать себя он может вполне. Ведь «Субъектив» прекратил свое существование не из-за экономических причин. Уверен, что самоокупаемость подобных изданий вполне возможна. Сбалансированность концепции и рекламной политики, команда единомышленников были бы залогом успеха. В «Субъективе» команды не было...

Я, став главным редактором «Субъектива» был никем в системе СМИ. У меня было только одно желание — желание делать журнал.



Иван Любимов в клубе «Манхэттен», 2007 г.

Об отношениях с фотографами

Когда работаешь, — пусть даже не редактором, а только исполнителем подобного проекта, — естественным образом наживаешь себе врагов. Если ты будешь угождать всем, то у тебя просто не будет своего проекта. «Субъектив» был первым опытом такого рода издания, и приходилось сталкиваться с тем, что не у всех фотографов было понимание роли и функций редактора, специфики его работы. Зачастую фотографы не могли примириться с тем, что редактор может и должен принимать какие-то решения сам, исходя из своего понимания ситуации и политики журнала. Ведь еще при создании первого номера, многие вопросы обсуждались совместно, многие идеи родились из разговоров с фотографами Чежиным, Титаренко, Смеловым, Маркиным, Белинским, Потемкиным и многими другими. То же название, — «Субъектив», — придумал Александр Китаев.

Но журнал не может быть клубом, да и быть заменой клуба он не должен. Без авторитарности не обойтись...

Ну, а для избежания проблем с «оценкой», я договорился с издателями, что мы будем платить за каждую опубликованную фотографию любого автора одну и ту же цену — 20 долларов, что по тем временам было довольно много. Забегая вперед, скажу, что в «Камере Обскуре» такой открытой политики уже не было. Да и вообще, время было по-своему очень циничное. Какой-нибудь столичный или иностранный делец от фотографии мог, наговорив приезжему провинциальному автору слов о несформировавшемся фотографическом рынке, несвоевременности темы и пр.,

купить за бесценок его снимки, и вскоре, где-нибудь за границей продать эти же фотографии за более серьезные деньги.

О разнице восприятия

В области художественной фотографии аудитория лучше воспринимает и понимает *своих* авторов. Почему некоторые фотографические проекты западных авторов нам не доступны для понимания? Потому что там абсолютно другая эстетика. Мы воспринимаем снимок именно как некую законченную «картину». Изобразительные (композиция, свет, ракурс) так же как и драматургические (содержание, подтекст) достоинства фотографии для нас являются определяющими и, чаще всего, достаточными. Современная западная фотография оперирует в основном понятием «проект». Здесь определяющим становится литературно-концептуальный критерий. Обостренная индивидуальность автора в сочетании с сегодняшними проблемами общества, в котором он живет, рождает произведения, кажущиеся нам «холодными». Для адекватного восприятия нам требуется сопроводительный текст, вводящий в тему или проблему.

Таким образом, «своего» автора мы можем понять и оценить на интуитивно-подсознательном уровне; осмысление и оценка «западника» требуют дополнительной информации и ее предварительного уяснения.

О журнале «Камера Обскура»

Когда вышел первый номер «Субъектива», до нас дошла информация, что и в Москве готовится к из-



Последний «Субъектив» уже был не похож сам на себя. За ним последовала «Камера обскура»

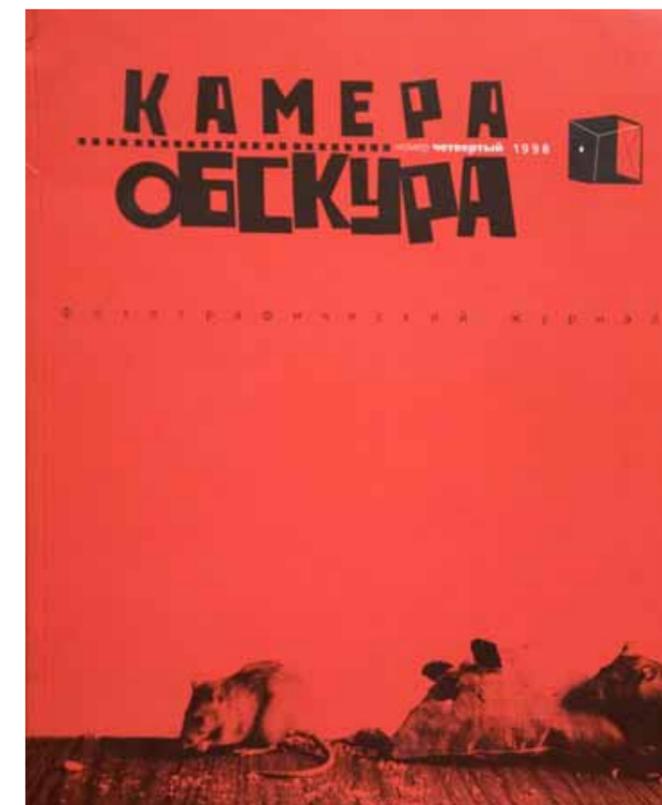
данию подобный проект. Действительно, примерно тогда же Сергей Касьянов начал выпускать «Камеру Обскуру». Журнал был и по объему и по формату больше нашего, был заявлен ежеквартальным, но выходил нерегулярно. Впоследствии я познакомился с Сергеем; наши взгляды на фотографию оказались схожими. Через год, когда в развитии «Субъектива» возникли такие проблемы, которые я преодолеть был не в силах, Касьянов предложил мне должность редактора своего журнала. В «Обскуре» я был уже далек от всех финансовых и организационных дел. Моей задачей было наполнить содержанием все 98 полос журнала.

Если «Субъектив» стремился показать всю реальную палитру современной, прежде всего петербургской, фотографии, то «Камера Обскура», — это эстетское издание, где были представлены «продвинутые» фотографии, «недосягаемые» образцы. Те ориентиры, к которым стоит присмотреться.

К сожалению, у журнала «Камера Обскура» тоже была недолгая судьба. Случился 1998 год, дефолт, и журнал не смог продолжать свое существование. Последний номер вышел в ноябре девяносто восьмого года.

О себе

Судьба благосклонна ко мне; почти всегда я занимался тем, что мне было интересно. В школьные годы я увлеченно занимался судомоделизмом. Окончив «Корабелку» строил уже настоящие корабли на Балтийском заводе. Фотографией тоже увлекался с



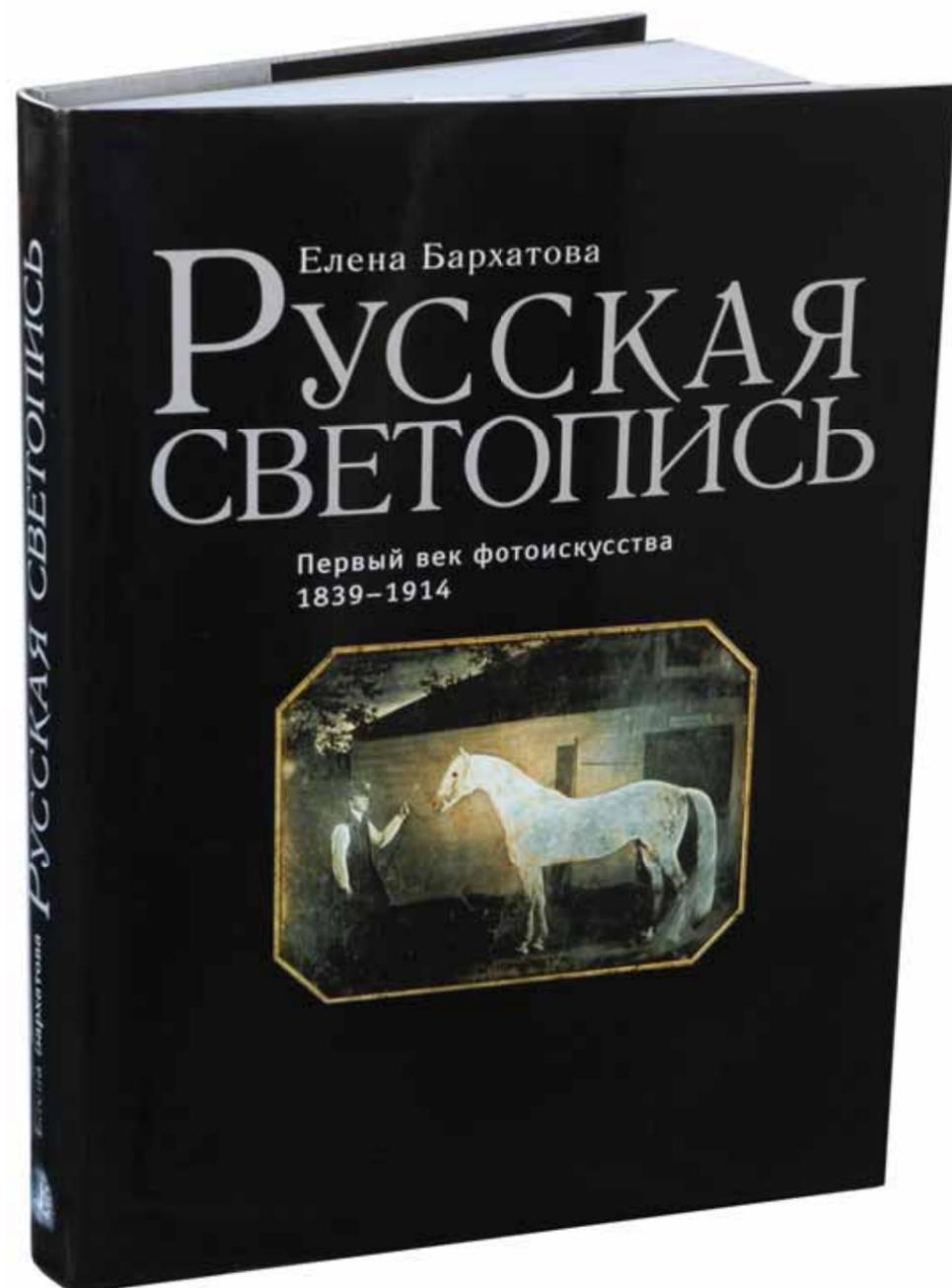
детских лет, был полноценным творческим фотографом-любителем. Перестройка дала возможность легко превратить хобби в любимую работу: кооператив «Ретро», фотожурналистика, фотожурналы. Времена «Субъектива» были одной из интереснейших и значимых страниц моей жизни.

P. S. Занимаясь фундаментальной наукой, ученый реализует свой личный творческий потенциал, решая свои, волнующие его научные проблемы за счет государства. Государство в буквальном смысле оплачивает эгоистическое самоудовлетворение «сумашедшего». Автор издательского проекта, найдя издателя, прежде всего эгоистично решает свой вопрос — материализует свои фантазии. При любом развитии событий автор прежде всего должен быть благодарен тому, кто превратил благородные помыслы в реальные тиражи. Пользуясь случаем, выражаю свою искреннюю признательность издателю Даниле Александровичу Ежкову, без которого «Субъектив» и не родился бы.

Подготовил Алексей Савкин

Впервые опубликовано
в журнале «Цифровик»,
май 2007 г.

Подборку журналов «Субъектив»
из своей библиотеки любезно предоставил
фотограф Сергей Леонтьев



ПОЗАВЧЕРА



www.liki-rossii.ru



10-й год издания журнала
«Вестник фотографии»
пришёлся на очень
непростые времена

Семнадцатый год



В одном букинистическом магазине я наткнулся недавно на полный комплект журналов «Вестник фотографии» за 1917-й год. С большим интересом прочёл их все. Действительно, интересно проследить, как события этого очень непростого для России года отразились в фотографическом издании. Есть сетования на то, что отечественные производители выпускают фотоматериалы низкого качества, взвинчивают цены и списывают всё на войну, есть правила скупки фотооптики у населения для пополнения «фотопарка» армии. В номере за февраль-март редакционная статья начинается поздравлением читателей с обретением свободы, а заканчивается призывом присылать в редакцию фотографии февральских событий для создания музея Революции. А вот что произошло в октябре, никто толком не понял, в номере за ноябрь-декабрь редакция лишь наивно сокрушается, что очень мало прислано работ на конкурс, объявленный среди членов Русского фотографического общества и подписчиков журнала на тему «Пейзаж без воды»...

Воспроизводя первый номер из этого комплекта в полном объёме и в натуральную величину, мы не публикуем вклейки с иллюстрациями из-за их низкого полиграфического качества и нумерованные страницы с рекламой процветающих и ныне компаний.

Дм. Горячёв

ВѢСТНИКЪ ФОТОГРАФІИ

ГОДЪ X.

ЯНВАРЬ 1917.

№ 1.

НОВОГОДНЕЕ.

Редакция поздравляет всѣхъ своихъ читателей и подписчиковъ съ Новымъ 1917-мъ годомъ и шлетъ свои самыя искреннія пожеланія всего наилучшаго,

Надѣясь на лучшее будущее мы начинаемъ Новый годъ—десятый годъ изданія „Вѣстника Фотографіи“. Пусть еще немало горькихъ минутъ придется пережить, немало огорченій и разочарованій перенести,—все-же заря лучшаго будущаго уже разгорается и яркое солнце правды и мира готово озарить своими живительными лучами измученную землю. Дай Богъ въ грядущемъ году обрѣсти миръ желанный, но такой миръ, который бы несомнѣнно давалъ въ будущемъ долгіе годы мирнаго развитія и спокойнаго процвѣтанія труду, наукъ и искусствамъ.

Но, ожидая лучшія мирныя времена, надо не покладая рукъ работать теперь, чтобы по возможности сгладить всѣ шероховатости и трудности переживаемаго момента. Сейчасъ все должно быть направлено къ общей цѣли—слоमितъ и побѣдить врага, но это не значить, что во всѣхъ остальныхъ вопросахъ жизни надо замереть и не дѣлать ничего до заключенія мира. Нѣтъ,—такое толкованіе ложно и преступно, такъ какъ не надо забывать, что если послѣ войны мы окажемся въ той же стадіи прогресса, въ которой были въ моментъ объявленія войны,—мы неизбѣжно останемся позади всѣхъ и вновь будемъ принуждены обращать свои взоры на западъ.

Все сказанное въ большой степени касается насъ,—нашего быть-можетъ и не очень значительнаго фотографическаго мірка,—не значительнаго по сравненію съ судьбами міра, но во всякомъ случаѣ имѣющаго свое опредѣленное мѣсто въ общемъ дѣлѣ культуры и прогресса.

Начнемъ съ того, что мы сейчасъ испытываемъ кризисъ въ смыслѣ добыванія всякаго рода фото-продуктовъ, а въ то же время Германія имѣетъ сейчасъ колоссальный запасъ этихъ продуктовъ. Что же будетъ послѣ

Вѣстникъ Фотографіи 1. 1917.

— 2 —

заключенія мира?.. Картина ясная: Германія кинетъ на рынокъ всѣ эти громадныя запасы, накопленныя за время войны, и по цѣнѣ очевидно очень недорогой, несмотря на сильныя таможенныя стѣсненія,—а мы радостно накинемся на этотъ потокъ товара, извѣстнаго намъ и ранѣе какъ превосходный. И наше дѣло—дѣло потребителей—будетъ очень маленькое: мы будемъ испытывать нужду въ фото-матеріалѣ—и будемъ брать на рынокѣ тотъ, который хорошаго качества и недорогъ по цѣнѣ; наша ли вина что это будетъ товаръ нѣмецкій?

А что же дѣлаютъ сейчасъ наши господа отечественные фабриканты?... Заботятся ли они объ усовершенствованіи своего производства, урегулированіи цѣнъ, поднятіи качества русскаго фото-матеріала?.. О нѣтъ! Мы всѣ знаемъ, что многія русскія фабрики пластинокъ стали выпускать во время войны товаръ во много разъ хуже, чѣмъ въ мирное время. А цѣны—сильно вздуты и, конечно, будутъ подниматься и еще. И все это прячется подъ общую нынѣ отговорку: „ничего не подѣлаешь; война“. Стыдно и совѣстно. Пора, давно пора перестать оправдывать свои небрежности, нерадѣніе, жажду наживы и россійскую лѣнь чрезвычайными обстоятельствами, вызванными войной. Встряхнитесь, господа!.. Приложите руки къ дѣлу и разстаньтесь съ тремя неизмѣнными коньками,—„авось“, „небось“, да „какъ-нибудь“, къ которому пристегнули новое: „въ теперешнее время все сойдеть“. Вѣдь по возстановленіи нормальной жизни вы опять будете прозябать подъ наплывомъ прекраснаго по качеству и недорогого по сравненію съ вашими цѣнами товара. Мы давно ждемъ проявленія вашей дѣятельности и со своей стороны сочтемъ своимъ долгомъ поддержать васъ и въ этомъ направленіи сдѣлать все, что въ нашихъ силахъ. А потому искренно желаемъ, чтобы 1917-й годъ принесъ съ собою радость увидѣть жизнь, прогрессъ и ростъ нашей отечественной фотографической промышленности.

Наше слѣдующее новогоднее обращеніе и пожеланіе направлено къ обществамъ и отдѣльнымъ фотографамъ. Господа!.. Не отговаривайтесь излишкомъ дѣла и не уклоняйтесь отъ исполненія своего долга по отношенію къ нашему міру фотографіи. Мы всѣ такъ или иначе принимаемъ участіе въ міровой борьбѣ, у всѣхъ насъ дѣла больше, чѣмъ было въ нормальное время.—но не забудемъ, что и міру фотографіи нужно итти впередъ и развиваться. Конечно, не такъ интенсивно, какъ это доступно было въ мирное время, но тѣмъ необходимѣе сдѣлать теперь все, что возможно, а потому,—удѣлимъ и любимому искусству хотя небольшой кусочекъ нашего времени. Устраивайте выставки, организуйте курсы фотографіи, привлекайте новыхъ членовъ въ ряды обществъ, вообще давайте то, что вы въ силахъ дать,—и вотъ уже большая работа сдѣлана и жизнь не остановилась.

И тогда,—вѣрьте,—мы сможемъ прекрасно подготовиться и съ честью встрѣтить лучшія мирныя времена и въ полной готовности приступить къ

— 3 —

новымъ болѣе широкимъ культурнымъ задачамъ, которыя неизбежно возникнутъ послѣ заключенія мира во всѣхъ областяхъ науки, искусства и промышленности, а въ томъ числѣ и въ нашей области—фотографіи.

Итакъ съ Богомъ за работу и пусть 1917-й годъ будетъ вамъ благопріятенъ.

Ниже мы помѣщаемъ правила выставки, устаиваемой нашимъ обществомъ на Пасхальной недѣлѣ 1917 года. Мы горячо призываемъ къ участію въ ней всѣхъ нашихъ членовъ и подписчиковъ. Мы увѣрены, что каждому изъ нихъ дорого развитіе и всякое проявленіе жизни нашего общества, а потому въ сущности каждый членъ общества долженъ хотя чѣмъ-нибудь способствовать этому развитію, этой жизни. И участіе въ выставкѣ даетъ легкую и каждому доступную возможность доказать свое искреннее и доброе отношеніе къ тому обществу, состоять членомъ котораго онъ находитъ для себя необходимымъ.

Въ заключеніе мы обращаемъ вниманіе на пунктъ правилъ, гласящій, что выставка откроется независимо отъ числа поступившихъ экспонатовъ и поэтому изъ-за небольшого ихъ количества отмѣнена не будетъ. Итакъ—выставка будетъ и отъ самихъ г.г. членовъ зависеть сдѣлать ее полнѣе, живѣе, разнообразнѣе и интереснѣе.

Редакція.

О выставкѣ.

Однимъ изъ самыхъ существенныхъ двигателей искусства по пути прогресса и совершенствованія, такъ же какъ и однимъ изъ самыхъ яркихъ и точныхъ показателей уровня искусства—являются несомнѣнно выставки произведеній искусства. Это положеніе относится, конечно, и къ нашему искусству свѣтописи, о чемъ мы сегодня и поведемъ рѣчь.

Собранныя въ одно мѣсто работы многихъ мастеровъ, поставленныя въ однѣ и тѣ же условія,—даютъ возможность сдѣлать правильную оцѣнку способностей каждаго автора какъ со стороны художественной его подготовки, такъ и со стороны техники. вмѣстѣ съ тѣмъ, суммируя впечатлѣнія отъ отдѣльныхъ работъ и отдѣльныхъ авторовъ легко можно оцѣнить и художественный и техническій уровень той корпораціи, которая представила на выставку свои произведенія.

Но въ то же время и для каждаго участника выставка имѣетъ огромное значеніе, что вполне понятно. Самому оцѣнить свои работы—очень и очень трудно,—въ большинствѣ случаевъ невозможно,—а мнѣнія друзей и знакомыхъ нерѣдко представляютъ собою пустой звукъ. Другое дѣло увидѣть свои работы среди массы другихъ работъ и сравнить свою технику съ тех-

никой других, а также путем того же сравнения обнаружить свои недостатки чисто-художественного характера,—недостатки, которые до того не замечались,—или же увидать достоинства, ранее не вполне понятны. Даже если экспонент не имеет возможности лично посетить ту выставку, куда он отправил свои работы, то и данный о выставкѣ подробный отчетъ съ перечисленіемъ работъ и указаніемъ ихъ достоинствъ и недостатковъ,—имѣетъ такое громадное воспитательное и развивающее значеніе, что ради одного этого необходимо принимать участіе въ выставкахъ.

Въ то же время участвовать въ выставкѣ необходимо не только уже старымъ, зарекомендовавшимъ себя работникамъ, но всякій начинающій, какъ только получит хотя бы небольшое удовлетвореніе отъ своихъ работъ, немедленно долженъ послать лучшія изъ нихъ, по своему выбору, на выставку, чтобы услышать ихъ оцѣнку, наравнѣ со многими другими. Если первые опыты окажутся неудачными и оцѣнка будетъ отрицательна и можетъ быть довольно рѣзка,—смущаться этимъ не слѣдуетъ. Наоборотъ: критическое указаніе недостатковъ послужитъ на пользу начинающему и дастъ ему возможность устранить эти недостатки въ будущихъ работахъ.

Вмѣстѣ съ тѣмъ задача критики въ дѣлѣ оцѣнки произведеній на выставкѣ не должна сводиться къ общимъ фразамъ и краткому упоминанію только именъ, хотя и всѣхъ участниковъ выставки. Задача ея гораздо шире. Необходимо разработать каждое произведеніе каждаго автора, указавъ подробно—чѣмъ оно хорошо и чѣмъ плохо. Пусть не забудетъ критика, что ея отзывы, ея разборъ,—предназначаютъ дальнѣйшій путь (конечно, преимущественно начинающему), избавляютъ его отъ ложныхъ и ошибочныхъ шаговъ—а потому самый подробный, строгій и тщательный разборъ—ея долгъ. Быть-можетъ окажется чрезчуръ скучнымъ перечень работъ и однообразное указаніе ихъ достоинствъ и недостатковъ,—но можно его разнообразить, вставляя отъ времени до времени среди незнакомыхъ и еще новыхъ именъ—уже извѣстныхъ именъ, при чемъ вотъ въ этомъ случаѣ критика можетъ спокойно ограничиваться общими фразами: уже сложившійся художникъ не нуждается въ понуканіяхъ и указаніяхъ, какъ начинающій. Да наконецъ выставки такъ не часты, что подробный отзывъ, данный о нихъ разъ-два въ годъ,—не составитъ особенно скучнаго отдѣла въ журналѣ, который этотъ критическій обзоръ помѣститъ. А значеніе такой критики громадно и послѣдствія ея—очень велики. Не громко будетъ сказать, что печатать такіе подробные отчеты и критическіе обзоры—прямой долгъ каждаго фотографическаго журнала. При этомъ мнѣ кажется, что было бы целесообразно, если бы на тѣхъ выставкахъ, на которыхъ производится присужденіе наградъ,—составленіе критическаго разбора лежало на самомъ жюри, производящемъ оцѣнку работъ. На обычныхъ-же выставкахъ типа „салонныхъ“, каковой типъ получилъ за послѣднее время очень большое распространеніе, должно производить критическій обзоръ то лицо, которое

завѣдуетъ художественнымъ отдѣломъ журнала,—а еще лучше, если группа лицъ, вполне компетентныхъ не просто въ художественномъ, но именно въ художественно-фотографическомъ отношеніи. Подчеркиваю: художественно-фотографическомъ отношеніи, потому что нерѣдки случаи, когда оцѣнку работъ на фотографической выставкѣ поручаютъ лицу, знакомому съ другой отраслью искусства—живописью, скульптурой и пр. и съ фотографіей знакомому только по рассказамъ. Это такъ же нелѣпо и неправильно, какъ если бы фотографу-художнику предложили произвести оцѣнку тѣхъ живописныхъ и скульптурныхъ работъ, которыя быть-можетъ для него и знакомы, но главное,—онъ не можетъ ихъ цѣнить, какъ не понимающій всѣхъ тонкостей искусства, доступныхъ только человѣку, въ совершенствѣ изучившему эту отрасль искусства. Поэтому для оцѣнки фотографическихъ работъ долженъ быть приглашенъ не художникъ-живописецъ, а именно художникъ-фотографъ. Тогда отзывамъ критики можно спокойно вѣрить, зная, что она въ умѣлыхъ, опытныхъ, а главное въ понимающихъ, всѣ тонкости фотографіи, рукахъ.

Подобная постановка дѣла критики въ связи съ самымъ широкимъ участіемъ фотографовъ въ выставкахъ принесетъ такіе богатые плоды, что все только что сказанное необходимо усиленно проповѣдовать и насаждать какъ среди обществъ, такъ и среди отдѣльныхъ лицъ, которымъ близки и дороги интересы фотографическаго искусства.

Е. Мелодіевъ.

Москва, январь 1917.

П Р А В И Л А

устройства товарищеской выставки членовъ Русскаго Фотографическаго Общества въ Москвѣ на Пасхальной недѣлѣ 1917 года.

- 1) Выставка состоится въ помѣщеніи Общества—г. Москва, Кузнецкій мостъ, пассажъ Джемгаровыхъ,—съ 26 марта по 9 апрѣля 1917 года.
- 2) Въ выставкѣ принимаютъ участіе всѣ члены Русскаго Фотографическаго Общества въ Москвѣ и всѣ подписчики журнала „Вѣстникъ Фотографіи“.
- 3) На выставку принимаются работы исполненныя любымъ фотографическимъ процессомъ, какъ художественной, такъ научной и регистрирующей фотографіи.
- 4) Выборъ сюжета предоставляется усмотрѣнію авторовъ.
- 5) Такъ какъ выставка имѣетъ цѣлью показать—какъ мы работаемъ въ настоящее особенное время,—то представляемая на выставку работы никакой предварительной критической оцѣнкѣ не подлежатъ.
- 6) Работы могутъ быть выполнены контактнымъ печатаніемъ, увеличеніемъ или диапозитивнымъ способомъ, а также и всѣми способами цвѣтной

фотографіи. Размѣръ снимковъ, а также и родъ монтировки ихъ—предоставлены усмотрѣнію авторовъ.

7) Число работъ каждаго экспонента—произвольно.

8) Всѣ работы снабжаются подписью автора и названіемъ картины.

Примѣчаніе: Лица, желающія остаться неизвѣстными, могутъ выставить свои работы подъ девизомъ, но въ такомъ случаѣ въ препроводительномъ письмѣ необходимо сообщить Правленію свой девизъ и фамилію съ полнымъ адресомъ.

9) Выставка открывается при любомъ количествѣ присланныхъ экспонатовъ и изъ-за ихъ небольшого количества ни въ коемъ случаѣ не отмѣняется.

10) Представленные на выставку экспонаты не могутъ быть взяты экспонентами до закрытія выставки.

11) Въ случаѣ продажи экспонатовъ—10% съ полученной суммы поступаетъ въ пользу Общества.

12) Послѣдній срокъ доставки экспонатовъ—10-го марта 1917 года.

13) Всѣ участники выставки получаютъ плакетъ.

Глаза на портретѣ.

Глаза, какъ говорятъ поэты—зеркало души. Поэтому отъ выраженія глазъ, болѣе чѣмъ отъ выраженія какой-либо другой части лица, зависитъ успѣхъ портрета. Тщательное изученіе этой стороны вопроса въ достаточной степени вознаграждаетъ фотографа, который стремится придать портрету своихъ друзей жизненность и естественность. Познакомиться съ этимъ не менѣе важно въ тѣхъ случаяхъ, когда намѣреваются дѣлать снимки, не являющіеся первоначально портретами. Какъ часто мы видимъ фотографическій снимокъ, на которомъ стремились изобразить улыбку, выражающую скорѣе гримасу. Если мы рассмотримъ этотъ вопросъ, то поймемъ, что причина неудачи заключается въ слѣдующемъ фактѣ: въ то время, какъ нижняя часть лица складывается въ улыбку,—все-же выраженія улыбки не получается изъ-за выраженія глазъ. Наши глаза должны улыбаться въ такой же степени, какъ и всякая другая часть лица, на это указываютъ удачные портреты съ изображеніемъ улыбающихся лицъ, а такъ же это подтверждается общепринятымъ выраженіемъ „смѣющіеся глаза“.

Выраженіе глазъ должно быть схвачено и воспроизведено на снимкѣ. Но какъ? Во-первыхъ, должна быть налицо выразительность. Если у того, съ кого снимаютъ портретъ, тусклый бессмысленный взглядъ, фотографическій снимокъ обязательно отразитъ этотъ тусклый, бессмысленный взглядъ.

Поэтому мы должны стараться вызвать жизнь на лицѣ, въ особенности же выраженіе глазъ, болѣе чѣмъ другихъ чертъ лица, должно быть натуральнымъ, непосредственнымъ, непринужденнымъ, такъ какъ имъ труднѣе придать какое-либо выраженіе, они менѣе подчинены контролю. Лучшій совѣтъ, который мы можемъ дать для сохраненія естественности, заключается въ томъ, что мы должны заинтересовать позирующаго и, по мѣрѣ возможности, не давать ему скучать.

Чрезвычайно важенъ вопросъ о направленіи глазъ. Въ хорошо выполненномъ портретѣ никогда не нарушается слѣдующее правило: если глаза не устремлены прямо на камеру, они должны смотрѣть въ томъ направленіи, куда обращена голова.

Иначе говоря, смотрятъ ли они прямо впередъ, или же если голова повернута и они смотрятъ въ сторону, то они должны быть обращены немного больше въ сторону, чѣмъ голова. Если голова повернута въ одномъ направленіи, а глаза смотрятъ въ другомъ, получается искусственность, принужденность выраженія, что можетъ-быть и цѣнно въ отдѣльныхъ случаяхъ, гдѣ подобное выраженіе соответствуетъ позирующему, но не во всѣхъ, такъ какъ главная цѣль портрета—сходство.

Выпуклые глаза или тѣ, которымъ свойственно выдвигаться впередъ, въ особенности, если рѣсницы темныя и длинныя, должны смотрѣть внизъ и, такимъ образомъ, нежелательное впечатлѣніе отъ тараченія глазъ исчезаетъ.

Если по какой-либо причинѣ глаза смотрятъ вверхъ, головѣ необходимо придать такое же направленіе, такъ, чтобы не было видно много бѣлка глазъ. Обычно обнаруживается, что глаза одного и того же лица неодинаковой величины или же не въ одинаковой степени открыты. Это можно подмѣтить почти у всѣхъ людей, но у многихъ это не очень замѣтно. Если это такъ, то это можно сдѣлать менѣе бросающимся въ глаза, придавъ головѣ такое положеніе, что глазъ больше другого и болѣе открытый будетъ дальше отъ камеры.

Миганіе или слабость глазъ, во время продолжительнаго позирования, обычно, препятствуетъ правильной передачѣ выраженія глазъ. Будетъ ли миганіе совершаться медленно или быстро, оно можетъ вызвать тусклость глазъ изъ-за рѣзкаго контраста глаза и свѣтлаго вѣка. Движеніе самихъ глазъ это другое дѣло, это вопросъ, который нужно рассмотреть. Позирующій долженъ устремить глаза по направленію къ камерѣ, совсѣмъ произвольно, во время приготовленія къ снимку, или даже въ моментъ снимка. Большая площадь освѣщенной стѣны въ мастерской или же бѣлый фонъ, помѣщенный передъ позирующимъ, иногда препятствуютъ естественному выраженію глазъ, придавая имъ сильный блескъ.

Ретушированіе часто искажаетъ выраженіе глазъ. Нѣкоторые ретушеры, кажется, придерживаются теоріи одной точки, отраженнаго свѣта въ

глазахъ, полагая, что нужно уловить эту блестящую точку, все прочее должно быть устранено; эта точка должна быть обострена и усилена и они даже ретушируютъ контуръ радужной оболочки. Такъ какъ глазъ—отражающая поверхность особенной формы и эта форма рѣзко обозначается отъ появленія на ней того, что она отражаетъ, каждая поправка должна быть сдѣлана съ чрезвычайной тщательностью; дѣйствительно, въ громадномъ большинствѣ негативовъ лучше не дѣлать никакихъ поправокъ. Можно съ увѣренностью сказать, что эта ретушь придастъ неестественность портрету и нѣтъ другой части лица, которой самое незначительное прикосновеніе ретушерскаго карандаша или ножичка могло принести такъ много вреда.

Можно заключить изъ всего что было сказано, что удобнѣе всего было бы во время приготовленія къ снимку достигъ надлежащаго эффекта и устранить необходимость ручной работы надъ негативомъ. Съ этой точки зрѣнія для фотографированія представляетъ затрудненія лицо, носящее очки. Но снять ихъ мы не можемъ, т.-к. въ противномъ случаѣ, впечатлѣніе будетъ неестественное, ни поступить такъ, какъ поступали въ былое время неосторожные профессиональные фотографы.—именно употребить пару очковъ, но безъ стеколъ. Впечатлѣніе отъ глазъ черезъ стекла очковъ совсѣмъ иное, чѣмъ безъ очковъ, это является наиболѣе характернымъ. Сами по себѣ стекла будутъ различны у различныхъ лицъ, т.-к. это не простыя, плоскія стекла. Кромѣ того, глаза привыкли смотрѣть на предметы черезъ очки не могутъ выглядѣть естественно, когда очки сняты.

Но въ дѣйствительности, если одѣть очки, глаза будутъ выглядѣть такъ, какъ они обыкновенно глядятъ, и очки не могутъ быть помѣхой. Все что было сдѣлано для этого вопроса заключается въ слѣдующемъ: часть стеколъ, находящаяся въ полѣ зрѣнія глаза, не должна отражать свѣтлаго предмета, т.-к. изъ-за него глазъ не будетъ видно. Незначительный отблескъ на стеклахъ не представляетъ чего-нибудь необычнаго, онъ будетъ создавать естественное впечатлѣніе о томъ, что на глазахъ очки, а не только остовъ ихъ. Небольшаго движенія головы достаточно, чтобы избавиться отъ ненужнаго отраженія. Если на стеклахъ есть лишній блескъ, его можно уничтожить слѣдующимъ образомъ: обратная сторона негатива покрывается матовымъ лакомъ. Контуръ стеколъ очковъ отмѣчается очень осторожно на лакѣ тонко заостреннымъ карандашомъ, лакъ на этомъ пространствѣ соскобливается, это избавитъ очки отъ лишняго блеска, не нарушая выраженія самаго глаза.

Старый практикъ.

Фотографія и живопись.

Въ первое время, послѣ открытія фотографіи, предсказывали, что новое искусство будетъ исключительно помощникомъ живописи. Между прочимъ таково было мнѣніе художника Поля Делярошъ, высказавшагося по поводу изобрѣтенія Нипсаса и Дагерра. „Художникъ“, говоритъ онъ, „хочетъ въ этомъ способѣ найти легчайшее средство получить рядъ эскизовъ, на которые въ былое время онъ потратилъ бы много времени и силъ и къ тому же получилъ бы ихъ не такими точными, какъ бы ни былъ великъ его талантъ“. Хорошо извѣстно также, что такой старый мастеръ художественной фотографіи, какъ Д. О. Хилль, давшій свои лучшія картины около 1843 года, употреблялъ въ началѣ фотографію, какъ предметъ вспомогательный. Въ наше время фотографіей пользуются многіе живописцы, главнымъ образомъ портретисты, и употребляютъ ее, какъ предварительную работу, для того чтобы избавить модель отъ лишняго позированія, и для самихъ себя, въ помощь памяти, составляя такимъ образомъ основаніе, на которомъ строится и завершается ихъ картина.

Не малый интересъ представляетъ для художника-фотографа сравнивать подобную вспомогательную фотографію съ написанной картиной. При этомъ сравненіи должно быть видно какъ сильно художественное произведеніе съ натуры отличается отъ механическаго произведенія фотографа—какъ сильно художникъ мнѣняетъ фотографію, желая выдѣлать свой художественный замыселъ. При этомъ сравненіи мы изучаемъ точно характеръ художественнаго произведенія; и затѣмъ сможемъ обсудить насколько художественныя стремленія того же художника могутъ быть достигнуты при посредствѣ только одной фотографіи. При этомъ мы приходимъ къ разрѣшенію стараго вопроса о родствѣ между художественной фотографіей и живописью. Мы можемъ, слѣдовательно, поддерживаемые нагляднымъ и доказательнымъ опытомъ, задать слѣдующіе вопросы: „Въ самомъ ли дѣлѣ является искусствомъ художественная фотографія?“ „Въ чемъ ея художественность?“ и „живописность ли это или что-либо особенное, свойственное специально фотографіи?“

Я недавно получилъ позволеніе у извѣстнаго и талантливаго портретиста Жозефа Тибора—воспроизвести одинъ изъ подобныхъ фотографическихъ этюдовъ, который былъ взятъ какъ основаніе для эскиза, а позднѣе и для самой картины. *) На фотографіи поэтому мы видимъ лишь черновой эскизъ, не ретушированное, технически-фотографическое воспроизведеніе—тогда какъ на портретѣ артистическое выполненіе и пр.—итогъ творческаго вдохновенія, выраженнаго талантомъ, темпераментомъ и

*) См. иллюстраціи передъ текстомъ.

художественнымъ взглядомъ—законченное цѣльное произведеніе, носящее отпечатокъ индивидуальности. И то и другое воспроизведенія съ одной модели, и тутъ нужно замѣтить, что положеніе модели, тона платья, тѣла, волосъ и окружающаго приведены въ гармонію между собой, чему способствовалъ художественный вкусъ.

Художникъ-фотографъ вполнѣ пойметъ, что значить подобная предварительная работа, потому что послѣдующія поправки этой работы въ фотографическомъ значеніе несравненно труднѣе, чѣмъ это является для художника-портретиста. Поэтому можно сказать, что въ этой предварительной работѣ фотографъ долженъ дать не только столько же, но гораздо больше, чѣмъ художникъ. Въ то время какъ художникъ довольствуется установкой позы своей модели и вводитъ цвѣта и тона въ гармоническое соотношеніе одного къ другому—короче говоря, кончаетъ сразу со всѣми построительными элементами въ картинѣ, считая вырисовку деталей ненужной—фотографъ долженъ придавать значеніе сразу всѣмъ мелочамъ; онъ долженъ слѣдить за наклономъ фона, за направлениемъ линій и за перспективнымъ отношеніемъ различныхъ деталей между собой. Онъ долженъ не только обсуждать ихъ эстетическую цѣнность, но и знать какимъ образомъ должны быть воспроизведены эти эстетическія цѣнности технически, благодаря измѣненію ихъ положенія или расположенія. А все это зависитъ и отъ освѣщенія и отъ оттѣнковъ.

Фотографъ, привыкшій работать съ соблюденіемъ художественныхъ эффектовъ, взглянувъ на подобный фотографическій снимокъ сразу пойметъ умѣстность предыдущихъ замѣчаній. Многие изъ того, что художникъ пропустилъ бы незамѣченнымъ, сохраняя свои силы для выявленія главной идеи своей картины, художникъ-фотографъ долженъ имѣть въ виду на первомъ планѣ. Напримѣръ, онъ долженъ такъ задрапировать шарфъ, чтобы, переброшенный черезъ плечо онъ образовывалъ около шеи болѣе твердыя складки, а между правой рукой и грудью по возможности болѣе мягкія. Дальше, онъ долженъ выбрать подходящее освѣщеніе и мѣстоположеніе такъ, чтобы дать наивыгодное соотношеніе между тѣломъ и лицомъ, и постараться придать тѣлу болѣе теплый тонъ. Кромѣ того въ установкѣ окружающихъ предметовъ онъ долженъ проявить возможно больше оригинальности.

Художникъ создаетъ все это постепенно во время своей работы. Поступая такъ, онъ измѣняетъ цѣлый рядъ эстетическихъ цѣнностей, изображая ихъ не совсѣмъ такими, каковы онѣ въ натурѣ или же на фотографіи и даже прибавляя кое-что отъ себя. Во-первыхъ, онъ измѣняетъ впечатлѣніе пространства. Онъ изобразилъ фигуру внѣ комнаты, дѣйствительныхъ предметовъ, и помѣстилъ ее по собственному произволу въ воображаемомъ пространствѣ, которое ограничивается и заключается самой фигурой и внѣшними краями картины. За портретомъ онъ изобразилъ свѣтлыя и тем-

ныя пятна, которыя, красиво чередуясь, даютъ полный художественнаго значенія тонъ.

Реальное значеніе этихъ пятенъ—часть стула, подушка, драпировка на заднемъ планѣ—исчезли; осталась лишь фигура, да шарфъ, удержавшіе свое главенствующее значеніе въ картинѣ. Рѣзкій контрастъ между темнымъ платьемъ и блекло-лиловымъ въ натурѣ шарфомъ почти уничтожается. Платье получилось тономъ свѣтлѣе, шарфъ—тономъ темнѣе. Это замѣтно особенно по сравненію съ фотографіей, которая дѣлаетъ всегда цвѣтъ кожи холоднѣе, а цвѣтъ платья теплѣе. Однимъ словомъ, живопись исполнена въ полутонахъ, тогда какъ въ фотографии свѣтлые и темные оттѣнки, свѣтловыя и тѣневныя мѣста получаютъ очень контрастными.

Наконецъ, художникъ воспроизводитъ немного иное выраженіе лица, чѣмъ на фотографіи. При сравненіи ясно видно, что фотографъ запечатлѣлъ мимолетную принужденность выраженія, тогда какъ въ живописи выраженіе глубже, жизненнѣе, сосредоточеннѣе. Въ этомъ нѣтъ ничего удивительнаго, такъ какъ выраженіе лица въ картинѣ суммировано—оно есть плодъ наблюденія художника въ продолженіе многихъ часовъ и даже дней надъ моделью.

Вопросъ въ томъ, можетъ ли фотографъ при помощи техники достигнуть тѣхъ-же результатовъ, что и художникъ? Мы уже говорили, что фотографъ при интенсивной предварительной работѣ надъ моделью можетъ получить несравненно болѣе значительный результатъ, чѣмъ художникъ. Онъ можетъ въ предварительной работѣ лишь выяснитъ идею картины и использовать побочныя детали, по возможности упростивъ ихъ, или же пренебречь ими вовсе. Онъ можетъ также воспроизвести пластичность формъ посредствомъ выбора соответствующаго фона и т. д.

Тамъ, гдѣ предварительная работа надъ самой моделью недостаточна, можно достигъ большаго впоследствии при печатаніи позитива. Каждый можетъ, напримѣръ, съ помощью такъ называемаго художественнаго позитивнаго процесса, каковыя гуммиарабиковый и масляный процессы, смягчить детали, которыя слишкомъ рѣзко выражены въ негативѣ, при этомъ способѣ главнымъ образомъ оттѣнки тоновъ, могутъ быть измѣняемы по желанію.

Здѣсь должно опять замѣтить, какъ важно выбрать красивое соотношеніе частей картины, чтобы достигнуть впечатлѣнія правильнаго расположенія ихъ.

Фотографъ можетъ ревниво подстерегая измѣненія моментальныхъ выражений модели, стараться схватить то, которое будетъ наиболѣе присутимъ ей. Долгая практика и быстрота дѣйствія помогаютъ ему въ достиженіи этого. Подобный навыкъ глаза, присутствіе духа въ нужный моментъ есть нѣчто такое, что фотографъ долженъ имѣть въ большей степени, чѣмъ художникъ, если онъ желаетъ разрѣшить проблему духовнаго выраженія въ фотографіи.

Если мы снова прослѣдимъ за всѣмъ тѣмъ, что было сказано, мы можемъ заключить безъ колебанія, что и въ послѣднемъ пунктѣ фотографъ можетъ своими собственными средствами достигнуть всего того, что можетъ и художникъ. Среди фотографовъ однако и до сихъ поръ этотъ вопросъ является спорнымъ. У каждаго изъ этихъ двухъ искусствъ имѣются свои поборники. Нѣкоторые заявляютъ, что фотографъ пытается подражать художнику и результатъ получается средній между фотографіей и живописью, фальшивое искусство, ни то ни се. Это означаетъ, что всякое стремленіе сфотографировать „картинно“ пополняется приемами живописца, т.-е. тѣмъ же путемъ и тѣми же средствами какими располагаетъ художникъ.

На самомъ дѣлѣ поборники „живописнаго“ правы постольку, поскольку близко фотографъ долженъ соблюдать живописныя основы, такъ какъ при взглядѣ на пространство, положеніе модели, изображеніе движенія и пр. онъ долженъ прибѣгать совершенно къ тѣмъ же приемамъ, какіе употребляетъ въ подобномъ же случаѣ и художникъ. Исходя изъ этого фотографъ можетъ обучиться очень многому у художника, такъ какъ этотъ послѣдній обладаетъ гораздо большимъ техническимъ и художественнымъ образованіемъ и гораздо большей практикой въ примѣненіи ихъ къ дѣлу. Отсюда вытекаетъ что очень поучительно для фотографа сравнивать фотографическій снимокъ съ картиной, написанной на ту же тему, какъ мы это уже дѣлали. Въ то же время мы не говоримъ, что фотографъ обязанъ всюду слѣдовать за методомъ художника во всѣхъ его проявленіяхъ. Вернемся къ вышеприведенному примѣру. Художникъ изъялъ свою модель изъ реальной обстановки и окружилъ ее фантастической. Фотографъ совсѣмъ не имѣетъ надобности дѣлать это. И будетъ гораздо болѣе въ соответствии съ фотографической техникой оставить фигуру въ ея дѣйствительной обстановкѣ, только упрощая и гармонируя эту обстановку, чтобы дать общее художественное впечатлѣніе. Фотографъ достигаетъ этого совершенно инымъ эффектомъ, чѣмъ художникъ. Даже если фотографъ при исполненіи позитива прибѣгаетъ къ своимъ собственнымъ „картиннымъ“ эффектамъ въ широкомъ смыслѣ этого слова, все же онъ не можетъ вполне изгладить реального оригинального характера фотографіи.

Защитники „живописнаго“ могутъ тутъ сказать, что фотографія не есть чистое искусство, потому что въ основѣ ея лежитъ нѣчто механическое и поэтому безличное, но какъ разъ за этой дѣйствительной основой фотографъ скрываетъ громадное количество художественной работы и въ системѣ этой работы долженъ выказать гораздо больше опыта, чѣмъ это необходимо художнику: такъ какъ его вниманіе должно распространяться на самыя мелкія детали и онъ долженъ уметь взвѣсить въ полной мѣрѣ эстетическую цѣнность или недостатки этихъ деталей для самого себя и то, какъ они будутъ выглядѣть при исполненіи картины. Развѣ можно послѣ

этого сказать, что совершенное фотографическое изображеніе такъ тщательно приготовленное и продуманное есть механическое, мертвое, безличное произведеніе? Нѣтъ! даже изъ чисто фотографическаго снимка будетъ говорить душа, личность фотографа художника.

Разумѣется обычный протокольный, чисто фотографическій снимокъ не будетъ художественнымъ. Нужно еще выявить и закончить уже начатое художественное приготовленіе при печатаніи. Именно здѣсь, при *гуммиарабиновомъ и масляномъ печатаніи*, кисть играетъ болѣе или менѣе значительную роль, слѣдовательно способъ работы приближается къ работѣ художника, но это внѣшнее сходство не превращаетъ художественную фотографію въ живопись. Если мы будемъ утверждать это, то получится несправедливость по отношенію къ обоимъ искусствамъ. Живопись можетъ несравненно болѣе предложить, чѣмъ фотографія, а эта послѣдняя съ другой стороны во многихъ отношеніяхъ болѣе непосредственна. Художники часто говорили мнѣ при видѣ художественной фотографіи: „Мы не можемъ сдѣлать ничего подобнаго“. Но зато они могутъ дѣлать другое.

Поэтому не вѣрно что только потому, что художественная фотографія, подобно другимъ искусствамъ, должна соблюдать общіе художественные принципы и что во многихъ вопросахъ она приближается къ живописи—ее называютъ подражательницей и вѣтвью живописи. Нѣтъ, по причинѣ ея характерной и явно реальной техники, чего-то совершенно особеннаго, что и есть та сущность и особенность, бросающаяся въ глаза, она просто „художественная фотографія“. Можно безъ сомнѣнія многому научиться отъ живописи и дѣлать это на всѣхъ ступеняхъ своего развитія; но должно и можно всегда стараться, отбрасывать гдѣ только возможно, живописный методъ. Нужно, наоборотъ, искать разрѣшенія вопросовъ своимъ собственнымъ путемъ, своимъ собственнымъ умомъ. Фотографія такъ преуспѣваетъ за послѣднее время въ своемъ художественномъ движеніи, что теперь уже живопись въ свою очередь научается кое-чему отъ фотографіи.

Homo Novus.

Монокли для фотографіи.

Описаніе различныхъ моноклей, годныхъ для фотографіи, специально предназначенныхъ для этой цѣли и случайныхъ.

Описанію качествъ и характеристикъ анастигматическихъ объективовъ посвящается такъ много, что у фотографовъ невольно сложилось убѣжденіе, будто для хорошей работы такіе объективы являются условіемъ вѣрнаго успѣха. Для нѣкоторыхъ областей фотографіи это справедливо. Когда дѣ-

ло идетъ о полученіи очень рѣзкаго снимка большимъ отверстіемъ и при большомъ углѣ зрѣнія, надо покупать именно такіе объективы и, по возможности, самые дорогие. Но въ то же самое время открыто широкое поле, для примѣненія болѣе дешевыхъ типовъ, которые въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ даже лучше; о нихъ мы и поведемъ рѣчь. Самые экономные объективы—это такъ называемые „монокли“; ихъ можно приобрести за нѣсколько копеекъ за штуку въ видѣ очкового или увеличительнаго стекла; но для болѣе серьезныхъ работъ лучше приобретать болѣе усовершенствованные образцы, тѣмъ болѣе, что они и не на много дороже. По заграничному прейскуранту Вэтигера ахроматическій неоправленный монокль, діаметромъ $1\frac{1}{2}$ дюйма и съ фокусомъ $8\frac{1}{2}$ дюймовъ стоитъ около Руб. 1.25 коп. Такой размѣръ пригоденъ для пластинокъ 9×12 с./м.

Слово „монокль“ не всегда обозначаетъ просто, что данная линза представляетъ собой одинъ кусокъ оптического стекла. Въ этомъ случаѣ онъ называется некоррегированный монокль; если же онъ сдѣланъ изъ двухъ склеенныхъ стеколъ, онъ все же называется моноклемъ, но уже коррегированнымъ или ахроматическимъ. Онъ можетъ даже состоять изъ трехъ или четырехъ стеколъ и все же называться моноклемъ, лишь бы только всѣ стекла соединялись при помощи оправы и такимъ образомъ составляли бы одно цѣлое съ діафрагмой.

Существуютъ различные методы классификаціи моноклей. Мы ихъ раздѣлимъ на „спеціальные“ монокли, т.-е. предназначенные при изготовленіи для употребленія въ качествѣ фотографическихъ объективовъ, — и на импровизированные, т.-е. предназначенные для того, чтобы служить частью другихъ приборовъ. По другой классификаціи мы могли бы раздѣлить ихъ на коррегированные и некоррегированные монокли, причисляя къ первому классу монокли, состоящіе изъ двухъ или болѣе ахроматическихъ стеколъ, соединенныхъ другъ съ другомъ; ко второму классу некоррегированныхъ моноклей принадлежатъ всѣ монокли состоящіе изъ одного стекла.

Исторически монокль является предшественникомъ болѣе сложныхъ формъ объектива, одинъ изъ первыхъ образцовъ сдѣланный Шевалье въ Парижѣ—оптикомъ, имѣвшимъ въ числѣ своихъ кліентовъ Дагерра и обоихъ Ньепсовъ,—состоялъ изъ двухъ вогнутыхъ линзъ, съ приклееннымъ къ нимъ плосковыпуклымъ стекломъ съ діафрагмой помѣщенной снаружи, т.-е. впереди линзы. Затѣмъ слѣдовали образцы, состоявшіе изъ двухъ стеколъ, при чемъ каждое изъ нихъ имѣло одну выпуклую и одну вогнутую поверхность.

Такія линзы въ большомъ количествѣ изготовлялись Россомъ, Грѣббомъ и другими первыми оптиками. Вообще онѣ напоминаютъ одинъ изъ видовъ быстрого апланата,—во всемъ что касается комбинаціи стеколъ, но оправы часто принимаютъ необычную форму для глазъ, привыкшихъ въ новѣйшимъ образцамъ; дѣло въ томъ, что оправы нерѣдко имѣютъ видъ усѣ-

ченнаго конуса, направленнаго узкой частью впередъ; это дѣлалось отъ того, что заднія стекла были гораздо большаго діаметра, чѣмъ самая большая діафрагма, почему и не было нужды придавать оправѣ прямую или цилиндрическую форму, принятую теперь. На узкій конецъ оправы надѣвались мѣдныя круглыя коробочки съ вырѣзанными отверстіями различнаго діаметра,—которые дѣйствовали, какъ діафрагмы. Иногда можно очень дешево приобрести такой монокль, и если онъ работы Грѣбба и находится въ хорошемъ состояніи (чтобы убѣдиться въ этомъ достаточно внимательно осмотрѣть его поверхность)—то онъ отлично можетъ пригодиться и теперь. Авторъ этихъ строкъ пользовался такой 16-дюймовой линзой для фотографированія ландшафтовъ на 13×18 с./м. пластинкахъ и она прекрасно служила для этой цѣли въ теченіе многихъ лѣтъ. Единственный недостатокъ этого монокля тотъ, что онъ былъ вдѣланъ въ оправу, оказавшуюся слишкомъ тяжелой для современной камеры на треножникѣ. Описанные монокли употреблялись преимущественно съ діафрагмами, которыя бы показались намъ очень маленькими; 16-дюймовыя линзы Грѣбба имѣли діафрагму немного болѣе $\frac{3}{4}$ дюйма въ діаметрѣ, и такимъ образомъ, онѣ были предназначены для работъ съ отверстіемъ не болѣе $f:22$; но какъ будетъ указано ниже, эта малая свѣтосила не имѣетъ значенія теперь, когда линзы употребляются для пропорціонально меньшихъ пластинокъ. Самое большое отверстие объектива обыкновенно равнялось $f:20$. Нѣкоторыя измѣненія этого образца были сдѣланы покойнымъ Ж. Дальмейеромъ въ его быстрыхъ ландшафтныхъ линзахъ, онѣ состояли изъ трехъ склеенныхъ вмѣстѣ стеколъ и имѣли свѣтосилу $f:11$. Казалось, что это большой шагъ впередъ; но при ближайшемъ изслѣдованіи обнаружилось, что это не такое ужъ улучшеніе, т.-к. фокусъ этихъ линзъ былъ слишкомъ длиненъ по отношенію къ пластинкамъ взятаго размѣра.

Необходимо въ нѣсколькихъ словахъ пояснить этотъ вопросъ, т.-к. возможно, что многіе читатели настоящей статьи—новички въ фотографіи. Если мы возьмемъ описанную выше линзу Грѣбба и будемъ пользоваться ею безъ всякой діафрагмы, то она будетъ имѣть свѣтосилу—около $f:6$, но въ то же время изображеніе получится весьма туманное.

Если мы будемъ діафрагмировать до $f:11$, то центральная часть снимка получится очень рѣзкой, такъ, что при такомъ отверстіи хорошо покроется пластинка приблизительно равная 9×12 с.-м.; увеличивая далѣе діафрагмирование до $f:16$, мы получимъ ясное изображеніе на большей поверхности; но если мы хотимъ покрыть пластинку 18×24 , что и имѣлось въ виду при первоначальномъ конструированіи моноклей, то будетъ необходимо примѣнить діафрагму $f:22$, наименьшую изъ имѣвшихся діафрагмъ; но практически если мастеръ предназначаетъ свой монокль 18×24 с./м. для пластинокъ 13×18 с. м., является необходимость, чтобы онъ покрывалъ эту пластинку при $f:16$. Это соотношеніе между длиной фокуса данной линзы

и размѣромъ пластинки, которую она должна покрыть, всегда должно быть принято во вниманіе, при сравніваніи одного типа приборовъ съ другимъ.

Возвращаясь къ вопросу о специальныхъ монокляхъ необходимо сдѣлать нѣкоторыя разъясненія о ландшафтномъ апланатѣ Дальмейера, введеннаго въ употребленіе въ 1888 г. Какъ указываетъ названіе, это были линзы, или то, что обычно называется этимъ именемъ, дающія апланатическіе или не искаженные снимки. Они значительно отличаются отъ предыдущихъ образцовъ, т.-к. состоятъ изъ трехъ стеколъ—два стекла склеены вмѣстѣ, третье отдѣляется отъ первой пары значительнымъ пространствомъ, соприкасаясь съ ней только краями. Такія линзы могутъ пригодиться для второстепенныхъ работъ, но для цѣлей современной фотографіи предпочтительно употребленіе „быстраго ландшафтнаго“ объектива того же мастера.

Въ концѣ прошлаго столѣтія изготовлялось и употреблялось большое количество ахроматическихъ линзъ, извѣстныхъ подъ именемъ „ландшафтныхъ линзъ“. Онѣ употреблялись главнымъ образомъ для цѣлей, о которыхъ говорить ихъ названіе; но т.-к. онѣ гораздо дешевле другихъ образцовъ, то тѣ, чьи средства были ограничены, стали примѣнять ихъ для всякихъ работъ. Очень хорошую репутацию завоевали такого рода линзы работы Рэя (Wray) такъ что тѣ, у кого сейчасъ имѣется Рэевская „ландшафтная линза“, могутъ быть увѣрены, что они имѣютъ прекрасный инструментъ. Списокъ „специальныхъ“ линзъ будетъ не полонъ, если въ него не включить анастигматовъ, изъ которыхъ VII-ая серія или Protar'ная линза Цейсса сдѣланная Россомъ, является наивысшимъ достиженіемъ въ этой области. Эти линзы состоятъ изъ четырехъ стеколъ склеенныхъ между собой и работающихъ при $f:12,5$. Такое отверстіе даетъ идеальную рѣзкость, а кромѣ того искривленіе прямыхъ линій замѣтно лишь при самыхъ неблагоприятныхъ условіяхъ. Имѣются еще другія анастигматическія линзы, какъ на примѣръ серія II, но они худшаго качества. Даже серія VII рѣдко примѣняется; когда же соединяютъ двѣ склеенныхъ линзы, ставя среди нихъ діафрагму, то образуется очень быстрый не искажающій анастигматъ, извѣстный подъ названіемъ серія VII A. Но цѣна такихъ анастигматическихъ линзъ совершенно недоступна, такъ что ихъ описаніе приведено въ сущности только для полноты.

Некоррегированныя линзы; очковыя стекла; объективные наборы; импровизированные монокли: употребленіе за дной половины апланата или передней половины портретной линзы.

Всѣ перечисленные выше „специальные монокли“ принадлежали къ коррегированнымъ линзамъ. Нѣкоторые фотографы, любящіе нѣжные и мягкіе эффекты получаемые посредствомъ некоррегированныхъ стеколъ, употребляютъ для работъ эти послѣднія; большей частью—это просто очковыя стекла

и нѣтъ смысла покупать болѣе дорогія. Они одинаково хорошо могутъ быть примѣнены для пенснэ и для фотографической камеры. Надо только отмѣтить, что для фотографіи надо брать позитивныя стекла: т.-е. это должно быть увеличительное стекло, употребляемое пожилыми и страдающими дальнороркостью людьми, а не уменьшительное, употребляемое въ очкахъ для близорукихъ.

Многіе фотографы съ готовностью приобрѣтали такія линзы уже въ готовой оправѣ и для удовлетворенія спроса на рынкѣ появились цѣлые наборы такихъ некоррегированныхъ линзъ. Онѣ состоятъ изъ удобной оправы съ діафрагмами и цѣлымъ рядомъ моноклей, при чемъ каждый изъ нихъ можетъ быть ввинченъ въ оправу. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ прилагается еще особая линза, которая вставляется для наводки на фокусъ и тотчасъ же снимается при экспозиціи. Эта добавочная линза исправляетъ разницу между зрительнымъ и химическимъ фокусомъ. Коррегированныя линзы имѣются также въ продажѣ готовыми наборами ихъ можно употреблять по одиночкѣ въ различныхъ комбинаціяхъ другъ съ другомъ.

Что касается „импровизированныхъ“ моноклей, то о нихъ можно сказать очень мало. Самый обычный случай—тотъ, когда фотографъ, имѣющій быстрый апланатъ или другой двойной типъ анастигмата, развинчиваетъ приборъ на двое, если ему надо получить болѣе длинный, чѣмъ обычно, фокусъ. Хорошо извѣстно, что изъ половины быстрого апланата получается отличный моноколь. Обычно употребляется задняя половина, т.-к. передняя легче удаляется, къ тому же снимокъ получается болѣе рѣзкимъ, если употребляется задняя линза, т.-е. если къ пластинкѣ обращена выпуклая ея поверхность. Для тѣхъ же цѣлей можетъ быть использована передняя половина портретной линзы.

Случаи, когда монокли не могутъ быть употребляемы для ручныхъ камеръ и вообще для моментальныхъ снимковъ: ихъ примѣненіе для ландшафта.

До сихъ поръ мы были заняты разсмотрѣніемъ различныхъ, находящихся въ распоряженіи фотографа моноклей, мы еще не выяснили случаевъ когда они могутъ быть примѣнены, а такъ же тѣхъ выгодъ, которыя могутъ быть получены путемъ ихъ примѣненія. Мы укажемъ сначала тѣ случаи, когда они не могутъ быть примѣнены или точнѣе могутъ примѣнены съ меньшимъ успѣхомъ, чѣмъ другіе, болѣе усовершенствованные образцы; конечно, въ тѣхъ случаяхъ, когда приходится соблюдать строжайшую экономію, монокли употребляются для всѣхъ работъ. Наименее всего они подходятъ для фотографированія ручной камерой. Моноколь есть медленно-работающая линза, которая поэтому мало годится даже для тѣхъ, кто довольствуется малой степенью рѣзкости снимка. Коррегированный моноколь даетъ наибольшее отверстіе $f:11$, такъ что кто дѣлаетъ снимки ручной камерой,—долженъ по возможности работать лучшимъ объективомъ. Конечно

Вѣстникъ Фотографіи 1. 1917.

изъ экономическихъ соображеній многія дешевыя ручныя камеры снабжаются такими моноклями. Всѣ фотографическія работы, требующія быстроты, должны производиться при помощи объективовъ съ большими отверстиями, чѣмъ монокли, т.-к. всѣ монокли, за исключеніемъ Дальмейеровскаго быстрого апланата, не могутъ достигнуть абсолютной правильности линій, то они не примѣняются ни для архитектурныхъ снимковъ какого-бы то ни было размѣра, ни для копированія, ни для всѣхъ снимковъ, гдѣ искривленіе прямыхъ линій на краяхъ пластинки является крупнымъ недостаткомъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ, правда, требованія, предъявляемыя къ правильности снимка, такъ незначительны, что искаженіе не играетъ большой роли. У насъ имѣется два архитектурныхъ снимка внутри церкви съ высокими колоннами, сдѣланныхъ половиной линзы Protar'a, на которыхъ невозможно обнаружить искаженія, какъ бы строго не осматривали негативъ.

Къ разряду работъ не подходящихъ для моноклей относятся также всѣ работы, имѣющія цѣлью широкоугольные снимки.

Все же для примѣненія моноклей имѣется широкое поле дѣятельности, т.-к. кромѣ главнаго ихъ достоинства—дешевизны они имѣютъ еще множество другихъ достоинствъ. Монокли часто называются „ландшафтными линзами“—что указываетъ на то, что они съ успѣхомъ могутъ примѣняться для снимковъ такого рода. При ландшафтныхъ снимкахъ быстрота работы обыкновенно не играетъ особенно большой роли; сюжеты большей частью хорошо освѣщены и не находятся въ быстромъ движеніи легкія искривленія прямыхъ линій не будутъ замѣтны на такомъ снимкѣ, съ другой стороны именно въ ландшафтныхъ фотографіяхъ рисунокъ долженъ быть идеально яснымъ и чистымъ, и для этой цѣли монокли незамѣнимы. Почему—это будетъ объяснено ниже. Несмотря на то, что всякая хорошо отполированная линза преломляетъ большую часть падающихъ на нее лучей свѣта, дающихъ изображеніе на матовомъ стеклѣ или пластинкѣ, все же невозможно добиться полнаго прохода всѣхъ свѣтовыхъ лучей. Каждый разъ, когда свѣтъ переходитъ изъ воздуха къ стеклу или отъ стекла къ воздуху часть лучей падающихъ на данную поверхность отражается. Тѣ лучи, которые отражаются отъ передней поверхности линзы, просто возвращаются къ предмету и такимъ образомъ не причиняютъ никакого вреда. Это нельзя сказать про тѣ лучи, которые проходятъ сквозь линзу и отражаются отъ внутренней поверхности стекла, въ этомъ случаѣ часть лучей выходитъ за предѣлы передней поверхности стекла и потому становится безвредной, но зато другая часть отражается вновь въ передней поверхности и попадаетъ въ камеру. Часть проникаетъ въ камеру, часть отражается въ третій разъ и такъ далѣе.

Такъ и происходитъ именно при употребленіи монокля. Большая часть свѣта даетъ изображеніе, небольшая часть отражается по направленію къ предмету, самая незначительная часть его послѣ двойного или тройного

отраженія входитъ въ камеру и если она не поглощается стѣнками камеры, то снимокъ получается слегка затянутый, туманный или во всякомъ случаѣ не такой ясный, какимъ онъ долженъ бы быть. Слѣдуетъ замѣтить однако, что при употребленіи монокля это вліяніе отраженнаго свѣта такъ незначительно, что на него можно не обращать вниманія. Когда же мы имѣемъ линзу состоящую изъ нѣсколькихъ стеколъ, раздѣленныхъ воздушными пространствами, число отражающихъ поверхностей увеличивается. Ихъ четыре въ быстромъ апланатѣ, шесть, восемь, даже десять въ другихъ объективахъ, т. к. свѣтъ дважды отражается отъ каждой линзы—когда входитъ въ нее и когда затѣмъ отражается въ ней—то ясно, что съ увеличеніемъ числа отражающихъ поверхностей пропорціонально увеличится вліяніе отраженныхъ свѣтовыхъ лучей. Кромѣ того выпуклое стекло также само даетъ изображеніе, такъ что если свѣтъ, будучи отраженъ отъ внутреннихъ поверхностей линзы упадетъ на выпуклую поверхность таковой, то можетъ случиться, что на пластинкѣ получится изображеніе самой отражающей линзы въ видѣ свѣтового пятна. Такія пятна на снимкахъ встрѣчаются и называются пятнами внутренняго отраженія. Нѣкоторымъ фабрикантамъ удается этого избѣжать, соответственнымъ образомъ отшлифовавъ выпуклыя поверхности линзъ, но изъ этого не слѣдуетъ, что отраженный свѣтъ вообще не доходитъ до пластинки. Онъ обязательно дойдетъ до нея; правда, вмѣсто одного небольшого мѣста пятно можетъ распространиться по всей пластинкѣ. Въ результатѣ негативъ получится не такой чистый и свѣтлый, какой получается при отсутствіи пятна внутренняго отраженія.

Таково фактически положеніе вещей со всѣми линзами. Усилиями искуснаго оптика могутъ быть получены линзы, дающія болѣе или менѣе правильное, лишенное пятенъ внутренняго отраженія изображеніе, но все же должно быть установлено, какъ общее правило, что чѣмъ сложнѣе конструкція линзъ, въ смыслѣ количества отражающихъ поверхностей, тѣмъ болѣе туманнымъ и неяснымъ получится снимокъ. Такъ что въ смыслѣ полученія яснаго изображенія, монокль имѣетъ несомнѣнное преимущество, въ этомъ каждый можетъ убѣдиться на собственномъ опытѣ. Именно для примѣра мы возьмемъ номеръ, въ которомъ на первомъ планѣ—яркій свѣтъ, за которымъ имѣется значительное пространство, въ тѣни. Въ такихъ случаяхъ самые дорогіе объективы дадутъ пятно внутренняго отраженія, которое выразится въ томъ, что вся тѣневая часть изображенія будетъ покрыта какъ-бы дымкой (или вуалью) въ то время, какъ свѣта будутъ нормальны. При употребленіи монокля случаи полученія такихъ недочетовъ гораздо рѣже, чѣмъ при работѣ съ болѣе сложными объективами. Описанныя только что явленія всегда встрѣчаются въ снимкахъ, сдѣланныхъ при ночномъ освѣщеніи. Улицы и зданія слабо освѣщенные (изнутри), но съ сильными источниками искусственнаго свѣта въ полѣ зрѣнія, даютъ именно такія неясныя изображенія. Эта туманность замѣчается даже въ удачныхъ ночныхъ снимкахъ

и приходится выбрасывать не мало испорченных пластинок. Для ночной фотографии и тому подобных работ лучше всего употреблять монокли, кроме ясности снимка и отсутствия на нем „туманностей“ или пятен внутреннего отражения, употребление моноклей еще очень популярно для художественной работы вообще и особенно для портретов: эта популярность объясняется идеальной мягкостью рисунка получаемого портрета, особенно если моноколь употреблялся с большим отверстием. Для таких работ некоррегированные линзы дают гораздо более расплывчатое изображение, чем коррегированные; хотя можно добиться желаемой резкости и с некоррегированными линзами, для чего надо только достаточно диафрагмировать.

Для ландшафтных снимков чаще употребляется моноколь диафрагмированный, для того, чтобы иметь возможность получить резкое изображение; некоторые, разумеется, употребляют даже некоррегированные линзы с большим отверстием, но для портретных работ, например больших голов, характер резкости, даваемый не диафрагмированным моноклем, нравится всем, кроме, конечно, поклонников абсолютной резкости. Любитель, имеющий в своем распоряжении крошечную пластинку 13×18 с./м. апланат, пользуясь только одной половиной его с диафрагмой, равной по величине самим стеклам—получает отличную линзу для портретов. Не будучи расплывчатым снимок все же получится достаточно мягким и нежным, для того чтобы обойтись без ретуши.

Для более крупных портретов и голов величиной в целую пластинку 18×24 сант. можно таким же путем применять большие монокли. Их можно иногда купить без оправы довольно дешево. Признано, что такие портреты значительно выигрывают при употреблении объективов с большим диаметром, и монокли дают возможность пользоваться всеми преимуществами такого объектива без особенных затрат.

Большинство моноклей совершенно некоррегированы—они являются в сущности простыми очковыми стеклами; кроме того мы уже видели, что их химический и оптический фокусы не совпадают, казалось бы, что это последнее обстоятельство не важно, т. к. монокли употребляются для тех снимков, где не требуется большой резкости; но практика доказывает, что это не так. Если мы не желаем получить нерезкий снимок, но все же он не должен быть одинаково мягок на всем своем протяжении, а одни его части должны быть яснее других, что необходимо регулировать самому снимающему. Когда мы наводим изображение на резкость по матовому стеклу, то для того, чтобы и на снимке получить то же самое, мы должны матовое стекло подвинуть вперед, ибо, как мы уже выше говорили, у некоррегированных линз оптический фокус не совпадает с химическим. Практически наибольшее совпадение фокусов при употреблении некоррегированных стекол получается при подвиге матового стекла вперед на $\frac{1}{50}$ фокусного расстояния линзы, так что после установки на матовом

стекле изображение и линза и матовое стекло должны быть приближены одно к другому на указанную только что величину, для того чтобы на негативе достигнуть той же резкости, которая имела на матовом стекле при наводке. Другой способ для достижения этой цели заключается в том, чтобы поместить добавочную линзу для установки на матовом стекле и удалять перед самой экспозицией. Действие добавочной линзы должно быть очень незначительным; стекло надо брать почти что плоское. Можно даже вставить между линзой и пластинкой после установки на матовое стекло совершенно плоское стекло, толщиной равное одной пятидесятой фокуса. Это удлинить фокус на $\frac{1}{50}$ и таким образом химический фокус совпадет с оптическим. Остается еще рассмотреть вопрос диафрагмирования моноклей. Мы уже видели, что за исключением тех случаев, когда требуется особая мягкость линий, монокли нуждаются в большом диафрагмировании, чем другие объективы. При употреблении половины объектива выгравированные на оправе номера диафрагмы теряют свое значение; разницу мы мы легко можем определить, если отметить, насколько увеличился размер изображения на матовом стекле какого-нибудь отдаленного предмета при пользовании половиной линзы, вместо целой линзы; и затем определив это увеличение в той же пропорции увеличить номера диафрагмы. Если моноколь покупается без оправы и приспособляется для работ с диафрагмой домашнего изготовления, оправа должна быть так устроена, чтобы линза была обращена своей вогнутой стороной к пластинке. Диафрагма должна быть прикреплена спереди линзы, на расстоянии от нее, равном диаметру стекла или немного больше. Простая конструкция оправы описывается на страницах, посвященных вопросу о первых образцах линз. Таким путем можно менять диафрагму, стоит только заменить одну крышку другой. Для портретов надо употреблять диафрагму несколько меньшую, чем сама линза; но если требуется хорошая резкость на протяжении всей пластинки, диаметр диафрагмы должен быть не более $\frac{1}{16}$ фокуса линзы. Такой диаметр и другой, наполовину меньшей, дадут нам $f:16$ и $f:32$, которые вполне достаточны для всех практических целей. Для того, чтобы использовать все преимущества, могущая быть достигнута применением монокля, надо избегать всяких световых рефлексов. Каждую картонную оправу и проч. необходимо покрыть черным матовым лаком, тоже самое надо сделать с обточенными краями неоправленного монокля. Если линза употребляется в оправе, из которой была удалена раньше другая линза, все блестящие металлические поверхности, как например винтовая нарезка, должны быть закрыты крышкой из вычерненного картона или другим каким-нибудь способом.

Изъ всего, что здесь было сказано, можно вывести заключение для работ со стативной камерой, монокли могут применяться в самом широком масштабе; в некоторых случаях, которые были перечислены

выше, они оказались даже болѣе полезными, чѣмъ другіе объективы, во много разъ превосходящіе ихъ своей стоимостью. Монокли употребляемые съ діафрагмами очень полезны для всѣхъ видовъ работы. Такъ что тѣ которые купили монокли исключительно изъ-за ихъ дешевизны и смотрѣли на ихъ примѣненіе какъ на неизбежное зло, должны измѣнить свой взглядъ и признать за ними значеніе надежнаго и полезнаго инструмента т. к. отъ него можно ожидать гораздо большаго, чѣмъ это казалось до сихъ поръ. Стоитъ только умѣло примѣнить ихъ къ дѣлу.

Съ англ. пер. Р. Ф.

СОДЕРЖАНІЕ:

ТЕКСТЪ: Новогоднее.—О выставкахъ, Е. Мелодіевъ.—Правила.—Глаза на портретъ, Старый практикъ.—Фотографія и живопись, Ноте Novus.—Монокли для фотографіи, съ англ. пер. Р. Ф.—Протоколы засѣданій Правленія Р. Ф. О. 10 декабря и 17 декабря 1916 г. Объявленія.

РИСУНКИ: Тереза Левенсонъ, „Madame Lu-Lu“.—„За туалетомъ“.—„Любовь торговца“.—„Молодой фавнъ“.—Иллюстраціи къ статьѣ „Фотографія и живопись“.

За редактора и издатель: Правленіе Русскаго Фотографическаго Общества въ Москвѣ.



Summary #1

СЕГОДНЯ



Today (present time: events, artists, collections)

SMELOV

A large retrospective exhibition by St-Petersburg photographer Boris Smelov (1951 – 1998) took place in the State Hermitage this spring. It became a noticeable event in the cultural life of the city, the first exhibition of the photographer at the Hermitage.

The curator of the project Arkadiy Ippolitov tells us about the preparation of the exhibition and the 3.6 kilos catalogue.

SAMARIN

A large personal exhibition by the photographer Valentin Samarin – the outstanding representative of the non-orthodox art of 70-80s recently took place in the Russian Museum. For the last 25 years Samarin has lived in Paris and this is the first time that Petersburg's audience can see many of his works.

Valeriy Valran – a well known Petersburg's artist and curator tells us about Samarin. The article is completed with the photographer's biography.

GORIACHIOV

The new series of works "The Portraits of Favourite Artists" by Petersburg's photographer Dimitry Goriachiov (the editor-in-chief of the Contrast magazine) was exhibited at Anna Akhmatova museum. The works are performed in the classical glued photo-collage technique. Well-known Petersburg photographer Igor Lebedev is reflecting on the tradition of the photo-avant-garde of the 20s which is followed by the present day artist Goriachiov.

SHCERBAKOV

The results of the artists experiments with the film drowned in the salt water of the Black Sea can be seen at the exhibition of Sergey Shcherbakov held at Maliy Manezh Exhibition Centre. The series of photographs is called "The Sea Salt". The secret of all this is disclosed by the author and analyzed by the art critic Irina Chmiriova.

OMSK

The Worldwide Siberian Pinhole Biennale took place recently in the Siberian city of Omsk. There were exposed almost forgotten «antiquarian» photoprinting methods such as cyanotype, carbonprint, lithoprint, ambrotype, as well as the images of the lensless cameras and pinholes.

The curator of the biennale Vadim Tolstov tells us about this "different photography".

THE FACULTY OF PHOTOJOURNALISM

This unique institution celebrates its 50-th anniversary this year with the graduates working in different Russian and international photo-agencies. The dean Pavel Markin tells the readers about the past and the present of the faculty.

THE CENTRAL STATE ARCHIVE OF MEDIA DOCUMENTS OF ST-PETERSBURG

The archive is the biggest photo archive in Russia. It keeps more than half a million of photo documents dating back to the end of 19th - beginning of 20th centuries. The biggest part of these documents is comprised of the original black and white negatives on glass and slides.

Elena Lubimova – the head of the archive department expresses here view of how these documents can be used nowadays.

Summary #2

ВЧЕРА



Yesterday

(recent past: recollections, biographies, historical materials)

“SUBJECTIVE” MAGAZINE

In the 90s there appeared in St-Petersburg for a short time an independent photo magazine of the new Russia. The former editor Ivan Lubimov shares his recollections of his work in the magazine.

ПОЗАВЧЕРА



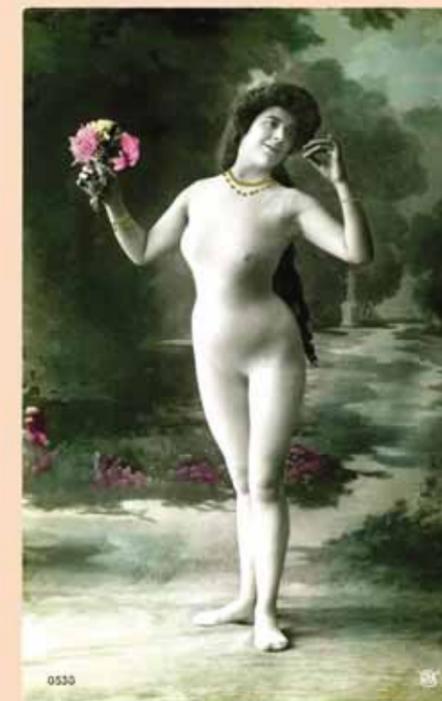
(the photography of the late 19th - early 20th centuries:
research, documents, artifacts)

1917 ON THE PAGES OF THE PHOTO-MAGAZINE

The facsimiles of the magazine “Vestnik Photographii - The Herald of the Photography”, #1, 1917.

Уже пять лет мы издаём малотиражные тематические календари, используя свою коллекцию раскрашенных фотооткрыток начала XX века. На следующий год календарь, возможно, будет такой. Спрашивайте в Доме книги и других книжных магазинах, начиная с ноября!

2011



Nude

Старинные
французские
фотооткрытки

www.goriachiov.com

Санкт-Петербург
2009