

БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

«ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ» ФОТОГРАФИИ

*Рекомендовано
Учебно-методическим объединением
по гуманитарному образованию в качестве пособия
для студентов, обучающихся по специальности
1-23 01 08 «Журналистика (по направлениям)»*

МИНСК
БГУ
2015

УДК 581.9:378.147.091.33-027:22(075.8)
ББК 28.58я73+74.480.276.4я73
3-80

Составитель **В. И. Шимолин**

Под редакцией Н. Т. Фрольцовой

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор *А. В. Красинский*;
доктор искусствоведения, профессор *Р. Б. Смольский*

3-80 «**Золотое** сечение» фотографии : пособие / сост. В. И. Шимолин ; под ред.
Н. Т. Фрольцовой. – Минск : БГУ, 2015. – 159 с. : ил.
ISBN 978-985-566-149-9.

В пособии освещены вопросы теории и практики фотожурналистики. Рассмотрены природа, тенденции, закономерности развития и перспективы этой уникальной профессии, открыты ее секреты.

Предназначено для студентов, обучающихся по специальности 1-23 01 08 «Журналистика» (по направлениям)».

УДК 581.9:378.147.091.33-027:22(075.8)
ББК 28.58я73+74.480.276.4я73

ISBN 978-985-566-149-9

© БГУ, 2015

ПРЕДИСЛОВИЕ

Современные фотожурналисты обладают поразительной возможностью оперативно отражать важнейшие события и незамедлительно передавать вербальные и визуальные материалы в средства массовой информации. А ведь мы порой и не задумываемся над тем, что эта замечательная профессия начиналась с изобретения в первой половине XIX в. примитивного по нынешним временам дагерротипа – предтечи аналоговой фотографии. Зафиксированное на металлической пластинке изображение дало толчок развитию полиграфии и газетного дела в XX в., затем появилась цифровая фототехника, были разработаны компьютерные технологии.

Следствием научно-технического прогресса стало рождение и такой отрасли знания, как фотожурналистика. В Белорусском государственном университете это одна из актуальных и востребованных учебных дисциплин. Как составная часть журналистики она постоянно развивается, пополняясь аналитическими исследованиями, а также богатым практическим опытом, накопленным многими поколениями белорусских и зарубежных профессионалов. Студентам-журналистам предстоит овладеть этим бесценным наследием. Но, чтобы стать специалистом в своем деле, постичь тайны будущей профессии, уметь применять полученные знания на практике, следует приложить немало усилий.

Пособие «“Золотое сечение” фотографии», составителем которого является доцент БГУ В. И. Шимолин, – это учебное издание, объединившее под одной обложкой статьи известных ученых страны, в том числе Института журналистики БГУ, посвященные визуальной журналистике. В нем впервые осуществлена успешная, на наш взгляд, попытка соединить теорию и практику фотожурналистики, осмыслить пройденный ею путь с высоты нынешнего столетия. Задача, которую поставили перед собой участники проекта, заключается в том, чтобы привлечь внимание молодежи к проблемам и белым пятнам науки, помочь юношам и девушкам успешно адаптироваться в практической деятельности.

В книге отражен ценнейший опыт белорусских фоторепортеров разных поколений. Своей профессии эти люди посвятили жизнь. Все

они добились значительных успехов, их труд отмечен престижными наградами, призами международных организаций и фотовыставок.

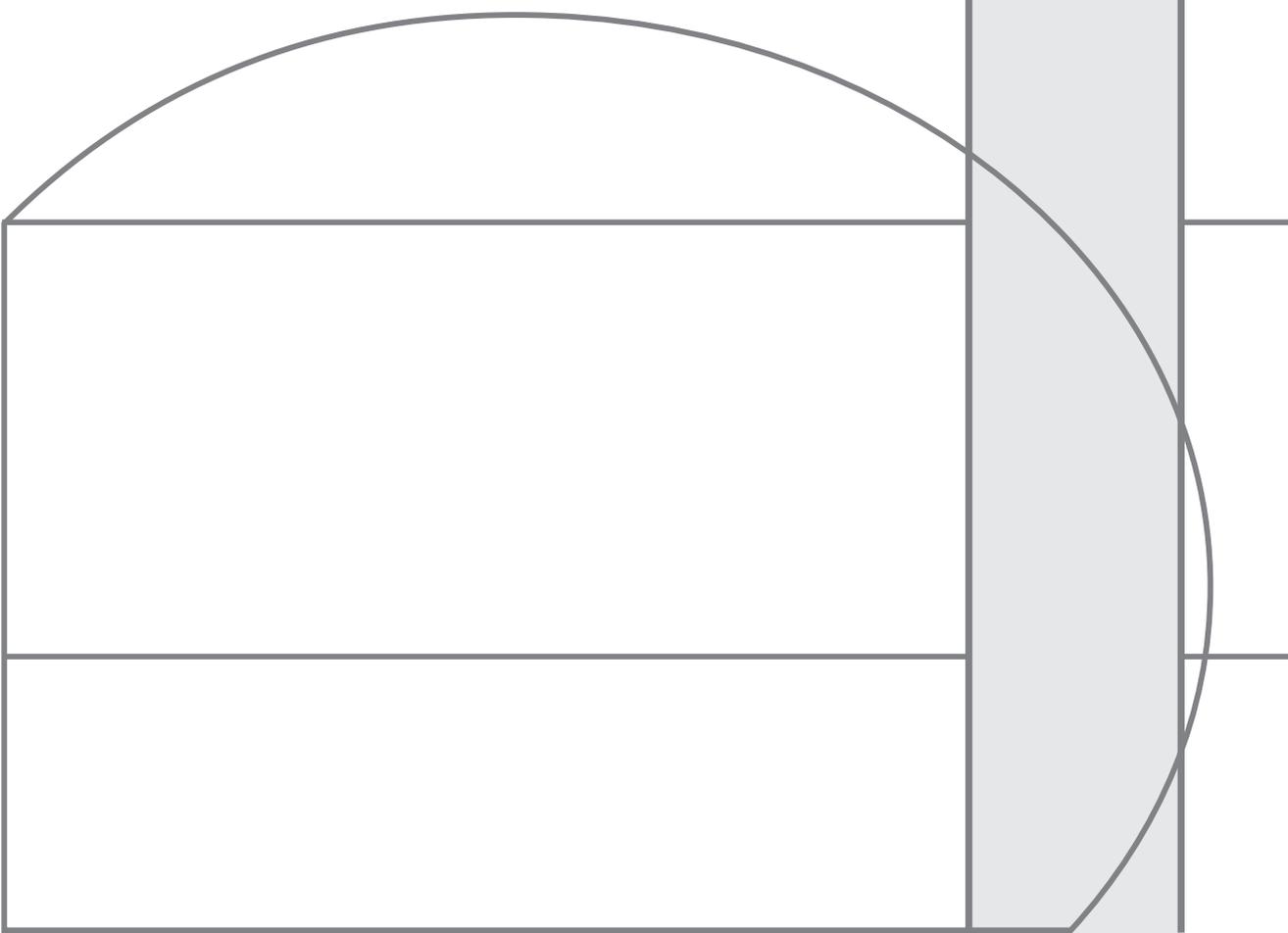
Материалы, подготовленные мастерами своего дела, можно отнести к жанру эссе, который позволяет откровенно, без особой дидактики и нравочений осмыслить наиболее яркие эпизоды творчества, поиска и находок на пути к достижению результата – образного и яркого отражения объективной реальности.

Хочется верить, что книга «“Золотое сечение” фотографии» с удовлетворением будет воспринята широким кругом фотожурналистов, фотографов, фотолюбителей, всеми, кто неравнодушен к чуду рождения светописного изображения.

С. В. Дубовик,
директор Института журналистики
Белорусского государственного университета



**ОПТИЧЕСКАЯ
МАГИЯ
ВИЗУАЛЬНОЙ
ОБРАЗНОСТИ**

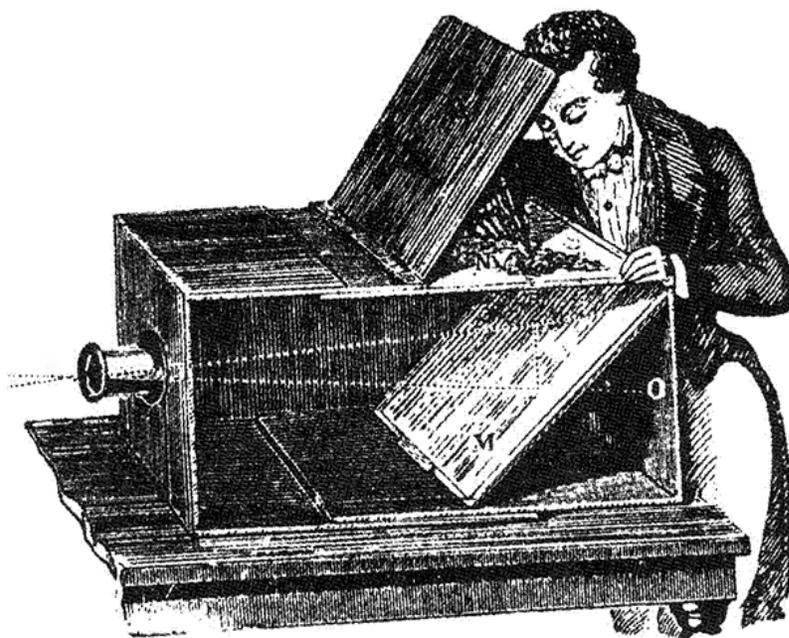


«ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ» ФОТОГРАФИИ

Нина Фрольцова

ОТ ЖИВОПИСИ К КАМЕРЕ-ОБСКУРЕ

«...Если тебе необходимо изобрести какую-нибудь местность, ты сможешь там увидеть подобие различных пейзажей, украшенных горами, реками, скалами, деревьями, обширными равнинами, долинами и холмами самым различным образом; кроме того, ты сможешь там увидеть разные битвы, быстрые движения странных фигур, выражения лиц, одежды и бесконечно много таких вещей, которые ты сможешь свести к цельной и хорошей форме» [11, с. 117]. Не верится, но эти слова, передающие суть фото-, кино-, теле- и видеосъемки, написаны около 600 лет назад.



Камера-обскура. Первая половина XIX в.



Леонардо да Винчи. Автопортрет

Под «изобретением» Леонардо да Винчи (1452–1519), родившийся почти в тот год, когда появился печатный станок И. Гутенберга, понимал труд живописца, который ставил наравне с научным исследованием. Такое понимание предвосхищало смену мировоззренческой парадигмы Позднего Возрождения в преддверии развития наук и техники Нового времени. Высокое искусство, создавшее прекрасный образ природы, воплотило мощь эстетической интуиции человека, раздвинув горизонты чувственного познания. Открывался путь к естественным наукам. Им предстояло впитать эти уроки, чтобы направить творческую энергию на воспроизведение структуры природы не только в художественных образах, но и в новых механизмах. Утверждался культ «механических искусств». После изобретения печатного станка к ним добавилось кни-

гопечатание. На этом фоне зодчество, скульптура и живопись приобрели четко видимое отличие от «свободных искусств»: поэзии, пения, танца. Они практически требовали от художника не только таланта, но и кропотливого изучения свойств материалов и веществ, множества рабочих инструментов, знания основ инженерии и математики. Все это в представлении пытливых мыслителей превращало мастерскую художника в лабораторию, где должны рождаться смелые идеи и способы их скорейшего осуществления [2].

Хотя Леонардо и противостоял разделению искусств на свободные и механические, но его деятельный гений как раз устремлялся к технике будущего. Проекты летательных аппаратов, «самострельных бомб» (ракет), как и «самопишущих» красок (спектрального состава цветовых ощущений света естественным органом зрения), намного опережали время. Проведение экспериментов он высоко оценил на сто лет раньше отца грядущей индустриальной науки Ф. Бэкона. Считая, что «глаз меньше ошибается, чем разум», он сосредоточился на оптических наблюдениях: «Если ты ночью поместишь свет между двух плоских зеркал, отстоящих друг от друга на один локоть, ты увидишь в каждом... множество светов, один меньше другого. Этот же пример особенно ясен при прохождении солнечных лучей» [11, с. 125]. Или искал сходство световых «зрительных линий» с естественным органом зрения: «Если глаз наполнен прозрачной жидкостью вроде воздуха, то точка прodelьвает ту же службу, что и дыра, прodelанная в доске» [11, с. 125]. В дополнение к геометрическому масштабированию перспективы по принятой у художников схеме «горизонтальной пирамиды» он ввел эффект «светов» и «теней», отражаемых красками разного цвета, и сформулировал числовую пропорцию визуальной гармонии, назвав ее «золотым сечением». Но самой главной среди его новаторских догадок стало описание камеры-обскуры, по-латыни буквально *темной комнаты*, фактически конструкции фотоаппарата.

В основе фотографии (< греч. *phōtos* – свет + *graphō* – пишу) как технического явления лежит оптический принцип, который моделирует отражение светового излучения естественным органом зрения человека. По этой системе действуют различные съемочно-проекционные устройства: от фото-, кино- и телекамеры до компьютера и мобильных устройств. С познанием и освоением законов светоотражения связана вся визуальная культура человечества. Сегодня миллионы людей, пользуясь различными устройствами для съемки и просмотра, посещая кинотеатры, чтобы увидеть фильм, сидя перед телевизором или работая на компьютере, не задумываются над тем, что многообразием статичных и движущихся изображений они прежде всего обязаны изобретению фотографии. Удовлетворяя потребности людей в зрительной информации различного рода, она занимает особое место, соединив изобразительные искусства и возможности образно-визуальных коммуникаций.

Поиски искусственных средств воспроизводства видимой реальности охватывают разные по времени возникновения технологии и формы передачи зрительных впечатлений. Это и наскальные изображения, прочерченные помеченным охрой резцом в руке человека позднего палеолита около 30–40 тыс. лет назад, и похожие на них наивные рисунки ребенка, сделанные цветными фломастерами. И сложные по композиции живописные полотна либо фрески, на двухмерной плоскости воссоздающие трехмерные объекты или их символы, воображаемые художником, и географические карты, передающие условными знаками – инфограммами конфигурацию тех или иных частей земной поверхности.

Все эти внешне не похожие друг на друга *гомоморфные* изображения, различаясь по степени абстрагированной обработки зрительной информации, тем не менее восходят к единому *изоморфному* центру ее восприятия и фиксации – органу зрения, уникальному оптическому механизму, которым человек одарен от природы. Неслучайно идея создать аппарат, который бы действовал, как глаз, возникла на пике расцвета изобразительных искусств. Благодаря высокому уровню сходства видимых художественных образов с объектами реальности визуальная культура обогатилась настолько развитым абстрактно-пространственным мышлением, что это открыло возможность проектировать, как говорят, «в уме» сложнейшие конструкции с последующим переносом проектов на создание обширного класса предметов в действительности. Именно фотография подтолкнула в XX в. к научному обоснованию этого феномена, позволив ввести в теорию гуманитарного знания логико-математические понятия *одинаковости* – *изоморфизма* и *уподобления* – *гомоморфизма*.

Камера-обскура появилась спустя чуть менее полувека после Леонардо да Винчи. Его замыслом заинтересовался Джованни Баттиста делла Порта (1535–1615), энциклопедист, педагог и драматург из Неаполя [17]. Он сконструировал в 1558 г. действующий прибор, оснатив его линзовыми окулярами. Оптический принцип камеры-обскуры основан на рефракции – преломлении светового излучения, подобно тому как свет, проникая через зрачок, преломляется посредством хрусталика – двояковыпуклой прозрачной линзы, попадая затем на сетчатку глаза. Этот визуальный эффект за многие века до появления линз был известен в солнечных средиземноморских регионах и применялся в арабской и греческой астрономии. Если в солнечный день в плотных шторах на окнах затемненной комнаты (отсюда и название прибора) проделать маленькое отверстие, то на противоположной, желтательно белой, стене воспроизводится изображение улицы, перевернутое, правда, вверх ногами и не совсем яркое. То же самое происходит, если используется

светонепроницаемый ящик-параллелепипед. Увидеть изображение в этом случае можно через крохотное «окошко» наверху ящика. В 1589 г. Баттиста делла Порта поставил внутрь камеры зеркало, перевернувшее изображение по вертикали на 180 градусов и придавшее ему четкость. В описании усовершенствованного прибора говорилось, что он предназначается для выполнения рисунков, обучения художников и всяких других «любопытных» дел.

Такого рода дела не заставили себя ждать. Камера-обскура представляла собой первый механико-оптический прибор, в котором применялись линзы и зеркала. С ней входило в искусство и естествознание оптическое приборостроение, существенно расширившее культуру зрительного восприятия. Вслед за камерой-обскурой в конце XVI в. Иоганн Кеплер (1571–1630) изобрел первый в мире телескоп, в котором окуляр оснащался двояковыпуклыми линзами. Тот же исходный материал использовал в 1609 г. Галилео Галилей (1564–1642), собрав телескоп с 20-кратным увеличением. В свою очередь, в 1590 г. голландские изготовители очков отец и сын Янсены изобрели первый составной прибор, позже названный микроскопом. Галилей, комбинируя выпуклую и вогнутую линзы, в 1612 г. разработал свое оккюлино (ит. *occholino*). Такая конструкция микроскопа в форме моногля, который закреплялся на игле над объектом, размещенным на металлической дощечке, подсвеченной светом из окна или свечой, оказалась настолько удачной, что, доработав прибор в 1674 г., Антони ван Левенгук рассмотрел строение глаза насекомых и мышечных волокон, эритроциты и одноклеточные организмы.

Об огромной роли зрительного восприятия в постижении законов природы знали еще греко-римские математики, ваятели и зодчие, инженеры и врачи. Все, что они наблюдали в мире-космосе воочию, оценивалось ими по шкале бесспорных образцов совершенства, которым следует научиться подражать и воспроизводить в земных условиях. Поразительно, но, опираясь на единственный оптический механизм – зрение, они таким эмпирическим способом делали далекоидущие выводы. Впоследствии все это находило применение в жизни. Пифагорейцы (V в. до н.э.) верили, что каждая из семи видимых глазом небесных сфер при вращении издает свой музыкальный тон. Их учение о «гармонии всего неба» напоминает космогонические мифы и легенды. В действительности оно содержит универсальный расчет числовой зависимости интервалов октавы, открывший принцип гармонии в музыкальном искусстве и технологии изготовления музыкальных инструментов. Причем уже современные ученые показали, что эти вычисления соответствуют волновой теории звука и света [14, с. 237]. Скульптор Поликлет, работая над изваяниями олимпийских чемпионов, которыми те удостаивались по обычаю, путем зрительных наблюдений вывел математические «каноны» идеальной мужской фигуры и лица. Голова должна была составлять седьмую часть роста, профиль приближаться к квадрату, в котором линия лба и носа образуют прямую [1, с. 244]. В будущем «канон» оказал решающее влияние на византийский стиль иконописи в православной ветви христианства. Архитекторы Иктин и Калликрат при строительстве Парфенона – храма Афины на Акрополе (447–438 гг. до н.э.) – так искусно рассчитали сочетание «светов» и «теней» в мраморном интерьере, что в храме «даже ночью было светло, как днем». Об этом свидетельствует Витрувий, римский зодчий второй половины I в. до н.э., излагая «начала» античного градостроительства и инженерии [7, с. 174]. Древнеримский врач Гален (ок. 130–200 гг.) настолько хорошо представлял устройство глаза, что проводил удаление катаракты. По конструкции его хирургический инструмент абсолютно идентичен

применяемому современными офтальмологами, только сделан из другого металлического сплава [14].

Сложившаяся в эпоху античности и эллинизма культура прагматической обработки зрительных наблюдений, обеспеченная математическими расчетами, представляла собой механику (< греч. *mēchanikē* – орудие, машина), искусство и науку построения машин. Иначе говоря, являлась самостоятельным видом деятельности среди других «технэ» (< греч. *technē* – искусство), под которым понималось любое искусное делание чего-либо: от гимнастики и риторики до астрономии, ваяния и архитектуры. Греко-римская механика достигла значительных успехов в сооружении дворцов и фортификационных укреплений, морских судов и портов, водопроводов-акведуков и санитарно-очистительных систем вроде современных канализационных сетей. Проявила она себя даже в делах искусств и развлечений. Колизей (< лат. *Colosseum* – громадный), возведенный в 75–80 гг. н. э. амфитеатр Флавиев в Риме, вмещал до 50 тыс. зрителей, сидящих на трех ярусах, один выше другого, и был оснащен подъемными механизмами, доставлявшими на арену участников и предметы, необходимые для представлений и гладиаторских боев. Немало изобретательности был вложено и в более мелкую машинерию. В театре яркие маски актеров не только помогали различать положительных и отрицательных персонажей, но и резонансно усиливали звучание их голосов наподобие рупора. Котурносандалии увеличивали рост исполнителей. Специальные ящики с песком и разновеликими камушками, емкости с водой, металлические щиты, отражающие горящие факелы, молоты и молоточки приводились в движение с помощью винтовых ворот, чтобы получить эффект звуков ветра, морских волн, грома и вспышек молнии.

Единственным, чего не коснулись достижения греко-римской механики, осталось создание линзового и листового стекла, хотя производство стеклянной цветной и однотонной посуды для бытовых и декоративных нужд, ювелирных украшений мастера-стеклодувы освоили еще до новой эры. Зеркала небольших размеров делались из металлического сплава с полированной отражающей поверхностью и стоили весьма дорого. В XII в. венецианские мастера научились изготавливать зеркала из стекла с присадкой слоя серебра, которые ценились наряду с золотом, а за раскрытие тайны технологии гильдия имела право лишить предателя жизни. Появление очков относится к XIII в. Многократно улучшить качество таких простейших оптических изделий и усовершенствовать их производство позволило внедрение принципа тигельной отливки, сходного с получением мелких металлических деталей, например литер для книгопечатных станков. Несмотря на высокую стоимость, стекло переживало второе рождение. Им увлеклись зодчие, создавая витражи в храмах и украшая зеркала интерьеры дворцов власть предержащих. В изобразительном искусстве зеркала часто служили вспомогательными рабочими инструментами. Ученик Микеланджело Джорджо Вазари (1511–1574) в книге «Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» с похвалой отзывается о новаторстве выдающихся художников проторенессанса. Вместе с Джотто, который «ввел обычаем рисовать живых людей с натуры, чего не делалось уже более двухсот лет», он упоминает фреску «Чудо с динарием» художника Мазаччо, написавшего в виде апостолов своего друга скульптора Донателло и себя самого «при помощи зеркала – так хорошо, что он кажется прямо живой» [Цит. по: 1, с. 263].

Изобретение всего в течение нескольких десятков лет целого «семейства» механико-оптических приборов, начиная с камеры-обскуры, произвело настоящий

переворот в культуре визуального восприятия. «Муравейник искусств», над которым иронизировал Ф. Рабле (1494–1553) в романе-фэнтези «Гаргантюа и Пантагрюэль», в прямом смысле на глазах превращался из метафоры в действительность. Далекую и близкую природу, оказалось, можно разглядеть в крупных деталях, как в телескоп, или в мельчайших, как в микроскоп, с помощью искусного объектива. Принцип достоверности и очевидности, провозглашенный в этой связи Р. Декартом (1596–1650), должен был снести здание традиционной культуры, оставшейся в наследство от античности и Возрождения, и расчистить почву для культуры рациональной. Мир перед взором Р. Декарта предстает как грандиозная система тонко сконструированных машин, наука и искусство в которой – механика и математика, а живые тела – автоматы, состоящие, подобно механизмам, например часам, из трубочек и пружинок. Простодушный дуализм картезианской картины мира (душа ведь размещается в шишковидной железе в затылочной части черепа, но находится под вечным присмотром небесного творца), как это ни парадоксально, намного ускорил распространение такого «чуда», как камера-обскура, среди населения. Этим вовсю пользовались предприимчивые механики вопреки назидательным предостережениям церкви.

Присутствие камеры-обскуры в жизни людей Нового времени обыгрывает режиссер Питер Вебер в фильме «Девушка с жемчужной сережкой» (2003). Фильм посвящен созданию в 1665 г. одноименной картины выдающимся голландским художником Йоханнесом Вермеером (1632–1675). Девушку из народа нанимают для «черных работ» в дом Вермееров. Устав от требований богатых заказчиков и жадной до денег супруги, художник решает написать портрет юной служанки в холщовом чепце, но с драгоценной сережкой из гарнитура жены. Чтобы преодолеть боязнь натурщицы без спросу хозяйки надеть украшение, Вермеер показывает ей камеру-обскуру. Изображение внутри воспроизводит освещенную солнцем часть улицы, видную из окна мастерской. Не веря своим глазам, девушка вновь и вновь сравнивает вид из окна с его копией в камере-обскуре. Впечатление от чудесного изображения придает ее лицу одухотворенное выражение, что и нужно Вермееру для портрета.



Кадр из кинофильма «Девушка с жемчужной сережкой»



Антуан Ватто. Савояр с сурком

В фильме не только изящно прочерчена вся предыстория фотографии, обязанной своим рождением союзу изобразительного искусства с наукой и техникой, но и проникновенно передан в художественных образах неповторимый дух минувших времен. Это и картина самого Вермеера, которая, как и любая другая, по словам Леонардо да Винчи, «должна быть видна из одного-единственного окна». Режиссер не раз вводит ее изображение в кадр, чтобы зритель, который, возможно, никогда не слышал о ней, мог увидеть это самое известное произведение художника. Эпизод фильма «вид из окна» воспроизводит первый снимок Ж. Н. Ньепса, сделанный в 1826 г. из окна мастерской, откуда он направил камеру-обскуру на крыши соседних строений. Наконец, это и непреходящее воздействие визуальных образов на человека, не только не исчезающее, но и усилившееся в современный век высоких технологий.

Камеру-обскуру вскоре стали делать в нескольких вариантах. Стационарную в полный или половину человеческого роста художники устанавливали в мастерских, ускоряя изготовление набросков и сокращая время позирования богатых клиентов. Несмотря на то что прибор не давал никаких возможностей копирования, кроме зрительной памяти художника, он помогал, выражаясь киноязыком, быстро «откадровать картинку», «поймать» нужный ракурс и освещение. Кроме того, он производил пиар-воздействие на клиента: не зря, мол, он раскошелится на такого изобретательного мастера. Эти же цели преследовала переносная камера-люцида (< лат. *lucis* – свет). Художники брали ее с собой, чтобы делать зарисовки не только заказчиков, но и ландшафтов. Но смекалистые механики придумали еще один вариант люциды. Внутри нее размещалась катушка, на которую наматывалась бумажная лента с картинками или краткими текстами. Она приводилась в движение внешней ручкой. Свет, не только солнечный, но и от фонаря, падал через линзу сверху. Подсвеченное движущееся изображение просматривалось через увеличительный глазок. Это был механический прототип кинематографа и телевидения.

Такие люциды пользовались невероятным успехом у трудового люда. Французский художник Антуан Ватто (1684–1721) на портрете «Савояр с сурком» изображает в полный рост лукавого парня, у которого через плечо перекинут ремень камеры-люциды с сидящим наверху сурком. Савояры, прозванные так от французского жизнерадостного приветствия «cava!» (вроде «жизнь хороша!»), странствовали от селения к селению. За небольшую плату они показывали местным жителям удивительный оптический иллюзион, демонстрируя и прирученного зверька, якобы к нему причастного. Часто, к радости зрителей, к ним присоединялись шарманщики. Шарманка, переносной музыкальный инструмент вроде органа без клавишного механизма, появилась в Германии в начале XVII в. и была названа в честь первой исполнявшейся на ней популярной песенки «Scharmante Katharine» («Прелестная Катрин»). Неприхотливые в обращении камера-люцида и шарманка быстро распространились в странах Европы. Уличные представления «механических искусств», скрашивая будни простых людей, открывали новую страницу в истории визуальной культуры.

ВИЗУАЛЬНОЕ ОБАЯНИЕ «ОБЫВАТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА»

Известный французский социолог Пьер Бурдьё (1930–2002) к 150-летию изобретения фотографии опубликовал эссе «Обывательское искусство. Очерк социальных способов использования фотографии». Интригуя читателя заголовком, автор вносит свой, не лишенный юмора, вклад в понимание отношений между многочисленными функциями фотоизображения и культурой [5].

Конечно, сегодня острота некогда бурных споров вокруг «бездушной», «механической» оптики, якобы претендующей на отдельное место среди «подлинных», «изящных» искусств, намного смягчилась. Один из основоположников теории «чистого искусства», «искусства для искусства», французский писатель и критик Теофиль Готье (1811–1872) сейчас вряд ли нашел бы горячих единомышленников даже среди строгих приверженцев классической эстетики. Но в век цифровых технологий порою полезно прислушаться к высказываниям, прозвучавшим на заре появления светописи.

Так, Т. Готье считал, что «искусство должно видеть в фотографии только способных рабов, которые собирают для него заметки», а «фотоскульптура не такая

большая барыня, как скульптура, привыкшая к храмам, дворцам и великолепным жилищам. Она скромна и довольствуется этажеркой для пьедестала, счастливая тем, что верно воспроизвела любимое лицо, хорошенькую головку ребенка, девушку с розами на груди, молодую женщину в бальном наряде» [Цит. по: 13, с. 24]. Фотоскульптурой в XIX в. назывались снимки в рамках-паспорту на подставке. Их присутствие в доме, по мнению хозяев, свидетельствовало не только о материальном достатке, но и о приобщении к искусству. Это и раздражало критиков больше всего. Даже не представлять, как бы отреагировал Т. Готье, если бы увидел бесчисленное множество снимков в современных иллюстрированных журналах, на полосах ежедневных газет и рекламных билбордах, а тем более в интернете. Однако, вернувшись в его время и опустив резкую интонацию, следует все-таки признать в его словах немалую долю проницательности. Они во многом объясняют, почему фотография сразу приобрела популярность среди широких слоев населения и не теряет ее до сих пор.

Фотография вошла в жизнь благодаря целеустремленности узкой группы талантливых энтузиастов, сумевших в результате ряда научных открытий обеспечить достаточно простой и недорогой способ получения различной визуально-образной информации. Значение вклада родоначальников светописы Жозефа Нисефора Ньепса (1765–1833), Луи Жака Манде Дагера (1787–1851) и Уильяма Генри Фокса Тальбота (1800–1877) в развитие техники и культуры фотоизображения переоценить невозможно. По своему значению изобретение фотографии в основных чертах сопоставимо разве что с появлением колеса. Это говорит о том, что пытливая мысль и историческое время совершенствуют лишь инструментальную оснащенность какой-либо однажды удачно найденной технической идеи, упрощая коммуникацию людей с окружающей средой, социальной общностью и культурой. Исключительно визуальными средствами технология фотографии реализовала эти потребности, к тому же дополнив их *сильным потенциалом личного самовыражения* человека. Эта ключевая особенность проявляется в нескольких аспектах.

Первый аспект связан с несложными навыками и умениями, которыми можно овладеть самостоятельно, способствуя тем самым индивидуальным устремлениям творческого характера. У фотомастеров этот фактор определяет выбор профессии на всю жизнь, не оставляя сомнений в том, что избран путь в искусство. Фотохудожники не устают совершенствовать технические приемы, справедливо считая, что посвящают себя развитию эстетики визуальной образности. Для любителей их пример влияет на увлечение, сопутствующее основной деятельности, тоже помогая творчески выразить личностное «я», и часто это удается, особенно в фотожурналистике. *Второй аспект* ассоциируется с возможностью поднять события личного порядка до событий социальной значимости. Этот вариант типичен для подавляющего большинства людей. При удобном моменте они охотно снимаются и снимают сами (особенно сейчас, когда появились цифровые мобильные устройства), приглашают профессиональных фотографов на разные торжественные церемонии вроде свадеб, выпускных вечеров, юбилеев. Индивидуальные и групповые снимки бережно хранятся в семейных альбомах, переходят из поколения в поколение и играют роль визуальной памяти. Примечательно, что с течением времени такие фотографии, часто невысокого изобразительного качества, как и сугубо функциональные для паспортов, удостоверений и других документов, имеют свойство входить в коллективную социальную память. В определенном контексте эпизоды частной жизни превращаются в достоверную хронику эпохи, в визуальные факты

истории, касающейся не только биографии отдельного человека, но и всего социума. Наконец, *третий аспект* идентифицирован с презентацией личностью самой себя в подражание тому социальному образу-имиджу, в котором хотелось бы быть, но по каким-то причинам не всегда получается. Обычно окончательно добивается этой цели лишь небольшой отряд самых настойчивых, пробившись в фотомодели, рекламу, на подиумы модных показов, телеэкран, в кинобизнес. Остальные просто фотографируются, чтобы хотя бы в изображении запечатлеть себя как хочется, не отказывая в удовольствии любоваться собой, красивым.

Разумеется, приведенная типология очерчивает лишь некоторые *структурно-образные особенности* фотографии как *многоуровневой системы* отображения пространства, времени и человека. Ее продолжительная в историческом измерении практика, несомненно, богаче любых абстрактных построений. Но это помогает вникнуть в социально-эстетическую природу «обывательского искусства». Став в XIX в. провозвестником демократизации не только общественной, но и частной жизни, открыв ее проявления для обозрения в визуальной форме, фотография в буквальном смысле сфокусировала видеоискатель на чаяниях и запросах обычных людей независимо от их сословного и имущественного положения.

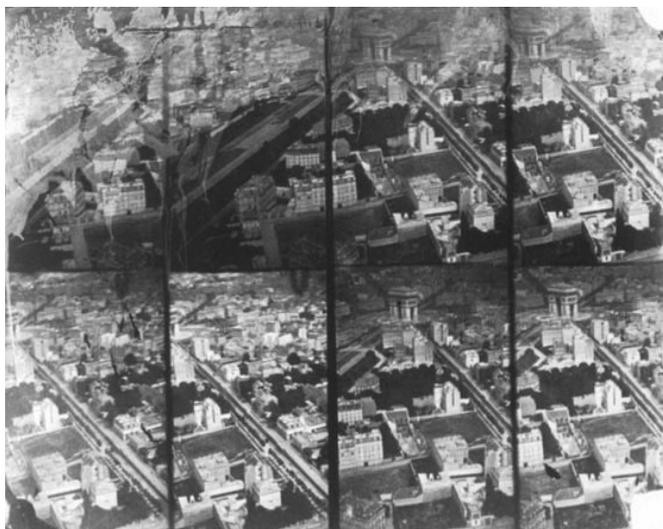
Известный исследователь кинематографа З. Кракауэр по этому поводу верно писал, что «фотография родилась под счастливой звездой и росла на хорошо подготовленной почве» [10, с. 16]. В момент ее появления романтические воззрения уступили место научному подходу не только к естествознанию, но и к пониманию социальных процессов. В связи с этим характерен такой факт. Когда Ч. Дарвин в 1872 г. проиллюстрировал книгу «Внешние проявления эмоций у человека и животных» снимками с поразительно схожей мимикой у «венца творения» и его «меньших братьев», это ввергло широкую общественность, не подозревавшую о таком близком «родстве», в шок. Аналогичную социальную реакцию вызвали повсеместно возникшие недорогие салоны, где «не такая большая барыня» в облике той же фотографии решительно сломала прежние перегородки между привилегированными классами и остальным населением. Отнюдь не случайно самым востребованным жанром оказался салонный портрет в персональном и групповом вариантах. Соблазн заполучить собственное изображение оказался одинаково притягательным и для простой швеи, и для владельца толстого кошелька, вполне обеспеченного, чтобы нанять живописца с той же целью, познакомившись с ним на какой-либо выставке, куда ходить для него было делом престижа. Но перед фотокамерой все оказались равны.

Клиентов фотосалонов нисколько не смущало несовершенство технических приемов съемки, сегодня вызывающее улыбку. Лицо «жертвы» покрывалось мелом, а волосы посыпались пудрой. Из-за продолжительной выдержки в зависимости от интенсивности освещения приходилось неподвижно сидеть в течение от двух до пяти минут. Положение спасали специальные кресла с поддерживающими голову валиками. Много внимания уделялось, говоря современным языком, дизайну предкамерной среды. Спрос приобрели драпировки разного рода, имитации экзотических фруктов и растений, затейливых напольных колонн и кашпо, античных скульптур и других декорирующих атрибутов. Все это выполнялось из дешевого картона и папье-маше, но на снимках выглядело шикарно. Позднее использовались рисованные фоны. Над портретами, выходит, экспериментировали и изготовители, и заказчики. В композиции снимков часто копировались известные живописные полотна, применялась техника ручной дорисовки, вплоть до ретуширования

кистью и красками. Пробовались приемы придания изображению «патины старины». Для этого использовалась неоткорректированная оптика или «размывались» края объектива обычным растительным маслом, а лучше всего вазелином. Этот прием, кстати, применяется кинооператорами до сих пор даже при съемке видеокамерой. Фотопортрет к тому же научились делать таким миниатюрным, что его можно было наклеить на визитку или вправить в нагрудный медальон и носить каждый день на цепочке [12; 13]. Иметь «красиво» оформленное изображение, и прежде всего собственное, стремительно вошло в повседневную моду, подобно тому как в XVII в. в обиход вошли зеркала, из аристократических будуаров перекочевавшие в каморки горничных вроде простодушной Золушки или купеческой дочки из «Аленького цветочка». Надо заметить, что обе сказки являются сугубо литературными произведениями, написанными Ш. Перро и С. Аксаковым с разрывом почти в полтора столетия. Зеркало в них олицетворяет не обобщенную в фольклоре вековую мечту народа именно о такой магической, но дорогой вещице, поскольку народ исстари наловчился видеть себя, отражаясь в бесплатной воде или медных площадках, а поиск ответа на тревожный вопрос, поставленный образованной элитой в эпоху Просвещения: какая красота – внешняя или духовная – спасет мир? Н. Буало, а затем А. Баумгартен, придумавший и само название новой науки – эстетики, сделали выбор в пользу духовной красоты, переосмыслив сформулированные еще в античности категории *выразительных средств* (*poiēsis*), *подражания* (*mimēsis*) и *искусства* (*technē*). Согласно этой прогрессистской концепции, искусство должно было помочь «вознести» человека над прозой и тяготами повседневной жизни, а талант художника – воплотить промысел высшего абсолютного духа.

Живопись, откликаясь на эту установку, отказалась от идеализации мифических богов и героев, развернув в полный холст реалистичное отображение людей из народа. Савояры, ткачи, жнецы, шоколадницы, кружевницы и прочие мастеровые парни и крестьянские девушки, которым не суждено было носить жемчужных сережек, глядя с портретов, словно поддразнивали просвещенного зрителя, заставляя любоваться своей духовной красотой, усмотренной в них художниками. Проблема состояла лишь в том, что реальные прототипы художественных образов вряд ли могли из-за принадлежности к социальным низам лицезреть, а тем более иметь в личном пользовании такие замечательные картины.

Фотография с ее безусловной достоверностью изображения разрешила эту давно назревавшую проблему и благодаря якобы «бездушной» оптике в корне изменила формы общественного потребления культуры. Эта особенность была сразу замечена многими представителями передовых кругов. Н. Г. Чернышевский (1828–1889), для которого борьба за приобщение народных масс к культурным ценностям не была пустым звуком, писал, что среди дагерротипных портретов «найдется много не только верных, но и передающих в совершенстве выражение лица». Но, несмотря на это, он считал «странным слышать апологию дагерротипам». Его, как и других общественных деятелей того времени, сбивало с толку, что фотоизображение словно «делается само собой», в отличие от живописных картин, которые, будучи «делом рук человека», сочетают «трудность и достоинство исполнения» [18, с.112, 116]. Что ж, над большинством таких искренних сторонников идеалов высшей духовности и социального равенства довлело убеждение, что художник не может работать иначе, если не испытывает на себе груз «тяжелого трудового дня», разделяя эту долю со своими натурщиками и потенциальными зрителями [4, с. 267].



Первый в мире фотоколлаж. *Фото Надара*

Не выставляя «трудовую» традицию напоказ, фотография предложила другой способ бытования визуальной культуры [15]. Ее эстетика, вначале снисходительно прозванная «пикторализмом», в широком смысле слова привнесла на территорию «подлинных» искусств оптимизм и наивное восхищение невиданной ранее техникой. «Красота» светописных пейзажей, архитектурных ансамблей и портретов без всяких тревожных вопросов о спасении мира была с воодушевлением воспринята обитателями дымных промышленных пригородов и наемными официантами освещенных электричеством столичных кафе, пассажирами конок и машинистами



Триумфальная арка со стороны Елисейских полей. *Фото Надара*

железных дорог, хозяевами богатых поместий и скромных домиков под черепичными крышами где-нибудь на крестьянской ферме. В свою очередь, благодаря растущему социальному спросу на такую понятную каждому «красоту» в больших и малых городах появились десятки новых рабочих мест. И люди с творческой жилкой, прежде так бы и коротавшие в безвестности и нищете свой век, встав к фотокамерам, нашли себе применение в новой, достойной уважения профессии.

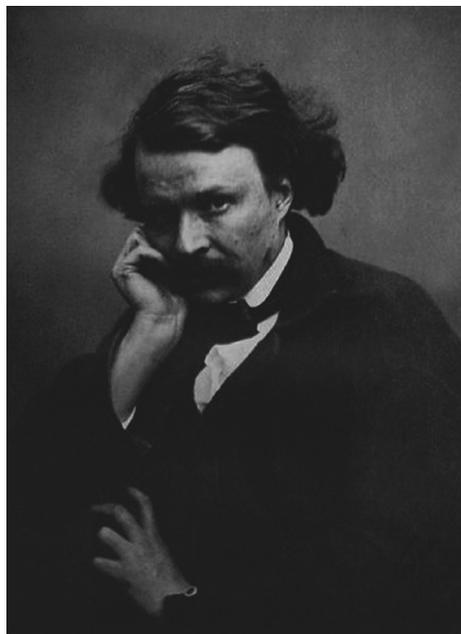
Многие из этих людей сыграли огромную роль в том, чтобы фотография быстрее поднялась на уровень изобразительного искусства, как это получилось у француза Надара (настоящее имя Феликс Турнашон, 1820–1910).

Блестящий пейзажист, портретист, Надар создал замечательные по психологической глубине портреты своих современников: У. Г. Ф. Тальбота, Сары Бернар, Д. Россини, Э. Делакура, Ш. Бодлера, стал первооткрывателем новых методов

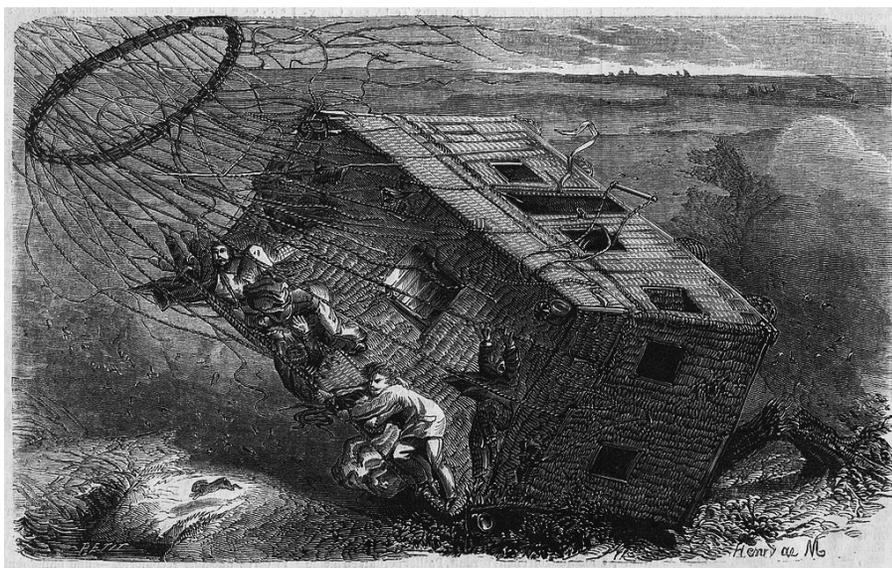
съемки. В 1870 г., увлекшись архитектурной перепланировкой Парижа, Надар громоздкой камерой-обскурой на треноге со всеми вспомогательными атрибутами из корзины воздушного шара умудрился осуществить знаменитую панорамную съемку Триумфальной арки в правильно выбранном ракурсе со стороны Елисейских полей. Эти шесть планов стали примером первой в мире аэрофотосъемки.

Но эти творческие находки наталкивались в лучшем случае на холодную сдержанность, в худшем – на насмешки. Тот же поэт Ш. Бодлер не уставал причислять фотографов к «солнцепоклонникам», а художник О. Домье после съемки Надара на воздушном шаре тут же опубликовал карикатуру с сатирической надписью [1, с. 33].

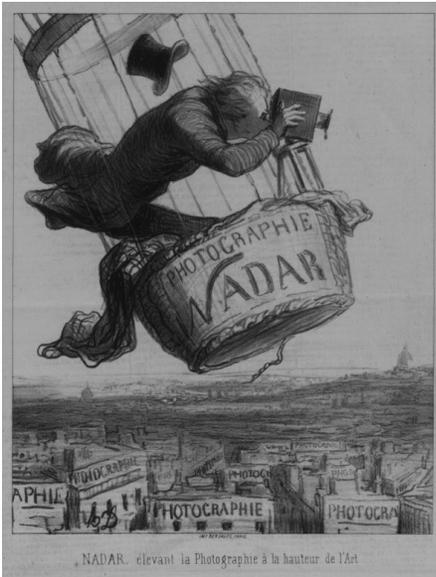
Схожая участь постигла и других заслуженных фотографов-первопроходцев. Белорус Антон Прушинский приобрел известность, как утверждает и сейчас, только потому, что сделал то ли в 1862, то ли в 1863 г. дагерротипный портрет зачинателя белорусской драматургии Винцента Дунина-Марцинкевича. Встает вопрос: согласился бы позировать В. Дунин-Марцинкевич какому-нибудь кустарю, как говорится, без роду и племени? Значит, мастерство А. Прушинского признавалось в кругах деятелей культуры.



Автопортрет Надара



Огюст Домье. Карикатура «Катастрофа шара Надара»



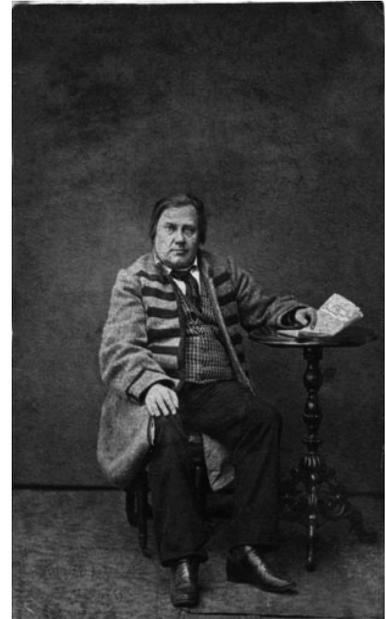
Огюст Домье. Карикатура
«Надар на воздушном шаре»

менно статичности черно-белого фотоизображения, подчеркивая «воздушную» изменчивость зрительных впечатлений, которые фототехнике передать пока не под силу. Эдгар Дега (1834–1917) на картине «Танцовщица» едва ли не прямо намекает на превосходство живописи над фотографией: девушка на пуантах с грациозно поднятыми руками позирует перед громоздкой камерой на штативе. За спиной у нее застекленная стена, сквозь которую льется контражурный свет. Зритель не знает, каким получится снимок, но художник уже схватил напряженность натурщицы, застывшей в ожидании окончания съемки.

Похожее впечатление оставляет и картина Огюста Ренуара (1841–1919) «Зонтики». Ее цветовая пластика выстроена так, что создается образ движения, «размытого» дождевыми струями: поток зонтиков, сверкающих бликами капель, под ними на ближнем плане приоткрываются лица прохожих, едва различимые сквозь насыщенный влагой воздух бульвара. Сюжет этой сценки возник, конечно же, неспроста. «Солнцепоклонникам» невозможно было снимать в режиме низкой освещенности, тем более в дождливую погоду. Живописи же подвластно все и без солнечного света – как будто говорит своим полотном О. Ренуар, сын которого Жан, кстати, не пойдет по стопам отца и вместо кисти

Вообще на раннем этапе «допуск фотографии в царство официально признанных искусств», по словам З. Кракауэра, бдительно охранялся именитыми деятелями культуры [10]. Пожалуй, одна из причин этого крылась в том, что светопись впервые поколебала позицию, на которой более пяти столетий стояли художники: «картина есть окно в мир». Фотография приоткрыла рядом другое «окно», которое в 1895 г. широко распахнул кинематограф. Между тем избежать влияния визуальных технических средств изобразительное искусство просто не смогло. В живописи рождается импрессионизм. Изобретается даже новая форма кисти. Вместо прежней округлой появляется плоская, позволяющая мазку легко прикоснуться к полотну штрихами, точками, линиями.

Импрессионизм и последовавшие за ним течения художественного авангарда словно бросают вызов моментальности и одновременности



В. Дунин-Марцинкевич.
Фото Антона Прушинского



Эдгар Дега.
«Танцовщица у фотографа»

с мольбертом выберет кинокамеру, став известным кинорежиссером. Все это свидетельствует о том, что фотография, восхищались ли ею или не признавали, кардинально меняла роль и сущность визуальной культуры, открывая возможность каждому выразить свое «я». В 1888 г. изобретатель Джордж Истмен из американского города Рочестер создал портативную легкую фотокамеру, назвав ее придуманным словом «Кодак». Фотоаппаратом впервые можно было без проблем снимать с рук и вне павильона. Вместо видеоискателя сверху камеры была просто линия, по которой ее следовало направлять на объект. Она заряжалась пленкой в сто кадров, требовала перезарядки кассеты и «мокрого» способа проявки-печати в темноте. Чтобы избавить владельцев от хлопот, Д. Истмен открыл пункты обслуживания. Хотя и сам фотоаппарат, и услуги в первое время стоили недешево, увлечение фотографированием приняло массовый характер. Этому в немалой степени поспособствовала и удачная реклама, придуманная Д. Истменом. Ее текст заканчивался слоганом: «Вы нажимаете на кнопку, мы делаем все остальное». Слоган настолько понравился публике, что моментально вошел в разговорную речь и до сих пор считается одним из лучших в истории рекламы [16, с. 111–112].

В 1905 г. американский фотограф А. Стиглиц организовал в Нью-Йорке первую совместную выставку фотографии и авангардной живописи. Экспонаты сразу заставили заговорить о наивно-честном способе съемки, в результате которой получаются «снимки, полные движения и жизни», даже если в них чувствуется позирование [13, с. 47]. «Наивная честность» и была проявлением новой эстетики, позже получившей название документализма. Почерпнутый из жизни и в формах самой жизни документализм преодолел дистанцию между визуальным образом и социальной реальностью, между творчеством и его функциями в обществе. Не претендуя на бессмертное признание в веках, как к этому вынужденно привыкало всю историю своего существования изобразительное искусство, фотография совершила негласный эстетический переворот. Обнаружилось, что ценность визуально-образного освоения действительности определяется не столько

с мольбертом выберет кинокамеру, став известным кинорежиссером.

Все это свидетельствует о том, что фотография, восхищались ли ею или не признавали, кардинально меняла роль и сущность визуальной культуры, открывая возможность каждому выразить свое «я». В 1888 г. изобретатель Джордж Истмен из американского города Рочестер создал портативную легкую фотокамеру, назвав ее придуманным словом «Кодак». Фотоаппаратом впервые можно было без проблем снимать с рук и вне павильона. Вместо видеоискателя сверху камеры была просто линия, по которой ее следовало направлять на объект. Она заряжалась пленкой в сто кадров, требовала перезарядки кассеты и «мокрого» способа проявки-печати в темноте. Чтобы избавить владельцев от хлопот, Д. Истмен открыл пункты обслуживания. Хотя и сам фотоаппарат, и услуги в первое время стоили недешево, увлечение фотографированием



Огюст Ренуар. «Зонтики»

соответствием традиционным эстетическим правилам, сколько поиском их приложения к новым возможностям, расширяющим пространство культуры.

В свое время И. В. Гёте (1749–1832) высказал серьезное опасение за судьбы искусства и талантливых художников на «большой фабрике», где тысячекратно «будут размножаться любые картины с помощью механических операций, посильных даже для ребенка, быстро и дешево и неразлично похожих на подлинник» [8, с. 106]. Уже в XX в. к этой же теме вернется его соотечественник В. Беньямин: «Человечество, которое некогда у Гомера было предметом увеселения наблюдающих за ним богов, стало таковым для себя... Репродукционная техника фотографии, радио и кинематографа дают человеку господство над произведениями искусства» [3, с. 13]. Это, по мнению В. Беньямина, выводит искусство из исторической и художественной традиции. Тиражируясь в репродукции, его уникальность заменяется массовостью, а массовость, без изменения имущественных отношений, ведет к неоправданной эстетизации социальных и политических процессов. Проблема «умирания» искусства, «механического искажения» реальности, «подсмотренной получеловеком, полуавтоматом», варьируется и другими искусствоведами, хотя и вынужденными признать: «если фотограф мнит себя художником, не будучи им, то все-таки располагает известными навыками и средствами искусства» [6, с. 281].

Вот это «мнит себя художником» и есть, очевидно, то главное, что предопределяет у миллионов людей непреходящий интерес к «обывательскому искусству». Стоило лишь в 2004 г. появиться технической возможности размещать собственноручно сделанные фотоснимки в интернете, они тут же заполнили все социальные сети. Выкладываются личные портреты и слайд-шоу из частной жизни. Обнарождаются репортажи и очерки фотографов, побывавших в разных уголках земли, опровергая еще бытующее недоверие к выразительному потенциалу цифровой оптики: в умелых руках она способна передать драматургию жизни в тонких оттенках и настроениях. Снимаются факты и события, на ходу попавшие в поле зрения многочисленных обладателей мобильных устройств. Такой снимок «врасплох», как правило, является единственной фиксацией случая, происшествия, «решающего момента». Некогда так назвал прием непрерывной съемки, позволяющий получить стоп-кадр движения, А. Картье-Брессон. Сейчас цифровая техника делает это автоматически.

Нельзя не увидеть, что с переходом на мультимедийные технологии фотография приобретает новые социально-эстетические функции, опережая по оперативности другие средства визуального информирования и конвертируясь в достоверные образы современности. Снова, как и на рубеже XIX–XX вв., в «обывательском искусстве» сдвигаются вроде бы устоявшиеся границы между художественностью и событийностью, между наблюдаемыми явлениями и их воплощением в визуальной форме, подтверждая тем самым мысль, высказанную некогда Надаром: «Никто не изобретает образов. Изображение само их рождает» [Цит. по: 12, с. 38].

ФОТОГРАФИЯ И КИНЕМАТОГРАФ

Белорусский кинорежиссер Юрий Горулев в 2008 г. снял замечательный документальный фильм «Фотограф Ульяна». Его героиня всю жизнь прожила в деревне Чемерин Пинского района, работая в отделении связи. Получилось так, что еще в юности ей попался на глаза самоучитель по фотографии. Она заинтересовалась,

и ей подарили простенькую камеру. Так Ульяна Мельник оказалась единственным фотографом на всю округу. Сначала она снимала родственников и друзей. Потом к ней стали обращаться соседи и знакомые из ближайших деревень. Заказы вначале были несложными: проводы, например, парня в армию. Или ребенок идет в первый класс. Или свадьба, или, что сделаешь, похороны. Ульяна никому не отказывала, старалась делать снимки, как она говорит в фильме, «хорошо». Потом ее стали просить снять какое-либо мероприятие руководители правления колхоза и сельсовета. Потом дело дошло до снимков для получения паспорта или военного билета. От деревень до районного центра неблизко: чтобы съездить туда и обратно, нужно потратить целый день. Тогда почтальон и фотограф в одном лице Ульяна Мельник поехала в районный дом быта сама. Там договорилась, что будет бесплатно получать фотоматериалы, а отработанные, как положено, сдавать «на серебро». К этому времени она обзавелась «Зенитом». Еще в начале своей творческой «карьеры» женщина догадалась по одному, на ее взгляд, чем-то знаменательному снимку оставлять себе, снабжая домашний архив краткими подтепловками и датами. С годами сложилась отраженная в достоверных образах летопись жизни деревни и прилегающих сел во второй половине XX в. Эти фотографии используются в фильме и интересны тем, что называется жизненной правдой.

Об отношениях фотографии и кинематографа написано множество монографий и научно-популярных книг. Исследованы вопросы преемственности художественной структуры и специфики статичного и движущегося изображения в кино. Рассмотрены однородные и различающиеся средства эстетической выразительности. Изучены социальные функции и воздействие на восприятие. Короче, написано так много и обо всем, что к этому, кажется, добавить уже нечего. Но все-таки кое-что, заслуживающее внимания, остается: это существенное отличие возможностей для творческого самовыражения личностного «я». Фотография, по терминологии классической эстетики, как появилась, так и продолжает быть «свободным искусством» вроде поэзии или пения. «Свободным художником» в этом случае является и простая деревенская женщина Ульяна Мельник. Как человек пишет стихи по велению своей души, так и она взялась за фотографию. Но вряд ли ей в деревне Чемерин попался бы на глаза самоучитель по кинематографу и вряд ли даже при самой великой охоте она стала бы отдавать свое время занятиям кино. Если бы вдруг так случилось, она свои «фильмы» на 8-миллиметровой пленке и узкоплечном проекторе смотрела бы у себя дома на белой простыне, вполне возможно, вместе с родственниками и односельчанами, но об известности на всю округу нечего было и думать. Иначе говоря, общественной пользы от ее увлечения было бы меньше.

Любительский кинематограф существовал раньше и есть сейчас. До эпохи интернета и цифровых средств такие фильмы снимались на узкой пленке. Но, несмотря на то что приобрести узкоплечное оборудование не составляло большого труда, оно не очень прижилось ни в столицах, ни в провинции. Типичное отношение к любительскому кино хорошо просматривается в художественном фильме известного режиссера Сергея Герасимова «Любить человека», снятом в 1973 г. Это рассказ о творческих поисках архитектора, строящего новый город где-то на Севере. Свой замысел он мечтает воплотить в стиле неоконструктивизма. Чтобы коллеги и друзья составили представление о проекте, он показывает любительские кинокадры, которые привез из командировки в Бразилию, где как раз ведущими архитекторами мира возводится Бразилиа, новая столица страны. Здесь режиссер

опирается на реальный факт. Но когда герою приходится защищать свой замысел в высоких кабинетах, он показывает фотоснимки. Статичное изображение, хотя и снято непрофессионально, помогает и персонажам, и зрителям лучше рассмотреть на экране объекты в деталях.

То же самое характерно и для любительских фотографий в интернете. Цифровые устройства позволяют автоматически снимать множество планов. Соединенные методом коллажа, они, не отличаясь высоким изобразительным качеством, тем не менее на мониторах ноутбуков, планшетов и смартфонов, размер которых соответствует традиционному формату фотоснимка, смотрятся органично.

Фотография в сравнении с кинематографом всегда выигрывает там, где на первое место выдвигается конкретная логико-смысловая функция. В одних случаях она предопределяется условиями съемки, например в ходе боевых действий. С этой точки зрения фотография словно специально вошла в жизнь, чтобы подчеркнуть ее ценность, отображая войны, – а на них вся история двух последних столетий оказалась по-жестокому щедрой. Еще на этапе рождения светописы во время Гражданской войны 1876–1883-х гг. в США М. Брэди и Т. О’Салливан догадались изготовить клише батальных снимков в технике ксилографии, что позволило напечатать их в журналах. Российский фотограф А. Д. Иванов выпустил альбом «Забалканский поход 1877–1878 гг.», содержащий 170 снимков. М. Ревенский в 1880 г. представил обширную «Военнопоходную светопись капитана Ревенского». Две мировые и многочисленные локальные войны XX в. составляют отдельную и довольно масштабную страницу в истории фотографии по воплощению образа насилия, страданий и горя. Да и сегодня в интернете размещается немало подобных изображений. На таких снимках на второй план отступает искусность, с которой они сделаны, и важнейшими становятся детали, открывающие правду жизни тогда, когда она бессильна перед смертью. Василь Быков в свое время высказал мудрую мысль: на войне никто не хотел умирать, но всем выжить было невозможно. Фотография на военную тематику многократно усиливает смысл этих слов посредством визуальной и, следовательно, неопровержимой достоверности.

В других случаях логико-смысловая функция съемки смещается в сторону непредвиденности какого-либо события. Независимо от качества изображения оптика, будь она в руках профессионала либо любителя, «останавливает мгновение», превращая его в образ, именно в нужный, но единственный момент свершения события в реальности. Несколько любительских кадров, сделанных с мобильных устройств в Челябинске во время пролета болида над городом в 2013 г., обошли все мировые информационные агентства, показывались буквально всеми телеканалами, публиковались в печатных СМИ и использовались учеными-астрофизиками с целью изучения редкого космического явления. Если представить, что у жителей Челябинска не было бы под рукой в тот момент цифровой оптики, ситуация с болидом стала бы еще одним общественно-научным фактом, сходным по смыслу с падением Тунгусского метеорита в 1908 г. на территории Восточной Сибири. Несмотря на словесные свидетельства очевидцев из местного населения (а их ученые собрали немало) и обнаруженные многочисленными экспедициями материальные последствия падения космического тела в таежной зоне, научное объяснение данного факта до сих не продвинулось дальше гипотез.

Фотография выгодно отличается от кинематографа и субъективированным характером производства изображения. Любитель или профессиональный фотограф не связаны сложной инфраструктурой с участием многих людей. Это преимущество фототехнологии особенно наглядно проявляется в настоящее время. Мера неопределенности получения фильма, как это ни кажется странным на первый взгляд, возрастает при использовании новейшего цифрового оборудования. Фильм, игровой либо художественный, будучи многослойным произведением, нуждается в системном логико-смысловом объединении множества структурных компонентов. Производство фотоизображений цифровой оптикой, напротив, снижает меру неопределенности. Согласно научной теории коммуникации, такая динамика отражает оптимизацию производства информации посредством устранения помех в каналах взаимодействия. Чем больше пропускная способность канала от коммуникатора до приемника информации, т. е. чем меньше помех, тем выше скорость ее выработки и эффективнее коммуникация.

В социокультурном плане также срабатывает субъективированный фактор. Преимущество фотографии перед кино в том, что автор является правообладателем снимков. Это означает, что он может свободно распоряжаться ими, даже если постоянно где-то работает. Простые технические особенности копирования позволяют хранить отпечатки, демонстрировать их ближайшему окружению, хотя они могут быть уже опубликованы или показаны на выставках. Но портфолио фотографа всегда является его личной собственностью, какой бы технологией он ни пользовался. Этого не скажешь о кинематографе. Появившись на свет в 1895 г. благодаря братьям Луи и Огюсту Люмьер, он уже составом этой маленькой команды сразу заявил о своем коллективном начале и расчете на публичный просмотр. Сегодня фильмопроизводство осложняется оформлением авторских и смежных прав на произведение, его прокатом, лицензированием и тиражированием, требующих продюсерских и рекламных услуг. Конечно, в эпоху цифровых технологий копирование фильма значительно упростилось, если речь идет о личном портфолио режиссера. Но представить ситуацию, когда каждый участник съемочной группы, даже «кинозвезда», будет делать личную цифровую копию в собственных интересах, в современном кинематографе невозможно. С 2004 г. переход с пленочной технологии на цифровую только способствует усилению контроля за произвольным публичным распространением фильма.

По поводу чисто творческих особенностей кинопроцесса выдающийся кинорежиссер В. Пудовкин в свое время писал: «Кинематографическая работа такова, что чем меньшее количество людей принимают в ней непосредственное органическое участие, чем разрозненнее их работа, тем хуже получается окончательный продукт производства – кинокартина», имея в виду, что представитель каждой профессии на съемочной площадке вносит свой творческий вклад в решение общих художественных задач [Цит. по: 10, с. 14]. С фотографией наоборот. Как вид творческой деятельности, она открывает перед автором неограниченный простор в выборе тематики, жанров, изобразительных средств, специализации. Но за конечный результат фотограф несет ответственность сам.

В субъективированном факторе не только технологической, но и творческой деятельности кроется, с одной стороны, причина того, что фотография успешно выживает среди куда более мощных конкурентов в лице кинематографа

и телевидения, индустрия которых охватывает миллионные аудитории. С другой стороны, фактор личной ответственности за конечный творческий результат является причиной того, что при непрерывно возрастающей востребованности фотоизображений в журналистике, в полиграфическом производстве, в рекламе, пиар и модельном бизнесе профессиональные мастера вовсе не строятся в массовые когорты. В то же время уже в XX в. выпуск механических, затем автоматических фотоаппаратов, а сейчас цифровых устройств приобрел массовые масштабы. Фотографировать могут практически все. Следовательно, проблемы личной ответственности фотографа поднимаются на уровень общества, морали и этики, соблюдения правовых норм.

Вспоминаются в связи с этим два игровых фильма известного режиссера итальянского неореализма Микеланджело Антониони. «Блоу ап» он снял в 1966 г. В названии фильма Антониони использует профессиональный термин фотографов, имеющий несколько значений: фотоувеличение, вспышка, монтажный скачок. Единственный перевод на русский язык «Фотоувеличения» увел стрелки внимания не только зрителей, но и критиков от глубокого смысла произведения. А он как раз в том, что если фотограф не осознает всей полноты личной ответственности за результаты своего творчества, это грозит «вспышкой», «скачком» благополучной, казалось бы, жизни в никуда. Недаром поэтому в 1967 г. «Блоу ап» завоевал Гран-при Каннского кинофестиваля.

Главный герой фильма, преуспевающий хозяин модного фотосалона, безбедно живет в Лондоне. Но ему наскучили подружки-натурщицы с кукольной внешностью и расчетливые покупатели его снимков. Он рвется из надоевших стен на свободу, полную, как он считает, увлекательных приключений. Здесь-то его и подстерегает разочарование. Сняв в парке веселящуюся молодежь, карусели, клоунов и мимов в режиме сессии, при обработке пленки он обнаруживает труп в зарослях кустарника. Увеличенное изображение плана не оставляет сомнений: это не оптическая ошибка. Бегом вернувшись в парк, он видит – труп исчез. Но всем своим существом ощущает – над ним нависла опасность. Действительно, пленка и снимки исчезли из салона, за ним следят какие-то люди, красивая, но странная незнакомка объясняется намеками. Каким-то шестым чувством до него доходит, что, снимая весь этот веселый карнавал, он снимал убийство. Остался в живых он – единственный свидетель. Значит, смерть затаилась где-то рядом. Когда, кому и за что он заплатит своей жизнью – этот вопрос остается открытым.

К проблеме личной ответственности Антониони вновь обращается в фильме «Профессия: репортер», поставленном в 1975 г. В нем он использует некоторые факты из своей профессиональной жизни, поскольку начинал с журналистики и репортерской работы фотографа. В кино он дебютировал как документалист, сразу сосредоточившись на сквозной теме, пронизывающей все его фильмы, – трагическом одиночестве человека. Названия его документальных картин «Служба очистки улиц», «Семь тростей, один костюм», «Дом уродов» говорят сами за себя. В фильме «Профессия: репортер» Антониони рассказывает о журналисте, который решает под чужим именем начать новую жизнь вдали от своей страны. К этому его подтолкнуло двуличие газеты, в которой он работал. В интересах редакции подтасовали факты, а потом всю ответственность за ложь взвалили на репортера. Ему теперь угрожает расправа. Но от судьбы не уйти.

На новом месте его выдают несколько случайных фотографий из прошлого, и фатальный круг обреченности замыкается: однажды солгавши, казниться будешь всю жизнь.

Однако отношения фотографии с кинематографом не ограничиваются тем, что она, как и любая другая творческая деятельность, подсказывает темы, общие для всего искусства, призванного не только отражать жизнь человека в художественных образах, но и помогать ориентироваться в подлинных и мнимых ценностях. Часто фотоснимки, особенно в документальном кино, служат поводом для неожиданных творческих находок.

Вот так случайно возникла идея документального полнометражного фильма «До войны я был маленьким», снятого в 2008 г. Денисом Федориным и Анной Булгаковой. Он рассказывает о детях Первой мировой войны. Работая в Красногорском государственном архиве кинофотодокументов (самом крупном в СНГ), Д. Федорин наткнулся на старую фотографию мальчика в мундире полного Георгиевского кавалера. По его словам, сначала он подумал, что мундир – дань «пикторализму»: в фотосалонах часто снимали детей в черкесках, с саблями, в форме гвардейских офицеров. Но, обратившись к архивным документам, обнаружил материалы, в которых говорилось о детях 12–14 лет, бежавших на фронт защищать царя и Отечество. Подростками 13–15 лет бежали на войну маршал Родион Малиновский, кинорежиссер Иван Пырьев, капитан I ранга писатель Всеволод Вишневский. Продолжение поисков привело Д. Федорина к одной газетной статье. В ней сообщалось, что 22 апреля 1915 г. под покровительством Великой княгини Елизаветы Федоровны было организовано общежитие «юных добровольцев», куда собирали отловленных полицией и армейским командованием юных беглецов. Нашелся и автор статьи – начальник мемориального комплекса Министерства обороны генерал-майор А. В. Кирилин, согласившийся отдать для съемки попавший к нему тоже случайно фотоальбом общежития. Альбом стал бесценным визуальным материалом, помогая восстановить неизвестную страницу истории, поскольку из единственного фильма на эту тематику «Алеша-доброволец», снятого одним из зачинателей русского дореволюционного кинематографа А. Дранковым и показанного в 1914 г., не сохранилось ни одного кадра. Используя мультимедийные технологии, режиссеры Д. Федорин и А. Булгакова придали снимкам детей из альбома ощущение постоянного движения. Смонтированные с кадрами кинохроники и выдержками из 120 сочинений воспитанников общежития, старые фотографии доносят до современного зрителя глубоко актуальную мысль. Дети, которые искренне верили в подвиг, убегая на войну из Германии, Англии, Франции, России, через 25 лет построили тот мир, который неизбежно вел ко Второй мировой войне. Детство этих ребят было настолько израненным, что их единственной мечтой было воевать. И они ее осуществили, став взрослыми.

Следует сказать, что работа над документальными фильмами, в которых используются старые фотографии, во многом удается благодаря цифровым технологиям. Интересным в этом плане является творчество режиссера Б. Лизнева, автора нескольких таких фильмов: «Вологодские, тамбовские, тверские» – своеобразного деревенского фотоальбома, «Скобелевский марш» о генерале М. Д. Скобелеве и «Полк, смирно!».

Наиболее сложным по решению художественных и технических задач является 20-минутный фильм «Полк, смирно!», сделанный с помощью компьютера из одной-единственной фотографии, датированной 1903 г. Он посвящен

лейб-гвардии Кексгольмскому полку, одному из старейших в русской армии. За кадром звучат письма солдат и офицеров, найденные в архивах. Тексты не только соединяют переписку фронта и тыла, но и всю звукозрительную ткань фильма в целостном образе.

Фотографию, единственный исходный визуальный документ, Б. Лизнев случайно увидел в музее Союза фотохудожников. До этого она валялась на чердаке старого дома в Тверской области. Ее тоже случайно нашли работники музея и наклеили на фанеру, чтобы не рассыпалась. На фотографии были сняты более 1000 человек в 25 рядов по вертикали по 50 человек в каждом. Режиссера сразу поразила эпическая масштабность снимка, с которого из прошлого века смотрело прямо на зрителя такое множество лиц. Техническое качество изображения было сносным. Очевидно, для такой съемки использовались камера-обскура и стеклянная посеребренная пластина. Самым трудным было найти эффективный способ компьютерной обработки каждого лица, чтобы возникло впечатление движущейся камеры: наезда, отъезда, крупного плана и непрерывного панорамирования. Сейчас для эффектов подобного рода применяют виртуальную камеру. Но у съемочной группы из двух режиссеров ее не было. Да и съемка таким способом заняла бы больше года. Сканирование снимка осложнялось еще и тем, что он был наклеен на фанеру. Тем не менее второй режиссер Николай Широкий, мастер компьютерной графики и анимации, сделал в своей студии весь фильм на обычном PC Pentium 4, используя программы After Effects 6.5 и Photoshop SC2. В результате получилась картина, которая производит неизгладимое впечатление своей выразительностью и глубиной содержания [9].

Такие инновационные работы, несомненно, придают новое уникальное качество кинематографу и фотографии как генетически родственным искусствам. Но приход цифровых средств вновь оживил полемику вокруг проблемы «вмешательства» техники в эстетику. Тем временем весь опыт и история визуальной культуры показывают, что такое «вмешательство» в развитие живописной, фото- и кинематографической образности приводило не к «умиранию» искусств, а к смене типа творческого мышления художника. Когда сегодня подсчитывают количество пикселей либо сетуют на подмену образа его алгоритмической матрицей или на мобильные устройства со встроенными видеокамерами, пожалуй, не стоит из этого делать пессимистичный вывод, что подлинному искусству приходит конец. Не угрожают все эти новшества визуальной культуре. Изображение и образы будут всегда, пока подлинные художники будут стремиться их увидеть.

Библиографические ссылки

1. Андроникова М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М., 1980. 423 с.
2. Базен Ж. История истории искусств. От Вазари до наших дней : пер. с фр. М., 1994. 528 с.
3. Беньямин В. Произведение искусства в век его технической воспроизводимости // Киноведч. зап. 1988. № 2. С.151–173.
4. Бибихин В. В. Тема нашего времени // Самосознание европейской культуры XX века : Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 264–267.

5. Бурдье П. Обывательское искусство. Очерк социальных способов использования фотографии // О телевидении и журналистике. М., 2002. 160 с.
6. Вейдле В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества // Самосознание европейской культуры XX века : Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 268–290.
7. Витрувий. Десять книг об архитектуре : пер. с фр. М., 2006. 328 с.
8. Гёте И. В. Об искусстве. М., 1975. 623 с.
9. Ермакова Е. Ю. Мультимедийность как пространство кинообраза. М., 2013. 252 с.
10. Кракауэр Э. Природа фильма. Физическая реабилитация реальности : пер. с англ. М., 1977. 320 с.
11. Леонардо да Винчи. Избранные произведения : в 2 т / под ред. А. К. Дживелетова, В. М. Эфроса. М., 2010. Т. 2. 480 с.
12. Михалкович В. И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М., 1986. 223.
13. Морозов С. А. Творческая фотография. Изд. 2-е. М., 1986. 415 с.
14. Налимов В. В., Дрогалина Ж. А. Реальность нереального. Вероятностная модель бессознательного. Язык числового видения мира у древних. М., 1996. 320 с.
15. Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства : в 2 т. М., 1978. Т. 2. 439 с.
16. Сивулка Дж. Мыло, секс и сигареты. История американской рекламы : пер. с англ. СПб., 2002. 576 с.
17. Сурдин В., Карташев М. Камера-обскура // Квант. 1999. № 2. С. 12–15.
18. Чернышевский Н. Г. Избранные эстетические произведения. М., 1978. 560 с.

СОВРЕМЕННАЯ БЕЛОРУССКАЯ ФОТОЖУРНАЛИСТИКА В МЕДИАСФЕРЕ ИНТЕРНЕТА

Александр Градюшко

Параметры и ландшафт национального сегмента сети Интернет меняются каждый день, но неизменным остается только одно – общий вектор стремительного развития. Ведущие белорусские СМИ сегодня представлены в интернете уже не столько в качестве веб-версий, сколько в виде новых по формату веб-ресурсов, сочетающих в себе интерактивные и мультимедийные сервисы. Современный этап развития веб-журналистики Беларуси характеризуется модификацией творческих методов и приемов. Важнейшим из них является визуализация.

СТАНОВЛЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ В ИНТЕРНЕТЕ

Оценивая состояние веб-журналистики в современном мире, можно отметить, что в постоянном информационном потоке становится все сложнее донести текстовую информацию до потребителя. Читатель хочет визуализировать контент, самостоятельно моделировать картину происходящего, опираясь на «живые» фотографии, оригинальные рисунки, доходчивую инфографику. Мозг обрабатывает визуальную информацию в 50 раз быстрее, чем текстовую. Скорость реакции на визуальные образы составляет 3–4 секунды, поэтому если читатель в интернете рядом с заголовком видит привлекательную фотографию, он наверняка заинтересуется новостью.

По некоторым данным, среднестатистический пользователь читает всего 20 % текстового контента веб-страницы. Люди редко знакомятся с содержанием интернет-страниц досконально, вместо этого они в первую очередь обращают внимание на заголовки журналистских публикаций, «сканируя» взглядом сайт, отыскивая на нем ключевые слова, фразы и визуальные ориентиры. В связи с этим весьма уместны слова автора книги «Новостная интернет-журналистика» А. Амзина: «Ваш читатель любит картинки. Каким бы гениальным ни был написанный текст, он всегда выглядит лучше с картинкой» [1, с. 100].

Потребители новостей все чаще отдают предпочтение визуальному контенту – фотографиям, инфо графике, видеороликам, слайд-шоу [11, с. 197]. Следует признать тот факт, что фотоиллюстрации к журналистским материалам еще с самого зарождения фотографического искусства стали неотъемлемой частью облика СМИ. Однако сегодня в интернете визуальный контент востребован как никогда ранее, что в значительной степени обусловлено новейшими технологическими возможностями интернет-СМИ. Теперь фотограф может реализовать практически любой творческий замысел, он стал поистине свободным в создании фотографии

как произведения искусства [2, с. 123]. Основные тенденции развития современной белорусской фотожурналистики в медиасфере интернета, на наш взгляд, прослеживаются достаточно четко. Некоторые из них имеют уже вполне определенные контуры, некоторые только начинают формироваться.

Обобщая теоретический опыт развития фотожурналистики и результаты его научного осмысления, можно сказать, что в интернете на пути своего становления она прошла определенные этапы, для каждого из которых присущ свой характер, продиктованный знаковыми событиями и явлениями. В июле 1996 г. появился первый сайт белорусского СМИ newsvm.com, который создала газета «Вечерний Минск». Специально для интернета в этот период никто не писал и не пытался адаптировать контент, например, газеты к сайту. Статьи и фото просто переносились на веб-ресурс. Впрочем, интернет в этот период был доступен лишь ограниченному кругу людей. В 2000 г. началось освоение сети традиционной журналистикой. В интернете были созданы веб-версии республиканских печатных СМИ Беларуси, однако они в большинстве представляли собой «клоны» газет с полной перепечаткой фотографий из родительских изданий [5, с. 182].

Процесс превращения интернет-СМИ в действительно мультимедийные продлился около 10 лет. Лишь в 2005–2006 гг. пришло понимание того, что интернет – особая среда, которой свойственна мультимедийная подача информации. Многие редакции стали реконструировать свои веб-ресурсы, создавать контент специально для интернета, размещать на сайтах фоторепортажи. Во многом это стало возможным благодаря увеличению скорости доступа в сеть. На этапе с 2006 по 2009 г. интернет стал важным информационным каналом, на сайтах добавились интерактивные и мультимедийные сервисы. Белорусская журналистика сделала значительный рывок в развитии онлайн-медиа.

Период с 2010 по 2012 г. отмечен дальнейшим расширением использования визуальных элементов в интернет-СМИ. В это время были созданы сайты всех областных, городских и районных СМИ Беларуси. Новые медиапроекты запустили ведущие белорусские порталы TUT.by и Onliner.by. Оперативность представления фотографии в сети вышла на совершенно новый уровень. Профессиональные новостные веб-ресурсы начали испытывать конкуренцию со стороны социальных медиа «ВКонтакте», Twitter, Facebook. Получила развитие мобилография. Фотографии, сделанные на цифровую камеру мобильного телефона и обработанные соответствующими приложениями (Instagram), сегодня можно встретить во всех социальных сетях.

Двадцать первый век является веком цифры. По мнению ряда исследователей, «сегодня совершенно очевидно, что цифра, умение работать с цифрой, умение принимать входящий цифровой поток является, наверное, неотъемлемой частью требований к современному журналисту» [8]. Современные интернет-СМИ невозможно представить без обилия цифровых фотографий. В отличие от газеты в сети никто не ограничивает число и размер фото. Если они способны качественно и более полно проиллюстрировать и объяснить, о чем идет речь в материале, публикация только выигрывает от этого.

ТВОРЧЕСКИЕ МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ

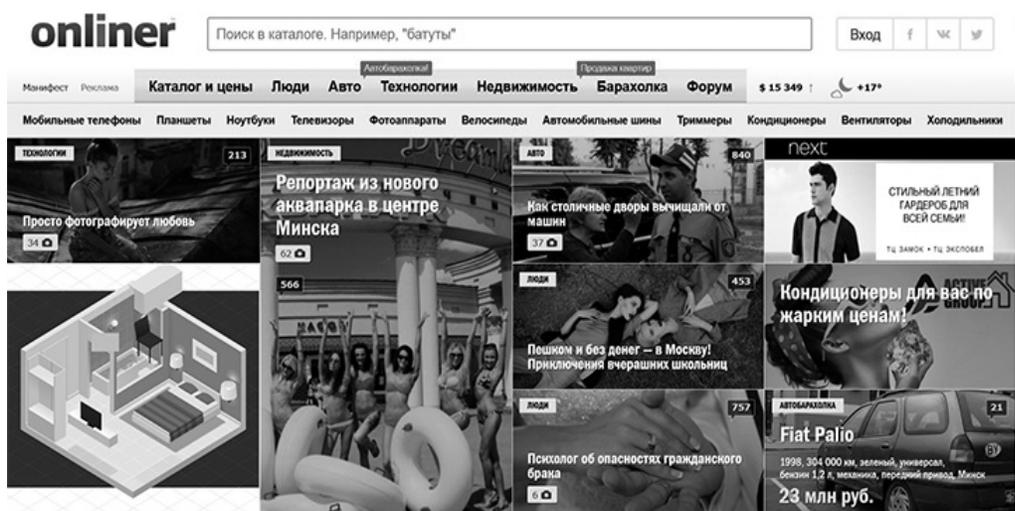
Некоторые особенности творческих методов и приемов современной белорусской фотожурналистики рассмотрим на примере крупнейших информационных порталов, а также сайтов наиболее популярных печатных СМИ. Важным

преимуществом порталов TUT.BY и Onliner.by можно назвать продуманный и наиболее профессиональный в национальном интернет-сегменте подход к созданию востребованного новостного продукта. Порталы обладают штатом профессиональных журналистов и работают без выходных. Кроме того, редакции этих веб-ресурсов стремятся улучшить и разнообразить публикуемый контент за счет использования различных средств визуализации.

Портал Onliner.by имеет на главной странице крупные визуальные блоки, посвященные самым привлекательным с точки зрения читательского интереса новостям – так называемым главным материалам. В этом блоке, находящемся в первом поле зрения интернет-пользователей, материалы размещаются редакторами вручную, исходя из их значительности и злободневности. Каждый из них снабжается иллюстрацией, способной «зацепить» внимание и вызвать интерес.

С уверенностью можно сказать, что если читатель рядом с заголовком видит привлекательную фотографию, он наверняка заинтересуется новостью. Кроме того, в самих заголовках часто используются слова «фоторепортаж», «фотофакт», «видеорепортаж», «+фото», «+видео». В этом контексте показателны примеры портала Onliner.by: «Фоторепортаж: студенты иняза справили новоселье в новом общежитии» (30 марта 2013 г.), «Фотофакт: зал ожидания Минского железнодорожного вокзала после реконструкции» (8 ноября 2013 г.).

Довольно часто можно встретить репортажи, содержащие до 50–60 иллюстраций и даже больше. В этом плане мы полностью согласны с авторитетным белорусским исследователем фотожурналистики В. И. Шимолиным, полагающим, что «фоторепортаж – жанр, дающий широкий простор для деятельности фотожурналиста, позволяющий реализовать смелые творческие фантазии» [9, с. 111]. Добавим, что в веб-журналистике потенциал фоторепортажа раскрывается в наиболее полной мере. Например, фоторепортаж с республиканского фестиваля-ярмарки «Дажынкi-2013» состоял из 141 фотографии. Таким образом, многообразие типов медиатекстов, функционирующих в системе интернет-пространства, диктует необходимость визуализации информации и создает интегрированную мультимедийную информационную среду.



Главная страница портала Onliner.by

В интернете традиционный фоторепортаж получил дополнительные возможности для повышения своей информативности и привлекательности. В интернет-СМИ этот жанр способен максимально подробно, оперативно, наглядно и в удобном виде донести до пользователя информационное сообщение. Именно указанные причины и предопределили активное развитие фоторепортажа в интернет-журналистике. Это стало возможным благодаря использованию особенностей материалов в онлайн-медиа. К их числу относятся мультимедийность, гипертекстуальность, интерактивность и неограниченный объем.

Представляя собой законченную, объективную, оперативную и наглядную форму новостной журналистики, фоторепортаж по праву занимает одно из ведущих мест в новостных лентах ведущих белорусских интернет-СМИ. В интернет-среде он обрел для своих потребителей еще более привлекательный, чем в формате традиционных СМИ, внешний вид. В настоящее время материалы этого жанра составляют около 5 % от общего объема публикуемых новостных материалов на крупнейших белорусских интернет-порталах. Следует заметить, что это самый высокий показатель среди «визуальных» жанров в интернет-СМИ.

В этом плане уместно привести статистику просмотров некоторых материалов, вышедших на портале Onliner.by в марте 2014 г. В частности, в топ-10 вошли такие материалы, как «В Москву – за автомобилем! Репортаж с лафетом» (120 628 просмотров), «Репортаж: "полкабана" по-русски – на шопинг в Финляндию за икрой и легендарным качеством» (76 051 просмотр), «Гектары меха: репортаж с фермы, где выращивают норку на миллионы долларов» (50 151 просмотр).

Порталам нужны картинки, и желательно побольше. Можно с уверенностью сказать, что в сети снимок начинает выполнять утилитарную роль – развлекать и информировать. Именно фоторепортажи, направленные на реализацию рекреативной функции, пользуются наибольшей популярностью. Например, материал «Тайный гость Onliner.by в ночных клубах Минска! Часть третья: "Титан"» в марте 2014 г. набрал за месяц 145 821 просмотр.

С учетом «Тайного гостя» за месяц портал выпустил 7 материалов, читаемость которых превысила 100 тыс. просмотров. Количество статей, превысивших количество просмотров, равно 50 тыс., составило 38, а всего вышло 82 крупноформатных материала. Многие из них были снабжены большим количеством фотографий. Заметим, что на Onliner.by есть негласное правило, в соответствии с которым в фоторепортажах рекомендуется использовать фото домашних животных (кошек, собачек и др.). Этот факт еще раз свидетельствует о том, что многие материалы «Онлайнера» выполняют в первую очередь развлекательную функцию.

Приведем в качестве примера материал «На МКАД женщина на Mercedes из-за неудачного опережения врезалась в столб», опубликованный на портале Onliner.by 15 января 2014 г. в 11:53. Заголовок соответствует всем стандартам новостной веб-журналистики, содержит ключевые слова новости, сильный глагол, название места происшествия. Под заголовком есть фотография с места ДТП. Также имеется слово «Видео», а также надпись «UPD!», которая сообщает об обновлении размещенной опубликованной ранее информации. Публикация дополняется видеороликом длительностью 37 секунд, а также включает в себя 9 фотографий. Этот материал набрал более 51 тыс. просмотров и свыше 700 комментариев.

Городская жизнь / Минск, Общественя

30.03.2013 в 17:25

355 Фоторепортаж: студенты иняза справили новоселье в новом общежитии 56 фото



Сегодня в Минске официально открыли новое общежитие Студенческой деревни. 18-этажный корпус достался одному из самых «женских» вузов столицы — Минскому государственному лингвистическому университету. Будущие переводчицы и языковеды обживаются здесь уже больше месяца. Представляем наш фоторепортаж с новоселья.

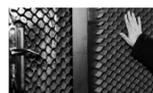


САМОЕ АКТУАЛЬНОЕ

1. В Китае появилось огромный 3D-принтер со скоростью печати 10 готовых домиков в сутки. Себестоимость жилья — \$4800 (видео) ³⁴
2. Нефтегады в Сибири, агрогородки в Венесуэле, панельные районы в России и роскошные жилые комплексы в Мексике и Флориде: что строили и строят белорусские архитекторы за границей (38 фото) ⁷⁹
3. Покупаем металлическую входную дверь: некоторые можно вскрыть консервным ножом, замки дороже \$100 многим просто не нужны (21 фото) ³³⁵
4. Оценочная стоимость земли, границы участков, капитальные строения: в интернете появилась публичная кадастровая карта Беларуси ⁷¹
5. 5-летний ребенок утонул в подземном резервуаре для воды, пока отец ненадолго отвлекся ⁷²
6. Фотофакты: заброшенные мегамоллы Америки (60 фото) ⁷⁴⁵
7. Инновации в строительстве: дом из соломы беднее уже не по карману ¹⁰⁴
8. Главный инженер столичного ЖРЭО «зароботал» 1,5 миллиарда на реконструкции арендного жилья ⁷⁹
9. Фоторепортаж: в ТРЦ «Занок» открылись ледовый каток, кинотеатр, бистро и детский развлекательный центр (54 фото) ⁷⁹²
10. «Когда этот ад закончится?» — читатель о том, как его соседи стучат, прыгают со скакалкой и гоняют друг друга по квартире ⁷⁹⁷
11. Изверху видно все: председатель Мингорисполкома и городские чиновники высшего звена осматрели столицу с высоты птичьего полета ¹³⁴
12. Стали известны цены на посещение минского аквапарка ¹³⁴
13. Жилье без излишеств: как строить квартал арендных домов «Магистр» (47 фото) ⁷²³
14. Семью, удочерившую ребенка-сироту, выселяют из «президентского» димика (видео) ¹³⁶



Нефтегады в Сибири, агрогородки в Венесуэле, панельные районы в России и роскошные жилые комплексы в Мексике и Флориде: что строили и строят белорусские архитекторы за границей (38 фото)
Вчера в 9:00



Покупаем металлическую входную дверь: некоторые можно вскрыть консервным ножом, замки дороже \$100 многим просто не нужны (21 фото)
18.04.2014 в 8:45



Жилье без излишеств: как строить квартал арендных домов «Магистр» (47 фото)
17.04.2014 в 8:45



Многодетная мама переехала из Перми в белорусскую деревню: «На селе для простого человека больше перспектив — хорошая зарплата и свое хозяйство» (22 фото)
18.04.2014 в 8:45

onliner

Не пропусти свою машину!

Пример фоторепортажа на портале Onliner.by

Показателен тот факт, что рост аудитории новостных интернет-ресурсов Беларуси происходит тогда, когда случается что-то экстраординарное, волнующее всех. Именно в эти моменты появляется интерес к оперативным сообщениям, которые обычно хорошо проиллюстрированы. Фотографии выставляются в интернете в достаточном разрешении, чтобы можно было рассмотреть все детали. В том случае, если на сайте размещается фоторепортаж, в нем должно быть не менее 10–15 фотографий. Они могут быть также оформлены в виде слайд-шоу. Для иллюстрации текста используются и видеоролики длительностью около 2–3 минут.

Погодные аномалии, например, всегда интересны большому количеству людей, потому что чреваты последствиями для жизни каждого. Циклон «Хавьер», пришедший в Беларусь в марте, установил рекорд посещаемости для новости на TUT.BY в 2013 г. Публикация «Хавьер в Минске: аэропорт закрыт, транспорт стоит, продлена работа метро, а Масленицу перенесли», проиллюстрированная 23 фотографиями, набрала более 494 тыс. просмотров. Кроме того, одним из главных вызовов, на которые пришлось отвечать белорусским СМИ, стала скорость обновления информации. Сегодня с момента, когда произошло событие, и до момента, когда фоторепортаж о нем появился на странице интернет-СМИ, часто проходит всего несколько минут.

ОСОБЕННОСТИ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ В РЕГИОНАЛЬНЫХ ИНТЕРНЕТ-СМИ

Рассматривая особенности развития современной белорусской фотожурналистики в медиасфере интернета, нельзя не упомянуть о месте фоторепортажа в региональных онлайн-изданиях. Популярность региональных СМИ среди местного населения зачастую гораздо выше, чем некоторых республиканских изданий и даже крупнейших порталов, поэтому именно региональные издания являются основным печатным информационным ресурсом за пределами столицы. В то же время темпы внедрения новых технологий в регионах ниже, чем в Минске. В данном контексте особенно показателен, например, тот факт, что в 2006 г. из девяти областных газет свой сайт имела только «Гомельская праўда», а в редакциях некоторых районных газет не было даже доступа к интернету. По состоянию на декабрь 2009 г. из 136 областных, городских и районных газет сайты имело лишь 71 издание.

По решению коллегии Министерства информации Беларуси в январе 2010 г. руководителям редакций региональных печатных СМИ было поручено принять меры по созданию веб-сайтов, актуализации контента, техническому и творческому сопровождению веб-ресурсов. Планировалось, что создание сайтов государственных областных, городских и районных СМИ Беларуси будет завершено в первом квартале 2010 г., но окончание этой работы пришлось лишь на осень 2011 г.

В Брестской области в первую очередь можно выделить сайт городской газеты «Вечерний Брест» vb.by. На информационное поле региона он вышел раньше всех – в 2007 г. Сегодня редакция позиционирует его как главный информационно-справочный портал Бреста и Брестского региона с ежедневной аудиторией более 2000 уникальных посетителей. Сайт работает по стандартам западной интернет-журналистики. Все публикации адаптируются для интернета, содержат мультимедийные элементы (фото, видео), часто комментируются.

Информационное пространство Бреста отличается высокой степенью конкуренции. В городе достаточно много новостных веб-ресурсов. К наиболее известным можно отнести также веб-сайт «Брестской газеты» bg.by, городской портал «Виртуальный Брест» virtualbrest.by, проект «Твое окно в мир интересных новостей» tomin.by и ряд других качественных контент-ресурсов. С нашей точки зрения, весьма неплохо зарекомендовал себя на информационном поле также сайт областной газеты «Заря» zarya.by. Обладая достаточно большим тиражом печатной версии, издание имеет около 1000 уникальных посетителей сайта в сутки.

На информационном поле Витебской области работает немало качественных веб-проектов. С 1 июля 2013 г. в области начало выходить общественно-политическое издание «Витебские вести» vitvesti.by. Значительное внимание на сайте уделяется визуализации. Из районных газет, которые часто размещают фоторепортажи на своих сайтах, можно выделить «Браслаўскую звязду» braslav-star.by (г. Браслав), «Дняпроўскую праўду» dubrovno.by (г. Дубровно), «Пастаўскі край» postawy.by (г. Поставы), «Голас Расоншчыны» gossonka.by (г. Россоны).



Визуализация на сайте газеты «Пастаўскі край» postawu.by

Приведем в качестве успешного примера районную газету «Браслаўская звезда». На сайте информация подается в более полном объеме, чем в печатной версии. В газете «Браслаўская звезда», как правило, представлены текст и фотографии. На интернет-сайте размещен тот же текст, а также слайд-шоу. Значительное внимание визуализации контента уделяет также «Пастаўскі край». В Витебской области активно развиваются частные интернет-ресурсы, например проект «Народные новости Витебска» news.vitebsk.cc. Это электронное издание представляет собой симбиоз газеты с блогом.

Показателен пример Гомельской области, интернет-рынок которой представляется весьма перспективным. Гомель является вторым по величине городом Беларуси. В области имеется немало популярных новостных интернет-ресурсов. К числу наиболее цитируемых относится «Гомельская праўда». Ее сайт имеет один из самых высоких показателей посещаемости среди всех государственных региональных газет (более 2000 человек в сутки). Веб-ресурс снабжен современным функционалом, соответствует всем характеристикам качественного интернет-СМИ, отличается привлекательным дизайном и высокой степенью визуализации.

При анализе районных газет области следует выделить «Жыццё Палесся» mazur.by (г. Мозырь), «Маяк» sozhnews.info (г. Гомель), «Авангард» budakosh.by (г. Буда-Кошелево), «Свабоднае слова» slova.by (г. Рогачев), «Дняпровец» dneprovec.by (г. Речица), «Светлагорскія навіны» sn.by (г. Светлогорск). Например, на сайте slova.by особое внимание уделяется как комментариям читателей, так и различным мультимедийным сервисам. Все заголовки этого сайта адаптированы для интернета, с ключевыми словами и указанием местности. Веб-ресурс активно продвигается в поисковых системах и социальных сетях.

Перспективен и рынок интернет-СМИ Гродненской области. Как и в Гомеле, лидирующее место в информационном пространстве региона в сегменте государственных изданий занимает областная газета. Сайт «Гродзенскай праўды» grodnonews.by позиционирует себя как информационный портал Гродненской области. Среди районных изданий области следует обратить внимание на сайты газет «Астравецкая праўда» ostrovets.by (г. Островец), «Ашмянскі веснік» osh.by (г. Ошмяны), «Воранаўская газета» vogan.by (г. Вороново), «Бераставіцкая газета» beresta.by (г. Берестовица), «Іўеўскі край» ivueneews.by (г. Ивье). Серьезными конкурентами сайтов региональных газет являются частные городские порталы и блоги, созданные почти в каждом городе. Наиболее ярким примером в этом отношении можно назвать гродненский городской блог s13.gu. Появившись в сентябре 2005 г., сайт стал одним из лидеров рынка, сделав ставку на новости для гродненцев с точки зрения рядового горожанина.

Среди региональных СМИ Минщины, которые часто размещают фоторепортажи на своих сайтах, можно выделить газеты «Адзінства» edinstvo.by (г. Борисов), «Жодзінскія навіны» zhodinonews.by (г. Жодино), «Нарачанская зара» narachanka.by (г. Мядель), «Узвышша» dzr.by (г. Дзержинск), «Маладзечанская газета» mgazeta.by (г. Молодечно). Например, сайт mgazeta.by создан в 2010 г. и заявлен в статистике Mail.ru как «Электронная версия печатного издания “Маладзечанская газета”». Сайт задумывался именно как параллельная либо интегрированная электронная версия газеты. Вначале он обновлялся два раза в неделю (вместе с выходом свежего номера). Затем редакция перешла к ежедневному обновлению.

Показательно состояние интернет-СМИ в Могилевской области, где выходит самое большое количество районных изданий. Среди них можно выделить сайты газет «Маяк Прыдняпроўя» bykhov.by (г. Быхов), «Горацкі веснік» gorkiv.by (г. Горки), «Прыдняпроўская ніва» pniva.by (г. Могилев) и некоторые другие, которые обладают неплохими показателями посещаемости и цитируемости [3, с. 87]. Впрочем, не всегда фотоматериалы, размещаемые на сайтах региональных СМИ, отличаются высоким качеством. Многие иллюстрации статичны, шаблонны, в то время как читатель отдает предпочтение «живым», динамичным, ярким иллюстрациям.

Исходя из вышеизложенного, можно отметить, что фоторепортаж является одним из основных жанров, представленных в новостных лентах белорусских интернет-СМИ. Фоторепортаж обладает значительной информационной ценностью и привлекательностью по сравнению с другими элементами контента онлайн-СМИ, является ведущим визуальным и мультимедийным жанром на интернет-порталах.

ИНФОГРАФИКА КАК НОВЫЙ ТВОРЧЕСКИЙ РЕСУРС

Для визуализации информации в белорусских интернет-СМИ используются различные приемы, к числу которых можно отнести также информационную графику (инфографику). Она способна донести до читателя информацию в наглядной, удобной для восприятия форме. Белорусские СМИ начали использовать этот журналистский метод сравнительно недавно. Среди наиболее активных пользователей инфографики можно выделить агентства «БелТА» и «БелаПАН», газеты «Комсомольская правда» в Белоруссии», «Советская Белоруссия», «Народная газета», а также портал TUT.by.

ТОП-5 достопримечательностей Беларуси



Инфографика БелТА

Полагаем, что в Беларуси наиболее успешно возможности этого способа визуализации использует БелТА. Первая инфографика на сайте belta.by была размещена 6 декабря 2007 г. За шесть лет в общей сложности выпущено более 850 таких работ. Например, в январе 2014 г. на сайте была размещена инфографика на темы: «Как обезопасить детей от зимних травм», «Обморожение: первая помощь», «Культура здоровья: физическая активность». Пытается экспериментировать с инфографикой и «Народная газета». Интерактивная инфографика часто встречается на портале TUT.by.

Достаточно успешно использовало возможности инфографики «РИА Новости». Например, весной в 2013 г. в специальном разделе сайта ria.ru были опубликованы материалы «Как приготовить борщ, если рядом нет жены», «Что подарить женщине к 8 Марта», «Пять самых влиятельных женщин России в области медиа», «Как справиться с весенней хандрой», «Как выбирают папу римского», «Как сохранить жизнь при падении на рельсы в метро», «Народные рецепты профилактики гриппа и простуды», «Что едят в самых здоровых странах мира».

Примером успешной реализации возможностей конвергенции является, в частности, сайт БелТА belta.by. Агентство производит различные мультимедийные продукты, такие как видео, фоторепортажи, инфографика. Видеосюжеты, снятые корреспондентами БелТА, размещаются на видеохостинге YouTube, где агентство

в августе 2010 г. создало собственный канал. За три года на него было добавлено более 1400 видео, зарегистрировано более 1300 подписчиков, а общее количество просмотров видео превысило 4 млн. Новости БелТА также размещаются в социальных сетях «ВКонтакте», «Одноклассники», Facebook, Twitter, Instagram. Под каждым материалом на сайте есть кнопки социальных сетей, с помощью которых можно поделиться ссылкой.

Важно отметить также и то, что на сайте blog.belta.by создан сервис «БелТА. Блоги» для ведения авторских колонок. Авторами блогов БелТА являются профессиональные журналисты, эксперты в различных областях, люди, которые занимаются бизнесом или связаны с политикой, управляют крупной компанией или ведут семейный бизнес. Их опыт позволяет рассказывать читателям истории из собственной жизни, общаться с аудиторией без посредников. К каждой записи в блогах можно оставить комментарий.

Редакция фотохроники БелТА ежедневно готовит и распространяет в интернете фотоинформацию о важнейших событиях в стране, на протяжении многих десятилетий она остается наиболее авторитетным источником фотоинформации о деятельности высших органов власти Республики Беларусь и является крупнейшим фотобанком государства. Фотолента БелТА ежедневно представляет 20–25 фототем (более 100 фотоснимков) со всех регионов Беларуси на отдельном ресурсе photobelta.by. Архив агентства содержит около 65 тыс. снимков в электронном виде. Каждая фотография снабжена необходимой информацией о номере снимка, дате, месте и регионе съемки, авторе и рубрике, а также кратким описанием, поясняющим повод для съемки. В сентябре 2012 г. БелТА завело аккаунт в приложении Instagram, куда добавлено уже более 1200 фотографий. Подписчиками агентства в Instagram в 2014 г. являлись более 1400 пользователей.

Популярность видеоконтента в интернете также постоянно увеличивается, многие публикации снабжаются небольшими видеосюжетами. Однако это не обязательно могут быть качественные с профессиональной точки зрения сюжеты, с хорошей съемкой, монтажом, грамотным и хорошо начитанным текстом. Любительская съемка в состоянии привлечь значительно большее число людей. Процессы конвергенции в СМИ влияют на творческую деятельность белорусских журналистов – изменяется специфика их взаимодействия с аудиторией, возникают новые высокотехнологичные методы сбора, обработки и передачи информации. Это требует переосмысления творческих методов и приемов.

Появляются новые методики написания текстов для интернет-СМИ, которые отличаются жанровым и лингвостилистическим своеобразием. В течение последних десяти лет в журналистике произошли драматические перемены. Изменился цикл производства информации. Претерпела изменения структура источников. Поменялись понятия форматов и жанров. Требования к навыкам журналиста стали принципиально другими. Полагаем, что в этом многообразии медийных платформ в век мгновенных сообщений, когда каждый хочет быть первым, один элемент должен остаться неизменным. Это классическая качественная журналистика.

Продвижение контента по всем возможным направлениям и каналам, доступным современному человеку, можно отнести к важнейшим способам повышения эффективности онлайн-СМИ. Пока же многие белорусские издания воспринимают интернет-сайт всего лишь как «клон» печатной версии, основывают свою деятельность на устаревших творческих методах и приемах, в то время как зарубежные издательские дома активно работают в интернет-пространстве и все чаще

реализуют стратегию, нацеленную на охват всех возможных медийных носителей. Для успеха в жесткой конкуренции с социальными медиа издателям и редакторам газет нужно экспериментировать с новыми творческими концепциями. Это одна из важнейших тенденций рынка интернет-СМИ. Мы живем в эпоху интернета, а публикуем материалы все так же, как и десятки лет назад. Просто копируем их в онлайн. Наблюдается недостаток воображения в использовании онлайн-платформ. Для охвата новой аудитории ведущие мировые медиакомпании развивают кросс-медийные решения и инновационные формы представления контента.

СТРАТЕГИИ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ В СОЦИАЛЬНЫХ МЕДИА

В последние годы проявилась тенденция стремительного роста популярности социальных интернет-проектов (социальных сетей, блог-платформ и видеохостингов), получивших общее название «новые медиа». Данное понятие объединяет различные виды интернет-сайтов, предназначенных для взаимодействия пользователей в группах и сообществах. Конкретная аналитическая интерпретация механизма массово-информационной деятельности по формированию информационных потоков и прагматического интегрирования их в такую важнейшую единицу общества, какой является аудитория, показывает, что социальные медиа сегодня являются серьезным конкурентом традиционным СМИ и становятся самыми посещаемыми ресурсами в интернете.



Уличные бои в Киеве. Фото Ильи Варламова

В своих дневниках, сообществах, твитах блогеры обсуждают наиболее значимые, по их мнению, темы: это может быть история о путешествии или городское приключение, оценка вышедшего в прокат фильма, рассуждение о плохой погоде или сводка с места ДТП и т. д. Современные блоги позволяют загружать и публиковать фотографии, видео- и аудиофайлы, карты, гиперссылки и многое другое. Блоги обычно менее формальны, чем интернет-СМИ, и предполагают активность читателей, которые могут публиковать свои отзывы (комментарии, «комменты»).

В российском сегменте интернета, в частности, очень популярен блог фотолобителя Ильи Варламова в «Живом Журнале» под названием «Шик и великолепие!», где он выступает под ником *zyalt*. Ежемесячная аудитория ресурса *zyalt.livejournal.com* превышает 4,5 млн уникальных посетителей. Если бы этот блог был СМИ, то он по посещаемости входил бы в топ-30 зарегистрированных СМИ в России. Это больше, чем сайт «Эха Москвы» *echo.msk.ru* и веб-ресурс «Коммерсанта» *kommersant.ru*. Блогер пишет о политических акциях, путешествиях и своих увлечениях. В январе – феврале 2014 г. Илья Варламов активно освещал события в центре Киева, «Евромайдан» и события на ул. Грушевского. Фоторепортажи «Уличные бои в Киеве» и «Кровавый четверг на Майдане» собрали миллионы просмотров.

Пользователь интернета сейчас может стать активным участником массовых информационных потоков, размещая в социальных сетях и блогах собственный контент. Традиционные СМИ не каждому дают возможность выступить со своих трибун, а блог-платформы и социальные медиа пускают всех. Есть достаточно оснований утверждать, что все желающие получили новые возможности для создания и распространения собственного контента независимо от профессиональных медиапредприятий [7, с. 82].

Подтверждением этих возможностей служат многочисленные факты. 26 декабря 2004 г. в Индийском океане произошло подводное землетрясение. За ним последовало цунами, которое было признано самым смертоносным стихийным бедствием в современной истории. Цунами достигло берегов Индонезии, Шри-Ланки, юга Индии, Таиланда и других стран. Высота волн превышала 15 м. Стихия вызвала огромные разрушения. Погибло, по разным оценкам, от 225 до 300 тыс. человек. Спустя несколько минут после начала природного катаклизма в интернете можно было найти фотографии, а также сообщения очевидцев. Многие из блогов, где были размещены фотографии, в течение нескольких дней вошли в список самых популярных в интернете.

15 января 2009 г. самолет компании US Airways упал в реку Гудзон рядом с Нью-Йорком. Об этом стало мгновенно известно благодаря сервису Twitter. Одним из очевидцев был Джанис Крумс, бизнесмен из Флориды, который оказался на пароме и первый поспешил на помощь пассажирам и экипажу. Через несколько минут после произошедшего он опубликовал в Twitter фото и следующее сообщение с места события: «В Гудзоне самолет. Я нахожусь на пароме, собирающемся подбирать людей. Сумасшедший». Фотография тонущего самолета и людей, стоящих по колено в воде на правом крыле «Боинга», была сделана встроенным в iPhone фотоаппаратом. После ее публикации на сервисе мобильных фотографий TwitPic она оказалась на первых страницах газет и была показана в выпусках новостей на телеэкранах.

29 декабря 2012 г. в московском аэропорту «Внуково» потерпел крушение пассажирский самолет Ту-204. На борту находился только экипаж в составе восьми

человек. После посадки самолет выкатился за взлетную полосу, попал на Киевское шоссе и загорелся. Запись крушения, зафиксированная автомобильным видеорегистратором и выложенная рядовым пользователем на YouTube, за три дня собрала более 9,5 млн просмотров и была использована многими российскими и зарубежными интернет-СМИ.

Приведенные выше случаи подтверждают тезис о том, что каждый пользователь интернета теперь может являться и производителем информации, и распространителем, и интерпретатором. Монополия традиционных СМИ на формирование информационной повестки дня в определенной степени утрачена. Журналисты уже не всегда будут на месте события первым. Скорость распространения пользовательского контента гораздо выше оперативности работы профессиональных СМИ. Более того, социальные сетевые проекты, позволяющие пользователям представлять свои фотоснимки в контексте информации о собственной жизни, вызывают огромный интерес, доступны для просмотра и комментирования самой широкой публике.

Персональные страницы пользователей социальных сетей в основном содержат четыре вида информации: текст, изображения, видеозаписи и аудиозаписи. Анализ контента социальных сетей показал, что наиболее популярными и быстрорастущими являются социальные сети, дающие пользователям возможность обмениваться в первую очередь визуальной информацией (картинками, фотографиями, видеороликами). Тогда как социальные сети, ориентированные преимущественно на текст, теряют аудиторию или растут очень медленно. Таким образом, исследователи делают вывод, что визуальная коммуникация является глобальным трендом современности [10].



Авиакатастрофа

Довольно часто интернет-СМИ используют социальные медиа как поставщика пользовательского контента. В частности, журналисты портала auto.onliner.by ежедневно собирают сообщения очевидцев аварий на улицах Минска, используют фотографии с форума «Дороги, Аварии, Происшествия» forum.onliner.by, а также видео с YouTube, загруженные пользователями сайта. Например, в октябре 2012 г. широкий резонанс на сайте Onliner.by получил материал «Минск: двое мужчин стали избивать подрезавшего их водителя Audi». Автомобильный видеорегистратор зафиксировал недопустимое поведение водителей на дороге. На основе читательского контента был подготовлен журналистский материал. Публикация собрала около 2000 комментариев, а само видео на YouTube посмотрели более 300 000 раз.

Практика показывает, что в последние годы молодежь мигрирует в новые социальные сети – с их короткими текстами, видео, музыкой и знакомствами. Блоги в «Живом журнале» все чаще оказываются востребованными той частью интернет-аудитории, которая заинтересована в этом интеллектуальном продукте. Пристрастие блогеров к длинным текстам пользовалось спросом в начале «нулевых» годов. Повсеместное распространение гибридных мобильных устройств, смартфонов и планшетов принесло с собой свои речевые практики, в результате чего нормой в сетевом общении стали восприниматься короткие сообщения, размещаемые в социальных сетях и мобильных блогах. Поиском и описанием наиболее оптимальной модели для распространения новостей в социальных сетях в сочетании с повышением эффективности обратной связи аудитории со СМИ занимается ряд исследователей [6, с. 239]. При этом для каждой сети с учетом ее специфики должна выстраиваться отдельная модель.

Присутствие СМИ в социальных медиа в последние годы стало весьма заметной тенденцией: многие издания создают свои страницы в таких сетях, как «ВКонтакте», Facebook, Twitter, Instagram и др. Проиллюстрируем специфику использования социальных сетей ведущими белорусскими интернет-СМИ на нескольких примерах. Сообщество портала Onliner.by в социальной сети «ВКонтакте» имеет более 130 тыс. подписчиков. В нем ежедневно публикуется от пяти до десяти сообщений (постов) со ссылками на материалы, интернет-мемы, интересные фотографии, реже – видео. Подача информации отличается неформальным стилем общения с пользователями. При этом особое внимание уделяется заголовкам сообщений. Приведем несколько примеров: «А посмотрите отличный репортаж о том, как суровые белорусские мужчины достраивают Минское метро!», «Братцы, сегодня есть и плохие новости. На МКАД МАЗ “догнал” Daewoo Matiz. Последний загорелся – двое погибших», «Алярма чат! Через 30 минут в Купертино начнется очередная черная месса адептов компании Apple».

Подобного рода заголовки собирают значительное количество лайков, репостов и комментариев. Кроме того, заинтересовавшись заголовком, многие посетители из социальной сети «ВКонтакте» переходят на основной сайт Onliner.by. В группе vk.com/onliner много картинок, коллажей и демотиваторов, а также емкого юмора, здорового сарказма и, что принципиально важно, общения с пользователями. При этом прекрасно передана общая концепция новостного ресурса. Публичная страница позволяет не просто оперативно информировать читателей о последних событиях на портале, но и максимально индивидуализировать процесс доставки новостного контента.

The image shows a screenshot of a Facebook group page for Tribuna.com. The page header includes the VK logo and the text 'контакте'. Navigation tabs are visible: 'Список групп', 'люди', 'сообщества', 'игры', 'музыка', 'помощь', and 'выйти'. The main content area features a post from 'Tribuna.com - Весь спорт Беларуси' with a soccer photo and a link. Below it is a 'Фотографии' section with a grid of images. Another post from the same group is visible, featuring a photo of a woman and a link about a hockey player. The right sidebar contains options like 'Пригласить друзей', 'Добавить в закладки', 'Вы состоите в группе', 'Рассказать друзьям', 'Выйти из группы', 'Участники' (32,907 people), and 'Ссылки'.

Сообщество сайта Tribuna.com в социальной сети «ВКонтакте»

По похожей схеме строится работа в интернете публичной страницы спортивного издания Tribuna.com. Всего в группе vk.com/tribunaby состоит более 30 тыс. человек. В социальной сети «ВКонтакте» публикуются, как правило, посты со ссылками на уникальные материалы, веселые картинки (интернет-мемы), фотографии белорусских спортсменов, опросы на важные темы. Все посты со ссылками на материалы сопровождаются привлекающим внимание текстом и изображением. Текст должен быть также и на самой картинке, потому что пользователи в первую очередь обращают внимание на изображение и текст на нем. Количество лайков, репостов и комментариев очень зависит от дня и происходящих событий. В среднем группа «собирает» около 600 лайков, 100 комментариев и 50 репостов в день.

Провокационные утверждения, нелитературный язык, сарказм и тому подобное – все это используется с той целью, чтобы вызвать у человека эмоции. Фотография должна быть яркой, запоминающейся, с «цепляющим» текстом и юмором. В редакции Tribuna.com считают, что важно провоцировать пользователей на действия, вызывать у них эмоциональную реакцию. Есть темы, которые стопроцентно наберут много комментариев (фанаты против милиции, например), значительное количество лайков и репостов (победы белорусов). Аналитика и большие интервью

«ВКонтакте» с неизвестными широкой общественности людьми особой популярностью не пользуются. Если, конечно, не содержат интересных мнений.

Следует иметь в виду, что страницы в социальных медиа завели и многие государственные СМИ. В частности, интересен опыт работы БелТА. Несколько лет назад оно завело аккаунты в популярных социальных сетях. На публичную страницу агентства «ВКонтакте» осенью 2013 г. было подписано около 4,5 тыс. человек. В ней также значительное внимание уделяется визуальной информации, все сообщения сопровождаются фото, но стиль подачи более официальный. Прямое общение с пользователями отсутствует, нет мемов, демотиваторов и т. д. Во многом такой стиль ведения страницы объясняется официальным статусом этого ведущего информационного агентства страны.

Дальнейшее развитие интернет-СМИ, безусловно, вызовет серьезные изменения медиaproстранства. Массмедиа, какими мы их будем знать в ближайшем будущем, – это результат тех тенденций, которые легко определить уже сейчас. Через десять лет в СМИ мы будем иметь гораздо больше фото и видео, чем сегодня, и гораздо меньше текста. В 2020-х гг. дальнейшее развитие получит 3D-изображение [4, с. 159], которое позволяет видеть не то, что выбрал фотограф или оператор, а общую картинку. Изображение будет приближено к тому, что мы видим в реальности, а не на экране. При этом лидерство на рынке интернет-СМИ по-прежнему будут удерживать производители эксклюзивного качественного контента, предлагаемого потребителю в новых мультимедийных форматах. Перспективной стратегией развития белорусских СМИ может стать распространение контента с помощью мобильного и планшетного способов передачи информации.

Библиографические ссылки

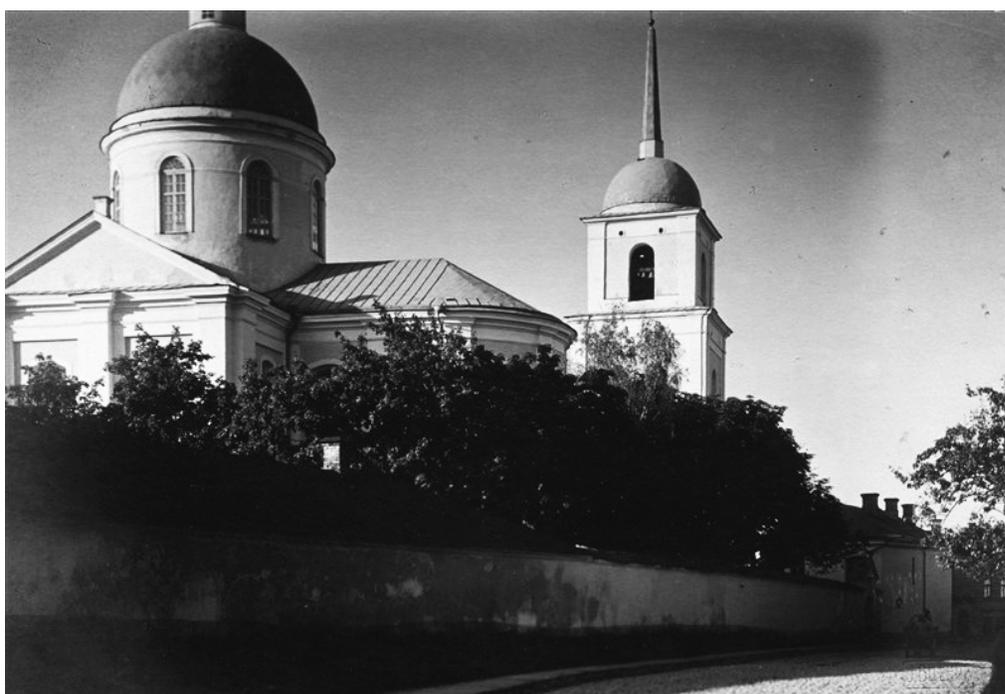
1. Амзин А. А. Новостная интернет-журналистика : учеб. пособие для вузов. М., 2011. С. 100
2. Голуб В. А. Проблемы современной фотожурналистики в контексте прогресса цифровых фотографических технологий // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2012. № 1(17). С. 122–128.
3. Градюшко А. А. Печатные СМИ Могилевской области в медиасфере интернета // Вестн. Магілёўс. дзярж. ун-та ім. А. А. Куляшова. Сер. А : Гуманітарныя навукі: гісторыя, філасофія, філалогія. 2012. № 2. С. 86–91.
4. Градюшко А. А. Современная веб-журналистика Беларуси. Минск, 2013. 179 с.
5. Дубовік С. В. СМІ постсацыялістычнай Беларусі : пошук новай рацыянальнасці. Мінск, БДУ, 2003. 303 с.
6. Пустовалов А. В., Ишманов М. Ш. Новости СМИ в социальных сетях: перспективы успешного распространения // Вестн. Перм. ун-та. Рос. и зарубеж. филология. 2013. № 4. С. 227–239.
7. Фокин А. А. Эпоха интернет-визуальности: Youtube, Instagram, Gif, Coub // Челябин. гуманитарий. 2013. № 2 (23). С. 80–86.
8. Форум «Медиа будущего»: как изменятся медиа и телеком в век цифры [Электронный ресурс]. URL: <http://fmf.ria.ru/news/20130628/409126416.html> (дата обращения: 15.03.2014).
9. Шимолин В. И. Основы фотожурналистики : учеб.-метод. комплекс (с приложением CD). Минск, 2009. 268 с.
10. Шустер О. В. Визуальность как глобальный тренд в пространстве массмедиа // European Researcher. 2013. Vol.(54), № 7-1. P. 1890–1898.
11. Heijnk S. Texten fürs Web : planen, schreiben, multimedial erzaehlen; das Handbuch fuer Online-Journalisten. Heidelberg, 2011. С. 197.

ФОТОГРАФИКА В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ: КОММУНИКАТИВНЫЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Полина Лежанская

Термин «фотографика» в настоящее время имеет несколько значений и чаще всего используется и понимается в контексте и интуитивно. Фотографика может рассматриваться с позиций фотографии и графического дизайна.

Впервые термин «фотографика» появился в теории аналоговой фотографии в 1930-х гг. (Ян Булгак) и впоследствии претерпел изменение. Изначально он использовался для обозначения художественного направления фотографии в отличие от бытового, документального и научного. Затем под фотографикой стали понимать сумму всех специальных техник съемки и обработки фотоматериала.



Церковь Святого Духа и монастырь. 1914 г. Вильнюс. Фото Яна Булгака



Ботанический сад. 2002 г. Минск. Фото Полины Лежанской

Это позволяло любую фотографию, снятую или напечатанную необычным образом, относить к фотографике. Теорией дизайнера термин был заимствован из фотографии в конце 1970-х гг., но так и не получил однозначного толкования, и в настоящее время под фотографикой в разных ситуациях понимаются: область графического дизайна; специфическое средство графического дизайна; специфическая техника обработки фотоизображений для целей графического дизайна; способ декорирования продуктов производства с помощью фотографии; конечный продукт дизайна, в котором доминирующим изобразительным средством является фотография.

Автором предложено определение фотографикки как способа коммуникации: *фотографика – это один из способов передачи информации посредством визуальных образов, полученных фиксированием изображений предметов на светочувствительных материалах с помощью света, отраженного или излучаемого этими предметами, с использованием фотоаппаратуры и обработанных специальным образом (химическим и/или электронным) в соответствии с целями воздействия и коммуникации и дополненных в большинстве случаев вербальной составляющей, распространяемых с помощью различных каналов передачи данных на различных видах носителей информации* [6, с. 107].

Фотографика в графическом дизайне часто используется в коммуникативных целях. Информационно-коммуникативные функции фотографикки в графическом дизайне имеют специфическое прочтение, обусловленное документальностью фотографикки:

1) **функция визуализации с высокой степенью документальности** – фотографика облегчает потребителю восприятие сообщения, уменьшает время, необходимое для переработки поступающей информации;

2) **функция быстрого привлечения внимания** – формально динамические характеристики сообщения (технические, художественные, графические и другие средства оформления фотографии) в силу изначальной установки на коммуникацию ориентированы на создание стоп-эффекта, т. е. первичного обращения внимания потребителя на сообщение, которое потом будет воспринято в полном объеме;

3) **функция оперативной детерминации** – легко воспринимаемый визуальный ряд фотографии апеллирует к разным группам потребителей, которые затрачивают меньше усилий для идентификации себя как потенциальных целевых потребителей сообщения в корреляции со своей потребностью и информацией, представленной в сообщении;

4) **функция эмоционально-психологической выразительности** – доносит до потребителя образ сообщения, ориентируя и подготавливая его к «требуемой» эмоционально-психологической оценке сообщения [5, с. 74–75].

Данный перечень функций нельзя назвать исчерпывающим, однако он дает общее представление о причинах столь широкого использования фотографии в некоторых областях применения графического дизайна, особенно в рекламе.

Для того чтобы создать сообщение фотографии, дизайнер должен располагать определенным набором средств. Средства фотографии представляют собой инструменты дизайнера, позволяющие реализовывать одну и ту же идею, коммуникацию, продукт разными способами. Любой конечный продукт фотографии создается с помощью одного или нескольких фотоизображений. Фотография является основным (первичным) средством фотографии [4, с. 377]. Анализ визуального материала показывает, что кроме фотографии в фотографии применяются и такие средства, как текст и рисунок. Однако они являются дополнительными (вторичными) – могут существовать продукты фотографии, в которых один из них либо они оба отсутствуют [4, с. 377].



Функция оперативной детерминации

Каждое из этих средств имеет свои собственные средства, которые определяют использование их в продуктах фотографии в соответствии с поставленными целями.

К *изобразительно-выразительным средствам фотографии* относят линейную композицию, световой рисунок, цвет (колорит), тональность, контрастность, линейную и тональную перспективу. Сюда же можно отнести изображаемый объект(ы), влияющий на перечисленные характеристики, и выбор месторасположения смыслового центра кадра. В фотографии любой творческий замысел реализуется не только изобразительно-выразительными средствами, но и техническими приемами [4, с. 377]. *Выразительным средством текста* является шрифт, чьи характеристики определяются, например, его гарнитурой (размером кегля, способами начертания, вариантами написания прописных и строчных букв, насыщенностью, линиями, засечками и пр.). К *изобразительно-выразительным средствам рисунка* относят точку, линию, пятно, цвет.

Специфическим средством рисунка в фотографии можно назвать фактуру материала носителя конечного изображения, т. е. материальной (физической) основы изображения, которая влияет на технологические способы создания и обработки изображения, а также выбор изобразительного решения и восприятие конечного изображения потребителем. Такими фактурами могут быть фактура бумаги, ткани, кожи, дерева, стекла, пластика или другого материала, на котором воспроизводится фотографика. Даже при отсутствии рисунка в его классическом понимании в большинстве случаев он будет представлен фактурой материала основы, однако если фотографика предназначена для демонстрации или потребления только с экранов компьютеров, телевизоров или других электронных воспроизводящих устройств, то в этом случае будет отсутствовать и фактура материала основы [4, с. 378].

Перечисленные средства фотографии связываются между собой композиционно и по смыслу в соответствии с поставленными целями создания изображения, сообщения, коммуникации.

Элементы фотографии являются обычными элементами визуального текста графического дизайна. Отличительная особенность фотографии – обязательное наличие фотоизображения. Изобилие доступных фотоизображений приводит к тому, что не всегда удается сформулировать основные требования, которым они должны соответствовать с точки зрения концептуально-смыслового наполнения. Для решения этой задачи можно использовать классификацию изображений фотографии, которая учитывает не содержание вербальной составляющей фотографии, а только ее образно-визуальную (фотографическую) часть в относительной связи с вербальным текстом [2, с. 61].

В ходе исследования были установлены четыре признака, которые характеризуют изображения фотографии и могут быть положены в основу их классификации.

1. Степень сопряженности фотоизображения и вербального текста, позволяющая выделять изображения:

- *полностью сопряженные* (изображение адекватно, без потерь и переноса смысла передает содержание вербального сообщения);
- *частично сопряженные* (изображение частично связано с вербальным сообщением и требует для своего понимания включенности воспринимающего субъекта в ассоциативные и смыслообразующие приемы, с помощью которых изображение связано с вербальным сообщением);
- *несопряженные* (изображение не связано с вербальным сообщением).

2. Преобладающая функция изображения, позволяющая выделять изображения:

- *выполняющие художественно-образную функцию* (изображение несет достаточно автономную художественно-образную и смысловую нагрузку);
- *выполняющие декоративную функцию* (изображение не несет смысловой нагрузки);
- *смешанные.*

3. Степень исполнительской сложности, позволяющая выделять изображения:

- *несложные* (от одного до трех совмещенных изображений);
- *сложные* (более трех совмещенных изображений).

4. Степень соответствия изображения реальности, позволяющая выделять изображения:

- *реалистичные* (необработанные фотоизображения, за исключением технической ретуши, которые точно передают внешний вид объекта, соответствующий реальности);
- *идейно-образные* (слабо обработанные фотоизображения, в которых большая часть «документальности» фотографии сохранена, основные признаки объекта легко узнаются, несмотря на внесенные стилистические изменения);
- *проекционно-графические* (сильно обработанные фотоизображения с преобладанием графических элементов, вследствие чего объект узнается не благодаря документальности изображения, а по обобщенным родовым признакам) [2, с. 64].

Вышеизложенная классификация предполагает, что один и тот же объект фотографии одновременно может быть классифицирован по разным признакам [2, с. 64]. Возможность точного описания типов, к которым относится или должно относиться изображение фотографии, может быть полезно в образовательных целях, а также при работе над созданием концепции сообщения фотографии.

Для облегчения работы дизайнера помимо классификации изображений фотографии следует рассмотреть ее приемы, которые встречаются на практике. Приемы фотографии в графическом дизайне упрощают задачу донесения и восприятия информации определенным образом благодаря возникновению общепринятого шаблона прочтения представляемого материала потребителем. Это основано на способах понимания человеком визуальных образов, когда осмысление увиденного происходит благодаря восприятию сходства (например, на фотографии); причинно-следственным или логическим отношениям (когда человек видит дым, он понимает, что там должен быть и огонь); конвенции (т. е. соглашению – для объектов, имеющих символическое значение); обозначению (например, улыбка обозначает удовольствие) [1, с. 55].

Все перечисленные способы присущи фотографии как визуальному способу передачи информации. В различных ситуациях и изображениях они могут присутствовать по отдельности и в разных комбинациях. Дополнительное их присутствие помимо фотографии текста или рисунка требует от потребителя соотнесения всех составляющих и осмысления не только изобразительной, но и вербальной составляющей. Задача приемов фотографии в графическом дизайне – так подать визуальный материал, чтобы нужный способ осмысления сообщения выбирался потребителем без затруднений.

Можно выделить две крупные группы приемов фотографии: **типичные для всего графического дизайна** и **специфические**, связанные с ее основным

изобразительно-выразительным средством – фотографией. В зависимости от критерия рассмотрения одно и то же изображение может содержать один или несколько как типичных, так и специфических приемов. Типичные приемы графического дизайна: композиционные, смыслообразующие и коммуникационные. Специфические приемы фотографии: изобразительные и монтажные [3, с. 47].

Композиционные приемы. Это приемы высшего уровня. Характерны для плоскостных изобразительных произведений (уравновешивание, создание динамичной или статичной композиции и пр.). Применяются как в двумерных продуктах фотографии, так и в объемных, имеющих грани, поверхности вращения, плоскости, находящиеся в различных положениях одна относительно другой, на которые наносятся изображения фотографии.

Для объемных предметов при выборе композиционного приема принимается во внимание взаимное расположение граней (поверхностей, плоскостей) и их влияние друг на друга при восприятии конечного продукта: они усиливают, делают его эстетически более привлекательным, разбивают сообщение, делают непонятным, придают ему другой смысл и т. д. Общее композиционное решение основывается на фотоизображении как наиболее привлекающей части, однако на него оказывают влияние текст и рисунок в случае их наличия [3, с. 47].

Композиционные приемы обязательно присутствуют в конечном продукте и подчиняют себе все остальные. Они представлены во всех произведениях фотографии даже тогда, когда применяются неосознанно или случайно. Отсутствие композиционной организации изображения, изделия, продукта рассматривается как нарушение приема или его неправильное использование. В таких ситуациях взаимное расположение составляющих элементов подчиняется какой-то определенной логике, а значит, можно говорить об отсутствии композиции в классическом понимании [3, с. 47].

Смыслообразующие приемы. Основаны на связи типов смыслообразования с логическими принципами и композиционными приемами построения изображения. К ним относят: синонимию, метафору, метонимию, антонимию, гиперболлизацию, гротеск, символизацию, аллегория, стилизацию, метаморфозы зрительных образов, символизм, серийность, логографику, абсурдизацию, синтез [9, с. 96–100]. Все типы смыслообразования присутствуют в фотографии [3, с. 48], включая логографику, несмотря на то, что под ней понимают все возможные способы передачи смысла посредством шрифта или шрифтовых композиций на различных продуктах графического дизайна, в том числе изделиях текстильной и легкой промышленности [9, с. 99]. Если шрифт выполнен с использованием фотографии, то в ряде случаев изделие или продукт, на которых он применяется, могут быть отнесены к фотографии.

Коммуникационные приемы – приемы представления главного объекта либо сути сообщения потребителю. Цель их применения – передать смысл сообщения доступными изобразительными и композиционными средствами. В фотографии реализуются с преобладанием фотографии, тогда как собственно в графическом дизайне могут быть реализованы другими средствами. Применяемые фотографические изображения придают этим приемам характерные черты, например стремление к документальной достоверности изображаемого объекта [3, с. 48]. Коммуникационные приемы рассмотрены на примере только основной изобразительной составляющей фотографии, а именно фотографии, используемой как отдельно, так и в различных комбинациях. Выделяют ряд коммуникационных приемов.

Главный объект. Используется, если главный объект является носителем основного смысла или его значительной части. Для понимания сути сообщения нет нужды в дополнительных изображениях. В случае отсутствия текста изображение истолковывается в контексте восприятия либо воспринимается как декоративный элемент. Очень прост в использовании и понимании, однако обладает низкой детализацией информации, даже в сочетании с текстом. С помощью этого приема могут быть выражены только достаточно общие понятия, доступные большинству потребителей хотя бы на уровне интуиции или эмоций, без углубленной конкретизации специфических составляющих сообщения. Главный объект имеет две разновидности: он размещен на однородном либо на неоднородном не привлекающем внимания фоне [7, с. 11].

Главный объект с акцентом на дополнительной детали. Обладает большей информативностью по сравнению с предыдущим, дает возможность использовать ассоциативные связи. Широко представлен в рекламной фотографии, где позволяет одновременно демонстрировать объект рекламы и преимущества, связанные с ним [3, с. 48]. Частный случай этого приема был рассмотрен Е. В. Черневич: «В композицию таких текстов (имеющих переносное значение), помимо основного, главенствующего изображения, очень часто включается и документальное изображение самой рекламируемой вещи, как правило, небольшого размера и где-то на периферии текста. Поэтому ассоциации, возникающие при восприятии основного изображения, невольно направляются этим второстепенным изображением» [10, с. 61].

Смысловый акцент на функциональном использовании главного объекта. Ориентирован на создание «инструкции об использовании» изображенного объекта. Вербальная составляющая фотографии бывает дополнительной или автономной по отношению к фотоизображению. Увеличивается общая информационная емкость сообщения, однако его невозможно применять для всех классов объектов [3, с. 48].

Главный объект и вспомогательный изобразительный материал. Вспомогательный материал может обладать предпочтительными для потребителя характеристиками и служит поддержкой для основного объекта, имеет достаточно весомое информационное и эмоциональное значение. Прием обладает большой образной насыщенностью, возможностью варьирования одного и того же сообщения благодаря изменениям в расположении материалов. Однако происходит «распыление» концентрации внимания потребителя сообщения среди нескольких изобразительных составляющих. Разновидности приема: сочетание главного и вспомогательного изображений, исполненное посредством единой фотографии либо совмещения крупного фотоизображения главного объекта и вспомогательной фотографии(й), содержащей(их) необходимые дополнительные характеристики [3, с. 48].

Один или несколько основных объектов и информационно-насыщенный вербальный компонент. Прием обладает высокой общей информативностью, но меньшей визуально-образной. Информация, передаваемая посредством текста, является основной по отношению к изобразительной [3, с. 48].

Несколько основных объектов, объединенных по некоторому признаку. Увеличенное количество основных объектов позволяет насыщать сообщение данными. Используется тогда, когда количество визуальной информации должно преобладать над простотой ее восприятия и предполагается, что у потребителя будет достаточно времени, чтобы ее рассмотреть [3, с. 48].

Несколько основных объектов и вспомогательный изобразительный материал. Прием является родственным предыдущему, но еще больше насыщен не всегда релевантной информацией [3, с. 48].

Серия изображений с одним или несколькими главными объектами на каждом из них или большинстве, объединенными смысловой или тематической связью. Прием используется в рамках одного носителя информации или на нескольких носителях, которые можно разнести в пространстве на различные расстояния друг от друга. Используется для создания сообщения, суть которого не может быть выражена единичным изображением, а требует временного и/или пространственного развертывания. Дает возможность изложить информацию в нужном логическом порядке с большим количеством деталей. Однако требует относительно больших временных затрат для восприятия и понимания, что подходит не для всех коммуникационных целей [3, с. 49]. Серийный принцип с семантической и пространственно-организационной позиций достаточно подробно рассмотрен Е. В. Черневич [10, с. 91–96].

Изобразительные приемы. Служат для привлечения внимания к главному объекту и/или основному смысловому идентификатору. Базируются на приемах, заимствованных из живописи и фотографии. Главный объект является необходимой частью композиционной организации пространства и опосредованно связан со смысловым аспектом сообщения фотографии. Изобразительные приемы используются по отдельности и в различных сочетаниях в одном и том же произведении фотографии. Выделяют ряд изобразительных приемов [3, с. 49].

Совмещение смыслового и изобразительного центров конечного изображения. Главный объект является смысловым центром изображения, а точка пересечения диагоналей изображения – изобразительным. Человек обладает таким зрением, при котором осмотр картинной плоскости начинается с изобразительного центра, поэтому для выделения главного объекта его изображение располагают в центре. В фотографии смысловой центр должен быть только один, а в фотографии можно создать конечное изображение, которое имеет один главный смысловой центр и один или несколько поддерживающих, что связано с использованием вербального текста. В этом случае фотоизображение будет находиться в изобразительном центре, а вербальная составляющая – в непосредственной близости от него [3, с. 49].

Использование правила одной трети, или золотого сечения. Главный объект располагают в точках пересечения линий, делящих изображение по высоте и ширине на три одинаковые части. При этом нижние точки используются, если главные объекты находятся на переднем плане, верхние – на дальнем. Прием связан с визуальной и пространственной структурой двумерного объекта графического дизайна. Исследования Н. А. Павловой показали, что центры основной информации в таких объектах располагаются на пересечении их структурных направляющих – «силовых линий» [8, с. 21], а их классическое положение соответствует правилу одной трети. В фотографии прием характеризуется расположением в указанных активных зонах самой важной визуальной и вербальной информации [3, с. 49].

Направление взгляда с помощью линий, идущих к главному объекту. Прием связан с визуальной и пространственной структурой двумерного изображения. В отличие от правила одной трети силовые линии образуются «искусственно» элементами фотографии при ее значительном доминировании либо средствами фотографии в случае их комплексного использования [3, с. 49].

Световой акцент. Главный объект выделяется с помощью светового потока, вспомогательные объекты располагаются в тени. Прием имеет две разновидности: главный объект выделяется светом полностью, так что возможно рассмотрение всех его деталей и составных частей; используется контурное, силуэтное, скользящее освещение, способствующее узнаванию объекта, подчеркиванию его формы и фактуры, но не позволяющее рассмотреть все его составные элементы [3, с. 49].

Выбор относительного размера изображения главного объекта. Главный объект изображают в значительно более крупном масштабе. Прием используют при комбинировании нескольких фотоизображений. Другой способ использования – создание фрагментарного изображения главного объекта с акцентом на некоторой характерной или важной его составляющей [3, с. 49]. Третий способ – изображение показывает общий план комплексного главного объекта.

Оптический акцент. Состоит в соответствующем использовании глубины резкости на фотоизображении. Прием основан на технических особенностях фотографических объективов, не способных создавать изображения всех объектов, находящихся на разных расстояниях от фокальной плоскости объектива, с одинаковой резкостью. Главный объект или его основная часть изображаются резкими, а остальные элементы изображения – нерезкими. Сокращается число деталей изображения, на которые необходимо обратить внимание: уменьшается общее количество передаваемой информации, но она становится более концентрированной. Прием возможен только в случае использования целостной фотографии [3, с. 49].

Различие яркостей главного объекта и фона: объект темный, фон светлый и наоборот. Прием используется в целостной фотографии и при совмещении нескольких фотоизображений. Разновидностью приема является использование фона конечного изображения, отличного по яркости от яркостной характеристики применяемой фотографии [3, с. 50].



Частично сопряженное изображение

конечного изображения, отличного по яркости от яркостной характеристики применяемой фотографии [3, с. 50].

Различие цветового сочетания главного объекта и фона. К разновидностям приема относятся: сочетание цветного и черно-белого фотоизображения, цветного и цветного фотоизображения, выделение главного объекта цветом в черно-белой фотографии, наложение цветного изображения главного объекта на черно-белую фотографию и наоборот: черно-белая (цветная) фотография в этих случаях может рассматриваться как активный фон [3, с. 50].

Монтажные приемы. Это приемы монтажной организации фотографии как одного из способов создания сообщения. Они подразделяются на монтаж всех элементов изображения, созданных с помощью средств фотографии, а также монтаж фотографий внутри фотоизображения фотографии [3, с. 50].



БРОЛЛИ
СТРАХОВАЯ КОМПАНИЯ

ПРИВИЛЕГИЯ ПРЕДУСМОТРИТЕЛЬНЫХ тел: 222-48-80

Фотографика в рекламе: рекламный билборд страховой компании «Бролли», дизайн-студия «Folio Art» (Беларусь, Минск, 2008).

Классификация изображения: частично сопряженное, художественно-образное, несложное, реалистичное. *Использованные приемы:* смыслообразующие – метафора; коммуникационные – главный объект с акцентом на дополнительной детали; изобразительные – совмещение смыслового и изобразительного центров конечного изображения; монтажные – структурно-организационный и изобразительный монтаж

Структурно-организационный монтаж имеет обобщенный характер и соотносится с общепринятым пониманием монтажа как способа составления единого целого из отдельных частей, подбираемых по определенной теме или плану. Связан с композиционными приемами, так как предполагает подбор набора элементов, которые должны войти в то или иное сообщение фотографии, и определение структурных связей, существующих между ними. Набор элементов и типы связей становятся основой выбора композиционных приемов [3, с. 50].

Изобразительный монтаж фотографии – это фотомонтаж как способ составления из фотографических снимков или их частей единого в художественном и смысловом отношении изображения [3, с. 50]. Частные проявления этого вида монтажа рассмотрены В. В. Матусевичем как один из принципов, используемых при проектировании фотографии из фотографических изображений в виде техник коллажирования и монтажа при акцентировании композиционного центра [7, с. 11].

Таким образом, фотографика имеет ряд приемов, которые используются для облегчения совместной работы дизайнера и заказчика, являясь относительно устойчивыми способами представления информации. Они упрощают задачу донесения и восприятия информации благодаря возникновению общепринятого шаблона прочтения представляемого материала потребителем.

Библиографические ссылки

1. Бергер А. А. Видеть – значит верить. Введение в деятельную коммуникацию : пер. с англ. 2-е изд. М., 2005. 288 с.
2. Лежанская П. В. Классификация изображений фотографии // Вести Ин-та соврем. знаний. 2010. № 2. С. 61–65.

3. *Лежанская П. В.* Приемы фотографии в графическом дизайне // Вести Ин-та соврем. знаний. 2010. № 3. С. 47–51.

4. *Лежанская П. В.* Средства фотографии // Управление в социальных и экономических системах : материалы XIX Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 18 мая 2010 г. / ЧУО «Мин. ин-т упр.» ; редкол.: Н. В. Суша (пред.) [и др.]. Минск, 2010. С. 377–378.

5. *Лежанская П. В.* Функции фотографии в графическом дизайне // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ім. К. Крапівы НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. Мінск, 2010. Вып. 8. С. 71–75.

6. *Лежанская П. У.* Вызначэнне фотаграфікі ў дызайне // Роднае слова. 2010. № 7. С. 107–110.

7. *Матусевич В. В.* Принципы и методы фотографии в рекламном и графическом дизайне : автореф. дис. ... канд. техн. наук : 17.00.06 ; Моск. гос. текстил. ун-т им. А. Н. Косыгина. М., 2005. 16 с.

8. *Павлова Н. А.* Принципы структурообразования двумерных объектов графического дизайна : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.06 ; С.-Петербург. высш. худож.-пром. училище им. В. И. Мухиной. СПб., 1994. 25 с.

9. *Стор И. Н.* Словообразование в графическом дизайне : учеб. пособие ; М-во образования Рос. Федерации ; Моск. гос. текстил. ун-т им. А. Н. Косыгина. М., 2003. 295 с.

10. *Черневич Е. В.* Язык графического дизайна. Материалы к методике художественного конструирования студентами. М., 1975. 137 с.

ПРОТИВОРЕЧИЯ БИФУРКАЦИИ ФОТОИЗОБРАЖЕНИЯ

Татьяна Орлова

Многообразие практики человека в сфере художественного освоения мира уже давно стало включать в общий список фотографию. В последние годы все чаще студенты, изучающие историю искусств, отдают предпочтение именно ей и не очень отличают просто фотографию от фотоискусства. А между тем еще совсем недавно теоретики серьезно отказывали фотографии в принадлежности к виду искусства. Признавались только редкие образцы.

Сегодня не фотографирует только ленивый. Сложный процесс печати черно-белой фотографии ручным способом и с помощью внимательного глаза фотографа давно никого не волнует. В принципе, переход любого вида искусства от элитного, эксклюзивного, рукотворного в разряд массового, доступного уже зафиксирован человечеством. Это естественный путь прогресса.

Однако с XVIII в. эстетическая мысль никак не может решить вопрос о качественном наполнении такого вида деятельности, как фотоискусство, чье появление подготовлено развитием живописи, той самой, что ориентировалась на зеркально точное изображение видимого мира. Чего в нем больше: творческого или технического процесса? Набора существующих форм творчества или промежуточного существования между живописью и графикой? Только к концу XIX в. сложился термин «фотоискусство», опирающийся на фотомонтаж, постановочные приемы, мягкорисующую оптику, выразительные возможности моментального фотоизображения, что несомненно покончило со спорами и перевело фотографию в сферу искусства.

Возможно, всего этого не понимают студенты, не слишком хорошо осознающие контекст фотографической культуры и возможности изобразительной стилизации. Что ж, они дети своего времени, наводят объектив и щелкают. Отсюда и убогий сленг: «фоткаю». Сама же фотографическая культура предполагает такое видение мира, в котором непрерывно меняются формы предметов, состояние людей. Мы имеем дело с неустойчивой композицией.

Специалисты знают, как трудно, например, снимать театральный спектакль, балет, процесс спортивных соревнований. Можно вспомнить, что первые фотоизображения, сделанные Л. Дагером, были снимками памятников архитектуры, сокровищ французского искусства: Лувра, собора Парижской Богоматери. Еще не лица. Не флора. Не фауна. Сразу же высокое соперничество одного рождающегося вида искусства – фотографии – с другим устоявшимся видом – архитектурой. Тогда и возник спор о приоритетах. Документальность и достоверность уводила фотографию в сферу журналистики. Художественно выразительный зрительный образ, умноженный и усиленный активным отношением художника к объекту, бесспорно, заставил считать фотографию искусством.

Судьба искусства как художественного феномена и весь мир своеобразного художественного видения сегодня подвергаются суровому прессингу. Известный ученый В. С. Библер в своем труде о другом выдающемся ученом М. М. Бахтине выразил убежденность в том, что в принципе любой вид искусства (предположим, в данном случае фотография) может быть понят как свидетельство жизни человеческого духа, если он доведен до совершенной художественной формы.

Все современные виды технических искусств (кино, телевидение, фотография) долго считались лишенными своего художественного языка как исключительно нерукотворные. Сейчас появилось множество исследований именно своеобразного нового художественного языка кино и телевидения. Однако фотографии и фотоискусству в плане научных изысканий в этой сфере пока не везет.

Где точнее и ярче будет выражен образ времени: в фотожурналистике или произведении изобразительного искусства? Своеобразный ответ на этот вопрос дают литовские фотомастера. Не только на своих выставках, но и в теоретических трудах они доказывают, что концептуальное фотоизображение – итог жизни и личного опыта его создателя, а также углубление и развитие художественного образа. Оно возникает на основе эмпирического восприятия действительности. Кстати, это общая закономерность искусства вообще.

Серьезная искусствоведческая наука сегодня строится на единстве объективного анализа и субъективного переживания, хотя некоторые практики (наш бывший журфаковец, ставший талантливым фотохудожником, Макс Шумилин) считают, что в фотосъемке переживание может фальшивить и исказить истину. Возможно, это так, но для фотоискусства пока не доказано. Для адекватного познания действительности анализ в науке ориентируется на доказуемую истину, а переживание сверяется с объективными данными. Напомним, что переживание факта и явления обязательно для любого, кто считается художником. Без переживания нельзя достичь совершенства. Иначе будут копии, а не вторжение в отображение реальности.

Литовские мастера фотографии ожидают от фотоискусства эстетических переживаний и сами стараются их демонстрировать. Одна из лучших в странах Балтии Каунасская галерея фотографии является резиденцией искусств, находится недалеко от знаменитого музея Чурлёниса и как бы подпитывается его экспериментами. Галерейщики увлечены конструкциями, которые напоминают ведение дневника. А что это, как не запечатленное время? Им интересна история Литвы, визуально богатая и противоречивая, поэтому в Каунасской галерее можно увидеть множество концептуальных фотографий с широкой культурной проблематикой.

Конкретную породненность и творческий синтез искусств хотелось бы проиллюстрировать на опыте известного народного артиста СССР Иозаса Будрайтиса, который активно работает не только в кино и театре, но и в живописи, графике, фотографии. На кинофестиваль «Листопад-2013» литовский артист привез свою фотовыставку «Мое кино». Это потрясающие снимки деятелей искусства 70–90-х гг. XX в.

Он начал снимать фотоаппаратом «Лейка» с пятнадцатилетнего возраста и позже, как свидетельствовал его друг литовский поэт и переводчик Роландас Ростаскас, «Будрайтис всегда ходил по Вильнюсу с маленькой фотокамерой на груди». Во время пребывания в Минске Будрайтис не расставался с той же, но более современной «Лейкой», а также с дорогим современным фотоаппаратом новейшей марки и большим планшетом.

По словам актера, «три вида оружия» ему необходимы для того, чтобы при помощи техники добиться загадочности и недосказанности. Для достижения

результата, который он хочет увидеть как художник, ему необходима именно разная техника, чтобы преодолеть трудности. Но до поры до времени. «Я люблю портить снятое, – говорил он. – Женщин делать еще более красивыми, а мужчин более уродливыми. Меня интересуют трюки. Мой широкоугольный объектив деформирует предметы. Я ищу обман, чтобы человек стал больше, чем есть. Шаржирую. Искажаю лица. Иногда на меня обижаются. Иногда хвалят».

У Будрайтиса тонкий фотографический глаз, который не просто останавливает мгновение, а протягивает это мгновение во времени. Спорит со временем, добавляя свое восприятие объекта. Кстати, он ничего не моделирует и не обрабатывает на компьютере. Это ему неинтересно. Важнее свое собственное восприятие, пусть и очень субъективное.

Когда фотоаппарат находится в руках человека, понимающего возможности этого занятия, владеющего мастерством, снимок может стать художественной картиной действительности, которая дает не только информацию о мире, но и эмоциональное впечатление. Фотоискусство раскрывает новые грани своего «я», фиксирует созданный личностью художественный образ, свое эмоциональное состояние.

Научиться грамотно фотографировать сегодня нетрудно. Во многом этому способствуют новейшие технологии. Но при этом часто теряется человеческий фактор. Точнее, творческий неповторимый человеческий процесс (напомним, рукотворный, мыслительный) создания фотоизображения. Работы, содержащие элемент неожиданности, изящество, остроумные находки и подлинную оригинальность, рождаются только у мастеров, обладающих талантом и посвятивших себя своему призванию. Для некоторых из них совсем неинтересна прежняя химико-физическая, а теперь цифровая обработка материала. Прежде всего – фиксирование всего естественного, природного, а не создание искусственного объекта, хотя именно технические фокусы часто выдаются за художественную фотографию.

Вот уж поистине актуальными становятся слова классика: «Из всех искусств для нас важнейшим является...» Стоп. Нет, не кино. Фотография. И забывается тот факт, что большинство зафиксированных на цифру изображений остаются в большинстве своем невостребованными. Они хранятся в компьютере и там иногда погибают. Их просмотр интересен исключительно специалистам. Такой архив даже менее интересен, чем проявленный, отпечатанный и попавший когда-то в фотоальбом на черно-белой пленке.

Творческая практика определилась с двумя началами фотографии – документальным и художественным. Всегда считалось, что фоторепортажу необходима в первую очередь убедительность документа. Фотоискусству – обобщающая сила образного строя. Сегодня фоторепортаж в лучших своих образцах заговорил языком образной публицистики. В фотожурналистике появились такие определения, как «документальная романтика», «поэтика документализма», потому что лучшие мастера грамотно и творчески используют арсенал изобразительного искусства (ракурс, перспективу, освещение, точку наблюдения и т. д.).

В отчете о практике в районной газете студентка журфака, отлично владеющая фотоаппаратом, с горечью написала: «Я столкнулась с тем, что редакторские представления о том, что такое норма, устарели лет на десять и больше. Они остались на уровне аналоговой фотографии. Никаких уступок, фотографии со смыслом в газете не пробиться. Лишь снятые в упор, желательно портретные, а лучше помпезно-постановочные. Стоит привести кому-то индивидуальное авторское видение, приближенное к искусству, их отвергают и заменяют максимально простыми».

Являясь важнейшим выразительным визуальным средством в СМИ, фотография сегодня во многом подчинена прогрессу цифровых технологий и все меньше использует человеческий потенциал, который неотъемлемо от произведения изобразительного искусства. Взаимосвязь человека и техники приводит к тому, что снимать стало легче, а результаты иногда хуже.

Безграничное увеличение количества визуальной информации, открытость доступа к ее производству требуют, конечно же, структурирования и ориентира в визуальном хаосе. Высказывание мастера подразумевает не только стихию и поток сознания, но также организацию пространства, ритм, художественные системы данного исторического момента и многое другое. Человеческое восприятие пространственных изображений всегда осуществляется во времени и определенном ритме. М. Бахтин под влиянием идей Эйнштейна ввел в обиход науки понятие «хронотоп» и доказал, что хронотопы (время-пространство) не только у разных авторов, но и в разных зрительских восприятиях сильно отличаются.

Так, в театральном искусстве сегодня наблюдается активная тенденция обогащения коммуникативных каналов передачи смысла произведения с помощью фотоизображений документального свойства. Увеличенные до гигантских размеров фотоизображения с помощью видеотехники становятся частью сценографического оформления спектакля. Особенно преуспели в этом наши польские друзья, у которых сегодня практически не увидишь спектакля без фотовторжений в его структуру.

А началось это, вероятно, с чехословацкой «Латерна магика», что соединила в себе балет, цветную фотографию, киноэкран и показала богатейшие возможности синтеза искусств. Уже разрабатываются оригинальные проекты соединения фотографии с архитектурой в оформлении городских кварталов. Поистине фото овладевает пространством.

2014 ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
КОМСОМЛЬСКАЯ ПРАВДА

Октябрь

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
29	30	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	1	2

Юлия Хожателева
корреспондент отдела светской хроники

КОМСОМЛЬСКАЯ ПРАВДА ЧИТАЙ!

КП ОБЩАЙСЯ!

РАДИО ПРАВДА СЛУШАЙ!
в крупнейших городах России на FM-волнах

ТЕЛЕКАНАЛ КОМСОМЛЬСКАЯ ПРАВДА СМОТРИ!
в спутниковых и кабельных сетях



Согласно общей теории относительности, время необратимо, и оно способствует нарастанию хаоса и беспорядка. В изобразительном искусстве возможны эксперименты со временем и пространством. В документальной фотографии они, казалось бы, исключены. Фотоискусство допускает эксперимент. Одним из них является постановочная съемка.

Популярная тиражная газета «Комсомольская правда» выпустила календарь на 2014 г. с фотопортретами своих сотрудников. Девушки – красивые, стройные, вполне готовые для конкурса фотомоделей. Кокетливый поворот головы, модная прическа, юбочка, приподнятая воздухом, как у Мерилин Монро, длинные ноги, улыбки, как у балетных див. Только никакой индивидуальности и никакой принадлежности к миру журналистики. Даже надписи к тому, чем они занимаются в редакции, ни о чем не говорят. Среднестатистические красотки. И вдруг одно-единственное исключение. Хмурая молодая особа в темном комбинезоне. В карманы и под накладные ремешки засунуты всевозможные предметы журналистской экипировки: диктофон, ручка, блокнот, свежий номер «Комсомолки». В руках микрофон и фотоаппарат. Подпись: Арина Горшкова, корреспондент.

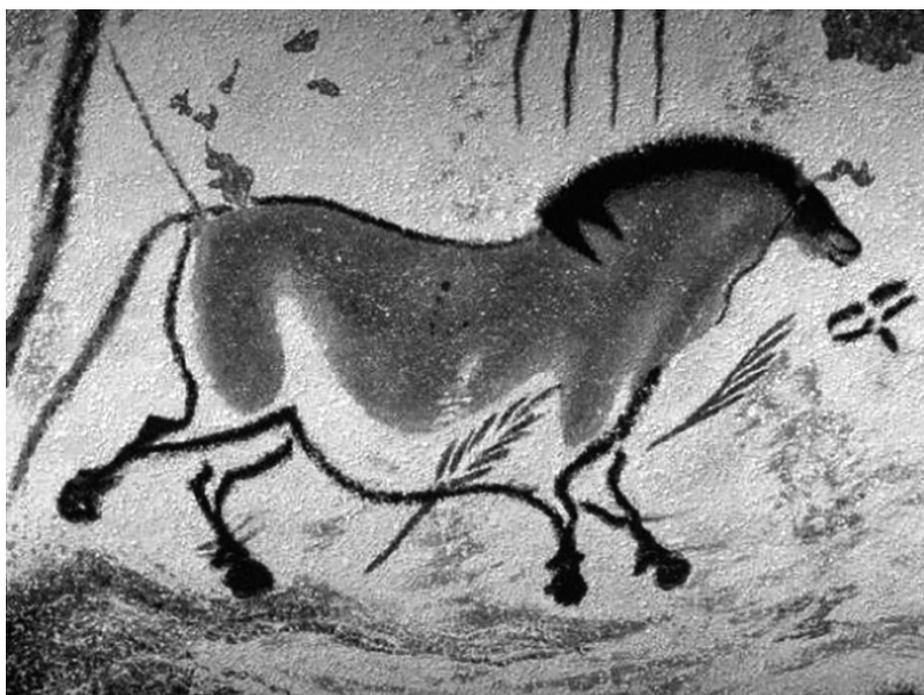
Впервые хочешь верить, что это образ человека, который действительно занимается журналистикой. Образ, возможно, чуть преувеличенный, но манящий в профессию. Любой человек невольно задумается: почему специальный корреспондент на сверхвысоких каблуках никуда не торопится, секретарь главной редакции занят своей прической, а менеджер службы рекламы демонстрирует тонкую талию. Такие фотоизображения могут подойти для календаря любой организации, но только не для столь уважаемого СМИ, как «Комсомолка». Журналисты должны были бы постараться обдумать и использовать иные визуальные средства, приближенные к образцам изобразительного искусства.

ОБРАЗ И ЖАНР В ФОРМАТЕ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ

Виктор Шимолин

ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РОЖДЕНИЯ ОБРАЗА

В соответствии с исторической логикой развития социума жанры живописные родились раньше жанров фотографических. Подтверждением тому служит наскальная живопись, возраст которой составляет примерно 24–26 тыс. лет. Творения древних живописцев удалось обнаружить в подземных галереях и горных вернисажах на бескрайних пространствах Европы (от Испании до Урала), а также в Африке. К концу XX в. археологи открыли в Европе свыше 300 хранилищ наскальной живописи с изображениями людей и животных эпохи верхнего палеолита: во Франции – 150, в Испании – 125, в Португалии – три, в Италии – 21, в Югославии и Румынии – по одному, в Германии и России – по два.



Лошадка из пещеры Ласко (Франция). 18–15 тыс. лет до н. э.

В эпоху палеолита люди изображали на стенах пещер вполне реалистичские фигуры человека и животных, причем творили они не ради искусства, а по чисто практическим соображениям: добыча пищи являлась первостепенной задачей для продолжения рода и самой жизни, а рисунки имели ритуальный смысл, выполняя магическую функцию. Отличительная черта подобного искусства – связь с мистикой, страхом, верованием в чудеса.

Примитивное по нынешним меркам сознание первобытного творца уносило его в безбрежную даль времен: рука, сжимавшая простейшие средства для рисования, добивалась реалистичного отражения объектов окружающего мира, показывала рисованных героев в динамике, в действии. Без наскальной живописи палеолита не родился бы и современный homo sapiens – человек разумный.

Трансформация образа продолжалась из века в век. Древнеегипетские живописцы и скульпторы отражали объективную реальность не только в зримых образах богов, фараонов, жрецов, рабов, но и шифровали ее в таинственных знаках – иероглифах, которые содержали визуальную информацию.

Динамичными по характеру отражения являлись и образы древнегреческих богов и богинь, населявших Олимп. Живописцы и скульпторы Древней Эллады не только погружали своих персонажей в атмосферу земных страстей и пороков, но и ставили их перед моральным выбором, прославляли храбрость, смелость и отвагу. Тем и отличались они от представителей более позднего аскетического искусства христианства.

Эпоха Возрождения, стряхнув с плеч пепел костров инквизиции, как бы вернулась в прошлое и оживила на холстах, фресках и в мраморе античных и библейских персонажей, наделив их множеством человеческих слабостей и достоинств. Материализации рожденных в сознании обликов, характеров способствовали не только законы композиции, поскольку они не играли определяющей роли в создании шедевров. Что же тогда? Объяснить феномен создания образа в искусстве пытались божественным воздействием на мышление, талантом. Талант – это природная способность человека материализовать тему, идею, сюжет в конкретных архитектурных, литературных, живописных образах.

Появление печатного станка Гутенберга в середине XV в. стало началом полиграфии – нового вида искусства. С помощью шрифтов и клише создавались книги – сокровищницы знаний, имевшие высокую потребительскую стоимость. В религиозном содержании инкунабул (житиях святых, хождениях) угадываются жанры будущих рассказов, очерков, путевых репортажей.

Рождение дагерротипа в 1839 г. взорвало устои живописного искусства. Небольшое изображение на металлической пластинке стало предтечей фотографии, которая сумела ассимилировать жанры живописи, превратилась в самостоятельный вид



Портрет девушек.

Один из сохранившихся дагерротипов

документально-художественного искусства и в этом качестве «перетекает» в массовую полиграфическую продукцию: газеты, книги, журналы, плакаты. Соединив слово и изображение, человечество научилось максимально полно передавать накопленные знания, опыт, важнейшую социально-политическую и экономическую информацию. Синтез слова и изображения получил название образной публицистики.

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ПРИРОДА ФОТОГРАФИИ: ПРОЦЕСС И РЕЗУЛЬТАТ

Массовый зритель в силу своей относительно примитивной природы интересуется прежде всего итогом творческих исканий: результат важнее процесса. Свидетельством тому является творчество известных фотографов рубежа XIX–XX вв. – белорусского мастера светописы Яна Булгака и российского – Максима Дмитриева. Творчество Яна Булгака современно тем, что привлекает внимание зрителя к жизни народных низов раскрытием характеров, душевного настроения. Даже столетие спустя в созданных им портретах и жанровых сценках мы видим глаза наших предков, отражающие скорбь эпохи, условия жизни, ее проблемы. Достаточно взглянуть на портреты крестьянских детей, нищих странников, запечатленных фотокамерой Булгака, или волжских бурлаков, зафиксированных на фотопластинах Дмитриева, чтобы ощутить дыхание минувшего времени.

Подобная документально-художественная особенность репортажной фотографии, выполненной в жанре портрета, достаточно полно отражает и гуманистические взгляды, порывы, мировоззрение авторов. В различные исторические эпохи документальная фотография служила «морально-нравственным ориентиром», имела ярко выраженный идеологический характер.



Допрос информатора гестапо. 1945 г. Германия, Дахау.
Фото Анри Картье-Брессона

Анри Картье-Брессон утверждал: «Люди не чужды желанию увековечить себя в портрете, и они выставляют потомкам свои лучшие фасы и профили. К этому желанию, однако же, примешивается и страх черной магии, смутное чувство того, что, позируя художнику-портретисту, они отдают себя на откуп колдовским чарам». Магия фотоизображения отражена в основных тенденциях съемки: постановочной и репортажной. В первом случае активную роль играет фотограф, который занимает доминирующее положение по отношению к объекту съемки. Он становится не только автором снимка, но и режиссером-постановщиком. Чем опытнее человек с фотоаппаратом, тем естественнее изображение его героя на снимке, его образ. Во втором случае фотограф – раб события, поскольку не может «поставить кадр», а по причине постоянной смены декораций должен чередовать позиции, искать выгодные ракурсы и точку съемки, добываясь буквально за секунду того же результата, который получает салонный фотограф за минуты и часы.



Галина Уланова.
Фото Моисея Наппельбаума

Появление светочувствительной фотоэмульсии и мобильных фотоаппаратов произвело революцию в создании фотографического образа. Бесчисленное множество фотоателье и салонов использовали фордовский, конвейерный метод производства фотографий как набор однотипных приемов в позировании и освещении. Оценим ситуацию объективно: чем «красивее» получается фотография, тем меньше содержит она правды и менее всего внушает доверия зрителю. Вместо демонстрации объективной реальности картинная плоскость переносит зрителя в мир грез и фантазий автора и его последователей. Вершин подобная съемка достигла в период расцвета гламурной фотографии, публикуемой сегодня на гляцевых страницах модных журналов.

ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ

Под влиянием идеологических установок своего времени находились многие художники. Моисей Наппельбаум (1869–1958) в раннем возрасте также пережил период мучительных поисков правдивого отражения действительности (сцена так называемого Курловского расстрела, Минск, 1905 г.), а уже после Октября 1917 г. ему пришлось жить и творить под прессом обстоятельств, которые человек изменить не в силах. Лишь его талант художника позволил создать и сохранить для потомков образы самых даровитых деятелей культуры и искусства XX в., в которых мы отмечаем не столько позу, сколько волнующие героя снимка мысли и проблемы.



Анна Ахматова.
Фото Моисея Наппельбаума

Дочь Наппельбаума Ида (1900–1992), участница международных фотовыставок, на примере портрета Анны Ахматовой попыталась расшифровать содержание фотографического образа, созданного отцом: «Иконография Ахматовой, к счастью, сохранена и репродуцирована, но считаю нужным описать ее портреты (последовательность этих фотоснимков не помню)». В образ поэтессы она включает: 1. Поворот в три четверти, взгляд прямо в лицо зрителя; туго натянутая по плечам шаль. Лицо, мысль, чувство – все устремлено навстречу зрителю, она говорит с ним. 2. Подобное изображение, но более скорбное выражение глаз; пальто с высоким меховым воротничком. 3. В той же одежде, вполоборота, с книжкой в тонкой легкой руке (этот портрет стоял у ее изголовья во время гражданской панихиды в Доме писателей им. В. В. Маяковского). 4. Резкий профиль; летнее платье с открытой шеей, с ниткой тонких бус, которые она припод-

няла согнутой кистью руки. Были и другие варианты.

Можно соглашаться с подобной трактовкой образа, можно спорить и подбирать другие. Так, отмечая талант Семена Короткова, писатель Георгий Гулия говорил: «Он сумел запечатлеть то, что невозможно передать никакими словами».

Предпринимая попытку опровергнуть классические нормы композиции экспрессивными ракурсами, что характерно, например, для творчества Александра Родченко, Отто Умбера, или сюрреалистическим монтажом нескольких изображений Оскара Рейландера в конце XIX в. или нашего земляка Вадима Качана – в начале XXI в., фотографу приходится жертвовать содержанием ради формы. Поразить, удивить можно, но трудно понять замысел и идею.

Реалистическое содержание образа способно поражать воображение спустя десятилетия. Если поэта может прославить единственная строчка, то фоторепортера – одна-две фотографии. Фотоработам С. Короткова, Дм. Бальтерманца, А. Шайхета, Ю. Иванова, как и многим другим, вошедшим в классику мировой иллюстрации, суждена долгая жизнь.



Сергей Есенин.
Фото Моисея Наппельбаума



Крымские цыганки. Фото Аркадия Бирилко

В основе диалектики «форма – содержание» фотографического образа, что может показаться странным на первый взгляд, лежат техника и законы композиции, которые действуют объективно. Но не они первичны в ремесле репортера. Создание образа – не рутинная работа по шаблону. Законы композиции – не принципы фотографирования, а лишь руководство к действию.

А. Картье-Брессон считал, что законы композиции (владение ими фотографом) проявляются уже после того, как фотоснимок отпечатан. По словам известного белорусского фотожурналиста Евгения Козюли, «ставить кадр» можно научить и дилетанта, но получившийся результат оставит зрителя безучастным даже при наличии в кадре целого спектра композиционных приемов. Заметим: оба мастера скромно умалчивают о загадочной и таинственной душе фотографа.

Сила искусства заключена в способности фотографа создать запоминающийся образ. Секрет светописного образа пытались разгадать искусствоведы, психологи, культурологи, а свои «открытия» они отражали в газетных или журнальных публикациях. Каждый предлагал и собственный критерий оценки фотопроизведения. Широко известный чешский фотограф-фотохудожник Йозеф Судек поступил проще: для определения достоинств той или иной фотоработы он вешал ее на стену и держал ее там так долго, пока она не надоедала ему.

По мнению В. И. Михалковича и В. Т. Стигнеева, авторов исследования «Поэтика фотографии», снимок является изобразительным высказыванием: «Всякое высказывание сосредотачивает в себе три вида связей: во-первых, оно соотносится с говорящим; во-вторых, с тем, о чем идет речь; в-третьих, с тем, кто высказывание воспринимает» [3, с. 93]. Выстраиваемая логическая цепочка лишь отражает психологию восприятия, которой посвящено немало научных трудов.

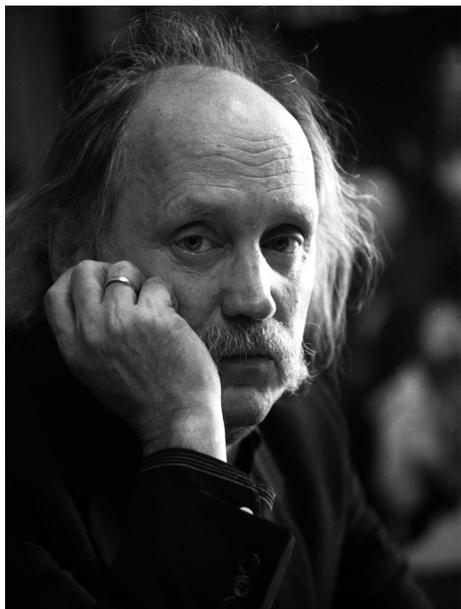
Авторы «Поэтики фотографии» утверждают, что изображение есть такой же знак, как и любая буква алфавита, только содержит множество элементов, воспринимаемых нашим зрением, которое посылает определенного вида сигналы в мозг. В его глубинах полученные сигналы сортируются, отсеиваются второстепенные, лишние, а в памяти остается некий эталон, которому можно следовать, который можно копировать, которому можно подражать. Таким путем художественное высказывание, содержащееся в картине или фотографии, превращается в образ.

К ВОПРОСУ О ПОНЯТИИ «ЧУВСТВЕННОСТЬ»

Определений понятия «образ» существует столько же, сколько и исследователей, предпринимавших попытку сформулировать его. И в этом нет ничего странного. Известный афоризм «Каждый – есть я» означает лишь то, что каждый из нас воспринимает мир по-своему, сугубо индивидуально, только подтверждая бесчисленную множественность образов. Понятие «образ» некоторые авторы ошибочно соотносят с конкретным именем, со словом, с оболочкой мысли. Психологи выделяют два типа образов – чувственный и обобщающий, что, на наш взгляд, максимально приближает исследователей к ответу на поставленный вопрос.

Хорошо известно, что противоположное суждение или определение может быть истинным или ложным. Авторы книги «Поэтика фотографии» утверждают, что «образ есть обобщение чувственных данных». Существует мнение, что чем больше черт, характеристик вкладывает автор в определение, тем полнее он раскрывает его содержание. Не обошел этот предмет и выдающийся кинорежиссер С. Эйзенштейн, который определял образность как максимальную насыщенность информацией краткого фрагмента произведения.

В какой пропорции на снимке могут «сосуществовать» документальность и художественность? При схожести образов, создаваемых в литературе, на сцене, киноэкране, в живописи, фотографический образ отличается от прочих *документальностью*. Живописное изображение создается во времени, его легко подправить, добавить или убрать какие-то второстепенные детали; артист многодневно шлифует образ своего героя, входит в него, писатель «колдует» над словом всю жизнь. А фотографический образ, как предметно-пространственная структура, создается в одно мгновение. Неслучайно мастера фотожурналистики считают себя сценаристами, художниками, постановщиками, операторами в одном лице (даже критиками).



Народный песняр Беларуси
Владимир Мулявин.
Фото Юрия Иванова



Девочка с лисой. Фото Василия Пескова

Однако проблемы критики и самокритики в фотографической деятельности мы рассматривать не будем по причине существующей широкой гласности в этом вопросе и безграничном плюрализме выводов, изложенных во множестве письменных источников.

Весьма любопытным представляется наблюдение авторов «Поэтики фотографии» о режиссуре, постановочном характере съемки: «Пространственный образ основан не на найденной экспрессии, а на экспрессии созданной. Вместе с тем он кажется зрителю более обычным, рутинным, бесхитроно зафиксированным – огромные же усилия фотографа, заставившего вещи характеризовать друг друга, при этом не замечаются» [3, с. 159]. Данное высказывание, на наш взгляд, лишь подчеркивает мастерство фотографа-режиссера, что несколько принижает мастерство фоторепортера, фотографа-документалиста.

Образ в фотографии заключен не только в формат рамки. Образ в изобразительном искусстве – в портрете – можно условно разделить на образ чувственный и образ обобщающий. Вот почему портрет газосварщика и сегодня считается классикой портретного жанра. Попытки других фотографов повторить этот прием с другими объектами успехом не увенчались. Образ есть понятие и обобщение действительности.

Фотографию как итог творчества невозможно представить без оценок или мнения зрителя. Как ни странно, но фотографы-профессионалы более доверяют оценкам дилетантов, свободным посетителям выставок, чем предвзятым

«компетентным» оценкам членов жюри. Жизненный опыт зрителя служит подсказкой, своеобразным критерием оценки: позволяет незашоренным взглядом уловить на картинной плоскости гармонию, конфликт или противоречие, уйти от картинки разочарованным, обманутым в ожиданиях либо возбужденным, окрыленным. Мнение публики, как признаются фотографы, волнует сильнее оценочек «профессионального жюри». Разница лишь в том, что вердикт жюри открывает путь к славе, материальному благополучию.

Вспомним строки великого поэта: «Поэт! не дорожи любовью народной. / <...>. Ты сам свой высший суд; / Всех строже оценить умеешь ты свой труд. / Ты им доволен ли, взыскательный художник?»

ЖАНР ПОРТРЕТА В ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ФОТОГРАФИИ

Главным объектом светописного произведения выступает жанр. Систему жанров фотография с момента своего рождения унаследовала от живописи: портрет, пейзаж, натюрморт, фотомонтаж-фотоколлаж.

Жанр, по мнению Г. Н. Вагнера, исследователя жанров древнерусского изобразительного искусства, «не тема, не сюжет, даже не объекты сами по себе, а тот взгляд на объект (аспект), в рамках которого реализуется изображение» [1, с. 38].

Портрет передает индивидуальные, единичные, типичные, неповторимые черты объекта съемки, модели. Нет двух похожих людей, кроме близнецов, да и те имеют скрытые различия. Множество фоторепортеров, запечатлевая одного и того же героя в одно и то же время, получают множество неоднозначных результатов, которые зависят от объективных причин: точки съемки (все люди отличаются ростом), ракурса, качества фототехники, быстроты физической реакции на поведение объекта, плана портрета и формата (горизонтального или вертикального), размера.

Взгляд умного, думающего человека нацелен прямо на зрителя, и кажется, вот-вот пронзит его. Взгляд в объектив не всегда приветствуется среди профессионалов. И все же, обращенный на зрителя, он создает впечатление непосредственного обращения героя снимка к нему. Таким образом, пространство кадра продолжается как бы в зрительном пространстве.

Много копий сломано и в спорах о проблемах репортажной и постановочной фотосъемки. Немало интриг витает в дискуссиях о возможности вмешательства фотошопа в документальную природу фотопортрета. Насколько актуальны эти разговоры? По словам современного итальянского фотожурналиста Сандро Капатти (Sandro Capatti) из Пармы, некоторые фотоагентства не прощают своим «рабам» даже технической корректировки фотоснимка, удаления «лишних»



Портрет газосварщика.
Фото Юрия Иванова

деталей. Движение фотографии от постановочной, салонной к репортажной и срежиссированной, «сотворенной подлинности» проходило как бы параллельно с развитием и эволюцией других искусств. Конца этому маршруту пока не видно.

СЕКРЕТЫ ОБРАЗА РЕПОРТАЖНОГО ПОРТРЕТА

Главный жанр в фотожурналистике – портрет. Лицо человека может рассказать немало: о возрасте, характере, настроении, прожитой жизни. Фотограф самой своей профессией обречен быть физиогномистом, психологом. В конце концов создание образа зависит от него, а не от того, кто появился перед объективом.

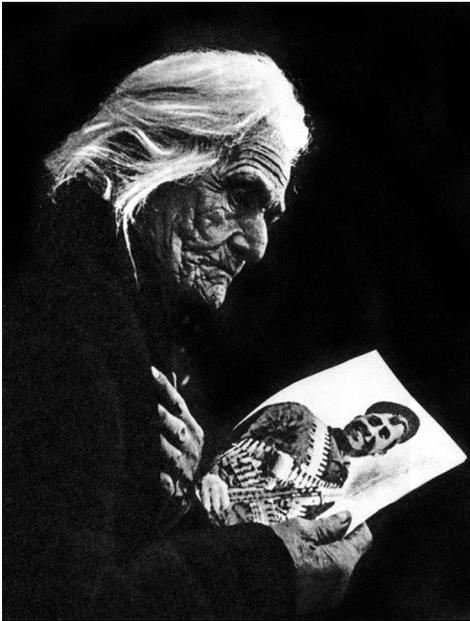
Образ зрительный, светописный, визуальный существенно отличается от литературного, вербального. Эту особенность следует учитывать при съемке. В литературном произведении образ героя, составляющие его черты возникают, прорисовываются и кристаллизуются *словом* на протяжении всего сюжета (от завязки через кульминацию до эпилога) и могут меняться от эпизоду к эпизоду. По замыслу автора его герой может из гения превратиться в бездарность, из красавца с аристократическими манерами – в злодея, а Золушка – в прекрасную принцессу.

Фотограф стремится достичь подобного эффекта в моментальном снимке, создавая собирательный образ. Светопись трудно обмануть. Фотография с предельной правдивостью раскрывает характер человека. Зритель, изучающий подобное изображение, как бы накладывает на восприятие фотографа собственные наблюдения, жизненный опыт. При рассматривании снимка, как утверждают авторы «Поэтики фотографии», «накопленные ощущения и впечатления активизируются, помогают осмыслить увиденное. И тогда фотография может выйти за рамки фотографического жанра, превратиться в особый жанр абстрактного литературного произведения» [3, с. 159].

Репортажный портрет подразумевает событийный характер фотосъемки и включает целый арсенал средств, создающих запоминающийся образ. Создание его лежит через тернистый путь поиска и осмысления множества компонентов: выражения глаз, их цвета, размера, крупности плана, точки съемки, фона, цвета, нюансов, положения рук, их размера... Академик Д. С. Лихачёв подчеркивал, что «именно индивидуальные, случайные, а не среднесглаженные явления могут выражать “идею”, скрытую в действительности» [2, с. 9].

Многие фотожурналисты обладают даром режиссирования постановочной фотосъемки, способностью превратить ее в событийную, репортажную. Порой самый дотошный критик не отыщет разницы между документальной и постановочной фотосессией. Казалось бы, чего проще расположить к себе собеседника, привлечь его внимание и – фотографировать!

Подобное удается лишь единицам. Наиболее известным среди них слывет Юрий Иванов, который за долгие годы мастерски освоил фототехнику, а сам процесс довел до совершенства. Прежде чем приступить к съемке, он беседует с героем «по душам», пытаясь проникнуть в его внутренний мир, вызвать ответные чувства, интерес к профессии репортера. «У каждого человека в груди имеется бриллиант, – утверждает Ю. Иванов. – И лишь после того, как я побеседую с человеком, этот бриллиант раскрывается и сверкает. Мне остается только поднести фотоаппарат к глазам и нажать на кнопку».



Мать и сын. Фото Семена Короткова

Ему вторит и чешский фотограф Э. Вишковский, утверждающий, что «воздействие от фотографии, впечатление от нее находится не в ней, а в нас».

Самое выразительное место в портрете занимают глаза, воспетые поэтами, писателями, прозаиками, драматургами на протяжении столетий. В данном контексте чаще всего речь идет о женских глазах, о женском образе. Глаза – это и есть та доминанта, которая способствует созданию образа. Ю. Н. Тынянов определял ее следующим образом: произведение «образуется не мирным взаимодействием всех факторов, но главенством, выдвинутостью одного (или группы), функционально подчиняющего и окрашивающего остальные. Такой фактор носят уже привившиеся в русской научной литературе доминанты» [5, с. 227].

Известный режиссер К. Станиславский утверждал, что кисти рук – это глаза тела. Ошибкой начинающих фотографов следует признать неуважительное отношение именно к этой части человеческого тела, которая при съемке или при кадрировке отрезается полностью или частично. Образ получается незавершенным. Можно вспомнить, с какой нежностью воспеты руки в трогательном романсе, в котором рефреном звучат слова: «Руки! Вы словно две большие птицы!» Руки – это язык жестов, официальный язык немых. Поднятые вверх, они выражают восторг или отчаяние, вниз – безысходность, упадок сил, преклонный возраст. Раскинутые в стороны – состояние души, восторг, стремление к объятиям.

Поза и жест присутствуют в репортажной и постановочной съемке: профиль, анфас, три четверти. В первом случае фотограф «выхватывает» их из повседневных событий, во втором – создает их искусственно. Подобная постановка сохранилась в современной фотографии со времен дагерротипа и первых изображений на стеклянных пластинках, которые полностью копировали режиссуру живописных жанров. Так поступать диктовали несовершенные, низкочувствительные фотоматериалы, заставлявшие клиента оставаться в кресле перед объективом по нескольку часов. К богатству и разнообразию изобразительной речи фотография пришла в ходе длительной эволюции, переживая периоды подъема и упадка.

ПЕРСПЕКТИВЫ ЖАНРОВ ОБРАЗНОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ

Периодическая печать Беларуси практически без исключения в той или иной степени отражает состояние отечественной фотожурналистики. Многолетние наблюдения помогают выявить закономерность: чрезмерное увлечение цифровой фототехникой (простота фиксации изображения) не спасает газетные полосы от обилия шаблонных фотографий. Простота, переходящая в примитивизм,

заполнила страницы периодических изданий. В отборе для публикации побеждает не мастерство профессионала, а дилетантизм любителя, не «что», а «как». Эстетическое и духовное наследие фотографического прошлого входит в противоречие с техническими достижениями настоящего. Лишь разрешив это противоречие, мы сможем продвигаться дальше.

Андрей Тарковский утверждал своим творчеством тождественность, неразделимость подлинности и образности. Отметив этот феномен, он не обошел вниманием «традиционную иерархию образных компонентов»: «Рождение образа тождественно рождению уникального. Типическое... как раз и находится в прямой зависимости от непохожего, единичного, индивидуального, заключенного в образе...» [4, с. 86].

Создание образа в светописном портрете – целая наука. В курсе фотожурналистики имеется небольшой раздел, посвященный репортажному психологическому портрету. Этот термин редко встречается в учебной и научной литературе. Некоторые авторы, а вслед за ними и изучающие названный предмет студенты несправедливо называют единичные фотографии «репортажем» или «фоторепортажем».

Правомерно ли называть репортажный портрет психологическим, а художественное фото постановочным? Первый вид фотосъемки всегда динамичен, а человек, изображенный в кадре, всегда испытывает обостренные чувства к происходящему событию, поскольку является его непосредственным участником. Вот и ответ на вопрос, почему репортажные (событийные) портреты привлекают широкое внимание. Репортажные портреты отличаются от салонных, как живые цветы от бумажных.

Отсюда возникает вопрос: а можно ли признать первичным признаком образа газетной фотографии динамизм и «репортажность» съемки, а вторичным – ее композицию? Скорее всего, первое неотделимо от второго. Как только мы меняем приоритеты, сразу же попадем в объятия формализма. Критериями формалистических оценок служат композиционные приемы, которыми в совершенстве владеют апологеты примитивизма. Их девиз: «Композиция – все, образ – ничто». Художники-передвижники прославились не тем, что отошли от канонов классической живописи, а новыми, «свежими» темами и сюжетами, которые они черпали пригоршнями из окружающей их жизни. Подобный путь прошли и первые фотографы реалистического направления, сменившие мольберты на фотоаппараты.

На протяжении нескольких столетий портрет современника, его образ



Фото Юрия Роста к его эссе «Инвалид»

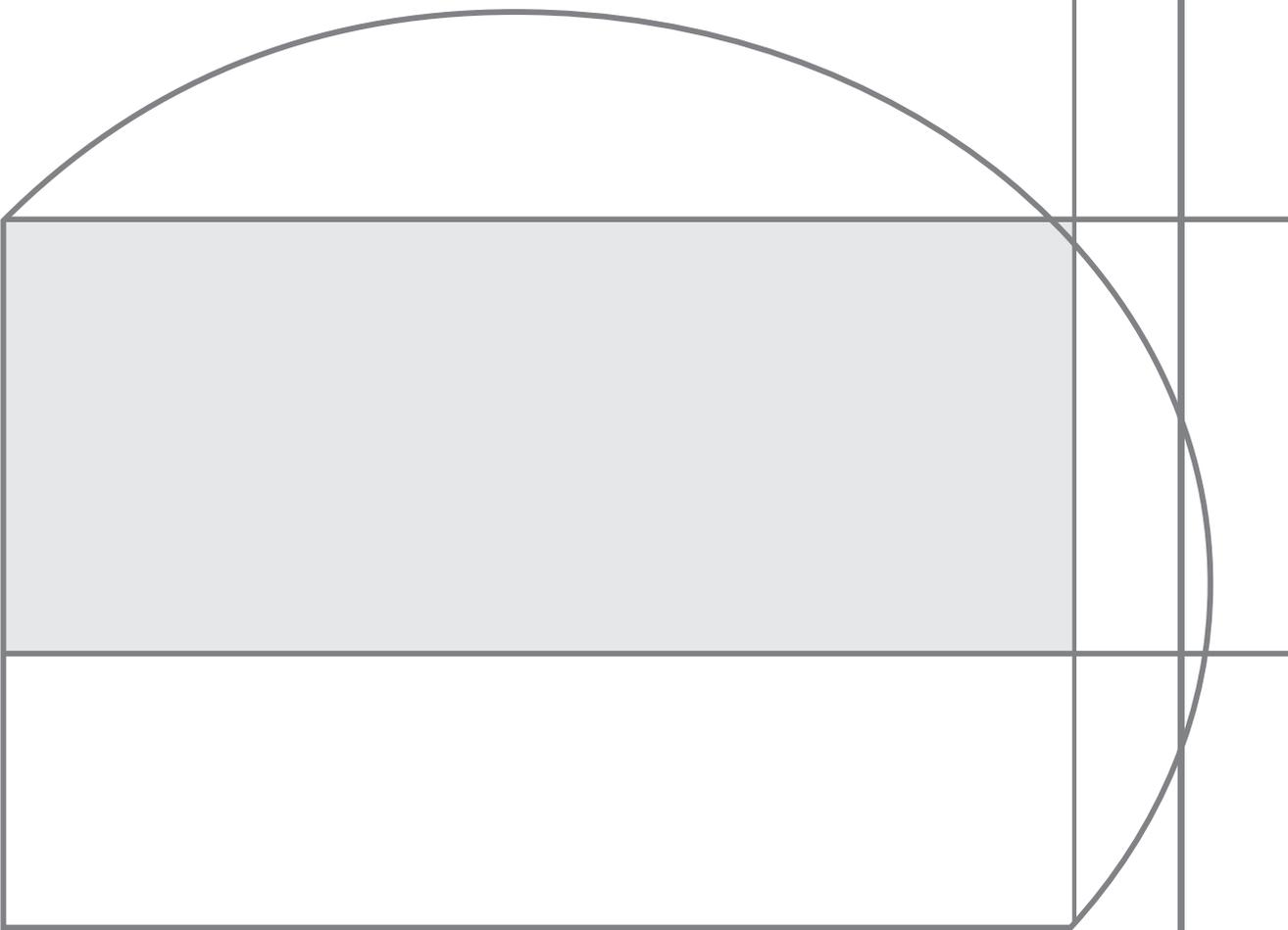
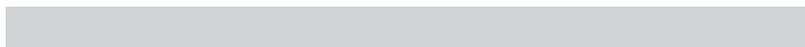
создавался мастером, художником теми средствами, которые находились в тот момент у него под руками: мел, графит, резец, краски, фотообъектив. Труд фотографа нового тысячелетия впитал в себя все особенности прошлых навыков и умений. Изменилось сознание, повысилась культура, усовершенствовался взгляд на мир и происходящие в нем процессы. Само время потекло стремительнее. Интернет и цифровая фототехника, компьютер, как ни парадоксально, создают прежние образы, но делают это оперативно, с наименьшими трудовыми затратами на создание произведения и его моментальную передачу практически на любое расстояние. Образ современности – это коллективный портрет человека с его проблемами, бедами и радостями быстротекущей жизни.

Библиографические ссылки

1. Вагнер Г. Н. Проблема жанра в древнерусском искусстве. М., 1974. 266 с.
2. Лихачёв Д. С. В поисках выражения реального // Достоевский: материалы и исследования. Л., 1974. С. 9.
3. Михалкович В. И., Стигнеев В. Т. Поэтика фотографии. М., 1988. 275 с.
4. Тарковский А. О кинообразе // Искусство кино. 1979. № 3. С. 86.
5. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227.

II

**МАСТЕР-КЛАСС
ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ**



ДОРОГИ И ВСТРЕЧИ

Николай Амельченко

АКАДЕМИК САХАРОВ

Май 1989 года. Еду в Москву на I Съезд народных депутатов СССР. Накануне получил от главного редактора задание встретиться и побеседовать с академиком Андреем Дмитриевичем Сахаровым, сделать его портрет. Редакционные задания я принимал всегда безоговорочно, но на этот раз...

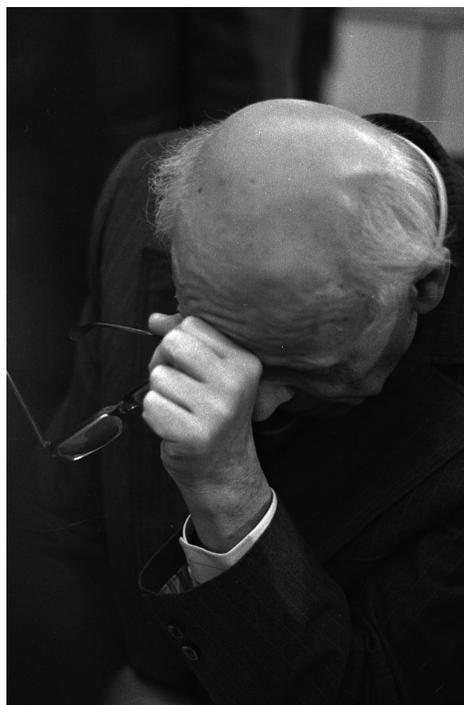
Сахаров! Да к нему при малейшей возможности, сметая с пути таких, как я, ринутся десятки нахрапистых московских и зарубежных журналистов!

– Взять интервью у Сахарова – это почти нереально, но, если повезет, постараюсь, – отвечаю шефу. На том и расстались.

И вот – Георгиевский зал Кремля. Сверкающий громадными хрустальными люстрами, он восхищает каждого, кто впервые входит сюда.

Идет регистрация депутатов. Десятки фото-кино-телерепортеров кого-то терпеливо ждут. И вдруг шепот: «Сахаров!.. Сахаров!.. Сахаров!...» В зале появился невысокого роста слегка сутулый человек. Я без труда узнал в нем знаменитого академика.

К тому времени с информации о нем уже было снято табу. Создатель водородной бомбы (в 32 года!), трижды Герой Социалистического Труда, лауреат многих премий. Не человек, а легенда. Весь мир гордился им. А на собственной родине на долгие годы ученый-патриот стал изгоем. За то, что не хотел быть безгласным, выступал против гонки вооружений, настаивал на немедленном выводе советских войск из Афганистана, по многим вопросам внутренней и внешней политики резко критиковал партийную верхушку. Во времена Брежнева по обвинению в антисоветской деятельности был лишен всех наград и званий и отправлен в ссылку в город Горький.



Академик Андрей Сахаров.
Фото Николая Амельченко

При Горбачеве, в эпоху гласности, Сахарову позволили вернуться в Москву. Его избрали народным депутатом СССР...

И вот он в Георгиевском зале Кремля, за столиком регистрации. Десятки объективов нацелены на него, человек сто пишущей братии держат наготове диктофоны.

Едва Сахаров встал из-за стола, все эти «золотые перья» ринулись к нему. У всех одна просьба: уделить им время, ответить на вопросы, которых, конечно, великое множество.

Андрей Дмитриевич вежливо, но очень решительно беседовать отказался. Сослался на отсутствие свободного времени и плохое самочувствие. И тут какая-то невидимая сила толкнула меня к нему:

– Андрей Дмитриевич! Я из Белоруссии. Многие наши районы отравлены радиацией в результате катастрофы на Чернобыльской АЭС. Вы крупный ученый в области ядерной энергии, и я хочу спросить Вас: как нам жить на этой земле, что Вы посоветуете белорусам?

Сахаров уже направлялся к выходу, но, услышав мой вопрос, остановился: «Хорошо. С вами я побеседую, давайте присядем».

Удача улыбнулась мне на все 32 зуба. Кому-то из коллег я отдал свой фотоаппарат, и теперь в своем архиве имею очень дорогой для меня снимок, сделанный во время беседы с Сахаровым.

Мы присели, а напротив нас стояла толпа журналистов, которые дико завидовали мне. Чуть позже они сами признались мне в этом.

«Отвечаю на ваш вопрос, – заговорил Сахаров. – Там, где выпали радиоактивные осадки, нельзя заниматься сельскохозяйственными работами. Ни пахать, ни сеять! Отравленная земля должна зарастать лесом. Иначе это бедствие будет расползаться по другим чистым районам. Другого выхода нет».

Я рассказал Сахарову о том, что после взрыва мне самому довелось видеть, как в Хойникском, Наровлянском, Брагинском районах полным ходом шли сельхозработы и никто не запрещал. Даже наоборот: эта деятельность всячески поощрялась.



Интервью у выдающегося ученого берет белорусский фотожурналист Николай Амелъченко

Сахаров: «Это преступление!» У меня еще вопрос: «Андрей Дмитриевич, запасы угля, нефти, газа с каждым годом уменьшаются, а ядерная энергетика показала свою ненадежность. Как в будущем будет решаться эта проблема?»

Сахаров: «Ядерная энергетика – это то, от чего нельзя отказаться. Но она должна быть безопасной. А в будущем атомные станции нужно запрягать глубоко под землю».

На вопросы, которые интересовали редакцию, я получил ответ, но не удержался и спросил от себя лично: «Андрей Дмитриевич! Доводилось ли вам бывать в Белоруссии?»

– К сожалению, ни разу, – ответил он, – но я с большим уважением отношусь к белорусскому народу, у меня были контакты с вашими учеными,

и всегда плодотворные. Заочно знаю замечательного писателя Василя Быкова. Это талантливый человек. Передайте ему от меня добрые пожелания.

– Андрей Дмитриевич! Быков тоже избран народным депутатом СССР. Вы будете с ним постоянно встречаться. И еще один, последний вопрос: что Вы ждете от съезда?

– Надеюсь, что народные депутаты возьмут на себя ответственность за судьбу страны и найдут, наконец, пути решения многочисленных сложных проблем, которые накапливались на протяжении многих десятилетий.

На съезде он бился, как рыба об лед. Его идеи, мысли встречали в штыки. Горбачёв непрерывно прерывал выступление Сахарова («Все-все, достаточно, Андрей Дмитриевич, садитесь на свое место...»). Женщина-депутат из Средней Азии (рядовая колхозница!) кричала в микрофон: «Господин Сахаров! Вы позорите нашу страну, вы клевете на наш великий и славный народ...» И т. д.

Сахаров снял очки, низко опустил голову. Этот миг я запечатлел на фотопленку.

Не знаю, откуда он черпал силы, чтобы терпеть оскорбления и унижения. В его слабом теле, наверное, как в реакторе, клокотала мощная духовная энергия, он без колебаний отстаивал свои идеи, в которых был абсолютно уверен.

Прошло полгода, и я вновь увидел Сахарова. Он стоял в окружении журналистов. Пробриться к нему было абсолютно невозможно. Откуда-то сверху я сделал его снимок, – как оказалось, последний.

На следующий день (15 декабря 1989 г.) заместитель Председателя Верховного Совета СССР В. И. Воротников объявил: «С глубоким прискорбием информирую вас о том, что вчера скорострительно скончался народный депутат СССР, академик Андрей Дмитриевич Сахаров. Внезапно оборвалась жизнь одного из самых больших ученых страны... Все, что делал Андрей Дмитриевич, было продиктовано его недремлющей совестью, глубокими гуманистическими убеждениями...»

«ФЭД-2» НАДЕЖНЕЕ «КЭНОНА»

Редакционное задание было ясным как божий день: как можно быстрее добраться до Брестчины, сделать фотоснимки о начале весеннего сева. Редактор Аркадий Афанасьевич Толстик дал понять, что снимки должны быть «яркими, творческими» и что их надо дать в газету раньше других республиканских газет. Словом, задание надо выполнить оперативно и на хорошем уровне. Я только-только пришел в «Звездку», и, конечно же, хотелось показать себя с наилучшей стороны. В редакции мне дали старенький фотоаппарат «Кэнон», который хотя и много лет был в работе, но это был японский (!) аппарат – в те годы мечта любого фотографа.



Академик Андрей Сахаров.
Фото Николая Амельченко



После трудового дня – к жене.
Фото Николая Амельченко

Теперь я был готов ехать хоть на край земли, чтобы творить шедевры этим японским чудом.

Во второй половине дня я был на колхозном поле в Каменецком районе. Погода отличная, сев шел полным ходом. Первым делом встретился с председателем колхоза, спросил, кого из механизаторов он рекомендует для съемки.

– У нас все работающие люди, лодырей нет, – сказал председатель. – Будет обидно тому, кто не попадет в газету, ведь это хорошее моральное поощрение. Поэтому я предлагаю сфотографировать всех вместе, кто работает на этом поле (кстати, достаточно большом). Я быстренько соберу людей, остальное – дело ваших рук.

Так и решили. Бригадир сел на мотоцикл, быстро объехал агрегаты. Через несколько минут человек пятнадцать были рядом с председателем.

Я торжественно достал из сумки свой «Кэнон», поставил пленку и потянул за курок. И в этот момент в фотоаппарате оборвалась шторка. Несколько мгновений я остолбенело смотрел на эту проклятую

шторку и глазам своим не верил. Не будет ни одного кадра! Это была катастрофа! Моя, личная.

«Лучше бы провалиться сквозь землю: что же я привезу в редакцию?» – подумал я. Наш собкор Николай Панасюк, который сопровождал меня в этот колхоз, сердито тормозит за рукав: «Давай быстрее, люди ждут!»

Теперь я знаю, что чувствует летчик, у которого отказали двигатели, а внизу – горы или бескрайнее море. Говорю коллеге: «Оборвалась шторка, съемки не будет, пойду к людям просить прощения».

– А нельзя ли как-то пришить эту шторку? – спрашивает Николай.

– Нельзя, – отвечаю. – Это может сделать в мастерской опытный мастер. Раньше у меня был старенький, но очень надежный «ФЭД-2», с ним не было никаких неприятностей. А тут я понадеялся на японское совершенство и очень пожалел, что «ФЭД-2» остался в Минске. И вдруг Николай говорит: «Послушай, в моем портфеле есть «ФЭД-2». Снимай, может, что-то получится». Это было чудо, это было спасение от полного провала. Давно я не был таким счастливым, как в этот момент, и от нахлынувших чувств едва не задушил хорошего товарища.

Через минуту я начал фотосъемку. С каким вдохновением я это делал! Трактористы, сеяльщики казались мне самыми прекрасными людьми на свете. Я их снимал и снимал с разных точек, вместе и врозь, не жалея ни сил, ни пленки.

На второй день рано утром я был в Минске, в своей фотолаборатории. Проявил пленки, все получилось очень хорошо, в этот раз я был доволен своей съемкой (что не всегда бывало). Сделал отпечатки. Зашел ко мне коллега из молодежной газеты, взял в руки еще теплые снимки и задумчиво сказал: «Прекрасное качество – вот что значит японская техника».

ДОБРАТЬСЯ ДО НЕБА ЗА СТО РУБЛЕЙ

...Еду в колхоз имени Горького Пинского района. Газете нужен фоторепортаж о делах сельских тружеников. Невольно сравниваю газету с неким мифическим зверем, которому постоянно, из дня в день нужна свежая пища, много пищи. Чтобы добыть ее для этого зверя, нужно постоянно быть в дороге, в поиске, в любую погоду, при любом самочувствии. Сегодня накормил его досыта, а завтра вновь отправляйся в дорогу.

Итак, еду в колхоз. Руководитель хозяйства Василий Горошко – толковый, доброжелательный человек, встреча с которым – одно удовольствие.

В течение дня сделал серию снимков – в мастерских, на полях, во Дворце культуры. Оставалось сделать последний кадр: здесь был построен новый животноводческий комплекс, и его надо было сфотографировать. Сегодня таких снимков не делают, они никому не нужны, а в то время такой комплекс, как в колхозе имени Горького, был гордостью почти всего района.

Ходил я вокруг этого объекта полтора часа и ничего не сделал. Нужно было забраться куда-то повыше, но ни высокого дерева, ни здания рядом не было. Что делать – не знаю, не нахожу решения. Еще раз бросаю взгляд на местность вокруг комплекса и вдали вижу самолет АН-2, который летает над полями и раскидывает минеральные удобрения. Самолет! Именно то, что мне нужно.

Минут через тридцать мы – заместитель председателя колхоза и я – вели разговор с экипажем самолета. Объясняем летчикам: вместо удобрений посадить фотокорреспондента и всего один раз облететь вокруг комплекса. Проще ничего не бывает.



Василий Горошко. Фото Николая Амельченко



Животноводческий комплекс. Фото Николая Амельченко

Эти последние наши слова командир воспринял как предел нахальства, высокомерия и чего-то очень оскорбительного. В нашей просьбе он отказал самым решительным образом.

– Во-первых, – еле сдерживая себя, сказал он, – нужно письменное разрешение штаба Белорусского военного округа, а без такого разрешения я не пойду на преступление, и вообще, на эту тему я не хочу разговаривать. Это дикая идея!

Ах-ах! Мы приехали в контору, обо всем доложили председателю колхоза.

«Вы сделали ошибку, – сказал он, – нужно было разговор про самолет начинать со мной, а уже потом с летчиками».

В самом деле, зачем было спешить и в результате что получилось? Большой, круглый нуль. Не зря же говорят: поспешишь – людей насмешишь.

– Поехали к самолету, – вдруг предложил председатель.

Мы сели в машину и поехали, хотя я очень сомневался, что можно договориться с летчиками. Уж очень круто они поговорили с нами. Я, конечно, понимаю, что над ними не только высокое небо. Плюс разное высокое начальство и множество «железных», строжайших инструкций.

И вот мы вновь возле самолета. Пока я сидел в машине, председатель разговаривал с экипажем. За несколько минут, к моему огромному удивлению, вопрос был решен.

Меня посадили на место второго пилота, прикрепили на мою голову переговорное устройство, с правой стороны открыли окошко. Командир говорит мне: «Сделаем столько кругов, сколько вам нужно. Вы будете командовать: выше – ниже, дальше – ближе».

Летали мы минут двадцать. Все, что я просил, командир выполнял наилучшим образом. Сверху вид был прекрасный. Был необъятный, бесконечный простор земли и неба. Командир как будто стал другим человеком – доброжелательным, приветливым, с чувством юмора.

Сели на землю, поблагодарили друг друга, тепло распрощались как давние, добрые друзья.

Председатель ждал возле машины. Мне не терпелось узнать, как ему удалось договориться с летчиками.

– Ничего особенного, – ответил он, – одному и другому дал по сто рублей.

Сто рублей в те годы тоже самое, что сегодня сто долларов.

Тысячу раз прав был Николай Васильевич Гоголь, когда устами одного из своих героев говорил вечную истину: копейкой все можно решить, все пробить.

КОЛЕР – КРАПАВЫ, АБО ПАЦАЛУНАК АД ФОТАКАРЭСПАНДЭНТА

Марына Бягункова

Традыцыйна ва ўнутраных войсках праходзяць кваліфікацыйныя іспыты на права нашэння крапавага берэта. Для кожнага з хлопцаў, што вырашылі ўступіць у эліту «крапавага брацтва», гэты іспыт – своеасаблівы экзамен і адказ на пытанне, як стаць сапраўдным мужчынам. Для многіх «крапавы берэт» – гэта мара з дзяцінства, некаторых «крапавае братэрства» пачынае вабіць падчас службы, а асобныя людзі ідуць да гэтай мары практычна ўсе сваё жыццё. Байцы, якім не ўдалося атрымаць «крапавы» з першага разу, уступаюць у барацьбу зноў і зноў.



Героямі не нараджаюцца. *Фота Марыны Бягунковай*



Цяжка ў вучэнні – лёгка ў баі! Фота Марыны Бягунковай

Вядомыя выпадкі, калі ўладальнікамі заповітнага берэта станавіліся ў 37 і нават у 42 гады. Але тым даражэйшая і больш жаданая перамога. Байцы, якія ўжо прайшлі гэтыя іспыты, у адзін голас сцвярджаюць: самае складанае – гэта выстаяць маральна. Але і фізічна вельмі цяжка – 12-кіламетровы марш-кідок у поўнай амуніцыі, вогненна-штурмавая паласа, практыкаванні стрэльбаў з трох відаў зброі і фінальны рукапашны бой. Ніхто і не казаў, што будзе лёгка, менавіта таму з дзясяткаў даходзяць адзінкі. Калі аб'яднаць у адно сілы, дух і жаданне, то ўсё магчыма! І заповітныя словы напрыканцы – «Служу Беларусі і спецназу!»

Два разы на год самыя дужыя і цела, і духам спрабуюць атрымаць заповітны берэт. І з 2009 г. з імі даводзіцца бегаць і мне. Ды яшчэ як! Не толькі прабягаць вялікую адлегласць, ды яшчэ забягаць перад хлопцамі, каб зрабіць удалы кадр, паспяваць зноў даганяць і пераганяць... Пасля такіх марш-кідкоў чорны ад сажы твар нават у мяне, а ўжо адзенне... Затое – якое задавальненне, якія кадры атрымліваюцца! І хоць даводзіцца здымаць часта (па мерках фотакарэспандэнта больш за тры разы – ужо нецікава), тут заўсёды прыдумляеш нешта новае.

Вось і тады не першы раз давялося здымаць здачу на «крапавыя берэты», але, напэўна, менавіта гэты год запомніцца надоўга. Літаральна ляжу ў засаде – «лаўлю» кадр. Хлопцы праходзяць другі этап выпрабаванняў – з аўтаматам, процівагазам і спецыяльным заплечнікам пераадольваюць водныя перашкоды, завалы ў лесе. Вопытныя «крапавікі», якія падтрымліваюць сваіх падпечных, стараюцца падбздэрыць хлопцаў: пасля доўгага марш-кідка пераадоленне вогненна-штурмавой паласы становіцца звышзадачай. Хлопцы, крыху стомленыя, павінны прайсці гэтыя перашкоды на хуткасць. Чую (яшчэ не бачу, бо вакол густы дым), як крычаць: «Жэнька, давай! Жэня, тут цябе дзяўчына чакае



«Служу Беларусі і спецназу!»
Фота Марыны Бягунковай

з фотаапаратам! Калі хутка дапаўзеш – будзе табе пацалунак!» Усе рагочуць, я падбадзёрваю і праз смех згаджаюся: «Ну, зараз не час, а вось пасля, калі вытрымае ўсе выпрабаванні...» І сапраўды, пачынаю сачыць за гэтым «маім» ужо Жэнькам, бо самой становіцца цікава – дойдзе ці не? Здолее перадужаць сябе ў гэтым складаным выпрабаванні?

На наступным этапе будучыя «крапавікі» павінны адстраляцца з трох відаў зброі – гэта аўтамат, пісталет і кулямёт. Да фінішу маглі дайсці толькі дванаццаць. Апошні этап патрабаваў ад хлопцаў стойкасці, сілы волі і ўмення дайсці да канца. Жыццёвы вопыт паказвае, што першыя тры ўдары вырашаюць вынік бою. Тут жа будучым «крапавікам» трэба было пратрымацца ў 12-хвілінных вучэбных схватках з чатырма праціўнікамі, якія змянялі адзін аднаго праз тры хвіліны. Успомніўшы пра абяцанне на паласе, вачыма шукала таго самага Жэньку. Бачыла, як ён і астатнія адзінаццаць хлопцаў стойка трымаліся, нават не звяртаючы

ўвагі на падбітыя вочы і разбітыя ў кроў твары.

З рук намесніка міністра ўнутраных спраў, камандуючага ўнутранымі войскамі генерал-маёра Валерыя Гайдукевіча адзінаццаць хлопцоў атрымалі берэты крапавага колеру. Жэнька выстаяў, дайшоў. На душы стала спакойна. Але ці быў пацалунак?... Пра гэта няхай гісторыя лепш замоўчвае. Галоўнае, што «крапавае» брацтва папоўнілася. А тыя, хто не атрымаў сімвал мужнасці, зноў могуць паспрабаваць свае сілы ў наступны раз.

... Цікава, што калі чарговы раз я здымаю ўручэнне крапавага берэта, кіраўніцтва ўсміхаецца, падміргвае і хітра пытаецца: «Трэба ўжо і табе даваць, колькі можна з нашымі хлопцамі бегаць?»

ОТ ФОТОГРАФИИ НА ПАМЯТЬ ДО ПРИЗА ФОТОКОНКУРСА «УОРПД ПРЕСС ФОТО»

Юрий Иванов

Этот анекдот я услышал в 1965 г., когда меня приняли на работу в АПН – Агентство печати «Новости» собственным фотокорреспондентом по Белорусской ССР...

В редакционном кафе под стеклянной витриной стояли тарелочки с бумажными ценниками. На них было написано: мозги главного редактора – три рубля за килограмм, мозги литературного корреспондента – пять рублей за килограмм, мозги переводчика – десять рублей за килограмм, мозги корректора – пятнадцать рублей за килограмм, мозги фотокорреспондента – девятьсот рублей за килограмм.

– Почему такая разница в цене? – спрашиваю у буфетчицы. – Три рубля – мозги главного редактора и девятьсот – фотокорреспондента?

– А вы знаете, сколько надо поймать фотокорреспондентов, чтобы получить один килограмм мозгов? – ответила буфетчица.

А сочинили эту притчу, я думаю, литературные корреспонденты АПН.

Работали мы в паре с ними, а гонорар за работу у фотокорреспондентов был гораздо выше. В одной из советских газет была напечатана статья «Клик-кляк – 500 франков!» про работу фотокорреспондентов французского журнала Paris Match («Пари Матч»). «Клик-кляк» – это щелчок затвора фотоаппарата. Вроде бы просто – «щелкнул» затвором фотоаппарата и – деньги немалые. Не думайте, что мы, апэ-эновцы, получали гонорар на уровне «Пари Матч». На порядок меньше. Но в сравнении с литературными корреспондентами больше. Например, за одну страницу текста платили 10 рублей, а за одну фотографию больше. Но, чтобы приняли фотографию, ее надо придумать, увидеть и создать. В результате – запечатленное мгновение. Единственно правильное.

Фотокорреспондент – это сгусток энергии, поэт образов, предсказатель будущего, сценарист, режиссер и оператор в одном лице. Да и не только это.

Настоящий фотокорреспондент... Их целая плеяда: Анри Картье-Брессон, Александр Родченко, Макс Альперт, Юрий Сомов, Владимир Вяткин, Всеволод Тарасевич, Михаил Ананьин, Василий Аркашев, Александр Дитлов, Виктор Драчев. Поищите их имена в интернете, рассмотрите фотографии. Это они – сгусток энергии, поэты образов, предсказатели будущего, сценаристы, режиссеры и операторы.

Я расскажу вам о них и о себе. Это будет занятно, парадоксально и познавательно.



Купалье. Фото Юрия Иванова

Давайте поговорим о фотографии, ее роли в жизни и о профессии фотокорреспондента, фотолетописца, коими и являетесь вы, кто держит в руках фотоаппарат. Неважно, какой марки. Мой друг Петр Катускин говорил, что фотографию можно сделать и спичечным коробком.

Анри Картье-Брессон учил: «Думать следует до и после съемки, никогда во время нее». Сальвадор Дали был не менее категоричен: «Вы пренебрегаете анатомией, рисунком, перспективой, всей математикой живописи и колористикой, так позвольте вам напомнить, что это скорее признаки лени, а не гениальности».

Эти выражения классиков фотографии Брессона и живописи Сальвадора Дали я взял не случайно.

Если в первом случае говорится о подготовке к съемке, то мысль Сальвадора Дали – о практическом исполнении задуманного.

Научить фотографировать человека невозможно, как невозможно научить видеть. Это происходит в зависимости от индивидуальных способностей.

Современные фотоаппараты позволяют получить качественную фотографию в любых условиях и при любой погоде. Но не это главное.

Главное – что вы фотографируете и как это показываете.

Я не говорю о снимках для семейного альбома. Фотография младшего брата или сестрички вызовет восхищение родных, а может быть, и соседей. А вы сделайте так, чтобы на фотографию братика и сестрички обратили внимание незнакомые люди. Фотография – это срез времени, подобно кольцам спеленного дерева. Как добиться того, чтобы фотография стала «срезом времени»?

Как я уже утверждал, фотокорреспондент – это сценарист, режиссер и оператор в одном лице. Примеров тому в истории фотографии много. Причем не важно – документальная съемка или организованная. По примеру кино – документального или художественного.

На снимке Юрия Сомова, который вы видите, – дрессировщик Степан Исаакян (справа) с бегемотом на Черноморском пляже. Я позвонил по скайпу моему другу Юрию Сомову, с которым мы работали в АПН, и попросил рассказать про историю создания этого снимка.

– Было это в 1967 г. Я готовил фотоочерк о цирке для немецкого журнала и придумал кадр – дрессировщик «загорает» на Черноморском пляже со своим питомцем Блюмой. Гастроли цирка были в Сухуми. От вольера Блюмы до побережья Черного моря несколько километров. Степан Исаакян мою идею принял с улыбкой, и мы отправились в Сухумское отделение милиции с просьбой сопроводить нас до моря. Начальник милиции отнесся серьезно к нашей просьбе, намекнув, что не отказался бы от контрамарки на представление.

Вдоль улиц, по которым должно пройти шествие, выставили ограждение, такое, как во время проезда правительственного кортежа. Время выбрали раннее.



Бегемот Блюма отдыхает. Фото Юрия Сомова

В пять часов утра мы двинулись по трассе. Нас сопровождали шесть милиционеров – по три милиционера с каждой стороны улицы. Отмечу, что милиционеры двигались за загородкой, предупрежденные дрессировщиком, что четырехтонный Блюма бежит со скоростью 60 километров в час.

Бегемот – самый опасный зверь Африки, от его нападений гибнет значительно больше людей, чем от нападений львов, буйволов или леопардов.

На улицах Сухуми людей практически не было. Несколько загулявших до утра парочек удивленно провожали нас взглядами и, отгоняемые милиционерами, оцепенело стояли, как в детской игре «замри!». К шести утра мы достигли сухумского пляжа. На нашу радость, он был пустынен.

Блюма стоял на четырех лапах, и все старания Исаакяна заставить его прилечь сводились к нулю. Шесть милиционеров стали забором, не давая возможности пройти к морю. Да никого и не было, кроме парня в шортах и девочки в бикини, которые стояли поодаль.

Дрессировщик пошел на крайнюю меру. Он достал шприц, размером похожий на бутафорский из фильма «Кавказская пленница», и набрал из бутылки жидкости.

– Успокоительное, – шепнул мне Исаакян, чтобы Блюма не услышал.

Бегемот лег и прикрыл глаза.

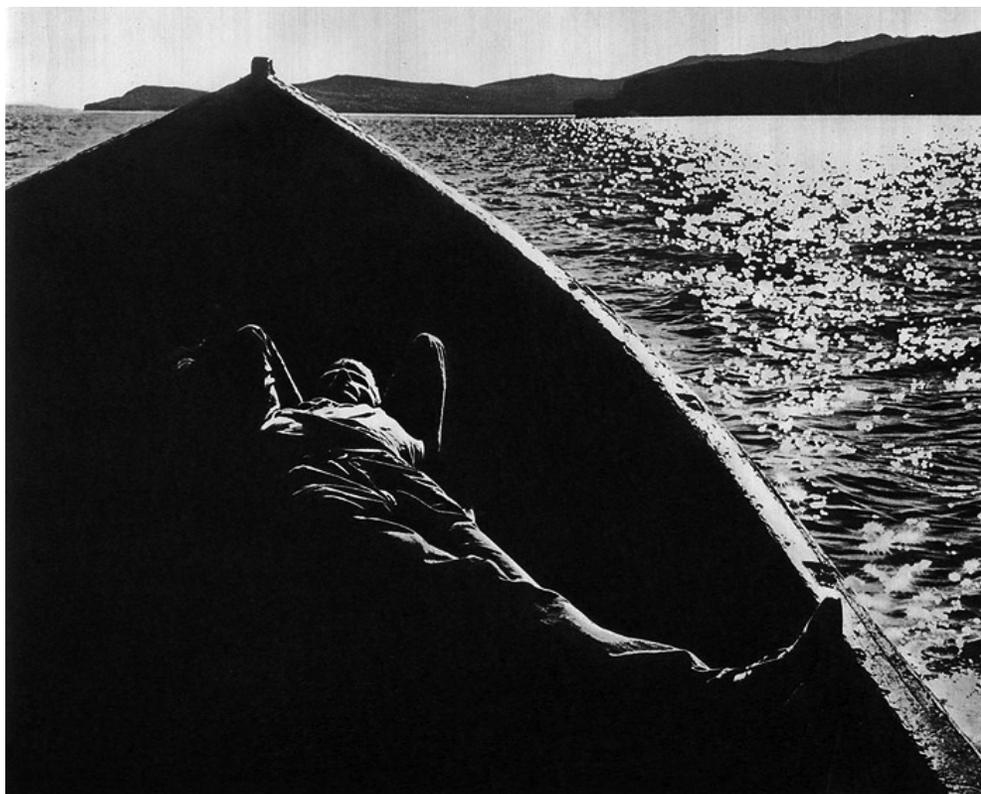
Так получился этот снимок, – закончил свой рассказ Юрий Сомов.

Вот так получают фотографии.

Фото Валерия Шустова – девочка со стрекозой на плече – иллюстрация к началу нашего рассказа. Неординарный портрет девочки. Обращает внимание и запоминается. Согласны?



Девочка и стрекоза. Фото Валерия Шустова



Байкал спокоен. Фото Валерия Шустова

Валерий Шустов тоже из АПН, известен своими фотоочерками и отдельными фото, подстать поэме. Взгляните на его снимок «Байкал спокоен».

Путешественник отдыхает, ничто не тревожит его покой. Графично и лирично. В завершение беседы приведу стихотворение Иосифа Бродского:

Квадрат окна. В горшках – желтофиоль.
Снежинки, проносящиеся мимо.
Остановись, мгновенье!
Ты не столь прекрасно, сколько ты неповторимо.

ТАЙНА ТВОРЧЕСТВА ОСТАНЕТСЯ ТАЙНОЙ И ДЛЯ АВТОРА ФОТОГРАФИИ, И ДЛЯ КРИТИКОВ

Неповторимость нашей жизни очевидна. Ученые запускают на далекие планеты устройства, позволяющие передавать изображение. На поверхность Луны 17 ноября 1970 г. советской межпланетной станцией «Луна-17» был доставлен луноход, и до 14 сентября 1971 г. он передал на Землю 25 тыс. фотографий лунной поверхности. Достижение? Безусловно. Но формальное. Мыслящий человек будет фотографировать выборочно, пропуская увиденное через свое сердце. Не уподобляйтесь луноходу.



Комбат. Фото Макса Альперта

...Может быть, вам покажется странным, но вопреки своему принципу: «научить человека фотографировать невозможно» – попробую рассказать о том, как создать правдивый портрет. Вернее, создать фотографию как произведение искусства.

Варианты могут быть различные:

1. Ваш друг попросил сделать ему портрет.
 2. Вас попросили сфотографировать родственники.
 3. Вы захотели сфотографировать друга, подругу, дядю, тетю, сестру, брата...
- С чего начать?

Первое и самое главное – у вас должно быть желание взять в руки фотоаппарат.

В предыдущих беседах я говорил о том, что цифровые фотоаппараты позволяют получить качественную фотографию в любых условиях и при любой погоде.

Конечно, выдержка затвора фотоаппарата должна быть короткой – не менее одной шестидесятой секунды – при условии, если вы держите свой фотоаппарат в руках. Относительное отверстие (диафрагма) полностью открытое – сколько позволяет оптика, т. е. 1:2, 1:2,8, 1:3,5, 1:4,5 или другое число, написанное на объективе. Это для того, чтобы задний план был нерезким, т. е. «размытым». Это станет своего рода мягким фоном для подчеркивания основного объекта съемки.

Это техническое условие.

Теперь о самом главном. Вам нужно установить контакт со своим героем. Вы должны его любить и уважать. Покажите ему (ей), что вы отсутствуете: есть только объект съемки, который вы вознесли на пьедестал счастья. Это вершина. Дайте понять своему герою, что он (она) на пьедестале почета Вселенной.

Фотограф Элиот Портер подчеркнул: «Настоящее искусство – не что иное, как признание в любви к миру. Настоящее произведение искусства – материализованное воплощение любви, во-первых, к объекту искусства, во-вторых, ко всему, что этот объект окружает. Произведение искусства – это, прежде всего, плод любви. Любви, во-первых, к объекту искусства; во-вторых, к средствам создания этого произведения».

Примите во внимание, что Элиот Портер – пейзажист и его признание в любви к миру не бравада, а только лишь подтверждение моих слов.

Фотография, выполненная вами, будет в ряду Настоящего Искусства, если влюбитесь в жизнь...

Альберт Эйнштейн сказал: «Воображение важнее знания». Воображение – это и есть любовь к профессии.

Не спешите в фотомагазин, не копите деньги на современную аппаратуру.

Поймите себя, поймите своего героя, полюбите свое желание удивить мир. Найдите удачный ракурс.



Памятник комиссару Еременко под Луганском. Фото Макса Альперта

Нет некрасивых людей, есть плохие фотографии.

Если я утомил вас своими размышлениями, вернитесь к написанному завтра, а может быть, через час.

А пока я расскажу историю фотографии моего коллеги из АПН Макса Альперта, который 12 июля 1942 г. около села Хорошее, что в Луганской области, сделал фотографию, которая обошла весь мир и стала моделью для бронзового монумента...

И это яркий пример значимости профессии фотокорреспондента, человека, за одну сотую секунды создавшего Произведение Искусства. Во все времена, от времени истока до настоящего, главное – не техника, а желание и способности. У Евгения Винокурова есть стихотворение «Творчество»:

Пещерный человек учился рисовать.
 Не находя в изяществе резона,
 Тяжелым камнем начал выбивать
 Фигуру угловатого бизона.
 Случайный шаг! Опасная стезя!..
 Он кончил, и впервые с сотворенья
 Из глаз звериных длинная слеза
 Устало потекла – от умиленья.
 И, страшной тайной творчества влеком,
 Он чувствовал – назад уж нет возврата,
 Когда он первобытным кулаком
 Стирал слезу светло и виновато.
 Косматый, дикий, шкура за спиной,
 Лицо разодрала ему гримаса!..
 Он радости был полон неземной,
 Что слаще меда и сытнее мяса.

Была война. Жестокая, необъяснимая, страшная.

Макс Владимирович Альперт – в то время фотокорреспондент ТАСС – попал в батальон, которому предстояло выбить немцев с захваченной ими накануне высоты.

«Немцы тоже готовились к атаке, – вспоминал много лет спустя фронтовой фотокорреспондент. – Чуть впереди линии обороны был окопчик, который я облюбывал для съемки. Разгорелся жестокий бой. Я увидел, что невдалеке от меня поднялся в рост командир. Успел нажать спуск затвора камеры. Затем осколком разбило объектив фотоаппарата. Думал, пленка пропала... Кто был этот командир? Когда я возился с разбитым фотоаппаратом, по цепи пронеслось: “Комбата убили”. Я был уверен, что это тот человек, которого снимал. Ведь он первым поднялся, первым бросился под вражеские пули... Поэтому я и назвал фотографию “Комбат”».

Позже выяснилось, что на фотоснимке Алексей Еременко, младший политрук батальона.

Этот снимок стал символом мужества советского солдата, солдата, победившего фашизм.

Благодарные потомки на родине политрука воздвигли памятник Алексею Еременко по фотографии Макса Альперта.

В Москве Макс Владимирович рассказывал мне о том, что он был категорически против изображения своего героя в полный рост.

– Я требовал, чтобы скульптор повторил композицию фотографии, но со мной не согласились.

Я вспомнил фотографию Макса Альперта, напечатанную в послевоенном советском альбоме, где правая рука комбата-политрука была без пистолета. Бдительный цензор посчитал неправильным, что командир пистолетом поднимал в атаку бойцов.

Такое было время...

СЧАСТЛИВ, ЧТО ВЕРНУЛСЯ

Вадим Качан

Мою фотографическую жизнь можно разбить на два периода. Первый период – это восьмидесятые годы: пленочный этап, начало творческого пути, членство в фотоклубе «Вечерний Минск». Затем, в девяностом году, оставляю фотографию, думая, что это навсегда, и неожиданное для всех, в том числе и для меня, после тринадцатилетнего перерыва возвращение в 2003 г. в фотографию. Фотография стала другой, прежде всего в технологическом плане: появилась цифровая фотография. И я окунулся в мир цифровой фотографии. В связи с тем что долгое время был «не в теме», у меня не было периода болезненного неприятия нового. Цифровую фотографию принял сразу.

В фотографию я пришел в 1979 г., вернее, в том году я снял свою первую пленку. Снимки с нее в последующем вошли в мое портфолио, печатались в прессе и попали в книгу «Фотографии прошлых лет». Это были первые мои снимки для «всех», а не только для домашнего альбома, «на память». В них было то, что прежде всего отличает художественную фотографию от бытовой, – образ. Поэтому считаю началом пути именно этот год. Хотя погружение в мир фотоискусства произошло значительно позже, в начале восьмидесятых, а знакомство с фотоаппаратом – лет на пять раньше.

В Бресте, где я жил с родителями после переезда из деревни Залядынье, у нас был достаточно большой частный дом. Родители были учителями, зарабатывали мало и, чтобы как-то сводить концы с концами, иногда сдавали комнату квартирантам. У одного из квартирантов был фотоаппарат, вот он и научил меня им пользоваться: показал, как печатают снимки, заправляют пленку, познакомил с экспозицией. В общем, технические навыки – это от него.

А тогда, в 1979 г., я женился, и на медовый месяц мы с женой и всей ее большой семьей: с тещей, тестем, сестрами жены и племянниками, поехали летом отдыхать на озеро Нарочь. Вот для того чтобы запечатлеть это семейное событие для альбома, я и одолжил у своего институтского друга фотоаппарат (я тогда учился в технологическом институте), купил пленку.



Воспоминания старого дома. 1987 г.
Минск. Фото Вадима Качана

Мысли вслух

В фотографии много направлений и стилей: документальная, репортажная и постановочная, монтажная фотография, художественная, арт-фотография и потребительская, бытовая фотография...

Очень много сейчас есть авторов, особенно у нас в стране, утверждающих, что именно то, чем они занимаются, и является самым важным, главным и значимым, а все, что не вписывается в рамки их творчества, это баловство и серьезно восприниматься остальными не должно. Мне кажется, это неправильно и не так. Это от лукавого. Происходит это по разным причинам: здесь и желание выделиться, самоутвердиться за счет принижения других, и недостаток воспитания, и низкая поведенческая культура, и...

Года три назад у меня произошел случай. Ко мне на дачу пришла соседка, старушка Ольга. Она не часто заходит в гости, поэтому я удивился:

– Ольга, что случилось?

– Да вот, Вадим, была на похоронах Николая, – начала она. Николай – наш общий дачный сосед, тяжело болел и недавно умер. – И увидела его фотографию, портрет, – продолжила она, – сказали, что ты снимал. Пришла домой, посмотрела свой альбом, а у меня и снимков нет, только на паспорте. Помру, так через полгода забудут, как выглядела. Сфотографируй меня. Так, как Николая.

Конечно, я сделал ей портрет.

Когда снимал, подумалось, что этот простой портрет на память для кого-то, возможно, будет важнее всех других портретов в мире. Важнее «Моны Лизы», так как на нем будет родной, близкий человек. Снимал я в основном то, что называется «жанровая фотография». И еще у меня получился один хороший групповой портрет: жена, племянницы и лодки. Гармонично получилось.

Отпечатав снимки, я вернул фотоаппарат приятелю и забыл о существовании фотографии на три, а может, и четыре года. Надо было сначала закончить институт, затем отработать по распределению. Вернувшись из северных краев России (по распределению я попал в Коми АССР), устроился мастером в строительное управление. Карьерный рост у меня начался неплохой – мастер, инженер, начальник участка. Казалось, чего еще желать?

Я знал, что к годам сорока, если буду работать в том же духе, вступлю в партию, стану начальником средней руки – появится квартира, дача, служебная машина, хорошая зарплата.

Отпуск в Крыму или в Сочи.

В общем, осуществится мечта советского человека о спокойной, счастливой жизни.

Это был период застоя в стране. Застой во всем – в делах, в мыслях, в поступках. Говорили не то, что думали; делали не то, что надо, а то, что хотели правители, коммунистическая партия.

Страна катилась в пропасть – кругом повальный дефицит. Приходилось поступать не так, как хотелось, а как от тебя ждали. Засасывала повседневность. Иногда казалось, что это не я живу, а кто-то другой.

Жизнь проходила вхолостую.

Чувствовал, что это не моя колея.

Моя – другая. Хотелось своей. Хотелось вырваться из замкнутого круга. Это могло позволить только творчество: только искусству подвластно дать человеку полную свободу. Только оно может приподнять человека над всем, дать надежду на другую жизнь. Жизнь, полную созидания. Пусть в мыслях, в фантазиях,

в нереальности. Пытался писать. Появилось несколько публикаций. Но и там не все было просто. Коммунистическая идеология. Вот это можно, а вот это – табу.

В это время я случайно попадаю на выставку «Фотографика». Забегая вперед, скажу, что на последней выставке «Фотографика» в 1989 г. были представлены и мои работы.

Организовывал выставки народный фотоклуб «Минск». Среди участников выставок были не только фотографы из Советского Союза, но и из, как сейчас говорят, дальнего зарубежья, из капиталистических стран, что было диво уже само по себе. Но не наличие представителей чуждой нам, советским людям, идеологии удивило и поразило меня, а сами снимки. Фотография, которая, как я считал до тех пор, предназначена только для семейных альбомов или фиксации событий в стране для прессы, может быть говорящей, полной эмоций.

С широко открытыми глазами, пораженный, ходил от снимка к снимку. Мысли, чувства, переживания авторов прочитывались в них. И не только мною. Глядя на зрителей, я видел, что и они испытывают нечто схожее. Фотографии читались, как книги.

На выставке понял: фотография – это мое! На этой выставке я заболел фотографией. И на всю жизнь. Неизлечимая болезнь, которая приносит и счастье, и муки. После выставки купил фотоаппарат ФЭД, увеличитель. Занялся самообразованием. Завел в киосках «Союзпечати» знакомых продавцов, задаливал их шоколадками, чтобы они мне оставляли журналы «Советское фото» и чешский «Фоторевю». Во времена тотального дефицита эти журналы раскупались мгновенно.



Звонок в другой мир. Воспитанницы детского дома звонят друзьям (из серии «Детский дом»). 1988 г. Минск. Фото Вадима Качана

В ванной комнате устроил фотолабораторию. Печатал снимки глубокой ночью, когда все дома ложились спать. Через какое-то время, достигнув определенного технического уровня, понял, что топчусь на месте, движение вперед остановилось. Решил, что нужно учиться у более опытных фотографов, не хватает общения, советов. Решил записаться в фотоклуб. Народный фотоклуб «Минск» отменил сразу: на выставке я видел членов клуба, они мне тогда показались какими-то недоступными и важными. Поэтому выбрал фотоклуб «Вечерний Минск» при одноименной газете. На страницах газеты иногда появлялись снимки членов клуба.

– Газетчики народ попроще, – решил я.

Мысли вслух

Людей с фотоаппаратом можно условно разделить на две большие категории. Одна – это профессионалы и вторая – любители. Причем они отличаются не техническим оснащением. Очень часто любители имеют в своем арсенале лучшую технику. И снимки часто у них более качественные, так как они располагают большим временем для печати и ретуши своих работ. И прежде всего – не тем, что профессионалы получают деньги за свою работу. Любители тоже иногда получают гонорары. Отличаются отношением.

Любитель, когда выходит на съемку, может снимать, или не снимать, или прекратить съемку в любую минуту, если ему что-то помешает (дождь, например). Профессионал не может позволить себе такой роскоши. Он должен, он обязан выполнить свою работу, невзирая ни на что. Он должен предусмотреть и быть готовым к любой неожиданности. К тому, что в солнечный яркий день может вдруг пойти дождь. Что любая, самая надежная техника может в любую минуту выйти из строя. Космические корабли иногда ломаются и улетают не туда, куда надо, что уж говорить о фотоаппарате или объективе. И если профессионал не готов к неожиданным вещам, он не сможет выполнить грамотно и хорошо свою работу. А съемку, особенно какого-либо события, повторить нельзя. То есть основное отличие профессионала от любителя – это отношение к делу, готовность к любому повороту событий, к любой неожиданности или препятствию...

Отпечатав свои лучшие снимки, пошел в редакцию на заседание клуба. Какая же у меня была в душе радость, когда сказали, что я подхожу, что меня приняли в клуб! Мало того, несколько работ отобрали для фотовыставки, которая готовилась в это время. И это еще не все – несколько фотографий было отобрано для публикации в газете в рубрике «Фотоклуб “ВМ” представляет». Отобрали работы, снятые мной на Нарочи во время медового месяца.

– В них есть жизнь, – сказал председатель клуба Владимир Иванович Когутенко, откладывая их отдельной стопкой.



Движение. Бромсеребряная фотография.
Фото Вадима Качана



Формирование фрагментарных воспоминаний детства. 1990 г. Фото Вадима Качана

Владимир Иванович не был фотокорресподентом «Вечернего Минска», он работал начальником участка на заводе, а фотографию он просто очень любил, и для него она была отдушиной от повседневных забот. В последующем, в 90-е годы, он стал редактором газеты «Книжное обозрение». А от редакции нас курировал фотокор «Вечернего Минска» Юрий Захаров.

Каждый четверг мы приходили на заседание клуба в кабинет фотокоров. Дым стоял там столбом, обстановка непринужденная, творческая и очень доброжелательная. Мы обсуждали работы друг друга. Искали в них то хорошее, что в них было. Каждый делился опытом, советом, как лучше скадрировать снимок, подсказывали ошибки при съемке. В общем, было очень атмосферно. Учились грамотно композиционно выстраивать снимок.

Мысли вслух

...Композиция (по латыни – compositio) означает сопоставление, соединение, приведение частей в порядок. Очень важно научиться гармонично выстраивать ее в зависимости от идеи, от того, что вы хотите сказать зрителю. Творчески, а не шаблонно применять композиционные правила и законы восприятия. В интернете часто можно прочесть рецензии доморощенных критиков на снимки начинающих авторов. Вот, мол, линия горизонта посередине – значит, снимок плох!

Прочитав где-то в литературе данное утверждение, он как знамя несет его в массы.

Но не все так просто, как казалось бы. Давайте разберемся, что происходит с изображением, с прямоугольником, если его разделить горизонтальной линией по середине? Как мы, зрители, воспримем его?

Представили?

Все верно, получают два прямоугольника.

И если они ничем не связаны между собой, то мы получим на одном снимке две совершенно разные фотографии, что, понятное дело, плохо. Но когда (и это очень важно) между ними есть изобразительное и смысловое подобие или контраст, то снимок прочитывается. Мы начинаем их сравнивать.

Или второй пример: в литературе часто пишут, что «перед движущимся предметом нужно оставлять пространство...». И это верно – если вы хотите показать движение. А если вы хотите вызвать иное чувство и, наоборот, оставите меньше пространства или даже обрежете кадр перед носом у движущегося объекта?

Что зритель ощутит?

Представляет?

Все верно – эмоции будут сродни словам: конец, обрыв, стоп... Если снимок при этом получается гармоничным и вы добивались этого, то все хорошо...

Так, по крайней мере, поступил Ричард Принс, обрезав пространство прямо перед лошадью скачущего ковбоя, и не прогадал – его фотография «Ковбой» была продана за \$1 млн 248 тыс.

Жил тогда от четверга до четверга. Старался снять и напечатать что-то новенькое. У клуба была своя публичная галерея. Наверное, единственная во всей Беларуси. В коридорах редакции на стенах висели наши фотографии, где-то 40–45 работ. Экспозицию меняли раз в месяц. Цензуры как таковой не было. Хотя перед тем как повесить работы, наш председатель показывал их редактору газеты.

Но мы четко знали, что можно, а чего нельзя. Под запретом было только одно – обнаженная натура. Все остальное – как с позитивным содержанием, так и с негативным – можно.

Основное кредо клуба – документальное отражение жизни во всех ее проявлениях, но без официоза и политики, т. е. без содержания «ура, да здравствует СССР или КПСС», а прежде всего в каждом снимке должны быть история и образ. Снимки наши не были похожи на то, что печаталось тогда в газетах.

Я видел, как фотокорреспондент газеты Юрий Захаров готовил свои фотографии к публикации. Сначала он печатал несколько снимков, иногда снятых в разных местах; затем брал ножницы, клей и анилиновый краситель и из нескольких фотографий создавал «правдивый образ» тружеников заводов и фабрик, заполнял товарами пустые



Из серии «Электричка Минск – Молодечно».
Бромсеребряная фотография.
Фото Вадима Качана

прилавки магазинов и вклеивал счастливые лица строителей коммунизма. Делал он это весьма виртуозно.

После открытия выставки в редакции мы расставались иногда далеко за полночь. Официального открытия никто не делал: просто, развесив работы, мы выпивали чашечку кофе, выкуривали по сигарете и покидали стены редакции.

Владимир Иванович жил не очень далеко от редакции, и мы его провожали. Обычно это была компания из трех-четырех человек. Расставаться не хотелось, поэтому кружили по центру. Мы говорили обо всем, но всегда возвращались к фотографии. Порой прощались, когда транспорт переставал ходить, и домой приходилось идти пешком. Иногда к нам попадали зарубежные альбомы – не знаю, каким ветром их заносило. Но изучали в них каждую фотографию почти под лупой. Интересно было все – от техники съемки до любой мелочи, включенной в кадр. Их взаимодействие. Почему снимок вызывает ту или иную эмоцию. Так произошло мое знакомство с работами Картье-Брессона.

Клуб посещали в разные периоды времени его существования Александр Шаблюк, Геннадий Слесарёнок, Владимир Быковский, Александр Шевцов, Андрей Шукин, Павел Левченко, Леонид Левшинов, Сергей Брушко, Александр Байдак, Владимир Пугач, Александр Данилов, Евгений Залужный – это имена тех, кого удалось вспомнить. Судьбы сложились у всех по-разному. Кто-то связал свою жизнь с фотографией, для кого-то это был просто эпизод, а кого-то уже и нет с нами.

Основной костяк клуба составляли человека четыре, а остальные появлялись периодически.

Мы были единомышленниками. Четыре человека могут быть ими, а вот 15–20 человек – сомнительно.

И мы не стояли на месте. Мы вместе росли в творческом плане. Когда почувствовали, что достигли определенного уровня, решили «пойти в народ» и впервые в Беларуси сделали выставку в кинотеатре. Это был кинотеатр «Москва». Сами сверлили отверстия. Рам не было – работы экспонировались между двух стекол. Прошла выставка успешно. Книга отзывов пестрела благодарными записями. Ходил несколько раз к началу сеанса, чтобы посмотреть на реакцию зрителей. Все это вдохновляло. А когда мне передали слова одного известного художника и педагога, что моими работами можно иллюстрировать книгу о композиции, я внутренне взлетел до небес.

Все дело в том, что у меня хромала теория композиции. Причем это мягко сказано. Все мои теоретические познания укладывались в слова – линейная и тональная перспективы, и все...

Однажды услышал в клубе словосочетание «золотое сечение». Попросил объяснить. Все, кто тогда был в кабинете, бросились объяснять, чертить схемы и так далее. Но до меня не доходило, я не мог понять, что, если я расположу детали так-то и так, могу получить шедевр. А как же внутреннее содержание, момент, а как же эмоции, а как же творческие муки? Нет, я этого принять не мог. Первый сдался председатель.



Из серии «Портреты». Фото Вадима Качана



Из серии «Параллельный мир». Фото Вадима Качана

– Стоп. Хватит! – сказал Владимир Иванович. – Ладно, Вадим, ты просто снимай, у тебя и так все получается, знаешь ты об этом или нет. И золотое сечение на твоих снимках есть, и все остальное.

Слова эти меня не успокоили, я испытывал чувство неполноценности от того, что не знаю теорию композиции. Поделился своими переживаниями со знакомой-искусствоведом. Это она передала мне слова художника о том, что мои работы можно в учебник о композиции помещать. Она как-то странно на меня посмотрела.

– Вадим, а давай проверим, разбираешься ты в искусстве или нет, – предложила она. – Я сейчас иду в художественный салон: знакомые эмигрируют из Союза и хотят, чтобы я купила им картину. Пойдем, поможешь выбрать.

Пришли в салон. Для чистоты эксперимента она на листочке, так, чтобы я не видел, написала название работ, которые, по ее мнению, хорошие, а потом попросила показать, какие мне нравятся. Перечень работ совпал. Это меня успокоило.

Мысли вслух

Однажды на лекции я ученикам показывал свою работу. Снял я ее мимолетом в полусонном состоянии в полшестого утра, когда спускался по узкой доске с лодки на Ниле в Египте. Один ученик попросил перечислить композиционные правила, которые применены в этой работе. Я стал рассказывать. Одно перечисление заняло у меня несколько минут. В конце он не выдержал и спросил:

– И что, все это Вы просчитали полусонный в полшестого утра?
Я засмеялся:



Космос в каплях воды.
Фото Вадима Качана

– Нет конечно, я мысленно честил того человека, который меня разбудил так рано, и признаюсь, что слова, какими я его награждал, не все были печатными. Но стоило мне поднять глаза от трапа вверх, как мой сон растаял, а руки сами потянулись к фотоаппарату. Помните: снимаем сердцем и душой. Только так можно передать свои чувства и эмоции. А голову включаем или до съемки, когда анализируем чужие работы, или после, когда просматриваем отснятый материал. Да и с выводами после съемки не надо спешить. Фотография должна отлежаться, чтобы вы успели забыть о тех эмоциях, которые у вас были в момент съемки, и могли трезво и объективно оценить свою работу...

Постепенно у нас вырабатывался профессионализм. Иногда нас приглашали к сотрудничеству другие газеты, что давало возможность оттачивать мастерство и немного подзаработать на гонорарах. Увлечение фотографией – это дорогое занятие. Пленка, бумага, химикаты – все стоило недешево, но мы не жалели средств и времени, ведь взамен мы получали большее – нет, не деньгами: мы получали свободу самовыражения. Но кушать тоже надо было и еще семью содержать. Поэтому брался за любую возможность подзаработать: особенно выгодной была съемка в детском саду. С группы получалось чистой прибылью 25–50 руб., что по тем временам не так уж и мало. На основной работе получал 130–150 руб.

А однажды меня пригласили в газету «Физкультурник Беларуси». У них заболел фотокорреспондент, и нужно было на недели две заменить его. На всю жизнь запомнил свою первую съемку для газеты. Нужно было снять старт какого-то легкоатлетического забега в поселке Боровое, что под Минском. Утром за мной прислали редакционную машину. Взяв фотоаппарат «Зенит», несколько объективов, запасную катушку пленки, отправился на съемку.

Нужно сказать, что пленку мы не покупали в магазине – это было очень дорого. Нам продавали по сходной цене бобины кинопленки по 200 метров кинооператоры и их ассистенты с «Беларусьфильма». Получалась двойная выгода: сэкономили на цене и в кассету наматывали вместо 36 кадров 45, что было удобно. Не надо было часто менять пленку.

Приехав на место, я быстро снял все, что нужно, и даже что-то для себя, так как пленки было много, ее не обрежешь, все равно всю надо проявлять. Меня предупредили, что снимки я должен принести утром на следующий день. Планировалось в газете поместить три снимка плюс текст пишущего корреспондента.

Не зря есть поговорка – первый блин комом! Беда пришла оттуда, откуда я ее не ждал.

В момент промывки пленки в проточной прохладной воде из крана в ванной, где у меня была фотолаборатория, пошла горячая вода, хорошо, что вовремя обнаружил, а то могло смыть всю эмульсию. Эмульсию я спас, но горячая вода ускорила процесс проявки, и пленка почернела как смоль. Сперва меня охватило отчаяние, надо же – первая съемка и такое случилось, но потом успокоился и решил осветлить химией. Пленка стала светлей. В увеличитель поставил мощную лампу, увеличил время экспозиции бумаги, для проявления стал использовать более теплый проявитель. Ухищрения помогли. Пара снимков получились вполне приемлемыми, а пара – как графика: потерялись детали в светах и тенях, и получалось, как будто спортсмены выбегают из тумана. Утром с недобрим предчувствием пошел в редакцию. Открывая двери кабинета, хотел уже все бросить и повернуть домой, но сдержался.

– Будь что будет, – вздохнул я, – пять минут позора, зато хоть усердие увидят.

И отдал их, чтобы занесли редактору. Через пять минут мне сообщают, что снимки понравились, похвалили за творческую находку. Тот снимок, где как из тумана все выбегают, решили вместо третьей поместить на первую полосу в виде панорамы. Полный успех! Вот так, как говорят: не было бы счастья, да несчастье помогло. В следующий раз, снимая для редакции, я в катушку заправлял по полпленки и обе снимал «на всякий случай».

Мысли вслух

Кстати, о случае – в фотографии он иногда имеет важное значение. Чтобы сделать достойный документальный снимок, нужно быть в нужном месте, в нужное время и быть готовым к съемке. Совпадение этих трех составляющих достаточно редко, сродни маленькому божественному чуду, и достается оно в основном избранным. Можно быть замечательным мастером светописи, но за всю жизнь не сделать ни одного снимка, в котором совпали бы эти три составляющие.

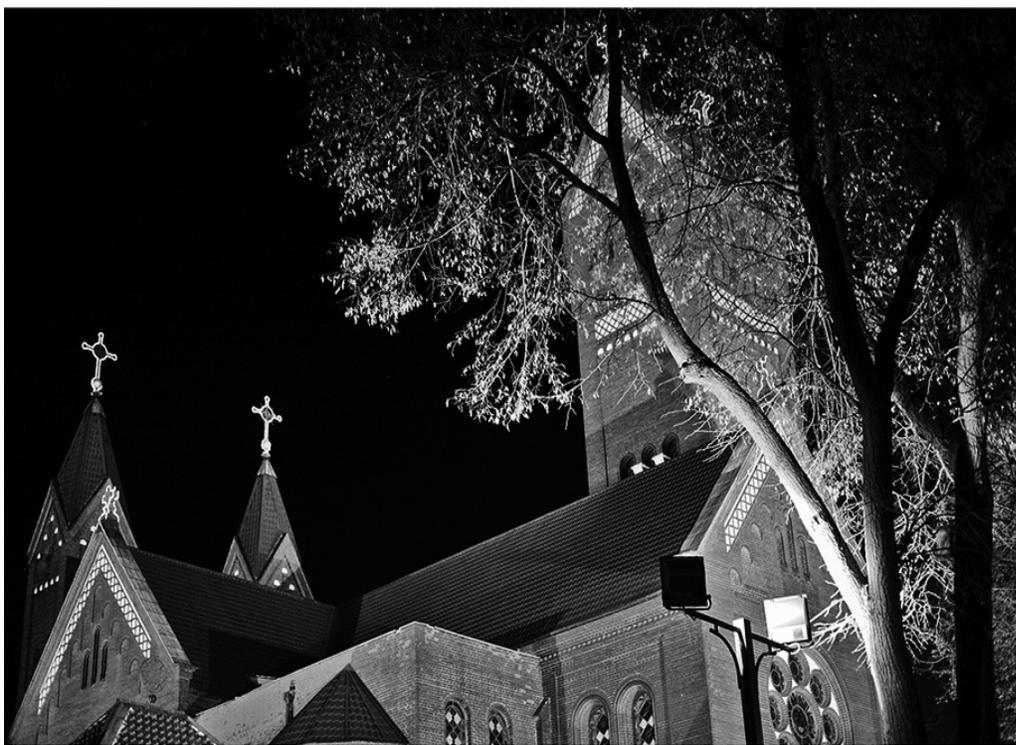


Из серии «Портреты». Фото Вадима Качана

Но фотография меняется. Появляются новые направления: фотопроекты, фотоистории, концептуальная фотография, где момент не имеет решающего значения, да и порой один снимок не несет в себе рассказа, а является, если можно так выразиться, словом в череде других слов, а само предложение или рассказ складывается, когда просматриваешь серию таких снимков. Что-то от кино в этом просматривается. Магия в них порой исчезает, появляются какая-то искусственность и выверенность. Такая фотография существует, но мне больше по душе та, когда каждый снимок несет в себе и содержание, и момент и когда серия работ строится из таких фотографий.

...Некоторые мои работы появились на свет случайно, практически я не прилагал к этому больших усилий. Все, что от меня требовалось, это в одном случае нажать на спусковую кнопку затвора, а во втором – обратить на снимок внимание.

Первый случай у меня произошел в Египте, в районе Суэца, на берегу Нила, при съемке серии «Люди Египта» в 2005 г. Я поменял в камере объектив. Вместо широкоугольника поставил телеобъектив с фокусным расстоянием 300 мм. Поднял камеру, чтобы проверить, хорошо ли стал объектив. Посмотрел в видоискатель, навел на резкость и увидел стоящих друг против друга с вызовом мальчика и полицейского. Мне ничего не оставалось делать, как нажать на кнопку затвора. Как я позднее узнал, проводилась какая-то полицейская операция. Хватали они в основном детей. И хотя в Египте запрещено было снимать людей в форме, меня это не остановило, и снятые тогда снимки заняли свое место в серии «Люди Египта».



Городской пейзаж. Фото Вадима Качана

А второй случай произошел гораздо раньше, в 80-х гг. прошлого века, при съемке серии «Детский дом». При проявке одна из пленок порвалась вдоль кадра, разорвав вертикальный кадр почти посередине. Разрыв задел и соседний кадр, поэтому я их без сожаления отрезал. Отрезанный кусок долго лежал на полу в ванной комнате, где у меня была фотолаборатория. Когда я поднял его, чтобы выбросить, неожиданно решил поставить снимок в увеличитель и напечатать снимок. На фоне кирпичной стены внизу кадра стояли почти обнявшись в каком-то порыве два подростка; мало того, что они держали друг друга за руки, они еще и обмотали себя одним длинным шарфиком, как бы показывая вечность их дружбы. Черная молния порыва пленки как предвестник будущего разъединяла их. Один из них был обычный мальчик, а второй выглядел не так как все...

Если в начале моего пути в фотографии в клубе «Вечерний Минск» у меня были в основном единичные работы, то в последующем стали появляться серии работ и проекты.

Работа над сериями может идти разными путями и в разных направлениях. Один путь – это отбор ранее снятых одиночных фотографий и соединение их в серии по какому-то принципу – сюжету, композиционному построению и т. д.: такие серии могут пополняться годами, в них нет начала и конца. А второй путь – это решение одной темы сразу в процессе съемки; как правило, здесь иногда существует временная или географическая привязка или снимаются одни и те же лица и т. п.

Например, у меня есть серия «Фототандем», которая снималась по второму принципу: вначале задавалась тема, затем производилась съемка, затем отбор работ. Место съемки серии – Минск, основная идея – каждое мгновение жизни человека неповторимо, так же, как и сам человек, оно уникально, даже если это обыденная жизнь. Ты нажимаешь на кнопку затвора, и это уже становится историей, прожитым мгновением, которого не вернуть. И из маленьких мгновений складывается жизнь человека, жизнь города. Сейчас эта съемка получила название «стрит-фотография».

Основное – документализм, отсутствие постановочных снимков. Снимал, не спрашивая разрешения. Пользовался в основном широкоугольником с фокусным расстоянием 20 мм. Он на снимках дает эффект присутствия: зрителю кажется, что действие на снимке происходит рядом; зритель становится как бы соучастником маленького события. Подходить к персонажам необходимо было очень близко, иногда вплотную. Снимал в открытую. Реакция, как правило, была нормальная. Инцидентов не было. Улыбка снимала всякие вопросы. Но иногда пользовался и скрытой камерой. Методов такой съемки много – это и съемка телеобъективом, что в данном случае не подходило, и съемка «с живота» – это когда камера висит на шее и ты снимаешь не глядя в объектив. Этим методом пользовался часто и наловчился так чувствовать камеру, что границы кадра угадывал почти точно. И съемка с «подсадной уткой» – это когда берешь в качестве модели знакомого и делаешь вид, что снимаешь его, а на самом деле то, что происходит вокруг. К съемке скрытой камерой прибегал еще и для того, чтобы ситуация была естественной, а не получать на снимке реакцию окружающих на фотоаппарат. Хотя и реакция тоже бывает интересной. После окончания съемки была выставка в кинотеатре «Москва». Моя и Евгения Залужного, моего друга и члена фотоклуба

«Вечерний Минск», мы вместе снимали эту тему, только я свою серию снял в Минске, а он часть снимков сделал в Москве.

Постепенно стали вырабатываться собственный стиль и видение. В тот же период времени снимаются документальные серии «Праздники», «Кошки-мышки», «Минские дворики», «Качели», «Свет и тени», «День города», «Свадебные мгновения» и др.

Если серия «Фототандем» снималась не один месяц, то на серию работ «Свет и тени» ушел один день и была снята одна пленка. В жаркий июньский или июльский полдень, когда солнце стояло в зените, т. е. было самое неподходящее время для съемок – это вы встретите в любом учебнике по фоторемеслу, – у меня возникло непреодолимое желание, до дрожи в руках, взять в руки камеру и пойти на улицу поснимать.

Я жил тогда на улице Мясникова. Сначала снимал во дворе – просто фотографировал то, что видел, не выбирая особо сюжета, то, что было созвучно моему настроению, – тени от водосточной трубы, карусель с детьми, блики на ступеньках лестницы, тропинки возле фонтана на площади Ленина, пустующий киоск, сорванное объявление. Через полтора часа, утолив свою «жажду съемки», вернулся домой и там поставил точку, снял последний кадр – аппликацию и тени от окна на двери холодильника. Получилась серия-настроение, снятая на одном дыхании.

Точно так же снималась серия «День города». Это был 1987 г. Перестройка уже объявлена.

Все ждут перемен.



Перестройка. 1986 г. Минск. Фото Вадима Качана



Из серии «Праздник “День города”». 1987 г. Минск. Фото Вадима Качана

Железный занавес, которым оградили СССР от всего мира, дал трещину. Из этой трещины подул свежим ветерком. Всем надоело жить по-старому. Хотелось новой, другой жизни. И в материальном, и в духовном плане. На прилавках ничего нет, продукты и почти все товары продаются по карточкам. В свободной продаже, наверное, один березовый сок. Чтобы прилавки не пустовали, продавцы заполняют их пузатыми трехлитровыми банками с этим продуктом.

И в это время в Минске объявили о проведении Дня города. Но правящая партийная верхушка завуалировала его и назвала «Художественно-спортивный праздник Минск-87». Наверное, так легче было получить разрешение в Москве. На праздник был свободный доступ. Обычно вход на такого рода события во времена СССР был по пропускам. И минчане дружно пошли на праздник своего города. Взяв в руки свой верный и неразлучный ФЭД и несколько пленок, пошел на него и я.

Снимал людей, их возбужденно-праздничное настроение. Иногда даже не смотрел в видоискатель. И что любопытно – ни разу не «промахнулся» – такое чувство границ кадра у меня появилось. Меня не интересовал официоз. Только простые люди.

Придя домой, проявил эти пленки. В последующем включил несколько снимков в серию «Фототандем» и забыл о съемке на долгие 20 лет.

В 2007 г. в Институте Гёте при посольстве Германии в Минске у меня открылась персональная выставка «Праздник города, 1987 год». В нее вошли почти все кадры с той съемки. В ней появился дополнительный образ, которого, естественно, не могло быть в момент съемки, – это время.

Одно из важных достоинств фотографии – это отражение времени. Старые фотографии приятно рассматривать. Мы как будто включаем машину времени.

Несколько иной подход (вернее, толчок) дала свадебная съемка. Был приглашен на свадьбу к родственникам. Взял с собой фотоаппарат. Добросовестно запечатлел

все – роспись, застолье – и дома решил напечатать снимки – сделать молодоженам приятный подарок. Во время печати у меня сломалось прижимное устройство – рамка для бумаги. И для прижима фотобумаги решил использовать паспарту, предназначенное для оформления работ в рамках. Получалось так, что на одном снимке отпечатывался полностью один кадр и часть другого. Меня это заинтересовало. Вышел из темной комнаты на свет. Стал внимательно рассматривать результат. Соседний кадр взаимодействовал с основным, иногда дополнял, а иногда контрастировал с ним, создавая новую реальность. Причем это нельзя было назвать монтажом или коллажем, так как ничего искусственно не добавлялось, не впечатывалось, не клеивалось. Получилась серия из тринадцати работ. Кстати, молодожены увидели ее через 18 лет после свадьбы – они и развестись к этому времени успели. В 2005 г. у меня вышла в свет альбом-книга «Фотографии прошлых лет», серия вошла в нее, и я подарил альбом «молодой».

Этот принцип сопоставления двух кадров я использовал еще в нескольких сериях, например в 80-х гг. в серии «Ассоциации». В ней я все делал уже осознанно. Мне нравилось в то время гулять по Верхнему городу Минска. Его тогда начали реставрировать, заканчивают только сейчас. Но не об этом речь. В каждом старом доме заключена энергетика тех, кто там когда-то жил (предыдущих поколений). И в кадре, с одной стороны, показаны руины старых домов, а с другой – фрагменты из жизни предполагаемых, придуманных жильцов. Я стал снимать с учетом того, что соседний кадр будет отличаться от предыдущего. Это не значит, что, сняв пейзаж в Верхнем городе, я бежал снимать портрет или жанровый сюжет. Нет. Просто я перематывал пленку на один кадр, при проявке там получалось пустое, прозрачное место, куда я при печати вставлял нужный мне негатив. Эту серию уже можно назвать монтажной.



Весна. Бромсеребряная фотография. Фото Вадима Качана

Однажды, когда я снимал набережную Свислочи в Минске, у меня не полностью перевелся кадр, произошло наложение двух негативов. В результате получилась новая, не существующая в жизни реальность, что подсказало мне еще один метод монтажа. Метод наложения негативов друг на друга. Таким образом я сделал достаточно много фотографий. Стал экспериментировать с экспозицией. Иногда химическими растворами вытравливал на негативах лишние детали и элементы.

Так я снял серию «XX век», которая в 1989 г., в год 150-летия фотографии, была показана на грандиозной фотовыставке в Центральном выставочном зале в Манеже в Москве, где организаторами были собраны лучшие, по их мнению, работы с момента появления фотографии на территории СССР и до настоящего времени. Выставка поражала масштабом. Было почетно выставляться рядом с фотографическими классиками.

Мысли вслух

Мои снимки можно отнести к супрематизму в фотографии. Основоположник супрематизма Казимир Малевич в СССР был под запретом, но это было время «перестройки», время, когда начали снимать абсурдные запреты.

Мне и тогда, и теперь одинаково нравятся как документальные, так и монтажные работы. Конечно, основное достоинство фотографии – в ее документальности. Монтаж мне позволяет и позволял рассказать о мыслях, фантазиях. Поблуждать в нереальном мире. Нужно сказать, что в фотоклубе не приветствовалось мое увлечение монтажом, и снимки я не мог показать на выставках не только по этой причине, но еще и потому, что на многих из них были обнаженные женские тела, а тогда это, особенно в фотографии, было под запретом. В то же время мои монтажные работы попали в книгу «Photo Manifesto: Contemporary Photography in the USSR» («Фотоманифест. Фотография в СССР»), изданную в США.

Казалось бы, успех надо закрепить и двигаться вперед. Но жизнь расставляет все по-другому – я покидаю фотографию. Зная, что искусство так просто не отпустит, раздал друзьям и знакомым всю фототехнику. Решил в жизни сделать очередной крутой вираж. Единственное, о чем сейчас жалею, это то, что выбросил часть негативов. В тот момент, когда я возвращался за новой порцией снимков и негативов, ко мне в гости пришел мой друг Евгений Залужный и уговорил спрятать снимки и негативы на антресоль.

– Кушать не просят, пусть полежат, может, когда понадобятся, – сказал он.

И как в воду глядел. Прошло тринадцать лет. Много в жизни изменилось. Я переехал в другую квартиру, в старый дом, построенный еще в начале прошлого века. В квартире высокие потолки и много пустующих стен. На них просят картины и фотографии. Достал с чердака на даче, куда они перекочевали с антресоли старой квартиры, свои старые монтажные работы, оформил их в паспарту, одел в рамы. В подъезде, где сейчас живу, находится музей Петруся Бровки; там в то время работал Юрий Элизарович. Он увидел мои монтажные фотографии. Позвал руководителя галереи NOVA Владимира Парфенка. Вдвоем они уговаривают меня отсканировать снимки и распечатать их в большем размере. Сопrotивлялся я недолго. Отсканировал 13 фотографий. Распечатал их в большем размере, и в 2003 г. состоялась моя первая персональная фотовыставка. Прошла она успешно. После нее все закрутилось по новому кругу. Выставки следовали одна за другой. Множество публикаций в различных изданиях.

Очевидно, мне необходим был такой перерыв, чтобы накопить эмоции. Так или иначе, но я счастлив. Счастлив, что вернулся.

МАГНИТНАЯ ИНГА

Александр Лосминский

Об этой истории мне напоминают часы, которые я надеваю на руку каждое утро более двадцати лет – золотое покрытие немного потускнело, сверху небольшого циферблата японские иероглифы, внизу круг и торчащие в разные стороны и выходящие за него черточки (как антенны) с красной точкой в центре – символическая голова человека в задней проекции с тройкой торчащих волосиков – логотип известной телекомпании Страны восходящего солнца.



Магнитная Инга. Фото А. Лосминского

Насколько я помню, объяснение японского телепродюсера, сделавшего мне такой подарок в знак благодарности за встречу в Гродно, звучало так: «Мы следим за миром не только двумя глазами, но и еще задним зрением, которое есть не у всех». Гораздо позже, при замене батарейки, я узнал от часового мастера, что это настоящие «Сейко», а циферблат, под сувенирный, сделан по заказу телевизионщиков. К слову, есть у меня и другие часы, но эти до сих пор идут секунда в секунду и как-то особо дороги. Но про японца расскажу позднее.

А началось все со звонка директора 1-й средней школы, в которой в то время училась моя дочка и которую когда-то я также заканчивал. Мне предложили тему для моей авторской программы «Вечерний канал». Передача выходила на областном телевидении более 15 лет, пользовалась большой популярностью, имела даже свой фан-клуб, чем я очень горжусь до сих пор. Зачастую мне помогали с «эксклюзивом» сами телезрители, и к подобным звонкам я был готов. Суть звонка из школы была в следующем: недавно у одной из пятиклассниц проявились необычные способности: к ее маленьким ладошкам, как к магниту, прилипают разные предметы: ручки, карандаши, книги.

Интересуюсь вечером у дочки, которая училась в этой же школе. «Да, есть такая непонятная девчонка в пятом классе». Утром знакомлюсь после уроков со своей будущей героиней-сенсацией. Инга Гайдученко, маленькая девчужка, скромно улыбается и с готовностью показывает мне свои «простые» фокусы: обычная ручка, карандаши, деревянная линейка словно прилипают к ее тонким пальчикам и не падают, а она свободно переворачивает ладошку в вертикальное положение. Пробую повторить все то же самое на своей ладони и пальцах – все предметы падают на пол. Учителя ничего понять не могут. Такого еще не было. Девочка адекватна. Психически нормальная, уроки успешно учит, и вдруг в ладонях магнит... Правда, ей стало трудно заниматься музыкой – пальцы с трудом отпускают клавиши фортепиано. Консультируюсь со знакомым профессором мединститута – никто ничего подобного из ученых-медиков никогда не встречал в своей практике и даже не слышал. Вечером я знакомлюсь с родителями Инги в их новой квартире.

Принимают меня на кухне – жилье еще не совсем обустроено после переезда. Доброжелательны, так как смотрят мою передачу по телевизору. Обычная простая работающая семья: папа, мама, у Инги еще есть младший брат. Про магнитные ладони дочери знают и переживают. Боятся, чтобы это не повредило ее здоровью. Я достаю свой «Зенит» и готовлюсь к съемке, даже не догадываясь, что это первое черно-белое фото сделает девочку-магнит международной сенсацией. Инга хладнокровно демонстрирует свой «фокус», прикрепляет к своей ладони три столовых ножа с пластиковыми ручками. А папа усложняет эксперимент и приоткрывает еще одну «тайну» дочери. Оказывается, ее руки притягивают и другие, более тяжелые предметы. К моему удивлению, к ладони магнитится большая сковородка, а в нее словно пристегиваются щелчками две килограммовые гантели. И все это держится на вертикальной поверхности, не падает, хотя заметно тянет девичью руку вниз.

И тут я излагаю суть своего визита – хочу все это снять на видео и подготовить сюжет для своей телепрограммы «Вечерний канал», телезрителями которой,

оказывается, и они являются. Согласие получено; из журналистов этой темы пока никто не знает и не касался. Прощаясь, начинаю обдумывать, как провести съемку. Сегодня я с ужасом вспоминаю технические возможности телевидения того времени. Видеокамер на студии еще не было, они только-только стали появляться, мы же снимали на киноплёнку камерой «Кинор» (16 мм) с последующей проявкой в специальной машине, разрезкой всех кинокадров на планы и склейкой их на монтажном столе вручную с помощью скотча. Затем киносюжет демонстрировался в эфир с кинопроектора, закадровый текст читался живьем диктором или корреспондентом, которому нужно было вовремя попасть на картинку.

Но программа «Вечерний канал» была уже достаточно популярной не только в городе, но и в области. И у меня было несколько добровольных помощников с видеокамерами VHS, о которых ТВ только мечтало. Одна группа – двое ребят из лидского предприятия, где было создано внутреннее заводское кабельное телевидение. Им купили оборудование для студии, видеокамеру, видеомагнитофон, на который они записывали разные передачи с эфира и показывали в перерывах всем рабочим. В числе «любимых» была и моя передача «Вечерний канал» (я даже не догадывался, что в Лиде есть мой архив и там «крутят» нашу программу). Лидчане приехали в гости и предложили снимать для меня самые интересные темы на видео совершенно бесплатно, несмотря на свои транспортные издержки (от Лиды до Гродно все-таки 150 км, но на своей «Волге» они приезжали по первому вызову).

Лидчане будут снимать со мной Ингу для второго большого сюжета, идея которого возникнет спустя несколько недель после премьерного эфира «Вечернего канала». А первую съемку магнитной девочки мы делали с оператором областного телевидения Андреем Мередовым на киноплёнку. И именно этот материал стал той бомбой, которая взорвала всю информационную среду.

Уже утром после «Вечернего канала», в котором мы рассказали о необычной школьнице из Гродно, меня безжалостно атаковали коллеги-газетчики. Бросились они и в школу, где училась Инга, и уже звонили родители, возмущенные таким повышенным интересом, чтобы я оградил девочку от прессы. Но ведь сенсация в природе всей журналистики. Руководство ТВ, понимая это, предложило связаться с Москвой и показать материал программе «Время» Центрального телевидения. Там быстро заказали для нас «релейку», мы перегнали сюжет на Москву, и уже вечером он вышел в главной передаче страны, а Инга мгновенно обрела всесоюзную известность. Собкор БелТА, сотрудничавший с газетой «Труд», все-таки выклянчил у меня фотографию Инги с ножками на ладони, и на следующий день она была опубликована миллионным тиражом.

Тем временем в Гродно известный ученый, доктор медицинских наук, заведующий кафедрой психиатрии мединститута профессор Геннадий Обухов, с которым я ранее безуспешно консультировался насчет магнитной девочки, решил, что следует не только самому познакомиться с ней, но и показать всему институту – научный интерес взял свое, и Ингу с родителями пригласили в актовзальный зал института. Это было первое публичное выступление девочки-магнита, как уже успели ее прозвать, перед широкой публикой.

Около 400 человек – профессора, доценты, преподаватели и студенты – два часа изумленно следили за опытами, которые на сцене демонстрировала школьница; задавали вопросы, слушали комментарии, выдвигали порой фантастические гипотезы и ни к чему не пришли, кроме того, что она абсолютно здоровый ребенок с нормальной нервной системой. Инга держалась как артистка, несколько не стесняясь незнакомой и не понимающей ее аудитории. На ее ладонях цепко держались портмоне и связка ключей, моментально «примагничивались» все другие предметы, которые предлагали медики, и девочку это явно веселило. Ученые из Гродно предложили показать Ингу московскому светилу профессору В. Волченко.

Уже через неделю после показа моего сюжета в программе «Время» меня вызывает телевизионное руководство и вручает телетайпограмму, которая пришла с Центрального телевидения Советского Союза. В то время это были циркуляры, обязательные к исполнению всеми региональными телестудиями. Документ предлагал мне, автору материала о магнитной девочке, связаться с ее родителями и получить согласие на встречу с известным продюсером японской телекомпании «Фуджи» из Токио, который по всему миру собирает факты о необычных способностях людей и который заинтересовался Ингой после просмотра материала в программе «Время».

Далее шла целая инструкция о том, как встречать и принимать японца, какой номер в гостинице ему заказывать, какие блюда должны быть в ресторане и что все его поездки нужно будет совершать не на машине телевидения, а на такси и желательно новом, которое будет оплачивать сам гость. А сопровождать его будут сотрудники отдела внешних сношений Центрального телевидения, владеющие японским языком.

Председатель облтелерадиокомитета вымучил из себя улыбку и приказал: «Ты заварил эту кашу и выпустил джина из бутылки. Теперь действуй и исполняй как здесь написано!». Звоню маме Инги Дануте Ивановне и излагаю суть. И впервые сталкиваюсь с ее твердым характером: «Принимать японца дома мы не будем! Вы что, с ума сошли? Мы же только переехали. У нас еще мебели нет ни в гостиной, ни в спальне, в очереди стоим. Что он подумает о нас, о стране?»

Даже не представлял, что столкнусь с таким патриотизмом. Нужно сказать о том, в какое время мы тогда жили – полки магазинов были пустыми, продукты продавались по карточкам, а мебель вообще по талонам и по очереди распределяли профсоюзные организации трудовых коллективов. Спрашиваю: а если дадут талоны, деньги на покупку найдутся? – «Деньги у нас есть, мы знаем, что нам нужно, но вы не волшебник!» Председатель горисполкома, к которому я пришел на прием из-за безвыходности ситуации, про необычные способности юной гродненки знал, так как телевизор смотрят все, а услышав про приезд японца, кому-то позвонил, и через десяток минут у меня на руках «в порядке исключения» были два заветных талона на мебельные гарнитуры – гостиную и спальню. Мама Инги даже расцеловала меня от счастья и дала добро на приезд гостя через неделю.

В назначенный день встречаю японского телевизионщика у вагона московского поезда. Ему лет сорок, невысокий, худощавый, немногословный, с гигантским чемоданом. После гостиницы едем домой к Гайдученко. Квартира

преобразилась. Новая мебель, уют, хозяйка угощает чаем и домашним печеньем. Японец вынимает фотоаппарат и, получив разрешение, начинает снимать все эксперименты, которые демонстрирует Инга. А мой лидский телеоператор снимает все это на видеокамеру для моей телепередачи. Инга подготовила много вещей – здесь и серебряные ложки, которые она легко удерживает на ладони, и сковородка с гантелями, и, наконец, тяжелый том «Большого советского энциклопедического словаря». Все это прилипает к руке девочки. Для чистоты эксперимента японец просит Ингу вымыть руки с мылом, насухо вытереть их и затем повторить опыт. Все, даже мытье рук, фиксирует фотоаппарат.

Клея на руках нет, и «магнит» девочки по-прежнему притягивает любые предметы. Через московского переводчика гость спрашивает: а что еще умеет Инга? И она удивляет всех. Просит моего оператора отложить камеру и стать возле дивана. Сама располагается сзади него и две свои ладони поднимает над его головой. Все мы с изумлением наблюдаем, как человек, словно бревно, начинает падать на диван. Позже выяснится, что Инга обладает еще и гипнозом. Японец ничего не комментировал, сдержанно поблагодарил с поклонами Ингу и ее семью и всем участникам этой встречи вручил свои сувениры – часы «Сейко» с логотипом телекомпании «Фуджи» (мужчинам – мужские, а Дануте Ивановне и Инге – женские). В тот же день четырехчасовым поездом он вместе с сопровождающими уехал в Москву. Я до сих пор не знаю, какую телепередачу он сделал по итогам поездки в Гродно.

А Ингой серьезно заинтересовались ученые из Ленинграда и Москвы. Далее привожу фрагмент из статьи московской журналистки Надежды Ильинской из сборника «Чудеса. Тайны. Открытия» (пилотный выпуск 1991 г.), обнаруженную мной в интернете: «...в декабре 1988 г. группа известных ученых разных областей знаний объединилась во Всесоюзном комитете по проблемам энергоинформационного обмена в природе при правлении Союза научных и инженерных обществ СССР. Энтузиасты получили возможность легально исследовать огромные пласты резервов человеческого организма.

Заместитель председателя комитета профессор В. Волченко выехал в Гродно, чтобы воочию увидеть то, что окрестили “феноменом Инги”: “Разочаровала ли вас Инга?” – “Она меня восхитила – умение притягивать предметы не покидало ее ни на минуту”».

Профессор В. Волченко пригласил Ингу вместе с мамой приехать в Москву для детального обследования в лаборатории. Мне удалось присутствовать на некоторых экспериментах. Перед каждым опытом Инга тщательно мыла руки с мылом и насухо вытирала их полотенцем. Показывала обыкновенные детские ладони, маленькие, с тонкой прозрачной кожей. И с видимым удовольствием примерной ученицы выполняла задания. В дело шли самые разные предметы и материалы: толстый фолиант, пластмассовые игрушки, карандаши, металлическая посуда, кожаные изделия. Только стеклянные предметы упрямо соскальзывали с ладоней, все остальные материалы намертво держались за кожу. На вопрос, давно ли Инга обнаружила в себе такое умение, она спокойно отвечала: «Так было всегда». Девочка с раннего детства привыкла к тому, что вещи как бы прилипают к рукам – и игрушки, и ножи, и вилки. И, познавая мир через собственный

опыт, она была уверена, что «у всех так», не видела ничего отличающего ее от других.

Будучи уже ученицей 5-го класса, Инга увидела по телевизору выступление иллюзиониста и очень удивилась. То, что демонстрировал артист как искусные фокусы, она могла повторить, не ведая, что для этого нужно какое-то особое умение. И она тут же показала родителям мини-спектакль: подвесила к ладошке карандаш, затем шариковую авторучку. Потрясенные в свою очередь родители начали вместе с девочкой выяснять пределы ее «магнитной силы». В ход пошли ножи, вилки, книги, а когда дело дошло до сковороды и гантелей, веселье как рукой сняло. Зародилось беспокойство: не отразятся ли на здоровье и развитии ребенка «магнитные» свойства организма?

...Инга побывала в Ленинграде – в лаборатории Военно-медицинской академии и Института точной механики и оптики. К какому же выводу пришли специалисты? Магнитными свойствами обладают только ладони девочки, тыльная сторона не притягивает предметы. Но... выяснилось, что и подошвы ног действуют как живые магниты.

«Поверхности ладоней и подошвы чрезвычайно богаты рецепторами, потовыми железами, биологически активными точками, связанными с внутренними органами, – поясняет профессор В. Волченко. – Здесь же расположен большой заряд биопотенциалов. Мы сделали вывод – феномен Инги связан с аномальными афезионными кожными явлениями. Мы неоднократно проверяли Ингу по методике тестирования экстрасенсов.

Увы, никакой сверхчувствительности не обнаружили. Экстрасенсы, например, чувствуют тепловую разницу в три десятых градуса. Своими руками, дающими инфракрасное излучение, они сначала зондируют человека, ставят диагноз по улавливаемой разнице температур, а затем воздействуют на рецепторы кожи, зрение, слух. К сожалению, наука еще не может сказать точно, как происходит исцеление». – «Феномен Инги – это уникальное явление?» – «Выяснилось, что довольно распространенное. Когда молва о девочке-магните пошла по научным семинарам, мы через некоторое время стали получать письма людей, обнаруживших у себя подобные свойства. Некоторых из них удалось исследовать. Среди них оказались “супермагниты”, если придерживаться не медицинской терминологии, а эмоциональных оценок. Они притягивают предметы весом более десяти килограммов и могут воздействовать на людей...».

А из столичных лабораторий мама, Данута Ивановна, перед самым началом медицинских обследований прервала все и внезапно увезла дочку домой в Гродно. Как потом она мне призналась, не хотела допустить, чтобы девочку превратили в «подопытного кролика», и прекратила любое общение дочки с прессой. Мы же до сих пор остаемся добрыми друзьями.

Прошло более 20 лет. Инга выросла. У нее семья, работа, двое детей. И мало кто догадывается, что в этой еще молодой симпатичной женщине сегодня скрывается та самая магнитная девочка, ставшая мировой сенсацией конца восьмидесятых годов двадцатого столетия. Она по-прежнему обладает феноменальными способностями, которыми изредка потешает только своих домашних, а второй волны славы просто не желает. А мои фотографии надежно прячет в одном из домашних альбомов.

Несколько лет назад мы случайно встретились в супермаркете, и, стоя в очереди, я поинтересовался, пользуется ли она своим потенциалом. В этот момент стоящий впереди подвыпивший мужчина случайно наступил на Ингину ногу в босоножке, да так, что она сжалась от боли. Рассчитавшись, выйдя из магазина и увидев этого мужчину, Инга шепнула мне: «Смотрите, что я могу». Женщина уткнулась глазами в затылок человека, причинившего ей боль, и он стал ей повиноваться. Несколько кругов вокруг магазина человек прошел под ее гипнотическим взглядом, пока не был отпущен. Я понял, какой таинственной силой до сих пор владеет моя героиня. «Не волнуйтесь, я не причиняю людям зла. Просто хотела Вам показать. Извините меня». Вот такая Инга-магнит живет в Гродно...

ОСОБАЯ ТЕМА

Евгений Песецкий

КАРТА МОЕЙ ПАМЯТИ

«Наш самолет приземлился в Национальном аэропорту “Минск”», – скороговоркой оповестила стюардесса, и пассажиры Боинга, весело переговариваясь, принялись отстегивать ремни безопасности. Вот и еще одна дорога пройдена вместе с моим верным, повидавшим виды фотоаппаратом «Кэнон». Точнее сказать, девяносто девять процентов всего расстояния я не прошел, а пролетел над ночными облаками, и только какую-то сотню километров пришлось «накрутить» пешком за десяток дней, проведенных на земле Израиля.

Возможность побывать в этой стране появилась неожиданно, как нередко в редакционных буднях возникает необходимость срочно съездить за фоторепортажем в какой-нибудь недалекий райцентр. Конечно, такое будничное сравнение меркнет перед несоизмеримостью масштаба этой поездки, но сборы в дорогу – они всегда чем-то похожи. Что касается моей фототехники – ее минимальный набор комплектуется в сумку почти автоматически: камера «Кэнон» 30D, средний зумм 18–85 мм, вспышка «Кэнон 580», несколько аккумуляторов, зарядное устройство. Плюс, разумеется, самая объемная карта памяти. Все это было мигом собрано сразу же, как только в паспорте появилась виза на выезд в Государство Израиль. Конечно, я успел прочитать на популярных сайтах, как там в Иерусалиме насчет погоды, перечитал свежую информацию о местах, в которых предполагал побывать, освежил некоторые уже имевшиеся в памяти знания.

Пока самолет летел из Минска в международный аэропорт Тель-Авива «Бен Гурион», я еще раз «прокрутил» в уме весь сценарий начавшейся поездки.



На улице старого Иерусалима.
Фото Евгения Песецкого

Удивительно, но многое, что я мечтал увидеть на протяжении прошлых лет, теперь складывалось как единый план этой неожиданной командировки.

Вспоминаю, как в начале девяностых годов репортерские дороги привели меня в Жодино. Те времена были особенными: жизнь в больших городах и маленьких деревеньках беспокойно кипела, наполнилась переменами. Среди городских новостей в Жодино была и такая: построили православную церковь. Там-то я и познакомился с молодым, энергичным настоятелем – священником отцом Алексием. Светлоглазый, улыбчивый, излучающий доброжелательность, он стал героем моего фотоочерка, а вскоре и моим добрым знакомым.

Радикальные изменения в начале девяностых годов принесли в общество новые ценности, привели новых героев. Не преувеличу, если скажу, что мой новый знакомый отец Алексей вскоре стал известен всей Беларуси. В одну из ночей недругами церкви на него было совершено покушение. Чудом уцелевший молодой священник стал героем радио- и телепередач. Я и сегодня храню фотоснимок, который сделал тогда для своего репортажа о покушении: в больничной палате, на подушке рядом с забинтованной головой отца Алексия лежит его любимая маленькая иконка Богородицы.

Возможно, именно тогда в небольшой деревянной церквушке или в больничной палате, где лежал израненный священник, начала формироваться главная тема большинства моих будущих фоторепортажей – белорусское православие. Может быть... Во всяком случае, уже более двадцати лет я с интересом работаю над этой бесконечно важной и интересной темой...

ГЛАВНЫЙ СНИМОК РЕПОРТАЖА

И вот я возвращаюсь в Минск оттуда, где каждый мечтает побывать хоть раз в жизни. Ведь Иерусалим – это колыбель трех мировых религий, вечный город, хранящий в себе тайну веры человечества. Сходя с трапа, в который раз касаюсь рукой нагрудного кармана – там лежит карта памяти с фотоснимками, сделанными на Святой земле.

Хорошо, если заранее знаешь: где, что и как будешь снимать. Тогда работаешь спокойно, тему «выстраиваешь» уверенно. Гораздо труднее, когда попадаешь в незнакомую тебе обстановку, к незнакомым людям, говорящим на незнакомом языке. В сто раз труднее и в сто раз интереснее!

Хотя, что касается языка, в Иерусалиме мне очень повезло. В Горненском православном монастыре, где мне любезно предложили остановиться, по-русски говорили все. Ведь этот прекрасный уголок древнего города уже больше ста лет принадлежит русской православной церкви. Замечательная архитектура старых зданий, кованые украшения лестниц и водосточных труб, мягкие ветви пальм



На приеме у Патриарха Иерусалимского.
Фото Евгения Песецкого



Река Иордан. Две тысячи лет назад здесь произошло крещение Спасителя.
 Фото Евгения Песецкого

хода. Патриарх остановил взгляд на незнакомом для него белорусскоязычном тексте, внимательно рассмотрел фотоснимки и одобрительно сказал: тут можно даже не читать – фотографии сами рассказывают про все!

Недолгую беседу я завершил просьбой о том, чтобы патриарх передал письменное поздравление читателям «Звезды» по случаю близящегося праздника Рождества Господнего. Услышав согласие, я раскрыл свой блокнот, положил его поверх газеты и протянул уважаемому собеседнику. Пока патриарх писал, у меня было пару секунд на то, чтобы взять лежащий под рукой фотоаппарат и тут же сделать один из главных снимков иерусалимского фоторепортажа.

После той поездки прошло уже несколько лет, и теперь я уже могу совершенно точно перечислить самые важные снимки, сделанные на Святой земле. Первым из них назову тот снимок, про который меня и поныне спрашивают все: а в самой гробнице Христа ты фотографировал?

и твердые иглы кактусов – все здесь представлялось богатейшей натурой для съемки.

Еще больше привлекали к себе улицы старого Иерусалима, заполненные пестрой разноязыкой толпой паломников и туристов. На человека с фотоаппаратом в такой толпе не обращают никакого внимания. Разве что только взгляд полицейского скользнет по фотокамере и за секунду «просканирует» тебя с ног до головы – что поделаешь, безопасность превыше всего.

В один из дней мне передали, что появилась возможность побывать у Патриарха Иерусалимского. Редкая и замечательная возможность, ведь православная церковь Иерусалима находится на святой библейской земле. Беседа патриарха с приглашенными на аудиенцию касалась многих тем. Когда пришла моя очередь вступить в разговор, я положил на стол привезенную из Минска газету «Звезда» и представился.

Сразу замечу, что номер газеты был выбран соответственно случаю: на ее страницах был мой объемный фоторепортаж о жизни большого православного при-



В пещере гроба Господня.
 Фото Евгения Песецкого

Минуты этой фотосъемки стали для меня самыми памятными. Посреди храма Воскресения Христова высится мраморная часовня. Низкий вход ведет в гробницу размером два на полтора метра. Половину гробницы занимает погребальное ложе, на котором когда-то почивало мертвое тело Спасителя. Вся маленькая пещера освещена лишь лампадами, поэтому к моим эмоциям мгновенно прибавилось «чисто фотографическое» беспокойство: что делать при такой слабой освещенности? Снимать без штатива невозможно (тут потребовалась бы выдержка не менее десяти секунд). Настраивать фотовспышку на съемку в отраженном от стен свете и делать пробы не позволяет время: каждый вошедший в пещеру может остаться в ней лишь несколько секунд. К тому же снимать интерьер одним кадром – тоже невозможно: от фотоаппарата до противоположной стены чуть больше метра.

Выйдя из пещеры, я присел неподалеку на мраморные ступени и начал анализировать ситуацию. Итак: времени на съемку мало, места в гробнице мало, освещенность предельно малая. Значит, надо войти туда повторно, будучи абсолютно готовым к съемке. Первое: надо отключить в камере автофокусировку и выставить на объективе уже известный мне метраж. Второе: установить в камере максимальную светочувствительность (конечно, не такую высокую, при которой по кадру побегут «шумы»). Третье: заранее отклонить головку фотовспышки в положение «назад-вверх», чтобы отраженный свет скользнул по стене за моей спиной и отразился вниз от каменных сводов. Четвертое (самое главное): ясно представить себе, где я должен остановиться на отведенные мне несколько секунд, чтобы с одной точки снять не менее шести разных кадров для склейки в одну панораму. Три кадра нижнего ряда и три – верхнего. Только из таких фрагментов я смогу затем в программе «Фотошоп» склеить снимок всей гробницы.

В следующий раз заход в пещеру был результативным. Мой «Кэнон» отснял нужное количество кадров. Не задержавшись там ни на одно лишнее мгновение, я вышел и по взгляду старого служителя у выхода понял: моя работа в этом самом почитаемом на земле месте прошла корректно, без нарушения местных правил.

Впоследствии этот снимок оказался самым востребованным в моих иерусалимских репортажах.

ТЕМАТИКА – ДЕЛО ТОНКОЕ

В далеком 1966 г., через месяц после школьного выпускного бала, мне предложили работу в редакции смолевичской районной газеты. Мне выдали удостоверение, старенький скрипящий «Зенит» с тусклым объективом и сказали: будешь фотокорреспондентом. Давай, отправляйся на съемку!

По правде сказать, в те дни умел и знал я весьма немного. Сейчас, когда за плечами непрерывный стаж в сорок семь лет, я говорю: в профессии фоторепортера я еще очень многому хотел бы научиться. Что фотожурналисту нужнее всего? Думаю, что технические знания он безусловно обязан иметь. Понимание законов оптики, владение компьютерными технологиями – это то, что необходимо положить в фундамент профессии. А расти вверх надо путем накопления общего жизненного багажа, творческого совершенствования. Поверьте, я не однажды наблюдал за начинающими репортерами, которые не представляют себе, как подняться

в кабину зерноуборочного комбайна, как перед спуском в шахту застегнуть на себе спасательный комплект проходчика, где им не следует стоять с фотоаппаратом во время богослужения в церкви...

Речь идет не только о том, как рационально для себя самого построить свою работу. Я говорю о том, как, работая с фотоаппаратом в руках, не мешать происходящему, не отвлекать на себя внимание участников события (а это значит: ни на йоту не менять обстановку вокруг себя и иметь возможность снимать происходящее в «чистом виде»). Особенно важно это в работе над моей любимой темой белорусского православия.

Где бы я ни находился – в маленькой деревенской церквушке или в келье святой Ефросиньи Полоцкой, в учебных классах духовной семинарии или у святых криничек в Беловежской пушке, – всюду исхожу из главного: не нарушать сложившегося до меня, оставаться самому частичкой происходящего, не вызывать чувства неприятия у находящихся вокруг меня людей. Это не просто, ведь техническая сторона фотосъемки нередко противоречит издавна существующему порядку. Как бы ни случилось – я всегда убеждался: работая с фотокамерой, всегда помни и уважай интересы стоящих рядом с тобой людей. Если ваши отношения будут искренними – будет и взаимопонимание.

Собственно говоря, так обстоят дела не только в фотосъемке. В этом, по-моему, главный и непреходящий закон всех наших взаимоотношений.

ДЕСЯТЬ ШАГОВ К ИДЕАЛЬНОМУ ГЛУХАРИНОМУ ТОКУ. ЗАПИСКИ ФОТООХОТНИКА

Сергей Плыткевич

Для настоящих охотников глухарь – трофей редкий и очень желанный. Этих птиц в Беларуси осталось мало, не так легко найти глухариный ток: нужны опыт и сноровка, чтобы подойти на выстрел к поющему глухарю.

А сфотографировать с подхода – практически невозможно, поэтому фотоохотник может рассчитывать на удачу, снимая только из засидки, еще лучше – из стационарного шалаша, который необходимо построить заранее и к которому птицы должны привыкнуть. Когда зимой 1998 г. я загорелся фотосъемкой глухарей, то ничего этого еще не знал, поэтому решил обратиться за помощью к профессионалам.



Сергей Плыткевич. Фото Виктора Козловского

ПЕРВАЯ ПОПЫТКА

Апрель 1998 г., Негорельский учебно-опытный лесхоз. Главный охотовед Виктор Ярошук уже смастерил шалаш. На ток прилетают всего несколько птиц, но мне для начала необходимо сделать хотя бы пейзажный кадр – до сих пор вообще ни разу не видел токующего глухаря. Виктор инструктирует: «Встать мы должны очень рано – птицы прилетают на ток вечером и ночуют на деревьях, поэтому забираться в шалаш необходимо в полной темноте. Сидеть нужно очень тихо, не делать никаких резких движений. И ни в коем случае не фотографировать, когда самец будет петь: «Тэк, тэк, тэк...» А вот когда начнет «точить», делай несколько кадров, и вновь сиди тихо!» Что ж, инструктаж – важное дело, я к нему прислушиваюсь, но сам думаю: «Мне главное его увидеть, а уж сфотографировать...»

Увы, в первую весну увидеть токующего глухаря так и не удалось. Сначала, как это ни банально звучит, я проспал – вечерний инструктаж, как и положено охотникам, проходил под водочку. Встали в полтретьего, добрались до тока. Я забрался в шалаш, который оказался оборудованным под разлапистой елкой, укутался в спальник, уютно разместился на коврик и подумал: «До рассвета пару часов, надо вздремнуть». И вздремнул. Проснулся от шагов Ярошука.

– Ну, что, сфотографировал?

Солнце было уже достаточно высоко, от мокрого мха поднимался пар. Мне ничего не оставалось, как заявить, что сегодня глухари были какие-то неактивные, а возле меня вообще не пели.

ПЕРВЫЙ РЕЗУЛЬТАТ

Следующей весной я отнесся к фотосъемке серьезнее. Снова был инструктаж, но без излишеств – на этот раз я настроен только на работу! Виктор выбирал место для шалаша наугад, ориентируясь по помету: где его больше, там, вероятнее всего, и находятся токовые места глухарей. А поскольку помет был разбросан по достаточно большому лесному пятаку, то птица могла появиться в любом месте.

К сожалению, мне снова не повезло. Нет, глухарь прилетел, но он был один и токовал в метрах сорока на небольшой сломанной сосне, которую практически полностью скрывали другие деревья. Мне пришлось выдвинуть штатив чуть ли не из шалаша, поставить на него фотоаппарат, смотреть в видоискатель можно было только краешком левого глаза. Тем не менее это уже прогресс! Самец был изящен. Он ходил по своей сосенке, поворачивался то вправо, то влево и пел, пел, пел. Я наслаждался. Безусловно, хотелось, чтобы шалаш находился поближе, чтобы прилетела другая птица и они столкнулись в равной битве за какую-нибудь достойную самочку. Но желать можно чего угодно. А иметь – только то, чего можешь достичь сам или с помощью друзей. После этой съемки у меня на пленке остался один-единственный сюжет...

ИСПЫТАНИЕ НЕРВОВ

В апреле 2000 г. мы решили усовершенствовать фотосъемку и попытались увеличить шансы на успех: для привлечения соперников мы повесили рядом с шалашом чучело токующего глухаря.



Апрель 1999 года. Мой первый глухарь. Фото Сергея Плыткевича

На фотосъемку выехали часа в два ночи, машину оставляем подальше, чтобы не привлекать внимания к току. Приходим в полной темноте, я забираюсь в шалаш, устанавливаю штатив, устраиваюсь поудобнее и вдруг вспоминаю, что аккумулятор-то в фотоаппарат я вчера не поставил! И остался он у меня в машине. Вот это ситуация! Выскакиваю из шалаша, начинаю лихорадочно соображать: что делать? Позвать Ярошука? Он должен быть где-то рядом.

Но так можно спугнуть и глухарей. Тихонечко свищу – тишина. Я свищу громче – безрезультатно. Нужно самому искать машину! Я срываюсь, пробегаю метров двести и понимаю, что сбился с курса, – по такому лесу мы не шли. Пытаюсь вернуться назад и найти шалаш. Надежда только на чучело глухаря, которое висит рядом с засидкой. Только по нему можно правильно определить направление к машине, так как я помню, с какой стороны его вешали.

С огромным трудом нахожу шалаш, ориентируюсь по чучелу и двигаюсь в сторону машины. Мой расчет оказывается верным: метров через триста выхожу на просеку, мечусь сначала вправо, потом влево, но машину нахожу. Беру аккумулятор и, стараясь не шуметь, возвращаюсь к шалашу. По дороге натыкаюсь на Ярошука, он выскакивает с ружьем наперевес: принял меня за браконьеров, поэтому не отвечал на свист.

Я вновь занимаю место в шалаше. Тишина, даже сквозь ветки видно, как на востоке начинает розоветь небо, я очень надеюсь на успех. И глухарь действительно начинает токовать. Он находится где-то на дереве, мне не виден, но я слышу характерное «тэк-тэк», а затем шепелявые звуки. Но он снова один.

И хотя самец вскоре слетел с дерева и начал токовать на земле, однако лучшего кадра, чем в прошлом году, мне сделать не удалось...

Проходит год. Зимой мы с друзьями планируем поездку в Витебскую область. По словам охотоведа Володи Шарепо, там есть тока, на которых собирается до 30 глухарей. Но вырваться на Витебщину удастся лишь еще через год, в самом конце апреля – ток уже практически закончился, мы ничего не сфотографировали.

АПРЕЛЬ-2002: ПЯТАЯ ПОПЫТКА В ЕДИНОБОРСТВЕ С ГЛУХАРЯМИ

Как всегда, у меня страшный цейтнот. Планируем выехать утром, но неожиданно намечается мероприятие, в котором мне необходимо участвовать. Поэтому выбираемся только часов в двенадцать. По пути в Круглянском районе забираем Андрея Шимчука, в Витебске нас ждет Володя Шарепо, поэтому мы мчимся, сколько есть силы у машины. Нас останавливают и штрафуют гаишники, затем спускает колесо, мы сворачиваем на шиномонтаж – и в конце концов к Володе опаздываем часа на полтора.

Он уже весь изнервничался, вскакивает в машину, и мы несемся дальше. Наша задача: установить до темноты засидки на току, определить, где садятся на ночь глухари.



Появился первый солист... Фото Сергея Плыткевича



Чисто мужская компания. Фото Сергея Плыткевича

Мы сворачиваем с асфальта на проселочную дорогу, Володя дает команду увеличить скорость, я нажимаю на газ до плешки и... вижу впереди огромную выбоину. Жму на тормоза, но поздно – на какую-то долю секунды машина отрывается от земли, затем с диким скрежетом ударяется передними колесами прямо в противоположный край выбоины. Мы чуть не разбиваем головами лобовое стекло. Машина заглохла. Выходим – от удара вывернуло левое колесо. Вот это подарочек! А до тока осталось километров двенадцать... Что делать?

Еще раз осматриваем колесо, пробуем сдвинуться вперед или назад.

С ужасным скрежетом машина все-таки ехать может, но как долго? Решаем идти за помощью в ближайшую деревню, находим местного лесничего, он соглашается нам помочь. Конечно, на подслух мы опоздали, но до тока – пусть и в полной темноте – добрались.

Утром попытались фотографировать с подхода – безрезультатно. Вспугнули одного глухаря, после этого другие не токовали. Шарепо предлагает перейти на соседний ток. Мы совершаем десятикилометровый марш-бросок, вновь обследуем токовище, выбираем наилучшие точки для засидок. Я устанавливаю свою на поросшем сосной бугре за болотом, выбираю самое красивое место. Ничего, что далеко идти, главное – кадры должны быть очень интересными.

Под вечер идем на подслух – есть такое понятие у охотников. Это когда ты заранее затаиваешься на краю глухариного тока и ждешь, пока прилетят птицы. Зная, на каком дереве сидит ближайший петух, гораздо легче подкрасться к нему в полной темноте. Я забираюсь в засидку, с нетерпением жду прилета птиц. Темнеет, возле меня глухари не сели, надо возвращаться в лагерь. Обхожу болото, выбираюсь

на дорогу, пытаюсь под лунным светом заметить свой поворот. Прохожу километр, второй – поворота нет, а он давно должен быть! Разворачиваюсь назад, снова километра два – по сторонам однообразный лес, до ближайшей деревни километров двадцать. Где мои друзья? Снова поворачиваю, начинаю рассматривать следы, но я их столько натоптал, что ничего уже разобрать невозможно. Кошмар, я заблудился! Лес совершенно незнакомый, где-то рядом токовище, на деревьях должны сидеть глухари, и их никак нельзя спугнуть. Но у меня уже нет другого выхода – начинаю звать ребят. Они откликаются совсем рядом – уже начали меня искать.

Утром мы просыпаемся затемно, я обхожу болото и... вновь теряю ориентацию! Это наваждение какое-то! С огромным трудом нахожу свою засидку. Забираюсь, жду минут двадцать и слышу первые глухариные звуки. Увы – я просчитался, глухарей поблизости от моей засидки нет. Ужас! Мне не остается ничего иного, как сидеть и гадать: удастся ли Гилю с Шимчуком что-нибудь сфотографировать.

А с их стороны болота глухари начали токовать. Но в этот момент раздается какой-то крик. Я не врубаюсь. Понимаю, что ни Миша, ни Андрей не могут кричать, но, может, что-то случилось? Я продолжаю сидеть в засидке, вслушиваюсь в каждый шорох, а слева вновь раздается человеческий крик. Негромко отвечаю – тишина. Затем звучит выстрел, и ко мне подходит Андрей Шимчук:

– Ты кричал?

– Нет.

– А кто?

– Не знаю...

Возвращаемся в Минск с одной мыслью: кому было необходимо пугать птиц?



Глухариный ток в Витебском районе. Фото Сергея Плыткевича

ПЕРЕЛОМ

В 2003 г. мы подготовились к фотосъемке основательно. Володя заранее съездил и провел несколько вечеров на току. Он определил место основной концентрации глухарей, установил шалаш. Я вырубил все мешающие мелкие деревца, сделал настоящие просеки в багульнике и остался ночевать в шалаше.

И наши приготовления оказались не напрасными: наконец-то мне удалось сделать вполне приличные художественные фотографии токующих глухарей. Не было самок, не было настоящих драк, но зато антураж для поющих птиц был великолепен – за зиму листья багульника не опали, и на их фоне глухари смотрелись весьма колоритно. Во всяком случае, профессионалами снимки были оценены достаточно высоко. Но мне все равно хотелось большего. И после годового перерыва я вновь стал планировать фотоохоту на глухарей, тем более что о такой же съемке мечтал и коллега из Литвы.

СНОВА ПРЕОДОЛЕНИЕ ПРЕПЯТСТВИЙ

Весной 2005 г. Володя соорудил уже два шалаша – на случай, если мы приедем с Кястутисом. Однако рабочие графики не совпали, мы опять идем на глухарей вдвоем с Володей.

Проблемы начались сразу же после въезда в лес – из-за резкого таяния снега дорога оказалась труднопроходимой. Из первой лужи мы выкарабкались достаточно легко, со второй помучились, а вот третья... Мой джип так засосало, что ни вперед, ни назад двинуться было невозможно. С содроганием я открывал дверцу – еще сантиметр, и вода полилась бы в салон.

Что делать? Для начала принимаем решение прорыть траншею и слить воду, благо рядом оказалась другая яма. Затем начали домкратом поднимать каждое колесо и подкладывать бревна – безрезультатно: домкрат уходил в грязь, колеса оставались на месте. Володя предложил для поднятия машины использовать рычаг из длинного ствола березы. Мы вырубил еще несколько бревен, положили их на обочине для создания более острого угла, а березу засунули под машину. Получилось весьма действенное приспособление: вдвоем поднимаем машину, затем один всем своим весом наваливается на самый конец березы, а второй быстренько подкладывает под колесо бревно. Четыре подъема – и мы можем двигаться. Но недалеко – метра на полтора. Вновь повторяем процедуру – преодолеваем пол-лужи. В общем – настоящее занятие для мужчин. Три часа уходит на последние полкилометра дороги, но мы ее побеждаем.

Правда, совсем не остается времени на подготовку к съемке – вот-вот начнут прилетать глухари. Володя говорит, что возле одного шалаша глухарь токует близко, но в одиночестве, возле другого их больше, но токовые участки далековато. Я выбираю второй вариант. И утром убеждаюсь, что в очередной раз ошибся: птицы токуют действительно далеко. Злюсь на самого себя, но что поделаешь?

Днем пробуем проехать на другой ток, и повторяется та же ситуация: застряли, часа два выбирались, проехали метров пятьсот, снова застряли. Решили повернуть обратно, но так засели, что почти потеряли надежду вообще выехать из этого леса. Собираем последние силы, вырываемся из грязевого плена и мчимся

к шалашу. Я укладываю коврик на бревна (здесь тоже болото), забираюсь в спальник, Володя едва успевает отойти к машине, как прилетает первый глухарь. Я лежу без движения, слышу, как шумно опускается второй, третий, четвертый. Ну, думаю, теперь главное – хорошее морозное утро.

Однако не проходит и пару часов, как начинают падать первые капли дождя. Я достаю накидку палатки, накрываюсь ею, дождь усиливается. Понимаю, что это катастрофа: глухари в дождь не токуют, но надежда еще теплится: а вдруг до утра погода изменится?

Дождь усиливается, и я вдруг ощущаю, что лежу в луже – под моим весом коврик прогнулся, накидка где-то лежала неровно, и вся вода стекала мне прямо под спину. Прекрасная ситуация – дождь лупит, я в мокром спальнике, да еще и шансов на удачу практически никаких.

Начинает светать. Тишина. Замечаю неподалеку такого же промокшего глухаря: он уже на земле, лениво что-то поклевывает – хвост опущен, и намек на ток нет.

Мы возвращаемся в Витебск, смотрим прогноз погоды: дожди ближайшие три дня. Позвонили Кястутису – он едет к нам, у него есть только один день, и по литовским прогнозам завтра в Витебске должно быть хорошее утро. Поколебавшись, я все-таки решаю возвращаться в Минск.

Назавтра звоню Володе:

– Ну, как?

– Все прекрасно, Кястутис в восторге, снял глухаря на весь кадр...

АПРЕЛЬ-2006: ИДЕАЛЬНАЯ ФОТООХОТА!

На этот раз на Витебщину мы ехали втроем: Тимур Рафалович хотел сделать фильм, я надеялся снять наконец шедевр, а Виктор Козловский, несмотря на свой огромный охотничий опыт, на глухарином току вообще ни разу не был, поэтому готов был довольствоваться минимумом – хотя бы посмотреть. Но на всякий случай захватил с собой не только два фотоаппарата, но и маленькую видеокамеру. Володя Шарепо, как обычно, еще по снегу съездил на подслух, определил, где находится центр тока, и установил три шалаша. Нам оставалось их поделить и надеяться на удачу.

Добрались без приключений, хотя наша привычная дорога оказалась непроходимой – в марте ее полностью разбили лесовозы, из-за этого Володе неделю назад пришлось бросать свою «Ниву» на полпути и идти к току пешком. Хорошо, что к болоту есть подъезд через другую деревню, им мы и воспользовались. Первым делом оборудовали лагерь, затем пошли смотреть ток и шалаша. Два из них оказались практически на том же месте, что и в прошлом году, один совершенно в стороне. Потянули жребий – мне достался именно отдаленный.

Я сразу же забрался внутрь шалаша, сделал бойницы, вырубил все мешающие обзору небольшие сосенки, а затем начал создавать художественные композиции – мне же нужен ток в настоящих дебрях! С одной стороны фоном сделал несколько поваленных сухих сосен, на другую приволок очень колоритный выворотень, укладывал его и представлял, как великолепно на нем будет смотреться токующий глухарь. С третьей стороны старая сосна уже лежала, но я приподнял ее выше, чтобы опять был лучше виден глухарь: обычно они любят токовать на возвышенностях.



И солнечное утро, и глухари с глухарками... 2006 г.
 Фото Сергея Плыткевича

В общем, к вечеру мои театральные подмостки были полностью готовы к прилету артистов. И они не заставили себя ждать. «Ф-р-р-р!» – еще не стемнело, но уже прилетел первый глухарь, правда, далековато. «Ф-р-р-р!» – другой присел чуть поближе, пару раз чуфыркнул. «Ф-р-р-р!», «Ф-р-р-р!», «Ф-р-р-р!»...

Я сбился со счета – уже почти стемнело, а глухари все прилетали. Грудь распирали нетерпение и радость: я уже видел свои завтрашние кадры и заранее начал гордиться ими.

Увы, утро оказалось весьма отрезвляющим – глухари токовали, но не возле меня. В темноте еще была надежда, что хотя бы один из них спустится на землю и подойдет к шалашу, но когда рассвело, я понял: все мои декорации сделаны зря. Еще грустнее стало, когда в полседьмого птицы, как по команде, вообще перестали петь!

Я не мог понять, что случилось. По времени – самый пик токования, утро великолепное – солнце и легкий морозец, а они молчат, как во время дождя. Я досидел до полдесятого, пока на току не появился Володя Шарепов. На его вопрос: «Ну, как?» – я только кисло улыбнулся. Володя тоже не мог понять, что случилось: «Да я насчитал вечером более двадцати прилетов! И возле тебя садились, но в основном летели к тем двум шалашам».

Подходим к Козловскому, он вылезает из шалаша – на лице улыбка от уха до уха, в глазах восторг: «Я снял такое! На фото – много глухарей, на видео – спаривание глухаря и глухарки!» Шарепов не верит, Козловский тут же достает видеокамеру и начинает нам показывать: «Вот глухарь токует еще в темноте, вот спустился

на землю, в метре от меня прошел! А вот прилетела самка, и глухари к ней, как бараны, ринулись со всех сторон. Только я успел снять спаривание, как вдруг все взлетели на деревья и замолкли почему-то...» Шарепо недоумевает – никогда такого не было!

Ответ на все вопросы мы получаем возле шалаша Тимура – он снял на видео рысь! «Я сам вначале не поверил: смотрю – котяра какой-то огромный, идет острожненько, а потом уперся в наши следы и сразу же повернул обратно». Именно рысь и распугала глухарей! Тимур несколько раз прокручивает отснятое, мы смотрим, и у каждого – свои чувства. Какие были у меня, думаю, понятно.

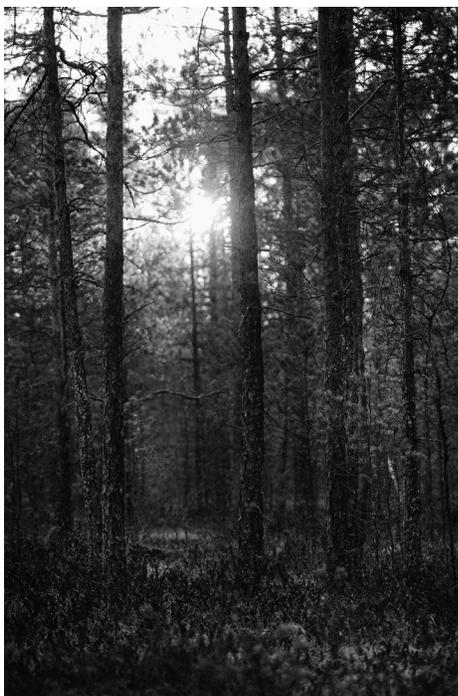
Днем разобрали мой шалаш и перенесли его поближе к ребятам. Мне предоставили право выбирать любой из трех, я решил попробовать счастья на месте Виктора Козловского. Снова проверил все бойницы, убрал мешающие деревья, перенес свои художественные композиции.

Вечером мы еле успели разместиться в шалашах, как глухари повалили валом. Справа, слева, спереди, сзади, прямо над головой – птицы шумно садились на токовые деревья, каждый гордо заявлял о себе: я уже здесь, я самый сильный и красивый! Глухарей можно было снимать даже вечером, но я боялся пошевелиться – очень надеялся на утро. И оно оказалось гораздо благосклоннее вчерашнего. Птицы начали токовать на деревьях еще в темноте, затем спустились на землю. Участки трех самцов оказались не так далеко от моего шалаша – чуть-чуть не там, где я планировал, но снимать было можно.

Однако самое интересное началось, когда на деревьях закудахтали самки. В разных местах самцы запрыгали, как мячики, еще больше растопырявая свои хвосты и издавая характерные звуки, а ближайšie ко мне просто ринулись друг другу навстречу, и начался настоящий бой. Глухари то отступали на полшага, то сшибались грудью, крыльями и клювами, то взлетали один выше другого. Никто не хотел уступать, но победил все-таки сильнейший – в глазах проигравшего, несмотря на выщипанные на шее клочья перьев, еще горел азарт сражения, а самка уже благосклонно спустилась к победителю. Я тоже увидел интимный момент глухариной любви, но снять его по-настоящему не удалось: уж слишком тяжелым оказался глухарь, под его весом самка просто провалилась в мох, было видно только, как он уцепился ей в загривок, и уже через несколько секунд она взлетела на дерево и начала там прихорашиваться.

А ток продолжался. То там, то здесь на землю опускались глухарки, и ближайšie глухари стремглав устремлялись к ним. Кому-то везло больше, кому-то приходилось вновь и вновь драться, все гудело и радовалось жизни и весне. Я сделал портрет глухаря, снял дерущихся, самца с двумя самками, но хотелось чего-то большего! Просто невозможно было уехать с этого тока, не сделав кадр-шедевр. Посоветовавшись, мы принимаем решение остаться еще на одно утро. Ребята меняются шалашами, я остаюсь в старом. Исправляю свои художественные композиции, делаю их просто идеальными, снова надеюсь на утро.

Но утром опять везет новичкам – сразу прилетело штук шесть глухарок, и все они приземлились возле Козловского! Что тут началось! Со всех сторон туда побежали глухари – штук пятнадцать, не меньше, мои тоже так рванули, что, казалось, снесут по дороге шалаш. Издали я видел что-то невообразимое: драки, драки,



Рассвет на глухарином току.
Фото Сергея Плыткевича

любовь, взлеты, но снять это мне было невозможно. У Козловского же все было перед глазами, но у него не было хорошей оптики...

Мы возвращались в Минск, и я, как всегда, был недоволен. Нет шедевра! Нужно снимать еще! Через несколько дней приезжаем в Полоцк, работаем над книгой, но меня тянет на глухариный ток. Бросаю все и снова еду. На этот раз один. Тишина и глушь. Тишина – это погородскому, на самом деле просто буйство диких весенних звуков. Я снова хожу в раздумье между шалашами, выбираю «рафаловичский». Ночую в лесу один, и в этом тоже есть своя прелесть. Просыпаюсь от мороза – все болото в инее! Ну, думаю, настал мой день! Были шумные посадки, было робкое вечернее токование, а вот утром!.. Утром выясняется, что пик токования уже прошел, не прилетели самки, и глухари вели себя вяловато. И сделать кадр лучше, чем в прошлый раз, мне не удалось.

Но я снял рассвет на глухарином току! Рассвет был просто идеальным – солнце медленно пробивалось сквозь сосновые стволы и ветви, ласково заглядывало в мою бойницу, словно хотело сказать: не волнуйся, в следующем году и глухарей снимешь, и медведь на ток придет. Так что мои лучшие глухариные кадры еще впереди.

ИСТОРИЯ ОДНОЙ НАХОДКИ

Надежда Савченко

Вспоминаю 19 сентября 2002 г. Национальный исторический музей¹. Торжественное открытие выставки «Очарованный Беларусью» и презентация каталога фотографий «Лев Урбанович Дашкевич».

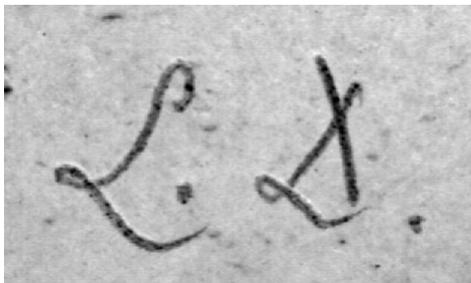
В первый раз минская публика услышала имя Льва Дашкевича и впервые увидела сделанные им фотографии: городские и сельские пейзажи, портреты, жанровые сценки. На фото – Беларусь и экзотическое Закавказье.

2002-й год был неслучайно выбран для показа проекта. Льву Дашкевичу исполнилось бы 120. Фотограф, публицист, педагог, ученый, изобретатель. И как будто подарок к юбилею, из небытия, из массы осколков, которые, казалось, не собрать никогда, сложилась удивительно живая картина жизни уникального человека. Он словно родился во второй раз, потому что о нем вспомнили, о нем заговорили...



Лев Дашкевич. 1909 г. Фотография из собрания
Национального исторического музея Республики Беларусь

¹ Тогда он носил название «Национальный музей истории и культуры Беларуси».



Монограмма Льва Дашкевича

А начиналось все с самого обыкновенного конверта фотографий, который хранился среди прочих материалов в коллекции фотодокументов Национального исторического музея.

На эти фотографии нельзя было не обратить внимания. Во-первых, сразу чувствовалось, что выполнены они настоящим Мастером. Четкость композиции, продуманный сюжет, качество печати говорили об этом. В основном отпечатки

были черно-белые, некоторые – тонированы в различные цвета: коричневый, красно-коричневый, зеленовато-синий, ярко-голубой. Во-вторых, практически каждый снимок на лицевой стороне был помечен монограммой – двумя латинскими буквами «L. D.»

Располагалась она в правом нижнем углу практически на каждом отпечатке. Так подписывают свои работы художники. И, в-третьих, на всех фотоснимках было указано место съемки, причем ограничивалось оно двумя уездами Минской губернии – Игуменским и Борисовским. На всех одна и та же дата – 1923 г. И все они имели одну тематическую направленность – белорусская деревня: люди, их занятия, быт. Ни автор этих фотографий, ни то, по какому случаю появилась эта замечательная подборка, – ничего известно не было. Итак, с находки этого удивительного конверта и началось увлекательное, напоминающее детектив исследование.

Некоторое время спустя, перелистывая один из номеров журнала «Наш край» за 1928 г., я увидела статью А. Шашалевица о Первой Всебелорусской выставке краеведческих фотографий и зарисовок. И в ней среди прочих фамилий участников выставки упоминался некто Л. Дашкевич. Сразу мелькнула мысль: «Инициалы совпадают с буквами монограммы на тех самых фотографиях».

В разговоре с историком и талантливым исследователем Владимиром Ляховским, который тогда работал над диссертацией по истории образования в Национальном архиве, поинтересовалась, не встречал ли он случайно в документах фамилию «Дашкевич». Оказалось, встречал. И некоторое время спустя мне была вручена заветная ссылка на архивное дело преподавателя Минского института народного образования (МИНО) Льва Урбановича Дашкевича. Теперь надо было проверить, имеет ли этот человек отношение к двум загадочным буквам на тех удивительных фотографиях.

Из опросного листа сотрудника МИНО Дашкевича я узнала о том, что Лев Урбанович родился в Минске, окончил филологический факультет Дижонского университета во Франции, затем работал в гимназиях Закавказского учебного округа, так как мест преподавателя в его родном Минске не оказалось. Будучи во Франции, обучался на фотографическом отделении школы графических искусств. Душа ликовала – вот откуда такое мастерское владение фотокамерой! И вот кто автор серии замечательных фотографий, этот таинственный Л. Д.

Минский институт народного образования готовил педагогических работников, и Лев Урбанович преподавал там сразу несколько курсов – курс лекций по всемирной литературе, а также, что очень интересно, нашим педагогам читался курс

по фотографии. Программа этого курса также чудом сохранилась в архивных делах! И это была еще одна совсем неожиданная удача!

Надо отметить, что Лев Урбанович Дашкевич был первым, кто разработал и начал читать в Беларуси подобный курс, а также вел еще и практические занятия. Как отмечал ее автор, в программе, в основу которой легло преподавание фотографии за границей, помимо «технических приемов главное внимание обращается на научное обоснование и художественную концепцию». Перечень тем свидетельствует о широте познаний и умений этого человека: «Фотографическая оптика», «Химия фотографических процессов», «Цветная фотография», «Фотографическая проекция», «Основы художественной фотографии», «Фотоскульптура», «Фотопортрет», «Стереоскопическая фотография», «Кинематография».

Вместе с Дашкевичем в институте преподавали люди, имена которых сегодня известны каждому школьнику, – Всеволод Игнатовский, Ефим Карский, Николай Полозов, Николай Маслаковец, Николай Бойков, Константин Годыцкий-Цвирко, Владимир Терравский.

Кроме основной работы в МИНО, чтобы прокормить семью (а заработки преподавателя были невелики), он преподавал французский в политехникуме и в 13-й минской семилетке, первой в городе белорусскоязычной средней школе. Работая в нескольких местах, недоедая, он успевал еще заниматься разработкой белорусской терминологии по физике в научно-терминологической комиссии Наркомпроса БССР, участвовать в работе Минского общества истории и древностей и Белорусского вольно-экономического общества.

Итак, имя автора было установлено, но с чем были связаны сюжеты серии фотографий? Что было в 1923 г.? Ответ и на этот вопрос вскоре нашелся. В других фондах (надо же было выяснить, чем занимался Лев Дашкевич в терминологической комиссии) обнаружили материалы, рассказывающие об организации первой белорусской этнографической экспедиции, организованной Наркоматом просвещения Белоруссии и Высткомбелом для «научного исследования Белоруссии со стороны ее быта, этнографии, географии, археологии». Фотографом экспедиции был назначен Лев Дашкевич! Теперь все становилось на свои места. Стало понятно, по какому поводу были сделаны эти 82 фотографии.

В документе со строгим названием «Мандат» перечислены члены экспедиции – сотрудник Госархива Михаил Мелешко, член Инбелкульта, географ Николай Азбукин, этнограф, также сотрудник Госархива Александр Шлюбский должны были «производить этнографические изыскания в деревнях, хуторах, совхозах и местечках БССР, приобретать предметы домашнего быта для экспонирования на Всероссийской сельскохозяйственной выставке в Москве и для этнографического музея, а также производить описания бытовых предметов, делать зарисовки и фотографические снимки: природы, жилища, быта, типов населения и пр.».

Возложенная на экспедицию задача была чрезвычайно важной, поэтому всем советским учреждениям было велено «отнестись к экспедиции с полным доверием и предоставлять в ее распоряжение для осмотра необходимые предметы и сообщать нужные сведения», а также оказывать ей «полное и безотлагательное содействие».

Итак, имя автора, а также происхождение серии фотографий были выяснены. Однако личность его была настолько неординарна и притягательна, что захотелось узнать, что же произошло со Львом Дашкевичем дальше.

Документы из Национального архива поведали о его дальнейшей судьбе совсем немного. После возвращения из экспедиции Лев Урбанович занимает должность научного фотографа на медицинском факультете Белорусского государственного университета и занимается микрофотографией, рентгенографией, изготовлением диапозитивов, цветных фотографий по способу Люмьера и Липпмана, а также составляет проекты и чертежи оптических приборов – эпископа и эпидиаскопа. Архивные сведения о работе Дашкевича в БГУ оканчивались мартом 1924 г. Я предположила, что должность научного фотографа на медфаке была сокращена.

Лев Дашкевич в 1929 г. был членом кружка для изучения изобразительного искусства, где он выступил с докладом «Шляхі папулярызацыі выяўленчага мастацтва на Беларусі» («Пути популяризации изобразительного искусства в Беларуси»), основные положения которого были опубликованы во втором номере журнала «Маладняк» за 1929 г. В мае 1929 г. кружок был преобразован в Белорусское общество любителей белорусского искусства, Лев Дашкевич – в списке его учредителей. В 1936–1937 гг. Дашкевич читал 80-часовой курс фотографии на географическом факультете БГУ.

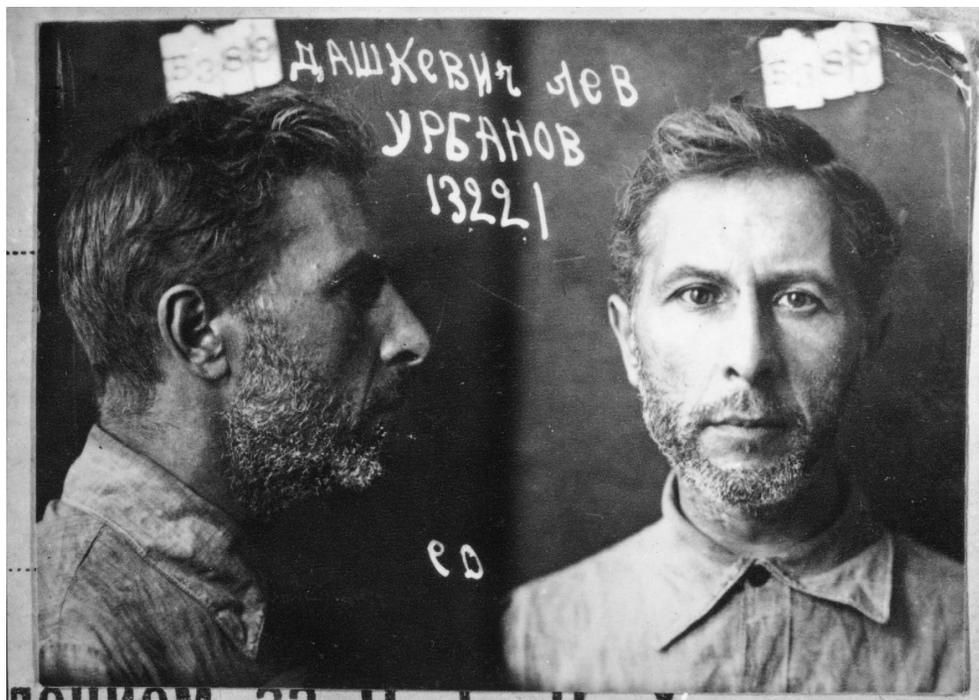
Национальная библиотека, белорусский отдел. Работаю с картотекой. И снова удача. Нахожу книгу Л. Дашкевича «Вада і жыццё», 1930 г. издания, Белгосиздат, тираж 5 тыс. экземпляров. Имя в издании не расшифровывается, но теперь я почему-то уверена – это Лев, Лев Дашкевич. Книга о роли воды в жизни человека была написана для детей, поэтому язык простой и доступный. Рассказать просто о сложных вещах под силу немногим, а у него все это получилось. Не пропал даром многолетний опыт преподавания Льва в гимназиях (вспомним, что до революции он преподавал физику, природоведение и французский язык!). А вот еще и несколько учебников по химии, переведенных Львом Дашкевичем на белорусский язык в 1929–1930 гг. И все...

Следом приходит мысль: если Лев Дашкевич работал в учреждениях культуры и образования и был знаком со многими деятелями науки и культуры Беларуси, возможно, он подвергался репрессиям? Пишу запрос в Архив Комитета государственной безопасности. Скоро приходит ответ и предложение ознакомиться с некоторыми материалами дела «Саюза вызвалення Беларусі». Оказалось, что Лев Дашкевич проходил как свидетель по первому массовому политическому внесудебному процессу в БССР. В мифический «Саюз вызвалення Беларусі» по воле ГПУ вошли 108 деятелей науки и культуры Беларуси: Ластовский, Лёсик, Некрашевич, Купала, Горецкий, Дубовка. Процесс не стал показательным только потому, что свою «вину» признали лишь 25 человек. Через три месяца Лев Дашкевич был отпущен на свободу. Из анкеты я узнала о местах его работы в период с 1924 по 1930 г., а также имена и даты рождения его жены и сына. В протоколе допроса Лев Урбанович упоминал о выходе в 1930 г. его книги «Вода и жизнь» (я обрадовалась, моя догадка оказалась верной!).

Именно здесь ждало следующее мощное потрясение – на анкете я впервые увидела его портрет! Снят, как и полагается, «профиль-анфас».

Но какое красивое и благородное лицо, и глаза очень усталые. Поразил его взгляд, сосредоточенный, обращенный куда-то внутрь себя...

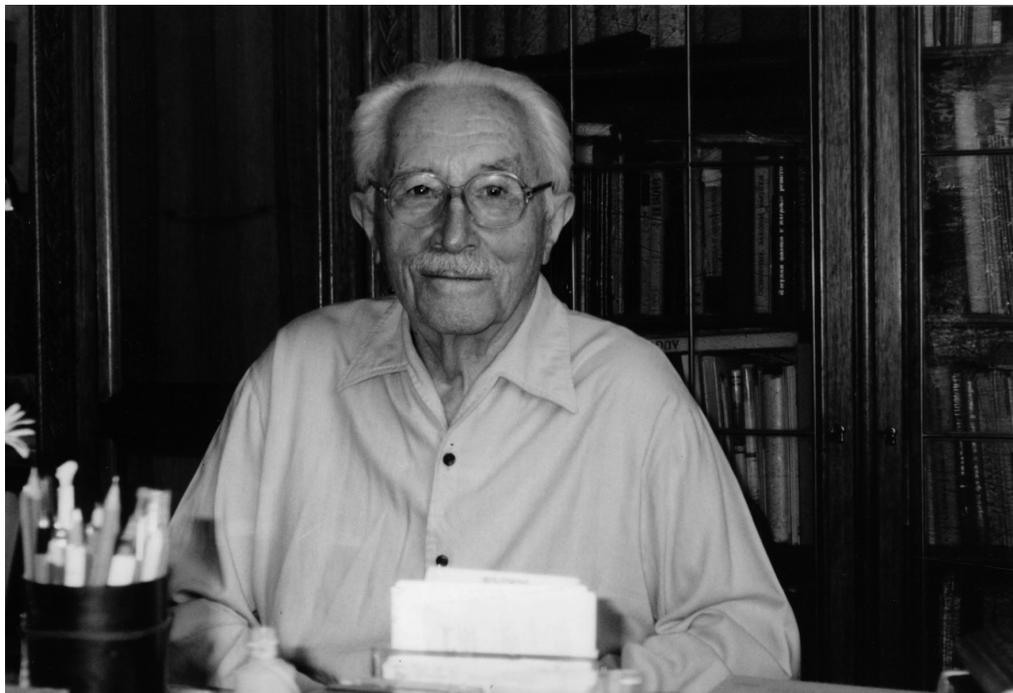
И дальше снова никакой информации. Последние сведения, найденные в архиве КГБ, датировались 1930 г.



Лев Дашкевич. Фото из архива КГБ. Июль, 1930 г.

После этого дальнейшая история поиска складывалась очень необычно. Ведь архивы уже молчали, вся возможная информация была получена, и где еще можно искать? Неизвестно. Магических способностей интернета тогда еще не было. И поискать родственников или людей, знавших знакомых Льва Дашкевича, было практически невозможно. И я снова отправилась... в библиотеку. Решила, поищу еще книжек по каталогу, может быть, что-то пропустила. И случайно перепутала. Раньше в библиотеке было несколько картотечных каталогов. Один содержал карточки с описанием печатных изданий, вышедших до 1962 г., другой – после этой даты. По ошибке я начала штудировать каталог изданий, выпущенных после 1962 г. И вдруг на фамилию Дашкевич нахожу книжку «Физические основы электронной техники. Физико-механические свойства твердых тел». Книга выпущена в 1986 г. Московским институтом электронного машиностроения. И имя у этого Дашкевича такое же – Лев, отчество удивительное – Леонардович. И вдруг как молнией пронзает – внук! Лихорадочно вспоминаю, что сына Льва Дашкевича по анкете арестованного звали Леонард. А найденный мной автор – Лев Леонардович! Да это же внук! И назван так в честь своего знаменитого деда. Теперь мне оставалось найти автора книги. Бегу в справочно-информационный отдел. Ищем справочники вузов Москвы – с советских времен все вузы переименованы. Находим нужный, находим его адрес. Теперь это Московский государственный институт электроники и математики.

Прихожу домой. Рассказываю о своей находке. А у нас гостит мамина сестра, моя тетья – Думалкина Ольга Ивановна. Слушает она мою тираду и вдруг заявляет: «Так я же этот институт заканчивала!» Вот это поворот, и весьма неожиданный!



Сын Льва Дашкевича – Леонард, 2001 г. Москва. Фото Надежды Савченко

Через несколько дней после отъезда тети раздался междугородний звонок. Звонила тетя Оля: «Записывай номер!» И продиктовала мне московский телефон. «Звони, только не затягивай. Спроси Леонарда Львовича». Здесь у меня была минута молчания. Я никак не ожидала, что СЫН фотографа – Леонард Львович Дашкевич, 1909 г. рождения, еще будет ЖИВ!

Ведь сейчас 2000 г., как такое возможно?! Вот так я рассчитывала найти внука, а нашла сына. Набрала номер, услышала мягкий певучий голос. Речь – песня. Ни одного слова-паразита, красивая, правильная. Сегодня редко кто так говорит. В голосе удивление и радость. И фраза, которая звучит у меня и поныне: «Кому оказался нужен мой Лев?»

Примерно через месяц, в один из жарких июльских дней 2000 г. в Москве состоялась моя первая встреча с профессором физики, доктором технических наук Леонардом Львовичем Дашкевичем. Человек удивительный, очень интеллигентный и очень-очень добрый. В то время большой популярностью пользовался роман Д. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», и потому родители назвали своего сына в честь главного героя романа, знаменитого Леонардо. В Москве он с 1934 г. – уехал учиться в аспирантуру после окончания Минского архитектурно-строительного техникума. До войны защитил кандидатскую и работал в Центральном научном институте промышленных сооружений. Женится на своей землячке – Ирине Леонидовне, дочери минского инженера Каминского. С 1943 г. преподавал физику в Военно-инженерной академии, а потом до самого выхода на пенсию (в 1989-м) возглавлял там одноименную кафедру. Он, как и его отец Лев Дашкевич, тоже увлекался фотографией. И тоже разрабатывал оригинальные

приборы и установки, изучал вопросы естественного освещения, тепловое и световое действие инсоляции. До сих пор любит поговорить по-белорусски, так как в Минске свои лекции по фабрично-заводской архитектуре студентам архитектурно-строительного техникума читал только на белорусском языке.

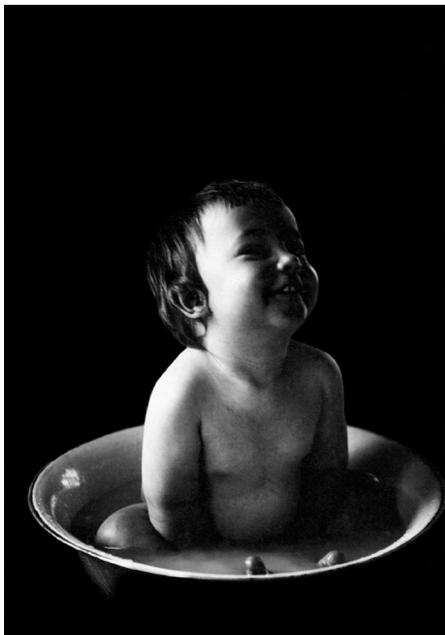
Оказывается, Леонард Львович уже давно интересовался происхождением своего рода. Для начала он включил кассетный магнитофон с записью, где он очень красочно рассказывает все, что знал о своих родителях, а также о прабабушках и прадедушках. И по мере его рассказа потихоньку из биографии Льва Дашкевича исчезали белые пятна. После скандального судебного процесса над белорусской интеллигенцией фотомастер и филолог, получивший образование во Франции, резко изменил сферу деятельности – ушел в медицину, стал научным сотрудником 1-го клинического городка и изучал явление люминесценции и ее возможности применения в практической медицине, в частности ранней диагностике раковых заболеваний. Перед самой войной он перешел на работу в Академию наук БССР, в Институт теоретической и клинической медицины. А во время войны, находясь в эвакуации во Фрунзе, занимался очень важными в условиях военного времени исследованиями – изучал роль и влияние ультрафиолета на ускоренное заживление ран. Раны при использовании его методик заживали в три-пять раз быстрее. Осенью 1944 г. он вернулся в освобожденный Минск. По-прежнему работал в академических институтах – теоретической медицины, а затем в Институте физиологии. Пытался внедрить свою методику ускоренного заживления ран в клиниках БССР, но не встретил поддержки. Та же судьба постигла исследования ученого в области люминесценции.

Все усилия Льва Урбановича по открытию собственной лаборатории, которая бы занималась дальнейшей разработкой этой темы, обучением и подготовкой молодых сотрудников, конструированием специальных приборов, были тщетными. И это несмотря на наличие положительных отзывов известных ученых-медиков Москвы и Ленинграда. Все детали и подробности научных разработок Дашкевича я узнала позже, уже в другом минском архиве – Центральном научном архиве Академии наук, где сохранились достаточно подробные отчеты старшего научного сотрудника, ученого секретаря Института, заведующего лабораторией Льва Урбановича Дашкевича.

А тогда, тем жарким летним днем, мы с Леонардом Львовичем с удовольствием рассматривали фотографии его Льва, которые прекрасно сохранились благодаря отъезду сына в Москву. В июне 1941 г. весь фотоархив (да и рукопись почти готовой кандидатской диссертации) Льва Дашкевича сгорел вместе с домом



Крестьянин, 67 лет, из д. Сергеевичи,
Игуменский повет, 1923 г.
Фото Льва Дашкевича



Портрет сына Леонарда
во время купания. Минск, 1910 г.
Фото Льва Дашкевича

на Красноармейской улице, однако у его сына Леонарда сохранились многие работы отца, причем исполненные совершенно в другой манере, чем фотографии этнографической экспедиции.

Здесь и совершенно замечательный портрет маленького карапуза, купающегося в тазике, выполненный способом «пигментная печать», и прекрасный лесной пейзаж с двумя соснами в Борисовском районе, напечатанный способом «бромойль», и безупречный, воистину шедевральный снимок «Портрет жены Зинаиды». Он сохранился в двух вариантах – тонированный в голубой цвет и увеличенный, слегка размытый, благородного коричневатого тона.

На фотографиях женщина в легких прозрачных одеждах у окна поправляет на своих пышных волосах красивый белый бант. Эти фотографии показывают Льва Дашкевича как талантливого фотографа-пикториалиста. В истории белорусской фотографии он единственный, кто занимался подобными опытами в Беларуси.

Я не называю другую величину – польско-литовско-белорусского фотографа Яна Булгака.

Леонард Львович очень сожалел, что не сохранились фотопортреты Янки Купалы, Якуба Коласа, Стефании Станюты, Язэпа Лёсика, Николая Бойкова и других деятелей белорусской науки и культуры, с которыми Дашкевич был очень дружен и часто их фотографировал.

Очень внимательно Леонард Львович изучал копии документов из архива КГБ, вскользь отметив, что отец не любил вспоминать об этом периоде своей жизни. Три месяца он находился в заключении, и ему, по выражению сына, повезло. Узнав, что Лев Урбанович хорошо разбирается в химии и медицине, его привлекли к работе в тюремной аптеке. Памятуя ту страшную июльскую ночь, когда случился обыск, а затем и арест отца и когда из дома забрали все его письма, тетради, Леонард Львович до сих пор уничтожает всю свою переписку.



Портрет жены Зинаиды Ануфриевны.
Эривань, 1912–1913 гг.
Фото Льва Дашкевича



Рыбаки с комлей. 1923 г., д. Хотляны. Фото Льва Дашкевича

В последний мой приезд мы встречались с Леонардом Львовичем еще один раз. И снова он рассказал и показал мне много нового. А в конце встречи сделал Беларуси царский подарок – передал в дар Национальному музею несколько десятков авторских работ отца.

В музее находится фотокамера Льва Дашкевича, купленная мастером в период наибольшей материальной стабильности семьи в Закавказье. С помощью камеры мастер производил панорамную и портретную съемки.

А еще я узнала подробности переезда Дашкевичей из Закавказья в Беларусь. Они просто потрясают. Семья выехала из Елисаветполя (совр. Ганджа, Азербайджан) в 1918 г., а прибыла в Минск в конце мая 1920 г. Ехали через Баку, затем на пароходе в Дербент, поездом в Кисловодск, где Лео даже пошел во 2-й класс. Затем был Новороссийск, и далее благодаря отцу, знавшему в совершенстве французский (беседовал с французом, комендантом Новороссийска) и польский (сдружился с польскими эмигрантами), смогли получить пропуск на пароход в Стамбул. С большими трудностями на товарном поезде, через Болгарию, Австрию, Чехословакию, Польшу семья возвращалась на родину, в занятый поляками Минск. Сложное, драматичное время.

Много раз я думала о той ситуации выбора, в которую был поставлен этот человек. Что делать – остаться в Варшаве, где поезд стоит вот уже несколько дней, или ехать в Минск? Там, в Минске, живет мать Антонина Ивановна, сестра Шура (отец умер в 1919 г. от туберкулеза) и родители жены Зинаиды, дружная семья Книжниковых, также обосновавшаяся в городе.

Уцелел и выстроенный отцом Урбаном Клеофасовичем дом (район ресторана «Белая вежа» и пивзавода «Оливария»). Как я вижу сейчас, этот выбор был ключевым в судьбе Льва Дашкевича. Останься он в Варшаве, все сложилось бы совсем по-другому. Прекрасно владеющий польским, французским языками, возможно, Лев Дашкевич стал бы одним из известнейших фотографов своего времени (пример Яна Булгака перед глазами). Ведь тогда в Польше активное развитие получила пикториальная и краеведческая фотография, а именно в этих направлениях активно работал Лев Урбанович. А возможно, он стал бы крупным ученым с мировым именем. Но выбор был сделан – он возвращался в Минск. Однако это уже совсем другая история...

За день до открытия выставки в Государственном литературном музее имени Янки Купалы были обнаружены два портрета песняра с заветными инициалами «Л. Д.». Сразу вспомнилась печальная фраза, высказанная Леонардом Львовичем: «К сожалению, портреты не сохранились...» Один из них был помещен на вклейке в сборнике произведений Купалы, второй опубликован в газете «Советская Белоруссия» по случаю 120-летнего юбилея литературной деятельности. В тот год они оба – Лев Дашкевич и Янка Купала – отмечали свой 120-летний юбилей, и поэт словно пришел поздравить своего друга с выставкой. Кстати, один из этих портретов был воспроизведен художниками на памятной монете Национального банка РБ, посвященной 120-летию юбилею Я. Купалы.



Женщины в воскресенье в д. Хотляны, Шацкая волость, Игуменский повет. 1923 г. Фото Льва Дашкевича



На даче под Минском. 1920-е гг. Фото Льва Дашкевича

Некоторые удивительные вещи, связанные с именем Льва Дашкевича и его судьбой, продолжают происходить еще и сейчас... Но теперь уже все по-другому: имя Льва Дашкевича мы найдем во всех энциклопедиях. Третий фестиваль художественной фотографии «Сутокі», проходивший в Минске в 2002 г., был посвящен 120-летию Льва Дашкевича. Десять лет спустя, в 2012-м, состоялась выставка современной пикториальной фотографии «Метаморфозы». И снова с посвящением первому пикториалисту Беларуси Льву Дашкевичу.

Старинный шляхетский род Дашкевичей, к сожалению, прервался. Единственная дочь сына Леонарда Катенька в 18 лет трагически погибла в автокатастрофе... Лев Дашкевич умер в 1957 г. и похоронен в Минске на Кальварийском кладбище. К сожалению, его могилу я не нашла.

Имя этого удивительного человека помнят, уважают и ценят мои современники. И я безмерно благодарна тем людям, которые встречались на моем пути в нужное время и дарили нужную информацию, давая верное направление поиску. Главным было – не пройти мимо, найти и услышать.

НА МАЛОЙ РОДИНЕ

Лариса Солодкина

Несколько лет назад я жила в Слуцке, в белорусской благословенной провинции, и работала в редакции газеты «Слуцкий край». Меня, минчанку, полученный опыт потряс, как путешествие на обратную сторону Луны.

Газета «Слуцкий край», в которой я работала, и сегодня выходит два раза в неделю, в пятницу – толстушкой на 16–20 полосах. В небольшом городе, где общественный транспорт нередко соседствует с гужевым, – отлично укомплектованная редакция: в распоряжении сотрудников самые современные компьютеры, японские фотоаппараты – по одному на каждого, а также диктофоны ведущих фирм. Вдохновляли и светлые малонаселенные рабочие кабинеты.



Трапеза. Семья Башура. Фото Ларисы Солодкиной

Редактор Анатолий Владимирович Жук досматривал редакцию как собственное хозяйство – на совесть. Мы участвовали во всех республиканских акциях и конкурсах, проходили курсы повышения квалификации. Придумывали и разрабатывали новые проекты. Особенно интересны были приложения. Они, по сути, становились «газетой в газете». Одно из таких приложений, «Святлица», вела я.

Нервотрепки тоже хватало! Редактор перед сотрудниками ставил неуклонную задачу: писать о местных людях – конкретных – так, как никто об этом еще не писал. О каждом человеке – в очерке, рассказе или интервью. А если принять во внимание, что это требование распространялось и на информацию, то можно вообразить, в какую панику мы иной раз впадали. Ну, как написать – в виде откровения! – сообщение о том, что механизатор Петров перевыполнил план посева зерновых, а работники Слуцкого сыродельного комбината по-прежнему наращивают объемы производства молочной продукции. При этом мгновенную скорость написания и срок подачи материала никто и не думал отменять!

Признаться, мне в этом отношении было легче, чем другим. Я – человек приезжий, профессиональный искусствовед, получивший в годы далекой юности журналистское образование. Для меня, действительно, в глубинке многое стало настоящим открытием. Ведь в Минске я занималась вопросами изобразительного искусства. Работала в одной из престижных галерей. «Частные» вопросы: «Как прошло детство художника? Кто его родители?» мною просто не поднимались. А люди других специальностей меня и вообще не интересовали. «Я же не журналист!» – с некоторой долей превосходства думала я. И вот жизнь повернулась ко мне другой стороной.

Помню, как на полях Слутччины я впервые увидела современные комбайны. Поехала по заданию в деревню: написать, как идет уборка хлеба. Стою на краю поля, думаю, что делать дальше. И вдруг вдали, из-за кромки леса, увеличиваясь и надвигаясь, как в фильме-триллере, стали появляться невиданные мной объекты: то ли машины, то ли бронированные существа-бункеры! Высотой примерно в два этажа. Это и были новейшие современные комбайны. Это ли не фантастика?!.. Я так и написала в своей заметке.

Прочитав ее, редактор на мгновение лишился дара речи и сказал, что мой материал позорит редакцию. Впервые им была произнесена фраза, которая потом из его уст звучала довольно часто: «Интересно, где Вы до этого времени жили?..» Сей риторический вопрос подтверждал наличие различных пластов реальности.

Мои минские друзья-художники были в шоке: я встречаюсь с людьми для того, чтобы узнать их проблемы, расспросить о родне, производственных успехах. Езжу на поля, свинофермы, посещаю фабрики. И об этом пишу. А как же высокие материи?.. Но я посмеивалась, тихонько пробиралась своим путем, еще неизвестно каким, но – своим.

Из наблюдений отмечу: глобализация, ее нивелировка сюда, в Слуцк, еще не добралась – лица людей отмечены живостью и неповторимостью. Здесь существуют редкие отношения. В их основе (к немалому изумлению столичного жителя!) обнаружишь ничем не прикрытые свойства человеческой природы: милосердие, совесть, простодушие. А еще любознательность. Эти качества не прячут даже от малознакомых людей. Это ли не бесстрашие?.. В мегаполисе такое встретишь редко.

Там, в провинции, я встретила тех, кто своими руками создает реальные вещи окружающего нас мира. Эти люди строят дома, в которых живут они и их дети.



Солдат Иван Рей.
Фото Ларисы Солодкиной

Сеют зерно и собирают урожай. Пекут домашний хлеб. Их жизнь совпадает с жизнью и ритмами природы. Таких людей в Слуцке большинство. Работа остальных, как и в столичных городах, связана с потоком бумаг и делопроизводства.

Жизнь района меня поразила. Одними статьями не выразить своих впечатлений. Требовался видеоряд. Благо мне, как и другим сотрудникам, вручили фотоаппарат, показали, куда при съемке смотреть, на что нажимать, – и я отправилась на редакционное задание. По задумке редактора корреспондент не должен зависеть от штатного фотографа. Эту должность в редакции сократили.

С того времени я с фотоаппаратом не расстаюсь. Позволю себе высказать неко-

торые размышления по этому поводу. На мой взгляд, в фотожурналистике есть два полюса. На одном – высокопрофессиональные фотографы, со знанием журналистики, ее задач. Сквозь них журналистика как бы «проросла».

И есть дилетанты. К этой категории отношусь и я. То, что я вижу или готова увидеть в кадре, не всегда видит профессиональный фотограф. Даже если мы снимаем один объект. У нас разные задачи. Ведь многое я воспринимаю как искусствовед – через смыслы художественных напластований. У меня и в повседневной жизни своя обостренная реакция на цвет и стиль, композицию, свое понимание красоты. Как правило, эти качества я не выставляю напоказ. И так хватает проблем.

Искусствоведческое прошлое позволило мне довольно быстро разобраться в стилях газетной фотографии. Более всего меня интересовал портрет. Именно это и требовалось газете. Существуют определенные требования для фотографии на первую полосу. Я бы определила их как «парадный портрет». Иное требуется для фотографии к очерку, интервью или информации. К тому же есть и художественная фотография, а она не всегда является документом. Но исподволь свои работы я стремилась незаметно свести именно к ней. Иногда это удавалось.

В работе у меня есть правило: когда я прихожу к человеку на съемку, он для меня – еще до встречи! – самый лучший, самый значительный. Тем более я не лгу – ни ему, ни себе. Кто знает, кому и сколько суждено прожить. Может, этот человек и есть моя самая последняя встреча на земле?..

Вот откуда у меня к нему нежность, сочувствие, искреннее восхищение. Проявления моих чувств – сдержанные, но от этого, быть может, еще более убедительные.

Человек, как правило, ошарашен таким к себе отношением и – раскрывается. С тем, о ком собираюсь писать, я обычно договариваюсь, что фотографировать буду по ходу дела, «случайно», что эти фотографии – подготовительные, проверка на освещение, и потому специально для них позировать не надо.

Расположив к себе, фотоаппаратом ловлю выражение лица, пластику движения. Придумываю композиции. Все это делаю непринужденно, беседуя, так, чтобы человек не смущался и, в конце концов, «забыл» о моем фотоаппарате. Работа от этого только выигрывает.

Например, есть у меня одна из моих любимых фотографий на первую полосу: два заливающихся смехом механизатора на фоне комбайна, с колосьями в руках. Как иллюстрация к трудовым достижениям хозяйства. Один из них, почесывая чуб, приподнимает рукой кепку. Читатели газеты думают – от избытка молодости и высокого урожая. Ан нет! Это я с фотоаппаратом в руках залегла перед ними в полосе сжатой пшеницы, взлохмаченная, готовая к дальнейшим перебежкам – и при этом с самым живым выражением на лице. Со степенными деревенскими женщинами, моими ровесницами, такого быть не могло! А расскажешь – не поверят. Так что невольно обхохочешься.

Вообще, я думаю, если хочешь достичь некоторых истин в творчестве, то нельзя бояться быть смешным, некрасивым. А среди профессионалов – не стыдиться своего невежества. Иначе оно при тебе останется навсегда. Это задание особенно трудно для женщин. Но иного пути в работе я не вижу.

Позиция редактора «Слутского края» держалась на трех «китах». Это были темы, которые им возводились в святость: люди труда, ветераны Великой Отечественной войны и молодежь. На них держалась не только газета, но и личная жизнь этого человека, а также жизнь и история его крестьянского рода. Таких людей на Слутчине большинство. Ко мне вдруг пришло ясное осознание: к этим людям принадлежат и мои родители, все их военное поколение. Значит, принадлежу и я.

В дальнейшем это повлияло на написание моих материалов. К тому времени был составлен проект «Святлицы». Согласно макету, на первой полосе этого приложения размещался большой материал о ком-нибудь из знаменитых людей Слутчины. К нему обязательно прилагался фотопортрет героя. Однажды избрали кандидатуру – Валентину Павловну Русак. О ней я хочу рассказать подробнее.

Я позвонила и пришла к ней домой – в обычную деревенскую хату. Эта немолодая хрупкая женщина с ниткой неподдельного жемчуга на шее – заслуженный строитель Белорусской ССР. Человек как будто из другой жизни.

Поражало внешнее несоответствие: почти изыск в облике и – такая грубая, мужская профессия. Я приготовилась вести разговор сочувственно: мол, изрядная часть жизни прошла, да в таком тяжелом труде – жаль, а что поделаешь?..

Но она, обладательница нелегкой судьбы родившихся в 1930-х гг., хорошела, когда говорила о своей работе. Поднимала легкие рукава шелкового платья, показывая на руках застаревшие шрамы, говорила: «Моя профессия – каменщик. Увы, кирпичи или камни на стройке не всегда принимаешь прямо в руки. Бывает, и мимо падают. Больно, конечно, натерпелась. Но это все пустяки... За счастье цена не велика».

Разговариваем, а я присматриваюсь к ней, ее обстановке, интуитивно соизмеряю еще не сделанную фотографию с акцентами еще не написанной статьи. Так появилась композиция, где Валентина Павловна листает семейный фотоальбом с портретом, на котором она сама снята в 18 лет. Эта фотография и была помещена в газете. Выбор сделали из нескольких вариантов.

Валентина Павловна рассказывала о себе:

«Я родилась – не удивляйтесь – на дне Рыбинского водохранилища, в деревне Федоринская. В 1938 г. наш район был затоплен – весь сельский совет – 67 деревень, в том числе и наша деревня. Я была маленькой и не помню, но мама говорила, что люди плакали, покидая родные места. Да что изменишь?



Встреча с молодостью. В. П. Русак. Фото Ларисы Солодкиной

Мои родители накануне затопления переехали жить в деревню Давыдково в пяти километрах от Пашехони, куда в свое время Салтыков-Щедрин приезжал и про наши места роман написал. Я хорошо помню каменные торговые ряды, которые он описывал в своей книге, – бывший постоялый двор и магазины».

У меня сразу мелькнула мысль – не сделать ли этот акцент – «на дне» – главным – и для текста, и для портрета. И не пересечь ли в статье две исторические линии – времена Салтыкова-Щедрина и современность? Но материал властно повернул в другую сторону, мои планы оказались несостоятельны. Я с легкостью их оставила.

Валентина Павловна продолжала:

«Мой отец работал на сплаве леса, который плотами отправляли вниз по речке Согаж. Мама работала в хозяйстве. У них родились восемь детей, я была самой старшей. В Пашехони закончила семилетку, а потом еще два года была в няньках – у школьной учительницы досматривала детей. Затем уехала на стройку в Ленинград. В то время мне было восемнадцать лет».

Она рассказывала, что очень гордилась, что будет жить и работать в таком большом городе. Вспоминала, как утром на работу ездила электричкой из пригорода, работала подсобницей каменщика, раскладывала кирпич, раствор подавала. Свободное время не теряла зря: просила давать ей сложные задания. Пойдут мастера на «перекур» или на обед, а она часть их работы и сделает, например угол дома кирпичом выложит. И это – тоненькая, юная девушка!

Валентина Павловна активно участвовала в социалистических соревнованиях, побеждала. Была бессребреницей – могла и от премии отказаться, чтобы другие победителями стали. В 1971 г. ей в Слуцке вручили орден Трудового Красного Знамени. В 1986 г. наградили орденом Ленина.

Она и мужа на стройке встретила, Виктора Ивановича Русака, родом со Слуцкины. К нему жить переехала. Сейчас она вдова. Молодость куда-то ушла. У детей свои семьи, растут внуки, ее почитают и любят. Валентина Павловна благодарна Родине, всем людям, с кем хоть однажды свела ее судьба. Она жить не может без своей профессии. Обо всем вспоминает с любовью и радостью.

«Может, это и есть формула счастья? – думала я. – Но поймет ли эту женщину человек, сызмальства живущий в условиях тотального рынка? У него и акценты расставлены по-другому. Это ведь как с другой планеты. Как подать материал, найти единство между действительностью, текстом и фотографией?»

Передо мной была женщина – обладательница несбыточного счастья. Она знала то, что знали загадочные и прекрасные дамы на полотнах Боттичелли, портретах Боровиковского. Глаза этих женщин – из разных эпох и сословий – излучали единый свет и тайну. На кухне, где мы пили чай, я мысленно выстраивала композицию будущего портрета. Время от времени делала «подготовительные» снимки. Уверена, то чувство, с которым фотограф смотрит в объектив, передается самому строю фотографии.

Некоторое время спустя материал о Валентине Павловне мною был подготовлен.

Говорят, если хочешь фотографировать – фотографируй, если хочешь ходить – ходи. Я благодарна судьбе за те годы, которые провела в Слуцке. За то, что старинный герб этого города, восходящий ко временам Радзивиллов, – крылатый Пегас. За то, что эта земля навечно – вотчина святой праведной Софии, княгини Слуцкой. Этот край богат, здесь так талантливы и самобытны люди. Сейчас я по-прежнему живу в Минске, занимаюсь фотографией – новым для себя делом. И при этом мои навыки – житейские и профессиональные –нисколько мне не мешают.

ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА В ЗРИМЫХ ОБРАЗАХ ЕЕ УЧАСТНИКОВ И ОЧЕВИДЦЕВ

Виктор Шимолин

Анри Барбюс писал: «После своей смерти человек может жить только на земле». Каждый, прочитавший эту фразу, увидит в ней свой сокровенный смысл. Газетному фотографу после смерти суждено жить в своих моментальных произведениях, в запечатленных им образах. Тайна этой истины не открыта и поныне, но мы постараемся приподнять над ней завесу.

Одна из аксиом фотододела гласит: «Научить фотографировать нельзя, можно только научиться». Справедливость этого афоризма доказана и подтверждена многолетней практикой. Учебные заведения с фотографическим профилем готовят ежегодно десятки и сотни дипломированных специалистов, которые должны и умеют «выстраивать кадр». Кадр есть, а вот результата нет. Великое множество изображений вполне соответствуют жанровому виду, но не вызывают ответной реакции зрителей, так как не задевают их чувств. Занимаясь фотожурналистикой на протяжении четырех десятилетий, я постоянно общался с коллегами по цеху, удивлялся их способности отражать великолепие мира одним-единственным и неповторимым кадром.

Многих из тех, кто поражал современников свежим взглядом на окружающий мир, уже нет с нами. Но остались их работы, которые сохранили дух и содержание советской эпохи с ее трагедиями, проблемами, страстями.



Защитник
Брестской крепости В. И. Фурсов.
Фото Михаила Ананьева

Моими наставниками в школе профессиональной фотожурналистики в разные годы были люди, прошагавшие войну: Алексей Лукашев, Александр Дитлов, Семен Коротков, Михаил Ананьев, Владимир Китас, Василий Аркашов, Владимир Лупейко. Они не делили себя по национальному признаку, а считали себя советскими фотографами и фоторепортерами. Из этой плодотворной по количеству и высокому качеству отснятого материала «могучей кучки» перешли в новый век немногие. Возможно, пропущены и другие имена, но вспомню знакомые и дорогие мне по совместному хождению в народ с верным другом фотоаппаратом.

Незабываемые минуты коротких встреч вспыхивают в памяти, как только появляется возможность рассказать новому поколению фоторепортеров о творческих «секретах» их старших коллег, переживших Великую Отечественную войну. В атаку на врага фоторепортеры шли и бежали наравне с бойцами с тем лишь отличием, что их руки сжимали не приклады автоматов, а трофейные лейки и славные американские кодаки.

Еще подростком Алексей Лукашев воевал с немцами в составе партизанского отряда, ходил в разведку, подрывал вражеские эшелоны. В 1960–70-х гг. он «засветился» в редакции газеты «Вечерний Минск», где его ценили за безотказность в выполнении редакционных поручений и умение выбрать оригинальный ракурс. Алексей видел удачную композицию кадра там, где ей быть вовсе не полагалось.

Он умел вычленять главное, отделять его от второстепенных деталей как в портретных съемках, так и в пейзажных. Из его фотографий рождались плакаты к традиционным государственным праздникам. Окружающий мир виделся Алексею солнечным, праздничным и веселым. Возможно, он был романтиком, верил в светлое коммунистическое завтра, и ему просто хотелось видеть окружающую действительность именно такой после трагических лет оккупации Беларуси, опаленной пожарищами городов и деревень.

Такое же романтическое видение послевоенного мироустройства характерно и для творчества старейшего белорусского фотомастера Александра Дитлова. Однажды, вскоре после своего девяностолетия, он встретился по моей просьбе со студентами-журналистами и поразил их свежим юношеским взглядом на современность. «Хорошим фоторепортером, – отмечал он, – можно стать с рождения. Но такое случается редко. Это – Божий дар. Но можно развивать способности и таланты». Александр Сергеевич ускорителями в развитии талантов считал занятия музыкой, увлечение беллетристикой, живописью, участие в художественной самодетельности.

Александра Дитлова часто называют мастером документальной фотографии. Но если говорить о картинной плоскости снимка, то это неверное определение. Любая фотография документальна в своей основе, а вот художественной ее делает талант автора, его одухотворенная душа. Вот почему фотожурналистику величают искусством художественного документализма. Вглядитесь в работы Александра Дитлова «Подбитый немецкий “тигр”», «Солдатская каша», «Пулеметчик Николай Качанов» и целый ряд других, которые полностью подпадают под это определение и имеют не только документальную, историческую, но и художественную ценность.

Подобным видением мира отличался и Василий Аркашов, прошагавший в солдатских сапогах от стен «Фотохроники ТАСС» в Москве до Бранденбургских ворот в Берлине. Тысячи кадров его фронтовой летописи хранятся в Белорусском государственном архиве кинофотодокументов в Дзержинске и ждут своего исследователя. В. Аркашов видел в документальной фотографии материал, нуждающийся в доработке, в дополнении, в фотомонтаже. Фотошоп, достижение XXI в., заменяли в военные и послевоенные годы клей, ножницы и собственная фантазия автора. Вглядитесь в его снимок «Воин-освободитель целует родную белорусскую землю». В. Аркашов определил свою работу как фотомонтаж, хотя разглядеть с первого раза вмешательство извне невозможно. Лишь при пристальном рассмотрении можно догадаться, что фоторепортер вклеил в основной снимок хмурые облака, которые придают изображению определенную глубину пространства и передают суровость обстановки.

Одновременно кадр можно назвать плакатным, понятным и без слов. Вероятно, таково было время, когда фотография на войне выполняла функцию оружия, воодушевляла бойцов на подвиги, призывала к мужеству, прославляла героизм. Присмотритесь к портрету пулеметчика Николая Качанова. При некоторой постановочности кадра и отрежиссированности съемки, мы верим тому Александру Дитлову. Жизненная правда, которую удалось передать ему, как и авторам большинства запоминающихся кадров, заключалась не в позе героев, а в умении раскрыть средствами композиции характер, передать образ, настроение, сиюминутное состояние.

Авторы фотографий, составивших фотолетопись Великой Отечественной войны, стремились усилить доходчивость изображения применением фотомонтажа. Несколько снимков с помощью ножниц и клея создавали совершенно новое изображение, делали его завершенным, понятным. При этом искажения жизненной правды не происходило. Ведь так могло быть, и авторы добавляли в свои работы минимум выразительности, вклеивая в картинку облака, атрибуты боевых действий. Наглядным примером могут служить работы Василия Аркашова «После боя» или знаменитая фотокартина «Горе» Дмитрия Бальтерманца.

Фотомонтаж как жанр фотожурналистики использовал и Александр Дитлов. К этому его принудили объективные обстоятельства.

В Белорусском государственном музее истории Великой Отечественной войны хранится фотография – групповой портрет, объединивший 49 кавалеров ордена Славы 2-го Ярецевского мотоциклетного полка, участвовавшего в освобождении Беларуси.



После боя. Фото Василия Аркашова



Пулеметчик Николай Качанов. Фото Александра Дитлова

Распоряжение сфотографировать одновременно всех бойцов Дитлов получил неслучайно. Именно столько солдат осталось в живых после уничтожения ими из засады вражеской колонны, бежавшей на запад под ударами наступающей Советской Армии.

Поскольку ни в один кадр такое количество людей не могло поместиться, автор прибегнул к фотомонтажу, фотографируя поочередно группы из нескольких человек, а затем склеивая снимки в ленту.

«Меня поразили эти ребята. Война, а они все с иголочки, в чистых гимнастерках, – вспоминал Александр Сергеевич. – А один, правoffланговый, в такой белой, как будто в новой. Потом оказалось, что он ее каждый день стирал...»

И еще один фотоштрих к портрету ветерана белорусской фотожурналистики. В видоискатель его фотоаппарата попал козленок, привязанный к подбитому немецкому танку. Картинка рождала вполне понятные ассоциации, создавала видимый контраст мира и войны. Текстовку под снимок автор сделал лаконичную: «Подбитый немецкий “тигр”. Берег Березины, июнь 1944 г.». Однако ощущения Дитлова в полной мере удалось передать знаменитому детскому поэту Самуилу Маршаку:

Травой поросшая полянка.
Здесь, меж осколков и воронок,
Привязанный к орудью танка
Пасется ласковый козленок.

Он кувыркается по-детски
И понимает он едва ли,
Что этот пленный танк немецкий
Когда-то «Тигром» называли.

А танк, проделавший походы,
И оказавшись на покое,
Доволен, что лишил свободы
Хоть это существо живое.

Нет сомнений, что притягательность профессионально выполненной фотографии заключена в типизации образа героя, а также в психологии отражения его автором. Субъективный характер восприятия отражает чувства, мировоззрение и мироощущение автора. Следует учитывать внешние факторы, такие, например, как условия съемки, уровень технической оснащенности фотографа. Все эти слагаемые синтезируются в сознании и воплощаются в фотографической композиции. Идеальная композиция предусматривает гармоничное расположение основного объекта, элементов плана и фона (пейзажа, например).

...Очутившись в Минске вскоре после освобождения города, Дитлов запечатлел на пленку жанровую сценку, ставшую со временем своеобразной психологической фотоновеллой о первом дне мира, еще одной иллюстрацией фотохроники войны.

...На городском тротуаре, под охраной советского солдата, расположилась группа немецких военнопленных. Впрочем, не расположилась, а скрючилась, сжалась от страха, от неизвестности и жалости к собственной незавидной судьбе. Уже без знаков различий, бывшие покорители Европы задумались о постигшей их трагедии. А ведь как здорово, под фанфары, все начиналось...

Во взглядах и на лицах немцев легко читаются безнадежность и неопределенность. Эти нюансы заметил наметанным взглядом Дитлов и нажал на спусковую кнопку фотоаппарата. Как вдруг в видоискателе заметил мальчугана лет шести-семи, который с легкостью поместился в кадр. Вот он, в коротеньких штанишках, руки в брюки, поравнялся с пленными немцами и тут же принял позу, выразившую презрение к уже не страшному врагу.

Обратим внимание именно на «руки в брюки» и гордо поднятую белокурую головку. И еще одна живописная и многозначительная деталь, характеризующая благородство белорусов, прошедших пекло оккупации: собравшиеся вокруг военнопленных минчане и советские солдаты не выказывают к ним своего негативно-го отношения или негодования.



Подбитый немецкий «тигр». Берг Березины, июнь 1944 г. Фото Александра Дитлова

И Дитлов, оценив по достоинству момент, нажимает на фотоспуск еще раз. Удача бывалого фоторепортера, которая сама по себе не приходит!

Судьба другого (не менее известного) военного фотохроникера Семена Короткова – пример жизни миллионов его сверстников, которых на поверхность бурного житейского моря выплеснул водоворот Октябрьской революции. Бывший беспризорник выучился на токаря, а путь в фотожурналистику начинал с фотолубительства. Нашел призвание в фотопублицистике и вырос до спецкора «Правды». В годы войны в центральной печати публиковались его фронтовые фоторепортажи. Кто и когда подсчитывал их количество? В борьбе с фашизмом прославилось немало фронтовых фотокорреспондентов. Но знаменитым человека делает случай...

Весной 1965 г. в газете «Комсомольская правда» появился снимок Короткова «Мать» (под другим названием «Свидание с сыном через двадцать лет»). Читателей до глубины души потрясло проникновение автора в образ эпохи и ее трагизм, ведь сыновей потеряли на войне миллионы матерей.

Поэта может прославить единственная строчка, фоторепортера – одна фотография. Пример из творческой биографии Семена Короткова тому подтверждение.

Однажды в отпуске, глубокой осенью 1968 г., я решил сочетать приятное с полезным и отправился к Черному морю. В дорожную сумку наряду с курортными принадлежностями упрятал и выдавший виды «Зенит» с несколькими катушками черно-белой пленки. Здесь же поместился пакет с фоторепортажами о Белоруссии и Минске. В выборе темы ошибки не было: вся страна готовилась отпраздновать очередную годовщину образования СССР, а потому мои творения, решил я, пришлись бы кстати любой газете, как ложка к обеду. Пакеты с снятым и написанным материалом благополучно прибыли со мной в солнечный Сухуми.

Прошли годы, но я до сих пор помню теплую встречу в редакции газеты и рассказ Семена Короткова об истории рождения знаменитого фото. Во время тяжелых боев под Севастополем, в 1942 г., он сфотографировал абхазского парня – морского пехотинца, красивого улыбающегося моряка, грудь которого перепоясывали пулеметные ленты. В это время началась бомбежка, затем бойцы помчались на передовую и фоторепортер не успел даже спросить и записать имя и фамилию своего визави.

На следующий день Семен Коротков попытался найти бойца, но ему сообщили трагическое известие: во вчерашнем бою морской пехотинец погиб смертью храбрых. Фотография осталась безымянной, что не давало покоя автору. Уже после



Минск. Первый мирный день.
Фото Александра Дитлова

Победы, работая разъездным фотокорреспондентом газеты «Советская Абхазия», Коротков показывал всем, с кем встречался, фото погибшего воина, но никто не мог его опознать. Однако настойчивость журналиста была вознаграждена.

Однажды жители высокогорного абхазского аула признали своего земляка Алексея Аршбу и показали Короткову дом, в котором жила его одинокая мать. Семен Осипович отправился по указанному адресу. Поздоровался, а затем достал из сумки фотографию и протянул старушке, сидевшей на деревянных ступеньках дома. Постояв немного, повернулся и пошел назад. Но что-то заставило вдруг остановиться, обернуться. Возможно, профессиональное чутье. «Лейка» мгновенно взлетела вверх, к глазам, Короткову осталось лишь нажать на спуск затвора.

Фронтовые фоторепортеры в своем рискованном творчестве имели немало общего, что их объединяло, и одновременно несли в себе яркие, сугубо индивидуальные черты, которые помогали им создавать единственный и неповторимый образ современника и современности, отражаемый буквально в каждой из фоторабот. Большинство из них не имели высшего образования. К занятиям газетной фотографией они пришли из стен лабораторий, заводских цехов, армейских казарм. Действительно, множество фоторепортеров объединила солдатская шинель: война призвала к оружию миллионы мужчин. Пережив военное лихолетье на передовой, в тылу, в партизанском отряде, некоторые из бывших бойцов решили рассказать о себе, о переломных годах отечественной истории самым ярким и выразительным образом – языком светописа.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие (С. В. Дубовик).....	3
----------------------------------	---

I. ОПТИЧЕСКАЯ МАГИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ

«Золотое сечение» фотографии (Нина Фрольцова)	7
Современная белорусская фотожурналистика в медиасфере интернета (Александр Градюшко)	30
Фотографика в графическом дизайне: коммуникативные и изобразительно- выразительные особенности (Полина Лежанская).....	46
Противоречия бифуркации фотоизображения (Татьяна Орлова).....	57
Образ и жанр в формате фотожурналистики (Виктор Шимолин)	62

II. МАСТЕР-КЛАСС ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ

Дороги и встречи (Николай Амельченко).....	77
Колер – крапавы, або Пацалунак ад фотакарэспандэнта (Марына Бягункова)	84
От фотографии на память до приза фотоконкурса «Уорлд Пресс Фото» (Юрий Иванов)	87
Счастлив, что вернулся (Вадим Качан).....	96
Магнитная Инга (Александр Лосминский).....	112
Особая тема (Евгений Песецкий)	119
Десять шагов к идеальному глухариному току. Записки фотоохотника (Сергей Плыткевич).....	124
История одной находки (Надежда Савченко).....	135
На малой родине (Лариса Солодкина)	146
Вторая мировая война в зримых образах ее участников и очевидцев (Виктор Шимолин)	152

Учебное издание

«ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ» ФОТОГРАФИИ

Пособие

Составитель

Шимолин Виктор Иванович

Редактор *Г. В. Лозовская*

Художник обложки *Т. Ю. Таран*

Художественный редактор *Т. Ю. Таран*

Технический редактор *Т. К. Раманович*

Компьютерная верстка *К. В. Ждановой*

Корректоры *Н. Г. Баранова, М. А. Харчевник*

Подписано в печать 15.09.2015. Формат 70×100/16. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 12,9. Уч.-изд. л. 13,0. Тираж 100 экз. Заказ 671.

Белорусский государственный университет.
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/270 от 03.04.2014.
Пр. Независимости, 4, 220030, Минск.

Республиканское унитарное предприятие
«Издательский центр Белорусского государственного университета».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 2/63 от 19.03.2014.
Ул. Красноармейская, 6, 220030, Минск.