

В МАСТЕРСКОЙ ФОТОЖУРНАЛИСТА

СБОРНИК СТАТЕЙ



Москва
2011

ББК 76.0
В11

Под общей редакцией
канд. ист. наук, доц. О. А. Бакулина

Редактор-составитель –
руководитель специализации «Фотожурналистика» Л. В. Сёмова

Официальный рецензент –
фотокорреспондент газеты «Известия» с 1960 года В. В. Ахломов

В11 В мастерской фотожурналиста. Сборник статей / Под ред. О. А. Бакулина, Л. В. Сёмовой. – М.: Факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, 2011. – 150 с.

В сборник вошли статьи преподавателей специализации «Фотожурналистика» факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова. Авторы – известные фотографы и фотожурналисты, работающие на факультете, – делятся секретами профессионального мастерства, рассматривают практические и теоретические аспекты фотосъемки, размышляют об актуальных проблемах и состоянии современной российской фотожурналистики. Книга предназначена для всех, кто интересуется фотографией.

ББК 76.0

© Бакулин О. А., общ. ред., 2011
© Коллектив авторов, 2011
© Факультет журналистики МГУ
имени М. В. Ломоносова, 2011

СОДЕРЖАНИЕ

Елена ВАРТАНОВА

Фотожурналистика в эпоху массовой креативности 5

Людмила СЁМОВА

От составителя 9

Владимир ВЯТКИН

Фоторепортаж – основа фотодокументалистики 11

Экстремальный репортаж 20

Дмитрий ДОНСКОЙ

Съемка первых лиц государства 26

Сергей КИВРИН

Спортивный фоторепортаж: на пути к вершинам 36

Владимир ВЯТКИН, Людмила СЁМОВА

Фотоочерк – исследование жизни 52

Людмила СЁМОВА

Психологические аспекты съемки фотопортрета 72

Виктор ЗАГУМЁННОВ

От жанровой фотографии к познанию человека 90

Александр КАСПЕРОВИЧ

Студийный импульсный свет в работе фоторепортера:
возможности профессионального применения 103

Сергей ШАХИДЖАНЯН

Работа фотослужбы в современном издании 111

Елена ПОМИНОВА

Фотостоки и фотобанки – новое средство обеспечения
визуального контента 118

Дмитрий КОСТЮКОВ

Основные тенденции развития современной фотожурналистики.
Размышления фоторепортера 133
Авторский коллектив 146



ФОТОЖУРНАЛИСТИКА В ЭПОХУ МАССОВОЙ КРЕАТИВНОСТИ

5

На волне технологических прорывов, которые всегда определяли развитие журналистики, на рубеже XX века в газеты и журналы пришла фотография. Став новым видом искусства, доступным не только для понимания, но и для использования самыми широкими группами людей, фотография принесла в журналистику принципиально новые и очень важные свойства – возросший уровень достоверности и точности, увеличившиеся объемы информации и ее плотность, зрелищность и выразительность. Фотографии дали читателям больше подробностей и деталей о тех событиях, которые они иллюстрировали, научили их вглядываться не только в образы реальности, но и в ее природу, привнесли в освещение действительности четкость, контрастность, а впоследствии – с появлением цветной фотографии – еще и красочность. Фототекст стал неотъемлемой частью журналистики как профессии еще и потому, что он явился первым конвергентным типом текста, в котором одновременно сосуществовали новости и анализ, логика и эмоции, анализ и рекреация, высокое и массовое искусство.

Образы действительности, которые неизбежно возникали даже на самых скучных первых документальных фотографиях, содержали изначально не только репортерскую информацию. Газетно-журнальные фотографии превратились в отдельный класс журналистов, которые вроде бы и не журналисты, потому что не создают вербальные тексты, однако все-таки профессионалы, потому что визуальными образами писали «историю современности», как и пишущие журналисты.

Именно благодаря фотографии начались процессы, которые привели к тому, что современные СМИ «без картинки» уже просто невозможны. Фото-

графия оказалась востребованной и в газете, и в журнале, и на телевидении, и в новой интерактивной цифровой среде Интернета. Она стала неотъемлемой частью разных видов медиатекстов, но, прежде всего, текстов журналистских и рекламных. И при этом фотография на газетной полосе стала даже более ярким символом журналистики, чем любой текстовой жанр – информационная заметка, репортаж или интервью. Обложки и первые полосы печатных изданий, содержащие фотографии, в большей степени олицетворяют бренды СМИ, чем тексты или даже авторы.

Фотожурналисты, очевидно, стали первыми профессионалами, которые приучили аудиторию смотреть на огромный мир через маленькое окошко объектива и видеть реальную жизнь. Как это ни удивительно, в ходе цифровой революции фотография превратилась в первый инструмент демократизации профессии, обозначив первую область сближения журналистов-профессионалов и аудитории. Дешевые одноразовые фотоаппараты – «мыльницы», встроенные в мобильный телефон камеры, новые фотовидеоустройства, придуманные «монстрами» домашней электроники для массового пользователя, да к тому же помноженные на совместимость цифровых фотографий с Интернетом и социальными сетями, – все это открывает сегодня новую эру как в массовой, так и в профессиональной фотографии.

Фотография сегодня – одно из первых явлений, которое как это уже случалось раньше в истории, знаменует новый этап в развитии общества, ознаменованный всплеском массовой, хотя и непрофессиональной креативности. Именно поэтому профессиональные фотографы не просто стоят перед вызовами со стороны непрофессионалов, но и вынуждены пересматривать традиционное понимание фотографии, фотоискусства, фотожурналистики. Профессиональная фотожурналистика сегодня сталкивается с рядом вызовов, возникших в ходе цифровой революции. Среди них:

- потеря фотожурналистами монополии на «картинку» в традиционных и – особенно – новых СМИ: и скорость, и оперативность остаются за непрофессионалами, корреспондентами-любителями, всегда оказывающимися на месте событий раньше, чем профессиональные журналисты;
- изменение стандартов профессии: на фоне ускорения передачи визуальной информации, качество медиафотографий заметно снижается, что «разводит» профессиональную художественную и оперативную новостную фотографию по разным профессиональным нишам;

- все более заметное расхождение между фотографией как искусством, создающим высокохудожественные образы, и фотографией как журналистским /репортерским текстом, призванным зафиксировать факты;^a
- создание современными технологиями новых, прежде невиданных возможностей для манипулирования природой «документального» и подмены ее «постановочным» не только на профессиональном, но и любительском уровнях;
- возросший уровень анонимности авторов фотографий, что очевидно отражается на достоверности и точности информации.

Очевидно, что с развитием цифровой революции для фотожурналистов наступает новый этап в их деятельности, когда конкуренция с любителями, непрофессионалами начинает требовать нового понимания профессии, разработки новых принципов деятельности и новых стандартов в образовании. Именно потому публикация этой книги, отражающей историю, достижения и особенности фотожурналистики, которая вышла из стен факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, становится знаковым событием. Главное не в том, что авторы статей смотрят в прошлое и анализируют настоящее. Главное в том, что, осознавая свою историю и традиции, они создают задел для будущего – будущего образования фотожурналистов на факультете, будущего понимания профессиональных знаний и навыков, будущего видения профессии фотожурналиста.



ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Сорокалетие со дня открытия специализации «Фотожурналистика» на факультете журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова мы решили отметить изданием сборника статей, посвященных фотожурналистскому творчеству. Такое решение вполне логично и обоснованно. С одной стороны, у нас в стране мало трудов, посвященных этой теме. С другой, нашими фотожурналистами – выпускниками и преподавателями факультета – накоплен бесценный опыт, который они хотели бы передать всем, кто чувствует потребность в знаниях и готов их опытом воспользоваться.

9

Мастерская фотожурналиста – это не только редакция или маленькое помещение с фотоувеличителем, это весь безграничный окружающий нас мир. А фотожурналистика – не профессия, а образ жизни, как говорит один из авторов издания, которое вы сейчас держите в руках. Однако мы не стремимся охватить все аспекты фототворчества в одной книге. Каждый из мастеров получил возможность рассказать об особенностях любимой работы, высказать свою точку зрения, щедро поделиться с читателем профессиональными секретами.

Книга объединила две группы авторов (равно как объединяют их преподавание на факультете журналистики и традиции фотожурналистского образования в Московском университете). В первой группе – признанные мастера не только отечественной, но и мировой фотожурналистики, современники «золотого века» советской фотографии, так называемые «восьмидесятники» – В. Ю. Вяткин, Д. А. Донской, В. А. Загумённых, С. В. Киврин. Все они в той или иной мере – последователи классической школы крупнейшего информационного агентства России – АПН – РИА «Новости».

Во второй группе – представители следующего поколения, уже известные достижениями, публикациями и наградами: А. Ю. Касперович, Д. А. Костюков, Е. А. Поминова, Л. В. Сёмова, С. В. Шахиджанян.

Авторы рассказывают об отдельных видах фотосъемки, специфике жанров фотожурналистики, принципах работы фотослужбы издания и фотобанков, рассматривают проблемы современной фотожурналистики и тенденции ее развития. Не всегда они совпадают во мнениях – ведь речь идет не только о профессии, но и о творчестве, однако каждый из авторов по-своему интересен и уникален. Их статьи, собранные воедино, являются небольшим фрагментом истории современной отечественной журналистики. Тексты статей сопровождаются большим количеством авторских фотографий, часть из которых читатель, возможно, вспомнит по публикациям в периодической печати, а часть работ публикуется впервые.

Книга будет полезна не только фотожурналистам, фотохудожникам, фотолюбителям, но и широкому кругу читателей.

Мы благодарим за помощь и искренне участие в подготовке этой книги Н. И. Ворона, Н. П. Филиппову, Г. М. Чудакова, Ю. А. Яковенко.

Л. В. Сёмова

ФОТОРЕПОРТАЖ - ОСНОВА ФОТОДОКУМЕНТАЛИСТИКИ

Фотожурналистика не просто профессия, это образ жизни, великолепная возможность познания мира и человека, познания себя самого через тех людей, с которыми ты общаешься.

11

Мне повезло – без малого сорок лет я работаю в крупнейшем информационном агентстве АПН – РИА «Новости»¹, учился у лучших отечественных фоторепортеров, а теперь и сам, уже в течение тридцати лет, учу студентов фотожурналистике, первооснова которой – фоторепортаж.

Скажем сразу, что нужно различать **репортаж как метод съемки** без вмешательства в ход события и **репортаж как жанр** фотожурналистики. Репортаж как жанр ограничен временными и событийными рамками. К сожалению, зачастую в прессе законченные репортажи не публикуют, а используют лишь отдельные снимки. Так было и раньше. Из репортажа фоторедактор отбирает одно-два изображения: то, что нужно для агентства или издания, а не то, что нужно автору. Это может быть крупный план известного человека или кульминационная ситуация. По размеру фотография в СМИ стала подобна спичечной этикетке, а место очерков и репортажей заняла реклама. Заметно отличался в этом смысле журнал «Огонек» конца 1990-х годов. Так, о войне в Чечне тогда брали один снимок, но так сжато и точно составляли аннотацию, что одна фотография по силе воздействия могла заменить собой всю серию.

Снять и выложить репортаж как историю, согласно своей идее, фотограф может только для авторской выставки, книги или участия в конкурсе. Только

¹ Агентство Печати «Новости» (АПН) создано в 1961 г. на базе Совинформбюро. С сентября 1991 г. носит название Российское Информационное Агентство «Новости», ныне это ведущее мультимедийное информационное агентство в России.

там можно увидеть фоторепортаж как цельный замкнутый круг в авторской интерпретации. Для меня важна в серии именно последовательность снимков. Первая и последняя фотографии – основные, они должны быть очень сильные. Должна выделяться и кульминация.

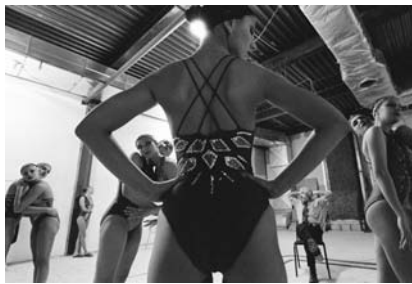
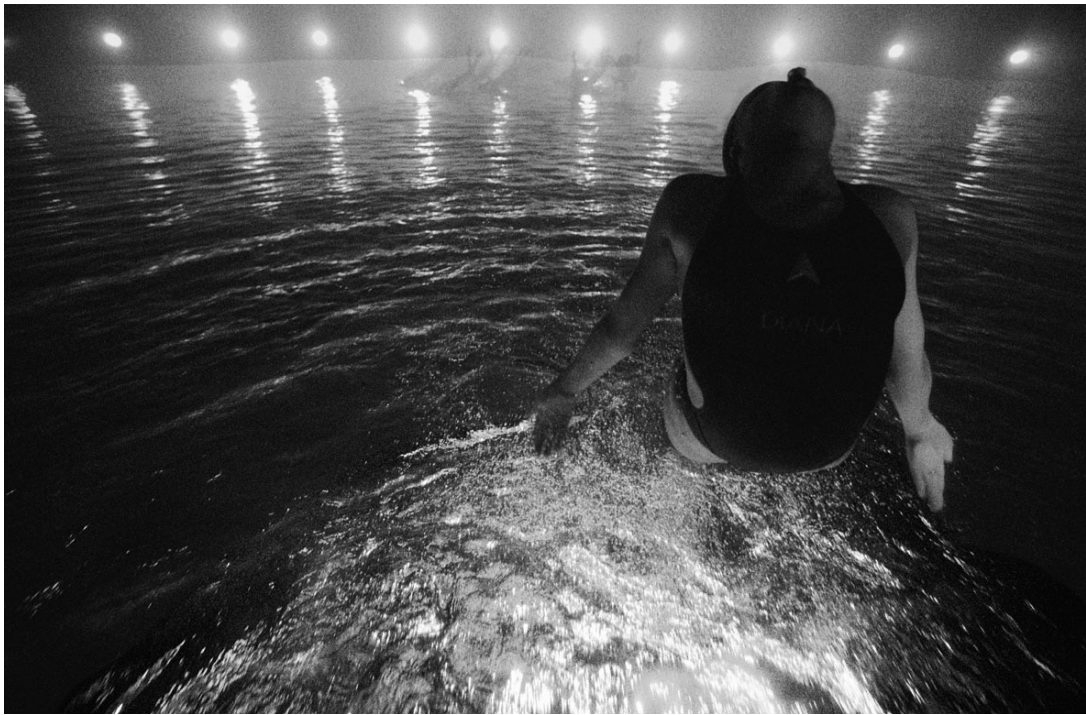
Можно ли из репортажа сделать очерк? Можно. Можно ли из очерка сделать репортаж? Нет. Вспомните о временных рамках и хронологической последовательности. В очерке допустимо изменение хода события, он может вообще начинаться с конца. При создании очерка фотограф использует язык обобщения. Например, через рассказ об одном человеке говорит об общечеловеческих ценностях, бедах и радостях. Так из репортажной съемки у меня сложился очерк «Трудные шаги к счастью» (1984) – рассказ не только о докторе Илизарове, но и о прогрессивной гуманистической медицине вообще².

Серия «Девушки: рыбы и птицы» (2004) также представляет собой репортажную съемку, но с определенной организацией, выстроенностью. Есть и идея, и фабула. Как в сказке Андерсена «Гадкий утенок», из маленькой девочки, пришедшей в спортивную секцию, через годы изнурительных тренировок, разочарований и подъемов вырастает олимпийская чемпионка.



² Подробнее об этом см. на стр. 58 настоящего издания.



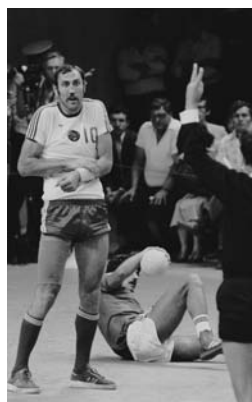
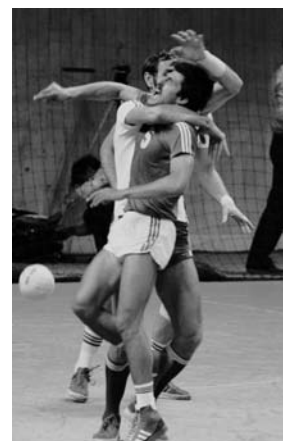


То же в серии «Поединок характеров и моторов» (2006). История с началом и финалом. Тот, кто выигрывает, празднует; тот, кто проигрывает, уходит в сторону. Рассказ в развитии. Для меня основа очерка – законы драматургии³.

Серия из пяти фотографий **«Удален на последней минуте»** (1980) путем сложного отбора сделана из репортажа. Я снял ее на Олимпийских играх в Москве во время финального турнира между гандболистами Югославии и Советского Союза. За минуту до конца матча при ничейном счете за грубое нарушение правил был удален с площадки капитан нашей сборной, что привело команду к поражению, а в итоге – к потере золотых медалей.

За две минуты было снято две пленки. Для того чтобы из семидесяти двух изображений выбрать пять, мне понадобилось четыре года: сначала отобрал семнадцать фотографий, потом двенадцать, потом одиннадцать, потом девять, потом семь, наконец, пять. Такой визуальный ряд считается классикой спортивной фотожурналистики, на конкурсе Уорлд Пресс Фото (World Press Photo) это называется фотосеквенцией – что-то, снятое быстро, в узком временном пространстве. В результате отбора получился очерк.

Обобщение в данном случае заключается в том, что то же самое могло произойти с баскетболистом, ученым или разведчиком, который подвел товарищей. Это обобщение человеческих эмоций, когда стечение обстоятельств мешает быть на вершине победы, ты подводишь не себя одного – всю команду, болельщиков, страну. А снималось как репортаж. Шло действие – я фиксировал.



³ Подробнее см.: URL:http://www.mdf.ru/exhibitions/moscow/silvercam2005/sk_events05/duelmotors_sk05/.

«Город. Ощущения весны» (2005) – репортажная зарисовка, созданная на основе многих сделанных мною репортажных серий. Что человек испытывает весной? В чем ее радости, печали, сомнения и тревоги? Природа расцветает, влюбленные встречаются, но в это же время у других в жизни – и расставание, и депрессия... В зарисовке дан собирательный образ ощущений обычного рядового человека.





Репортажный метод съемки, повторим, подразумевает невмешательство в ход события. Это зачастую и невозможно. Но фотограф-профессионал может при помощи изобразительных средств фотографии добиться в кадре смысловых стыков: соединить несоединимых в других случаях персонажей – скажем, бледного от голода ветерана войны с потускневшими орденами и представителей новых молодежных движений. Разные типажи, разные лица соединить в единое целое. Один может дополнять другого или противостоять ему. Это и есть образность мышления. Не всегда это возможно: даже если они стоят рядом, неопытному человеку непросто бывает увидеть это. Я стараюсь прийти за час до официального начала события и не спешу уходить. Заметил что-то – начинаю стыковать, следя, чтобы никто сзади не дублировал мою идею. Ведь стоит одному что-то увидеть, моментально за его спиной собираются десять – двадцать человек и снимают тот же сюжет. И хотя на официальном мероприятии у фотографа нет возможности изменить его ход, он может реализовать свой авторский замысел: снимая в рамках запланированного действия, временной и изобразительной реальности, путем последующего отбора и монтажа может представить ее так, как он задумал.

Весной 2010 года я купил альбом участников Уорлд Пресс Фото и заметил в некоторых снимках общее направление – фотографический примитивизм. Люди едва научились держать фотоаппарат в руках. Берут оригинальную тему, но не входят в нее глубоко. Под одиночный кадр или серию пишется текст на нескольких страницах, без которого зрителю непонятно, что и зачем снято. Чем отличалось Уорлд Пресс Фото двадцати-сорокалетней давности? Короткая подпись – все уже ясно. Изображение яркое, экспрессивное, художественное, образное. Сейчас призовые снимки – просто факт, зафиксированный с нарочитой неряшливостью. Чем меньше ты умеешь снимать, тем больше в этом, как считают многие, искренности, правды, потому что любое действие в интерпретации профессионального фотографа – это «субъективизм мышления». Я могу отчасти с этим согласиться. Стилистика примитивной репортажной фотографии нередко действительно к месту, но часто это только надуманность. Вот и пишется большой текст, литературно-публицистическое доказательство, чтобы убедить зрителя в том, что выбран единственно верный прием съемки. Очень сложно сделать так, чтобы помимо отражения исторического факта фотография представляла художественную ценность. Проблема художественного решения отходит сейчас, к сожалению, все дальше и дальше. Для меня важно, чтобы в репортажной фотографии помимо фиксации некоего факта присут-

ствовало мастерство репортера, а это – образность мышления, язык символов и знаков. Фотографический примитивизм как изобразительную стилистику я осваиваю тоже – надо владеть всеми стилистиками. Вот у меня пример плакатного стиля: компактная композиция, четкая выстроенность, даже академизм. У Сергея Максимишина⁴ другая стилистика, у Юджина Смита⁵ – своя. О стилистических возможностях репортажной фотографии мало кто говорит, к сожалению. На журфаке МГУ имени М. В. Ломоносова есть талантливые молодые фотографы – это им пища для размышлений.



Конечно, большое значение имеет тема. Меня часто спрашивают, как ее найти. Это вопрос и для меня. Полагаю, что надо больше общаться с литераторами, психологами и философами. Кто-то из них, может, и не представляет, что такое фотография, но одним словом, образом, сравнением они могут дать подсказку, концепцию. Надо сначала найти концепцию, а потом уже снимать. Как правило, сейчас делается наоборот, и еще модно стало оформлять это английскими выражениями. Неумение снимать прикрывается словесными изысками. Зачем писать концепцию из десяти предложений на английском языке? Модно.

⁴ Сергей Яковлевич Максимишин – российский фотожурналист, многократный призер конкурсов Пресс Фото России и Уорлд Пресс Фото. В его книгу «Последняя империя. Двадцать лет спустя» вошли лучшие фотографии из поездок в Афганистан, Ирак, Грузию, Северную Корею, Киргизию, Индию, на Крайний Север и др.

⁵ Уильям Юджин Смит (англ. *William Eugene Smith*; 1918–1978) – американский фотожурналист, с 1955 г. фотограф агентства «Магнум Фото», известен «гуманистической фотографией». Его серии вошли в золотой фонд лучших фото-эссе.

Экстремальный репортаж

О разновидностях жанра фоторепортажа подробно пишет Н. И. Ворон⁶ в книге «Жанры советской фотожурналистики». Он выделяет два вида фоторепортажа: хроникальный и фоторепортаж с интерпретирующим началом. Последний означает, что через одно событие дается оценка имеющему месту общему явлению. Сейчас можно услышать термины «актуальный репортаж», «социальный репортаж», все чаще – «экстремальный репортаж».

Остановлюсь на последнем в этом списке – экстремальном репортаже. Сразу скажу – не подвергайте себя излишней опасности. Журналисты стоят на третьем месте по смертности после шахтеров и военных. И среди журналистов фотографии занимают одно из лидирующих мест по профессиональному риску.

Мне довелось побывать на многих войнах последних десятилетий. Только в Чечню я ездил больше двадцати раз.

Первая военная командировка в 1979 году во Вьетнам запомнилась большой ответственностью и большим риском (на северной границе был вооруженный конфликт с Китаем). Каждый из тридцати восьми дней я до сих пор помню в подробностях – и события, и то, что я чувствовал. Мою съемку высоко оценил Всеволод Тарасевич⁷, и это было очень для меня важно.

Во Вьетнаме я сначала не знал, что снимать. Слишком много было эмоций. Как-то я снимал одного паренька в ханойской школе, потом по моей просьбе мне принесли его сочинение на тему «Моя страна». Практически я своими фотографиями иллюстрировал детское сочинение. Важно зацепиться за что-то. Можно снимать все подряд, но это будет не самое интересное.

Потом был Афганистан, а в 1986 году – командировка в Никарагуа.

В июле сандинистская газета «Баррикада» опубликовала документ, потрясающий своей обвинительной силой. Сухой язык цифр рассказывал, в частности, что война унесла жизни восьмисот семидесяти девяти детей в возрасте младше двенадцати лет!

⁶ Николай Иванович Ворон – старший преподаватель кафедры техники газетного дела и средств информации факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, кандидат филологических наук.

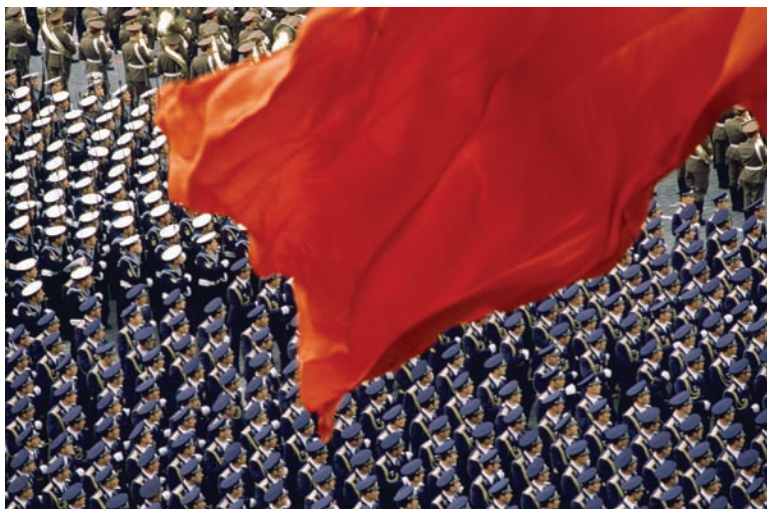
⁷ Всеволод Сергеевич Тарасевич (1919–1998) – классик советской фотожурналистики, военный фоторепортер, после войны – фотокорреспондент газеты «Вечерний Ленинград», журналов «Советский Союз», «Советская женщина», «Огонек», Агентства печати «Новости».

День за днем я вел фотографическую хронику текущих событий в Никарагуа – снимал в городах и селах, на заводах и фабриках, в воинских частях и в университетах, в госпиталях и в национальном хореографическом училище. Несколько раз мне предоставлялась возможность снимать президента республики Даниэля Ортегу во время его еженедельных встреч с трудящимися. И нигде я не упускал из поля зрения детей. Моя симпатия и особая фотографическая любовь к ним определились с первого же дня. Снимая их, я не жалел пленки, старался стать как можно менее заметным, чтобы не нарушать естественности создавшихся вокруг меня жизненных ситуаций.

Страшно ли было тогда? Любому нормальному человеку будет страшно среди врагов. Конечно, в такой ситуации я старался снимать все, что попадалось на глаза и заслуживало хоть какого-нибудь внимания. Видимо, азарт работы как-то заслонил страх. Больше занимала другая проблема – как уйти от повторения бытовых подробностей или варьирования кадра «человек и оружие»?

Я искал некий символ этой революции, и выразить его хотел через лица детей. Нелегко было привыкать к тому, что боевое оружие у детей органично уживается со скромными игрушками. Автомат, мачете и букварь стали для меня символами молодой, борющейся республики.

«Чеченский синдром» (2000) – по сути дела, это репортаж, но перерос он в очерк. Идея выкладки такова. Первый снимок – с флагом на Красной площади: «ура, ура!». Заключительный снимок – конец нашей военной кампании в Чечне. Все вымерли, пустыня, и в ней последний человек. Солдат несет крест себе самому. Почти чеховская драматургия. И не надо много слов⁸.



⁸ «Вяткин относится к такому типу фотожурналиста, который не просто фиксирует то, что сейчас произошло, а определенным образом осмысливает и дает свою оценку. Для этого как раз нужно найти образ или символ. И он это прекрасно умеет делать». (Владимир Федоренко, фотокорреспондент АПН – РИА «Новости». Интервью, 2007. Из личного архива Л. В. Сёмовой).









Журналист может написать о войне, даже не выезжая на передовую, просто общаясь с ранеными, пленными, героями, солдатскими матерями, с офицерами штаба. Фотограф обязан быть на передовой, иначе он ничего не снимет. И возможные последствия – пуля в затылок или в спину. Многие фотографы гибнут на войне.

Мой коллега Сергей Киврин как-то на занятии сказал студентам: «Когда ты снимаешь, ужас отступает. Это очень опасно на войне. Там ты теряешь чувство страха. Ты пытаешься найти композицию и ракурс и, выделяясь, становишься мишенью. Помните, если попадете в переделки, что первыми мишенями являемся мы, только потом – люди с автоматами. Потому что мы – свидетели. Человек с фотоаппаратом и кинокамерой – всегда свидетель и героизма, и негодяйства. А война – это негодяйство с двух сторон. Помните об этом и не высовывайтесь. Я похоронил очень много своих товарищей».

В Ираке погиб Дима Чеботаев, в Чечне – Володя Яцина, в Абхазии – Андрей Соловьев. До этого он три раза был ранен, один раз – в голову. В Нагорном Карабахе погиб Леонид Лазаревич.

Если фотограф едет на войну, это не значит, что он ее снимет. Он едет в сторону войны. Там – люди. И многое будет зависеть от личных человеческих отношений с офицерами, солдатами, вертолетчиками. Коммуникабельность очень важна.

СЪЕМКА ПЕРВЫХ ЛИЦ ГОСУДАРСТВА

26 В чем прелесть нашей профессии вне зависимости от того, что или кого ты снимаешь? Прелесть в том, что фотографом нельзя работать. Надо играть, как артист на сцене. Пусть игра имеет огромные ставки. Только тогда вы станете фотографом. Иначе ничего не выйдет.

Съемка первых лиц государства подразумевает решение задачи, которую ставят перед вами, когда назначают на должность личного фотографа. Но у вас есть и своя задача: вы хотите получить хорошие и интересные фотографии. Значит, нужно показать то, что не видно телекамерам. Пользуясь положением «личника», это можно сделать, но только в том случае, если первое лицо пойдет на ваши условия. Решать, что и как снимать, должен фотограф, а не помощники первого лица, и даже не само первое лицо! Человек должен понимать, что хорошая фотография нужна прежде всего ему самому, от этого он только выиграет. Поэтому, если есть возможность, стоит об этом переговорить перед тем, как принять предложение, и дальше решать, соглашаться или нет. Не надо, чтобы высокопоставленная персона вам позировала, надо просто, чтобы вас допустили в ситуацию.

Поэтому сразу встает вопрос о взаимопонимании между фотографом и первым лицом. Не дается общение – получается съемка «говорящих голов». Для меня такой вид съемки не имеет права на существование в принципе. Поэтому Б. Н. Ельцина я в основном снимал в действии, и это смотрелось гораздо лучше, чем привычные «говорящие головы».



Ведь что интересует читателя и зрителя? Все хотят знать: первое лицо ест жареную картошку или нет? Что он предпочитает? И так далее. То есть необходимо показать, что он обыкновенный человек. В 1971 году перед рабочим визитом Л. И. Брежнева в Париж французы попросили прислать его фотографию в неформальной обстановке. В. Г. Мусаэльян⁹ много снимал генсека с семьей, на даче, на охоте и на отдыхе. Леонид Ильич выбрал снимки на яхте в майке и подтяжках. К приезду делегации эти снимки были во всех французских газетах! И в дальнейшем важнейшей задачей для нас было попасть на страницы больших западных изданий.

В один из первых визитов М. С. Горбачева во Францию мы приехали на три-четыре дня раньше и снимали, как французы готовятся к встрече. Зашли во дворец Людовика XIV в районе Елисейских полей – резиденцию, где Михаил Сергеевич должен был жить. Подарили охране майку «Перестройка», и нас пустили внутрь. Захожу в спальню – кровать с балдахином, все в

⁹ Владимир Гургенович Мусаэльян – с 1960 г. фотокорреспондент Фотохроники ТАСС; лауреат Уорлд Пресс Фото (1966 и 1977), личный фотограф генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева.

золоте. Вдруг увидел на прикроватной тумбочке телефон – вертушку с гербом! Я через вертушку снял всю эту роскошь. По договоренности пленки проявляли в редакции «Пари Матч». Когда они увидели этот кадр с вертушкой, остановили тираж и дали центральный разворот. В агентстве у всех было ликование! Сработала интуиция, мышление, моментальная реакция на что-то. Или был кадр (обложка то ли журнала «Тайм», то ли «Лайф»), когда я снял кандидата от партии коммунистов Ивана Полозкова¹⁰ с татуировкой на руке «Ваня». Издалека «телевиком» поймал. Получился характерный портрет.

Работая с Ельциным, я оставался специальным корреспондентом АПН. Сам решал, что в газеты давать. Отбирал в Кремле, потом приезжал курьер от АПН, забирал негативы, в редакции вырезали себе то, что считали нужным. Отсевы оставались у меня, а в них были основные кадры. Выставочные. Редакторы это понимали.

Правил создания «гениальных фотографий» не существует, и научить этому нельзя. Но можно научить грамотной съемке. Вот типичная сцена: толпа возбужденных фоторепортеров бросается снимать политического деятеля или чемпиона, все «стреляют» сериями с одного места, в то время как с другой стороны слышатся лишь отдельные щелчки. Не устану повторять: не поддавайтесь стадному чувству, не лезьте в толпу, ищите, если возможно, другую точку для съемки – это первое правило.

Второе – решающий момент, «фаза». Например, групповой кадр надо начинать снимать тогда, когда группа только готовится к съемке. Ты их собираешь, командуешь, но одновременно снимаешь, а они этого даже не замечают. И когда говоришь «Все, закончили!», продолжаешь снимать. Потом можно выбрать живую, не статичную картинку. Рукопожатие тоже состоит из нескольких фаз. Бывает такой момент, когда один протягивает руку, а другой еще не успел, и получается, словно он не хочет здороваться – это можно обыграть. То же самое на спортивных пьедесталах. Казалось бы, что может произойти? А спортсмен может пошатнуться от волнения, даже упасть. Умение предвидеть очень помогло мне – на Олимпиадах я снял много падений. Спортивная фотография – отличная школа. Ни один момент в жизни нельзя повторить.

¹⁰ Иван Кузьмич Полозков – в 1990 г., как и Б. Н. Ельцин, баллотировался на пост Председателя Президиума Верховного Совета РСФСР, являясь основным кандидатом от коммунистической партии.



Убежден, фазы – основное оружие современных фотографов. Основное! Только в этом можно найти что-то новое. Дмитрий Азаров это понял: сделал альбом Президента В. В. Путина – человека, который, как мне кажется, не любит сниматься – а альбом-то хороший! В моих альбомах тоже много фотографий, построенных на фазах.



Фазы – это XXI век! Делается серия снимков. Из серии выбираешь одно изображение. Выбираешь в зависимости от того, кого ты больше любишь. Это касается и традиционного рукопожатия, и других жестов, и взглядов. Есть у меня кадр, где Б. Н. Ельцина приветствуют в Канаде. Дамы вокруг, снимать решительно нечего. И я снял через огромные шляпы – глаза Бориса Николаевича – сами понимаете, какие. И ведь он не обиделся, ни на одну фотографию не обиделся ни разу!



При его жизни вышли четыре альбома, он только две фотографии попросил убрать – не из-за своего образа, а из-за людей, которые рядом были. Разве другого такого найдешь? Есть фотография, где он в Якутии в шаманском костюме стоит и глаз прищурен. Любой на его месте не дал бы добро на подобное фото. Или фотография, где Ельцин нос к носу с Ю. Никулиным – на банкете Никулин ему анекдот рассказывал. Или на теннисном корте, где он стоит, уставший, у забора. Играл Борис Николаевич, допустим, в паре с Тарпищевым, а против них другая пара – кто-нибудь из помощников или министров. Когда Ельцин попадал мячом за линию, все кричали «Аут!», а он в ответ: «Какой еще



аут?! Никакого аута!» Кто же с ним спорить будет? И с внуком, Борисом, он так же стал играть. И когда тому это надоело, он сказал: «Дед, будешь жухать, я с тобой играть не буду!» Парень был шустрый, играл здорово, ну и загонял деда, тот выдохся, подошел к забору, облокотился, а я успел снять. Все эти фотографии были утверждены Ельциным и остались в альбомах.

Он был таким президентом, который еще не выработал определенное выражение лица и конкретные реакции на разные ситуации, был очень искренним человеком. Все переживания Борис Николаевич пропускал через сердце. А такие люди не повторяют выражения лица, всякий раз реагируя иначе. Много раз я замечал, что все его огорчения были разные. И радость разной была. Вот в чем ценность!



Попасть к Борису Николаевичу мне помог случай. В начале 1990-х годов Президент ехал в Нагорный Карабах. Нужно было послать фотографа от АПН. Послали меня. Я взял с собой объектив 300 мм, спокойно снимал издалека, снял крупно. Часть отпечатков с той съемки начальство передало Борису Николаевичу, отдыхавшему в Юрмале, и фотографии ему понравились. А меня вызвали в Кремль. Состоялась беседа с начальником Службы безопасности Президента Александром Коржаковым, предложившим мне поработать личным фотографом Ельцина. Назначили встречу.

Была ранняя весна, на улице было холодно и промозгло. Меня провели к кабинету Президента. В коридоре стоял уютный и очень теплый старинный диван. Президент запаздывал. Я пригрелся и заснул. Просыпаюсь, а передо мной стоят Коржаков и Ельцин. Коржаков говорит: «Вот Дмитрий Донской, человек без нервов». Так все и началось.

Работать с Ельциным было очень легко и в человеческом, и в профессиональном плане. Борис Николаевич быстро понял, что фотография бывает разная – хорошая и плохая. Ему нравилась хорошая. Я месяц поработаю, лучшие отберу, напечатаю и передаю коробку через Коржакова. Я стал, по сути, фотографом семьи. Со временем Борис Николаевич и Наина Иосифовна просто перестали замечать мое присутствие. И я весь отдавался этой работе, приходил домой уставшим, но счастливым. Работали много: и в Кремле, и на даче, и в поездках, и на отдыхе. Но от усталости не падали, ведь большую часть энергии и нервов люди, даже пуловские¹¹ фотографы, тратят на то, чтобы попасть на съемку. Проверки и досмотры, надо пройти заранее, чтобы место занять. Прозевал место – ничего не снимешь. Мы в это время были уже готовы. Ельцин мог выйти раньше, и мы снимали его в свободной обстановке. Весь интересный материал был снят до и после официоза. Конечно, я снимал и официоз. Но быстро понял, что это суета сует, а интересно другое.



¹¹ Пул – здесь: группа фотографов, аккредитованных на съемку первых лиц государства соответствующей пресс-службой.

Годы, которые я провел рядом с Президентом, за редким исключением, все были счастливыми, и свобода творчества была. Кто еще мог себе такое позволить – чтобы жена кого-то из первых лиц каталась на водном мотоцикле? Я в тот раз отснял двенадцать пленок. Снимал и бросал на пирс. Только кричал: «Наина Иосифовна, ближе ко мне!» Борис Николаевич говорит: «Куда столько пленки? Это государственная?» «Да, – отвечаю. – Но Вы-то человек государственный!» С ним можно было говорить на любые темы.

Очень помогали нам и сам президент, и Коржаков, и вся служба ФСО, которая нас курировала. Там действительно в большинстве своем были офицеры, которые полностью соответствуют выражению «честь имею». С ними было легко, а такое не часто встретишь.

В те же 1990-е годы Александр Макаров, который всю жизнь снимал в основном балет, стал личным фотографом Виктора Черномырдина¹². Черномырдин в нем души не чаял. Замечательный альбом вышел уже после смерти фотографа.

Два инфаркта было у фотографа Л. И. Брежнева Владимира Мусаэльяна. Был инфаркт и у меня. Конечно, все переживания я тоже пропускал через сердце, и не могу согласиться, что я «человек без нервов», но с Ельциным у меня не было сильных потрясений. Я старался ко всему относиться философски. Отстранили однажды от фотосъемки. Ну и что же?

Приехал к нам в страну по приглашению Бориса Николаевича премьер-министр Канады Брайан Малруни. Заканчивался срок его пребывания на этом посту, оставалось два-три месяца. Они отправились на охоту в Зави-



¹² Виктор Степанович Черномырдин – в 1993–1998 гг. Председатель Правительства Российской Федерации.

дово, и ночью меня подняли – надо идти снимать. Стоят с трофеями: на земле два маленьких кабанчика, на них ружья, и Ельцин с Малруни – в обнимку. Борис Николаевич еще сказал: «Прямо на обложку журнала “Тайм”!» Утром прилетели в Москву. Курьер приехал ко мне за пленками. А тогда из АПН по всему миру отправляли фотографии. И выбрали именно этот кадр! Ограничений-то на него не было. Везде его восприняли нормально, и только в Канаде «зеленые» подняли страшный шум! Чуть ли не штраф наложили на премьер-министра! В Москве же ополчились на меня. В Кремле идут проводы Малруни, а меня ищут Коржаков с директором ФСБ Барсуковым: «Твой кадр?» – «Конечно, мой, – говорю, – а в чем дело?» Объясняют: так, мол, и так, что, хоть запрета на публикацию не было, но надо было самому соображать. В итоге меня отстранили от съемок.

Примерно через месяц пригласили лететь на Бочаров Ручей под Сочи, где в то время отдыхал Б. Н. Ельцин с семьей. После завтрака в беседке, где собралось все ближайшее окружение президента, Борис Николаевич неожиданно спросил: «Это правда, что то самое фото Вы за 1 250 долларов продали?» Я удивился и так же неожиданно ответил: «Борис Николаевич, за Вас еще таких денег не дают!» Он сам шутить любил, и мой юмор оценил, заключив: «Отстаньте от него!»



Я неверующий человек, но мои лучшие кадры, выставочные, я считаю, Бог дал мне – за усердие, за работу. За пустые разговоры ничего Бог тебе не пошлет.

Во время похорон Бориса Николаевича мне удалось снять один уникаль-

ный кадр. В Храме Христа Спасителя шло прощание. Первое, что мелькнуло в голове: вот человек лежит, его уже нет с нами, нет со мной, но он по-прежнему приносит мне удачу. Было очень непросто. Постамент высокий, только и видно, что гроб с цветами. Поднимался вверх, на хоры, чтобы

снять оттуда. Опять не то. А вот с уровня алтаря видно хорошо. Только заходить туда запрещено. Почему я туда пролез, и именно в это время, не могу объяснить. Интуиция помогла? Дело шло к четырем часам, скоро должен был приехать президент Путин (апрель 2007 г. – прим. ред.), и, естественно, режим ужесточался. Видимо, в суматохе никто меня не заметил. И вдруг вижу: Наина Иосифовна встает, идет к гробу, наклоняется и... это длилось двадцать-тридцать секунд, не больше, я успел нажать на спусковую кнопку три раза и сразу ушел оттуда, просто исчез на десять минут, чтобы не привлекать к себе внимания, хотя у меня было разрешение снимать в том же свободном режиме, как при жизни Бориса Николаевича. Эта сильная по эмоциональности фотография вошла в мой новый альбом и стоит особняком в середине книги.

Новый, пятый по счету, альбом вышел в марте 2010 года, он называется «Мемуары фотографа президента». Книга с воспоминаниями и рассказами. Расположение страниц имеет не книжную, а альбомную ориентацию. Во-первых, разворотная фотография смотрится гораздо лучше. Во-вторых, поскольку я долго снимал спорт высшего уровня и высокую политику, то решил сделать из сходных сюжетов стык, в этом основная идея книги: отследить, что в них общего, но главное, где больше негатива. И все-таки больше негатива в политике. Хотя и в спорте хватает слез, пота и крови.

Почти все свои призы я получил за спортивную фотографию, за кадры с Ельциным – всего два или три. Один из них – кадр, на котором Борис Николаевич запечатлен во время поездки в Чечню,



был признан «Лучшей фотографией года» на Интерпрессфотго в 1997 году.

Считаю, что мне очень повезло. Я желаю всем будущим «личникам», чтобы им повезло так же, как мне с Борисом Николаевичем. А про спортивную фотографию расскажет мой ученик и коллега Сергей Киврин.

СПОРТИВНЫЙ ФОТОРЕПОРТАЖ: НА ПУТИ К ВЕРШИНАМ

Учиться – значит работать

36 В фотографии самое главное – ваше отношение к происходящему. Без авторского отношения это просто фиксация момента, и только. А снимать надо не то, что видишь, а то, что чувствуешь. Вот этому стоит учиться. Однако никто никакими рассказами вас не научит. Научиться вы можете только сами. Моим отцом был известный фотограф Владислав Киврин. В седьмом классе он вручил мне на день рождения камеру, которая два года оставалась без моего внимания. Только в девятом классе я задумался, кем стану. Я начал снимать – улицу, стройки, попадал даже в милицию, потому что в советское время любой человек с фотоаппаратом был подозрителен. Отцу я показывал уже напечатанные работы, и он говорил: «Ну, печатать ты не умеешь, вот здесь надо было темнее, а здесь ствол из головы торчит. Иди.» Вот и вся учеба. Ж.-Ж.Руссо говорил, что главные учителя – это опыт и чувства. Чувства развиваются, когда вы читаете книги, ходите в театр, смотрите правильные телепередачи. Опыт появляется с годами. И если вы хотите получить профессию, нужно уже сейчас работать в этой области.

Конечно, я с детства имел возможность видеть лучшие образцы спортивной фотографии. Есть известный баскетбольный кадр моего отца. В журнале «Советское фото» он рассказал тогда, как сделал эту фотографию. Заметил, что один американский баскетболист при спорном мяче руку выставляет элегантно, как балетный танцор. Отец придумал кадр и стал охотиться за конкретным игроком, бегал вокруг поля. В результате снял. Это не просто фотография, это философия: линии на мяче похожи на меридианы земного шара, а руки игроков – борьба черного и белого.



Фотовыставки в витринах АПН тоже были учебой. За изображением мы старались увидеть мысль, то, что думал и чувствовал фотограф. Хорошо помню велосипедистов на снимке Д. А. Донского. Мы все увлекались «смазками», а у Донского след велосипеда и полосы трека усиливали движение. Получалось, что спортсмен улетает от тебя.

Когда с будничного, абсолютно серого матча вы приносите фотографию, которой нет ни у кого, – вот это класс! Что такое спортивная съемка? Любой спортивный матч можно разложить по определенному алгоритму. Игрет гимн, выходят команды, игроки строятся, приветствуют друг друга и так далее. Работа вратаря и судьи тоже имеет свой алгоритм. Внимательно наблюдая за игрой и игроками, вы можете заметить какой-то момент, который вас заинтересует, и пойдете снимать именно его, а не будете просто ждать случайного падения. Поэтому спортивный репортер должен развивать быструю реакцию и наблюдательность.

Однако не стремитесь сразу снимать чемпионат мира. Во дворе зачастую можно снять кадр гораздо интереснее, чем на чемпионате России по футболу при полупустых трибунах. Попробуйте начать с этого.

До сих пор у меня перед глазами кадр тринадцатилетнего мальчика, занявший первое место на конкурсе детской фотографии, который проводила Ольга Свиблова¹³. Дворовый футбол: самодельные ворота с рваной сеткой. И вратарь, рыжий веснушчатый мальчишка, зажмурился и принимает мяч на грудь. Образ был потрясающий! Поэтому не стремитесь сразу попасть на крупные соревнования.

¹³ Ольга Львовна Свиблова – основатель и директор Московского Дома фотографии.

Следить за фоном

Когда приходишь на спортивное соревнование, главный враг – это реклама. Часто многое зависит от фона. Зрительские балконы, стропила – всего этого надо избегать, чтобы ничего лишнего в кадр не попадало. На Олимпиаде снимать спорт лучше всего, потому что рекламы там нет, кроме колец. А кольца очень хорошо «играют» в кадре.

У меня есть фотография Николая Давыденко с призом. По правилам победителя с наградой снимают крупным планом. И так наверняка сняли очень многие профессионалы. А у меня снят практически средний план. Он на фоне зрителей, и получилось так, как будто он чемпион космоса, за ним словно конфетти посыпалось, или звездочки, и сразу другое настроение. Правила есть, и их надо знать, для того чтобы когда-то их нарушить. Тогда вы будете единственным со своим открытием.

Пределы допустимой режиссуры

Кадр, который стал плакатом, был сделан после пресс-конференции перед матчем звезд волейбола. Все журналисты пошли в бар, а я попросил великого бразильского волейболиста Жиба и нашего Семена Полтавского спуститься со мной в подвал, где на стене была штукатурка в разводах. Я попросил их скинуть рубашки. Жиба доверяет профессионалам; глядя на него, разделся и Полтавский. Я показал им, как надо встать, как посмотреть друг на друга. Сыграло роль их соперничество на площадке. Единственное упущение: в суматохе (съемка длилась всего двадцать секунд) я забыл снять с Жибы часы. Без часов было бы еще лучше. Надо всегда быть очень внимательным.

В 1979 году в городе Шахты от журнала «Советский Союз» я снимал нашего чемпиона по тяжелой атлетике Давида Ригерта. Приехал к нему домой, в комнате закрыли ставни, получился темный фон. Однако ни один человек не скажет, что его портрет снят в спальне. Я еще раньше отметил для себя, что когда он перед выступлением трет магnezией руки, то поднимает голову и что-то шепчет, как будто молится. Я сказал: «Давид, вспомни, как ты в Италии перед подходом готовился». Он человек артистичный, встал, начал что-то бормотать, и я снял. Советую и вам сначала по телевизору изучить



конкретный вид спорта, посмотреть, как ведет себя спортсмен, какие у него привычки, тогда будет гораздо легче сделать материал об этом человеке.

Потом я спросил его, чем он увлекается. Оказалось, охотой. Но охотой тогда увлекались все штангисты. Тем не менее мы поехали на охоту. Я сказал: «Возьми с собой Витю, сына». Нашли болотце, где могли бы садиться утки. Давид прицелился для вида. И тут меня осенило. Я говорю: «Витька, сейчас бабахнет, ну-ка, закрой уши». Пятилетний мальчишка зажмурился, и кадр получился совершенно настоящий, хотя в тот момент я был очень недоволен этой съемкой.

А еще был кадр с шахтерами (профессиональных спортсменов тогда не было, они были приписаны к шахтам). Приехали к его шахте. Он чистый, а они грязные, прошлись вместе – ничего не получается. Тогда я ему говорю: «Давид, расскажи, как ты штангу поднял, а у тебя нога треснула». (В Италии у него на выступлении сломалась нога, и он со сломанной ногой поднял штангу и победил). Он стал рассказывать и сделал эмоциональное движение руками. Это его движение и извиняет меня за то, что я сделал стандартный кадр среди шахтеров. На нюансах все строится, потому что все уже было снято до нас.

Не изменять своему стилю

Никогда в жизни, куда бы вы ни попали – в «Лайф», «Штерн» или «Советский спорт», – никогда не снимайте для этого издания и для своего начальника или фоторедактора, снимайте только для себя. Возможно, вас уволят. А вы будете продолжать снимать для себя. И если то, что вы делаете, будет интересно вам самим, вполне возможно, что это будет интересно другим. И тогда главный редактор, и не он один, но и многие другие скажут: «Как же он снимает!» Но если сегодня вы будете снимать для своего начальника или для конкретного издания, вы перестанете быть собой. У вас должна быть своя стилистика. Яркий выраженный, узнаваемый стиль у Георгия Пинхасова¹⁴. Но мне больше нравится стиль без стилей. Как у актера Брюса Ли: он вобрал в себя все стили, и поэтому был великим, потрясающим бойцом. Когда человек владеет всеми стилями, и это его стиль, тогда он неуязвим. Идеально было бы научиться этой маленькой коробочкой, фотоаппаратом, как бы жонглировать: могу так, а могу по-другому. И все это будете вы. Я не говорю, что нужно идти по одной тропе. Просто не снимайте в угоду кому-то. Возьмем вечеринки. Сейчас очень модно и дорого снимать «пати» наших деятелей шоу-бизнеса. То, как они позируют со спонсорами, я могу снять. Но для себя я все равно буду снимать тогда, когда гости будут что-то поправлять или в зеркальце смотреть, в глаза закапывать и так далее. И обязательно буду жанровую сценку ловить. Я буду все время искать, чем выразить свое отношение к этим людям, без этого я не могу, потому что тогда я буду не я.

Иногда нужно сказать «нет» и потерять, может быть, все, для того чтобы потом приобрести весь мир. Получить сегодня кусок хлеба и радоваться... Но тогда вы можете так и остаться с этим куском хлеба. Мне никогда не говорили, что то, что я приносил, не будет опубликовано. С другой стороны, то, что я показываю на мастер-классах, нигде не было опубликовано, или было опубликовано так, что показывать людям нельзя, потому что над этим поработали – редакторы скадрировали и отретушировали, художники пустили текст по лицу или еще что-нибудь сотворили, полиграфисты тоже свою лепту внесли. Даже то, что было опубликовано в «Нью-Йорк Таймс», на 90 % – это довески, которые были посланы вместе со всем. Лучшее не было опубликовано нигде. Это все бывает только на выставках. Так что я в основном снимаю для себя и в стол, от выставки к выставке.

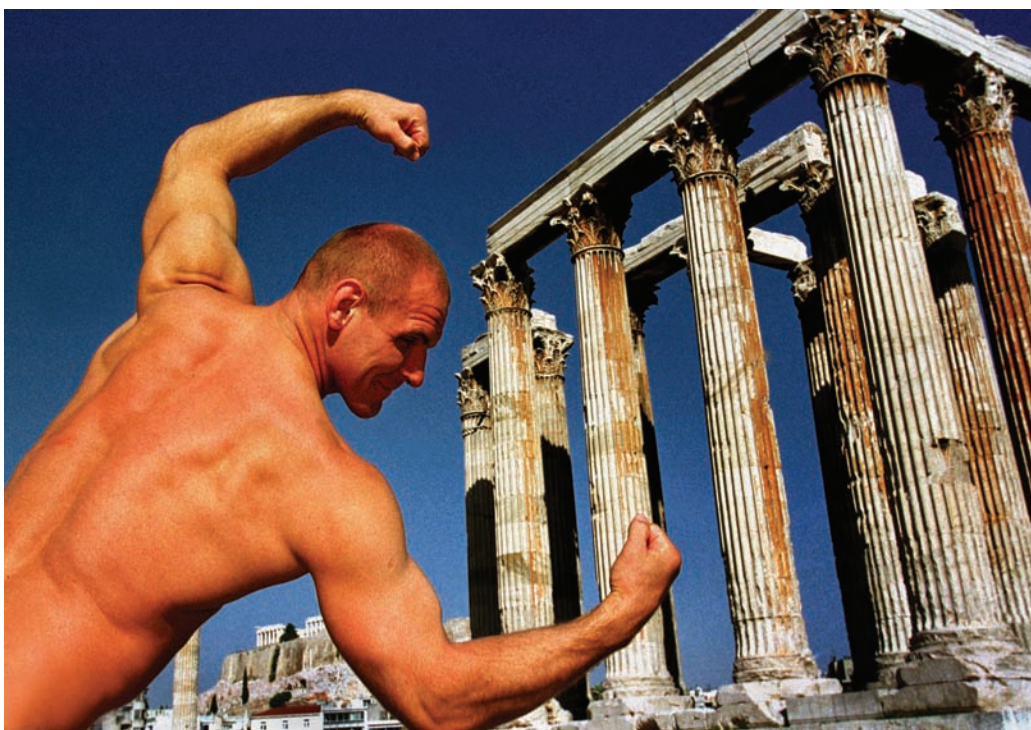
¹⁴ Георгий Борисович Пинхасов – единственный российский фотограф – член легендарного агентства «Магнум Фото» («Magnum Photos»).

Налаживать отношения

Однажды, в 1984 году, меня отправили на неделю на Северный полюс делать материал о том, как люди там занимаются спортом. Мы прилетели, и выяснилось, что постоянно там живут всего два ученых, остальные – квартирьеры, строящие лагерь. Апрель месяц. Полярный день. Они работали по восемнадцать часов в сутки на морозе -35° , при ветре 18 м/сек. Параметры эти я запомнил на всю жизнь: пальцы у меня после поездки были отморожены. Я сказал полярникам, что мы приехали помочь. Всю неделю ходил и работал с ними наравне, камеру даже не доставал. Заливали трещины во льду для посадочной полосы. Мокрые на морозе! Настоящая пытка! Потом вместе обедали, спали рядом. Мысленно я отмечал: здесь я сниму это, здесь я сниму то. За два часа до прилета самолета за нами я ребятам признался, что должен был снимать. «Да ты столько сделал, ты так нам помог, мы сейчас тебе все организуем». Кадр с шахматами я снял на кухне. В больших котлах кипела вода, и когда открывалась дверь, появлялся пар, я знал уже, что шахматы мне надо снимать обязательно здесь, это был главный кадр.



С Сашей Карелиным у нас были непростые отношения. Однажды он приехал ко мне домой за фотографиями. Я снимал, когда ему орден Героя России вручали после Олимпиады в Атланте. Он поблагодарил и спросил: «Сколько я вам должен?» И, услышав мой ответ, добавил: «Вы первый человек, который сделал мне фотографии бесплатно». Искра пролетела, и мы стали дружить. Он на мои выставки приходил. Это не просто спортсмен, он начитан, умен, честен, умеет держать слово. Пригласил меня перед Олимпиадой в Сиднее на охоту в свои родные места. Сам заболел, заболели его дети, но он все равно возил меня и показывал реку Катунь и всю красоту горного Алтая. Потрясающий человек!



Не забывайте дарить фотографии. Не надо много – одну. Элегантно. Это запоминается. Вы не станете богатым, если будете только продавать.

Не откладывать на завтра

Я не поклонник сюрреализма, но иногда он позволяет разбавить изобразительный ряд. На Уимблдоне два корта центральные, а остальные для второстепенных матчей, и там во время игр можно передвигаться свободно. Полу-

чается такое броуновское движение. Я шел с какого-то корта и вдруг увидел, как один из пары игроков взлетел над толпой. Он высокий, я высокий тоже, все вроде бы ниже нас. И я полтора часа ждал, когда он второй раз так прыгнет. Менял точку, когда они менялись сторонами. Стоял и держал наготове объектив 70-200 мм. Шестеро японцев, которые постоянно приезжают на теннисные турниры, настолько трудолюбивые, что никуда не отлучаются и даже едят прямо на кортах, смотрели на меня снизу вверх в недоумении.

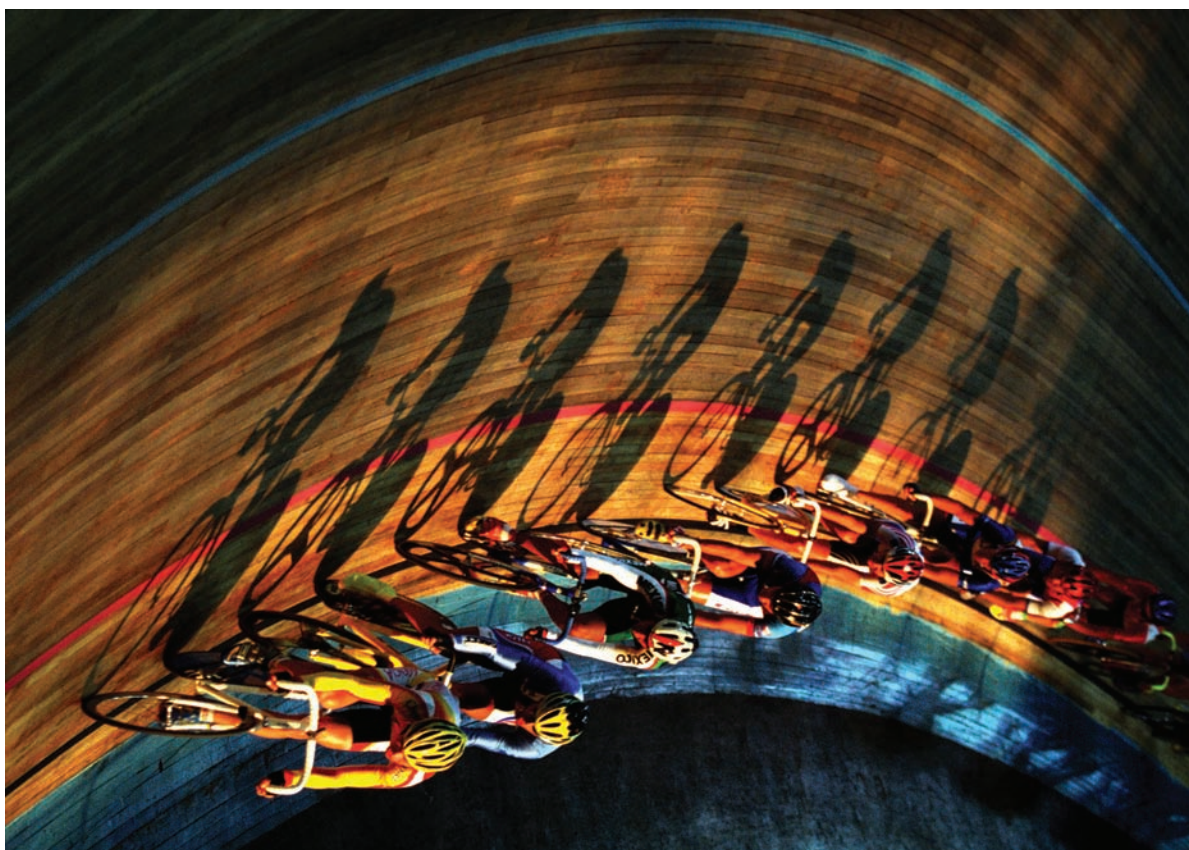
Мне повезло, что был контровой свет. Возможно, кадр несовершенен, но это пример того, что если вы что-то заметили, никогда на завтра не откладывайте, обязательно сделайте сегодня, потому что завтра может пойти дождь, длинные не будут играть или вообще вас выгонят. Увидели сегодня – достали фотоаппарат и ждете. Не хочется, может быть, а надо.



Использовать тени и отражения

А вот другой пример. Снимал на велотреке в Крылатском. Спринт, ездят два человека. Я увидел на вираже солнечное пятно. Оно там оставалось минут двадцать. Снял двух гонщиков, но получилось пусто. На следующий день должна была быть групповая гонка. Заметил время. Назавтра уехали с женой

к приятелям на дачу. Я жене сказал: «В 17:15, если будет солнце, мы должны вернуться в Москву». Она уже знает, что спорить со мной бессмысленно. В пять часов посмотрел – небо чистое и без облаков. Приехали в Крылатское. Шла гонка. Я уже знал, какой вираж, с какой стороны, взял одну камеру с одним объективом 70-200 мм. Велосипедисты три раза проехали мимо меня. Экспозицию давал по самому светлomu, при этом появился контраст, потому что мне гонщики не нужны были, нужны были их тени. Снял и поехали обратно. Все нужно замечать и в записную книжку заносить.



На соревнованиях по прыжкам с шестом, переходя с площадки на площадку, я случайно обернулся и увидел на огромном экране монитора, транслирующем происходящее, что прыгун оказывается на фоне своего зеркального отображения. Я увидел предпоследний прыжок. Дождался последнего. И получилась такая картинка. К сожалению, «обрезана» рука. Это говорит о моей слабости, о том, что я недостаточно был внимателен, я уперся и снимал прыжки с традиционной точки и не подумал о том, что может быть интереснее с другой, с неправильной точки снять. Тогда выбор был бы больше, и не было бы «обрезанной» руки.

Или вот тень Венус Вильямс на корте. У нее эти косички, и она читается здесь; понятно, что это не Курникова, а именно Вильямс. Обычно в полдень фотографии не снимают – этот кадр сделан как раз в полдень. Так матч был назначен, его же нельзя перенести. Она подпрыгнула, а тень осталась. Я увидел, что тень получается очень интересная. И стал снимать только тень. Это полный кадр. Я вообще практически не кадрирую.

Что привлекает, когда есть свет, так это отражения, игра света и тени. Потому что очень часто, особенно в спорте, недостаток света и плохой фон скрывают фотожурналиста. На но-



вом стадионе на Ходынке все очень красиво отражалось, и я случайно боковым зрением увидел, как растворяются удаленные хоккеисты, отражаясь в бортиках, и стал ждать. Снимал игру и ждал момента. Этот кадр снят через стекло.



Не стоять там, где все. Уходить позже всех

Интересная точка для съемки баскетбола – с потолка. Но туда сложно попасть, потому что нужно договариваться. Часто мы ставим камеру с радиоуправлением, но иногда разрешают присутствовать самому. В Москве Кубок Кремля я снимал с потолка. Там очень страшно, бортики ниже колен. Я вообще боюсь высоты. Но когда снимаю, когда я с камерой – не страшно.

А вот синхронное плавание мне сначала не нравилось. Но потом мы подружился с нашими трехкратными Олимпийскими чемпионками Машей Киселевой и Олей Брусникиной. После этого я стал по-другому снимать этот вид спорта. Есть кадр Оли Брусникиной с тремя медалями.



Мы снимали его с Андреем Головановым¹⁵ в открытом бассейне на Семёновской в конце октября. Холод был жуткий, а она под водой. Я одной рукой держался за лестницу, не мог погрузиться, все время всплывал. Камера была еще пленочная, могла снимать под водой на глубине до трех метров. Голованов светил на удочке фонарем, потому что было пасмурно. И была еще одна проблема. Когда спортсменка не выдыхает, непонятно, что она под водой, а когда она выдыхает, то получается длинный след из носа. Это все надо было замечать, когда снимаешь. А под водой и дышать сложно, и холодно, и хочется наверх. Мы договорились с Олей, что она делает выдох, проплывает и улыбается, но больше не выдыхает. Она сделала один раз красиво, и получилось то, что нужно.

В другой раз мы снимали мотокросс с Владимиром Вяткиным. Сидели около трамплина, с которого прыгали гонщики. Трамплин был простым настилом, из которого торчали гвозди. Колесо мотоциклиста проносилось в 25 см от нас, на колесах – шипы, и при этом еще обдавало бензином и гарью. Страх! Вяткин сделал фотографию с землей, а я считаю, что земля не нужна. У меня получились перелетные птицы такие, на юг они будто отправились. Кадр снят на первом круге, они не растянулись еще.

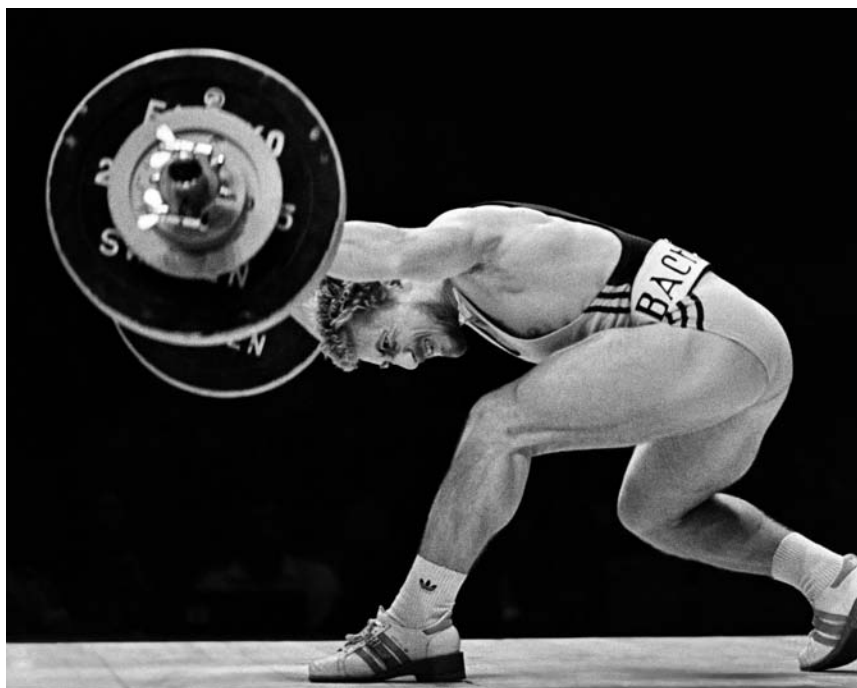


¹⁵ Андрей Иванович Голованов – известный спортивный фотограф и признанный универсальный мастер; более двадцати пяти лет С. Киврин и А. Голованов работают совместно. Подробнее об этом см.: URL: <http://golovanov-kivrin.ru/>.



Когда увидел небо во время прощального матча Бориса Беккера с Питом Самprasом, сразу понял, что оно должно быть в кадре. Небо просто библейское, как символ. Никаких фильтров практически никогда не использую. Так что можно снимать спорт и «широкоугольником», все зависит от того, что вам надо.

На соревнованиях штангистов первый раз я попал на чемпионате мира в Лилле и до сих пор не могу отделаться от желания снимать только неудачные попытки. Самое интересное, когда атлеты роняют штангу или пытаются ее удержать. Из-за этого меня



Кадр – победитель Уорлд Пресс Фото (1981)

чуть не уволили из журнала «Спорт в СССР». Всем хотелось видеть наши победы, а я практически это не снимал, мне это было неинтересно.

И еще один важный момент. Уходить с поля надо только с последним игроком. У меня был случай на Кубке Европы по легкой атлетике в Москве в конце 1980-х годов. После очередного соревнования все фотографы разошлись, а мы с Мстиславом Боташевым, моим учителем и патриархом спортивной фотографии, остались на эстафету 4 по 400 м. И такое групповое падение сняли, завал сумасшедший! Вдвоем. А все остальные фотографы этого не увидели.

Снова о нарушении правил

Очень дорогой для меня кадр – на чемпионате мира по шахматам между А. Карповым и Г. Каспаровым в 1985 году.

Съемка разрешалась только в первые пять минут, а в это время там ничего не происходит. И надо было приходить за час, чтобы занять хорошую точку и хоть что-то снять. Тот матч был настоящей битвой. До него было сорок «ничьих», и вот Каспаров стал наступать. Я совершенно не разбираюсь в теории, просто прислушивался к репликам гроссмейстеров и понял, что сейчас Каспаров выиграет. Оттолкнув дежурную, которая стояла на балконе насмерть, я ринулся с камерой на этот балкон, зная заранее, где он находится. Выскочил туда как раз вовремя и телеобъективом 200 мм успел снять, как Каспаров поднял руки. Это были уже не первые, а последние пять минут, когда фотографов там просто не может быть.



А вот случай из практики отца. В Белоруссии в 1970-е годы построили стадион Раубичи, и там проходил чемпионат мира по биатлону. Отец приехал из Канады, привез себе невероятную шубу из искусственного меха, шарф белый с красным и темные очки. Советские люди так не ходили. Фотограф Юрий Маргулис говорит: «Здесь такая есть точка – стадион как на ладони, для общего плана – лучшая. Но туда не пускают. Оцепили – пройти невозможно». Отец говорит: «Пройдем». Они подходят к кордону, отец идет первым, показывает рукой и говорит: «Тудэй!». Страх перед иностранцами и незнание ни одного языка в мире – великая вещь. Оцепление расступается, а позади отца идет Маргулис и говорит: «Голландец!» И они сделали уникальные кадры, хотя снимать оттуда было нельзя.

Не терять человеческое лицо

Однажды в телепередаче, посвященной кино, известный кинодеятель сказал, что ради фильма можно спилить дерево или перекопать овраг. Только с возрастом я понял, что никакой фильм, даже самый гениальный, не стоит спиленного дерева. Да и раньше бывали ситуации в «горячих точках» и в мирной жизни, когда можно было обидеть человека или природу. Старайтесь ради кадра не терять голову и свое человеческое лицо. Я помню, Игорь Гаврилов¹⁶ попал после землетрясения в Сванетию. Там в горах был очень красивый кадр: разрушенные дома, все заснеженное, стоит остов кровати, и идут сваны, семья. Он успел нажать один раз, подошел к нему сопровождающий и попросил не снимать такое горе, и Игорь снимать перестал. Хотя, повторюсь, фотографически были потрясающие кадры. Всегда помните, что ваши действия могут очень обидеть кого-то. Важнее, может быть, в ущерб своему профессиональному «я», честлюбию не сделать уникальный кадр, но сохранить человеческую сущность.

¹⁶ Игорь Викторович Гаврилов – известный фотожурналист, в течение шестнадцати лет фотокорреспондент журнала «Огонек», лауреат Уорлд Пресс Фото (1987), сотрудничает с журналами «Ньюсуик», «Фокус», «Тайм», «Штерн», «Шпигель», «Пари Матч», «Итоги». Руководитель отдела российской фотографии в фотоагентстве «Ист Ньюс».

ФОТООЧЕРК - ИССЛЕДОВАНИЕ ЖИЗНИ

52 Жанр фотожурналистики, о котором мы собираемся говорить, появился на рубеже 20–30-х годов XX века, когда фотография была уже прочно связана с журналистикой, и наряду с возникшими первыми жанрами портрета, пейзажа, уличной фотографии и натюрморта широкое распространение получили фотоинформация, фоторепортаж и, наконец, фотоочерк. Термин возник по аналогии с жанром публицистическим, характерным для социалистического реализма. В Советском энциклопедическом словаре приводится следующее определение: «Очерк – 1. В художественной литературе одна из разновидностей рассказа, отличается большей описательностью, затрагивает преимущественно социальные проблемы. 2. Публицистический, в т. ч. документальный очерк излагает и анализирует различные факты и явления общественной жизни, как правило, в сопровождении прямого истолкования их автором»¹⁷.

В конце 1920-х – начале 1930-х годов фотография занимала уже заметное место в общественной жизни. Помимо фактической достоверности она несла еще эмоциональный заряд, вызывала переживания и размышления. Индустриальное строительство, подъем сельского хозяйства, успехи и рекорды отдельных людей требовали не просто репортажного отражения позитивного процесса: они требовали художественного обобщения и анализа ситуаций, они требовали глубокого исследования.

В 1926 году в Советском Союзе начал выходить журнал «Советское фото». По инициативе М. Горького были созданы иллюстрированные журналы «СССР на стройке» (позднее – «Советский Союз») и «Наши достижения», в которых широко публиковались фотоочерки.

¹⁷ Советский энциклопедический словарь. – М., 1983. – С. 950.

В течение предшествовавшего столетия в фотографии господствовало единичное изображение или серия, состоявшая из отдельных изображений. В 1930-х годах и в публицистике, и в фотожурналистике получают развитие повествовательные жанры. Что представлял собой фотоочерк? По словам С. Морозова, «ряд снимков выстраивался в определенной последовательности, в определенном сопоставлении их на страницах журнала или на выставочном стенде, с краткими пояснительными подписями или без подписей, с одним общим названием. Сюжетное монтирование снимков проводилось автором самостоятельно или при посредстве художника-оформителя, редактора»¹⁸.

Документальный снимок становится художественной фотографией, когда несет в себе элементы обобщения, выделяется своей образностью на фоне обычной информационной фотографии. Фотографий в очерке необязательно должно быть много. В 1935 году в газете «Известия» был опубликован фотоочерк Г. Зельмы «Страна учится». «Автор в трех снимках раскрыл выраженную в заголовке масштабную тему: первый кадр – молодая учительница на уроке в школе, второй – та же учительница на занятиях вечерних курсов повышения квалификации, которые ведет профессор, третий – тот же профессор слушает лекцию. Идея фотоочерка прочитывается в сопоставлении снимков»¹⁹. Умение выложить фотоочерк не приходит сразу и не дается легко. Как сказал Виктор Ахломов²⁰, «имейте в виду монтаж, соседство фотографий, потому что очень часто один плюс один больше, чем два»²¹.

Создание фотоочерка требует более длительного времени, чем произведения любого другого жанра. Поэтому в годы Великой Отечественной войны на первое место в журналистике вновь выходят фоторепортаж и фотоинформация. Однако уже в 1950–1960-х годах фотографы возвращаются к жанру фотоочерка. Человеческое горе и радость недавнего прошлого, восстановление разрушенного хозяйства, достижения науки и культуры вновь оказываются в объективе фотожурналиста.

Послевоенное развитие жанра фотоочерка тесно связано с деятельностью Агентства печати «Новости» (АПН) – организации, чья работа была ориентирована на зарубежные страны. В статьях и фотопубликациях отечественные журналисты знакомили иностранных читателей и зрителей с жиз-

¹⁸ Морозов С. Творческая фотография. – М., 1985. – С. 209.

¹⁹ Ворон Н. И. Жанры советской фотожурналистики. – М., 1991. – С. 60.

²⁰ Ахломов Виктор Васильевич – известный фотожурналист, работы которого четырежды отмечены почетными дипломами Уорлд Пресс Фото; фотокорреспондент газеты «Известия» с 1960 года.

²¹ Ахломов В. В. Частная беседа. (Из личного архива Л. В. Сёмовой).

нию в СССР, с тем, как преодолевались трудности, как добивались успеха выдающиеся личности науки и культуры, простые труженики. Вечные вопросы человеческих взаимоотношений, решаемые образными средствами фотографии, мастерством и неравнодушием автора, естественно, находили за рубежом живой отклик. Именно тогда Агентство получало самое большое количество наград на международных фотоконкурсах. В Агентстве была своя методика – то, что сейчас называют «школой АПН». Снимали темами. Руководство давало возможность работать не спеша. Фотокорреспондент приходил первый раз просто знакомиться, приходил в другой раз, в третий. Нужно было обладать особым даром – разговориться, найти общие интересы. Люди привыкали к фотографу, рассказывали о себе, допускали в свой мир и вели себя естественно. Только тогда он начинал спокойно снимать. И съемки длились не один день. Иногда разработка темы длилась годами! В результате почти всегда герои фотоочерков становились друзьями корреспондента.

В Агентстве работали фотографы, прошедшие войну: Макс Альперт, Михаил Озерский, Георгий Зельма, Василий Малышев, Лев Устинов, Евгений Тиханов, Всеволод Тарасевич, Валерий Шустов. Фотокорреспондент АПН – РИА «Новости» Владимир Федоренко в интервью говорил о том, что это были не только опытные репортеры и интеллигентные люди – это были победители, и дух победителей был в них очень силен, они до конца оставались очень творческими людьми и передавали свой опыт молодым коллегам. У начинающих фотографов была возможность видеть всю съемку старших товарищей и видеть тот отбор, который они делали.

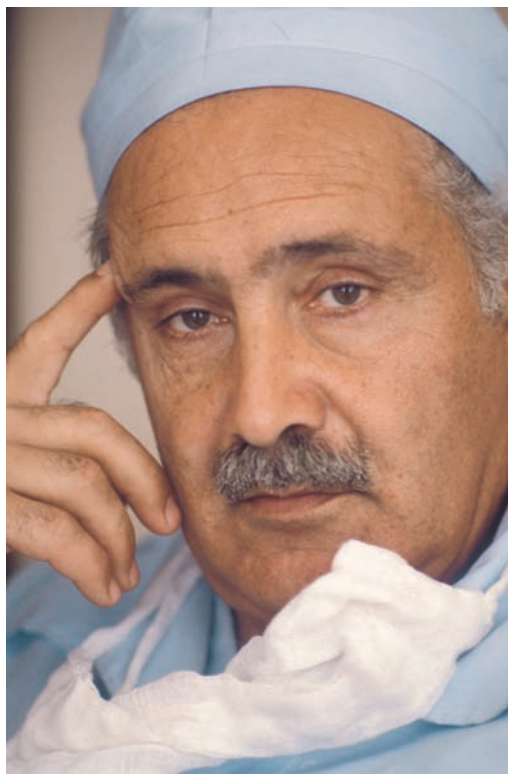
«Фотограф получал задание, трудился, потом собирался редсовет. На огромном редакционном столе выкладывали фотографии. Нужно было показать завязку, продолжение действия и конец. И обязательно должен был быть какой-то сюжетный ход. Фотографии можно было печатать разными форматами и размерами. Формат зачастую определял смысл, а стык нескольких фотографий рождал определенную идею. Фотографы старшего поколения смотрели на ход наших мыслей и предлагали какие-то свои варианты. И когда заканчивался редсовет, ты понимал, что ты решил проблему одним ходом, но было еще не меньше двадцати вариантов, как можно было это сделать. Это была огромная учеба.

В 1960-х годах в АПН шла борьба за художественное содержание фотографии. В том смысле, что фотография – не просто отображение действительности, а образ, художественность, искусство. Фотограф не просто фиксирует то,

что однажды произошло, а определенным образом осмысливает и дает свою оценку. Для этого как раз нужно найти какой-то образ, символ. Например, у Вяткина был очерк о докторе Немсадзе. Там все построено на руках, через руки он создал образ хирурга. Я был поражен, – рассказывал В. Федоренко, – я сам снимал этого человека, но мне бы такая мысль в голову не пришла»²².

Разговор продолжает В. Вяткин.

В очерке о главном детском травматологе двенадцать фотографий. У меня долго не было основной мысли. Однажды я опоздал на съемку, уже начались операции, пришлось заглядывать в каждую операционную, а врачи в масках, и Немсадзе я узнал только по рукам. Его выдавала пластика. Руки, щадящие детскую плоть. Поэтому и родилось название темы «Добрые руки доктора Немсадзе». Есть руки, профессионально делающие свое дело, а есть среди них еще и добрые. Доктор Немсадзе для меня – олицетворение не только детской медицины, а медицины вообще. Точка отсчета не просто как в науке, а как в сфере деятельности человека, его рук, его сердца, разума, души. Серия получила «Золотой Глаз» на Уорлд Пресс Фото в 1985 году.



²² Федоренко В. Ф. Интервью. (Из личного архива Л. В. Сёмовой).





Доктора Немсадзе я снимал 4 года. Каждая фотография – как отдельная глава в литературном произведении. Отсюда длительный период съемки. Один из очерков я делал двадцать лет. Не все же раскрываются сразу. Снимать очерк – значит, рыть не вширь, а вглубь психологии человека. Логически мыслить. За один год снять это невозможно. И когда есть задача, вы снимаете медленно, но никогда не пройдете мимо абсолютно ничего не значащего, казалось бы, момента. Одновременно у меня бывает до десяти тем, над которыми я работаю.

В 1984 году в Институте Илизарова я снимал еще одну медицинскую тему – очерк «Трудные шаги к счастью». Там начали делать уникальные операции по удлинению конечностей. Лилипуты – пропорционально сложенные люди маленького роста, а хондродистрофики – люди с нормальным позвоночником, но укороченными руками и ногами, им очень сложно себя обслуживать. Метод Илизарова таков. Перерубается кость, фиксируется аппаратом. Костная ткань начинает расти, и таким образом конечности удлиняются. В отдельных случаях рост человека за счет операции увеличивался на 50 и даже 60 см. Но в этот период пациент испытывает сильнейшие боли. Рост костной ткани происходит только при усиленных физических нагрузках. Человек должен ходить не меньше пяти часов в день и несколько часов проводить в спортивном зале. Я снимал первых пациентов – детей из Франции и Италии. Последняя фотография не была заранее задумана. Просто повезло. В конце дня сидел на лавке около Института Илизарова. Красивый вечерний свет. Мальчик на костылях. Приехали родители-итальянцы. И он, увидев их, откинул костыли и сделал первые после операции шаги своими ногами. Я сделал решающую фотографию.

Конец 1970-х – 1980-е годы были для меня очень плодотворными. Но, наверное, вершиной моего мастерства в то время был очерк об эстонском писателе и драматурге – «Энн Ветемаа – классик советской драматургии» (1980). О нем стоит рассказать с точки зрения технологии и механики работы над тем или иным сюжетом.

Я был в Таллине, звонил Энн Ветемаа на протяжении целого дня, но его телефон не отвечал. В Союзе писателей Эстонии узнал его адрес, нашел дом и определил окна, которые выходили на улицу. Потерял на ожидание и организацию встречи четверо суток. По прошествии многих лет я не считаю, что потерял эти дни. У меня была возможность зайти в книжный магазин и купить его пьесы, повести, рассказы. Днем я караулил около его дома, а ночью читал. Однажды мне повезло: он подошел к телефону. Услышал очень холодный, аскетический голос, не вызывающий ни симпатии, ни теплоты, ни ощущения того, что будет что-то: «Я не хочу и не могу». Тем не менее он мне назначил встречу, я пришел к нему. Первое общение с писателем было очень неудачным. Я понял, что попал не вовремя. На следующий день мельком познакомился с его супругой, с которой отношения в пространстве их квартиры тоже не складывались, были очень холодными и абсолютно неинтересными. Потом мы с ним гуляли. Интеллигент, почти аристократ. Как оказалось, он

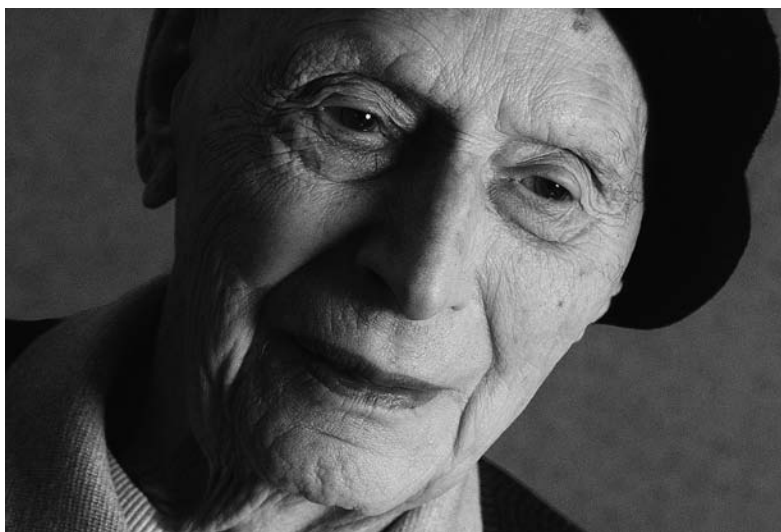
закончил консерваторию. Пианист, джазовый композитор, сценограф, сценарист, писатель. Мне было тридцать лет, ему шестьдесят. Гуляли и беседовали о жизни. Снял великолепный очерк.

Это была моя вершина не фотографическая, а журналистская. Снять – не проблема. Проблема – найти общий язык, войти в контакт с моим героем. В конце я сказал: «Мне надо вас снять в пять утра на старой улочке через готическую архитектуру. В длинном коридоре улицы восходящее солнце и длинная, чуть не в пол улицы, тень от Вас...» – «Зачем?» – «Я Вас вижу так!» Я пришел на место съемки. Как ни странно, пришел и он. В своем макинтоше, в бабочке и берете, который потом снял. Я отснял пленку. Почувствовал, что снял то, что нужно. Считаю, это лучший снимок, лучший его образ.

Тем сейчас и в Москве достаточно. Ветераны войны, которых остается с каждым годом все меньше. Найдите героя, через одного человека, через его жизнь покажите нашу социально-общественную систему, город, психологию, быт, обеспечение, отношения между людьми. Снимите через их глаза, например. Глаза ветеранов – уставшие, радостные, в слезах радости, в слезах печали. Целая тема. Но она требует и времени, и внимания, и специальной стилистической подготовки. Просто снять глаза неинтересно. В психологическом напряжении – да.

Великолепный фотограф Олег Ласточкин, с которым мы вместе проработали больше двадцати лет, послал однажды на Уорлд Пресс Фото тему «Московские проститутки». Он случайно попал на милицейскую облаву и снимал около пятнадцати минут. Кто-то успел убежать, кого-то поймали и привели в участок. А я бы начал тему с того, что девушки выходят из поезда на вокзале с сумками, с «мамкой», которая их привезла на заработки. Я видел такую ситуацию, когда возвращался из командировки. Идет эта толпа девиц. Они вообще в городе-то первый раз! Все рослые, красивые. Подумал – спортсменки. Потом понял, что нет. Вот это начало. Съездите к ней домой, покажите, что у нее маленький домик в глухой деревне, больная мать, четверо детей, она поехала на заработки и рискует теперь своим здоровьем, своей жизнью. И чем все закончилось. Плохо, чаще всего, заканчивается. Вот это было бы исследование жизни, явления, которое и есть, и, к сожалению, будет. Такая работа требует временных и финансовых затрат, ваших собственных переживаний и участия. Как следствие, возможны и бессонница, и боль в сердце.

На конкурс Уорлд Пресс Фото 2007 года я посылал серию про Игоря Моисеева «Его жизнь – танец». Вот начало. Пустой Зал имени Чайковского, пустая сцена. В первом ряду виден берет – символ Моисеева, человека, который на таком вот пустом месте сделал свой балет. Последний кадр снят со сцены, в зрительном зале убраны сиденья, на паркете отражения. И солдаты уносят гроб с его телом. Все завершилось.





Можно заниматься буквализмом, а можно говорить языком символов и знаков.

Не могу обойти вниманием две современные военные фотографии, авторы которых нашли исключительный по силе воздействия образ.

Одна – с первой Чеченской войны. На первом Всероссийском конкурсе «Лучшая фотография – 95», проходившем в рамках Московского международного фестиваля «Интерфото-96», где я был членом жюри, эта фотография получила Гран-при. Называлась она «Зеркало войны», автор – Борис Кудрявов. Черно-белая фотография. Что там было изображено? Дерево. К дереву прислонена зеркальная дверца от трехстворчатого шкафа. Спinoй к зрителям стоит солдат федеральных войск: в каких-то обмотках, телогрейке, черной шапочке, с автоматом через плечo. И смотрит в это зеркало. Большое значение имело отражение. В зеркале отражалось черное лицо и яркие белки глаз, в которых застыл ужас. Получалось – солдат смотрел на себя, лежащего в гробу. Зеркало читалось как гроб. Образ был найден фантастический, и фотография получилась очень сильная!



Автор второй фотографии – Руслан Ямалов. Он снял ранним утром мост через речку Сунжу. Мост разбит, с одного берега на другой переходят люди. Туман, все в светлом тоне. Мужчина, вероятно, выписал из родильного дома жену. Он идет в плаще, в шляпе, видно, что не русский человек. Держит новорожденного ребеночка и идет осторожно, как по минному полю, по остову этого моста. Сзади идет еще пузатенькая жена его, держится за живот и пытается ступить след в след за ним. Вот вам лицо войны – без оторванных ног, изувеченных тел. Трагедия военного времени. Для меня образ – это человек в определенном событийном пространстве.

Говоря об образности фотографического мышления, нельзя не сказать о чешском фотографе Павле Штеха. Работа над его лучшей серией о доме престарелых началась задолго до самой съемки. Он побывал в институтах социологии, в социальных учреждениях, занимающихся соответствующей деятельностью. Выяснил, что 60 % тех, кто находится в домах престарелых, имеют близких родственников. Однако написать текст легче, чем снять. Штеха ездил по Чехии в поисках места, где возможно было бы снять тему о жизни одиноких стариков. Нашел католический монастырь, который был переоборудован в дом престарелых. Первая фотография. Против света снято внутреннее фойе. Две винтовые лестницы. По одной спускаются бабушки в черных платьицах, в белых косыночках. По другой – дедушки в кепках, беретах, черных костюмах. Второй снимок. Столовая. С одной стороны сидят дедушки, с другой бабушки. Между ними полоса пустого пространства. На третьей фотографии вечеринка. Идут дедушки в одну сторону, бабушки в другую. Одна бабушка оглядывается и ловит взгляд дедушки. Все: они нашли друг друга. Следующая фотография. Часовня. Стоят бабушка и дедушка на коленях, перед ними стоит ксендз и венчает их. Следующая фотография. Та же столовая. Все сидят отдельно, а эти двое вместе, им хорошо. Следующая фотография. Он в том же берете, голова лежит на подушке. Тумбочка, на тумбочке градусник, лекарства. Над головой у него висят часы, которые отсчитывают время, последнее в его жизни. И на его руках ее старческая рука. Следующая фотография – та же часовня. Стоит гроб. Ксендз отпевает его. И последняя фотография очень простая. Но фантастическая. Шкаф. На шкафу отдельно стопка чемоданов с его фамилией и стопка чемоданов с ее фамилией. Она ушла вслед за ним.

В нескольких фотографиях – рассказ о жизни человеческой. Снимал он эту серию около года, не каждый день, но раз, два раза в неделю он там бывал.

У Павла Штеха есть еще одна уникальная серия. В 1982 году в Болгарии было фотобиеннале, на которое приехали фотографы из пятнадцати стран. Нам дали задание в течение суток снять город Пловдив. Кто-то снимал архитектуру. Я снимал девушек. Штеха за один день снял великолепную историю.

В Пловдиве живописные белые домики. И вот первая фотография. Раннее утро. Двухэтажный домик. Окна закрыты шторами. Абсолютно пусто. На крыше в разных концах сидят две кошечки – он и она. Он черный, она беленькая. Следующая фотография – кошечки уже вместе сидят. И появляется бабушка. В белом платочке. Открыла окошко и смотрит. Одиночество. Любовь. Улица заполняется людьми: идет студент, идет на рынок хозяйка. Бабушка смотрит. Следующий кадр – улица заполнена людьми. Много людей. Снято на длинной выдержке, в «смазке». Бабушка в окошке, а в соседнем окошке эти кошечки: они обрели свой дом. Потом неожиданный кадр. Через стекло кареты скорой помощи, через крест он снимает окно, в котором была бабушка. Соседнее окно тоже пустое. Крест, идут люди и пустое черное пространство. Следующий кадр. Люди идут так же, жизнь продолжается, а окна занавешены. И последний кадр – сумерки. Тот же дом, а белая и черная кошечки сидят в разных концах крыши. То, с чего все начиналось. Философия! Исследование на уровне писательского труда. Все снято с одной точки со штатива. Единственная фотография без штатива – снятая через крест скорой помощи. Я был поражен и спросил его: «Павел, почему ты именно там остановился и стал снимать?» «Не знаю, – ответил он. – Сначала привлек дом, а потом я увидел бабушку и предположил, что в этот день может быть что-то».

Но, увидев изобразительную фактуру, надо было придумать, догадаться. Фотография – не только умение выстраивать композицию, правильно выставлять выдержку и диафрагму, это – умение думать. Писатель пишет словами. Фотограф – фотоизображениями. Это его возможность говорить с человечеством. Павлу Штеха помог не только профессиональный опыт, но и жизненный. Поэтому я считаю, что бессмысленно заниматься фотожурналистикой раньше определенного возраста, к которому человек накапливает переживания и ощущения. Таково же мнение и А. И. Лапина²³: «Наивно думать, что человек, умеющий грамотно снимать, – уже фотограф, а тем более фотожурналист. Это все равно, что считать человека, научившегося грамотно писать, писателем. Настоящий фотожурналист – прежде всего зрелая личность

²³ Александр Иосифович Лапин – фотограф, автор нескольких книг по фотографии, преподаватель факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова.

со своим отношением к происходящему и глубоким пониманием жизни»²⁴.

Серия может состоять из портретов одного человека в разных состояниях. Или – из портретов разных людей, объединенных одной темой. Например, моя серия портретов деятелей культуры и ветеранов войны «Уходящее поколение» (2006), серия женских портретов «Московские лица. Характеры и настроения» (2006).

На Московском ипподроме во время забега на 1 800 метров с барьерами лошадь наездника, претендовавшего на первое место, за несколько секунд до финиша споткнулась и упала. Рядом со мной снимали пятеро моих студентов. Они сняли только само падение и заторопились просмотреть материал на маленьком экране. Я снимал до конца – как жокей встал, разочарованный, как лошадь уводили. Это длилось всего семь секунд. Последний кадр простой – крупным планом лицо жокея и морда лошади. Ни жокей, ни лошадь не пострадали. История со счастливым концом, хотя и называется «Несчастливая лошадка» (2009). Тоже пример фотосеквенции, как и серия «Удален на последней минуте».

²⁴ Лапин А. И. Частная переписка.
(Из личного архива Л. В. Сёмовой).





Серии последних лет любой желающий может посмотреть на сайте Московского дома фотографии, они выставлялись на конкурсе «Серебряная камера»²⁵. А вот из очерков 1980-х годов мало что осталось. Из очерка о Ветемаа, например, остался только один портрет. Обо всем остальном в амбарной книге уничтожения архивов было написано коротко: «уничтожено в 1988 году». Я узнал об этом, придя на работу в первый день 2008 года. Проводилась ежегодная чистка архива, потому что архивный фонд не мог расти бесконечно. Собиралась комиссия из людей не всегда компетентных и резала ножницами негативы в большой мешок, содержимое которого потом сжигалось.

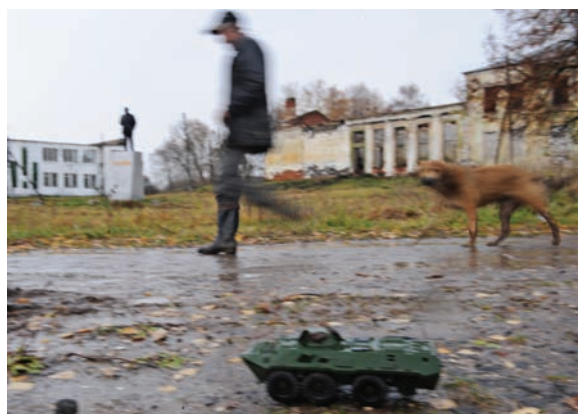
Есть у меня и неудавшиеся серии. Не хватает одного кадра в чеченской серии. Упустил из поля зрения историю литовской девочки Расы. В 1983 году в Филатовской больнице ей сделали уникальную операцию, это событие освещали журналисты всех стран. На отдаленном хуторе в Литве пьяный отец, управлявший сенокосилкой, не заметив дочку, мгновенно лишил ее обеих ножек. Уникальность была в том, что после операции обе ноги прижились, и девочка смогла ходить. Я ее снимал тогда. Но в дальнейшем съемки не продолжил. Если бы удалось снять, как она танцует на выпускном вечере в школе, как выходит замуж, ребеночек у нее родился... Это был бы очерк. Некая история с продолжением. От пессимизма, от несчастного случая, трагедии, человеческой глупости и безрассудства прийти к тому, что руки человека, гуманизм врачей и людей спасли девочку, и она родила новое существо.

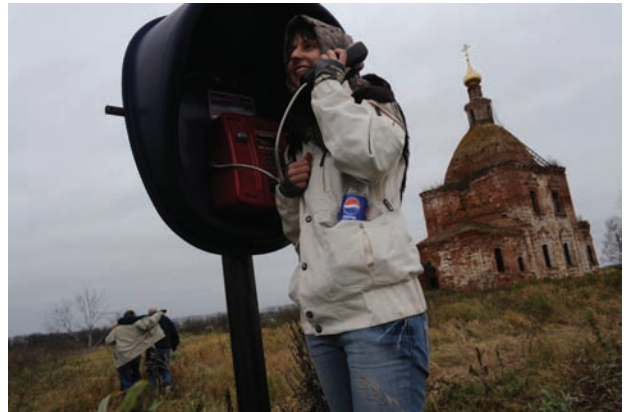
На конкурсе Уорлд Пресс Фото в 1990 году одну из премий получила серия фотокорреспондента журнала «Штерн» Ханса Юргена Буркарда (Hans-Jürgen Burkard). Почему, спрашивается, за нашу «кровную», «сталинскую тему» премию получил не наш фотокорреспондент? Потому что он длительное время работал в Москве, в архивах КГБ, потом в Ленинграде. Отыскал дело одной женщины, живущей сейчас где-то в Украине. Поехал к ней, потом ездил снимать в Гори, в музей Сталина, летал на Дальний Восток и в Сибирь – показать бывшие лагеря, раскопки захоронений. Сами по себе снимки – обыкновенные, и кое-что из этого даже многие из нас снимали, но не в масштабе темы. А штерновец все сумел выстроить в один ряд. Это титаническая работа. И получилось фотоисследование.

Сюжеты и темы часто подсказывает окружающая действительность. По заданию редакции я был в городе Суздале. Пришло название «Суздаль ин-

²⁵ Подробнее об этом см.: URL:<http://www.mdf.ru/contests/silvercam/>

68 дустриальный», хотя единственная индустрия в области – туризм. Бани, са-
могон, огурцы. В километре от Суздаля, туристической Мекки, первобытно-
общинная деревня. Клуб с забитыми окнами зарос бурьяном, воронье летает,
везде мусор. На центральной площади – разрушенный дворец XIX века, ко-
пия Версаля. Статуя Ленина на одной ноге с отломанными руками и отби-
той головой. И рядом – телефонный автомат, по которому можно звонить в
Америку. Тема вышла под другим названием – «Финансовый кризис – старая
болезнь российской провинции» (2010).





Вглубь темы работать очень сложно. Большинство стремится побыстрее отснять сюжет и отослать в редакцию или на конкурс. Получается «инвентаризация», констатация фактов, бытописание.

Людмила Седова: Слышала я подобную оценку В. Ю. Вяткина и в свой адрес. Частая ошибка, но как этого избежать?

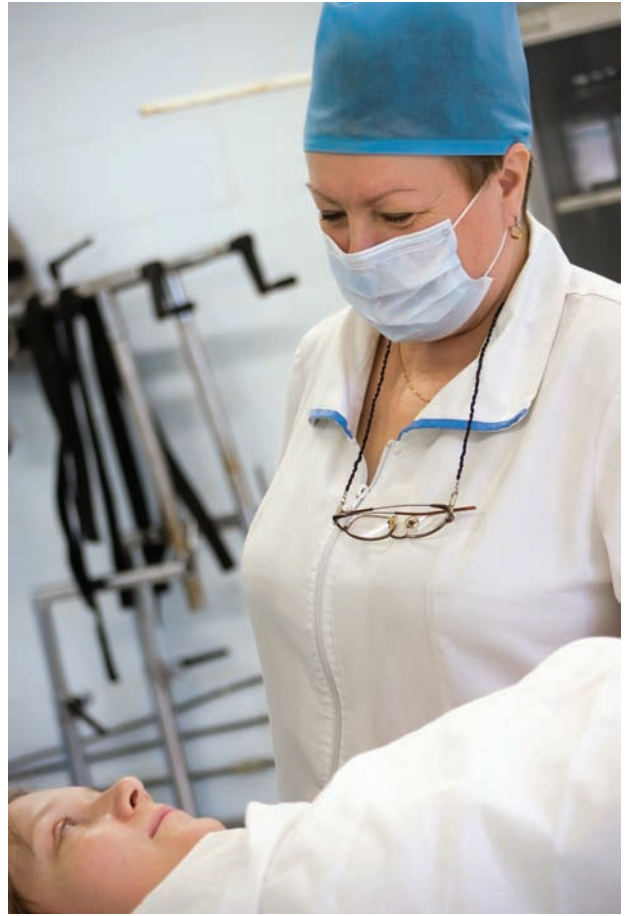
Обратившись с вопросом к Павлу Кривцову²⁶, я показала мастеру свою серию, снятую в Городской больнице № 59 г. Москвы. Серия называлась «Медицинский персонал: улыбка в подарок». В серии из двенадцати кадров – три героини, каждая из которых проработала в больнице более пятидесяти лет. Одна буфетчица и две анестезистки. Тяжелейший труд. И, несмотря на это, у них всегда находилось для больных доброе слово и улыбка.

Павел Кривцов: Серия – не просто набор снимков. Она должна раскрывать идею. Твой прием съемки бесхитростный, в нем нет загадки, нет развития. Ты зафиксировала полуфазу, промежуточное действие. Вот стоит стул, и я рядом. Есть два положения: я или сижу, или стою. А вот так, полусидя, – промежуточное состояние. Здесь нет буквально такого, это пример. Понимаешь?

И таким количеством ты просто убила тему. Три, нет, четыре фотографии взять. Тогда меняется дело. Буфетчица здесь вообще ни при чем. Ну, посмотрела она на тебя, ну и что? Четыре рассказывают больше, чем эти все вместе. Отбор – это тоже работа. Смотрим. В четырех фотографиях как бы произнесенная фраза. Начало – кульминация (тревога) – помощь (быть-не быть) – результат (улыбка). Вот и получился очерк, и идея твоя реализована. Вяткин уже не сказал бы «инвентаризация». Отбор и есть творчество.

В сериях, представляемых на «Серебряную камеру», на ежегодный фотоконкурс в Нижнем Новгороде все чаще звучат сегодняшние злободневные темы: помощь людям, оставшимся без крова, сострадание к больным неизлечимыми болезнями, работа реабилитационных центров и т. п. Это еще не в полной мере очерки. Но налицо явное желание авторов понять и раскрыть суть проблемы, углубиться в причины и следствия. Коль скоро есть подобная тенденция, мы можем говорить о жанре фотоочерка не как об умершем вместе с советским строем, а как о перспективном и требующем осмысления и обсуждения.

²⁶ Павел Павлович Кривцов – известный фотожурналист, фотокорреспондент газет «Ленинская смена» (г. Белгород), «Советская Россия», журнала «Огонек», лауреат Уорлд Пресс Фото (1989), Мастер международной фотографии, в настоящее время – фотохудожник журнала «Слово».



ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СЪЕМКИ ФОТОПОРТРЕТА

72 В современных книгах о фотографии чаще рассматриваются преимущественно технические стороны фотосъемки, реже – организационные. Иллюстрированные издания изобилуют наборами готовых поз и клише. За рамками исследований остаются вопросы психологического порядка, установки контакта с моделью, что должно помочь созданию художественного образа, произведения искусства. Количество людей, считающих себя фотографами, увеличилось в последние годы в сотни раз. В результате наиболее доступный ресурс – Интернет – наполнился огромным количеством изображений, в том числе, выполненных на высоком техническом уровне, но нередко лишенных содержания.

На одном из практических занятий со студийным светом учащимся спецотделения «Фотожурналистика» факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова было предложено простое задание: снять одного героя так, чтобы он был разным. При этом даже не звучало слово «образ». Первое, что отметил портретируемый в конце эксперимента: «Со мной никто не разговаривал!» Студенты недоумевали. Им казалось, главное – нажать на кнопку, чтобы изображение получилось резким.

Была и другая ситуация. Студентка Елена привела на съемку одиннадцатилетнюю дочь своих друзей. Работали уже около часа. С камерами было человек пять. Когда я зашла к ним, снимали портрет в полный рост. Нарядное платье никак не сочеталось с массивными зимними сапогами. Сказала об этом студентам. Девочка тихо ответила: «У меня с собой туфли есть и одежда разная». Увы, никто этим не поинтересовался. А ведь не секрет, что туфли меняют не только осанку, но и настроение модели. Даже если снимается средний или крупный план, есть смысл надеть туфли! Елена громко

сказала: «Ну что, ребенок, иди, переодевайся». Девочка еще больше смутилась. Пришлось отозвать студентку в соседнее помещение: «Лена, не надо никого называть ребенком. Любая девочка лет с пяти уже чувствует в себе женщину. Скажи лучше “девушка” или “молодой человек”, если снимается мальчик. Она готовилась, собирала наряды. Для нее это главное событие сегодняшнего дня».

Поговорим о психологической составляющей портретной фотосъемки подробнее.

Обычно выделяют два вида портрета: репортажный и постановочный. При съемке репортажного портрета фотограф никак не может влиять на своего героя. Постановочный портрет предусматривает взаимное общение.

Фотограф Д. А. Донской, работая со студентом над дипломным проектом, ввел термин «установочный портрет», имея в виду ситуацию, когда герой снимается в привычной ему обстановке (на работе, дома, на даче), и фотограф лишь незначительно влияет на своего персонажа, «дает ему установку»: «Вы просто сидите и читаете книгу», «Вы делаете свою работу, но иногда смотрите на меня» и т. д.

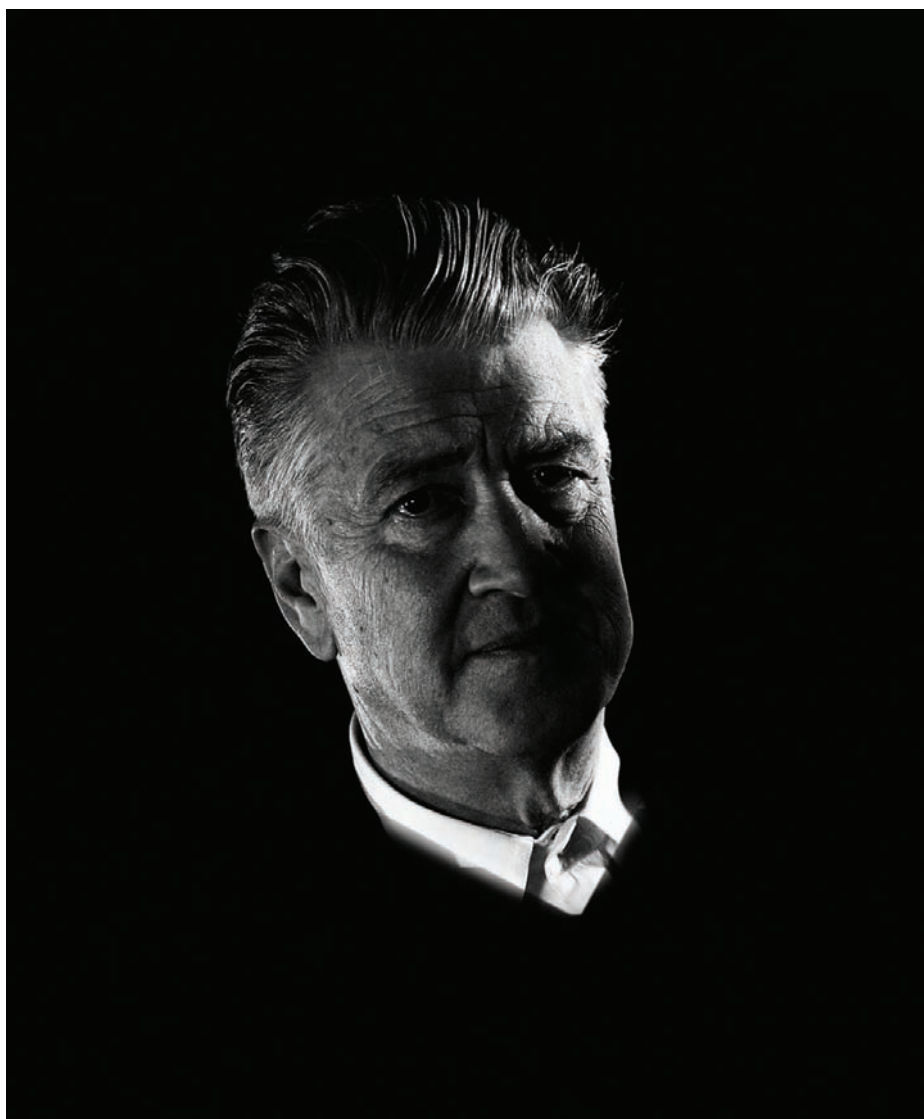
И в первом, и во втором, и в третьем случаях главным является человек с его богатым внутренним миром и состоянием души. От фотографа зависит, каким его герой останется на фотоснимке, а значит, в человеческой памяти. Будет ли это «фото на документ» или художественная фотография.

Очень немногим мастерам удастся сделать хороший фотопортрет в условиях репортажной съемки. В. Ю. Вяткин снял прекрасную портретную серию «Психологические метаморфозы Дэвида Линча» (2009) во время его часовой пресс-конференции. Конечно, помог многолетний опыт практической деятельности, эксперименты с длительными выдержками и различными методами съемки, наблюдательность и быстрая реакция, а иногда и умение предвидеть мгновенную эмоцию в лице персонажа.

На пресс-конференцию Дэвида Линча Владимир Вяткин пришел, по своему обыкновению, за четыре часа до ее начала. Позднее он вспоминал: «Человек меня заинтриговал своей внешностью, психологией поведения, и я уже знал, что надо делать. В зале собралось человек пятьдесят фотографов, они снимали со вспышками и посмеивались надо мной: я сидел в первом ряду с огромным телевизором и снимал на длинных выдержках. Все снимали, как он разводит руками. А я увидел и запечатлел на его лице и ужас смерти, и слезы умиления, и психоз. Отснято было восемьсот сюжетов, из

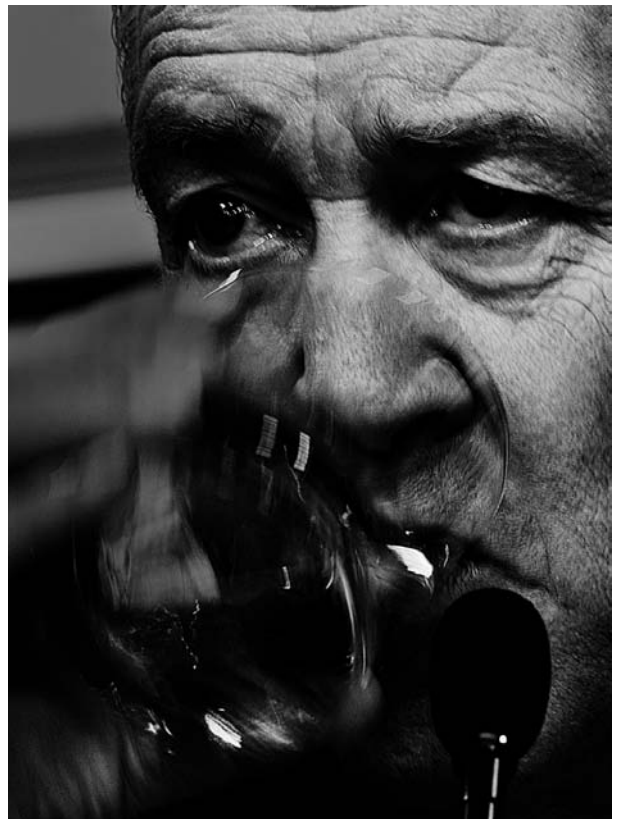
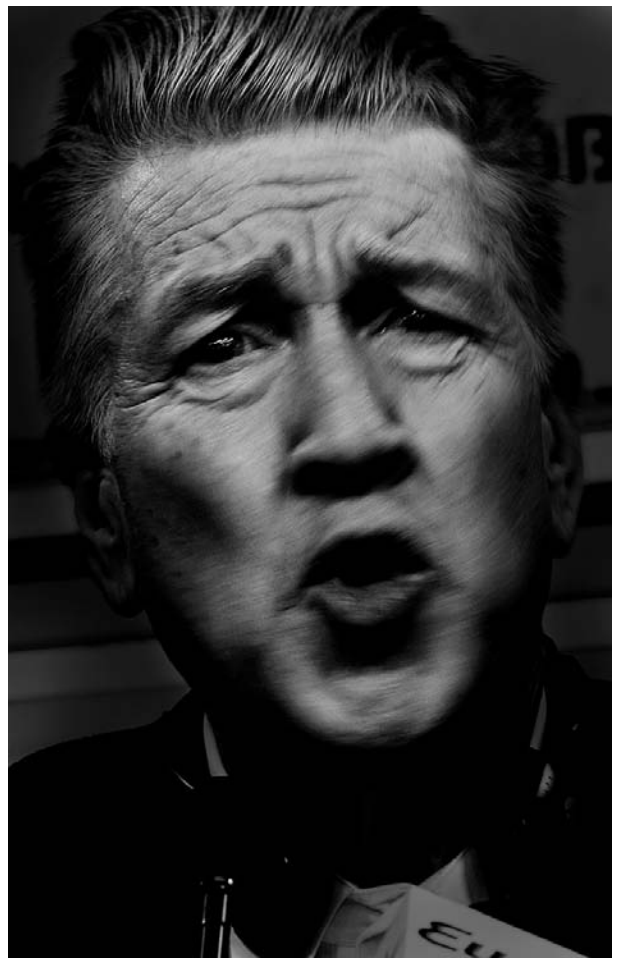
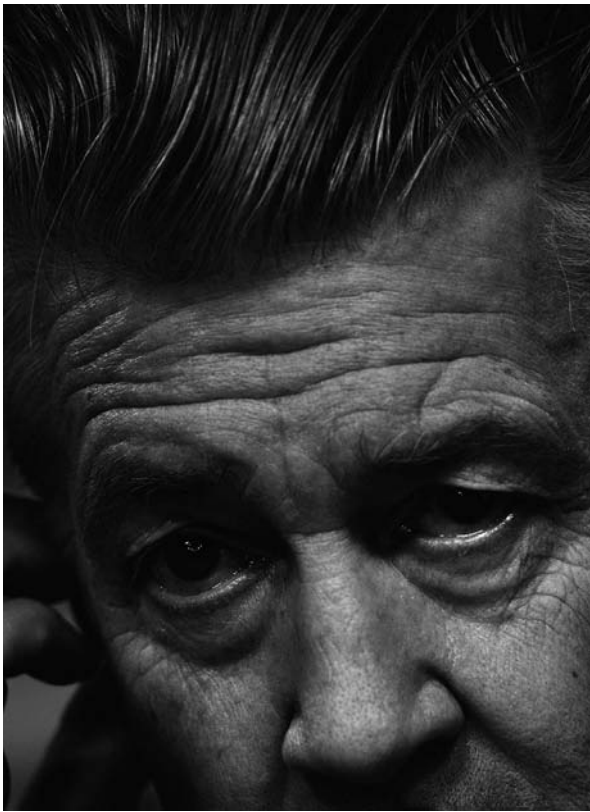
них отобрал триста шестьдесят, в результате окончательного отбора осталось двенадцать. Отобрать сложнее, чем снять. Изобразительная композиция – волна настроений. Глаза в слезах и стоящие дыбом волосы, гримаса сарказма, улыбка в смазке и нерезкости. Это не в студии снято по заранее написанному сценарию, а за один час на общественном мероприятии!»²⁷.

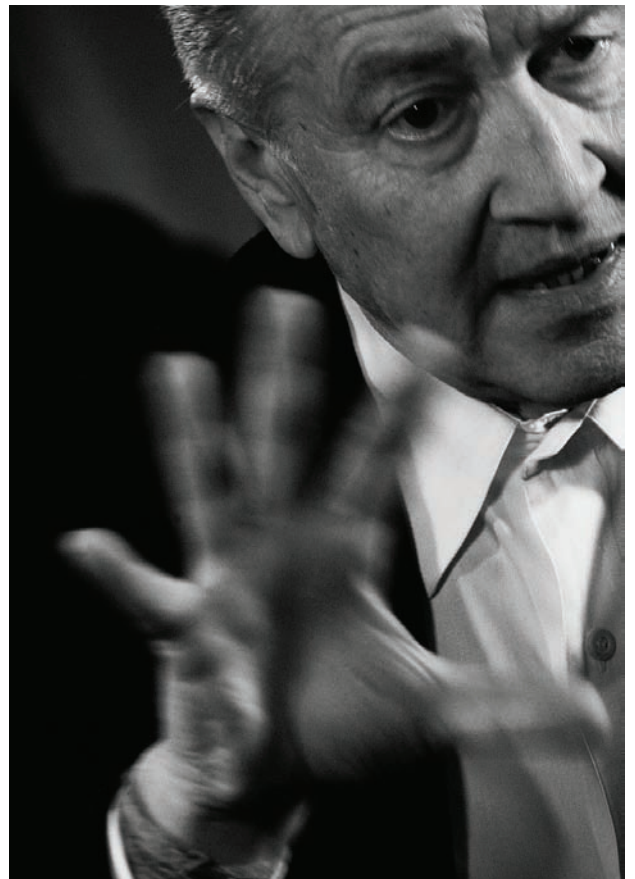
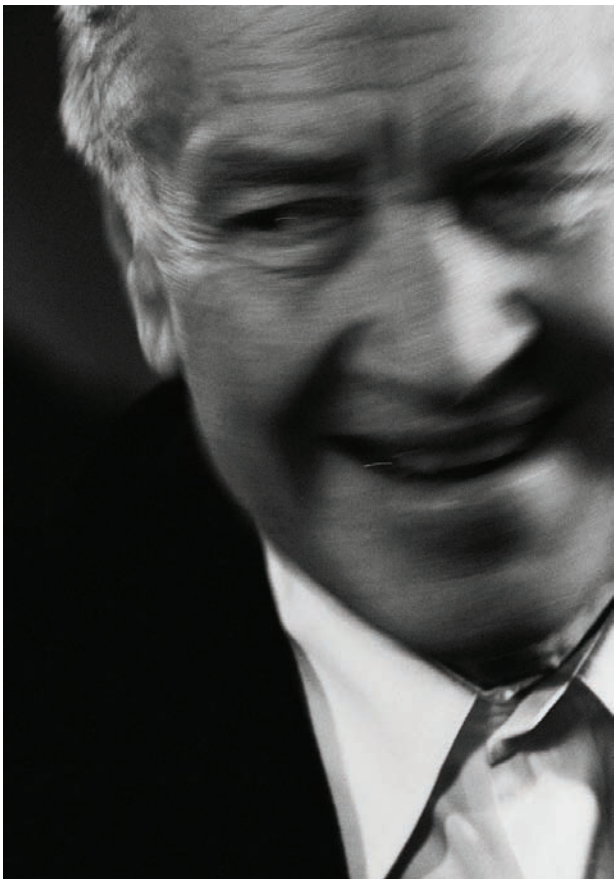
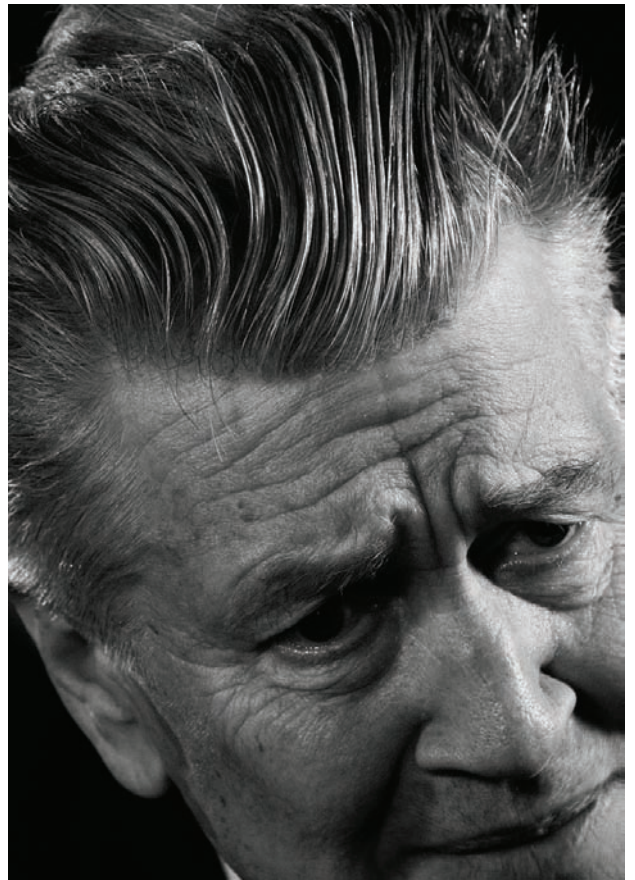
Серия «Психологические метаморфозы Дэвида Линча» получила Приз кампании Master Card на конкурсе «Серебряная камера» (2008)²⁸.



²⁷ Сёмова Л. Одержимый пикториалист // Digital Photo. – 2009. – № 7. – С. 24–31.

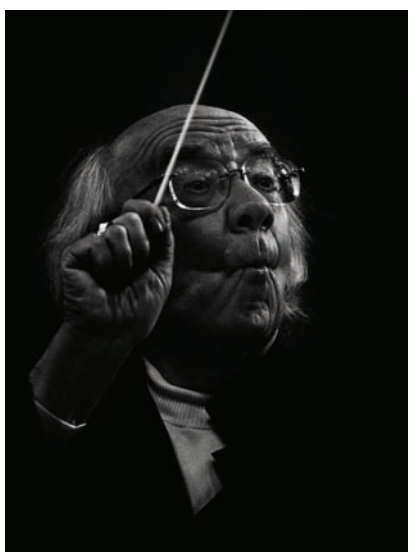
²⁸ Автор всех фотографий – Владимир Вяткин.

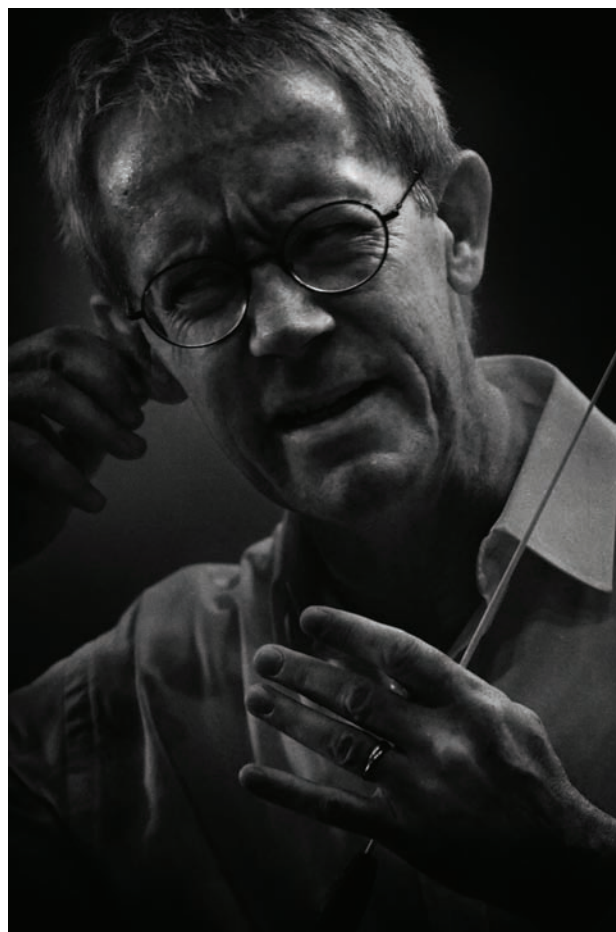
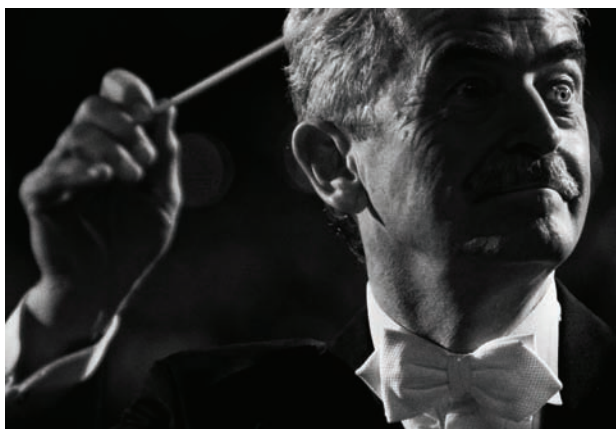
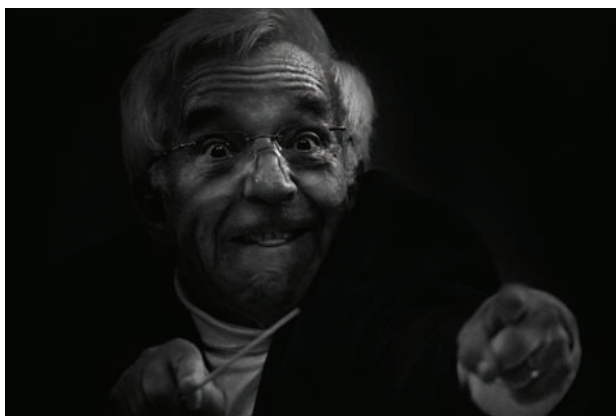


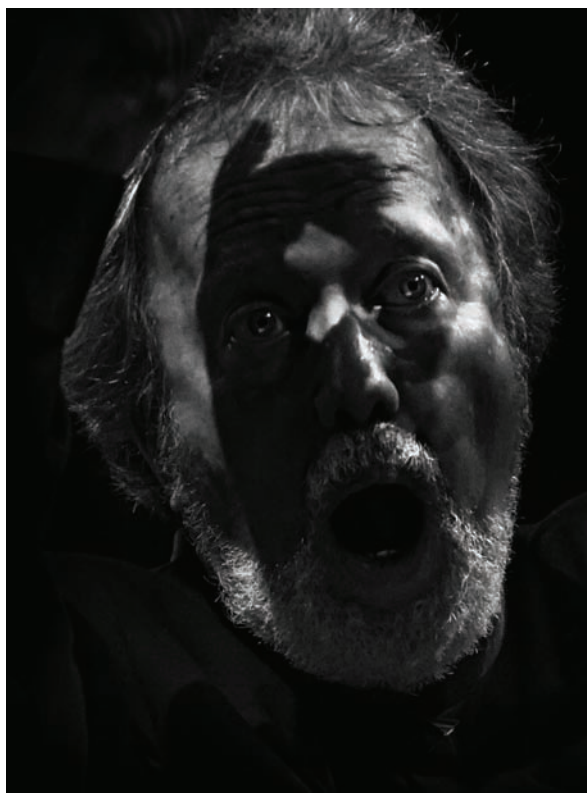


Во время концертов была снята и серия «Повелители музыкальных сфер» – Гран-при и Приз Правительства Москвы на конкурсе «Серебряная камера» (2008).

77







А во время похорон писателя Василия Аксенова была снята серия «Поколение Аксенова» – Гран-при и Приз Правительства Москвы на конкурсе «Серебряная камера» (2008).



Евгений Евтушенко

Алексей Козлов

Александр Кабаков

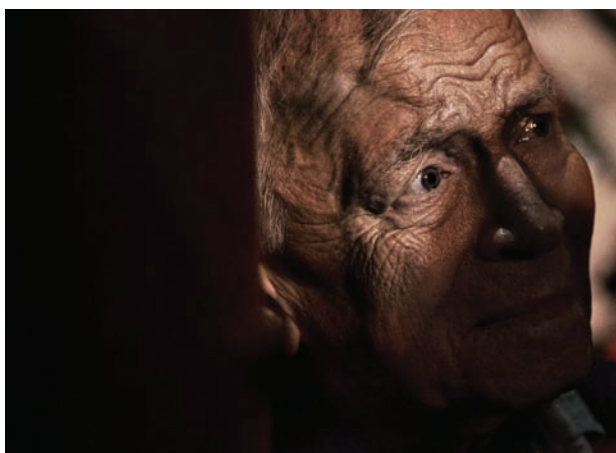




Виктор Ерофеев



Евгений Рейн



Андрей Вознесенский



Белла Ахмадулина

Когда репортера на задание посылает редакция, о съемке, как правило, договаривается редактор, а фотографу остается лишь уточнить со своим героем место и время. Но часто мы сами обращаемся к незнакомому человеку с просьбой снять его портрет. Это может происходить при личном контакте или по телефону. Первый вариант предпочтительнее, так как включает в себя вербальное и невербальное общение, облегчающие процесс взаимопонимания. Язык, взгляд, мимика, жесты при личной встрече нагляднее покажут вашу заинтересованность и симпатию. Предложения необходимо построить так, чтобы вы не получили моментального отказа. Это не всегда удастся. Человек может быть занят своими мыслями или может быть просто уставшим. Фотографу следует проявить терпение и такт, вежливо мотивировать свою просьбу. В просьбе не должно содержаться отрицания: лучше сказать не «Не будете ли вы любезны...?», а «Будьте так любезны...» Если уместен оттенок юмора, то подойдет вопрос: «Каков будет ваш положительный ответ?» Может очень пригодиться умение говорить комплименты. Главное, чтобы комплимент был искренним, а не звучал, как грубая лесть. Ведь вы обращаетесь к человеку, который уже привлек чем-то ваше внимание.

На одном из мероприятий, частью которого был концерт, в первом ряду я заметила красивую пожилую женщину: распущенные вьющиеся волосы, белая меховая накидка, руки в перчатках, прямая спина. Это была известная исполнительница романсов Валентина Пономарева. Она, естественно, стала для меня главным объектом съемки. В перерыве, не выдержав, певица подошла ко мне и сказала: «У меня такое впечатление, что ваш объектив нацелен только на меня». Я ответила: «У вас правильное впечатление». «Почему?» «Потому что вы здесь самая красивая!» Мне и в самом деле так казалось. «Но зачем так много снимать?» «Когда вы слушаете музыку, на вашем лице отражаются определенные переживания. Я пытаюсь поймать состояние. Кажется, мне это уже удалось». Она попросила показать то, что я сняла, и согласилась, что один вариант наиболее удачный. В заключение я извинилась, что доставила ей беспокойство, сказала, что больше не буду снимать. Обещание я сдержала. Но отметила свой большой промах. Я не могла вспомнить (да и не знала никогда) отчество певицы. Из-за этого не могла достойно вести разговор. Следовало накануне узнать у организаторов, кто будет присутствовать. Знать заранее имена потенциальных героев – необходимое условие успешной работы.

Здесь мы подошли к вопросу о подготовке съемки. Бегло скажу о технической стороне. Совершенно очевидно, что фотоаппарат лучше полностью подготовить с вечера, аккумулятор и карты памяти желательно иметь запасные, а кофр или сумка должны быть удобны для быстрой смены объективов.

Важен ваш собственный позитивный настрой. Он неизменно скажется на конечном результате. Имея внутреннюю установку «терпеть не могу детей», вряд ли вы снимете их достойные портреты. Говоря о живописи, искусствовед Н. Н. Третьяков писал: «Традиционно русская школа была основана на благоговейном отношении к натуре»²⁹. Об этом нужно помнить, занимаясь и фотографией, причем не только непосредственно в момент съемки, но и в предшествующий «переговорный» период, иначе дело может до съемки так и не дойти...

Однажды для Владимира Вяткина я договаривалась о встрече с народным художником СССР, скульптором Николаем Никогосяном. Согласился он сразу. Назначили день и время – примерно через неделю после разговора. Перед выездом решила перезвонить, уточнить, не изменились ли планы художника. Реакция была совершенно неожиданная. Человек стал кричать, все больше и больше возбуждаясь: «Я ждал вас вчера, мы договаривались на вчера, вы даже не позвонили...» Что было делать? Я не могла сорвать съемку: фотограф уже выехал из дома, он вез для съемки специальное стекло, штативы, «Мамию» и «Никон», нам помогал один из студентов с машиной, еще двух студентов нужно было подхватить по дороге. «Я очень виновата, простите меня, если можете!» – в таком роде я говорила минут десять, соглашаясь со всеми обвинениями, сознавая при этом, что ничего не перепутала. Постепенно Николай Багратович смягчился. Оказалось, у художника ослаблен слух, и в первый раз он не успел надеть слуховой аппарат. Он встретил нас очень приветливо, радушно усадил за стол и угощал чаем. Съемка состоялась.

Бывают ситуации совершенно непоправимые, когда необразованность (или неуместная фривольность) фотографа не позволяет ему выполнить задачу.

«Фотографу, который работал на студии звукозаписи “Мелодия”, Святослав Рихтер позволил прийти к себе домой и снять портрет для обложки пластинки. Надев фрак и садясь за рояль, великий пианист сказал: “Ну,

²⁹ Третьяков Н. Н. Образ в искусстве. – Свято-Введенская Оптиная пустынь, 2001. – С. 15.

что вам, молодой человек, сыграть?” Фотограф ответил: “Да все, что угодно, хоть Чижик-Пыжик!”. Рихтер встал и сказал: “Вон отсюда!”». Эту историю рассказал студентам В. Ю. Вяткин, акцентируя внимание на том, что с любым человеком – музыкантом, поэтом, художником или бомжом – нужно находить язык общения.

К каждой съемке нужно готовиться. Мне можно возразить, что в репортерской работе готовиться некогда. И все-таки это необходимо. Поясню, что имею в виду. С любым человеком, портрет которого нужно снять, придется разговаривать. Вы не знаете, чей портрет сегодня понадобится в редакции. Значит, хотя бы некоторые сведения у фотожурналиста должны быть по всем областям жизни. Наука, культура, искусство – знания мы накапливаем в течение всей жизни. Широкий кругозор значительно облегчает работу фотомастера. Абсолютно справедливо считает В. Ю. Вяткин, что фотожурналистикой бессмысленно начинать заниматься раньше двадцати пяти лет. Незначительный жизненный опыт, недостаточный кругозор – помехи в повседневной работе. Новости политики, история, литература должны стать сферой интересов не только профессиональных фотожурналистов, но и любителей, желающих снимать художественные портреты, создавать образы своих современников, а не просто фото в семейный альбом.

Приведу пример личной неподготовленности. Однажды позвонила редактор журнала «Модный бренд»: «Срочно надо портрет Александра Васильева. Он сейчас в Музее искусства народов Востока открывает выставку вееров». Бегу. Журналистов немного. Дает интервью. Подхожу очень близко, снимаю за десять минут. Я, конечно, знала, что А. Васильев – историк моды, написал несколько книг. Но вот о чем его можно спросить? О своей неинформированности сожалею до сих пор: г-н Васильев оказался прекрасным рассказчиком, очень доброжелательным к журналистам, у меня была возможность пообщаться с ним в течение как минимум часа и получить эксклюзивный материал.

Теперь стоит сказать о тех съемках, к которым есть возможность подготовиться, когда снимать предстоит людей, о которых что-то знаешь заранее. Хорошо, если об интересах героя удалось узнать в предварительном разговоре или от общих знакомых. Такую информацию всегда можно использовать.

Классик советского фотопортрета В. А. Малышев перед съемкой Анатолия Карпова, например, прочитал его книгу «А завтра снова в бой...». В кни-

ге «Искусство видеть» он много внимания уделил именно психологической составляющей своей работы. «В творческой студии человека не усаживают, его приглашают сесть. Так, как ему удобно. Ему не навязывают вычурные позы. Фотограф заводит со своими клиентами отвлекающий разговор, и съемка производится без предупреждения, внезапно, когда удачная поза появится сама собой. Таким образом, как в репортажной, так и в студийной съемке портрета будет сохранено естественное положение фигуры и живое выражение лица человека»³⁰.

На одном из мастер-классов по театральной съемке проводившая его фотограф сказала про очередную свою работу: «Как зовут актера, не помню. Я вообще плохо запоминаю имена». Однако, фотограф, снимающий в театре или в кино, должен помнить по именам актеров, по крайней мере тех, кто занят не в массовке. А отправляясь на съемку спектакля, целесообразно освежить в памяти не только имена актеров, но и их роли, возможно, даже последние интервью. Потому что, если вам повезло и вы попали за кулисы, то начинать общение с разговора о погоде будет неуместно и несвоевременно.

Заканчивая рассуждения о подготовке к фотосъемке, хочу остановиться еще на таком моменте, как одежда. Понятно, что одежда должна быть удобной. Не помешают, например, карманы – для крышек объективов. Кроме того, одежда должна соответствовать ситуации, возрасту и статусу людей, которых вы собираетесь снимать. Направляясь на съемку в Православную гимназию, девушкам стоит надеть удлиненную юбку и захватить платок. Это касается также храмов и монастырей. На торжественном мероприятии джинсы тоже не подойдут.

А вот Дмитрий Донской, даже работая личным фотографом Б. Н. Ельцина, предпочитал джинсы и свитер. Когда ему указали на несоответствие протоколу, он ответил: «Что вам нужно? Хорошие фотографии или модно одетый фотограф?» Он пишет об этом в книге «Воспоминания фотографа президента». Там же Д. Донской признается: «Я, например, не могу работать в галстук. Стоит мне надеть галстук, как фотографии у меня становятся намного хуже»³¹. Он по-своему прав. И если вы все-таки остановили выбор на спортивном стиле, обратите внимание на цвет одежды. На концерте в Доме-музее Пастернака, где очень маленькое помещение, телеоператор, одетый в красный свитер, попадая практически в каждый мой кадр, вносил

³⁰ Мальшев В. А. Указ. соч. – М., 1985. – С. 112.

³¹ Донской Д. А. Указ. соч. – Тверь, 2010. – С. 7.

своим видом диссонанс в цветовое решение. Надевая одежду ярких, бросающихся цветов, вы тоже можете стать кому-то помехой.

Наконец подготовительный этап позади. Вы встречаете своего героя на пороге студии или входите в его жизненное пространство. С первых же слов нужно найти взаимный контакт, установить доброжелательную атмосферу. Это, впрочем, касается не только фотосъемки или других видов журналистской деятельности. Это основа любых человеческих взаимоотношений. Традиционно мы начинаем с приветствия. В зависимости от конкретной ситуации есть масса готовых фраз, подходящих для начала разговора. По первым репликам становится ясно, каков настрой вашего героя: расположен ли он к неспешной беседе или торопится, проявляет ли интерес к процессу, а значит, и результату съемки, будет ли откровенным. Нужно заметить, что человек, согласившийся на съемку портрета, тем самым уже демонстрирует готовность к определенной откровенности. От фотографа в данном случае требуется еще и умение слушать, реагировать заинтересованно на предмет беседы. Откровенность гостя требует ответной откровенности фотомастера. Процесс общения должен быть взаимным, а не односторонним. Чем быстрее найдутся у них точки соприкосновения, тем лучше. Однако не стоит акцентировать внимание на собственной персоне. Главным для нас является все-таки человек, которого мы снимаем.

Нет ничего страшного в том, что человек этот ранее нам не был знаком. Попробуйте выяснить сферу его интересов, увлечений, хобби. Это должно вызвать у портретируемого положительные эмоции. Универсалий, конечно, нет. В некоторых случаях, если съемка происходила весной, я спрашивала героя: «Куда вы собираетесь в этом году в отпуск?» Осенью тот же вопрос видоизменялся: «Где вы отдыхали в этом году?» Разговор об отдыхе, во-первых, был приятен портретируемым, во-вторых, позволял быстро выяснить, кто любит охоту, кто предпочитает рыбалку, кто занимается подводным плаванием, а кто – экстремальным туризмом.

На съемку Федора Конюхова я по привычке приехала заранее. Посмотрев дома книгу «Екклезиаст» с его графическими рисунками, заметила, что одни изображения как бы «сняты широкоугольником», другие, напротив, – «телевиком». Об этом и был мой первый вопрос, после которого разговорились мы легко и беседовали, конечно, о путешествиях. Мне повезло, что пишущая корреспондентка опоздала на сорок минут – было очень интересно пообщаться с известным путешественником, который к тому же

пишет книги, картины и всегда берет с собой «мыльницу», потому что, по его словам, «поднявшись на вершину какую-нибудь, невозможно не снять эту красоту». К счастью, он не спешил. Но для фотографа опоздание на съемку – вещь недопустимая.

Готовя почву для дальнейшего общения, нужно помнить, что разговор не должен касаться таких провокационных вопросов, как политические и религиозные убеждения, межнациональные отношения или уровень доходов. Вашему герою должно быть легко и спокойно. Не суетитесь с камерами и осветительными приборами. Старайтесь не показывать волнение. Улыбайтесь и шутите, если это уместно. Импровизируйте. Каждый человек – индивидуальность. И то, что подходит одному, может оказаться совершенно неприменимо к другому. А ведь нам желательно не только открыть для себя эту индивидуальность, но и донести открытие до зрителей.

Неповторимы не только человеческие лица как объекты съемки. Неповторима мимика, движение мыслей и переживаний, отражающиеся на лицах, переменчиво состояние людей. Заметить типичное, характерное в позе и жестах – задача фотомастера. Найти психологическое состояние, раскрывающее образ героя, – его цель. Искусство фотопортрета необходимо изучать по лучшим образцам живописи и фотографиям старых мастеров. Развивать наблюдательность, постоянно обращая внимание на окружающих людей, черты лица, реакции, на то, как распределяются области света и теней, что дает свет рассеянный, а что – резкий. Само собой, необходимо знание технических возможностей камеры, экспонетрии, основ композиции и колористики. Композицию портрета каждый фотограф видит по-своему. Стоя рядом, трое фотографов снимут одного героя по-разному. Один снимет крупный план, другой включит в композицию руки, третий предпочтет общий план с окружающей обстановкой. Каждое из этих решений может быть правильным. И акцент на глазах, как изобразительном и смысловом центре произведения, и включение в композицию рук, дополняющих характеристику героя, и использование предметов обстановки, усиливающих смысловой и социальный контекст, – есть различные способы решения фотохудожником задачи создания портрета.

Завершить фотосъемку следует так, чтобы у вашего героя не пропало желание встретиться с вами снова. Интересно бывает снимать одного и того же персонажа с некоторыми временными промежутками, в которые что-то происходит в его жизни, что-то происходит в вашей. Этически и так-

тически правильным будет подарить вашему герою его портрет – большого или среднего размера, неважно. Это и дань уважения, и повод еще раз встретиться, и возможность договориться о потенциальном общении в будущем. Поздравление с днем рождения, если вы об этом узнали, будет не формальным, а приятным моментом для обоих.

При имеющихся на сегодня технических возможностях (покупки любого осветительного оборудования, аренды студий и т. п.) начинающие фотографы во время съемки в погоне за внешними эффектами подчас забывают о своих «моделях» и не думают об их состоянии. Хотелось бы вновь вспомнить В. А. Малышева: «В первые годы я снимал портреты в помещении так же, как на воздухе, исключительно при естественном, дневном освещении. Позже стал снимать их в студии при электричестве, наконец, в последнее время – при электронных импульсных лампах.

Конечно, при электронном освещении желательно применять мягкорисующую оптику и диффузоры.

Нередко я снимаю портреты только при дневном свете. Окно комнаты вполне может служить ведущим источником света.

Небольшой белый отражатель помогает избежать провалов в тенях. И, наконец, свет от небольшой импульсной лампы, направленный на стену или на потолок, хорошо моделирует освещение»³².

Ученик В. А. Малышева Владимир Вяткин в помещении своей квартиры для съемки портретов иногда использует сделанное на заказ специальное стекло, которое устанавливается между камерой и моделью. На стекло наносится вазелин, человек садится, и удлиненной кистью его изображение расписывается по стеклу. Тем самым достигается особая «пикториальность»³³ портрета. При работе нужно учитывать расстояние от стекла до объекта съемки и от стекла до камеры, ширину и направление мазка, размер кисти. От этих параметров будет зависеть окончательный результат, который получит фотограф. Более живописным получается изображение, снятое на пленку, но можно снимать и на «цифру»: возможность моментального просмотра позволяет при необходимости исправить неудачно расписанные участки произведения.

³² Малышев В. А. Указ. соч. – М., 1985. – С. 112.

³³ «Пикториализм» (от англ. pictorial) – живописный. Направление в фотографии, возникшее в начале XX в., имитирующее живопись за счет использования мягкорисующей оптики и различных техник ручной фотопечати.



Георгий Колосов



Юрий Рост

Следуя советам мастеров, и мы сможем достичь определенных высот в искусстве фотопортрета.

ОТ ЖАНРОВОЙ ФОТОГРАФИИ К ПОЗНАНИЮ ЧЕЛОВЕКА

90 Что есть важное в фотографии... Фотография – это оружие, а люди, обладающие фотоаппаратом, в какой-то мере вооружены. Однако можно быть вооруженным до зубов, но стрелять по воробьям, а можно иметь мелкокалиберную винтовку, но бить прямо в цель. Этим отличается снайпер от вооруженного до зубов человека. Этим отличается фотограф-профессионал от человека неопытного и неподготовленного.

Среда, школы, которые мы проходим, встречи с интересными людьми во многом формируют фотографа, его мировоззрение, его отношение к жизни. Основы, конечно, закладываются раньше, еще в детстве. Мое детство прошло в столице нашего Северного флота, городе Североморске. Есть такие впечатления, которые запоминаются на всю жизнь. Так и мое северное прошлое сопровождает меня. Северная колористика впиталась в кровь.

Фотографией заниматься я начал очень рано, в первом классе, и в школьные годы уже публиковался. Имел даже удостоверение корреспондента «Пионерской правды», которое мне прислали после публикации там снимка «Романтики», а тираж у газеты был около 10 млн экземпляров, то есть в каждой семье ее читали.



Меня тянуло в большую фотографию. Городской фотоклуб был первой ступенькой. Большинство современных фотографов прошли через систему фотоклубов. Это была кузница, мини-школа в черте города по формированию определенного мнения.

Служба в армии тоже была связана с фотографией. Я служил в отдельном разведывательном полку морской авиации – обрабатывал пленки, сделанные с самолетов. Кадры были размером 30 на 30 см, пленки на бобинах килограммов по двадцать. Десятки метров пленки приходилось обрабатывать ежедневно. Много было и красивых, художественных кадров. Часть наших самолетов располагалась тогда в Египте (1972 г.). Они взлетали, и автоматика начинала работать. Я видел пирамиды, встающее солнце – ритм потрясающий, свет, а качество такое, что песок виден на камнях!

Естественно, что после армии я поступил на отделение фотожурналистики факультета журналистики МГУ. Студенческий период был очень важен: это та самая школа, которая оформляет человека. Учась в университете, я наблюдал разрушение некоторых стереотипов, начавшееся в 1960-е годы, когда понятие фотоискусства было практически закрыто, переведено в категорию обычного отдела в журнале «Советское Фото», а массовое увлечение фотоискусством сведено на нет. Тогда во главу угла встал его величество Репортаж. Журнал «Советское Фото» обратил внимание на репортаж, как жанр и как метод, и все журналисты стали делать акцент на репортажном методе.

Будучи студентом, я начал сотрудничать с журналом «Студенческий меридиан», а затем с газетой «Труд», органом ВЦСПС (профсоюзов). У газеты был самый большой тираж – 8 млн экземпляров, было большое доверие к ней народа и большие возможности для командировок. На четвертом курсе от газеты «Труд» я с группой журналистов на две недели вылетел в Тюменскую область для съемок цикла «Один день на Ямале». Туда приехали журналисты из «Строительной газеты», со Всесоюзного радио, группа Сенкевича с телевидения и я. Тюменская область – это полтора миллиона квадратных километров, два национальных округа – Ханты-Мансийский и Ямало-Ненецкий. Стратегический регион – газ, нефть, все богатство. Маршрут наш: Тюмень – Нижневартовск – Сургут – Надым – Салехард, и все, что вокруг городов. Утром встаешь, поднимаешься на борт вертолета, час лету, выкидывают на полчаса, потом забирают, везут в другое место, опять выбрасывают. И так день за днем. Две недели испытания.

Я снимаю, а чувствую, что ничего зажигающего нет. Вышки, мосты, бульдозеры, поселки, новые дома, трассы, железные дороги. Остается последний вылет на Ямал. И пленки уже в обрез. Тут и начинается самое интересное. Так всегда бывает: когда пленка кончается, все ломается, нужно снимать. «Ваше величество, снимать подано!» Еще в вертолете делаю портрет селькуп³⁴ при свете иллюминатора. Внизу река Таз, Приобье, поселок Аксарка, Байдарацкая тундра. Тут-то и начинается работа. Лица потрясающие. И уже под занавес чувствую: что-то произойдет. Подлетаем: чумы, люди стоят. Выскакиваю, начинаю снимать, сужая круг. Использую мою технологию приближения к снимаемому объекту: сначала делаю общий план, потом средний, потом крупный, нахожу лица. Не набрасываюсь сразу на свои объекты, а вычленяю интересующих меня людей. По отдельным признакам я выбираю интересный объект для своих историй – типаж, характер, эмоции. Жанровый портрет – отдельная большая тема. Ни секунды нельзя упустить. Еще немного, и ситуация может сломаться, пройдет оцепенение людей. Вот кадр стоящей группы. Было снято много вариантов, но этот сразу западает, запоминается. Сняв общий план, я не заканчиваю съемку, а начинаю кружить рядом, снимаю лица. И что ни кадр – идет попадание.



³⁴ Селькупы – представители малочисленной народности Российской Федерации (ныне – 3 600 человек), проживающие в Тюменской и Томской областях, небольшая группа – в Красноярском крае.



Я снимал камерой «Олимпус ОМ-1» – был такой японский аппарат, который должен был превзойти «Лейку». Позже мне пришлось от него отказаться, хотя оптика была великолепная. Просто не мог купить третий объектив, а тех, что у меня были (35 мм и 50 мм), мне было недостаточно для разработки темы. И еще постоянно была с собой уникальная камера «Горизонт». В студенчестве у меня их было пять или шесть штук. Одну берешь – плохая, сдаешь, другую покупаешь. То рвет пленку, то другой скрытый дефект. Уникальность этой камеры в том, что при широком угле охвата она не дает таких искажений, как широкоугольник, особенно это важно при съемке человеческих лиц. Линия горизонта может изменяться, быть либо ровной, как видит глаз, либо выгибаться, и зависит это от угла наклона фотоаппарата. При этом, повторяюсь, пропорции фигур первого плана не нарушаются. Мое отношение к форме и содержанию я показываю через камеру «Горизонт». Снимаю основу, и в этой основе всегда есть вариант использования «Горизонта». Это как разные кисти у художника.





Поездка в Тюменскую область оказалась очень удачной. «Один день Ямала» дал мне толчок, за ту съемку я получил «Золотой Глаз» на Уорлд Пресс Фото в 1979 году. Чуть позже от газеты «Труд» была организована поездка в Туркмению. Видимо, была установка ничего нам не показывать, поить чаем, чтобы только сидели за столом. Приставили людей. Три дня я терпел вынужденное застолье. А шел великий праздник, курбан-байрам. На улице можно было море интересного снять. Я успел снять пару кадров, но... практически мне не дали снимать. На четвертый день я «сбежал», улетел в Красноводскую область, заехал в город Небит-Даг, где снял кадр, который стал «Фото года» в журнале «Советское фото»: «Нефтяники Туркмении». Хотя кончался временной ресурс моего пребывания, я все-таки проник в бригаду нефтяников и успел их снять. Тогда я дал себе зарок: ни в какой этнорайон я больше не поеду без подготовки. Первое условие: чтение литературы, фундаментальная подготовка, знание законов и обрядов этого народа. Второе условие – договоренности с руководителями на местах или авторитетными лидерами народа.

Тогда же перешел вплотную к северной теме. Начал читать много источников. Благо, все-таки университет заставляет ходить в библиотеку, МГУ – это не простая школа. Помимо самостоятельной практики в периодических изданиях на факультете журналистики были приняты стажировки с мастерами. Так, у меня была стажировка у Исаака Тункеля³⁵ в «Огоньке». Много я

³⁵ Исаак Рувимович Тункель (1912 –?; ск. в Израиле) – известный советский фотохудожник, портретист. В 1930-е гг. имел свое фотоателье на Кузнецком мосту, в день делал один, иногда два портрета. После Великой Отечественной войны – сотрудник журнала «Огонек».

не присутствовал на его съемках, но несколько важных советов запомнил на всю жизнь. Один из них как раз об организации съемки.

На четвертом курсе я пришел на практику в АПН. Потом надо было определяться с постоянной работой, закрепляться юридически. И благодаря участию Георгия Зельмы³⁶ издательство АПН заключило со мной договор. АПН – это большой слаженный механизм. Основу составляла Главная редакция фотоинформации, ГРФИ, которая работала на журналы для зарубежного читателя. Издательство – одно из подразделений АПН. У меня был контракт с журналом «Спутник», это дайджест советской прессы, который распространялся во всех странах мира, кроме Советского Союза. На русском языке у «Спутника» был самый мизерный тираж, но у него же были самые высокие ставки гонорара, хотя опубликоваться там было достаточно тяжело. Слайд на полосу стоил 150 рублей (это была средняя зарплата по стране), стоимость маленькой черно-белой картинки 25 рублей, большой – 50 рублей. Приходилось стараться, чтобы твою работу поставили на полосу. Работая в издательстве, я постоянно снимал для всех АПНовских изданий.

С Севером получилось интересно. В 2010 году исполнилось тридцать лет моих «ударных», арктических съемок.

1980-й год. Время работы в «Спутнике». По опыту знал уже: если зимой не подготовишь съемочный план, то, как правило, ничего не сложится. Я всю зиму читал, встречался с начальниками, организовывал свое лето. Вся страна дышала Всемирной Олимпиадой. Составлялись списки на Олимпиаду, а я бросил все и... улетел на два месяца на Чукотку. Нанялся рабочим в Институт этнографии, помощником к профессору Илье Самуиловичу Гурвичу. Взял с собой два «Никона» (один редакционный и один свой), редакционный «Хассельблад» и «Горизонт», конечно. Пленки получил в Агентстве – банки три по пятьдесят метров, «Кодака» роликов сорок и пообещал привезти удачную съемку для ГРФИ. Полтора месяца ежедневных потрясающих съемок. По сути, уже в 1982 году была сформирована коллекция, в которую я потом просто добавлял работы. С Чукотки я привез тогда чemoдан пленок. По пять-шесть пленок в день снимал. Обработывал целый год. И до сих пор, когда рассматриваю негативы, все время что-то удивляет.

³⁶ Георгий Зельма (Георгий Анатольевич Зельманович, 1906 – ск. в 1980-х гг.) – видный советский фотожурналист. В 1930-х гг. сотрудничал с журналом «СССР на стройке», в годы Великой Отечественной войны был военным корреспондентом газеты «Известия», после войны работал в журнале «Советская женщина» и Агентстве печати «Новости».



Иногда меня спрашивают, почему на отдельных снимках большое зерно. Некоторые перепроявленные негативы дают такой «шум». Мы специально добивались этого, изучали структуру зерна. Вся аппаратура была мягкорисующая. Увеличители тоже были мягкорисующие. Чтобы утрировать резкость, применяли точечный свет, увеличитель переделывался на галогенную лампу, ставили другие объективы: «Вегу», «Индустар-50». Пленка А-2 давала определенный эффект. Самая благородная была (и будет, наверное) ильфордовская, которая только начала появляться в конце 1980-х годов. Близкой к ильфордовской была казанская пленка Тип-17 военного образца. Были и другие разновидности. Очень большой арсенал пленок мы теряем безвозвратно, к сожалению. Анатолий Ерин использовал, например, пленку Микрат чувствительностью 1,5 ед., снимал со штатива городские сцены. Выдержка днем при ярком свете бывала 15 секунд. Можете себе представить, какие фантомы у него летали. Одна работа, снятая против света в переходе в районе Арбата, мне очень понравилась. Не каждая фотография получится, но сам замысел...

Отпечатки с негативов могут храниться десятилетиями. У меня есть отпечатки, которым сорок лет. Что значила ручная печать в то время? В АПН был печатник, талантливейший человек, Виктор Тимаков. Фотоувеличитель, как паровоз, ездил по рельсам лаборатории. Фотобумага крепилась к стене. Стояли три вида проявителей: суперкрепкий, средний и старый – для доводки. В 1970-е годы впервые начала применяться технология, когда подавался специальный газ, который заполнял дефекты на негативе.

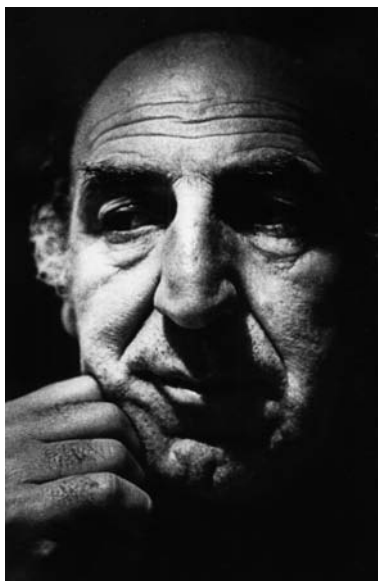
Сейчас рассматриваю негативы и отпечатки 1980-х годов: удалять ничего нельзя, выбрасывать ничего нельзя, если ты почувствовал какое-то созвучие, когда снимал, импульс у тебя душевный состоялся. Прислушивайся к своей душе. Время все расставит по местам.

По поводу съемочного плана. Сценарий на конкретную поездку составляется обязательно. К организации подключаются все заинтересованные лица. Чем больше их круг, тем более расширенную информацию вы получите для составления своего плана. Чем больше включено информационных источников, тем лучше для вас. За вашу осведомленность вас будут уважать. И еще важный момент. На Севере есть специфика. Бывает долгий простой, а потом тебе предоставляется тридцать секунд, минута, чтобы снять. И важно не упустить эти секунды. Материала может так и не быть, но нужно ждать и быть готовым. Часто оказывается, когда нужно снимать, фотограф в этот момент или разговаривает, или не готов: что-то падает, режим не выставлен. Нужно быть готовым всегда, иметь журналистскую хватку. У меня так было с «Морскими охотниками». Две недели ничего. Пора уезжать, и сваливается съемка. Значит, надо оставаться. Не все журналисты имеют



такую возможность, у них план. Каждый вертолетный вылет согласовывается с пограничниками. Но все решается. Задержишься – не пожалеешь, тогда и будет результат. Когда я привез эту съемку в Москву, фотограф газеты «Правда» захотел тоже снять. Он полетел туда, но ничего не снял.

Цикл «Морские охотники» – один из любимых. Был еще большой цикл о долгожителях на Кавказе. «Народное искусство Молдавии» – одна из выставок. Сейчас в отдельный цикл собираю тему «Мастера своего дела».



Отдельная тема «Сжигание у коряков умерших» (фото на стр. 99). В поселке Манилы мне тогда позволили отснять старинный обряд. Я больше ни у кого не видел этой темы, только два года назад, изучив мои публикации, фотограф Андрей Шапран из Новосибирска, снял сжигание у чукчей. На севере Камчатки и на юге Чукотки такой обряд сохранился.





Свою серию я хотел послать тогда на Уорлд Пресс Фото. Но в этот момент умер Л. И. Брежнев, за ним другой руководитель. Я понял – показывать эту серию нельзя. Журнал «Северные просторы» опубликовал ее в качестве иллюстрации к литературному произведению, редактор написал что-то типа сказки. И два кадра были опубликованы в альманахе «Фото-89» – замечательном издании периода засыпания Советского Союза. Это была лебединая песня советской фотографии,



вышедшая в издательстве «Планета», – шикарное издание и по полиграфии, и по подбору авторов, где каждая страница стала авторской нотой того времени.

Фотография, отмеченная в конкурсе «Лучший фотограф – 2009» («Best Photographer» в

категории «Портрет» – «Дом Ветеранов. Чукотка». На окраине Анадыря живут эти люди, ловят рыбу, сушат ее, парочка такая. Я вообще по-доброму людей вижу, наверное, это заметно. Не забываю об этике, показывая лицо человека. Но очень часто фотографы балансируют на грани этики и морали, чтобы привлечь внимание. У меня иное к этому отношение.



Недавно в Фотоцентре на Гоголевском бульваре прошла выставка Прокудина-Горского³⁷. Он снимал царскую семью. Царь дал ему заказ, бригаду, средства, предоставил возможности для съемок. Как результат – что ни кадр, то откровение. Это то немногое, что сохранилось от гигантской работы. По его фотографиям можно изучать ракурс, свет, пластику, обряды и костюмы многочисленных народностей России, которых он тоже снимал в начале XX века. В цвете, на стеклянные пластинки.

Сейчас технический арсенал фотографа потрясающий. А вот с тематикой стало сложно. Повсеместно востребована свадебная фотография. Плохо ли это? Нет. Но не может свадебная съемка быть тотальным увлечением. Пошел прогуляться однажды в наш Измайловский Кремль и увидел, что свадебных фотографов больше, чем самих новобрачных – с ассистентами, с зонтами. Объективы, блицы, переходники – техника дорогая. Обладают-то техникой все, однако фотографа, как и стрелка, видно по осанке.

И что еще интересно – стало много запретов. Гораздо больше, чем раньше, когда журналистское удостоверение имело вес. Сейчас оно никакой роли не играет. Иногда кажется, что снимать нельзя практически нигде – повсюду охранники. А то, что снимать можно, снимать неинтересно.

Сейчас я работаю над проектом «Страна и люди в 1980-е годы». Я много снимал в бывших советских республиках и теперь решил кое-что из этого материала показать. Ситуация меняется, и сейчас нужно не разъединять народы, а опять собирать. Вот в чем я вижу мою задачу: своими фотографиями способствовать воссоединению народов. Грузия – прекрасная страна с величайшей культурой, интеллигенцией, древней православной церковью, архитектурой храмов, кино. Все это есть в фотографиях. И с Туркменией будут великолепные отношения.

На недавней встрече с творческой молодежью один из участников спросил меня, что я пытаюсь раскрыть своими фотографиями. Фотографией раскрыть ничего нельзя. Я стремлюсь к познанию внутреннего мира человека, общности, группы людей. В том числе с помощью фотографии. Мне это интересно. Это проявление человека и в жанровых ситуациях, и в портрете.

Я снимаю и пейзаж. Но у меня пейзаж сюжетный, не просто благостная картинка, а средство введения зрителя в среду повествования, пейзаж как

³⁷ Сергей Михайлович Прокудин-Горский (1863–1944) – российский фотограф, химик, изобретатель, издатель, педагог и общественный деятель, член Императорского Русского географического и Императорского Русского технического обществ. Внёс значительный вклад в развитие фотографии и кинематографии. Пионер цветной фотографии в России, создатель «Коллекции достопримечательностей Российской Империи».

102 инструмент фоторассказа. И макросъемка, и предметная съемка, и натюрморт – такие же инструменты. Если я снимаю натюрморт, он «разговаривает со зрителем». Я не создаю его, а вижу в реальной жизни (вывел даже категорию «натюрморт реальный»). Например, если я снимаю микрохирурга, мне не обойтись без макросъемки, того, что он наблюдает, например, через микроскоп, что невидимо глазу обычного человека.

Раньше я огорчался, что не стал репортером. Сейчас считаю это благом. Репортер отображает отдельный момент, единичный факт. Он снял, тут же опубликовали. Фотоистория – это совершенно иное. Я не могу сразу оценить событие, оно должно у меня получить внутреннее осмысление. Работа над выставочными проектами приучила меня идти дальше традиционного подхода к оформлению фотосерии. Если фотоочерк очерчивает пространство, в результате чего получается определенная замкнутость, то у меня повествование идет в линейной перспективе, это длинная линия, она может и закругляться, но не замыкается.

Ценнейший опыт Тункеля, его совет, который я использую, – отбор начинается тогда, когда ты выбираешь тему. И потом, когда уже снимаешь, помнишь про отбор, сужая его до конкретного лица, которое нужно для решения того или иного вопроса. Если я «западаю» на человека, буду возвращаться к нему, делать максимальное количество вариантов, потом буду отбирать окончательный. И никогда нельзя успокаиваться на достигнутом.

СТУДИЙНЫЙ ИМПУЛЬСНЫЙ СВЕТ В РАБОТЕ ФОТОРЕПОРТЕРА: ВОЗМОЖНОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ПРИМЕНЕНИЯ

Великая цифровая революция последних лет, свидетелями и участниками которой мы с вами являемся, продемонстрировала миру невиданные технологические прорывы, заставившие пересмотреть, казалось бы, навсегда сформированные у фотографов представления об основных понятиях технического качества фотографического снимка. Увеличение порога рабочей светочувствительности современных репортерских камер достигло уровня, совершенно невозможного еще буквально несколько лет назад, а алгоритмы шумоподавления аппаратов, имеющих матрицы высокого разрешения, работают исключительно деликатно. Сохраняя максимальную детализацию, они практически совершенно истребляют такое явление, как цифровой шум. Эти, да и многие другие полезные функции цифровой репортерской аппаратуры позволяют фотографам во многих случаях отказаться от необходимого еще несколько лет назад неременного использования фотовспышки. Учитывая замечательные технические новшества, средства массовой информации, а также издания, использующие в своей деятельности возможности оперативной полиграфии, многократно повысили требования к техническому качеству используемых ими фотографий.

В то же время многие иллюстрированные журналы перешли на совершенно иной формат подачи материала – в них появились большие рассказы, обширные интервью с известными политиками, значимыми фигурами в деловых кругах, популярными артистами и т. д. Публикации, естественно, сопровождаются определенным количеством иллюстративного материала –

104 фотография стала визитной карточкой подобных примеров журналистского творчества. Сегодня фоторепортер, получая редакционное задание, обязан не только оперативно отреагировать на происходящие события, но и вдумчиво и скрупулезно подойти к решению подчас не свойственной его повседневной практике творческой задачи. Здесь ему, безусловно, поможет мастерское владение таким непривычным для него еще несколько лет назад инструментом, как мобильный студийный импульсный свет. С его помощью фоторепортер сможет осуществить свои творческие замыслы вне зависимости от существующих в данный момент световых условий, площади и конфигурации помещения, в котором происходит заказная съемка, а главное – получить абсолютно гарантированный результат. Об этих, а также некоторых других вопросах, касающихся использования студийного света в современной фотожурналистике, мы поговорим сегодня.

Определение творческой задачи и выбор необходимого студийного оборудования

Применение фоторепортером любого студийного оборудования предполагает определенные навыки обращения с приборами подобного рода, так что на этом мы подробно останавливаться не станем – техника съемки с использованием импульсного света должна быть освоена фотографом наравне с другими техниками. Определим лишь необходимый арсенал осветительного оборудования. Оборудование должно быть достаточно мобильным, так как не всегда фоторепортер располагает личным автотранспортом, а учитывая дорожную обстановку в крупных мегаполисах, многие предпочитают добираться до места съемки на метро.

Рынок современного фотооборудования чрезвычайно насыщен. Отсутствие в продаже в данный момент какого-либо прибора не является проблемой – почти все уважаемые продавцы фотоаппаратуры принимают заказы на продукцию по их каталогам. Студийный импульсный свет, который фотограф может взять с собой на постановочную съемку, присутствует на рынке в широком ассортименте. Это приборы и всемирно известных брендов, и сторонних производителей. По качеству оборудование последних не отличается в худшую сторону, оно имеет невысокую, вполне доступную для любого фотографа цену, однако обладает пониженной надежностью. В на-

шем случае репортеру достаточно иметь три (не обязательно, что все они одновременно будут задействованы) моноблока мощностью от 100 до 200 джоулей. Вес каждого из них незначителен, что определяется использованием композитных материалов в их конструкции, да и размеры приборов достаточно компактны. Каждый прибор имеет лампу так называемого «пилотного» (постоянного) света. Чем она мощнее, тем быстрее и правильнее вы сможете увидеть окончательный световой рисунок выделенного вами сюжета. Скорость перезарядки прибора, отдельная регулировка «пилотного» и импульсного света, ступенчатая или плавная регулировка мощности светового потока, чувствительность датчиков светосинхронизации – все эти составляющие должны быть учтены фотографом при выборе моноблоков, которые он будет использовать в своей работе.

Ассортимент навесного оборудования для рассеивания света также достаточно обширен. Это просветные, отражающие или комбинированные фотозонты различного диаметра, квадратные и прямоугольные софтбоксы, стрипы, октобоксы. Здесь фотограф выбирает сам, что для него более удобно и универсально – световой рисунок всех этих навесок примерно одинаков – существенные различия лишь в покрытии световым потоком снимаемого объекта или локальном освещении каких-либо его фрагментов. Фотозонты удобны своей оперативностью: приведение прибора в рабочее состояние занимает несколько минут, тогда как сборка софтбокса требует гораздо большего времени. Понадобятся вам и различные лайт-диски. Очень удобны комбинированные, имеющие с одной стороны белую матовую, а с другой серебристую или золотистую поверхность. Технологическое исполнение их весьма практично – они натянуты на плоскую пружину, раскладываются и собираются мгновенно. Эти экраны очень пригодятся для подсветки теней и выравнивания контрастов при выполнении подобных съемок. Очень удобны овальные лайт-диски длиной приблизительно 1,5 м. В сложенном состоянии экран занимает совсем незначительное место, упакован в удобный чехол и почти ничего не весит. Возможно, пригодится вам и навеска прямого, «жесткого» света – это и «сотовые» насадки, и конусы, и рефлекторы со шторками. Опять-таки, каждый фотограф самостоятельно определяет необходимость наличия у себя того или иного комплекта. Легкие штативы для световых приборов высотой в разложенном состоянии не менее 2,5 м, флешметр, трансмиттер (инфракрасный пускатель световых приборов) или радиопускатель – все это на современном этапе очень удоб-

но. Необходимость наличия в комплекте электроудлинителей фотограф определяет сам – об это мы поговорим чуть позднее. Для всего оборудования в продаже имеются специальные сумки (есть и на колесиках) различных размеров – в зависимости от того, что вы предполагаете брать с собой на съемки. Общий вес комплекта из трех приборов таков, что его вполне может носить в руках даже фоторепортер-женщина, при условии, что фотоаппаратура и объективы находятся в фоторюкзаке за плечами.

Необходимость применения осветительного оборудования обуславливается поставленной перед фотографом творческой задачей. Руководитель проекта обязан донести до фоторепортера свои идеи по поводу предстоящей съемки и определить предполагаемый конечный результат. Неплохо, если репортер имеет возможность предварительно выехать на место, чтобы определить количество и комплектность необходимого студийного оборудования. Полезно будет и знакомство с персонажем предстоящей съемки, хотя, как правило, это люди чрезвычайно занятые и день их расписан по минутам. Обязательно обратите внимание на доступность электросети. От этого зависит количество удлинителей, которые фотограф должен будет привезти с собой, либо он может договориться об их предоставлении ему на месте. Подчеркну, что при подготовке подобной съемки мелочей не бывает. Незначительные, на первый взгляд, детали могут вылиться впоследствии в неразрешимые проблемы, а это абсолютно недопустимо для нас, ведь в нашем профессионализме никто не должен усомниться! Поэтому подготовка к такой съемке должна быть очень тщательной. Комплектация, надежность оборудования, ваше понимание итогов предстоящей работы – залог спокойствия, уверенности и предсказуемости конечного результата.

Может возникнуть вопрос – а так ли необходим студийный свет на подобных съемках? Совершенство современных репортерских камер, как мы уже отмечали, неоспоримо: пределы рабочих значений светочувствительности многократно превышают все ранее осмысленные нами значения, да и системы шумоподавления работают превосходно. Остановимся на этом подробнее и постараемся при помощи сравнительного анализа подтвердить правильность выбора, сделанного нами в пользу мобильного студийного освещения.

Техническое качество файла, предназначенного для серьезной публикации в достаточно крупном формате, должно быть безупречным. Наличие абсолютно правильной цветопередачи, высокого разрешения, широты дина-

мического диапазона, звенящей резкости, полного отсутствия шумов – все эти факторы необходимы для воспроизведения картинки при полиграфии высокого качества. Использование студийного света позволяет нам добиться выполнения всех перечисленных выше условий без особых проблем – баланс белого в лампах импульсного света колеблется в значениях 5 500–5 600К, поэтому для фотографов, даже снимающих в формате JPEG, правильность выставления на камере значений цветовой температуры никаких трудностей не вызывает – цветное решение полученного файла будет абсолютно верным. При съемке с приборами студийного импульсного света использование значений светочувствительности может колебаться в значениях 100–200 ISO: мощность приборов позволяет работу на низких ISO даже с закрытыми до существенных значений отверстиями диафрагмы. Это значит, что разрешение полученного файла будет максимальным: низкие значения ISO – отправная точка этого важнейшего качественного показателя, так же как отсутствие шумов на низких значениях светочувствительности и высокая контурная резкость снимаемого объекта. Ваше видение схемы светового решения снимаемого сюжета – тоже плюс. Вы вправе поставить свет так, как считаете нужным в данном конкретном случае.

Не секрет, что многие помещения, где приходится работать фоторепортеру, имеют смешанное освещение, обеспеченное дизайнерскими решениями при проектировании современных зданий. Естественный свет из окон вынужденно дополняют источники света с различной цветовой температурой – лампы накаливания, галогенные, люминесцентные и т. п. Люминесцентный свет, к примеру, как добавление к свету естественному, на глаз почти незаметен, однако в итоге дает очень неприятный зеленоватый оттенок. Даже если вы предпочитаете съемку в формате RAW, дальнейшая цветокоррекция изображения в графических редакторах непременно вызовет определенные трудности, если вообще будет возможной. Да и увеличение светочувствительности даже при совершенстве современной фотографической техники – путь, негативно влияющий на конечный результат. Так что постановочная фотография, которая всегда была и остается мерилом абсолютного технического качества и композиционного совершенства, в практике фотожурналиста предполагает использование приборов импульсного студийного света.

Постановочный портрет вне студийной обстановки

В качестве примера рассмотрим работу фоторепортера при съемке официального лица в его рабочем кабинете. Работа эта часто носит прикладной характер – такие фотографии требуются при проведении предвыборных кампаний, для размещения в буклетах, календарях, да и просто при изготовлении портретов политических руководителей, представителей большого бизнеса или деятелей культуры. Мы как зрители хорошо знакомы с такими портретами – президенты многих стран запечатлены именно в своих рабочих кабинетах (наиболее выигрышных частях его, если быть точным). Все эти работы выполнены на высоком профессиональном уровне – здесь двух мнений быть не может – ответственность, возложенная на фотографа, очень велика. Повторю, что предварительный выезд фоторепортера на место съемки не просто желателен, а почти обязателен – знакомство с обстановкой, условиями на съемочной площадке должны быть главными моментами подготовки предстоящей фотосессии.

Количество светового оборудования для такой работы, как ни странно, очень невелико – портреты в интерьере по художественному замыслу напоминают нам живописные полотна: правильный, классический свет как бы «собирает» изображение, оно становится цельным и производит благоприятное впечатление на зрителя с первых же секунд просмотра. Я предлагаю взять на съемку два импульсных прибора мощностью от 150 джоулей каждый, глубокий зонт на отражение с матовой белой внутренней поверхностью диаметром 105–130 см, зонт на просвет диаметром 105 см, два лайт-диска 150 x 80 см с белой и серебристой поверхностями. Этого будет достаточно для установки правильного света практически в любом кабинете. Обращаю ваше внимание на выбор оптики – подобные портреты чаще всего снимают на фоне с символами государства или с предметами, характеризующими профессиональную деятельность портретируемого. Поэтому фон должен быть в достаточной резкости – никакое размытие здесь неуместно, как бы нам этого ни хотелось. А раз так, то объективы для узкой камеры вы выбираете с фокусным расстоянием от 50мм до 100–105мм. К диафрагмированию вам также придется прибегнуть по причинам, о которых я только что упомянул.

Теперь непосредственно о световом рисунке нашей будущей работы. Естественно, приоритеты мы с вами отдаем главному рисующему, формообразующему источнику света – он «вылепит» нам объемное изображение, поэтому основное внимание мы уделяем работе именно с ним. Высокое расположение прибора (не меньше 2,5 м в высоту) и несильное перемещение его вправо или влево от оси съемки, а также угол наклона зонта примерно на 60 градусов в большинстве случаев даст нам именно ту отправную точку «правильного» классического света, от которой мы с вами будем отталкиваться при перемещении моноблока. При построении изображения «пилотный» свет играет очень важную роль – он позволяет отчетливо видеть все анатомические особенности лица нашей модели, и мы способны скорректировать желаемый рисунок в правильном направлении. Большая отражающая поверхность зонта дает ровный поток рассеянного света, покрывающий значительную площадь – практически вся фигура вашего героя будет находиться в превосходном световом пространстве. Лайт-диски понадобятся (один точно) для подсветки теневой части лица, все детали которой должны прочитываться, или для подсветки темного костюма. Важно, однако, соблюдать чувство меры и не переборщить с работой отраженного света. С подсветкой фона мы также определяемся на месте путем замеров света при помощи флешметра и проб. Второй прибор, освещающий фон, может и не понадобиться, его включение зависит от интенсивности основного светового потока и близости модели к фону. Фон, естественно, должен иметь минусовую разницу в освещении по сравнению с основным объектом от 0,5 до 1 ступени показаний флешметра, все детали на нем должны быть сохранены и отлично читаться, но не отвлекать от вашего героя. Обращаю ваше внимание на то, что при работе со студийным светом картинка должна быть очень хорошо сбалансирована по свету – никаких лишних светов, бликов здесь быть не должно, иначе теряется цельность, изображение разбивается на фрагменты, и неграмотность установки света видна даже неискушенным зрителям.

Многие фотографы предпочитают съемку в несжатом, «сыром» формате RAW или NEF и ошибки в экспозиционных параметрах предпочитают устранять при дальнейшей обработке файла в графических редакторах. Напоминаю, что правильное и точное определение экспозиции, промер всех важнейших зон является показателем профессионализма и серьезнейшего подхода фоторепортера к своей работе, а правильная экспозиция – залог

110 успеха, и рассуждения о «вытягивании» теней в RAW-конверторах и пренебрежительное отношение к экспозиционным замерам видятся мне небрежным подходом и неуважением к собственной профессии.

Одним из ключевых моментов успешного осуществления портретной фотосъемки является, конечно, психологическое состояние нашей модели и умение фотографа донести до действующего лица все особенности предстоящей с ним работы. Конечно, в большинстве случаев портретируемые – люди публичные, и многочисленные рабочие встречи в присутствии представителей массовой информации, интервью перед телекамерами формируют у них спокойное, ровное отношение к фотографам и операторам. Тем не менее уделить особое внимание внутреннему состоянию вашего героя вы, конечно, обязаны. Расположить к себе модель задолго до непосредственной съемки – профессиональный долг каждого из вас. Недаром на подобные съемки чаще всего приглашаются известные, опытные фотожурналисты, а не представители рекламной фотографии (ничего про них плохого сказать не хочу!). Журналист гораздо яснее представляет себе стоящую перед ним задачу, в отличие от рекламных фотографов, в работе которых на первый план выходит техническое качество и «гламурность», а человек как личность остается за кадром. Для фотожурналиста внутренний мир персонажа неразрывно связан с его внешним обликом, и чем быстрее нам откроется эта внутренняя психологическая гармония, тем быстрее мы можем рассчитывать на положительный результат.

В заключение еще раз обращаю ваше внимание на необходимость предварительного ознакомления с техническими возможностями используемой вами аппаратуры, глубокого изучения особенностей работы с ней и обширной практики. Все возможные моменты предполагаемых съемок должны быть вами многократно отработаны, тогда тестовые фотографии упражнений будут наглядным пособием в последующей работе. Съемкам в студии нужно уделять достаточно времени – они требуют такого же постоянства, как ежедневные занятия музыкантов или спортсменов. Не сбрасывайте со счетов такие замечательные инструменты, какими являются мобильные световые приборы, и ваше творчество непременно выйдет на новый качественный уровень, а приоритеты качества являются одним из основных показателей успешной работы современного фотожурналиста.

РАБОТА ФОТОСЛУЖБЫ В СОВРЕМЕННОМ ИЗДАНИИ

Основная трудность работы фотографа в любом современном издании – 111
будь то интернет-сайт, газета или журнал – фотограф должен быть очевидцем произошедшего события. Фотографию не нарисуешь по телефону, не сделаешь эскиз «по мотивам» (хотя иногда и такое тоже случается в ежедневной практике). Тексты можно на любом этапе править, менять акценты – в фотографии сделать уже практически ничего нельзя (опять же за редкими исключениями).

Задача любой фотослужбы, отдела оформления, фотокорреспондента – снабжать издание авторскими фотографиями на заданную тему в четко установленный срок. То есть фотокорреспондент должен быть на месте события и по возможности быстро передать фотографии заказчику для последующей обработки специалистами и просмотра читателями.

К сожалению, руководство большинства российских СМИ не развивает собственные фотослужбы, а предпочитает пользоваться материалами фотоагентств. Это удобно – не нужно содержать собственных фотографов, платить им гонорар или заработную плату, покупать им фототехнику и организовывать их работу, чего проще – брать готовый продукт с ленты мировых новостных агентств. Но такой подход чреват забавными казусами – когда несколько газет, например, выходят с одинаковыми фотографиями на первых полосах, интерес читателей падает: если фотографии одни и те же, может быть и статьи одинаковые? Чем они тогда отличаются? К чему покупать и читать эти издания?

Авторская фотография с тех же самых событий, собственная фотосъемка позволяет изданию выделиться, фотокорреспондент может остановить вни-

112 мание на нюансах конкретных запросов пишущего журналиста, а читатель видит снимки, не похожие на другие, и интерес его к изданию возрастает.

Мне посчастливилось почти десять лет (с 2001 по 2010 годы) быть бильд-редактором в лучшей, по моему мнению, в то время в России фотослужбе Издательского дома «Коммерсантъ», в газете «Коммерсантъ–Daily» – главном издании Издательского дома. Штат фотослужбы – более ста человек. Годовой бюджет – около миллиона долларов. В чем же ее отличие от других газет и почему я считаю ее лучшей фотослужбой в России?

Как говорил мне на занятиях в 1990 году известный советский фотожурналист Всеволод Тарасевич, для хорошего фотокорреспондента в фотографиях «важен не протокол, а набор высказываний». То есть фотограф не должен быть лишь приложением к чудо-аппарату, запечатлевающему действительность, а каждый раз пытаться что-то сказать, но без слов, чтобы фотография «говорила» сама за себя. Хорошая фотография с емкой подписью заменяет собой полкниги. При создании газеты «Коммерсантъ» первый директор фотослужбы Сергей Подлеснов, начав дело «с нуля», акцентировался именно на авторском подходе к фотосъемке любого события. Но для раннего «Коммерсанта» была выбрана, на мой взгляд, стилистика «шока» – снимать так, как никто до того в советской печати не делал; любимым портретным объективом стал широкоугольник, порой искажающий лицо до неузнаваемости, комичность позы только приветствовалось. Безусловно, не всем это нравилось, но зато запоминалось читателю и зрителю. Поскольку подписи к таким фотографиям придумывались весьма остроумно, а фотография не была снята «в лоб», получалось, что снимок несет в себе какой-то иной подтекст, эмоциональную окраску, добавляет содержательную информацию, часто ненаписанную в статье в силу определенных причин.

Однако долго такое «криворожье» (как в шутку называли некоторые коллеги коммерсантовский стиль) не продолжалось, хотя всем запомнилось.

Сам принцип работы в фотослужбе «Коммерсанта» для фотографа сильно отличался от принципов работы в других изданиях тех лет, когда еще все снимали на черно-белую пленку. Обычно фотограф шел на съемку, потом сам проявлял, выбирал, печатал фотографии по своему усмотрению, отдавал начальнику отдела для последующего отбора и засылал в печать. В «Коммерсанте» же с самого начала фотограф только снимал, отдавал не проявленную пленку лаборанту, и больше участия в судьбе фотографий не принимал. Хорошо это или плохо? Сложный вопрос. Смотря для кого. Если

для фотографа, то – плохо, его авторский замысел может быть искажен. Для издания – хорошо. Если фотограф снял множество вариантов, бильдредактор может сделать свой выбор, исходя из смысла иллюстрируемого материала. К пишущим корреспондентам в «Коммерсанте» тех лет был аналогичный подход – журналист приносил лишь информацию, а все остальное за него делал редактор – спичрайтер, и все статьи были написаны в одинаково нейтральном стиле, как будто одним человеком.

С переходом на цифровую технику слова Чарли Чаплина о том, что «самое дешевое в нашем деле – пленка», стали реальностью. Снимков цифровая камера может делать множество, и «пленка» практически никогда не кончается. Как же это отразилось на работе фотослужбы?

Если двадцать лет назад на одно редакционное задание фотограф трагил максимум 100 кадров, то теперь счет пошел на тысячи. Откуда они берутся? Приведу пример, как фотограф «Коммерсанта» Павел Смертин снимал пресс-конференцию Ахмада Кадырова. Он буквально всюду, по возможности, следовал за ним – то есть снимал его приезд, проход, выход в зал, момент посадки его за стол, следил за малейшими эмоциями этого человека, снимал его выход из пресс-центра, то есть все этапы. На первой полосе газеты вышла фотография Ахмада Кадырова с прищуренным глазом – он словно целился в своих противников. Самому ньюсмейкеру этот снимок, понятно, не понравился.

Что дает такой подход к фотографии? Фотограф, к сожалению, не всегда бывает погружен в тему события. Но, делая много разнсюжетных фотографий в различных ситуациях, он улавливает невидимые глазу нюансы, которые «проявляются» только в остановленных им мгновениях. И зритель делает открытие – Ах! Как же фотограф успел это поймать? А как успел? Да вот вам шестьсот-семьсот файлов... Но, замечу, это не бессмысленные двенадцать кадров в секунду – и все портреты лица ньюсмейкера с одинаковым выражением. Это творческий поиск.

Как бы снял пресс-конференцию плохой фотограф? Он пришел бы, сел на первый ряд, дождался бы, когда ньюсмейкер зайдет, сядет, поздоровается, поправит галстук, потом заметит фотографа и скажет: «Снимайте меня, я готов». Фотограф послушно сделает кадров десять. «Сняли? Спасибо, можете идти». Результат такой фотосъемки – «фото на паспорт».

Вернемся к разнице между пишущими и снимающими журналистами. Когда ньюсмейкер становится героем новостей (чаще печальных), он исче-

114 зает с телеэкранов, его телефоны молчат, а пресс-секретари отвечают что-то вроде «не могу ни подтвердить, ни опровергнуть», и для фотосъемки он уже недоступен. Но статья должны быть проиллюстрирована! Тогда бильдредактор заходит в архив и среди семисот – тысячи кадров фотосъемки хорошего фотографа находит нужное фото.

Чтобы был фотоархив, его должен кто-то создать. Главная заслуга фотослужбы «Коммерсанта» именно в создании фотоархива, структурировании его и регулярном пополнении.

Как же работает фотослужба «Коммерсанта» сегодня? За день до выпуска номера ответственный бильдредактор вместе с помощницей садится за ленты новостей и просматривает анонсы всех событий следующего дня, изучает сообщения пресс-служб о важных мероприятиях. План работы фотослужбы составляется еще раньше, на несколько дней вперед (важно заранее выписать командировку, заказать билет, гостиницу и т. д.). Фоторедактор обзванивает объекты съемок, пишет письма, отправляет факсы, предупреждает фотографа о съемке. Каждому заданию (съемке) присваивается бюрократический номер. Этот номер вносится в электронную базу данных со специально заполненным бланком. На бланке есть вся исчерпывающая информация – где, что, когда, кто заказал фотосъемку, к какому сроку ее сдавать, кто ее будет отбирать, кто исполнитель.

В день выпуска номера фотограф выполняет съемку, при необходимости либо передает ее с места события, осуществив небольшой отбор самостоятельно, либо вызывает курьера, который забирает у него флешки, а сам едет на другое задание.

По установленным правилам фотограф сдает в редакцию абсолютно всю съемку. Если перефразировать слова Чаплина, то для фотокорреспондента самое дорогое – время. В съемке фотограф не удаляет ничего – ни пробных, ни нерезких кадров, чтобы не тратить на это время.

Привезенная фотосъемка сразу копируется в электронный архив и существует в двух видах – в самом высоком разрешении на диске и в минимальном для удовлетворительного просмотра, «превьюшном» виде на сервере. Бильдредактор просматривает фотосъемку, разделяя фотографии на те, что пойдут срочно в номер, и те, что пойдут в архив.

Оператор-сканировщик обрабатывает снимок. Согласно инструкции – он может убрать пыль с матрицы, чуть ослабить или усилить цвет, но ему категорически запрещено что-то ретушировать или дорисовывать.

Архивариус по установленным правилам тщательно описывает фотосъемку. В дальнейшем поиск осуществляется по так называемым ключевым словам в описании файла. Несколько раз из-за неточности описания возникали забавные ситуации. Как, например, следует указать в «кэпшене»³⁸: бензоколонка, автозаправка, АЗС или бензоналивная станция? Вписывают все – на разные случаи жизни.

Бильдредактор просит фотографа снимать все, что может пригодиться газете, двум еженедельным журналам, многочисленным приложениям к газете и двум интернет-сайтам. Часто бывает, что фотограф идет на задание, честно снимает заданную тему (например, пресс-конференцию), но случайно делает кадры, совершенно не относящиеся к заданию. Вид из окна с гастарбайтерами или ситуации по дороге. Эти кадры заботливо обрабатывают и тоже кладут в архив.

В результате в электронном архиве есть фотографии, уже готовые в печать – скадрированные и описанные. При необходимости можно поднять всю съемку и найти соседние кадры. Несколько лет назад была громкая история с похищением Сергея Кокуры из Лукойла. Когда эта новость стала известна, все издания искали его фото – пишущие журналисты проинформировали фотослужбу, что он, возможно, был на одном из мероприятий Лукойла, где снимал наш фотограф Юрий Мартьянов. Бильдредактор взял из архива всю съемку целиком и нашел там необходимое изображение. Оно оказалось на тот момент только у газеты «Коммерсантъ». Архив сработал!

«Коммерсантъ» принципиально не публикует постановочных фотографий. Даже когда речь идет об иллюстрировании абстрактной статьи, подбирается настоящая фотожурналистская фотография, а не постановочный кадр с моделями из коммерческих стоковых агентств.

Формирование такого фотоархива стоит больших денег и требует ежедневного кропотливого труда.

В фотослужбе «Коммерсанта» создана уникальная система «Коммерсантъ-Фото», где можно узнать о фотографиях фотослужбы все – когда и кем она снята, когда и в каком виде публиковалась в изданиях «Коммерсанта», кому была продана для повторной публикации, паспортные данные фотографа, модель камеры и даже – сколько его камера сделала снимков.

³⁸ «Кэпшен» (caption – англ.) – описание содержания снимка ключевыми словами для облегчения в дальнейшем его поиска в базе данных.

Это наглядный результат коллективной работы ста с лишним человек. Фотографии всех изданий ИД «Коммерсантъ» на 90 % эксклюзивные и сделаны специально для него, они интересны, привлекают внимание.

Не менее важен при подобных объемах работ и выбор фотографий. Бильдредатор в фотослужбе – такая же творческая единица, как фотограф. Часто возникали ситуации, когда фотограф не узнавал своих фотографий, – настолько виртуозно был проведен отбор и кадрирование его фото. В большинстве изданий работают «подборщики» изображений – главный редактор ставит задачу, и «подборщик» выбирает уже из готового материала, не имея возможности работать с «сырой» съемкой, и видит лишь конечный результат. В фотослужбе «Коммерсанта» каждый занимается только своей работой – фотограф снимает, бильдредатор отбирает, фоторедатор аккредитовывает и занимается продюсерской работой, архивариусы подписывают. И коллективная работа дает хороший результат.

К сожалению, создавать серьезный фотоархив в России стал только «Коммерсантъ». В других изданиях и фотоархив, и фотослужбы устроены, на мой взгляд, хуже. Так, фотоархив одной известной центральной газеты оцифрован лишь частично, фотографии не лежат на сервере и не описаны, их поиск занимает очень длительное время. Фотографы сами складывают свои съемки в архив, часто без «кэпшенов», и, как результат, поиск нужной фотографии зависит от присутствия ее автора в редакции. Если он есть, то фотографии идут, нет – публикуют из фотоагенств. В другом издании фотографы сдают отобранные ими фотографии со съемок в электронный архив, но не хранят «сырую» съемку, часто просто стирая оставшиеся кадры.

До «цифровой эры» фотографии раскладывали по полочкам, и каждый архивариус создавал свою систему, в которой только он мог разобраться. Когда ИД «Коммерсантъ» купил журнал «Огонек», без женщины, работавшей с архивом много лет, в нем никто не мог разобраться. Система хранения «по полочкам» на сегодняшний день неприемлема. Директор фотослужбы «Коммерсанта» Эдди Опп регулярно проводит исследования по фотоархиву – сколько фотограф сделал кадров вообще, сколько легло в архив, сколько и где опубликовано. На основании исследований планируется дальнейшая работа, делаются «загонные» фотосъемки на нужные, но не «оперативные» сюжеты.

Деятельность любой фотослужбы похожа на фабричное производство. Принцип работы фабрики – ежедневный бесперебойный труд. В день фотослужба ИД «Коммерсантъ» выпускает на свой сайт триста – четыреста ав-

торских фотографий. Фотокорреспондент газеты как бы «не имеет права на вдохновение», он должен производить «товар» – годные к опубликованию фотографии. И требования оперативности и качества, и разделение труда тут оправданы. Другое дело – фотохудожник, который может себе позволить работать тогда, когда захочет. Для периодических изданий это не подходит. Хотя СМИ охотно публикуют работы фотохудожников – если последних устраивает гонорар. **117**

ФОТОСТОКИ И ФОТОБАНКИ - НОВОЕ СРЕДСТВО ОБЕСПЕЧЕНИЯ ВИЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТА

118 В наше время информационный рынок перенасыщен печатными изданиями, а в Интернете действует множество электронных проектов. Изобилие новостей и событий вынуждает журналистику быть мобильной и быстро доставлять информацию аудитории. Для иллюстрирования информационных сообщений любое издание – печатное или Интернет – ежедневно нуждается в большом количестве фотоснимков. Стремительное развитие интернет-технологий и активный спрос на иллюстрации породил появление на фотографическом рынке фотобанков и фотостоков. Сегодня нередко именно они обеспечивают издания необходимыми изображениями. Ранее издания использовали в основном фотографии, сделанные ими, или изображения, полученные по договору у фотоагентств. Но сегодня эти источники зачастую уже не могут полностью обеспечить запросы на иллюстрирование всей тематики издания. Стремительно развивающиеся фотобанки и фотостоки в определенной степени помогают решению вопроса.

Фотобанки начали появляться в 60-х годах XX века, когда у фотографов накопилось большое количество фотографий, на которые был большой спрос среди профессиональных потребителей из сферы издательского дела. При этом было понятно, что покупка уже готовой фотографии является более доступным и дешевым способом для наполнения содержания какого-либо издания, чем организация собственной эксклюзивной съемки.

Мы определяем «фотобанк» как банк изображений, размещенных на специализированном сайте, который выступает посредником между авторами изображений и их покупателями. Фотобанк берет на себя задачу по-

иска покупателей и приема платежей, что оптимизирует работу фотографов и иллюстраторов. Практически все современные фотобанки работают со своими клиентами через Интернет, что значительно упрощает процесс просмотра фотографий, их выбора, покупки и получения.

Фотобанки продают фотографии поштучно, рассчитывая цену изображения в зависимости от ее применения и тиража. Таким образом покупают фотографии журнальные и книжные издательства. Фотография может стоить и сотни, и несколько тысяч долларов. При этом издания получают список, в котором указано, где данное изображение уже использовалось, что позволяет подбирать эксклюзивные иллюстрации, которые не использовались конкурентами. Традиционно с фотобанками работают лучшие профессиональные фотографы. Фотобанки подобны эксклюзивному клубу, в который попадают единицы.

Чтобы получить необходимую фотографию из фотобанка, требуется оплатить ее скачивание. Для этого покупателю необходимо зайти на официальный сайт фотобанка и найти нужный снимок. Обычно поиск происходит по ключевым словам. После этого покупатель может скачать понравившуюся фотоиллюстрацию, подставить в свой макет, удостоверившись в том, что она ему подходит, при этом изображение будет низкого качества, не подходящего для полиграфии. Только после того как покупатель оплатит снимок, он может получить его в хорошем качестве и нужном разрешении. Одну и ту же фотографию могут использовать неограниченное количество раз.

С недавнего времени параллельно с фотобанками существуют фотостоки. Стоковая фотография – изображение на определенную тематику, права на использование которой в качестве иллюстрации или рекламы продаются на мировом стоковом рынке онлайн. Фотографии предоставляются независимыми фотографами со всего мира. Сайт продает их своим клиентам (дизайнерам, фоторедакторам) и платит комиссионные фотографам. Комиссионные начисляются за каждое скачивание. «То, что мы видим в рекламе каждый день – это стоковая фотография. Чем она успешнее, тем чаще мы ее видим в полиграфии и всемирной сети»³⁹.

Фотостоки продают фотографии по лицензии, согласно которой цена изображения зависит от размера, в котором оно приобретается. Как правило, в фотостоках покупаются изображения для интернет-ресурсов, а также для рекламы и журналов с небольшим тиражом. Цена для покупателя

³⁹ *Angela Faris Belt. The Elements of Photography, Understanding and creating sophisticated images. Focal Press. –Elsevier, 2008. – P. 56.*

120 варьируется от одного до десяти долларов, что делает их доступными для огромного количества людей. С фотостоками может сотрудничать любой фотограф, работы которого прошли проверку модераторами фотостока. Первичные изображения проходят определенный отбор (в некоторый стоках фотографии вовсе не отбираются). Отбор идет по качеству самого снимка и по его тематике. У автора снимков появляется свой раздел на сайте фотостока, куда он в дальнейшем в любое время и в нужных ему количествах самостоятельно может загружать сделанные им для продажи фотографии.

В фотостоках существует несколько вариантов продажи. Продажа для однократного, не эксклюзивного коммерческого использования (стоимость около одного доллара); продажа для многократного не эксклюзивного коммерческого использования (стоимость – десятки долларов), это так называемая расширенная лицензия; и эксклюзивная продажа с передачей всех прав на использование фотографии (стоимость – до нескольких тысяч долларов). Последний вариант, стоит заметить, встречается крайне редко.

Оплатить выбранные фотографии покупатель может различными видами электронных валют: Вэбмоней (WebMoney), ПэйПэл (PayPal)⁴⁰, Монэйбукерс (Moneybookers)⁴¹, Яндекс.Деньги, РБК Монэй и т. д., вплоть до смс-платежей. Также покупка фотографий может быть оплачена безналичным банковским переводом.

В фотобанках существуют требования к загружаемым фотографиям. Фотографии должны быть коммерческой направленности, высокого технического качества и размером обычно не менее трех-четырёх мегапикселей. Все изображения необходимо сопроводить коротким названием, описанием и ключевыми словами, характеризующими содержимое фото (от двадцати до пятидесяти слов). Если на фото присутствуют люди или торговые марки, то вместе с фотографией необходимо загрузить разрешение на их использование (релиз). Заработанные на продаже фотографий деньги, начиная от 100 долларов, присылают по почте в виде именного чека. Также их можно перевести на личный счет через специализированную систему электронных платежей.

⁴⁰ ПэйПэл – всемирная платежная система, одна из самых популярных в мире. Россияне могут использовать ее ограниченно, только для расчетов за покупки. Но некоторые обменные пункты позволяют обменять ПэйПэл на ВэбМонэй, Яндекс.Деньги и др.

⁴¹ Монейбукерс – международная платежная система. Не требует больших усилий и затрат времени на регистрацию и работу с ней. Имеется удобный вывод средств из Монейбукерс на пластиковую карточку с последующим обналичиванием в любом банке. Эта система – оптимальный вариант для получения заработанных в фотобанках денег.

Несмотря на то что между фотобанками и фотостоками прослеживается схожесть, между ними есть существенные различия. Прежде всего это объем прав на использование фотографий и их стоимость. Десять лет назад фотостоков не существовало. До появления первого стока в мае 2000 года рынок фотографий делили несколько крупных фотобанков, в том числе – Корбис (Corbis) Билла Гейтса, чья база фотографий собиралась еще с 1980-х годов. С фотобанками работали лучшие фотографы, их работы покупали самые влиятельные издания, которые готовы были платить тысячи долларов за эксклюзивный снимок. В 2000 году Брюс Ливингстон предложил вариант публичной оферты для первого в мире фотостока – айСтокфото (iStockphoto.com). На этом фотостоке фотографии были просты и качественны, и любой покупатель мог купить одни и те же изображения очень быстро и дешево, потратив минимум времени на поиск, а на покупку – от 25 центов.

В создании стоковой фотографии ключевым моментом является идея. Необходимо наличие главного визуального объекта. В этом заключается одно из важных отличий стоковой фотографии от иной. Иллюстрация должна быть конкретной. Таковой должна являться и композиция фотографии – близкой к классической, легкой в понимании. Например, реклама – сфера, в которой чаще всего используется стоковая фотография, – достаточно консервативная часть бизнеса, которая боится рисковать. Люди, занятые в этой сфере, знают, что рядовой покупатель редко воспринимает по-настоящему оригинальные идеи. Он просто не оценит необычный ход.

Для получения удачного кадра, который в дальнейшем может быть продан в фотостоке, можем определить следующие требования:

- наличие четко выделенной идеи;
- классическая композиция кадра;
- отсутствие в кадре лишних деталей;
- светлые тона фотографии;
- позитивное настроение фотографии.

Для размещения фотографий на сайте фотостока помимо регистрационных процедур от фотографа требуется размещение документа, дающего право на съемку. Это означает следующее: если фотограф выкладывает съемки с участием моделей или с фотографиями интерьеров, он обязан

122 дать на подпись моделям и владельцам помещений, которые были использованы при съемке, релиз⁴².

Релиз заполняется на русском и английском языках, существует форма для взрослых и форма для детей⁴³.

Виды лицензий на фотостоках и фотобанках

В фотобанках и фотостоках покупатель приобретает лицензию на фотографию. На сегодняшний день существуют следующие виды лицензий: Райтс-Мэнэджет (Rights-Managed), Райтс-Рэди (Rights-Ready), Эдиториал (Editorial), Роялти Фри (Royalty-Free), Эксклюзив Байаут (Exclusive Buyout).

Лицензия Райтс-Мэнэджет (с управляемыми правами) подразумевает последовательное использование фотографии разными покупателями. Стоимость такой лицензии рассчитывается, исходя из размера изображения, вида, длительности и территории (страны) его использования. Если конечный клиент покупает фотографию по лицензии Райтс-Мэнэджет, он должен будет предоставлять информацию о деталях использования фотографии. Существует также возможность эксклюзивной покупки прав на изображение по лицензии Райтс-Мэнэджет. Фотография, приобретенная по данной лицензии, стоит от 200 до 300 долларов. Из-за высокой стоимости данный вид лицензии в фотостоках сегодня не является востребованным.

Лицензия Райтс-Рэди (целевая) подразумевает использование фотографии для конкретной цели или в конкретном проекте. Покупателю необходимо предоставить уточняющую информацию о том, как именно будет использоваться фотография. При этом клиент не платит дополнительных отчислений, если повторно использует изображение в том же проекте с теми же целями, как им было обозначено ранее.

Лицензия Эдиториал (редакционная) подразумевает использование фотографии не в целях рекламы, маркетинга или продвижения продукта на рынке, а исключительно в целях иллюстрации информационного пово-

⁴² Релиз – документ, подтверждающий заключение соглашения между моделью и фотографом либо между владельцем помещения для съемок и фотографом. В релизе документально подтверждается передача прав от модели фотографу на коммерческое использование образа модели (интерьера) в сделанных фотографом работах. Также модель (владелец интерьера) отказывается от каких-либо прав на фото с его изображением, а также от любых претензий, которые могут возникнуть по отношению к фотографу.

⁴³ Образец релиза можно скачать здесь: URL: <http://www.microstock.ru>

да. При использовании фото по лицензии Эдиториал все люди, присутствующие на снимке, обязаны передать права на коммерческое использование снимка с их изображением и не имеют права требовать никакого вознаграждения с покупателя.

Лицензия Роялти Фри (свободная от отчислений) – основной вид массовых продаж изображений через Интернет. Это вид лицензии, по которой все права на изображение после продажи остаются у автора, а покупатель получает лишь право использования этого изображения. Это дает фотографам и иллюстраторам возможность легально продавать одно и то же изображение бесконечное количество раз. «Свободная» в этом контексте означает «свободная от лицензионных платежей», но это не означает, что изображение можно свободно использовать, не покупая лицензию.

В последнее время практически во всех стоках появились так называемые Экстендид Роялти Фри (Extended Royalty Free) – лицензии, по которым покупатель имеет право использовать изображения на объектах, если они являются частью коммерческой составляющей товара (например, календари, майки, кружки), либо печатать их очень большими тиражами. Покупка изображения по такой лицензии обычно обходится покупателю в сумму от 20 до 50 долларов.

По этим лицензиям изображение можно продавать бесконечное количество раз, поскольку все авторские права остаются у фотографа. Каждый клиент фотостока должен понимать, что одновременно с ним то же самое изображение или другое изображение из той же серии может быть совершенно легально использовано кем-то еще.

Еще один вид лицензии – Эксклюзив Байаут (эксклюзивный выкуп всех прав на изображение). После покупки изображения по такой лицензии оно больше не будет продаваться, и фотограф или иллюстратор утрачивает все права на нее. Стоимость подобного эксклюзивного изображения обычно составляет от 3 000 до 5 000 долларов. Но сегодня очень немногие фотобанки работают по такой лицензии, поскольку в стоках очень редко появляется снимок, который можно назвать эксклюзивным (в особенности тот, который будет эксклюзивным для СМИ). К тому же никто не застрахован от того, что тот снимок, который клиент купил себе в издание по Эксклюзив Байаут, не выложен фотографом на сайте другого фотостока и что то же самое изображение до него уже не купили десятки и сотни раз на основании обычных лицензий Роялти Фри.

Из перечисленных лицензий к стоковому рынку имеет отношение лишь лицензия Роялти Фри. Остальные лицензии используются только в фотобанках.

Стоимость лицензий определяется при помощи следующих составляющих:

Сфера использования: (реклама, СМИ, личное).

Место использования: (рекламный щит, газетная статья, обложка книги).

Продолжительность: (один месяц, два месяца, один год, два года).

Территория: (США, Европа, Великобритания, Германия и т. д.).

Размер: (насколько большое изображение, которое будет использоваться, – $\frac{1}{4}$ страницы, $\frac{1}{2}$ страницы, полная страница, разворот).

Промышленность: (тип промышленности – бытовая электроника, морская разработка, финансовые услуги, косметология и т. д.).

Исходя из приведенных выше данных, можно сделать вывод, что стоковый рынок – перспективное и прибыльное направление медиаиндустрии. Владельцы и организаторы фотобанков и фотостоков получают часть выгоды от комиссии, взимаемой от продажи лицензий. Сумма, выплачиваемая фотографам, составляет 20–60 %. Все остальное, за вычетом расходов на содержание банка, – чистая прибыль.

Крупнейшие фотобанки и фотостоки

На современном мировом рынке стоковой фотографии существует всего несколько крупных фотобанков и фотостоков. Ниже приведены характеристики и особенности работы самых крупных и прибыльных из них.

Фотобанк «Шаттерсток» (Shutterstock)⁴⁴ является одним из самых востребованных фотобанков среди стоковых фотографов. Функционирует с осени 2004 года. Принимаются фотоизображения, векторные изображения, рисунки, компьютерная графика. Минимальный размер – от 2,5 мегапикселей. Продажа фотографий происходит по подписке. Покупатели приобретают подписку (на месяц, три месяца, год) на скачивание до двадцати пяти изображений в день по стандартной лицензии и до пяти изображений в день по расширенной. Гонорар фотографа составляет для стандартной

⁴⁴ URL: <http://www.Shutterstock.com>.

лицензии 20 центов за каждое приобретенное покупателем изображение, а по расширенной лицензии – 20 долларов.

Для регистрации на сайте фотографу необходима копия загранпаспорта либо водительского удостоверения международного образца, на которых будут латиницей написаны инициалы. После регистрации необходимо послать десять любых работ для прохождения «экзамена». «Экзамен» считается пройденным, если приняли семь и более работ из десяти. В противном случае фотографу дается месяц для осуществления повторной попытки. Критерии отбора строгие, однако данный фотобанк предоставляет возможность зарабатывать больше денег, чем другие.

Еще одним отличием от конкурентов является принятая система выплат. Если в других фотобанках фотограф набрал минимальную сумму, заказал ее, получил, то на «Шаттерсток» выплаты происходят раз в месяц. По умолчанию минимальная сумма 100 долларов, но можно поменять ее на 75 долларов. Это означает, что если за календарный месяц фотограф набрал сумму больше минимальной, то в начале следующего месяца «Шаттерсток» с ним рассчитается, если не набрал, то доберет в следующем месяце.

Поиск необходимых фотографий в «Шаттерсток» построен по принципу двух сортировок – «новые» и «популярные». При добавлении изображения в базу «Шаттерсток» оно сначала появляется в сортировке по новизне, и постепенно его оттуда вытесняют более новые. За время нахождения в этой сортировке успевают начаться его продажи. В зависимости от их количества рассчитывается популярность. Чем больше продаж в первые дни, тем более высоко в сортировке по популярности окажется работа, и продажи продолжатся. Этот алгоритм намного проще релевантностей других фотобанков. И именно благодаря такой модели в «Шаттерсток» хорошо продаются новые фотографии.

Плюсы:

- быстрая проверка;
- большое количество продаж.

Минусы:

- требование удостоверения личности при регистрации;
- требование прохождения «экзамена» из 10 работ.

Фотобанк «айСтокфото» (iStockphoto)⁴⁵ – один из крупнейших фотобанков. Весьма требователен к качеству работ, выставленных на продажу, имеет развитую базу эксклюзивных изображений. За долгие годы существования поисковый алгоритм «айСтокфото» развился до такой степени, что на данный момент в нем учитывается релевантность каждого слова в отдельности, чего нет в других фотобанках. Кроме того, в поисковом алгоритме имеется множество показателей, влияющих на конечное предоставление изображения покупателю.

В результате поиска покупатель получает на выбор только самые качественные и изображения. В фотобанке развита эксклюзивная программа, т. е. фотобанк предлагает авторам торговать своими работами только у себя, взамен предоставляя ряд бонусов – быструю проверку, более высокие отчисления, более высокие позиции в поиске. Все это позволяет «айСтокфото» иметь более высокие цены, чем у конкурентов. В профессиональной среде стокеров про этот фотобанк говорят: «Долго запрягаешь, но быстро едешь».

«АйСтокфото» стал первым, кто гарантирует юридическую защищенность всех файлов в своей базе. Файлы, приобретенные и использованные в соответствии с лицензией «айСтокфото», не нарушают каких-либо товарных знаков, авторских прав или иных прав на интеллектуальную собственность или права на неприкосновенность частной жизни.

Правовые гарантии «айСтокфото» предусматривают, что, если клиент получает исковое требование, фотобанк покроет судебные издержки заказчиков и прямые убытки в общей сложности до 10 000 долларов. Покупателям также предлагается приобрести расширенные правовые гарантии за 100 айсток-кредитов (около 100 долларов). В этом случае сумма, выплаченная компанией за юридические услуги и прямые убытки, составит 250 000 долларов.

Плюсы:

- быстрый и компетентный поиск;
- высокие цены и высокий уровень продаж.

Минусы:

- маленький процент отчислений авторам;
- длительная проверка фотографий.

⁴⁵ URL: <http://www.iStockphoto.com>.

Фотобанк «Фотолия» (Fotolia)⁴⁶. Регистрация на сайте этого фотобанка не требует ни «экзамена», ни документов. По отзывам многих стоковых фотографов, данный банк является идеальным местом для начала работы. В нем можно понять основы стокового бизнеса, разобраться, как происходит добавление работ и их прием, каковы минимальные критерии. Банк не предъявляет высоких требований к фотографиям, как, например, «Шаттерсток» или «Дримстайм». Однако стоит отметить, что с увеличением базы изображений, требования к их качеству постепенно возрастают. Кроме фотографий «Фотолия» предлагает к продаже векторную графику.

Плюсы:

- не требует прохождения «экзамена»;
- не требует документов;
- лояльность в приеме работ (самый малотребовательный по качеству изображений).

Минусы:

- небольшой доход.

Фотобанк «Дримстайм» (Dreamstime)⁴⁷ – фотобанк, схожий с предыдущим. В нем также для начала продаж своих работ не требуется прохождения «экзамена». Однако заработать в нем достаточно денег можно, лишь имея качественное и большое портфолио. Фотограф получает 50 % от цены изображения. Это составляет 50 центов. Если фото продано более ста раз, то цена на него возрастает.

В данном фотобанке имеются так называемые «эдиторс чойс» (editors' choice) и «эдиториал имаджис» (editorial images). «Эдиторс чойс» – это выбор редакции, т. е. если во время проверки и принятия фотографий инспектору банка понравилась работа, он может отметить ее как «эдиторс чойс». Фотография появится в отдельной колонке в портфолио фотографа, а также появится в отдельной ленте на главной странице «Дримстайм». «Эдиториал имаджис» – репортажные снимки, для которых не нужен релиз модели. Например, фотограф успел снять событие мирового масштаба (цунами, землетрясение, теракт), но релизов модели у него нет. Такие снимки будут востребованы и попадут в соответствующий раздел. Аналогичный раздел имеется и на сайте «Шаттерсток».

⁴⁶ URL: <http://www.Fotolia.com>.

⁴⁷ URL: <http://www.dreamstime.com>.

Плюсы:

- не требует прохождения «экзамена»;
- не требует документов;
- лояльность в приеме фотографий (требования чуть выше, чем в Fotolia);
- возможность продавать исходные варианты фотографий (формат RAW, TIFF) по более высокой цене.

Минусы:

- небольшой доход.

Фотобанк «Лори»⁴⁸ – из всех представленных сайтов это единственный российский сайт, ежедневно пополняющий свою базу сотнями стоковых фотографий многопланового лицензирования, т. е. цена на фотографию зависит от целей использования, размера и тиража. Отчисления авторам составляют от 30 до 50 % в зависимости от размера и типа лицензий; так, при продаже фотографии для web-использования стоимостью 40 рублей автор получит 12 рублей (30 %), а при расширенной продаже формата А3 стоимостью 6 700 рублей автору перечислят уже 3 350 рублей (50 % от цены).

Особенностью «Лори» является то, что фотобанк предоставляет покупателям все сопутствующие документы, необходимые для бухгалтерской отчетности, что удобно для клиентов, которым по этой причине не подходят западные стоки. Кроме того, на сайте «Лори» клиенты находят множество фотографий местной тематики – архитектуру, природу и т. д., что на западных стоках – большая редкость. На сайте существует возможность специально заказать у фотографов необходимые снимки местной тематики.

За авторов фотобанк «Лори» выплачивает все налоги, принятые в нашей стране, и раз в год может по требованию предоставить справку 2-НДФЛ о выплате налогов за автора. Но в связи с такой особенностью фотографам приходится заключать с фотобанком бумажный договор. Необходимо распечатать, заполнить и выслать на почтовый адрес заполненную форму и копию паспорта. Без заполнения договора продажа фотографий невозможна.

Резюмируя изложенное выше, можно сделать вывод, что «Лори» в целом – лучший фотобанк России, прекрасно подходящий как для начала знакомства с микростоковым бизнесом, так и для профессионалов с большими портфолио.

⁴⁸ URL: <http://lori.ru>.

Плюсы:

- полностью русский фотобанк;
- хороший процент отчислений;
- выплата налогов.

Минусы:

- необходимость заполнения и почтовой пересылки бумажного договора;
- небольшой уровень продаж.

Технические параметры стоковых фотографий

В каждом фотостоке и фотобанке существуют свои требования к изображениям, однако общая суть их сводится к следующему:

Общее качество. Композиция, техническое качество и обработка должны быть на высоком уровне. Если это пейзаж, небо должно быть правильно экспонировано, как и земля, на портрете не должно быть красных глаз.

Размер фото. Все фотобанки принимают изображения с шестимегапиксельной камеры. Если кадр будет больше, это предпочтительнее.

Резкость. Резкость должна быть наведена правильно. Если вы пришлете фотографию цветка, на которой резкость будет на дальнем от вас лепестке, ее не примут.

Шумы. В фотобанках очень критичное отношение к шумам. Как минимум, шумы должны быть неразличимы при 100%-м просмотре фотографии. Следует быть осторожнее при подавлении шумов в ходе обработки изображения, чтобы не потерялись детали.

Цветокоррекция. На изображении должны быть правильные цвета. Многие фотографы стремятся сделать фотографии более сочными, привлекая таким образом покупателей. Но при слишком сильной доработке в графическом редакторе автор рискует получить отказ инспектора с соответствующим комментарием, и фотография не попадет в фотобанк.

Стоковость. Это коммерческий потенциал фотографии. Например, фотограф может просто сфотографировать несколько монет, а может сделать красивое фото с продуманной композицией. Его купят в десятки раз больше, нежели обыденную фотографию. Стоковость – это то, насколько фотография может быть интересна покупателям.

Для того чтобы фотографии быстро искались и продавались, при загрузке к ним необходимо подбирать ключевые слова⁴⁹, примерно в количестве пятидесяти. От того, насколько верным будет их подбор, и чем больше их будет, зависит продажа фотографий. В российских фотобанках ключевые слова составляются на русском, в иностраннх – на английском языке.

Существуют определенные программы для поиска ключевых слов. Автор вводит описание изображения, программа выдает список подходящих под описание слов. Однако программы не всегда удовлетворяют запросы автора. В таком случае автору необходимо самому отвечать на вопросы:

- Что (кого) мы видим на изображении? Пример: дом, женщина, ребенок.
- Какой он (она, оно)? Цвет, возраст, размер, форма, вкус, настроение и т. п.
- Что происходит? Или что делает человек? Пример: стройка, ремонт; сидит, прыгает.
- Когда? Пример: лето, зима; день, ночь; старость, детство, юность.
- Где? Пример: улица, помещение, лес, Россия (только если есть явные признаки страны).
- Ассоциативные слова: то, что не присутствует в явном виде, но имеет отношение к теме изображения. Например, изображена булка – ассоциация – диета; спортсмен – здоровье; подарок – радость. Однако не стоит заходить слишком далеко.
- Описываем мелкие детали. Пример: часы на руке, бриллиант в кольце.

Сотрудничество фотографа и модели

Первым этапом сотрудничества фотографа с моделью является пробная съемка. Она необходима для того, чтобы занести модель в базу данных, а затем проанализировать, будет ли данный типаж продаваться в фотостоках и фотобанках. Если типаж подходит, модель приглашают на следующую съемку с целью найти необходимый образ и оценить ее работоспособность. Следующим, третьим этапом, является итоговая съемка, которая происходит при участии стилиста, визажиста, помощников.

В стоковой фотографии существует свой стандарт. В одежде – это простые цвета, яркие и контрастные, либо пастельные. Цветовое решение

⁴⁹ Ключевые слова – слова, которые необходимо соотносить с тематикой загружаемой фотографии для оптимизации и удобства поиска изображения покупателем.

должно соответствовать главной идее фотографа. Аксессуары должны быть заметными, но лаконичными по форме.

Макияж для стоковой фотографии должен быть максимально натуральным, лишь подчеркивать природные оттенки во внешности фотомодели. Лицо модели должно излучать здоровье и хорошее настроение. Абсолютно неприемлемо использование карандашей-подводок, поскольку сделанные ими контуры при сильном увеличении фотографии сильно бросаются в глаза.

Прически моделей должны быть простыми, волосы собраны или аккуратно зачесаны, чтобы живописная в отдельных случаях небрежность не усложняла работу дизайнерам.

Оплата работы модели происходит после съемки. Одной из форм оплаты является готовое портфолио.

Фотограф договаривается с моделью о проведении фотосессии по заранее оговоренной теме, проводит съемку, по завершении которой модель подписывает релиз, в котором передает все права на использование данного изображения фотографу. Модель получает папку с обработанными изображениями, подготовленными для дальнейшего использования в печати и Интернете.

Ситуация на российском рынке стоковой фотографии

Отечественный стоковый фотобизнес стремится существовать и развиваться вместе с западным, однако, к сожалению, в ближайшей перспективе выход российских фотостоков и фотобанков на мировой рынок вряд ли возможен. Российская стоковая фотография из-за специфичности выбора тем и подачи материала привлекательна на внутреннем рынке, но не на международном. Основными покупателями отечественных фотографий являются некоторые российские издательства и рекламные агентства и, как правило, издания близких по менталитету или имеющих общую историю государств – стран СНГ и Балтии.

В условиях российского правового поля пока не существует возможности реализации изображений по лицензии Роялти Фри (без дополнительных отчислений) – основе основ любого фотостока. В России каждая продажа фотографии для ее легализации должна сопровождаться бумажным до-

132 говором на передачу имущественных прав с подробным их перечислением. То же касается и передачи автором прав на распространение изображений фотобанком. Для легализации передачи прав (по российскому законодательству) между автором и агентством должен быть заключен бумажный договор. А это трудоемкий и долгий процесс.

И все же популярность и востребованность услуг фотобанков и фотосток растет с каждым днем. Они более доступны обычному клиенту: если с фотоагентством нужно заключать договор и только после этого пользоваться его услугами, то с фотобанками можно работать виртуально; в фотоагентстве нельзя сделать единичный заказ, а в фотобанке можно.

Стоит отметить еще одно важное преимущество фотобанков и фотосток для работающих с ними фотографов. Оно заключается в том, что даже после прекращения засыла для продажи новых работ, старые популярные фотографии продолжают приносить постоянный доход.

Подчеркнем, что развитие фотосток и фотобанков является весьма полезным для творческого совершенствования и самореализации фотографов. Начиная работу с фотостоками, человек с небольшим профессиональным опытом может набить руку, получить практику. На рынке стоковых фотографий не требуется наличие специального образования, дорогостоящей техники, нет возрастных и гендерных ограничений. Поэтому в данном сегменте фотографического рынка может успешно развиваться и зарабатывать деньги любой желающий.

Резюмируя изложенное выше, можно отметить, что в условиях, когда ежедневно в мире выходят тысячи журналов, брошюр и рекламных буклетов, появляются десятки тысяч новых web-сайтов, а дизайнерам и издателям для их создания и эффективной работы постоянно требуются самые разные изображения, фотобанки и фотостоки являются новым и мощным средством обеспечения визуального контента.

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ. РАЗМЫШЛЕНИЯ ФОТОРЕПОРТЕРА

Продолжая разговор о современной фотографии, начатый моими коллегами, я хотел бы подчеркнуть, что как сотрудник Агентства Франс Пресс я придерживаюсь деления журналистской фотографии на новостную, репортажную и документальную. Это деление принимается многими профессионалами как у нас, так и за рубежом. В такой терминологии нет ничего принципиально нового. В творчестве пишущих журналистов также существуют новостная заметка, аналитическая статья (например, в еженедельном журнале) и более фундаментальные тексты (в книгах). Срок жизни первых чаще всего ограничивается одним днем, последних – сравним иногда с продолжительностью жизни лучших произведений художественной литературы. В фотожурналистике действуют те же принципы деления на жанры. Газетная и агентская новостная фотография традиционно нацелены на одиночный кадр, тогда как журнальная фотография сильна сериями, что, однако, не исключает великолепные одиночные кадры.

В последние десятилетия фотожурналистика переживает сильные изменения, по масштабу сопоставимые с теми, что происходили в живописи во второй половине XIX – начале XX вв. при переходе к авангарду. В нашем случае изменения связаны с развитием техники и технологии, появлением Интернета, сближением фотографии с современным искусством, влиянием любительской фотографии и другими факторами. Невозможно обойти вниманием некоторые аспекты журналистской этики, актуальные проблемы нехватки серьезных изданий и высокопрофессиональных фоторедакторов. Рассмотрим эти вопросы подробнее.

Технический прогресс: плюсы и минусы

Наиболее заметное влияние на развитие современной фотожурналистики оказывает технический прогресс. По своей природе фотография полностью зависит от техники, в отличие, например, от рисунка, где при отсутствии карандаша и бумаги можно рисовать углем на стене. Фотография невозможна без фотоаппарата или хотя бы камеры-обскуры⁵⁰. Совершенствование фототехники позволяет сегодня снимать больше, в лучшем качестве и в более сложных условиях. Допустимая чувствительность в профессиональных камерах дает возможность ночью снимать движение, не используя вспышку, делать сильное кадрирование и просто больше экспериментировать. Развитие смежных устройств (спутниковые телефоны, устройства передачи информации) позволяет новостным фотографам передавать информацию гораздо более оперативно. Эти возможности, в свою очередь, сильно изменили представление о том, что считать временной нормой доставки фотографии потребителю. Так, с крупных спортивных событий, например с Олимпийских игр или футбольных матчей, фотографии поступают практически в режиме онлайн. Фотоаппарат напрямую или через Wi-Fi подключен к компьютерам, за которыми сидят редакторы, один из них отбирает снимки, второй подписывает, третий проверяет подписи и отправляет. В таких условиях у конкурирующих фотоагентств счет идет иногда на секунды.

С развитием техники напрямую связано расширение творческих возможностей фотожурналистов. Репортеры стали снимать шире в прямом смысле этого слова, гораздо чаще используя широкоугольные объективы, позволяющие включить в кадр больше пространства. Конечно, и раньше снимали не только крупные планы, но сейчас это стало тенденцией. Появилась возможность делать снимки с большей детализацией. В прежние времена такое могли себе позволить в основном журнальные фотографы – на газетной полосе из-за технических особенностей печати многих деталей просто не было видно. Почти все газеты были черно-белыми, и фотографии, построенные на цвете, теряли свои преимущества. Сейчас в газетах, как мы знаем, стало возможным и опубликовать цветные фотографии, и

⁵⁰ Камера-обскура (camera obscura – лат. «темная комната») – простейший вид устройства, позволяющего получать оптическое изображение объектов. Представляет собой светонепроницаемый ящик с отверстием в одной из стенок и экраном (матовым стеклом или тонкой белой бумагой) на противоположной стенке. Лучи света, проходя сквозь отверстие диаметром приблизительно 0,5–5 мм, создают перевернутое изображение на экране.

разглядеть детали снимка. Следовательно, стало возможно снимать шире. Поэтому разница между газетной фотографией и журнальной все больше нивелируется.

Если раньше была пропасть между тем, как снимают новостные агентства, и, скажем, агентство Магнум (Magnum), то сегодня в каждом агентстве появляются фотографы, которые делают свою новостную работу и в то же время снимают фотографии одного уровня с журнальными фотографами – снимают темы, снимают очень сложные изобразительно и по смыслу фотографии. Вот только несколько имен: Дэвид Гюттенфельдер, Ассошиэйтед Пресс (David Guttenfelder, Associated Press), Марко Лонгари и Джо Кларм, Агентство Франс Пресс (Marco Longari and Joe Klamar, Agence France Presse), Вальтер Астрада, с 2010 года – Гетти Имэджис, до этого АФП и АП (Walter Astrada, Getty Images, AFP, AP), Джон Мур, с 2005 года Гетти Имэджис, до этого АП (John Moore, Getty Images, AP) и другие. Они чуть менее известны публике, чем независимые авторы или фотографы крупных журналов, но опытный редактор их хорошо знает и будет ждать с события фотографии именно этих авторов.

Традиционно у журнальных фотографов было больше времени на осмысление материала, на отбор и обработку. «Новостники» стали снимать во многом так же, только оперативнее. Показательно, что в самом авторитетном фотожурналистском конкурсе Уорлд Пресс Фото новостные фотографы все чаще выигрывают не в новостных категориях, более того, не с одиночными фотографиями, а с темами.

Однако оперативность – не только плюс, но и минус. Не имея возможности углубиться в событие, посвятить ему много времени, фотограф снимает, так сказать, только «сливки» – основное действие, но не снимает вокруг. Заказов на сложные темы, требующие длительного исследования, стало на несколько порядков меньше. Хотя именно подобные темы всегда были и продолжают оставаться самыми интересными и для зрителя, и для фотографов – темы, раздвигающие границы фотографии и знаний людей в том или ином вопросе. Стремясь к таким съемкам, фотографы все чаще делают их не по заказу редакции, а по своей инициативе, на деньги, полученные благодаря грантам, спонсорские взносы или за свой счет. Иными словами, фотография стала использовать финансовые схемы, которые более распространены в сфере искусств, а не в медиасреде.

Влияние современного искусства на фотографию. Концептуальность и поиск новых форм

Однако сближение фотографии с современным искусством происходит не только, как с бизнесом, а прежде всего внутренне. Фотожурналист все больше становится художником, а журналистская фотография – искусством.

Если вспомнить то деление фотографии, о котором мы говорили в начале статьи, то новостная фотография была максимально далека от искусства, а документалистика, наоборот, близка к нему как к сфере деятельности. На наших глазах ситуация меняется. Сегодня даже к обычному новостному снимку предъявляются повышенные требования: он должен быть оригинальным, иметь художественную ценность. Получается, что быть просто нейтральным ретранслятором события – недавним идеалом качественных новостей – уже мало. Проиллюстрировать событие сейчас может любой человек, имеющий камеру. Более того, ни один журналист не может конкурировать по оперативности с очевидцами событий, если только он сам не стал таким же свидетелем происшествия. Очевидец снимает событие (пусть даже на мобильный телефон), находясь в гуще него. Его снимки более информативны для аудитории СМИ, чем фотографии последствий события, которые успеет снять фотокорреспондент. Соответственно все, чем может отличаться профессиональный фотожурналист, – это художественным уровнем своих фотографий. Повышенные требования должны были бы стимулировать творческое развитие фотографов и поднимать уровень фотографии в целом. Однако невозможно сделать так, чтобы все новостные снимки соответствовали новым нормам, потому что ежедневное производство фотографий – это все-таки конвейер. Новостная фотография чаще всего является лишь частью продукта массовой информации (газеты, журнала, интернет-портала). Как в любом производстве, здесь приходится соответствовать необходимым стандартам. В искусстве такого стандарта нет. Будучи художником, вы можете показать только лучшее за месяц, а то и за год съемки. Работая новостным фотографом, вы показываете то, что смогли «выжать» из события. Нравится вам это или нет, результат придется представить, потому что новость надо иллюстрировать. Такая рутина часто заставляет фотографа-«новостника» использовать известные ему приемы, одни и те же штампы, что отучает его мыслить и искать новое, он устает,

останавливается в своем росте и начинает выдавать продукт, минимально удовлетворяющий требованиям заказчика. Чтобы избежать подобной ситуации, некоторые редакции предпочитают работать только с внештатными авторами, тем самым заставляя фотографов все время конкурировать между собой. Это помогает лишь отчасти.

Когда-то в периодике событие иллюстрировалось только одной фотографией, она должна была быть максимально емкой по содержанию. Интернет позволил с одного события давать сколько угодно фотографий, зритель получил возможность самостоятельно решать, сколько ему смотреть. Не только интернет-СМИ, но даже поисковые системы, такие, как yahoo, выкладывают свои слайд-шоу, делая подборки фотографий за определенный период и по разным темам. В итоге визуальный ряд бесконечно разрастается. Еще совсем недавно такие подборки включали десять-двадцать снимков, сейчас их количество может достигать до 100 и более. Мозаичность набора, переизбыток мелких деталей формируют некое представление у нас в голове, но единого образа не получается. Фотограф больше не старается искать кадр-символ, не стремится быть визуально лаконичным. К сожалению, это может приводить и приводит к ухудшению уровня фотографии. Но еще хуже то, что хорошие фотографии начинают теряться среди такого количества проходных кадров.

На данный момент в фотожурналистике существует довольно четкое разделение на то, что пользуется наибольшим спросом, и то, что ценно для самих фотографов или специалистов. В кино, музыке, литературе такое расслоение уже давно произошло. Существуют даже специальные термины: массовое кино, фестивальное, авторское, поп-музыка, умная музыка и пр. Возможно, когда-нибудь будут официально детерминированы массовая, конкурсная или элитарная фотографии. А то, что мы сейчас называем классическим репортажем, будет называться «old school». Пока же мы имеем то, что имеем. Как сказал один мой коллега после фестиваля по фотожурналистике в Перпиньяне: «Столько всего интересного снимается, такие хорошие фотографии. Грустно, что в газетах и журналах мы видим совсем другое, то, на что абсолютно неинтересно смотреть».

Соотношение между качественным и популярным в фотографии хорошо иллюстрирует самый посещаемый поисковый сервис в Рунете – «Яндекс». В нем есть раздел «Фото дня», в который попадают снимки тех, кто размещает фотографии на соответствующей странице. За последние годы

138 там выделились свои знаменитости. Несмотря на нередко низкий уровень фотографий, частота просмотра снимков лидеров рейтинга гораздо выше, чем снимков лучших мировых фотографов. Опасность заключается в том, что большинство пользователей начинает мерить качество фотографий популярностью. До появления Интернета ситуация была принципиально иной. Например, в Советском Союзе информационная платформа была доступна практически только мастерам-профессионалам. К зрителю фотографии попадали после тщательного отбора не только идеологического, но и художественного. Поэтому Макс Альперт, Евгений Халдей и другие великие советские фотографы были в равной степени известны широкому зрителю и уважаемы профессиональным сообществом.

Если говорить о современном искусстве, к которому мы можем отнести фотографию, одна из основных его черт – концептуальность. В фотографии идея становится важнее формы, важнее мастерства или техники автора. В фотографии мало этапов, где может проявиться авторская индивидуальность: цвет такой, какой есть, исходя из возможностей пленки (матрицы) и бумаги, бумага тоже заводская, в ее приготовлении акта творчества нет. Поэтому такое огромное значение в фототворчестве приобрела не только композиция, то есть форма, но и идея, то есть концепция. Раньше зритель задавал вопросы: «Как фотограф это снял? Как смог подойти так близко? Как не погиб, не испугался? Как сделал, чтобы на него не обращали внимания?» Сейчас чаще звучит вопрос: «Зачем он это снял?» Зрителю понятно, что снять такую фотографию мог и он, но кто-то снял до него. Он понимает, что может ее повторить, только больше это уже никому не нужно. Вопрос именно в том, кто первый придумает и использует тот или иной сюжет. Здесь не работают идеи Брессона о «решающем моменте», в этих снимках его вообще нет. Не мгновения, а несколько часов ничего бы не изменили. Фотограф обозначает свое присутствие и лишь документирует то, свидетелем чего является, а зачастую явно просит человека позировать на фоне объекта, который, например, и объединяет серию. «Человек и его дом», «человек и его питомцы», «человек и его ружья» – такая фотография может ничего не представлять из себя одна, но серия будет интересной и привлекать внимание. Более того, прием подчеркивания открытого присутствия фотографа может усиливаться нарочито простой композицией, когда главный объект специально размещается прямо в центре кадра. Автор таким образом намеренно демонстрирует отказ от любых «художественных уловок», делает ак-

цент на простой фиксации. Подобное нарочитое стремление к максимальной простоте перекликается с идеями художников-примитивистов. Как примитивисты используют художественные приемы неразвитых стилей или первобытного искусства, так и фотографы сейчас используют приемы непрофессиональной фотографии. Это не уход от формы, как может показаться, а скорее, одно из направлений поиска новых форм.

Поиском новых форм можно считать соединение изображения и текста, не просто подписей, а серьезного комментария. Мы знаем, что в классическом фоторепортаже фотография должна быть самодостаточной. Это же требование остается актуальным для новостной фотографии. Однако есть авторы, которые фотографируют с учетом последующего восприятия снимков только с текстом. В их творчестве это единый продукт. Неоднократный победитель Уорлд Пресс Фото голландский фотограф Питер Тен Хуупен говорит в интервью: «К моим снимкам обязательно нужен текст! Иначе проект распадается на куски. Потому что он является комбинацией изображения и слов, сами по себе эти фотографии ничего не значат. Понимаете, я считаю себя журналистом, я провожу громадную исследовательскую работу перед проектом. Вот, к примеру, Китеж – за ним стоит история, мифы, легенды, я не могу все это сфотографировать, я могу снять только то, что происходит в данный момент, но мне также нужно рассказать, почему я сюда приехал, почему я фотографирую именно это! Это мой собственный стиль, путь, видение мира, мой фотографический язык, моя власть и мой талант – и они идут рука об руку с фактами текста. Для меня это единственный способ. Если мы говорим о произведениях искусства, то там текст не нужен. Но это рассказывание историй – и тут изображению нужна рука помощи от слов. Вообще, фотожурналистика – это комбинация текста и фотографии»⁵¹.

Распространение любительской фотографии

Сильное влияние на современную профессиональную фотографию оказывает фотография любительская. В наши дни благодаря Интернету миллионы любительских снимков получили зрительскую аудиторию, бо́льшую, чем самые крупные СМИ. Зрителю смотреть на них не менее интересно, чем на «серьезные» фотографии с каких-то событий. Еще одна причина популярности

⁵¹ Мусвик Виктория. Питер Тен Хуупен: «Люди не дураки – и из этого нужно исходить». URL: <http://www.photographer.ru>.

140 любительских фото объясняется не столько отношением к журналистской фотографии, сколько к новостям и официальной информации в целом. Видимо, за прошедший век люди настолько устали от всего глобального и масштабного в официальных новостях, что им захотелось абстрагироваться от них, посмотреть на жизнь обычной семьи из обычного города, посмотреть на простые вещи изнутри глазами таких же рядовых граждан; заглянуть даже не за кулисы театра, потому что это уже было показано не раз, а детально рассмотреть все вокруг и слегка захватить сам спектакль. Для многих новости глазами обывателей стали интереснее, чем те же новости, переданные профессиональными журналистами. Поэтому профессионалы стали активно использовать приемы любительской фотографии, имитируя столь привлекательную для зрителя простоту и искренность, даже интимность.

Некоторые проблемы современной фотожурналистики. Вопросы профессиональной честности и журналистской этики

В современной фотожурналистике существует еще одна проблема – проблема стереотипов и так называемой «заезженности» тем. Мы знаем, что почти все громкие журналистские имена были сделаны на таких темах, как война, тюрьма, психбольница, гуманитарные катастрофы. У зрителя сложилось устойчивое представление о том, как должны выглядеть, например, голод, или нищета, или боль. Ему кажется, что если это грязь, то грязь должна быть как в Индии, если голодные, то – как умирающие дети в Африке. Иная ситуация зрителя, привыкшего к ужасам, не трогает. На сегодняшний день фотографы успели снять все, а активно путешествующие любители еще более ускорили процесс визуализации окружающей действительности. Отсюда, с одной стороны, ограниченность выбора тем, с другой – необходимость вызвать сопереживание. И если мы вынуждены показывать один и тот же «продукт», то, по крайней мере, должны заворачивать его в разную обертку! Вот еще одна из причин, требующих сегодня поиска новых форм.

Поиск идет и в области форм подачи материала. На наш взгляд, самым перспективным и активно развивающимся направлением в современной фотожурналистике является мультимедиа. Развитие технологий позво-

лило делать «коктейли» из фото, видео, звука и текста, причем все эти составляющие могут быть не только документальными, но и специально записанными в студии. В фотографии, как части мультимедиа, вы можете двигать рамку кадра, акцентируя внимание зрителя на том, что считаете самым важным; можете делать приближение или показывать детали, выбирать длительность просмотра. Это, по сути, новый вид творчества на стыке фотографии и видео. Рискну утверждать, что мультимедиа идет от фотографии, так как развивалось именно как все большее усложнение обычных слайд-шоу под музыку, а не как включение фотографий, текстов и графиков в видеорепортажи. В видеорепортаже изначально были и изображение, и монтаж, и звуковое сопровождение.

Тема профессиональной честности и журналистской этики заслуживает особого внимания, здесь же затронем лишь основные моменты.

Фотожурналисты часто работают не поодиночке, рядом бывают фотографы других изданий, телевизионные операторы и пишущие авторы. На телевидении инсценировка распространена широко и является привычной практикой. Нередко то, что мы видим по ТВ, произошло благодаря умелой организации журналистов, которые не видят ничего зазорного в том, чтобы попросить героя события что-то повторить или симитировать. Практически это значит следующее: либо в этот момент вы должны перестать снимать и не сделать свою работу, проиграть конкурентам и «заработать» проблемы с начальством, либо присоединиться к обману. Поэтому на данный момент соблюдение достоверности возможно далеко не всегда.

На наш взгляд, важен и другой вопрос – о возможности и степени обработки документального изображения. Мнения по этому вопросу разные. Информационные агентства отказались практически от любой, даже очень незначительной обработки. Все вмешательство ограничивается кадрированием и регулировкой «уровней» («levels»). Любые нарушения правил агентства по обработке фотографий пресекаются очень жестко, а для контроля создаются специальные программы, которые отслеживают любые шаги при обработке в фотопроцессоре (Photoshop) и, конечно, отключаются очень многие функции этой программы. Фотографии независимых фотографов, снимки в журналах и на выставках обрабатываются, напротив, в значительной степени. Аргументы в пользу необходимости такой обработки обычно следующие: это авторский проект, и только автор может решать, насколько допустима обработка его произведения. Другое дело,

142 есть правила конкурса или стайл-бук издания⁵², в этом случае их нужно соблюдать. Трудно оспорить тот факт, что любая фотосъемка – не точная копия реальности, и обработка изображения – это не большее искажение действительности, чем использование того или иного фокусного расстояния объектива и т. п. Кроме того, при съемке на пленку обработка была не меньшей. Действительно, если посмотреть на оригиналы и отпечатки Юджина Смита, признанного мастера фотожурналистики, то мы увидим, что его обработка была такой, что черное становилось белым в прямом смысле этого слова, многие детали могли запечатываться и исчезать, кадрирование бывало очень сильным.

Вопрос возможности или невозможности кадрирования стоит менее остро, но с ним напрямую связан вопрос достоверности. Фотограф Сергей Максимишин в интервью журналу «Сеанс» рассказал: «Когда-то журнал “Лайф” выпустил замечательную книжку с таким названием – “100 фотографий, изменивших мир”. Я помню из нее самый наглядный пример того, как работает репортажное фото. Там была опубликована фотография, якобы закончившая вьетнамскую войну: голая девушка бежит на фоне горящей вьетнамской деревни. Ужасающее впечатление производит. А год назад в Сети кто-то опубликовал некадрированный вариант этого снимка. И оказалось, что по обочине той же дороги идут беззаботные, совершенно не свирепые американские солдаты. Совсем другой эффект. Это пример того, что любая фотография – это неправда. Первая неправда – в наличии фотографа. Проблема, знакомая экспериментальной физике: никогда не знаешь, какое влияние оказывает измерительный прибор на измеряемый процесс. Ведь фотокамера нередко становится катализатором событий. Вторая неправда – в кадрировании. Еще один из создателей современной фотожурналистики Юджин Смит заметил, что, говоря о документальной фотографии, мы должны забыть о документальности. Он, конечно, преувеличивает. Но не сильно»⁵³.

Из всех журналистов фотографы и операторы – те, кто реально видит событие своими глазами. Если вы присутствуете на событии, то контакт с героями происходит постоянно. Вопросы о том, как корректно поступить в той или иной ситуации, – это тоже часть профессии. Теоретически такие ситуации рассматривать невозможно, они всегда особенные. Важно пони-

⁵² Стайл-бук (stylebook – англ.) – свод стилистических и технических правил написания текстов или создания фото (видео) в отдельно взятой редакции.

⁵³ Степанов Василий. Сергей Максимишин: стилистические расхождения. URL: <http://seance.ru>.

мать, что может и должен сделать журналист и что вне его компетенции, где грань, которую журналисты переходить не должны. Не всегда можно принять правильное решение на месте, но ко многим ситуациям можно подготовиться заранее, так же, как к ним готовятся военные, врачи, сотрудники спецслужб. Проблема в том, что среди врачей и военных не так уж много случайных людей, а в журналистику, кажется иногда, намного легче попасть случайно. Это, к сожалению, приводит к непрофессионализму, который может дискредитировать профессию в целом. Единственным правильным ориентир – более опытные коллеги с безупречной репутацией. Фотожурналистика была и остается профессией романтиков. Как бы naïвно это ни звучало, в ней очень многое держится на идеалистичном взгляде на жизнь, так же, как и в профессии спасателей. При этом большинство современных фотожурналистов не тешат себя иллюзией, что фотография может изменить мир, как это было в 60–70-х годах прошлого века, но хоть чем-то она может помочь. Журналисты, конечно, не могут оказать массовую помощь, но могут оказать точечную, могут помочь гуманитарным организациям делать их работу более целенаправленно.

Во всем мире сокращается количество изданий, заказывающих репортажи. В России же вообще очень мало общественно-политических журналов, делающих свои съемки: «Русский репортер», «Итоги», три журнала, принадлежащие ИД «Коммерсантъ» («Деньги», «Власть» и «Огонек»), «Нью Таймс» (The New Times). По сути, только один из них – «Русский репортер» – целенаправленно и активно заказывает и снимает репортажи, а не использует скопившиеся за неделю новостные фотографии для фотоподборок и иллюстраций. В России традиционно практически не работает система грантов, очень мало галерей, коллекционеров, покупателей фотографий, гуманитарных организаций, заказывающих съемки. Фотографический рынок в целом работает очень слабо. Социальные темы практически не снимаются. «И в нашей стране, и на Западе непопулярны репортажи на темы неблагополучия в собственной стране – о жертвах войн, конфликтов и катастроф. Но разница в том, что за рубежом эти репортажи можно увидеть не только через “профессиональные” СМИ, но и благодаря огромному количеству выставок, фондов, общественных организаций и т. п. У нас это практически невозможно. Сейчас есть огромное количество тем, которые редакции почему-то обходят стороной. Например, просто бедность никому неинтересна, а вот если кто-то из бедных перестрелял всю свою семью –

144 тогда да, можно об этом написать. С другой стороны, истории о чем-либо человеческом технически трудноснимаемы, чтобы получалось не просто и вычурно. На это нужно много времени и денег»⁵⁴.

Еще одной важной проблемой современной фотожурналистики является отсутствие квалифицированных фоторедакторов. В отличие от фотографа, фоторедактор есть в любом, даже небольшом издании. И от этого человека не меньше, чем от дизайнера и художника, зависит внешний вид издания. Даже отличную работу фотографа можно испортить плохим отбором и редактированием. И, наоборот, хороший фоторедактор даже от слабого фотографа сумеет добиться приемлемого результата. При высокой востребованности этой профессии хороших редакторов, в том числе способных эффективно сотрудничать с фотографами, крайне мало. Во-первых, хороший фоторедактор – это человек с тонким вкусом, отлично знающий фотографический рынок, следящий за тенденциями и угадывающий их, человек, лично знакомый со многими фотографами, знающий практические аспекты их работы. Он – связующее звено между руководством редакции, фотографом и художником, если это печатное издание. Профессиональные требования высоки, однако на сегодняшний день у нас нет учебного заведения, которое готовило бы людей этой специальности. Поскольку зарплаты в этой сфере невысоки, человеку с подобными навыками проще работать по другой специальности. В итоге мы имеем тот внешний вид изданий, который трудно назвать эталоном вкуса.

В целом положение сейчас таково, что из-за отсутствия уважения к авторским правам и к профессии в целом, отсутствия адекватных трудовых договоров, гонораров и страхования жизни работа фотокорреспондента становится настолько нестабильной, что профессия фотожурналиста в списке самых желаемых уходит в конец второй сотни. В списке «Лучших и худших работ – 2010» «Уолл Стрит Джорнал» (The Wall Street Journal) по состоянию на 5 января 2010 года профессия фотожурналиста занимает 189-е место, профессия рабочего фотопроцесса – 93-е место и профессия просто фотографа – 126-е место⁵⁵. По опросам Агентства «РБК.Рейтинг» по состоянию на сентябрь 2009 года ни профессия фотографа, ни профессия журналиста не вошли в 30 самых популярных профессий у россиян, в то время как в эти 30 входят, например, уборщицы, кассиры, сторожа и курьеры⁵⁶.

⁵⁴ Поликанов Андрей. Живи не по лжи // «Большой город» №12 (257) 30.06.10 с. 31.

⁵⁵ URL: <http://wsj.com>

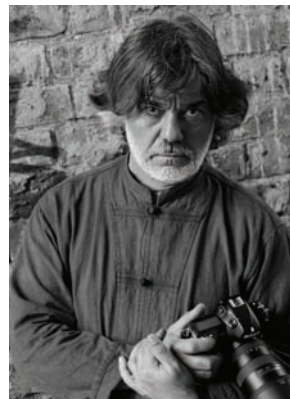
⁵⁶ Самые популярные профессии у россиян. URL: <http://rating.rbc.ru>

Тем не менее появляются молодые российские фотографы, которые стараются находить и снимать новое и по-новому, стараются делать акцент на достоверность. Часто приходится слышать о том, что наша профессия умерла, но фотожурналистика никогда не была так популярна, как сейчас, и никогда не захватывала такое количество людей. Просто она начинает существовать в ином формате и все сильнее зависит не только от профессиональных фотографов, редакторов и издателей. Все большее количество фотожурналистов начинает разделять свои съемки на коммерческие и творческие. И надо сказать, что их творческие проекты достигают невероятных высот. Среди отечественных лауреатов самых престижных международных конкурсов, авторов, чьи работы покупаются музеями и галереями, публикуются в известных изданиях, больше всего именно фотожурналистов!

АВТОРСКИЙ КОЛЛЕКТИВ

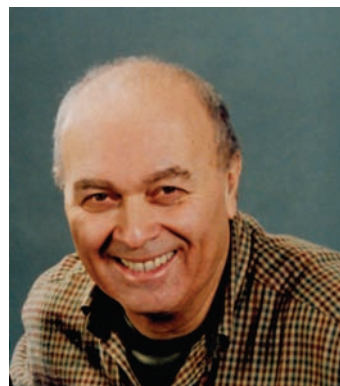
146 Владимир Юрьевич Вяткин

С 1968 года по настоящее время – фотокорреспондент АПН – РИА «Новости», выпускник (1981) и преподаватель факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, преподаватель школы журналистики «Известий», Первой национальной школы телевидения, Академик международной гильдии фотографов СМИ, Международный мастер прессфото МОЖ (Международного Союза журналистов, 1985), неоднократный призер и член жюри Уорлд Пресс Фото и других международных конкурсов. Среди присужденных ему наград – экзотическая и теперь уже неповторимая – «Золотой приз» Саддама Хусейна (2003).



Дмитрий Абрамович Донской

В 1961–2006 годы – спецкор АПН – РИА «Новости». Заслуженный работник культуры РСФСР, кавалер орденов Трудового Красного Знамени и Дружбы народов. Личный фотограф первого президента России Б. Н. Ельцина. Выпускник (1971) и с 1975 года – преподаватель факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова.



Автор фотографий с десяти Олимпиад. Победитель конкурса Уорлд Пресс Фото в 1980 году, неоднократный победитель и член жюри Интерпрессфото и других международных конкурсов. Имеет почетные звания: Международный мастер прессфото МОЖ (Международного Союза журналистов, 1983); Непревзойденный мастер (Excellence) Международной Ассоциации фотоискусства (FIAP, 1988). Обладатель 160 международных премий в области фотографии.

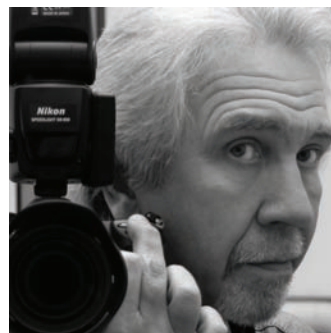
Виктор Аркадьевич Загумёнов

Закончил факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова (1978). Победитель конкурса Уорлд Пресс Фото в 1979 и 1981 годах. Фотокорреспондент АПН и ССОД. Участник более 100 международных фотовыставок.



Александр Юрьевич Касперович

Универсальный фотограф, член Союза журналистов и Союза фотохудожников России. Ученик Георгия Колосова, последователь его школы классического фотопортрета, член экспертной группы по тестированию фотоаппаратуры и постоянный ведущий рубрики «Фотошкола» в журнале «Фототехника», с 2008 года – преподаватель факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова.



Сергей Владиславович Киврин

Спортивный фотограф, корреспондент журналов «Совесткий Союз», «Спорт в СССР», специальный корреспондент «Нью-Йорк Таймс» и «Лос-Анжелес Таймс». Автор фотографий с двенадцати Олимпиад. Победитель конкурса Уорлд Пресс Фото в 1981 и 1983 годах. Выпускник (1978) и преподаватель факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова.



Дмитрий Александрович Костюков

Выпускник факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова (2005), фотокорреспондент ИД «Коммерсантъ» (2005–2007), с 2008 года фотограф Агентства Франс-Пресс. Обладатель премий: The best of photojournalism 2010 (BOB) – 2-е место, номинация Local Portrait and Personality; FRF 2009 Award (Фонд развития фотожурналистики) – 1-е место в номинации Spot News (Story) и 1-е место в номинации General News (Story). С 2010 года – преподаватель факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова.



148 Елена Евгеньевна Поминова

Закончила магистратуру факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, кафедру менеджмента и экономики СМИ (2010), участник научных конференций; публикации в газете «Известия» и журнале «Огонек».



Людмила Валерьевна Сёмова

Закончила факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова (1986). С 2010 года – руководитель специализации «Фотожурналистика» факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова. Публикации в журналах «Меди@льманах», «Digital Photo», «Модный бренд», «Капитан» и др.



Сергей Владимирович Шахиджанян

Выпускник факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова (1992), фотокорреспондент газет «Московский комсомолец», «Аргументы и факты», «Коммерсантъ», «Известия», «Комсомольская правда», фотоагентства Ист Ньюс (EAST NEWS), в течение десяти лет бильдредактор газеты «Коммерсантъ», лауреат фотоконкурсов Интерпрессфото, ОБСЕ, Общественной палаты России. Более пятнадцати лет ведет мастер-класс на факультете журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова.



В МАСТЕРСКОЙ ФОТОЖУРНАЛИСТА

Сборник статей

Дизайн и верстка

Кушкин Н. А.

Оформление обложки

Сёмова Л. В.

Отпечатано в УПЛ Факультета журналистики

МГУ имени М. В. Ломоносова

Тираж 100 экз. Заказ № 24

journ-port.ru



ПОРТАЛ ЖУРНАЛИСТА