



## Искусство фотографии

Ив Бонфуа

Мартин Франк

Ромуальдо Гарсия

Дэвид Хокни ●●●



*Sitting in the Zen Garden at the Ryoanji Temple Kyoto Feb. 1983*



Девушка, моющая рис в окрестностях Ханоя, 1915 г. — снимок из коллекции Альбера Кана, сделанный на автохромной пластинке Леоном Бузи (см. с. 16).

## Фотография и память

**Глазами фотографа** 4  
Интервью с Вимом Вендерсом

## Лицом к лицу

**Мартин Франк:**  
**Момент сопричастности** 8  
Ив Бонфуа

**Ромуальдо Гарсия:**  
**Без ретуши** 12  
Альфредо Крус Рамирес

**Морор:**  
**Тень двойника** 15  
Эдуард Глиссан

## Мир в объективе

**Архив планеты:**  
**Коллекция Альбера Кана** 16

**Себастьян Салгадо:**  
**Лица труда** 18  
Себастьян Салгадо

## Вглядываясь в прошлое

**Пионеры советской фотографии** 22

## Фотоэксперимент

**Дэвид Хокни:**  
**Новое видение** 26  
Энн Хой

## Культурное наследие

**Рагху Рай:**  
**Отраженная слава Тадж-Махала** 30

**Доминик Роже:**  
**Венецианские мотивы** 32

**„Курьер ЮНЕСКО“:** 34  
**Окно в мир**

1-я стр. обложка: Дэвид Хокни. В Саду камней храма Рёандзи в Киото 19 февраля 1983 г. Фотоколлаж. 1983.

4-я стр. обложка: Людвиг Ангерер (1827—1879). Фотограф и новая модель аппарата, представленная в 1865 г. в Вене.

# Сорок лет журналу

По случаю своей 40-й годовщины «Курьер ЮНЕСКО» предлагает читателям номер, посвященный искусству фотографии, своего рода фотоальбом. На сей раз мы решили отказаться от привычной формы и уделить главное внимание иллюстрациям, сопроводив их небольшими текстами, помогающими понять душу их автора.

По страницам нашего фотоальбома красной нитью проходит тема памяти. Мы отнюдь не претендуем на исчерпывающую информацию о фотографии: читатель не найдет здесь сведений ни о ее истории, ни о ее использовании в науке и технике. Наш номер коснется лишь некоторых аспектов применения искусства светописа в пору его широкого распространения.

Какую бы функцию ни выполняла фотография, будь то «архив памяти» (Шарль Бодлер), спасающий от забвения судьбы людей, народов и всего человечества, документальное свидетельство эпохи или просто застывшее мгновение, случайно выхваченное глазом из водоворота событий, — она всегда является средством установления контактов между людьми, познания мира.

Жизнелюбие — отличительная черта не только фотографов прошлого и настоящего, о которых рассказывается на страницах этого номера, но и многих других, чьи имена за недостатком места остались «за кадром», — профессионалов и любителей, пользующихся камерой для выражения своих мыслей и чувств. Рядом с материалами о некоторых фотографах мы помещаем работы мастеров, служивших им примером, или даем о них краткую биографическую справку.

## Курьер



Окно, открытое в мир

41-й год издания

Публикуется ежемесячно на 34 языках:

русском, английском, французском, китайском, немецком, арабском, японском, итальянском, хинди, тамильском, персидском, голландском, португальском, турецком, урду, каталанском, малайзийском, корейском, суахили, хорватско-сербском, македонском, сербскохорватском, словенском, китайском, болгарском, греческом, сингалском, финском, шведском, баскском, тайском, вьетнамском, пушту

Главный редактор Эдуард Глиссан

# Глазами фотографа

ИНТЕРВЬЮ С ВИМОМ ВЕНДЕРСОМ



Вим Вендерс. *Hot Springs*. Трут-ор-Консекуэнсес (штат Нью-Мексико).

## ВИМ ВЕНДЕРС

западногерманский кинематографист. В 1975 г. создал свою собственную студию «Вим Вендерс продукция». Автор ряда фильмов, принесших ему международное признание: «С течением времени» (1976), «Американский друг» (1977), «Молния над водой» (1980), «Париж, Техас» (1984) и «Крылья желания» (1987).

*В конце 1983 г., готовясь к съемкам фильма «Париж, Техас», Вим Вендерс отправился на американский Запад, вооружившись фотокамерой «Макина-Плобель 6×7». Разъезжая в поисках подходящей природы по Техасу, Аризоне, Нью-Мексико и Калифорнии, он был поражен красками и беспредельностью залитых полуденным солнцем ландшафтов, хранящих едва уловимые следы цивилизации. Сделанные им серии цветных фотографий — результат глубокого, почти мистического воздействия природы на человека, попытка сохранить увиденное в памяти. В 1987 г. был издан альбом «Создано на Западе», в который включены эти фотографии и интервью Вима Вендерса с французским критиком и кинорежиссером Аленом Бергала. Ниже публикуются отрывки из этого интервью.*

Считаете ли Вы, что фотография лучше, чем киносъемка, позволяет запечатлеть увиденное впервые?

Да. Ведь обычно фотографируем мы то, что для нас ново. Когда возвращаешься туда, где уже побывал, желание фотографировать возникает редко. Для меня лично все известное и хорошо знакомое практически исключает фотосъемку, поскольку я смотрю на нее как на один из способов исследования, путешествия. И в этом смысле фотокамеру можно сравнить с автомобилем, который уносит тебя в неизведанный мир.

Прежде всего, она дает возможность остановиться и в полной мере осмыслить окружающее.

Да, и это особенно верно в отношении моей поездки по западным штатам. Камера просто обязывала меня останавливаться и делать снимки: на ходу из окна автомобиля я не фотографирую.

Как это происходит? Когда Вы решаете остановиться, как выбираете подходящий ракурс для съемки?

Вим Вендерс. *Portrait*. Одесса (штат Техас).

Приезжаешь в какое-то место, скажем в поселок, останавливаешься, еще не зная, что будешь фотографировать, но в тебе уже возникает волнение. Чувствуешь, что нашел: какой-то необычный свет, особая атмосфера... Меня часто притягивает структура ландшафта, строений. Я ощущаю ее до того, как выбираю место для съемки. Вот, например, я приехал в маленький городок в штате Нью-Мексико, который тоже называется Лас-Вегас, и там сфотографировал пустой магазин, выкрашенный в синий и красный цвета. Я почему-то предчувствовал, что увижу это здание. Ступив на пустынные улочки города, я понял, что надо искать гостиницу, ибо быстро уехать отсюда не смогу. Из-за своей отдаленности место это для съемок фильма не подходило, но мне хотелось увидеть еще один Лас-Вегас.

На американском Западе сохранилось множество рекламных щитов и старых зданий кинотеатров: обветшавших и полуразрушенных временем и непогодой. Есть что-то привлекательное для фотографа в такой натуре. Я и в кино часто

выбираю для съемок те места, где будет что-то снесено. Например, в фильме «Американский друг» мы снимали на фоне домов, доживавших, как сообщали газеты, последние дни. В больших городах, таких, как Хьюстон, мы исходили из обратного: поверхности отличались такой новизной, что производили впечатление макета.

Так значит, создание образа — это фиксирование того, что еще не исчезло...

Фотография — это стремление увидеть мир, сохранить его в памяти. Во французском языке есть хорошее слово — «re-garder», смысл которого особенно ярко проявляется в снимках, сделанных Уокером Эвансом во время великой депрессии: смотришь на то, чему через три-четыре года предстояло исчезнуть.

Именно с таким чувством вглядываешься в парижские улочки с их маленькими магазинчиками на фотографиях Атже<sup>1</sup>...

Мне кажется, в них нашла свое выражение нравственная позиция автора: он

видел в себе «хранителя». Я всегда ценил эту особенность фотографии.

Глядя на снимки городков, улочек и мелких лавчонок, ощущаешь какую-то безвозвратность, будто бы они были сделаны сразу же после конца мира. Подобного чувства не возникает, когда смотришь фильм «Париж, Техас», в котором помимо всего прочего заложено ощущение начала. Не наведала ли на Вас фотография чувство грусти во время Вашей поездки?

Грусть навевает сам американский Запад, об этом можем поговорить. В фотографии больше, чем в кино, присутствует идея безвозвратности. Я хорошо помню советы Николаса Рейя<sup>2</sup> актерам, с которыми он занимался. Он говорил им: «Даже если вы просто прикуриваете у кого-то или с кем-то здороваетесь, надо

<sup>1</sup> Эжен Атже (1857—1927) — французский мастер фотоконструктивизма. Фотографировал старые кварталы Парижа.

<sup>2</sup> Николас Рей (настоящее имя Раймонд Николас Кинцле, 1911—1979) — американский кинорежиссер. Снял фильмы «Джонни Гитар» (1954) и совместно с Вимом Вендерсом — «Молния над водой» (1980).



УОКЕР  
ЭВАНС  
(1903—1975)

*Вывеска чистильщика сапог в южном городке, 1936. Этот американский фотограф, близкий по духу и технике съемки Виму Вендерсу, успел много сделать за свою жизнь. Его работы, с детальной точностью и прямой изображающей мир, оказали глубокое воздействие на современное искусство светописа. Наиболее известны его репортажи, сделанные в 30-е годы по заказу министерства сельского хозяйства США: они показывают тяжелое положение сельских районов во времена великой депрессии. Заслуживают внимания портреты Эванса, сделанные в метро (1938) и на улицах Чикаго (40-е годы), а также индустриальные пейзажи, снятые из окна поезда в 50-е годы.*

непрерывно делать это так, словно другого раза не будет». Эта потрясающая мысль для меня связана и с фотографией. В этом раскрывается идея «конечности мира». Ведь я делаю снимок, поскольку знаю, что вижу этот дом в первый и последний раз. С другой же стороны, сама фотография доказывает, что мир продолжает существовать.

**Ваша мысль о разрушающихся домах и рекламных щитах, о «конечности мира» связана с людьми и с тем, что они строят. А как Вы относитесь к фотографированию деревьев, пейзажей и вообще природы?**

Существует очень мало фотографий, где нет предметов, созданных человеком. На них почти всегда присутствует что-то, что через десять, сто или больше лет исчезнет, чего, возможно, не существует уже сейчас, когда мы с Вами разговариваем.

Для меня американский Запад — воплощение уходящей природы. Когда я был ребенком, я знал о западных штатах из фильмов, вестернов и романов, осо-

бенно из книг Карла Мая<sup>3</sup>, и всегда ассоциировал Запад с огромными просторами, с «завоеваниями», с далеким прошлым, которое я довольно туманно относил к XIX веку. Когда же, понаслышавшись обо всем этом, я туда отправился, то предполагал, что теперь там царит цивилизация. Ничего подобного. Цивилизация просто прошла сквозь этот край, особенно в 20-е и 30-е годы, когда появились автомобили, автостреды, заправокные станции и мотели. Но сейчас все эти дороги, бензоколонки, неоновые рекламы и мотели оказались не нужны. Теперь никто не ездит из Нью-Йорка в Лос-Анджелес на машине. Американцы вообще стремятся жить на побережье или, если они занимаются сельским хозяйством, на Среднем Западе. В западных же штатах люди не задержались. Они пытались обосноваться здесь, строили дороги и даже намеревались создать города (иногда в самом сердце пустыни вдруг натыкаешься на улицу под назва-

<sup>3</sup> Карл Май (1842—1912) — немецкий писатель. Автор рассказов о путешественниках и приключениях, действие которых часто происходит на американском Западе.

нием «375-я стрит»), однако ничего из этого не вышло, и теперь по этим дорогам несутся лишь тяжелые грузовики и редко легковые машины. Цивилизация побывала здесь недолго и теперь исчезает.

**Можно ли считать, что Ваш интерес к надписям, вывескам и рекламным щитам возник под влиянием фотографий Уокера Эванса?**

Присутствие в этих заброшенных местах, оставленных человеком, знаков и символов — также характерный для американского Запада феномен. Поскольку, как мне кажется, жить по-настоящему люди там не могли, они стали делать на щитах и на домах различные надписи, чтобы скрасить свое одиночество и доказать, что они покорили местную природу. Это почти то же самое, что обнаружить на Северном полюсе два десятка посланий, оставленных вашими предшественниками в доказательство того, что они действительно сумели до него добраться. В Соединенных Штатах эта графическая традиция удивительно развита. Она говорит об огромном воображении и изобретатель-



Вим Вендерс. *Western World*. В окрестностях Фор-Корнерс (штат Калифорния).

ности. Поражаешься, с какой тщательностью вычерчены контуры букв, нанесены оттеночные штрихи. Подчас перед вами предстает настоящее произведение искусства.

Американцы всегда говорят: «Человек должен построить дом». И действительно, они неистово строят: правда, то, что они возводят, долго не сохраняется, но все же это дома. Однако часто складывается впечатление, что главное здесь — придумать для своего дома какой-нибудь отличительный знак, который превращается чуть ли не в самый важный элемент. Сам дом, глядишь, вот-вот развалится, но от вывески глаз не оторвешь. Такие сохранившиеся надписи и рисунки трогают сердце. Так, однажды я проехал через заброшенный городок, в котором уцелел только щит «Строительная фирма «Вестерн уорлд». Здесь, по-видимому, предполагалась продажа земельных участков, но никто не захотел их купить...

**По Вашим фотографиям можно сказать, что Вы предпочитаете фронтальные, как**

**бы лишенные объема снимки. Является ли это для Вас средством превращения объекта в нечто священное, отделенное от потока времени и повседневности?**

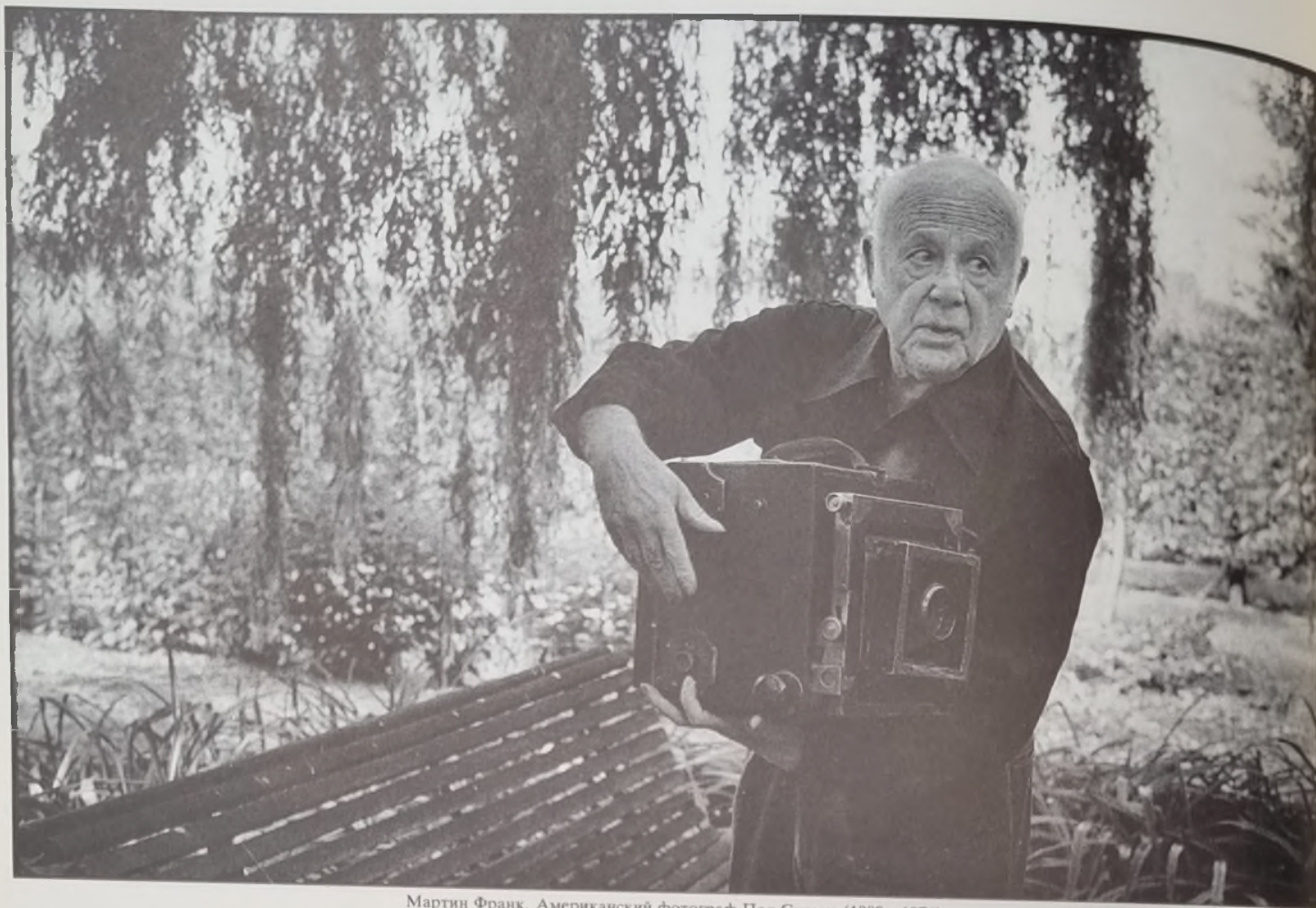
Да, это так. Вещам не свойственно ощущение времени: его течение чувствую лишь я, потому что я приезжаю и снова уезжаю. Таким образом, фронтальное изображение вещей, домов и ландшафта позволяет мне максимально самоустраниться и вместе с тем слиться с тем, что передо мной. На американском Западе над вами постоянно довлеет горизонт. Что бы вы ни снимали, он всегда перед вами, разрезая фотографию надвое. Таким образом предметы размещаются по отношению к горизонту, куда сходятся все линии. Если вы возьмете не фронтальный, а какой-либо другой ракурс, тогда предмет потеряет связь с горизонтом и будет раздражать глаз да и общее впечатление пострадает. Более того, на американском Западе все сделанное руками человека выглядит в высшей степени театральным. На открытой местности прямое, фронтальное видение становится в некотором роде единственно

возможным, поскольку взгляд под любым другим углом — со стороны, сверху или снизу — означает отделение предмета от его окружения. При фронтальном изображении вещи сохраняют свою суть, а при изменении ракурса съемки они теряют ее, и это выдает присутствие фотографа. □

Эти отрывки интервью Вима Вендерса взяты из альбома «Создано на Западе» с разрешения мюнхенского издательства «Ширмер Мозель». Впервые интервью было опубликовано во французском журнале «Cahiers du Cinéma» (Париж, 1987).

# Момент сопричастности

ИВ БОНФУА



Мартин Франк. Американский фотограф Пол Странд (1890—1976) в своем саду в Оржевале близ Парижа. 1974.

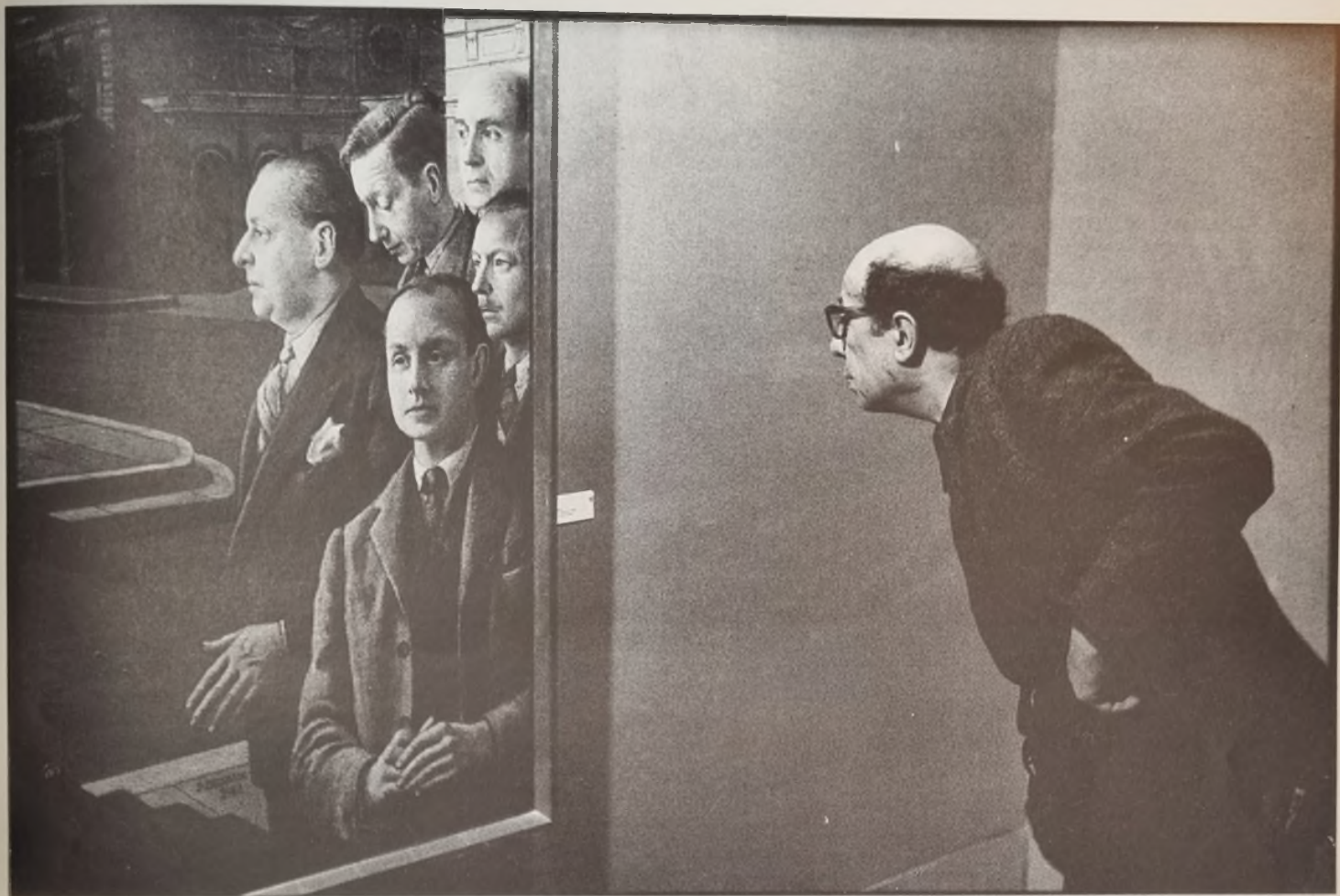
## МАРТИН ФРАНК

бельгийский фотограф, член фотоагентства «Вю», созданного в 1970—1971 гг. французским фотографом Пьером де Феноилом, одна из основателей агентства «Вива» в Париже. С 1980 г. сотрудничает с фотоагентством «Магнум». Ее работы демонстрировались на выставках, а также публиковались в „Le temps de vieillir“ (1980) и „Le théâtre du Soleil“ (1982). Последняя выставка Мартин Франк проходила с 13 апреля по 29 мая 1988 г. в Культурном центре Амьена (Франция). По этому случаю была издана подборка из 18 ее фотографий с сопроводительным текстом Ива Бонфуа.

Когда я думаю о творчестве Мартин Франк, я вспоминаю прежде всего сделанный ею портрет старика из богадельни: он сидит на краю кровати на фоне стены, увешанной эротическими фотографиями. Казалось бы, ничто не мешало автору сыграть на жестокости ситуации, выдать свою трактовку, как это порой делают, за стремление к истине. Но Мартин Франк инстинктивно уловила и сумела передать зрителю ощущение, что в этих застывших чертах лица, отсутствующем взгляде еще сохранилась какая-то сила, которая сотворила мир, определила его ценности, собрала воедино разрозненные элементы и создала совершенство. Здесь, как и во многих других работах, она сумела отыскать в этом, казалось бы, заурядном человеке чувство собственного достоинства, столь явственно проступающее на опустошенном лице Жерара де Нерваля и сквозящее в беспокойном взгляде Бодлера. Наделенный пронизательностью и добротой фотограф способен поистине творить чудеса, отмечая все придуманное и наносное, выявляя лишь самую суть. «Посмотри, — как бы говорят нам луч-

шие из странников, скитающихся по свету со своими «лейками», — даже когда ты заблуждаешься, бываешь непоследовательным, мелким, даже в тот момент когда ты — ничто или даже ничтожество, ты все-таки человек и в тебе — целый мир».

Такое видение мира, подобно состраданию, предполагает прежде всего способность самому отойти на второй план, забыть о себе ради другого. Из современных средств художественного выражения фотография, пожалуй, единственное, которое в качестве неременного условия требует соперничества и самоотречения, присущих великим мастерам средневековья, чье искусство пришло на смену стилизациям античности и предшествовало гуманистической утонченности последующей эпохи. Из куска дерева они вырезали фигурки богоматери — во славе или в скорби, — похожей на обыкновенных женщин, столь же естественных, как деревья на церковном дворе или цветы в голубой вазе, которые ставили перед изображением. В своих наиболее глубоких проявлениях современное



Мартин Франк. На выставке бельгийского искусства в Париже перед полотном Поля Дельво. 1974.

искусство перекликается с лучшим в искусстве той религиозной эпохи.

Перед моими глазами вновь встают пустынные окрестности маленького городка в Провансе в летний полдень: внезапно в этой жаре словно из-за светлого занавеса возникает фигура Мартин Франк с фотоаппаратом в руках. Что делает она здесь? Быть может, в этом хорошо знакомом ей месте она ищет нечто неожиданное и глубоко скрытое? Или она пришла сюда, чтобы научиться быть ничем, раствориться в пространстве между небом и землей, подчиняясь требованиям искусства, к которому она относится столь благоговейно и возвышенно?

Глядя на некоторые снимки, спрашиваешь себя: «Как это фотографу удалось остаться незамеченным? Какими неслышными шагами нужно было приблизиться к сказочной птице, застывшей лишь на мгновение?» Но может возникнуть и другой вопрос: «Не чувствует ли себя фотограф оторванным от жизни, от всего мира? Ведь сколько одиночества и тоски в его ожиданиях!» На самом деле эти неслышные шаги совершаются пре-

жде всего в самом себе, там, внутри рождаются интуиция и сверхчувственное восприятие — самое ценное в этом искусстве, призванном фиксировать внешний мир. И чтобы не спугнуть момент видения или самого его предчувствия, необходимо быть очень осторожным, прислушиваться к самому себе. Когда это удастся, вы стоите затаив дыхание, вы чувствуете этот мир и ваша возвышенная душа слышит биение сердца, радостные крики детей, играющих под хлопающим на ветру бельем, и стрекотанье цикад. Именно в таком состоянии была Мартин Франк в тот яркий летний день. Кто бы ни попался на ее пути: крестьянка в черной соломенной шляпе или ребенок, прикрывающий ладошкой лоб, словно защищаясь от грозного мира, — она, подобно солнечному лучу, высвечивала в затененном лице женщины и в непокорной прядке волос ребенка то, что единственно во множестве.

Из всех работ Мартин Франк я больше всего люблю фотографию Пола Странда. В этом портрете, кроме глубокого внутреннего родства с моделью, которое

характерно для всего творчества мастера, есть еще более тесная связь с его творцом: Пол Странд тоже фотограф. И Мартин Франк сняла его как раз тогда, когда внутри него свершалась та самая неслышная работа, однако она внесла в этот эпизод легкий оттенок иронии, ибо запечатлела момент самонаблюдения фотографа, в котором находилась сама.

Игра света в саду, в котором снят Пол Странд, напоминает пейзаж Живерни Клода Моне — образец импрессионизма, провозгласившего совершенно новое отношение искусства к свету. В руках у Странда старая, громоздкая камера. Куда нацелен объектив, мы не знаем, предмет остался за кадром. А может быть, он просто ищет, куда бы поставить свой черный ящик? Давно ли беспокойный Пол Странд таскает за собой эту камеру? Лет сорок, судя по морщинам на его лице, — во всяком случае, достаточно долго для того, чтобы осознать все опасности профессии и ответственность, с которой она связана. Ощущая тяжесть своего аппарата, заставляющего вспомнить о первых шагах фотографии, этот великий мастер



Мартин Франк. Мадемуазель Маного в своей квартире в Форкалькье (Франция). 1979.

словно говорит нам: «А имею ли я право находиться здесь? А вдруг у меня в руках бомба, которая может разрушить мир, хотя в этой игре света на листе и заключена вечность?»

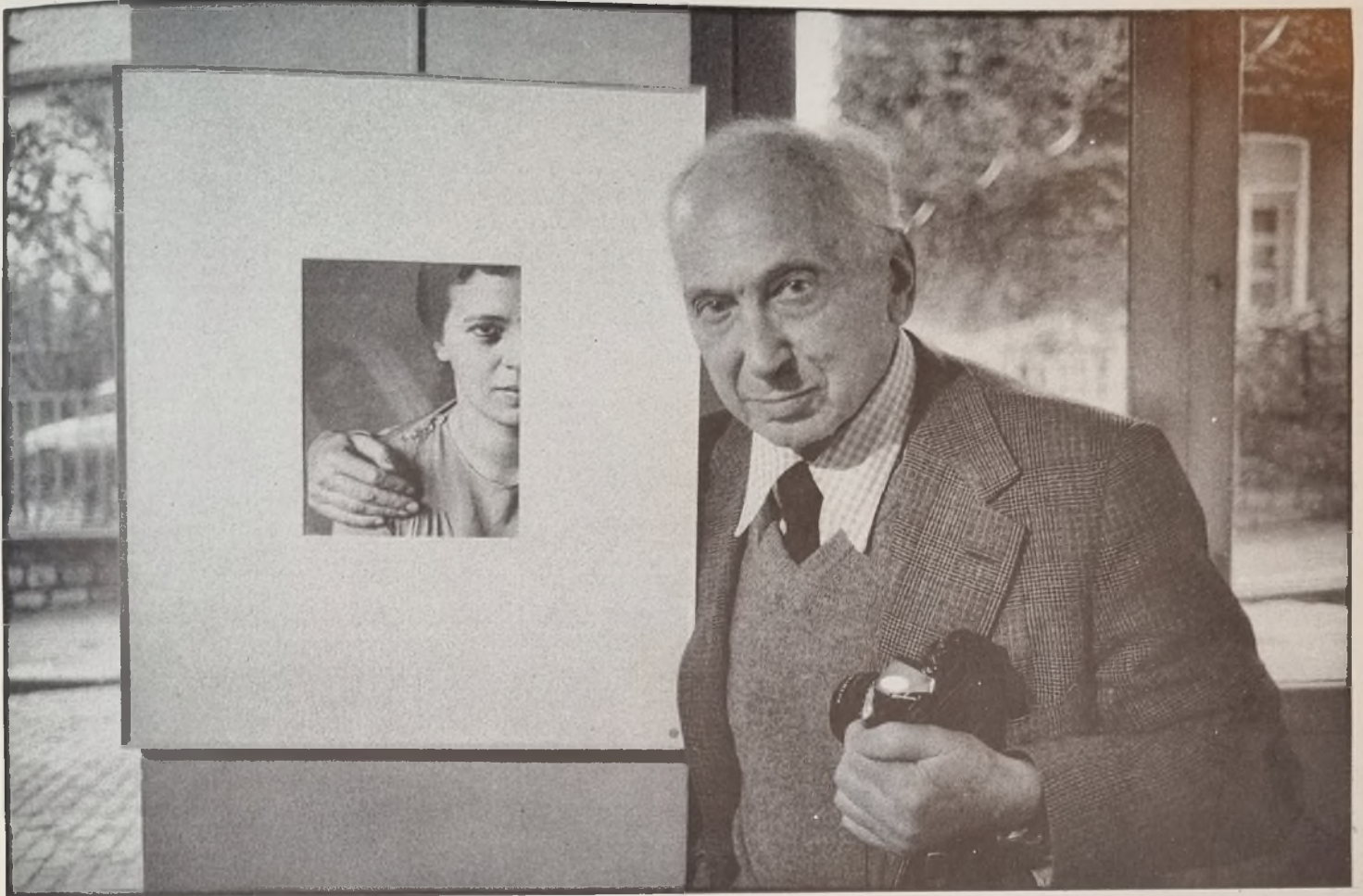
И в самом деле, фотография — опасная вещь. В то время как одни мастера относятся к своему делу с осторожностью, другие с поистине кошунственным равнодушием, торопливо и беззаботно поставляют вперемишку правду и небывлицы, приучая нас к поверхностному восприятию. Если в XIX в. фотография бросила вызов иллюзорному изображению действительности (скомпрометировав тем самым значение сюжета в глазах живописцев, побудив их выйти на пленэр — хотя бы в Живерни), то в XX в. она зашла слишком далеко в своем отказе от былых ценностей, в пренебрежительном отношении к чувству; кажется, ее занимает лишь сугубо вещественное начало и прощание смерти.

Но все же и теперь фотография является одной из тех немногих областей, где (как у тех двоих, встретившихся в саду) все существо человека способно наполниться светом, о котором нам говорят мировые религии, в особенности буддизм. Мартин Франк, вероятно, не случайно придавал иронический оттенок (свидетельство взаимопонимания) встрече под цветущим деревом со своим старшим товарищем по профессии, который, должно быть, с беспокойством наблюдает за тем, как бесчисленная рать не умеющих видеть фотографов завоевывает и губит все, что есть на земле.

Искусство и ремесло не погибнут (по крайней мере Мартин Франк, как и мы, имеет право об этом мечтать) до тех пор, пока лучшее, что в нас есть, находит в них свое отражение, пусть даже мимолетное. Ведь и великие революции духа порой рождает умиротворенное выражение лица, простая улыбка. Так почему бы нам и впредь не носить с собой повсюду этот странный на вид аппарат, который, постепенно уменьшаясь в размерах, становится всепроникающим, вездесущим? Почему не направлять его по-прежнему на то, что мило нашему сердцу, что лежит рядом и ждет открытия? Но не захлебнется ли Запад да и весь мир в этом бесконечном потоке фотографий? Кто знает, быть может, на самом краю гибели нас спасет простое откровение всего лишь нескольких снимков?

**Ив Бонфуа,**  
французский писатель,  
преподаватель Коллеж де Франс

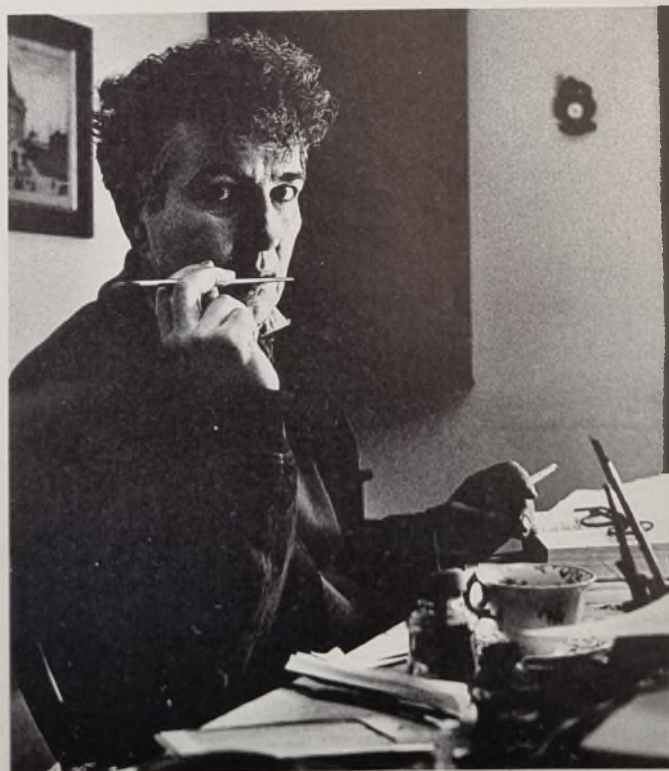
Эта статья представляет собой сокращенный вариант очерка Ива Бонфуа «Мартин Франк», опубликованного в «Portraits, Photographies de Martine Franck» (Trois Cailloux, Maison de la Culture d'Amiens, Amiens 1988).



Мартин Франк. Фотограф Андре Кертеш (1894—1985) с портретом своей жены («Элизабет и я», 1931). Париж. 1980.

**БИЛЛ  
БРАНДТ**  
(1904—1983)

Портрет английского писателя Роберта Грейвса (1895—1985), сделанный в 1941 г. После сотрудничества в 1929 г. с Маном Реем в Париже, где он был близок к кругам сюрреалистов, Брандт возвратился на родину, в Англию, и занялся фоторепортажем. Он создал серию снимков, запечатлевших жизнь разных социальных слоев — от промышленных рабочих до представителей средних и высших классов в их особняках и клубах. Во время войны, когда Лондон страдал от воздушных налетов, Брандт по заданию министерства внутренних дел снимал людей в убежищах. В 1945—1965 гг. он сотрудничал в журнале «Лилипут», фотографируя писателей и художников за работой. Эти яркие, психологические портреты вызывают особое восхищение Мартин Франк. Брандт также занимался экспериментальной съемкой обнаженной женской натуры с использованием искаженной перспективы и нетрадиционного освещения.





# Без ретуши

АЛЬФРЕДО КРУС РАМИРЕС



## РОМУАЛЬДО ГАРСИЯ

Ромуальдо Гарсия родился в 1852 г. в Силао, недалеко от Гуанахуато (Мексика). В те дни Гуанахуато — процветающий шахтерский городок. В нем была школа прикладного искусства, где в числе других предметов преподавались и современные виды искусства, такие, как фотография.

Позднее, благодаря студии Ромуальдо Гарсии, здесь приобрел чрезвычайную популярность фотопортрет. Представители самых разных слоев населения — рабочие, клерки, фермеры — приходили сюда принаряженные, по праздникам или после воскресной службы. Для большинства из них позировать перед фотообъективом было настоящим событием, «маленьким безумством», в то время как для европейцев это было всего лишь модой, желанием не отстать от других. И Гарсия снимал их такими, какими они были на самом деле: неуклюжими, счастливыми, гордыми, сентиментальными. Групповые портреты на увеселительных сборищах, фотографии для семейных альбомов, прославляющие родственные узы, парочки, желающие увековечить свою любовь или тайную связь, бабушки и дедушки, «ангелочки», умершие еще в младенче-

стве, — все эти образы сродни народному искусству, где персонажи подчас напоминают каноническое изображение святых.

В 1889 г. на Международной выставке в Париже Ромуальдо Гарсия получил за свои портреты бронзовую медаль, его фотографии были отмечены и на выставке 1900 г. Студия Гарсии процветала, но после Мексиканской революции 1910 г. начались финансовые трудности. В 1930 г. Гарсия умер, и студия перешла его детям. Имя Ромуальдо Гарсии вновь привлекло внимание общественности лишь в 1978 г., когда впервые начали изучать его творчество, это уникальное зримое свидетельство богатейшего наследия Мексики.

Работы Гарсии и его учеников воскрешают перед нами атмосферу той повседневной жизни, в которой еще чувствовался девятнадцатый век. Мы видим людей во всей их непосредственности и искренности, столь характерных для тех благословенных времен, когда делало первые робкие шаги волшебное искусство фотографии. □

Фотографии, воспроизведенные в этом номере журнала, демонстрировались на выставке «Ромуальдо Гарсия — родоначальник фотопортрета в Мексике», организованной искусствоведом и музееведом Альфредо Крус Рамиресом при содействии Парижской аудиовизуальной ассоциации, музея Алондига де Гранадитас в Гуанахуато и мексиканского фотографа Флора Гардуньо. С октября 1987 г. по февраль 1988 г. выставка экспонировалась в Париже в Центре национальной фотографии.



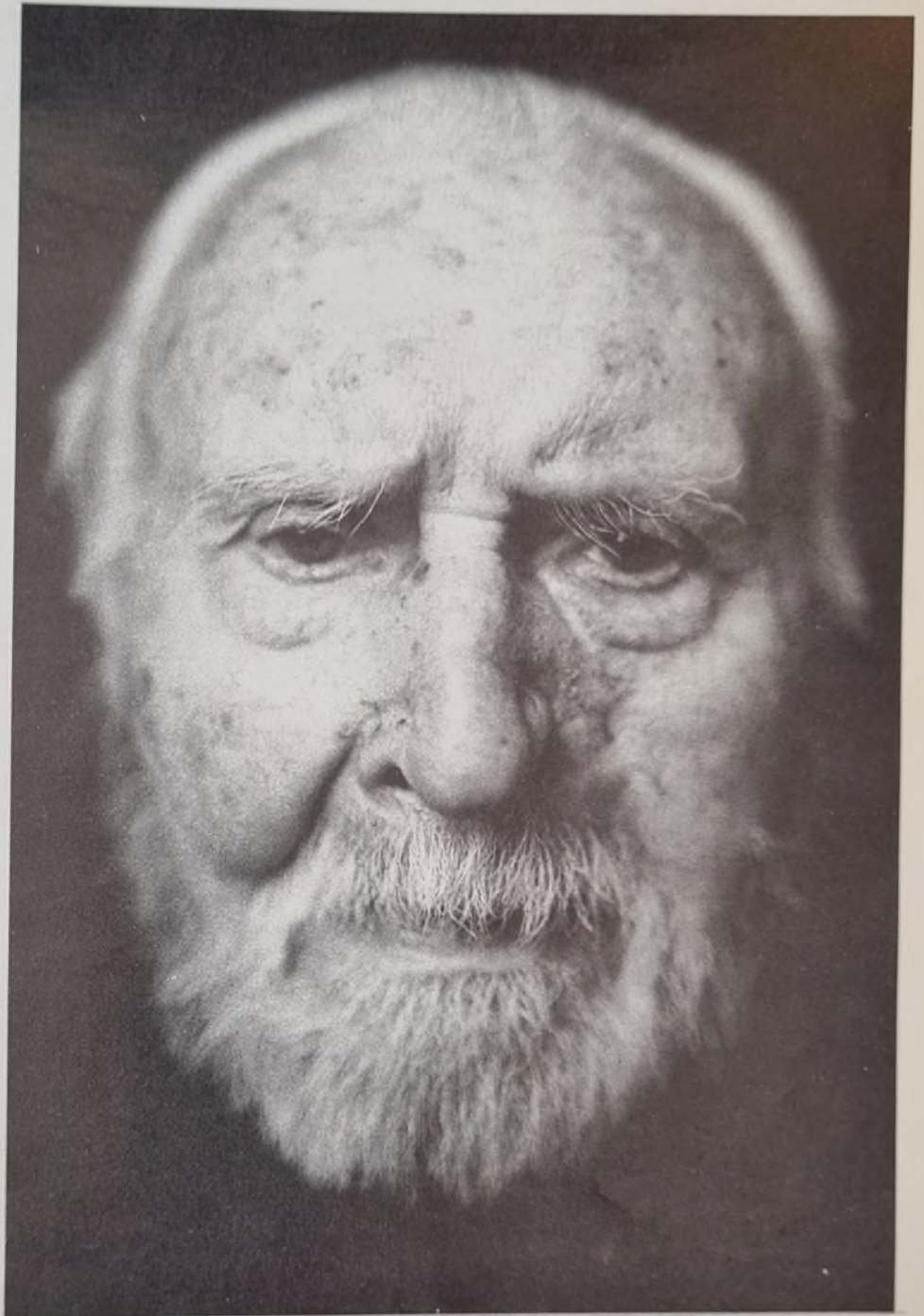
Ромуальдо Гарсия

# Тень двойника

ЭДУАРД ГЛИССАН

## МОРОР

писатель, художник и фотограф французского происхождения. Живет и работает попеременно на Антильских о-вах, во Франции и Греции. В 1987 г. в Музее современного искусства в Мехико проходила его выставка «Немой свидетель», на которой демонстрировались портреты художников и других представителей мексиканской интеллигенции. В следующем году выйдет в свет его альбом портретов и альбом «Новые путешествия Гулливера», подготовленный им совместно с другими художниками.

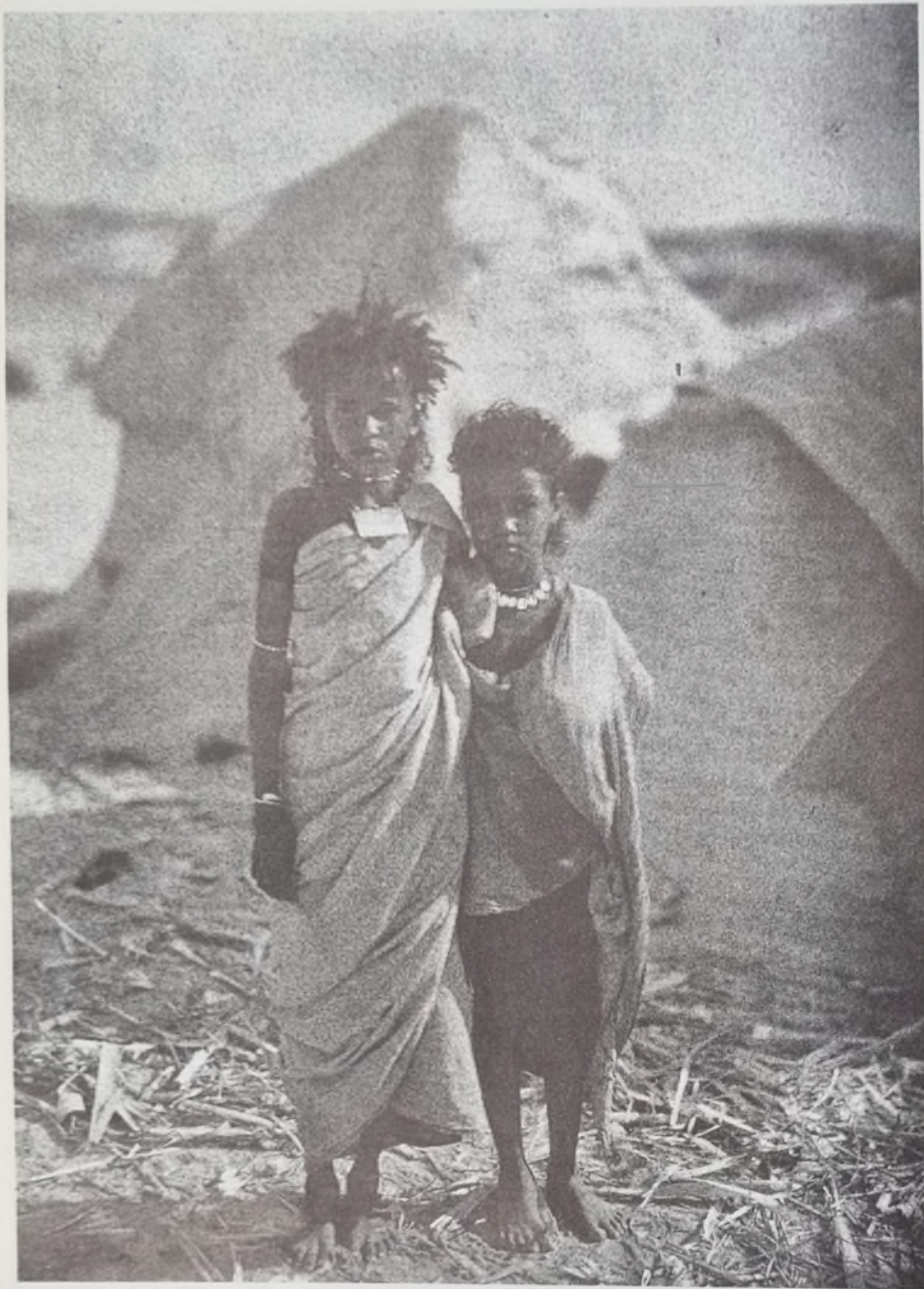


Морор. Французский художник Андре Массон (1896—1987).

Подобно водам реки, текущей в море, искусство Морора переменчиво: оно развивается в упорных поисках самобытности. Его можно сравнить с путешествием к той главной точке, в которой сходятся заботы человеческие. Вначале Морор стремился убрать из кадра все лишнее, фотографировал людей на фоне дверного проема или в пустой комнате, как бы изолируя их от окружающего мира, уводящего нас от сущности бытия. Постепенно он приближался к своим моделям, и они становились его собеседниками, даже друзьями. Ему потребовалось немало усилий, чтобы преодолеть это короткое и в то же время бесконечное расстояние. И вот, освободившись от всего суетного, он словно всматривается в ту невидимую черту, которая в каждом живом существе определяет время, неизбежность старости, смерти и вместе с тем силу жизни.

Такой портрет не посмертная маска, это, скорее, тень двойника. Каждый из них не просто веха на творческом пути, а вызывающий живой отклик образ. Морор пробуждает стремление к общению, создает ощущение непрерывности бытия. Он словно слышит эхо, вопрошает его, советуется с ним. Нельзя не восхищаться, наблюдая, как он возводит свою чудесную хрупкую «постройку из тоненьких веточек», принесенных к нам из будущего. □

# Архив планеты



## КОЛЛЕКЦИЯ АЛЬБЕРА КАНА

Цветные фотографии из коллекции Альбера Кана печатались в нескольких книгах и альбомах: «Les Archives de la Planète» в двух томах («La France» и «Le monde») со вступлением, написанным Жанной Босолей, хранителем коллекции Альбера Кана, и Мариэль Ж. Брюн Деламап (Hachette Réalités, Paris, 1979); «Villages et villageois au Tonkin 1915—1920» (1987). Вскоре выйдет альбом цветных снимков Ирландии, сделанных в 1913 г. на автохромных пластинках. Издан также сводный каталог выставки «По ту сторону сада... Альбер Кан», проходившей в 1986 г. в Культурном центре Булонь-Бийанкура.

Огюст Леон. Дети Асуана (Египет). 1914.

«Жизнь. Нужно ловить ее повсюду: в дальних странах, на улицах — везде». Эти слова французского банкира Альбера Кана (1860—1940) могут служить его девизом. Этот человек вложил свое огромное состояние в смелый проект, ставший делом всей его жизни: примирение народов планеты через общение людей, «державших в руках судьбы мира». Кан активно способствовал утверждению идеи интернационализма.

В 1910 г., понимая значение фотографии и кино как важных средств документального отражения наследия человечества, он решил создать «Архив планеты», «нечто вроде фототеки, рассказывающей о жизни и труде людей на Земле в начале века», с тем чтобы «навсегда запечатлеть различные стороны человеческой деятельности, обычаи и привычки, неотвратимо уходящие в прошлое».

К тому времени как раз появилась растровая фотография (первые автохромные пластинки были выпущены фирмой «Люмьер»), позволившая передавать цветные тона. Кан поручил Жану Брюну, зачинателю французской школы «географии человека», руководить группой фотографов и кинооператоров, которые с 1910 по 1931 г. (год банкротства Кана) в разных уголках света сделали 72 тыс. снимков на автохромных пластинках и отсняли 140 тыс. метров киноплёнки. Объекты выбирались не случайные: значение этой работы не только в снимках, но и в сопроводительных документальных материалах, которые до сих пор еще окончательно не собраны. В своем доме Кан устраивал просмотры, на которые приглашал всемирно известных людей.

Этот энтузиаст верил в свое предназначение «всемирного» филантропа. Он основал несколько фондов, стипендий и общество «Вокруг света», члены которого расширяли свой кругозор, путешествуя по всему миру. Но от всех его начинаний остались лишь большой сад, разбитый им вокруг его дома в Булонь-сюр-Сен (Франция), и «Архив планеты», преобразованный сегодня в фото- и кинотеку. Они открыты для публики и находятся в ведении департамента О-де-Сен.

На этих страницах в черно-белом варианте воспроизведены несколько цветных фотографий из уникальной коллекции Альбера Кана, а на с. 2 помещен цветной снимок. □



Огюст Леон. Площадь Нации в Париже 14 мая 1918 г.  
Мешки с песком предохраняют от артиллерийских снарядов монумент «Триумф Республики».

Леон Бузи. Руки писателя. Тонкин  
(северная часть Вьетнама, французский протекторат в 1884—1945 гг.). 1915.



# Лики труда

СЕБАСТЬЯН САЛГАДО



Себастьян Салгадо.  
Добыча золота открытым способом  
в Серра-Пелада в 400 км к югу от Белена  
(штат Пара, Бразилия).

## СЕБАСТЬЯН САЛГАДО

бразильский фотожурналист. Начиная с 1973 г. подготовил ряд репортажей о странах Африки, Латинской Америки и Европы. В 1982 г. за репортаж о Латинской Америке был удостоен премии Фонда Юджина Смита за гуманистическое фотоискусство (США), а в 1985 г. за фотоочерк об Эфиопии — премии «Уорлд Пресс Фото» (Нидерланды). Его работы демонстрировались на смешанных и персональных выставках. Автор книг «Sahel, l'homme en détresse» (1986) и «L'autre Amérique» (1986). В 1987 г. Себастьян Салгадо решил создать документальный обзор «Человек и труд», который охватывал бы весь мир. Ниже мы публикуем подборку его фотографий с пояснениями автора, в которых он делится своими замыслами.



В мою задачу входит показать человека за работой и создать картину труда в традиционном производстве конца XX в., когда новая технология вытесняет старую, причем я понимаю слово «производство» в самом широком смысле — от механизированного до ручного труда. Мне бы хотелось составить фотодокумент, иллюстрирующий различные производственные процессы, распространенные в наши дни, включая труд ремесленников, технические мето-



ды, используемые в тяжелой и добывающей промышленности, а также в крупномасштабном сельскохозяйственном производстве.

Дело в том, что сегодня на наших глазах завершается индустриальная эра и на смену ей приходит эра «техноатомная». В этот переходный период, подготовленный историческим развитием, накоплением технических и научных знаний, полностью меняется характер производства. В последние годы мы

стали придавать большое значение проблеме охраны природных ресурсов. Их сокращение побудило нас вновь обратить внимание на такие понятия, как производительность, конечный результат, и выработать новый взгляд на наши потребности.

Растущая специализация производства, связанная с внедрением современных технологий, приведет к исчезновению традиционного рабочего-производителя, к превращению его в наблюда-

теля-управляющего. В будущем эти перемены затронут и развивающиеся страны.

Таким образом, этот фоторепортаж станет своего рода историческим документом, запечатлевшим облик человека труда в преддверии XXI в. Пусть созданные мною образы уходящей индустриальной эры будут моим скромным даром грядущим поколениям, свидетельством того, каким был труд в наши дни. □



Себастьян Салгадо. Плантация сахарного тростника в Жаботикабале (штат Сан-Паулу, Бразилия).

Себастьян Салгадо. Запорожский автомобильный завод.





Себастьян Салгадо. Запорожский металлургический завод.



УИЛЬЯМ ЮДЖИН  
СМИТ  
(1918—1978)

*Питсбург. 1955.* Фотоочерки этого выдающегося американского фотографа, ставшие источником вдохновения для Себастьяна Салгадо, свидетельствуют о высоком мастерстве, гуманизме, искренности и честности автора («Питсбург, история американского города» — рассказ об одном из главных центров сталелитейной промышленности США; репортажи времен второй мировой войны с мест боев на Тихом океане, в которых он получил тяжелое ранение). Многие его работы, такие, как «Сельский доктор» (1948), «Испанская деревня» (1951), «Акушерка» (1951) и «Минамата» (1973), печатались в журнале «Лайф». Последний фотоочерк, запечатлевший жертвы ртутного отравления в одном из японских рыбацких поселков, Смит готовил вместе со своей женой Эйлин.

# Пионеры советской фотографии

## АРКАДИЙ САМОЙЛОВИЧ ШАЙХЕТ

«Лампочка Ильича» — так назвал свою фотографию, впервые появившуюся на страницах популярного советского журнала «Огонек» в 1925 г. и облетевшую потом едва ли не весь мир, Аркадий Шайхет (1898—1959). «Коммунизм — это есть Советская власть плюс электрификация всей страны», — писал В. И. Ленин, и фотография А. Шайхета стала своего рода символом тех огромных перемен, которые свершались в Советском Союзе по плану Ленина. В 30-е годы этот фотомастер работал в журнале «СССР на стройке» и «Иллюстрированной газете». Темой его репортажей был мир труда, им запечатлены многие вехи истории молодой страны. «Лампочка Ильича», ставшая классикой советского фотоискусства, в 1928 г. вместе с другими документальными кадрами демонстрировалась на выставке «Советская фотография за 10 лет».

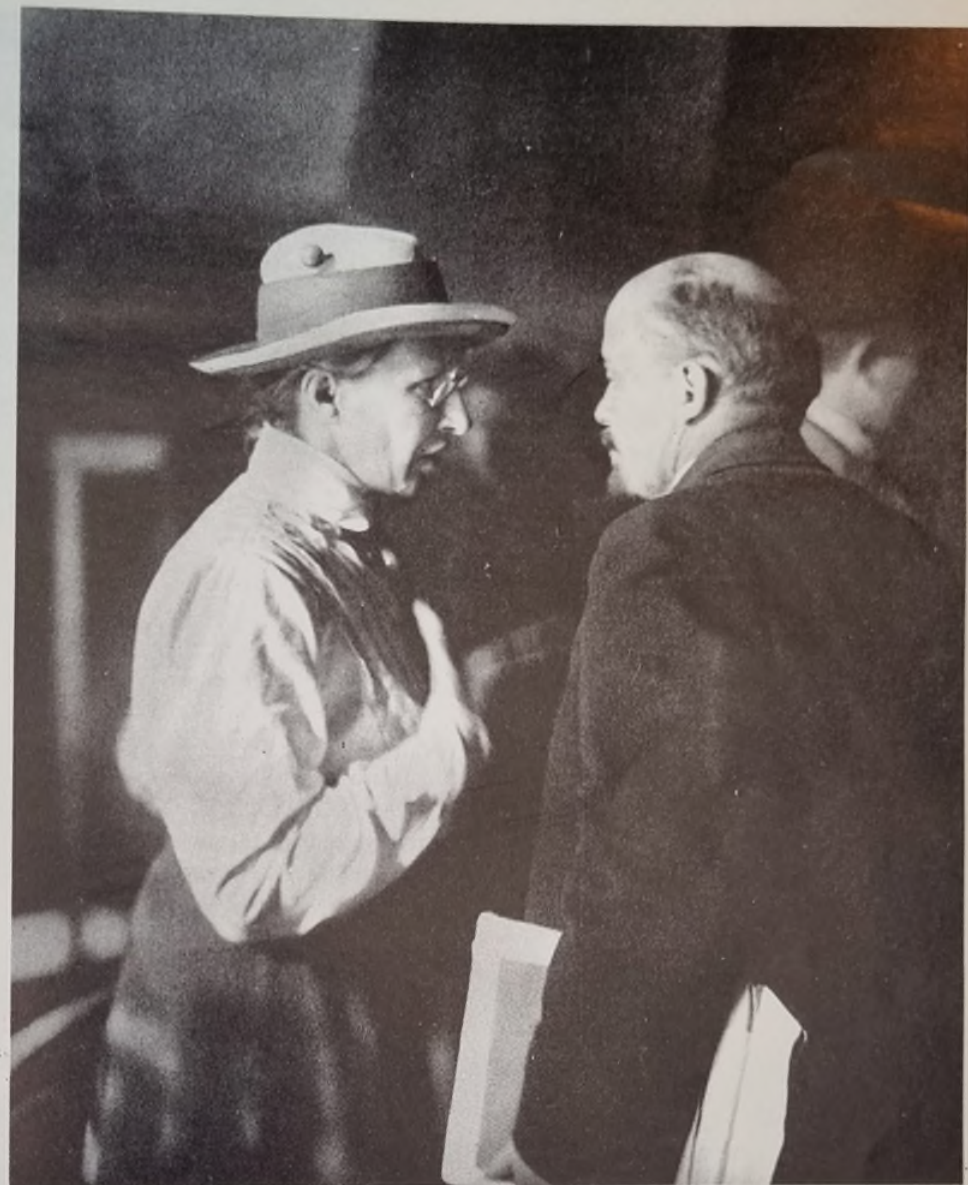


### ВИКТОР КАРЛОВИЧ БУЛЛА

«В. И. Ленин и Е. Д. Стасова во время работы II конгресса Коминтерна в Москве в 1920 г.» — известная работа Виктора Буллы (1883—1944), представителя знаменитой династии (его отец и старший брат тоже были известными фотомастерами). Многие известные снимки В. И. Ленина сделаны В. Буллой во время выступлений вождя революции на улицах и площадях, на конгрессах Коминтерна. В. Булла передал на государственное хранение свыше 130 тыс. негативов, принадлежавших ему, старшему брату и отцу.

### МАКС ВЛАДИМИРОВИЧ АЛЬПЕРТ

«Народная стройка Большого Ферганского канала» (1939) — произведение фотографа-публициста Макса Альперта (1899—1981), сотрудничавшего с 1924 г. в «Рабочей газете», а позднее в «Правде». Ферганский канал, строительство которого началось в 1939 г., остался в народной памяти как символ энтузиазма первых пятилеток (канал прошел по территории Узбекской, Киргизской и Таджикской ССР). Стройкам пятилеток посвящены многие репортажи и «серии» М. Альперта. Он активно работал в журнале «СССР на стройке», в котором сотрудничали тогда лучшие советские мастера, являлся одним из новаторов таких жанров, как фоторепортаж и фотоочерк.



Великая Октябрьская социалистическая революция явилась поворотным пунктом в истории, когда народы России, порвав с прошлым, устремились в будущее. И искусство фотографии, способное запечатлеть зримый облик событий, стало тогда для многих его мастеров средством служения революции, создания ее фотолетописи. Пионерами фоторепортажа о событиях тех лет, преобразивших историю, были такие мастера, как Виктор Булла и Петр Оцуп. Начатую ими хронику новой жизни позднее блестяще продолжили фоторепортеры, работавшие в газетах и журналах, — например, Аркадий Шайхет и Макс Альперт. А мастера фотопортрета Моисей Наппельбаум и Абрам Штеренберг проложили новые пути к художественному совершенству в этом жанре.

В 20-е годы новаторская деятельность Александра Родченко вывела фотографию на передовые рубежи искусства. «Мы должны найти, ищем и найдем новую (не бойтесь!) эстетику, подъем и

пафос для выражения наших новых социальных факторов», — писал А. Родченко. Воздействие творческого метода этого великого мастера было поистине огромным.

Эти, как и многие другие, фотомастера были не только вдохновенными художниками, но и убежденными выразителями идей революции, не просто свидетелями, а прямыми участниками революционных дел, и потому увиденные их глазами образы рабочих, крестьян и вождей революции, гигантские стройки и другие свершения народа обретали в созданных ими произведениях особый смысл и масштабность, почти пророческий пафос. □

Публикуемые на с. 22 (внизу), 24 и 25 фотографии взяты из альбома «Pionniers de la photographie russe soviétique» («Пионеры советской фотографии»), выпущенного в 1983 г. в Париже (предисловие Франсуа Матея, вступительную статью, рассказывающую о советских мастерах фотоконства 1917—1940 гг., написал Григорий Чудаков).



## АЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВИЧ РОДЧЕНКО

«Пожарная лестница» — снимок Александра Родченко (1891—1956), 1925 г. Начиная этот замечательный мастер фотоконструктивизма как живописец и график, а после революции стал профессором художественного проектирования во Вхутемасе (Высшие художественно-технические мастерские). С другом, поэтом Владимиром Маяковским, он делал плакаты и афиши, обложки книг и журналов, с театральным режиссером Всеволодом Мейерхольдом работал над оформлением спектаклей, а с кинорежиссерами Львом Кулешовым и Борисом Барнетом создавал новое кино. В 30-е годы он возглавлял творческую группу «Октябрь» — одно из передовых художественных объединений мастеров фотоконструктивизма того времени. Вместе с женой Варварой Степановой участвовал в издании основанного Максимом Горьким журнала «СССР на стройке», готовил для него блестящие фоторепортажи. А. Родченко принадлежали также макет и обложки многих его номеров. Он вошел в историю как выдающийся теоретик и практик советской художественной фотографии.



## ФОТОМОНТАЖ

Техника фотомонтажа родилась вместе с самой фотографией в XIX в. Однако особую популярность он завоевал в 20-е годы нашего столетия, когда им заинтересовались немецкие дадаисты, в частности Жорж Грос и Джон Хартфилд. Новая форма, выходящая за рамки обычного отражения действительности, сделала фотографию спутником всех авангардных течений, возникших в период между двумя мировыми войнами, будь то искусство дадаистов или сюрреализм, стала составной частью политической пропаганды и рекламы. Фотомонтаж был популярен и у представителей советского революционного искусства. Справа вверху: одна из фотокомпозиций, сделанная А. М. Родченко в качестве иллюстрации к поэме В. В. Маяковского «Про это» (1923). Девушка на фото — Лиля Брик. Родченко не только занимался фотомонтажом, но и сам фотографировал.

### ДЭВИД ХОКНИ

английский художник, автор картин, рисунков, гравюр, эскизов театральных декораций и фотоколлажей. Многие его работы наполнены повседневными, близкими автору образами (лица родных и друзей, плавательные бассейны в Калифорнии). Фотоколлажи Дэвида Хокни изданы альбомом «David Hockney Cameraworks» (1984). Эта статья представляет собой отрывок из книги Энн Хой «David Hockney: A Retrospective» (1988). В ней описывается выставка работ художника, проходящая сейчас в Музее искусства графства Лос-Анджелес, а также дается анализ его фоторабот.

До февраля 1982 г. Дэвид Хокни с презрением относился к фотокамере, считая ее всего лишь аппаратом для механической регистрации происходящего. Искусство светописа не занимало его. «На фотографию больше тридцати секунд смотреть не станешь, — говорил он, — разве что на ней тысяча лиц, среди которых тебе нужно отыскать свою мать».

Правда, еще в 1963 г. Хокни начал фотографировать «для себя» во время отдыха, а с 1968 г. делал фотоэтюды к своим будущим картинам, однако рисунок всегда казался ему более подходящим средством для передачи «массы и объема». И хотя в своих произведениях, особенно относящихся к 1972 г., он использовал характерные для фотографии резкие световые контрасты и ровные, яркие тона, тем не менее считал, что она искажает действительность, не передает истинного ощущения времени и пространства.

«Фотография хороша для тех, кто хочет видеть мир, как оцепеневший циклоп — в мгновение ока», — говорил Хокни.

Но вот однажды кто-то оставил в его только что отремонтированном голливудском доме пачку снимков, сделанных фотоаппаратом «Полароид», и он решил использовать их при оформлении интерьера. Так 26 февраля 1982 г. появилась композиция из 30 снимков, за ней последовали также сделанные «Полароидом» портреты друзей во весь рост, видовые фотоколлажи Америки, сложные портретные композиции из снимков, отпечатанных с 35-миллиметровой пленки, и, наконец, спустя пять лет — панорама американского Запада, составленная более чем из 600 снимков. С марта по май 1982 г. Хокни изготовил свыше 140 коллажей на основе фотографий, сделанных «Полароидом». Затем с сентября 1982 по август 1986 г. он сделал 231 коллаж с использованием фотоаппарата «Пентакс-110» с однолинзовым объективом и 35-миллиметровой камеры «Никон». После этого Хокни перестал делать крупномасштабные коллажи.

Судя по их количеству и мастерству исполнения, фотоколлажи занимают главное место в творчестве художника. В них проявляются те же качества, что и в его картинах, рисунках и гравюрах: жизнерадостность, личная причастность к происходящему, даже автобиографичность, душевный порыв и смелый поиск.

Здесь, как и в других своих работах, Хокни экспериментирует с линиями и контурами. Свою первую выставку он назвал «Рисунки, сделанные камерой». Он также использует фотографию как репродуцирующее средство, подобное

гравюре, литографии или появившейся в последнее время технике ксерокопирования, учитывая, естественно, ее специфику.

Работы Хокни просты по форме и содержанию. В последнее время в американских журналах и французских туристических проспектах появились рекламные композиции в стиле Хокни. Художник не возражает против заимствования его приемов; наоборот, он считает, что это свидетельствует об утверждении «нового видения», которое он пропагандирует своим искусством.

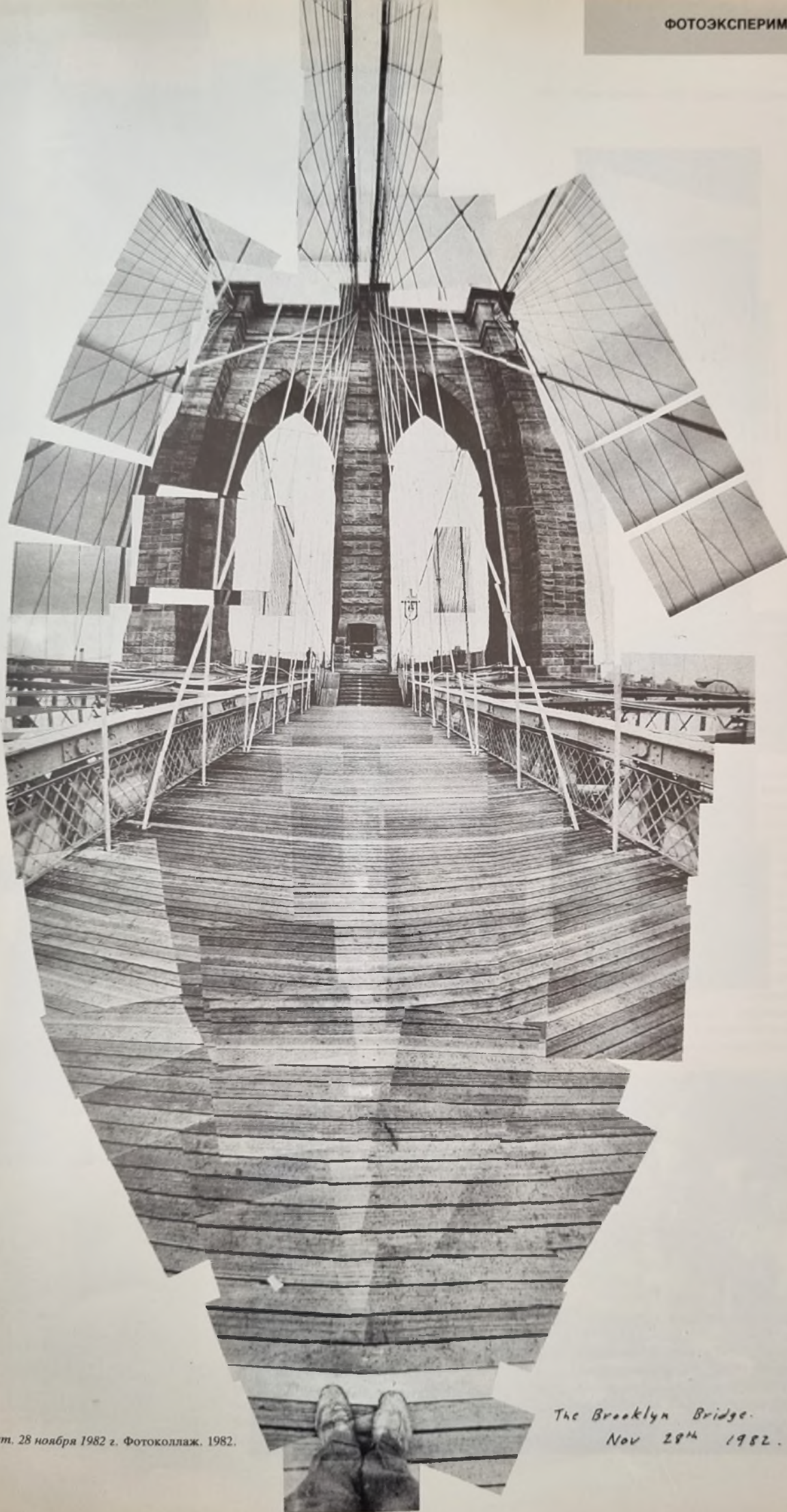
Для Хокни это новое видение заключено в модернизме. В его коллажах выявляются аспекты, подспудно присутствовавшие в его творчестве раньше и нашедшие здесь необычайно яркое воплощение. «Модернизм еще не достиг своего триумфа, — говорит Хокни. — Мы до сих пор находимся в плену возрожденческой перспективы, плещетворяемой фотографией, и считаем, что она дает самое достоверное отражение действительности».

Традиционная живопись и фотография, подчиняющиеся законам линейной перспективы, по его мнению, не приближают зрителя к реальности, а, наоборот, создают между ними дистанцию. Более того, обычно фотография лишает зрителя подобия реальности, создаваемого, например, рукой живописцев, движение которой во времени, говорит Хокни, «повторяет движение во времени человеческого глаза (и самой жизни)».

В стремлении преодолеть ограничения традиционной фотографии Хокни обратился к технике фотоколлажа в стиле модерн. Еще в 1970 г. он выклеивал снимки архитектурных объектов в виде панорамы, дававшей полное ощущение пространства без искажений, свойственных широкоугольному объективу. Такие композиции он называл «склейками».

Впоследствии Хокни говорил: «Если повесить рядом шесть фотографий, вы будете рассматривать каждую в отдельности. Приблизительно то же самое происходит, когда смотришь на человека». Глаза, отмечает он, находятся в непрестанном движении, визуальное восприятие — это совокупность мимолетных образов, рождаемых тягой к познанию и преобразуемых интеллектом и памятью. Ощущение глубины и движения присуще человеческому зрению, говорит Хокни: этим утверждением он возвращает нас к концепции отражения действительности, известной со времен импрессионизма и нашедшей воплощение в кубизме. Одна фотография — это застывший миг (Хокни называет такие снимки «одноглазыми»), тогда как коллаж являет собой

Этот сокращенный вариант статьи Энн Хой публикуется с разрешения Музея искусства графства Лос-Анджелес и нью-йоркского издательства «Хэрри Н. Эйбрамз», выпустивших в 1988 г. книгу «David Hockney: A Retrospective», которая была подготовлена к выставке, организованной Музеем искусства графства Лос-Анджелес. © 1988 Museum Associates, L.A.C.M.A.



Дэвид Хокни  
Бруклинский мост, 28 ноября 1982 г. Фотоколлаж, 1982.

*The Brooklyn Bridge.  
Nov 28<sup>th</sup> 1982.*

Дэвид Хокни  
Кроссворд Миннеаполис. Январь 1983 г. Фотоколлаж. 1983.



*The Crossword*

*puzzle Minneapolis Jan. 1983.*

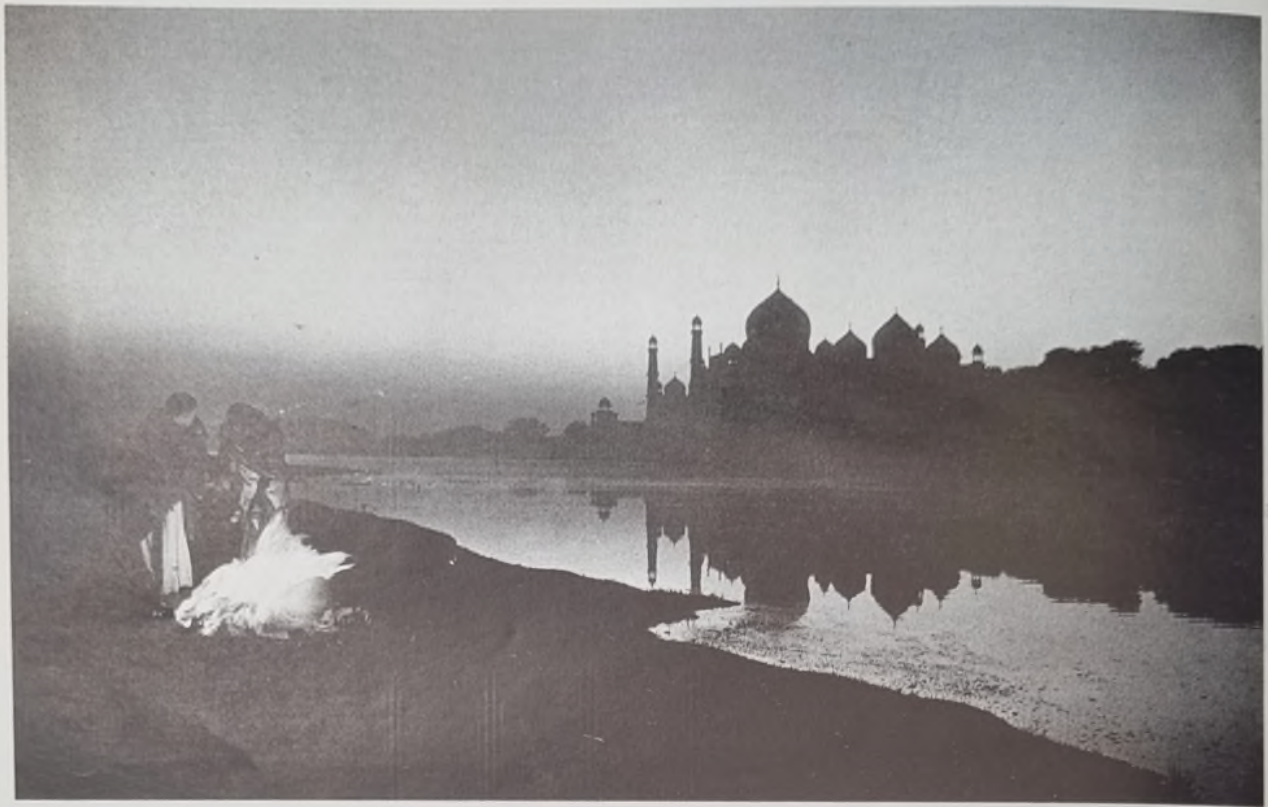
растянутую во времени цепь зрительных ощущений.

Хокни считает, что его фотоколлажи создают «эффект кубистской живописи»; диапазон их тем велик — от остроумных художественно-исторических аллюзий до смелых композиций, развивающих принципы синтетического кубизма.

«Мы знаем, что живы, пока двигаемся». Это убеждение привело Хокни к широкому использованию различных типов перспективы, которые то подчеркивают, то, наоборот, ломают присущую живописи статичность, заставляя нас острее ощущать ее иллюзионистический характер. □



# Отраженная слава Тадж-Махала



Рагху Рай. Зимним утром у Тадж-Махала.

## РАГХУ РАЙ

индийский фотограф. Начал заниматься фотографией в 1965 г. В течение десяти лет работал в ведущей ежедневной газете «Стейтсмен», затем стал независимым фотографом. В 1982 г. был назначен художественным редактором журнала «Индия тудей». С 1977 г. — фотокорреспондент агентства «Магнум» в Дели. Лауреат многих национальных и международных премий. Его работы публиковались в многочисленных изданиях, а также демонстрировались на персональных выставках в Париже, Нью-Йорке, Праге, Гамбурге и Токио. Автор нескольких книг: «Indira Gandhi» (1974), «Delhi: A Portrait of a City» (1983), «The Sikhs» (1984) и «Taj Mahal» (1986) — альбом цветных фотографий знаменитого памятника архитектуры с сопроводительным текстом индийской журналистки Уши Рай.

В XVII в. по приказу султана Шах-Джахана из династии Великих Моголов в память о его горячо любимой жене Мумтаз-Махал, «избранной» султанского дворца, было возведено архитектурное чудо — Тадж-Махал. Женившись на Мумтаз-Махал в 1612 г., султан был с ней неразлучен, пока в 1631 г. она не умерла от родов.

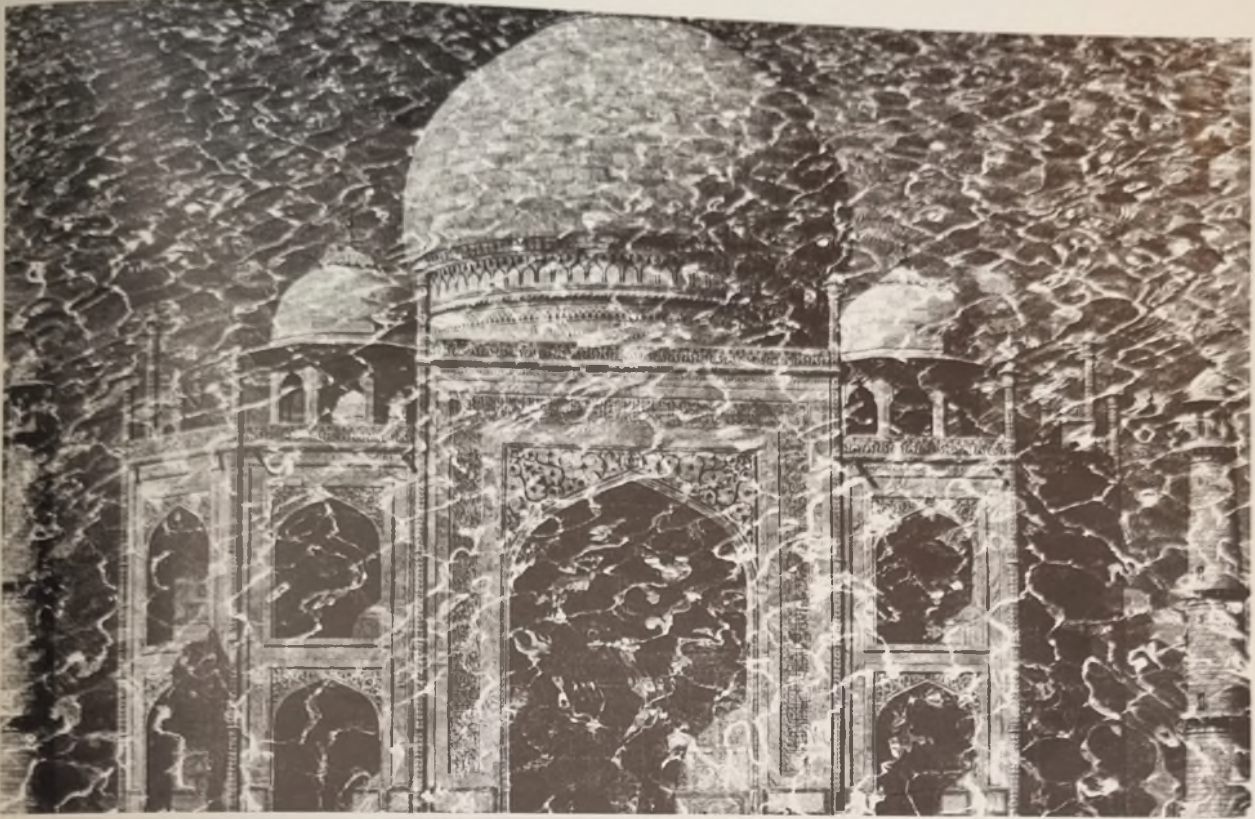
Первоначальный замысел мавзолея, несомненно, принадлежал Шах-Джахану, но, как гласит предание, разработкой окончательного плана занималось несколько архитекторов. Главным, вероятно, был Устад Иса, математик и астролог, известный своим мастерством в проектировании крупных сооружений, отличающихся совершенством симметрии.

Строительство мавзолея было начато в 1632 г. и продолжалось двадцать лет. В осуществлении этого величественного проекта приняли участие несколько тысяч каменщиков, резчиков по мрамору, инкрустаторов, ювелиров и каллиграфов из Индии и Центральной Азии. Для строительства было выбрано место близ города Агра, на южном берегу Джамны, русло которой было изменено так, чтобы в водах реки, словно в зеркале, во всей своей красоте отражался Тадж-Махал.

Этот удивительный мавзолей из белого полированного мрамора с

садом, симметрично разбитым почти на 17 гектарах, на протяжении трех веков вдохновлял поэтов и писателей. И по сей день к нему тянется несметное число паломников. Индийский поэт, лауреат Нобелевской премии Рабиндранат Тагор так сказал о Тадж-Махале: «Покровом памяти он смерть укрывл».

В наши дни Агра превратилась в промышленный центр. Построенный вблизи нее сталелитейный завод загрязняет атмосферу, ставя под угрозу знаменитый памятник. Тадж-Махал внесен в Список всемирного наследия ЮНЕСКО как объект выдающейся общечеловеческой ценности. Недавно индийский фотограф Рагху Рай сделал серию цветных снимков Тадж-Махала, высветив новые грани этого уникального сооружения, в котором переплелись мечта и реальность. Даже в черно-белом изображении эти фотографии не теряют своей притягательной силы. □



Рагху Рай. Отражение Тадж-Махала. Агра (Индия).



Рагху Рай. У Тадж-Махала в сезон дождей.

# Венецианские мотивы



Доминик Роже. Венецианская лагуна.

## ДОМИНИК РОЖЕ

Французская фотожурналистка, с 1976 г. возглавляет секцию фотографии Отдела аудиовизуальной информации ЮНЕСКО. Является официальным фотокорреспондентом Организации. Ее работы, сделанные в разных странах, публиковались в изданиях ЮНЕСКО и демонстрировались на международных выставках. Одна из них — «Морщины Венеции» (Париж, 1976; Венеция, 1978) — город глазами фотографа. Среди ее последних выставок «Франция: любящий взгляд» (Париж, 1985; Сан-Франциско, 1988) и «Колетт в Пале-Руаяль» (Париж, 1987). Доминик Роже — автор двух книг, опубликованных ЮНЕСКО: «Femmes-Women-Mujeres» (1975), написанной по случаю Международного года женщины, и «Eaux rares» (1981).

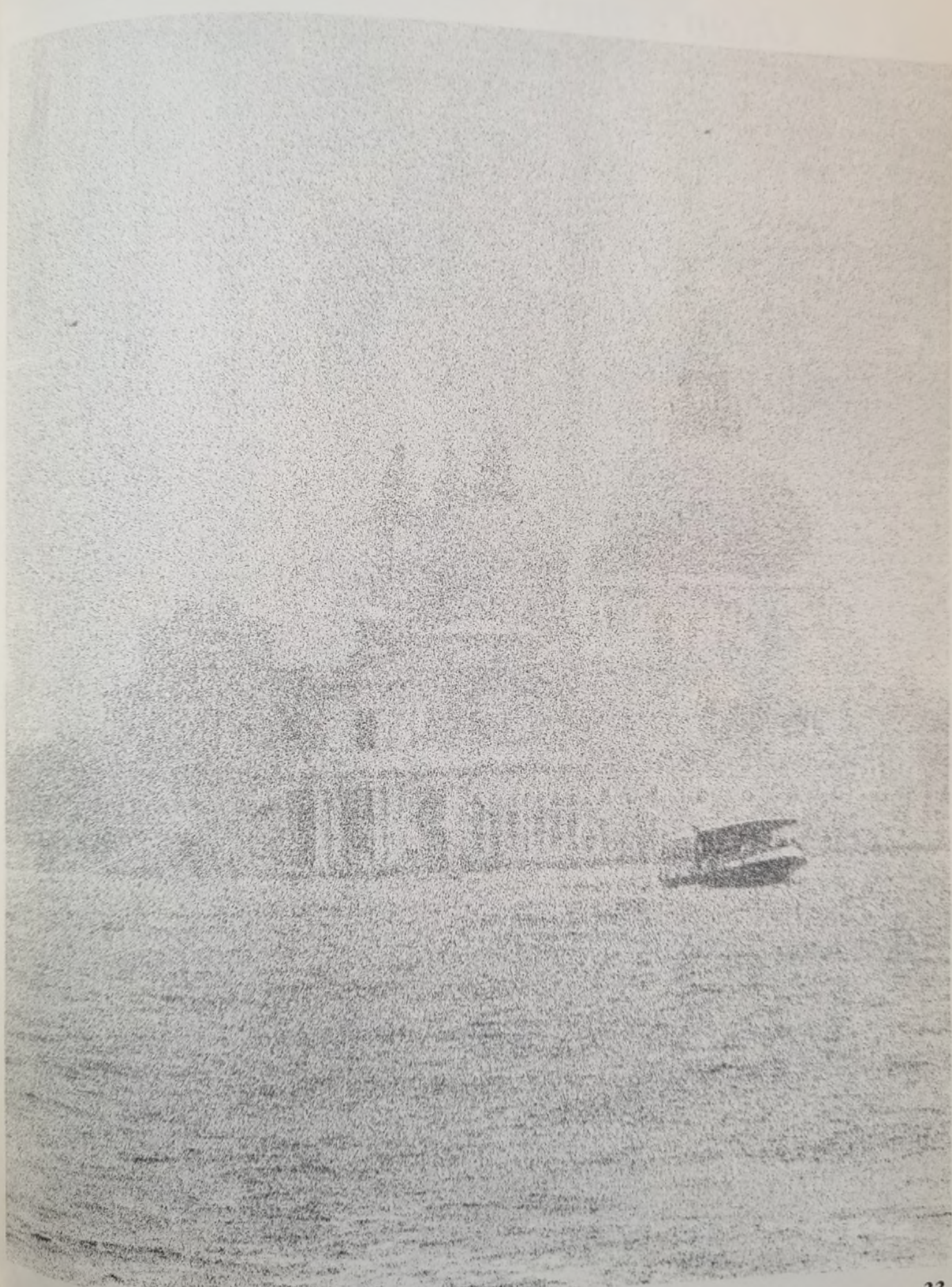
4 ноября 1966 г. необычайной силы и продолжительности шторм вызвал в Венеции наводнение. Знаменитую Пьяцца Сан-Марко на целый метр залило водой. Катастрофа привлекла внимание мировой общественности; городу угрожали тяжелые последствия. Итальянские власти немедленно создали Комитет по защите Венеции, а ЮНЕСКО начала международную кампанию по изучению проблемы спасения Венеции и ее лагуны.

Исторический центр города покоится на сваях, вбитых в зыбкое илистое дно серпообразной лагуны, протянувшейся на 50 км в длину и 10 км в ширину и отделенной от Адриатического моря небольшими островами и полуостровами. Венеция всегда была подвержена наводнениям, но в последнее время на нее все чаще обрушиваются мощные приливные волны, и быстрее, чем раньше, погружаются под воду острова.

В XX в. около 2500 га лагуны было освоено под сельское хозяйство, построены дороги и аэропорт, отведены новые места для рыбной ловли, созданы индустриальные зоны. В результате возникли дополнительные экологические проблемы: загрязнение воздуха, пагубно сказывающееся на многих памятниках и художественных сокровищах Венеции, загрязнение вод

промышленными, сельскохозяйственными и бытовыми отходами, разрушение и заиливание лагуны.

Великолепные здания Венеции могут быть спасены лишь при условии комплексного подхода к проблеме защиты города, рационального использования экосистемы лагуны и сбалансированной культурной, торговой, промышленной и туристской деятельности. С этой целью Венеция с ее лагуной включена в Список всемирного наследия ЮНЕСКО, в который заносятся культурные и природные памятники, представляющие ценность для всего человечества. □



Доминик Роже. Пляцца Сан-Марко. Вид с моря.



## Окно в мир

Журнал «Курьер ЮНЕСКО» называет себя «окном, открытым в мир», видя в этом главное свое предназначение. Для него равны все страны и народы независимо от их географических и этнических особенностей, экономических и политических основ. В центре внимания «Курьера» их культурное богатство, гуманитарные и экологические проблемы. Первый номер журнала, вышедший в феврале 1948 г., был скорее похож на газету. Иллюстрированным журналом с цветной обложкой он стал только в 1954 г. (справа — первая цветная обложка «Курьера» с фотографией девушки из племени амазонских индейцев). В 1960 г. в некоторых номерах появились цветные вкладки. Общий тираж журнала, публикуемого на 34 языках, вырос с 40 тыс. экземпляров в 1949 г. до 400 тыс. в 1971 г. и более 500 тыс. в 80-е годы. Каждый его номер читает свыше 2 млн. человек. За 40 лет в «Курьере» было напечатано около 30 тыс. фотографий, представляющих мир во всем его многообразии. Это подлинная энциклопедия фотообразов, удачно дополняющих текстовые материалы. В штаб-квартире ЮНЕСКО можно получить микрофиши и фотокопии всех номеров журнала. В 1987 г. Главная редакция в Париже выпустила на французском



языке сводный указатель по «Курьеру ЮНЕСКО» за 1948—1986 гг., куда вошли все статьи, опубликованные на его страницах. В 1988 г. выйдет второе издание указателя, в который будут включены материалы 1987 г.

### Книжная полка

Антология советской фотографии, тт. I, II. М., «Планета», 1988.  
 Революция продолжается. М., «Планета», 1987.  
 Шаг в будущее. О пребывании М. Горбачева в США. М., «Планета», 1988.  
 А. Лаврентьев. Александр Родченко. Фотографии. М., «Планета», 1987.  
 Чернобыльский репортаж. Трагедия. Подвиг. Предупреждение. М., «Планета», 1988.  
 В. Кашо. Живой океан. М., «Планета», 1987.  
 Средняя Азия. Архитектурные памятники IX—XIX веков. М., «Планета», 1987.  
 Народное искусство. Художественные промыслы СССР. М., «Планета», 1987.  
 Мастера Русского Севера. М., «Планета», 1988.  
 Памир. М., «Планета», 1988.

Н. Карев. В объективе — мир природы. Записи фотоохотника. Кемерово, Книжное изд-во, 1987.  
 Юрий Григорович. М., «Планета», 1988.  
 В. Демин. Цветение земли. Книга о 13 литовских фотографах. М., «Искусство», 1987.  
 В. Боров. Фотография в структуре массовой коммуникации. На материале литовской художественной фотографии. Вильнюс, 1987.  
 Л. Волков-Лавит. Искусство фотопортрета. М., «Искусство», 1987.  
 Фотомастера Советской Латвии. Рига, 1986.  
 Л. Артюшин. Цветная фотография. М., «Искусство», 1986.  
 Д. Дарнус. Недоступное глазу. О применении фотографии в научно-исследовательской работе. Пер. с английского. М., «Мир», 1986.

### Фотографии взяты из

Photos: © Collections Albert Kahn. Musée départemental des Hauts-de-Seine: 2, 16, 17; © Donation André Kertész, ministère de la Culture et de la Communication, Paris: 35; © estate of Bill Brandt, by courtesy of Noya Brandt, London: 11; © David Hockney, Los Angeles, 1988: 1, 27, 28; © Magnum, Paris: 8, 9, 10, 11 (верху), 18, 19, 20, 21, 30, 31; © Morhor, Mexico: 15; © Museum of Alhondiga de Granaditas, Guanajuato, Mexico: 12, 13, 14; © Museum of Modern Art, New York, by courtesy of the estate of Walker Evans: 6; © Musée Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône, France: 22, 24, 25; © Musée d'Orsay, Paris: 29; © «Планета», Москва: 22 (верху), 23; © Dominique Roger, Paris: 32, 33; © Schirmer/Mosel Verlag GmbH, Munich: 4, 5, 7; © Société française de photographie, Paris: 36.

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР РУССКОГО ИЗДАНИЯ  
**Г. В. ЗЕЛЕНИН**

Адрес русской редакции: 119847, ГСП-3, Москва, Г-21, Zubovskiy bulvar, 17, т.: 247-18-40

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Зак. 2118.

Публикуется ежемесячно на 34 языках ЮНЕСКО — Организацией Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры.  
 Шрифтом Брайля ежеквартально публикуется подборка статей на английском, французском, испанском и корейском языках.

Париж, 75700, Плас Фонтенуа, 7.

### Главная редакция (Париж)

Ответственный секретарь: Джиллиан Уиткомб  
 английский яз.: Рой Мэлкин, Каролин Лоуренс  
 французский яз.: Алэн Левек, Неда эль-Хазен  
 испанский яз.: Ф. Фернандес-Сантос,  
 Мигель Лабарка  
 арабский яз.: Абдель Рашид аль Садек Мухаммади  
 издания шрифтом Брайля:  
 Иллюстрации: Ариен Бейли  
 Оформление: Жорж Серва  
 Документация: Виолет Рингельстайн  
 Связь с национальными редакциями:  
 Соланж Белен  
 Реализация: Генри Кнобил  
 Специальные проекты: Пегги Джулиен

### Национальные редакции

русский яз.: Г. В. Зеленин (Москва)  
 немецкий яз.: Вернер Меркли (Берн)  
 японский яз.: Сеитиро Кодзима (Токио)  
 итальянский яз.: Марио Гвидотти (Рим)  
 язык хинди: Рам Бабу Шарма (Дели)  
 язык тамил: М. Мохаммед Мустафа (Мадрас)  
 язык иврит: Александр Бройдо (Тель-Авив)  
 персидский яз.: Садуг Ванини (Тегеран)  
 голландский яз.: Поль Моррен (Антверпен)  
 португальский яз.: Бенедикто Силва (Рио-де-Жанейро)  
 турецкий яз.: Мефра Ильгасер (Стамбул)  
 язык урду: Хаким Мохаммед Саид (Карачи)  
 каталанский яз.: Жоан Каррерас-и-Марти (Барселона)  
 малайзийский яз.: Абдул Манаф Саад (Куала-Лумпур)  
 корейский яз.: Пак Сен Гиль (Сеул)  
 язык суахили: Доминно Рутазебьява (Дар-эс-Салам)  
 македонский, хорватско-сербский, словенский, сербскохорватский языки: Божидар Перкович (Белград)  
 китайский яз.: Шень Гофень (Пекин)  
 болгарский яз.: Горан Готев (София)  
 греческий яз.: Николас Папагеоргиу (Афины)  
 сингальский яз.: С. Дж. Суманасекера Банда (Коломбо)  
 финский яз.: Марьятта Оксанен (Хельсинки)  
 шведский яз.: Лина Свенсен (Стокгольм)  
 баскский яз.: Гуруц Лараньяга (Сан-Себастьян)  
 тайский яз.: Савитри Сувансатхит (Бангкок)  
 вьетнамский яз.: Зао Тунг (Ханой)  
 язык пушту: Назир Сехам (Кабул)

При перепечатке материалов обязательная ссылка на «Курьер ЮНЕСКО» с указанием автора. Подписанные статьи выражают мнение их авторов, которое может не совпадать с точкой зрения ЮНЕСКО и редакции журнала. Подписи к фото и заголовки готовятся сотрудниками редакции.

Издание ежемесячного журнала «Курьер ЮНЕСКО» на русском языке с 1957 года осуществляется ордена Трудового Красного Знамени издательством «Прогресс» (Москва) по поручению Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО.



**АНДРЕ КЕРТЕШ**  
(1894—1985)  
Голубь. Нью-Йорк. 1960.

„Эта фотография сделана в районе 59-й улицы. Там сносили дома, и среди развалин я увидел голубя. Идея такого снимка появилась у меня еще в Париже, где я тоже видел старые, полуразрушенные дома и хотел снять на их фоне голубя, но он так и не появлялся. В Нью-Йорке я решил терпеливо ждать его. Несколько раз приходил я в одно и то же место, но мне не везло. Наконец однажды появился мой голубь. Я сделал два или три снимка. Заветный момент настал. Я ждал его целых тридцать лет”.

С разрешения Британской радиовещательной корпорации.

# Искусство фотографии

... Морор  
Рагху Рай  
Доминик Роже  
Себастьян Салгадо  
Вим Вендерс

