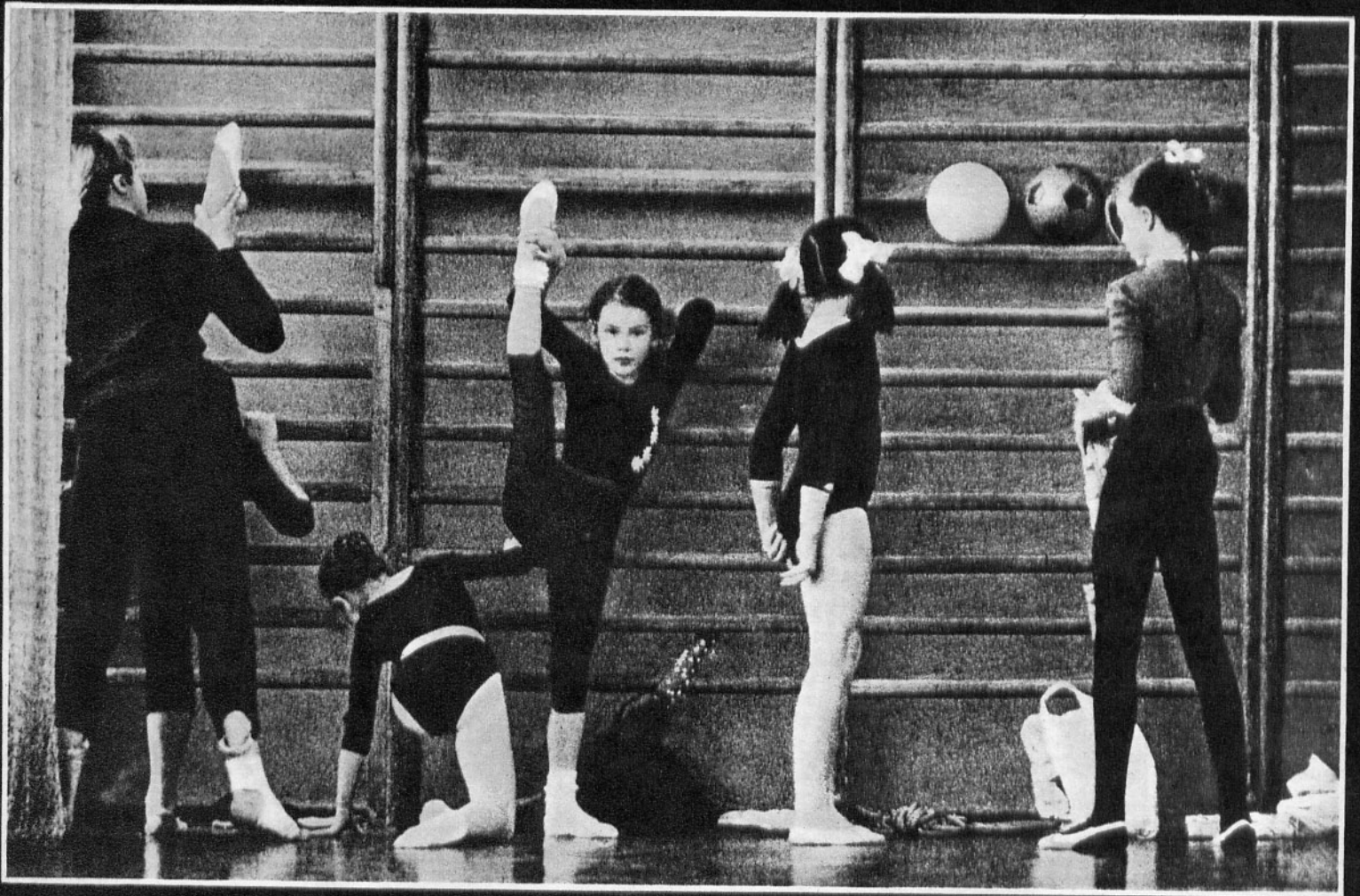


# СВЕТЛОЕ ФОТО 79

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





Уже выросло поколение, для которого целина — история. Но живет, здравствует, работает поколение, которое эту историю творило — люди целины, те, кому посвятил свою новую книгу Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Леонид Ильич Брежнев. Все они — от комбайнера до государственного деятеля — внесли свой трудовой вклад в дело огромной важности, каждый вписал свое слово в прекрасную страницу истории Родины. Эта история — в тысячах снимков. Здесь, на этих страницах, — фотографии И. Тункеля и Я. Халипа. Целина, какой она была тогда, почти четверть века назад. Целина, которая и сегодня дала стране могучий каравай — еще один миллиард пудов хлеба. «Символом беззаветного служения Родине, великим свершением социалистической эпохи» назвал целинную эпопею Л. И. Брежнев.





# СОВЕТСКОЕ ФОТО

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 1. 1979

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

**Главный редактор**  
СУСЛОВА О. В.

**Редколлегия:**  
ВАРТАНОВ А. С.  
КИЧИН В. С.  
(ответственный секретарь)  
КОВАЛЕНКО Г. Я.  
КРИВОНОСОВ Ю. М.  
МОРОЗОВ С. А.  
ОГАНОВ Г. С.  
ПЕСКОВ В. М.  
ПОРТЕР Л. М.  
РАХМАНОВ Н. Н.  
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.  
ЧУДАКОВ Г. М.  
(заместитель главного редактора)

**Художник**  
ТРОЯНКЕР А. Т.

**Художественный редактор**  
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

**Адрес редакции:**  
101000, Москва, Центр  
М. Лубянка, 14

**Телефоны:**  
зав. редакцией  
221-04-97  
секретариат  
294-53-44  
отдел фотожурналистики  
228-69-48  
отдел фотоискусства  
и фотолубительского творчества  
228-99-11  
отдел истории  
и теории фотографии  
294-82-14  
отдел техники  
228-66-38  
отдел писем  
221-43-67

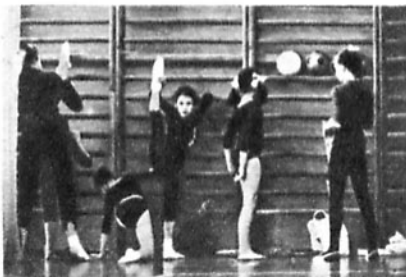
A05170  
сдано в набор 4/XI-78 г.  
подп. к печ. 12/XII-78 г.  
формат 62×92<sup>1</sup>/<sub>8</sub>  
печатных листов 7,25  
учетно-издат. листов 10,57  
тираж 250.000  
зак. 2044, цена 50 коп.

Ордена Трудового  
Красного Знамени  
Московская типография № 2  
Союзполиграфпрома  
при Государственном  
комитете СССР  
по делам издательства,  
полиграфии и книжной  
торговли  
Москва, проспект Мира, 105

© Издание  
Союза журналистов СССР  
1979

Рукописи и снимки  
не возвращаются

НА ОБЛОЖКЕ:



1-я стр. ПАВЕЛ ИВЧЕНКО  
(Москва)  
Тренировка  
4-я стр. ЮРИЙ ЛУШИН  
(Новосибирск)  
Непроторенной тропой

В НОМЕРЕ:

|                         |                                                                                                                                                                           |
|-------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>ФОТОПУБЛИЦИСТИКА</b> | 2<br>В. Жемайтис Саяно-Шушенская: дела и люди                                                                                                                             |
| <b>ФОТОДЕБЮТЫ</b>       | 6<br>В. Богатырев Чукотка далекая и близкая<br>11<br>С. Циханович Обыкновенная экзотика                                                                                   |
| <b>ФОТОПРАКТИКУМ</b>    | 13<br>В. Михалкович О циклах<br>23<br>В. Егоров Аверс и реверс                                                                                                            |
| <b>ФОТОТЕОРИЯ</b>       | 25<br>Ю. Богомоллов Как работает время в фотографии                                                                                                                       |
| <b>РЕТРОФОТО</b>        | 28<br>Год рождения — 1839<br>28<br>А. Фомин Первые шаги<br>30<br>Ю. Фрицше Из «Отчета о гелиографических опытах»<br>30<br>Знаете ли вы?...<br>32<br>В. Темин Я — репортер |
| <b>ФОТОПАНОРАМА</b>     | 36<br>Рассказ о мужестве<br>Высокая награда<br>«Фотоунивер-78»                                                                                                            |
| <b>ФОТОТЕХНИКА</b>      | 39<br>В. Гуцкин Светорассеяние в камерах<br>40<br>Объективы к «Киеву-6С»<br>43<br>М. Томилиן Изогелии Зигурдса Билзониса                                                  |
| <b>ИНТЕРФОТО</b>        | 44<br>Продолжение знакомства<br>48<br>Иностранная библиотека «СФ»                                                                                                         |

# Витаутас Жемайтис Саяно-Шушенская: дела и люди

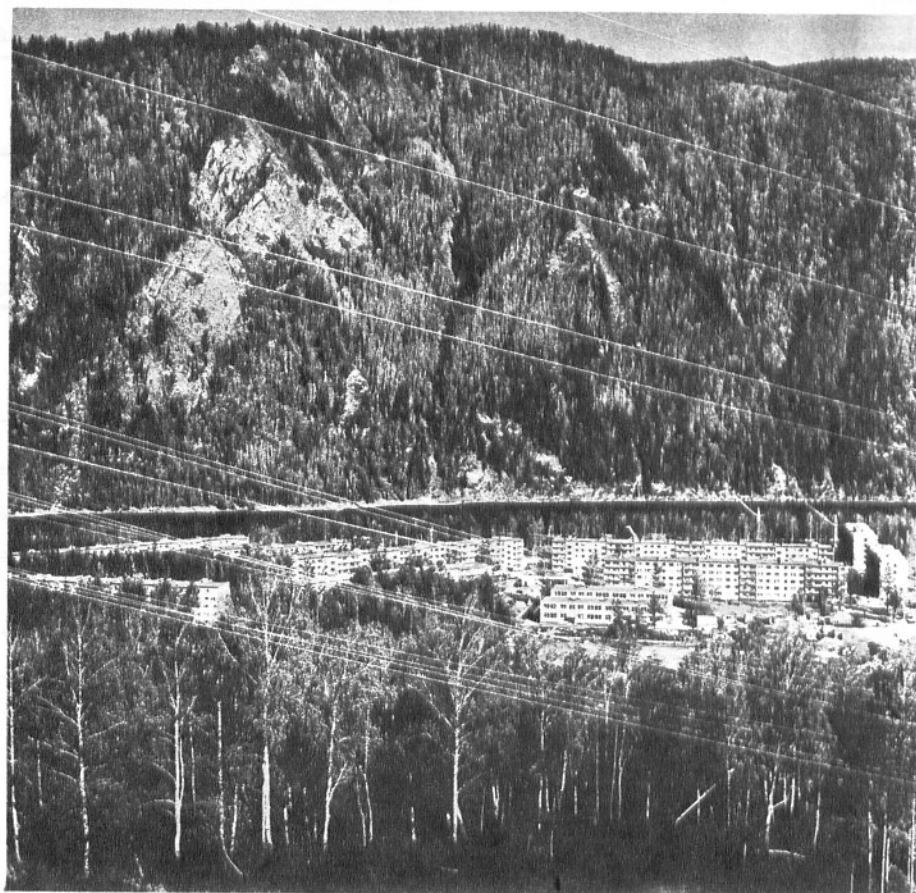
Однажды я дал себе слово — никогда не начинать материал с описания полета. И все-таки рассказ о работе Валерия Корешкова, фоторепортера из Вильнюса, на одной из крупнейших строек Сибири — Саяно-Шушенской ГЭС — вынужден начать именно с самолета.

Я спокойно дремал в своем кресле и в какой-то момент, открыв глаза, увидел, как Валерий, вооружившись двумя фотоаппаратами, «прицеливается» к детской люльке, висящей прямо у меня над головой. Когда съемка кончилась и ребенок заснул, Валерий, явно недовольный собой, сел на свое место и закрыл глаза. — Зачем тебе этот снимок? — спросил я. — Ведь очерк-то о стройке?..

— Вот именно! И стройка начинается здесь...

Самолет шел на снижение. Я стал пристальнее приглядываться к пассажирам нашего салона: да, пожалуй, стройка начинается здесь. Несколько часов назад эти люди действительно ничем не выделялись из пестрой толпы «граждан пассажиров», но теперь, видимо, почувствовав приближение Сибири, вдруг стали какими-то другими, а я подумал: вот сейчас их и надо снимать, как и самое время расспрашивать про Сибирь, Дальний Восток или Крайний Север.

«...Стройка — это прежде всего люди, а не бетон, машины, краны и лебедки, — в беседе с экономическим обозревателем «Правды» В. Бекетовым говорил бывший начальник строительства Красноярской ГЭС, Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской премии Андрей Ефимович Бочкин, человек, именем которого дорожат на берегах Енисея. — Вчерашние солдаты и колхозники, зеленая городская молодежь, порой не умеющая держать топор, и сельские парни, никогда до этого не летавшие самолетами, круглые сироты, выросшие в детских домах, и маминькины дочки, мечтающие о романтике, охотники за длинным рублем и беззаботные молодцы, не знающие цены честно заработанному рублю, — всех их, оказавшихся здесь в силу разных обстоятельств, надо было организовать, обучить, приблизить к делу. Не просто расставить их по местам, дать работу, а сначала на-







учить их работать, пропустить через курсы и школы, пробудить вкус к труду, захватить, увлечь».

Эти слова я вписал в блокнот еще до отъезда, но по-настоящему понял их смысл уже на месте, когда день за днем мы встречались с людьми удивительно разных, интересных и подчас очень непростых судеб. Вскоре после прилета я спросил Валерия:

— Мы уже третий день на стройке, а ты еще не сделал ни одного кадра!

— Пока я его не вижу...

— А краны-тысячники, а «белазы», а скалолазы, а солнце, играющее в бурлящем Енисее, а искры сварки, а плотина ночью?..

— Потом, потом, если время останется. Потому что все это — еще не стройка. Валерий Корешков начал снимать — работать! — на пятый или шестой день, когда, как мне показалось, обошел все и вся, и заработал так, что еще через несколько дней нас, точнее Корешкова, уже знали не только в штабе, но и на любой точке основных сооружений, с нами здоровались и на самой стройке, и в «Черемушках», прекраснейшем поселке строителей ГЭС, и в Саяногорске, молодом сибирском городе... Встретив нас на дороге, останавливались «белазы», и водители выражали сожаление, что не положено брать в кабину «пассажиров»...

Да, дело действительно пошло, но времени оставалось в обрез. Наблюдая за Валерием в эти спрессованные минуты, я почувствовал: все снимки непременно должны получиться, потому что они давно найдены, и фоторепортер, не так-то легко завоевавший доверие людей, не сможет допустить, чтобы оно было потеряно.

Изучая «характер» стройки, мы оба, совершенно независимо друг от друга пришли к одному решению: непременно надо показать сложившееся здесь отношение к труду — аккуратность во всем, точность, чувство ответственности за любую мелочь.

Видно, не место в этой статье рассуждениям о коварном, хотя и достаточно часто употребляемом термине «видение» (коварном — потому что, к сожалению, термин этот нередко используется в качестве последнего защитительного аргумента в споре о работе, не вытравивающей на приличный фотожурналистский уровень: «Я так вижу!» — и все тут!), но не сказать о своеобразии авторского подхода к решению темы — не могу.

На мой взгляд, выразить какие-то важнейшие, опре-

деляющие человеческие качества, которые вот в таком серьезном деле только и выявляются по-настоящему, — задача и более трудная, и в конечном итоге более благодарная для фотожурналиста, чем поиск эффектных композиций. Думаю, именно к этому стремился мой коллега. Конечно, его интересовали необыкновенные масштабы стройки и то, какими хрупкими смотрятся могучие механизмы на фоне циклопических массивов Саян. Но это — уже потом. А сначала — люди, с их увлеченностью, с их заботами. Человек, который, как известно, в труде — красив и содержателен.

О человеке Валерий Корешков стремится рассказать прежде всего. Самая трудная задача для фотопублициста. С моей точки зрения, снимки Корешкова, при всей их внешней неброскости, отличаются глубиной.

В снимках — судьбы.

Вот совсем еще девочка, робко входящая в свой первый трудовой день.

Вот один из ветеранов — хозяин и стройки, и целого края.

Вот тот самый кадр с люлькой, сделанный в самолете: люди летят сюда надолго, край обживается.

Вот улицы поселка, обычные жанровые сценки, но именно такие живые, каждому понятные бытовые эпизоды как бы разрушают расстояния, приближают к нам и этот дальний край и его людей.

Показать не только особенное, лишь Саянам присущее, но и общее, продиктованное законами всей нашей жизни, — вот двуединая задача публициста. Если она не потеряется в работе, рассказ получится многомерным, объемным.

Сегодня, когда на журнальных страницах порой замечаешь определенную диспропорцию между репортажным и «чисто художественным» снимком, когда все больше фоторепортеров начинает заниматься книгами, альбомами, выставками, стендами, рекламой, витринами и т. п., публицистический фотосюжет о рабочем человеке, о его духовном состоянии, о наполненных поэзией и значительностью отрезках жизни, сюжет, в котором четко чувствуешь пульс жизни, на мой взгляд, становится фототемой № 1. Вот уже второе десятилетие этой теме верно служит Валерий Корешков. И поэтому, снимая строителей Саяно-Шушенской ГЭС, фоторепортер вправе был руководствоваться своим опытом, фантазией, своим видением того, что создается







на берегах Енисея, в Карловом створе.

— Профессия человека — одно дело, характер — совсем другое, — так говорил Евгений Баранюк, удивительно богатой души человек, электросварщик высшей категории из Усть-Илимска, вместе с которым мы прожили в одной комнате эти две недели. — Так вот, человек получает шестой разряд и думает, что это все, своего, мол, добился. Нет, братец, разве шестой разряд — ступень высшая? Высшая ступень, скажу я вам, — доверие. Когда тебе доверяют любую работу, вот тогда только можешь сказать, что кое-чего достиг... Окрыленность доверием. Увлеченность делом государственной важности, которое стало и твоим личным делом, частью твоей жизни. Гордое чувство хозяина и этих краев, и этой огромной стройки, и всей нашей страны, устремленной в завтра. Вот что объединяет наших новых друзей — людей, приехавших сюда, в Саяны, возводить ГЭС.

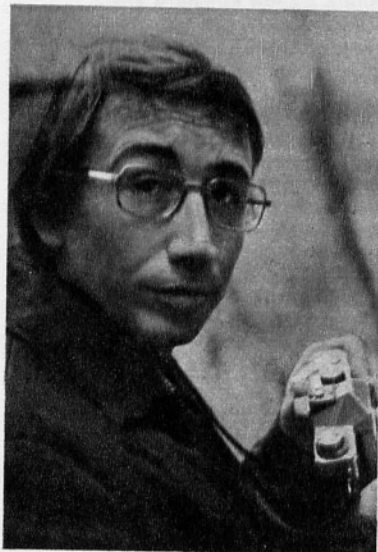
Об этом — рассказ. Он и сегодня, когда ГЭС вступает в строй, не завершен. Скорее — мы написали только первые его строчки...

**ФОТО  
ВАЛЕРИЯ  
КОРЕШКОВА**

ИЗ ОЧЕРКА  
О САЯНО-ШУШЕНСКОЙ ГЭС



## Владимир Богатырев Чукотка далекая и близкая



СЕРГЕЙ ЦИХАНОВИЧ

Сергей Циханович. Вряд ли кто слышал это имя, кроме вгиковцев, среди которых Сергей заканчивает курс наук на операторском факультете. Трудно пока предположить, достигнет ли высот автор представленных здесь фотографий. Эти снимки — начало, но они обещают многое. Пора любительства — стартовая площадка будущего профессионализма.

Я говорю «пора любительства» с определенной долей условности. Как-то не považивается язык назвать выпускника ВГИКа — профессионального кинооператора — любителем применительно к тесно соприкасающемуся с кинематографом искусству фотографии. ВГИК ведь — это и профессиональная фотошкола. С той, правда, поправкой, что школа эта прививает своим питомцам навыки не фотохудожников, а технически грамотных фотографов. Отсюда и традиционная система обучения, в основе которой этюды, упражнения, отработка композиционных приемов и прочее.

В чем заложен успех чукотского цикла Сергея Цихановича? А успех мне кажется несомненным. Так вот — вгиковская фундаментальная подготовка. Не совсем обычные условия работы среди ученых-этнографов. И, смею предположить, достаточное количество свободного времени, возможность осмотреться и снимать без спешки.

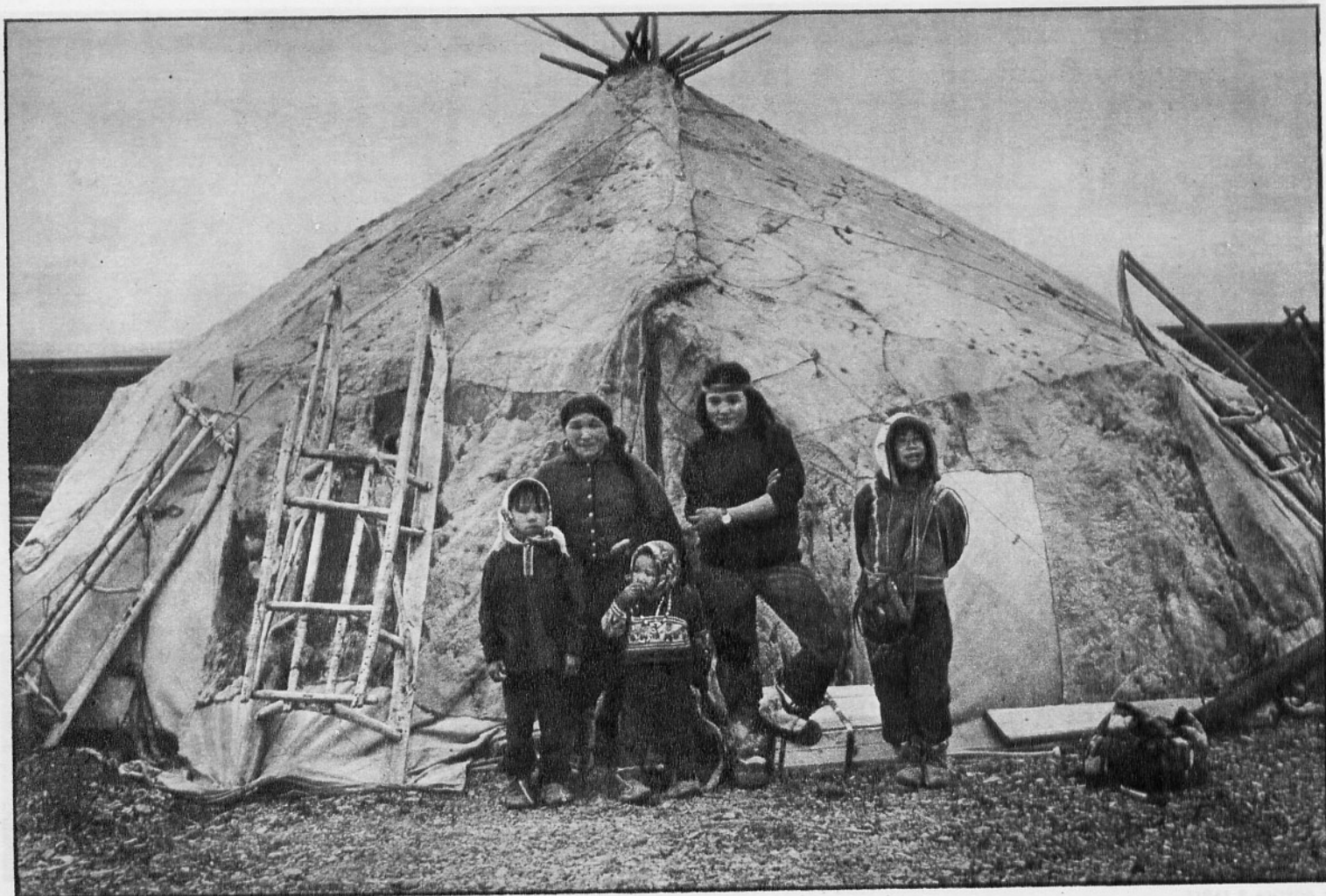
Первое, что обращает на себя внимание в снимках, — нетрадиционность сюжетного набора. Затем — простота, непритязательность построения каждой отдельной фотографии. И еще — стилевое разнообразие, свойственное начинающим авторам, свидетельство, так сказать, выбора школы...

Пейзаж, напоминающий спокойную кисть Рокуэла Кента. Остроракурсная композиция с головой лошади... Протокольная ясность этнографического портрета... Не сразу отдаешь отчет, что сделано все одной рукой. Однако одно обстоятельство придает снимкам особую привлекательность: почти в каждом из них — ненавязчивые приметы времени. Сергей заканчивает ВГИК. Вероятнее всего, он пойдет в кинематографию, а не в фотографию. А жаль...

ЧУКЧА-ОХОТНИК







НАШ ЛЕТНИЙ ДОМ — ЯРАНГА

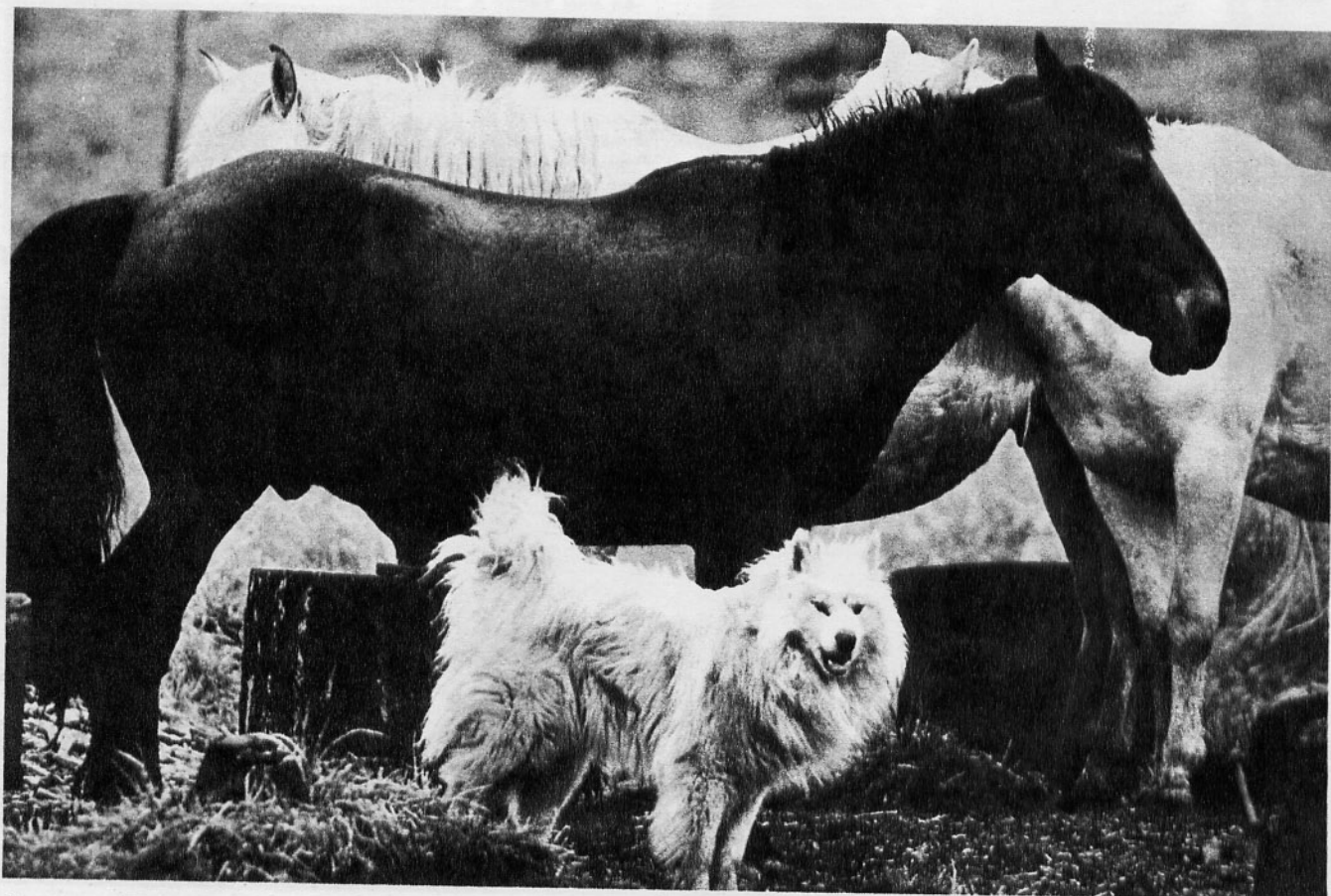
ЗВЕРОБОИ



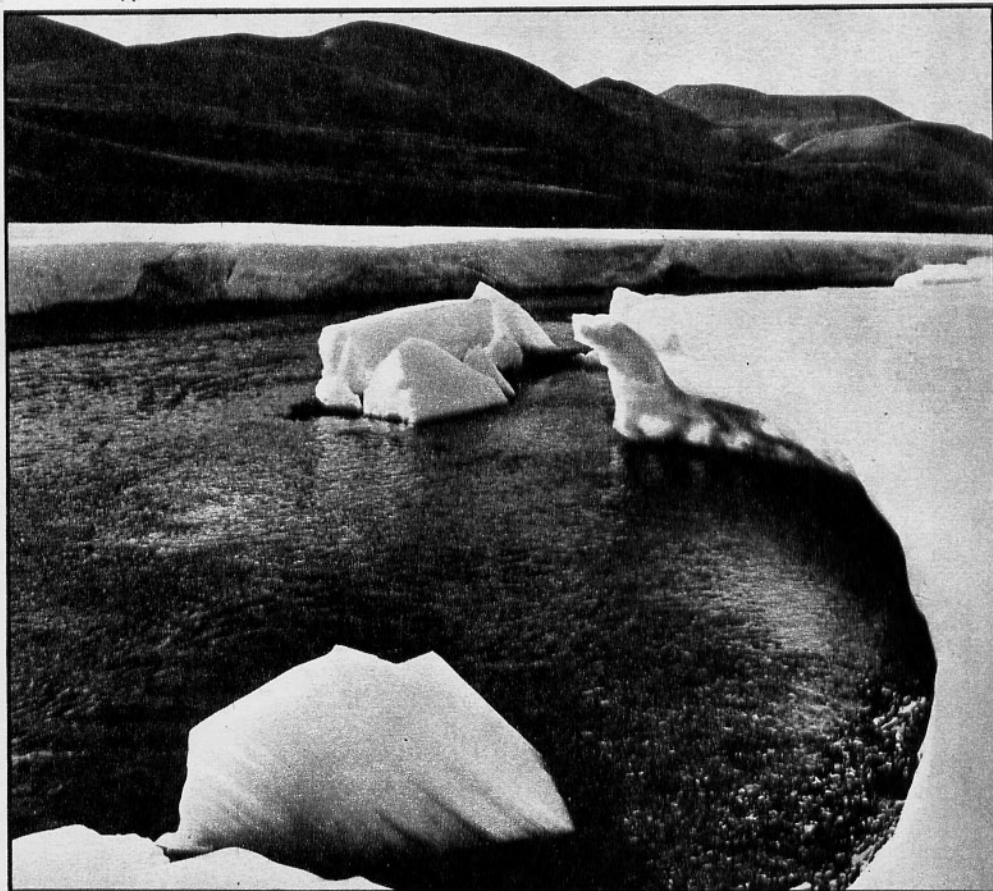


ДОРОГА В ТАЙГЕ

В ПОГОЖИЙ ДЕНЬ







ИЗ ЦИКЛА «ЗЕМЛЯ ЗА ГОРИЗОНТОМ»

ЛЕСНОЕ ОЗЕРО









НОВЫЙ ПОСЕЛОК

## Сергей Циханович Обыкновенная экзотика

Каждый второй, пишущий о Севере, пытается разгадать загадку «полярной ностальгии», «северного притяжения». Действительно, встреча с Севером остается в памяти на всю жизнь. Когда четыре года назад мне предложили поехать на Чукотку в качестве кинооператора и фотографа экспедиции Института этнографии АН СССР, я не сомневался, стоит ли ехать. Конечно же, стоит. К тому времени мне уже довелось побывать в этих краях со студенческим стройотрядом. Тогда привез около 20 снятых пленок и... ни одного по-настоящему интересного кадра. Теперь предстояла новая попытка. Наша экспедиция побывала в самых дальних и труднодоступных уголках Чукотки. Мы кочевали по тундре вместе с чукчами-оленьеводами, жили на побережье Восточно-Сибирского моря у охотников-зверобоев, летали с передвижным медицинским отрядом по омо-

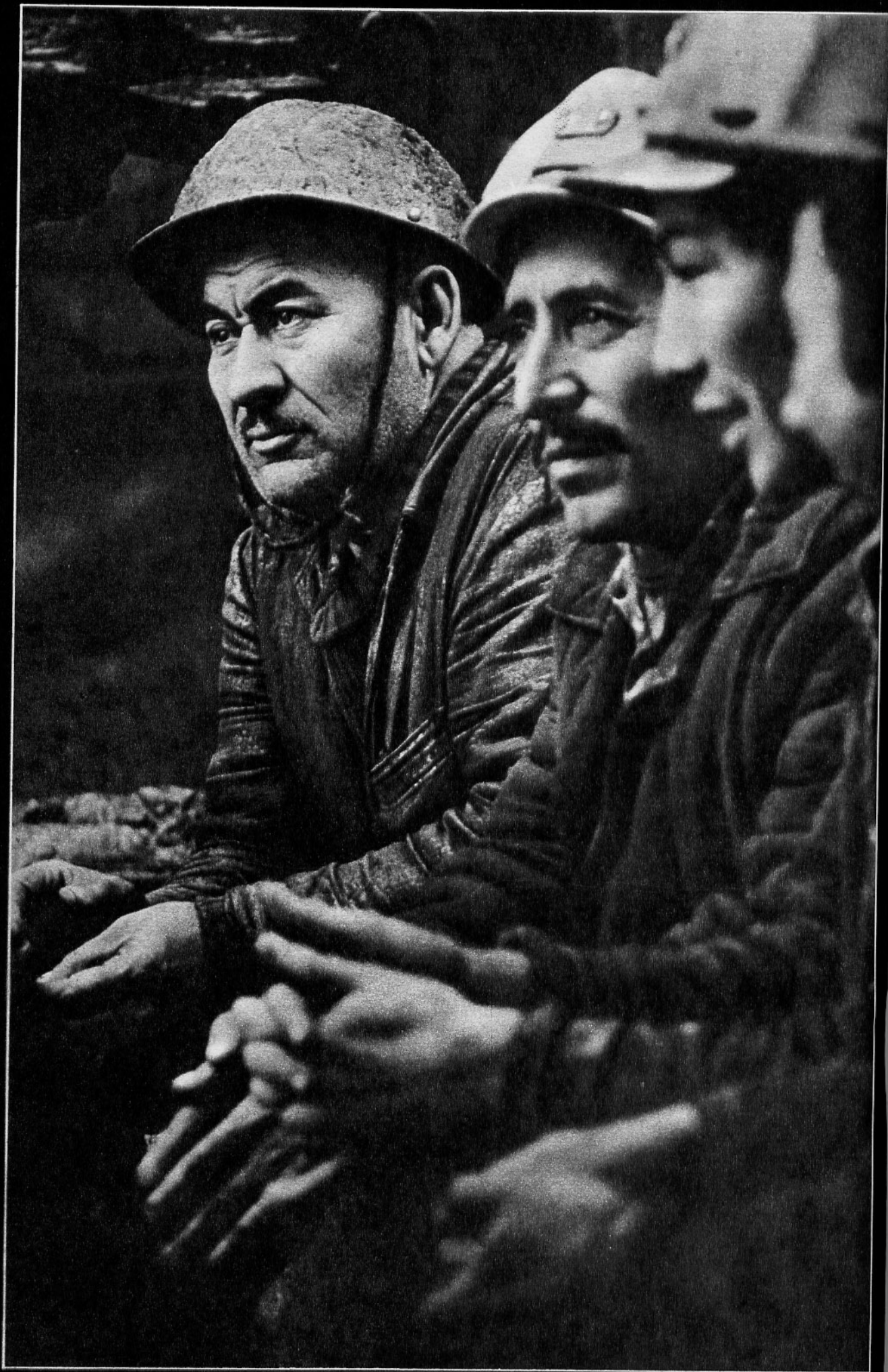
лонской тайге, неделями ждали погоды на далеком острове Врангеля. За этой поездкой последовала другая, третья... Я старался, чтобы фотоаппарат был всегда со мной. Ведь снималось не какое-то определенное событие — повседневность. Вскоре наши спутники уже не обращали внимания на камеру, она стала привычной для них. На смену первым и, может быть, случайным впечатлениям пришло желание глубже и полнее узнать эту землю, показать ее в зримых образах. Сложность была не в том, чтобы увидеть, зафиксировать что-то интересное. Весь этот окружающий мир был пестр и ярок. Нужно было лишь найти подходящую форму, те рамки, заключив в которые какую-то деталь, характерную черточку, частичку этого мира, мы не потеряли бы целостности впечатления. Я долго пытал-

ся снять кадр, в котором была бы вся Чукотка. Конечно же, это было наивно. Одной краской, одним штрихом портрет Чукотки не нарисовать. Видевший Чукотку ее не забудет. Многое здесь поражает наше воображение. Но проходит неделя, другая, и первоначальная экзотика становится повседневностью, условием существования. И ты уже не удивляешься снегопаду в июле, а охотники, уплывающие во льды за моржом и нерпой, становятся ничуть не экзотичнее деревенских жителей, отправляющихся на сенокос. Все просто и обыденно... пока не расстанешься с этими краями. Тогда-то и происходит превращение прозы в поэзию. И фотография, снятая порой просто на память, вдруг обретает новый, неожиданный смысл. Природа Севера причает к «высоким» категориям. Бесконечность времени и

пространства здесь не абстрактна — это часть бытия. Борьба и единство с Природой — образ жизни. Мир этот гармоничен и един, хотя иным цельность его покажется ограниченностью. В одном из чукотских поселков я увидел картину, в чем-то, наверное, символичную: дворик, каких тысячи, полощущееся на ветру белье и девочку-первоклассницу на самодельных качелях. Необыкновенным было то, что в десяти шагах от этих качелей, за спиной у девочки начинался Океан. Огромный и безмолвный Ледовитый океан. Увы, кадр этот остался только в памяти. Но та же идея, тот же смысл мне видятся во всех других фотографиях цикла.

КОМПАРСФ79

ВИКТОР ЗАГУМЕНОВ НЕФТЯНИКИ ТУРКМЕНИИ





## Валентин Михалкович О циклах

Определенное количество фотографий, которые объединены общей темой или замыслом фотомастера, называют серией. Такое понятие привилось, стало общеупотребительным. По моему личному ощущению, оно не является удачным: в понятии «серия» есть некий оттенок механистичной повторяемости одного и того же. «Запущена в серию» — так говорят на заводах, вообще на производстве о каком-либо новом аппарате, какой-либо машине, когда она прошла все испытания, полностью отработана во всех деталях и узлах и направлена в массовое производство. Снимки, пусть даже объединенные чем-либо, все равно не являются буквальным, механическим повторением друг друга, они не «запущены в серию». Каждый раз решается своя творческая задача, каждый снимок отличен от предыдущего, обладает своим, более или менее выявленным своеобразием.

Мне могут возразить: понятие «серия» широко применяется в телевидении — говорят, например, о «многосерийном фильме» и различают два типа их: первый — когда фильм состоит из отдельных, сюжетно законченных выпусков, и второй — когда в каждом выпуске сюжет обрывается «на самом интересном месте» и в следующем отрывке действие продолжается с того момента, на котором остановилось в отрывке предыдущем. Первый тип многосерийного фильма и называют «серией», второй же тип — «сериалом».

Совсем иное дело в фотографии. Телевизионная серия

состоит из разных по своим сюжетам отрывков, но сами эти отрывки по разворачивающемуся в них действию однотипны, зачастую вообще стандартизованы, сформированы из похожих, все время повторяющихся блоков событий. Если же фотограф в своей «серии» стремится к всестороннему анализу и хочет разрабатывать избранную тему пластически изобретательно, он придерживается прямо противоположного принципа, и тогда термин «серия», мне кажется, способен лишь запутать дело.

Гораздо ближе рассматриваемому явлению понятие, которое давно существует в литературе, — «цикл». Цикл стихов, цикл рассказов... В этом термине нет смыслового оттенка механической повторяемости. Его я и буду употреблять в дальнейшем, говоря о фотографиях, объединенных темой или замыслом.

В чем принципиальное отличие фотоочерка от цикла фотографий? Видимо, в чем-то оно близко разнице между очерком художественной литературы и стихотворным циклом или циклом рассказов.

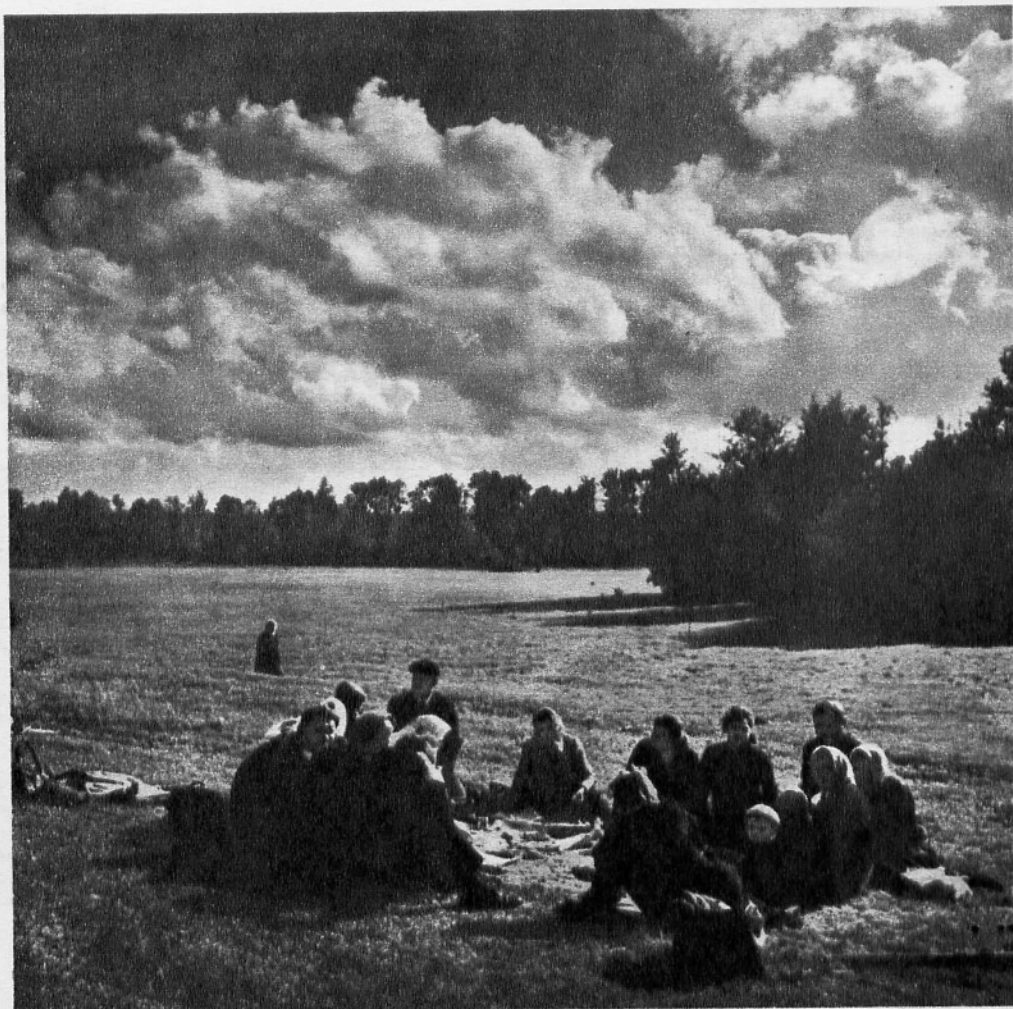
Положим, очеркист отправился в командировку, чтобы описать сев в колхозе, пуск гидроэлектростанции или просто людей одного завода. Автор может излагать увиденное в хронологическом порядке. Может нарушить хронологию — располагать фрагменты в произвольном порядке. Но в любом случае очеркист должен быть объективен — он не может заменять происходящее своими домыслами и представлениями. Поток событий — в его внеш-

АЛЬГИМАНТАС КУНЧЮС ИЗ ЦИКЛА «ВОСКРЕСЕНИЯ»









нем выражении — оказывает давление на очеркиста, ограничивает его творческую волю.

В цикле стихов или рассказов все иначе. Именно автор возносится здесь над внешним, над течением жизни. События действительности существуют не сами по себе — они «переплавляются» в страсти, чувства, мысли художника. Высказывать их автор может непосредственно, единицы цикла следуют друг за другом в произвольном порядке, сталкиваются, усиливают, укрупняют друг друга, переключаются между собой. И только обозревая весь цикл полностью, заметишь не объективный, внешний, но внутренний, поэтический порядок скрещивающихся и расходящихся тем.

В фотографии, как и в литературе, можно выделить несколько принципиальных вариантов цикла. К одному из них относится, скажем, «Воскресенья» Альгимантаса Кунюса. Воскресенье — это волнующее время, обрыв налаженной трудовой деятельности. Кунюс снимает результат того, как люди сталкиваются с этим обрывом. Художник не представляет нам течение, развитие нетрудового дня — от утра до вечера. Он демонстрирует страсти, чувства людей — от поющей, переливающейся звонкими аккордами радости «Мальчика с транзистором» до трогательного драматизма фигуры старика, надевшего свой воскресный костюм и с какой-то ностальгической печалью смотрящего на развлечения молодежи («На мосту в Паланге»). Реальное событие здесь переплавилось в эмоции, принадлежащие не столько художнику, сколько его моделям. Схваченные объективом чувства разнообразны; «Воскресенья» — это мозаика, творческой волей сложенная из самых разнообразных кусочков. Будучи сложенной, она «работает» как единое целое — создает ощущение воскресенья, времени радости и времени праздности.

Иные конструктивные характеристики имеет, например, цикл Олега Макарова «Байкал». Здесь тоже взято распространное событие человеческой жизни — знакомство с новым местом, с неизвестной прежде географической средой. Это событие также можно разложить на ряд типовых ситуаций и чувств, ими вызываемых. В незнакомом месте прежде всего отмечаешь необычное — в природе, в людях, в архитектуре, в нравах; короче, фиксируешь то, что отличает данную среду. У Макарова все это есть — необычные явления природы, экзотичные ландшафты, жанровые сценки. Цикл и начинается таким мощным аккор-

дом необычности — снят так называемый «пепельный свет» вокруг луны. Но в отличие от маленького круга, который видишь в средних широтах, здесь круг пепельного света огромен, в полнеба, он касается вод озера. Явление кажется гигантским, пугающим, поражающим воображение. Впечатления автора, отложившиеся в снимках, внешне организованы, скомпонованы в определенном порядке. Композиция трехчленна: сначала несколько ландшафтов, затем кадры с людьми и наконец — снова — природа; здесь, в конце, преобладают снимки с животными — пасущиеся на лугу лошади, птицы, взлетающие с водной глади. Первая и третья части пластически между собой переключаются: в центре той и другой находится кадр с деревом. Деревья разные. В «увертюре» дерево как бы скособоечно, ветви растут только с правой стороны; видимо, постоянно дующие здесь в одном направлении ветры так деформировали крону. В финале цикла оно — приземистое, раскидистое, угловатое, такие часто рисуют японские художники. Несмотря на эти различия, общность предмета изображения заставляет зрителя сближать обе части. Кроме того, цикл открывается фотографией с пепельным светом — огромным зрелищем, которое предложила природа, и заканчивается фотографией облачного неба и вод озера с отразившимися в нем тучами — заканчивается мотивом огромности, беспредельности природы. Композиция закруглена, замкнута.

Кроме внешнего, фабульного порядка, в цикле Макарова есть порядок внутренний, созданный или, скорее, подчеркнутый, акцентированный художником. Это пластическое противопоставление мира человеческого и мира природного. В мире природы нет прямых линий, нет композиционной уравновешенности. Линии плавны или прихотливо изогнуты, острые углы отсутствуют. Напротив, рыбаки, тянущие сеть, расположены строго симметрично, композиция здесь предельно уравновешенна. Противопоставление миров особенно заметно в двух фотографиях. В той и другой — по две фигуры: черная и белая. На одном снимке девушка в белом свитере играет на баяне, другая, в черном халате, стоит над нею, прислушиваясь к игре. Группа крепко сбита, обе фигуры тесно связаны. Все здесь построено на прямых линиях, и эта прямолинейность подкрепляется правильностью, геометричностью изб на втором плане, линиями жердей забора.

На другом снимке — черная лошадь и рядом с ней белый

жеребенок. Линии тут плавны, округлы, композиция горизонтальна, в противоположность вертикальной в предыдущем кадре, что еще больше подчеркивает ширь, размах пространства.

Геометричный, уравновешенный, организованный мир человека и привольный мир природы в цикле О. Макарова пластически конфликтны. Если человек стремится внести в природу свой порядок, так вот результаты: круглый чан над костром, в нем уложен ряд рыбы. Результат укрощения природы невелик, кажется мизерным. Пантеистически настроенный автор «Байкала» потрясен, очарован могуществом сибирской природы. Своими снимками он как будто говорит, что человеку еще далеко до ее полного покорения.

Цикл Макарова сюжетен. В нем есть и внешний сюжет (трехчленная композиция), и сюжет внутренний (противопоставление мира природы и мира человеческого). «Байкал» как будто находится на грани между очерком и циклом. Он еще не освободился от внешней упорядоченности первого, но уже приобрел внутреннюю, авторскую, поэтическую организацию, которая свойственна циклу.

По жизненной ситуации, лежащей в основе замысла, болгарский цикл Антанаса Суткуса аналогичен «Байкалу» — здесь тоже происходит знакомство с новым местом, с новой средой. Казалось бы, эта ситуация должна наталкивать на привычный туристско-экскурсионный комплекс представлений: путешественник отмечает экстраординарное, непривычное в людях, в пейзажах, в архитектуре. У Суткуса, напротив, все обычно, незкзотично: гуляющие в парке, девушка перед домом, женщины, собравшиеся посудачить за шитьем, летнее кафе и его посетители. При всей будничности увиденного, исходит от снимков какая-то мощная экспрессия, властно берет зрителя в плен, заставляет долго всматриваться в кадры.

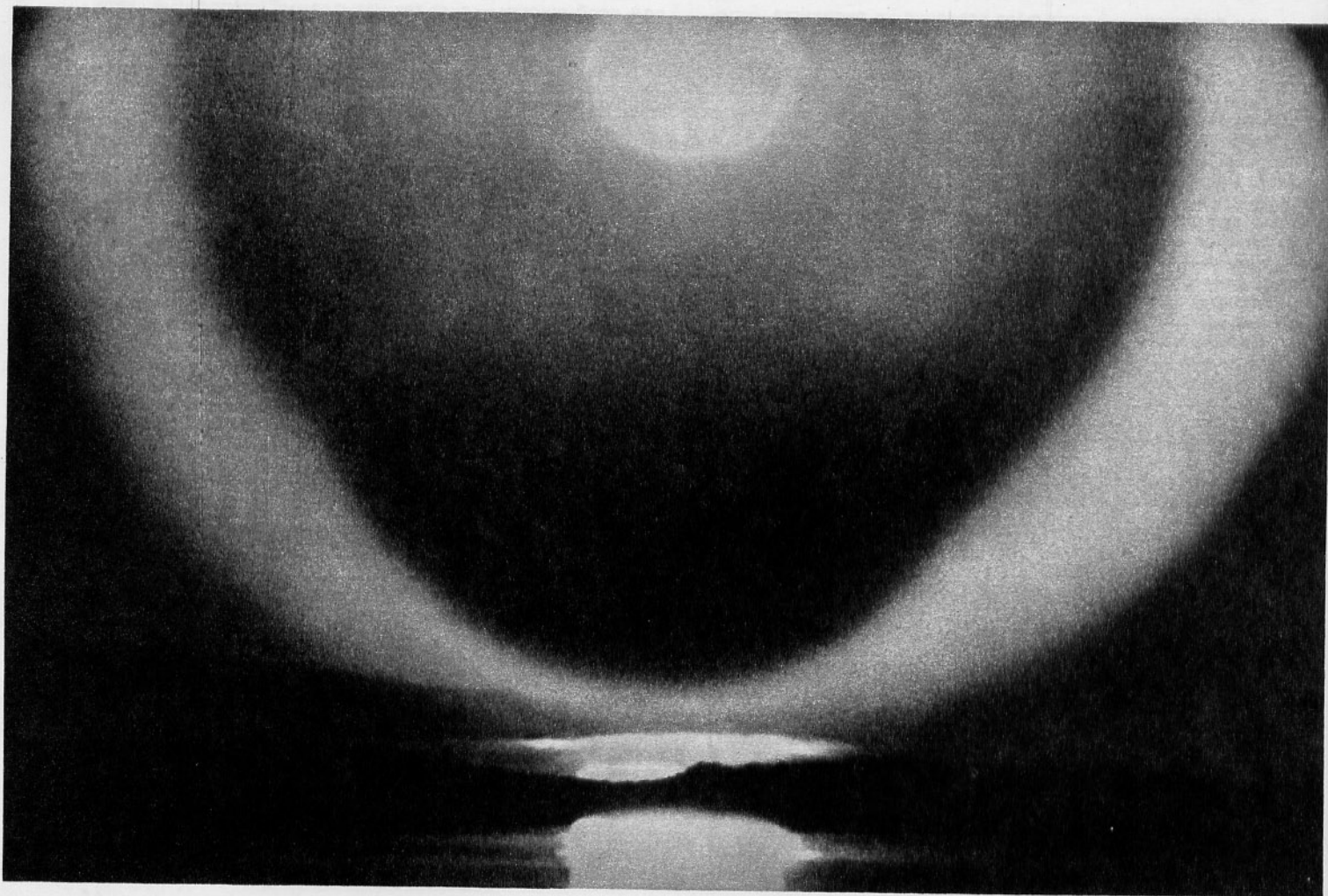
В цикле есть фотография «Концерт лауреатов». Двое сестер-близнецов. Как будто одно лицо. Только присмотревшись, начинаешь отмечать расхождения — не разительные, но существенные. У левой — чуть более плоский лоб, чуть больше прищурены глаза; у правой же они широко,

доверчиво открыты. Плотнее у левой сжаты губы, у правой рот приоткрыт в смутной, легкой полуулыбке. Левая со своим наигранно-кокетливым выражением как бы приземлена; правая — вся искренность и нежность, полунаклонена к сестре и как бы устремлена вверх. Одно лицо здесь раздвоилось — было одним, скажем, земным, и вот оно уже другое — возвышенное. Так всегда бывает в текучей, вечно меняющейся жизни: фотограф улавливает одно мгновение, одно состояние предмета, а через минуту модель мучится сомнением — то ли, наиболее ли существенное он увековечил на пленке. Суткус мастерски решает эту извечную дилемму фотографии: он не ловит что-то одно, определенное. Он снимает столкновение, конфликт состояний, объемов, предметов, лиц, фигур. Каждая фотография цикла — это пластическая запись такого конфликта. У Макарова в «Байкале» противостоящие мотивы были разнесены по разным снимкам. У Суткуса такого деления нет, конфликтные мотивы сбежались, нашли себе место в каждом кадре. В болгарском цикле нельзя увидеть внешний сюжет, внешнюю организацию, которую мы отметили в «Байкале». Фотографии литовского мастера тематически даны вразброс, цикл пестр и мозаичен, но именно внутренний конфликт каждого снимка приводит к единству, целостности.

Как выражены эти конфликты? На снимке «Созополь» столкновение представлено как бы в химически чистом виде. Это две близко сошедшие стены, одна освещена солнцем, свет четко моделирует неровности, шероховатости материала, стена производит впечатление чего-то мощного, природного. Вторая стена погружена в тень, она интенсивно черна; в кадре напряженно противостоят друг другу светлое и монотонно-мрачное.

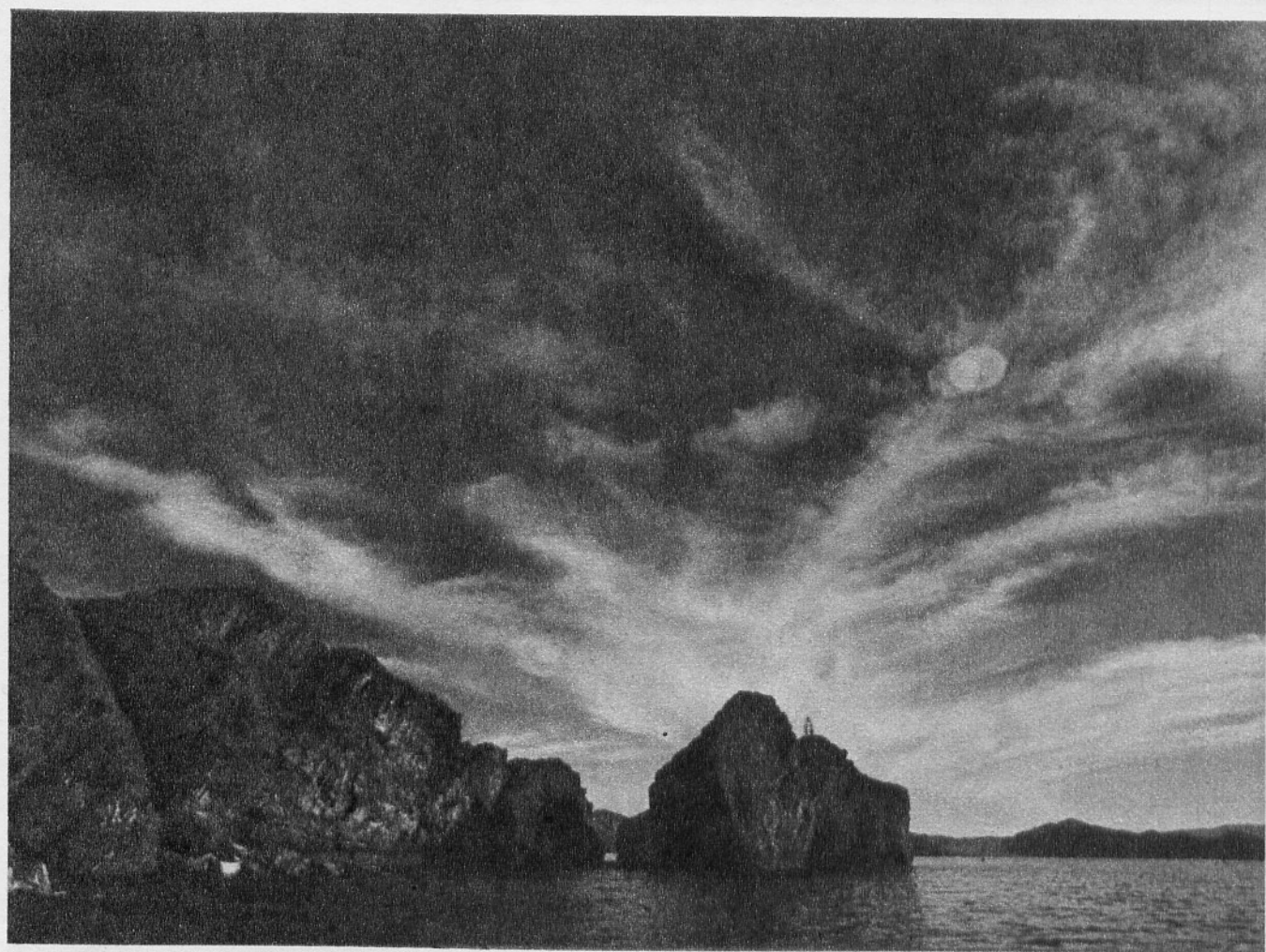
Можно восхищаться изобретательностью Суткуса, умеющего даже в самом бытовом, в самом что ни на есть обычном материале найти эту пластическую конфликтность, столкновение изобразительных мотивов. Снимок, названный «Мисс Бургас», по бытовому своему содержанию кажется чрезвычайно простым, это типичная жанровая сцен-

ОЛЕГ МАКАРОВ ИЗ ЦИКЛА «БАЙКАЛ»











ка. Юноша и девушка. Задумчивы их взгляды, направленные куда-то за пределы кадра. Каждый видит что-то свое... Снимок был бы действительно простым, если бы не был построен весь на диагоналях — например, на диагоналях взглядов юноши и девушки. Черные волосы героев снимка тоже расположены на диагональной линии, пересекающей пространство фотографии; на диагонали лежат белые пятна одежды. Эти линии вступают в явное столкновение с геометрией стены, состоящей из отдельных четких квадратов-панелей. Изобразительная структура снимка сама в себе несет тему конфликтности.

Или второй снимок — «Полдень». Женщины с шитьем, вышедшие погреться, посудачить, уселись на вынесенных стульях вдоль стены. У всех женщин — милые, приветливые лица, от группы веет покоем, умиротворенностью, прелестью этого симпровизированного на скорую руку собеседования. И рядом — иной пластический мотив: вытянутое в глубину пространство улицы и шагающие по ней мужчины, друг другу в спину, какие-то волевые, сосредоточенные. И как связь между двумя разнохарактерными мирами — фигура мальчика...

Фотография «Ослик» сюжетно проста — диагональ дороги и повозка с осликом на ней. Дорога наклонена, «завалена» к левому нижнему углу снимка. Фигура ослика «завалена» в противоположную сторону. Суткус как бы заново создает ходячее выражение «упрям как осел». «Отблески города» — это настоящее повествование в пластике, со сложной фабулой, хотя, казалось бы, здесь зафиксирована всего лишь моментальная, мимолетная сценка. Почти две трети фона занимает большая стеклянная витрина, в ней отражаются здания, прохожие. Рядом с витриной — черная дыра дверного проема. На выступе фундамента перед витриной сидят двое ребят. Один набычился, смотрит исподлобья... Второй сидит на границе витрины и черного проема, фигура повернута к улице в три четверти, как будто малыш при первой опасности готов нырнуть в эту спасительную черноту, спокойную, безмятежную. Первый малыш более смел — он упрямо встречает поток городских впечатлений.

Светотеневой контраст входит важнейшим смысловым фактором в наиболее выразительные фотографии цикла.

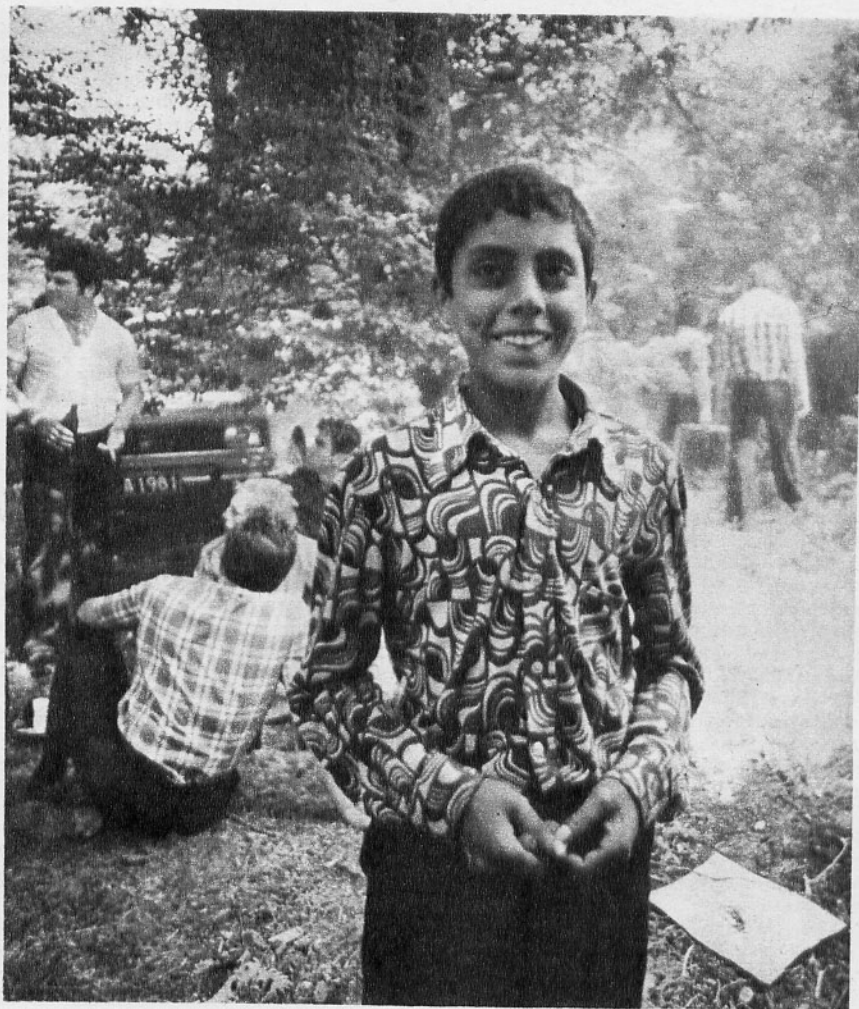
В «Портрете молодой женщины» темнота — густая, вязкая, тягучая — занимает нижнюю часть кадра. Из нее вырывается, выплескивается овальное, белое женское лицо. За плечами женщины — серый двухэтажный дом со светлыми окнами. Жесткая геометрия дома напряженно контрастирует с округлостью женского лица. Напряженность подчеркивается тревожным ритмом ветвей дерева в правом верхнем углу снимка. И, наконец, поразительная по заложенному в ней смыслу фотография «На прогулке у моря». Поляна вся усеяна опавшими листьями. На заднем плане — голые, прямые стволы деревьев. Это одновременно и осень природы, и осень человека, поздняя осень. Старуха откинулась назад, она хохочет. Этот смех конфликтен по отношению ко всему — к черноте, к опавшим листьям, к печальной прямизне стволов...

Смех побеждает смерть, радостная жизнеутверждающая нота карнавально торжествует над приметами увядания... Ученые-литературоведы различают два типа повествования. Один — когда внешней логикой объединяются разнородные, разнохарактерные фрагменты, когда они сочетаются по смежности; и второй — когда соединяются внутренне однородные, схожие куски. В рассмотренных циклах мы были свидетелями того, как нарастают усилия художников, чтобы разнохарактерные сюжеты превратить в сходные, однородные. У Кункуса однородность достигалась тем, что снимки вводились в рамки одной, типичной ситуации человеческого бытия — в «праздное время».

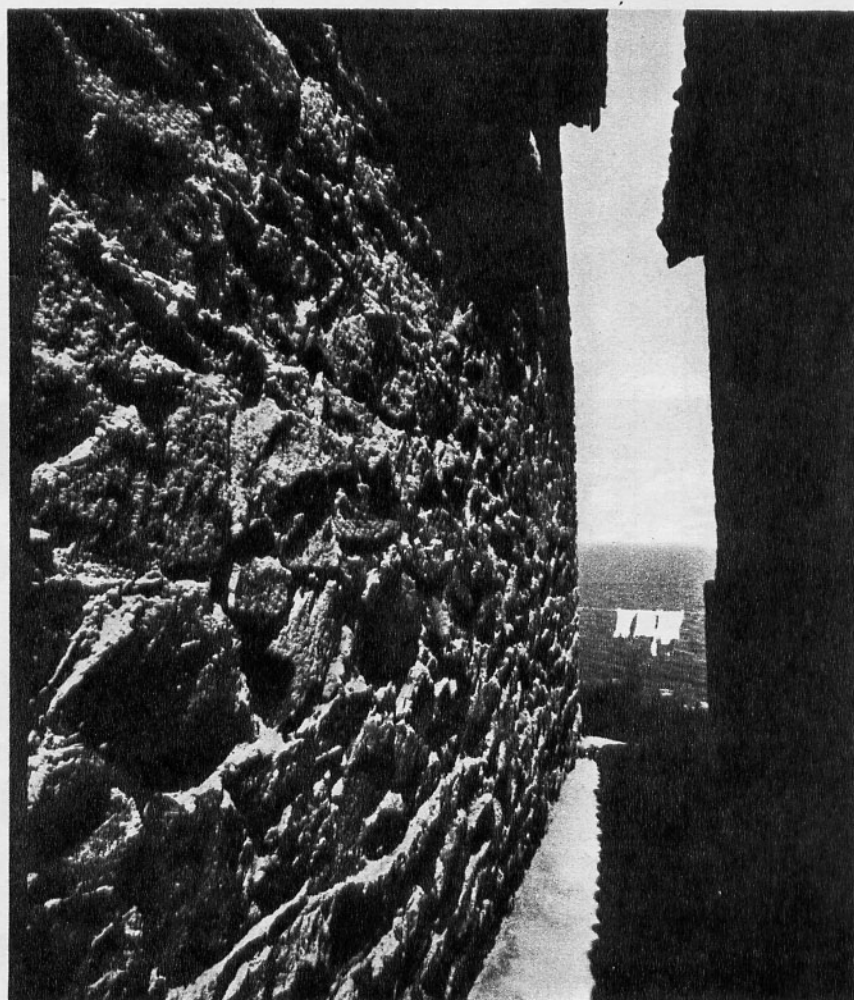
У Макарова в набор сюжетов вносилась сотворенная художником организация — пластический конфликт природы и мира человеческого. У Суткуса конфликтность стала доминантой каждого снимка, и они, будучи разноплановыми по предметам изображения, оказались однородны именно в силу своей внутренней конфликтности. Может быть, как раз это художническое стремление субъективно поэтически организовать разношерстный материал и превращает набор фотографий в цикл — в нечто целостное, слитное, спаянное?

АНТАНАС СУТКУС ИЗ БОЛГАРСКОГО ЦИКЛА



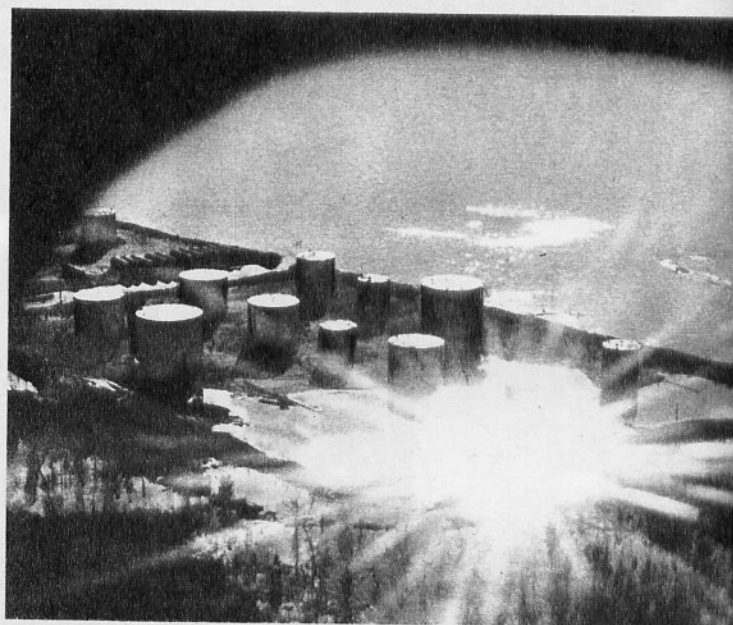
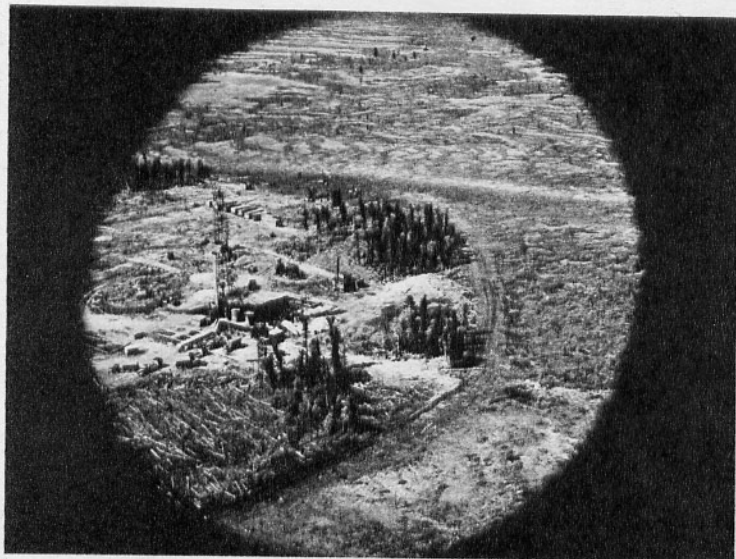






# КОМПРО79

ДМИТРИЙ БАЛЬТЕРМАНЦ ТЮМЕНСКИЕ БУДНИ







ДМИТРИЙ ДОНСКОЙ

С самого босоногого малолетства фотография норовила скрыть свое «плебейское» происхождение. Нескладной отроковицей, гадким утенком тянулась она к кисточкам и гриму, во-всю стараясь походить на старушку-живопись. Старушка была еще прелесть как хороша, а главное — благородных кровей! Чего уж тут ни пустишь в ход: и «бромойли», и монокли, и ретушь, и «рошеры» — все, все, лишь бы забылось поскорее страшное родовое пятно — механистичность воспроизведения!

Сейчас, в конце XX столетия, в нынешний юбилейный — 140-й со дня рождения дагерротипии — год, притязания на «чистоту происхождения» воспринимаются с улыбкой вежливого недоумения. Фотография давно уже вхожа в Храм Искусств. И все же слова «живопись», «живописно» не раз приходили мне на ум, когда фотограф Дмитрий Донской устроил у себя на квартире настоящее многоцветное весеннее половодье. Ступить уже было просто некуда, а хозяин жестом фокусника брал очередной пакет из-под «агфы», и на пол хлестал новый радужный поток... И я невольно думал о младенчестве одиннадцатой (считая Каиссу) музы, невольно благодарно изумлялся универсальности законов диалектики, ибо передо мной были прекрасные плоды тех давних, наивных устремлений юной честолюбивы...

Любуясь снимками, я уже пытался формулировать их описание:

«Одной из самых впечатляющих работ спортивного фотожурналиста АПН Дм. Донского является, на наш взгляд, фотография «Овации». Посмотрите, насколько выразительно, специфическими фотографическими методами передает автор восторг рукоплещущей, как бы вставшей в едином порыве аудитории!.. Яркой поэтической метафорой («Жаркий «пятачок») передан эпизод любимой игры миллионеров: прибойной волной, разбивающейся о береговую твердь, сморится ледовая пыль, взвихренная лезвиями коньков...».

Так я натужно формулировал, пока наконец не понял, что «легко читающиеся мысли автора» получаются какими-то куцыми, если не сказать убогими. В самом деле: комплимент ли это автору, если все его мысли и чувства уместаются в нескольких строчках на машинке?!

И еще я понял, как трудно описать эти снимки словами. Это было знакомое ощущение: так же бессилён был я когда-то в своей попытке рассказать ребятам из дома № 2 по Кривоколенному переулку о встрече с Настоящим Футболом. Мы тогда были знакомы с великим британским изобретением лишь по трофейному приемнику, захлебывающемуся неповторимыми импровизациями Вадима Святославовича Синявского. А тут — воочию! — разливная зелень огромного поля, яркоцветмаек, трусов, гетр, роскошно-желтый лоснящийся мяч, синхронные вздохи тысячеголовых, убегающих в небо трибун... Это был праздник цвета, нарядный, как Первое мая, сминающийся восторгом цыплячьей грудью восьмилетнего гражданина, навеки влюбляющий в удивительную игру футбол, в спорт — разве мог я найти нужные слова?!

«Работая в цвете, я стараюсь передать впечатление от внешней, зрелищной, парадной, что ли, стороны спорта. Это — как бы спорт с трибуны, глазами не очень

искушенного болельщика. Спорт во всем его блеске, динамике, «надчеловеческом» атлетизме, атласности незапятнанных потоммаек», — так определяет Донской свои принципы.

Здесь и основной ключ к «живописности» его работ: цветные фото Донского суть впечатление. Сюжет (тот самый, которым особенно увлекались до импрессионизма) отсутствует. «Бессюжетное» искусство вступает в главный контакт с «эстетическими рецепторами» зрителя, что делает затруднительной словесную расшифровку авторского сообщения. Потому неблагоприятна задача пересказывать содержание фотографий Донского. В любом случае это было бы мое личное впечатление от снимка.

Звук флейты правомочно сравнить с журчанием ручья, только что это скажет ни разу не слышавшему родниково-прохладного, прозрачного голоса флейты?

На эти снимки надо смотреть и отдыхать, как говаривал Матисс о своих «ковриках». Прищурившись, искать затаившиеся в хаосе мазков объемы. Наслаждать глаз фейерверковой звонкостью открытого цвета. Из основного тезиса рождается техника смазки, оказавшаяся на редкость подходящей для решения поставленной задачи, — мощным рычагом «перевода» изображения из плоскости зеркального отражения натуры в сферу образности. Правда, эта техника требовала настоящих «тонн» негативно-позитивной «руды», но и добытый «радий» нередко выпадал самой высокой пробы.

Снимок регистрировал сразу несколько фаз борьбы, поединка, создавая на листе картона иллюзию движения, скорости. Снимок как бы экстраполировал внешний хаос перемещений спортсмена, выявляя своеобразные векторы движения. Смазка великолепно убирала все «лишнее», что было равным аннулированию «разоблачительной» функции фотографии (еще одна черта, роднящая эти фото с живописью). Смазка умело разглаживала складки измятой в борьбе формы, первоклассной ретушью убирала пот, пыль и грязь, косметически удаляла шрамы, ссадины, синяки. Смазка сообщала высокую степень обобщения, позволяющую снимку подняться до уровня символического звучания.

И лишь одна фотография, по-моему, выпадает из всего ряда цветных работ Донского. Дух этого кадра не совпадает с продекларированными принципами: он снят не с трибуны — он сделан из гущи борьбы. И, сработанный теми же формальными средствами, кадр не отражает парадной стороны игры-зрелища. Смазка оказалась не в состоянии «рафинировать» снимок, очистить его от пота. Скорее, наоборот: именно смазка породила хаос. Я предложил автору назвать снимок «Дополнительная пятиминутка», ибо кадр буквально источает вязкость фолла, напряжение и свинцовую усталость последних секунд матча, ускользающую неуловимость мяча, тяжесть висящих на плечах соперников... Разумеется, все это лишь мои личные впечатления. Но название Донскому понравилось...

...Спортивная фотография многолика. Как многолик сам спорт. Как многолика сама фотография. Диапазон «жанров» спортивной фотографии простирается от учебных кинограмм и «голо-информационных» снимков типа «Динамо» Тбилиси — чемпион СССР 1978 г. — до эстетствующих «Геомет-

рий хоккея» и курьезных «Футбольных балетов»...

«Обратную задачу ставлю перед собой, работая в черно-белом материале: показать труд, предшествующий рекорду, работу, преодолеваемую в ходе игры, неудачи, падения, боль, стоящие на пути к пьедесталу, эмоциональные взрывы, сопутствующие успеху или поражению, — записал я по памяти слова Донского. — Если в цвете принципиально неважной становится даже фамилия спортсмена, то здесь для меня главное — человек, его внутреннее состояние, его лицо как индикатор этого состояния. Мои черно-белые снимки — это как бы обратная сторона медали под названием «спорт».

Как видим, перед нами на сей раз творческие принципы документалиста. Донской, можно сказать, одновременно идет двумя путями (отметим в скобках: магистральными путями развития всей фотографии). И я не вижу здесь ничего странного: если хочешь дойти до сути явления, его необходимо исследовать в двух аспектах — сходства этого явления с другими явлениями ряда и его различия с теми же явлениями. В данном случае, говоря суженно, можно, например, так описать подход Донского: в цвете он дает свое представление об идеале — силы, смелости, ловкости и прочих физических кондиций (то есть отличие классного спортсмена от большинства из нас — «надчеловеческий» атлетизм!); в монохромных же его работах наши спорткумиры «приближены» к нам, во всемогущих «звездах» выявляется человеческое.

Обычно, когда хотят сделать комплимент спортивному репортеру, говорят о его «голевом чутье» (популярная реплика на трибуне: «Хомич пошел к воротам ЦСКА — жди туда гола!»). Свою «голевую интуицию» Донской прекрасно показал снимком «Роковое препятствие». Что-то около тридцати медалей получила работа на выставках. И это не единственный снимок, демонстрирующий снайперскую точность фотомастера. Практически в каждом его документальном \* кадре — драматизм, кульминация острого эпизода, яростность эмоций. Донской показывает истинно репортерскую наблюдательность, зоркость. Благо и сам спорт предоставляет немало материала... Интересная это все-таки сфера человеческой деятельности — спорт. Здесь практически легализованы поступки, совершение которых в обыденной жизни либо не совсем прилично, либо попросту подпадает под действие статей определенного свода законов. На стадионе — как на вокзале — можно открыто целоваться и плакать, можно — как на кладбище — в отчаянии рвать на себе волосы, можно — как на базаре — ругаться и орать друг на друга, можно вслух проклинать судьбу и судей — как... словом, в спорте допускается публичное проявление несдержанности, «разоблачительных» функций фотокамеры!... Документальная фотография — всегда сюжетна. Она всегда апеллирует к зрительскому воображению. Зритель как бы разворачивает зафиксированное мгновение во времени, создавая «проекции» в прошедшие и будущие времена. Документальным снимкам мы охотно прощаем композиционные, светотональные, фототехнические огрехи. Иной же раз именно эти погрешности становятся «информативными составляющими» снимка.

Посмотрите, например: плачет многократная чемпионка мира. Всегда невозмутимая, с ровной улыбкой, удивительно хладнокровная — такой мы знаем ее по телеэкранам. И вот слезы... И сразу железная многоборка, плакатно-красивая собирательница медалей превратилась в простую дев-

чушку Люду Турищеву. Конечно, не совсем простую: воле, самообладанию, самоотреченности во имя любимого дела, самодисциплине этой спортсменки можно позавидовать! Необходимые в данном случае нарушения «правил» технического воспроизведения объекта стали элементами содержательными. Техпрегрешения решительное «утверждают»: снимок сделан в чрезвычайно сложных условиях, и ценность его прежде всего в уникальности зафиксированного момента. Так «неряшливость» техники подчас рождает сверхзначение художественного текста.

Донской очень любит отраженный показ события, справедливо полагая при этом, что чем больше персонажей окажется в рамке видеоискателя, тем полнее обрисовывается картина: все мы во многом разные, и по-разному реагируем на одно и то же событие. Неоднократно экспонировался снимок Донского «Цена медали». В лодке — победительнице заезда — восемь гребцов, и лишь один победно вскинул над головой руки. Другим — не до того. Кто-то судорожно хватается ртом воздух. Кто-то согнулся в три погибели, унимая пляску кровавых пятен в глазах. Кто-то просто свалился без сил на дно лодки... Вот она, цена синхронной мощи гребков, упорительного драматизма борьбы «за корпус», «за четверть корпуса», цена празднества локального цвета на фоне отливающей всеми оттенками бирюзы глади канала — вот она, обратная сторона медали.

А это баскетбол... Длинная горизонтальная — «фризовая» — композиция, в которую великолепно вписывается скамейка запасных. Мы не видим, что творится на площадке, да снимок и не о том. Мы внимательно разглядываем персонажей сюжета, сопоставляем их реакции на одно и то же событие, получая в результате обширную информацию о самих персонажах. Никогда не могу обойти молчанием эту фотографию, хотя комментарии здесь, по известной терминологии, излишни. Весьма пикантный, очаровательный просто момент «поймал на мушку» Донской. Да и название неплохое — ироничное, не без едкости («Свободный — прямой по воротам не идет»). В этом кадре автор словно бы снимает кавычки с красивого стилистического оборота комментаторов — «пушечный удар». Да-да, футбольный мяч лишь с трибуны кажется легким пингпоновым шариком. Но, видимо, ни для кого не секрет, что этот «шарик» может стать твердым... ну, скажем, как бильярдный шар... Вот он летит, эта кожаная мальчишеская мечта, летит словно крупнокалиберное пушечное ядро... Затвор сработал не в самый благоприятный момент для игроков «стенки», и мы увидели: оказывается, не всегда наши доблестные рыцари кожаного мяча, наши любимцы готовы, что называется, «поймать на себя шайбу», грудью заслонить ворота!.. Остается только уповать на то, что объектив вездливого репортера поймал момент лишь временной растерянности...

\* \* \*

По моей просьбе Дмитрий достает откуда-то с нижней полки коробки и коробочки с медалями различных выставок. Красивые медали! Я бы непременно соорудил для таких витрину во всю стену — смотрите, завидуйте!

— Это из Парижа, за серию... это Гран-при «Олимпфото» из Гренобля... Испания, Спортивный салон... Это за «Роковое препятствие» из Бельгии... Это все за то же «Препятствие» из Австрии, из Штатов... Опять же за «Препятствие» из Финляндии, «голубая лента» из Канады... — перечисляет он. — Можно, конечно, и «геометрии хоккея» снимать, и «футбольные балеты» — меня не увлекает... А мысль гложет: не владея ли в односторонность, не за-

штамповываюсь ли со своей смазкой?!

Есть, правда, одна идея...

Я слушаю про «идейку» и рассматриваю медали. На лицевой стороне (нумизматы называют ее «аверс») — герб города или эмблема выставки. Переворачиваю, пытаюсь отыскать в латинских буквах знакомые слова... Аверс — реверс... реверс — аверс...

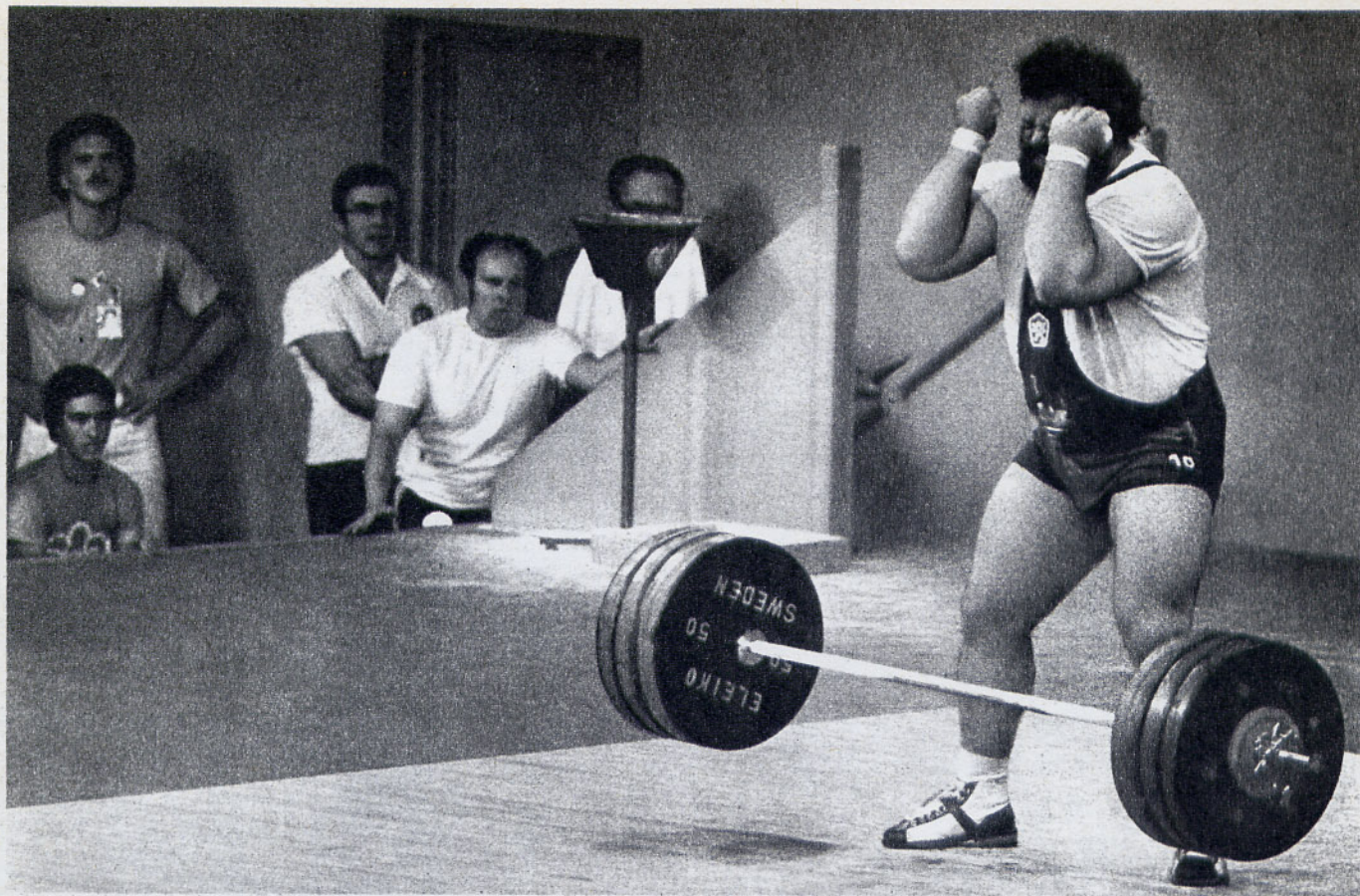
Р. С. Рискую одним махом разрушить тщательно воздвигаемую конструкцию рассуждений, истины ради, вынужден добавить, что чем больше я вглядывался в цветные фото Донского, тем с большей отчетливостью начинал ощущать перемещение точки зрения его камеры с трибуны — к кромке поля, бортику хоккейной коробки. Больше того: чувствую, что камеры уже — за бортиком, в гуще борьбы. Да разве так видит зритель хоккей?! Эти снопы ледяной крошки из-под тормозящих на полной скорости коньков, бьющие прямо в лицо, — это же ощущение вратаря. Или шаровая молния, вылетающая из-за плеча — это же ощущение трекогонщика, неудачно выкатившего на первую позицию на последнем перед заключительной двухсотметровой вираже и «зевнувшего» рывок соперника! Потерявшие контуры, предметность, смазанные цветковые пятна — это же ощущение мчащихся к воротам, к кольцу игроков, которые подчас лишь периферическим зрением, по цветовому пятну отличают «своего» от «чужого» в круговерти поединка... И вообще — не вызвана ли вся эта смазка, нефокусность потом, застилающим глаза, ветром с дождем, пылью, снегом, бьющим в лицо?..

Я не стал обращаться к автору за разъяснениями: каждый волен пользоваться своим собственным кругом ассоциаций.

ФОТО  
ДМИТРИЯ  
ДОНСКОГО

\* Понимаю всю условность этого термина; использую за неизменным более точного.





«ВСЕ ЭТИ НЬЮТОНОВСКИЕ ШТУЧКИ!»

В ОТРЫВ!







ЖАРКИЙ «ПЯТАЧОК»



АБСОЛЮТНАЯ ЧЕМПИОНКА МИРА

СВОБОДНЫЙ — ПРЯМОЙ ПО ВОРОТАМ НЕ ИДЕТ



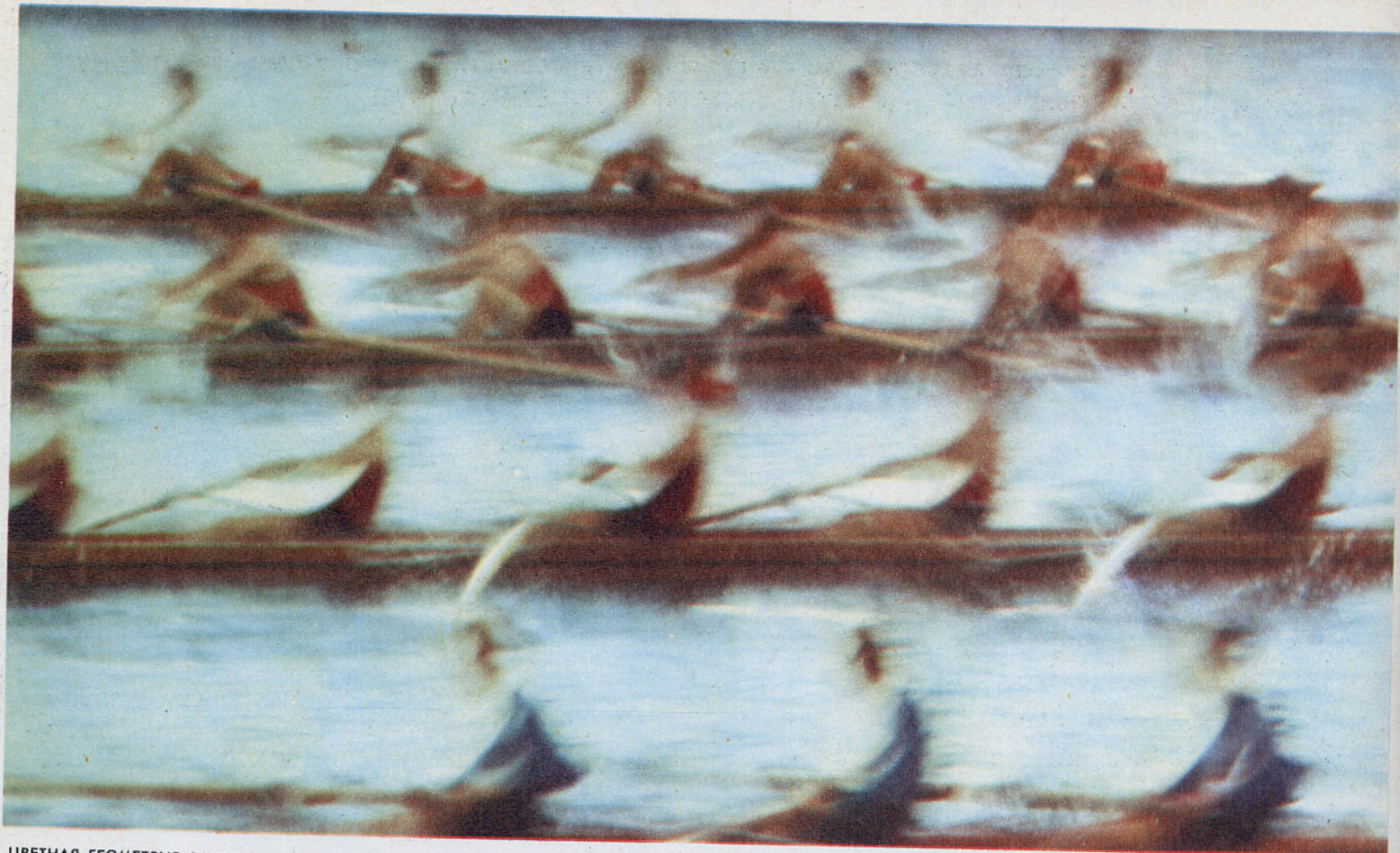


# «ОНДРСФ79»

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ПЯТИМИНУТКА







ЦВЕТНАЯ ГЕОМЕТРИЯ ЗАЕЗДА

ПРОТИВНИК — ВРЕМЯ





## Юрий Богомолов Как работает время в фотографии

А. ШАЙХЕТ МОСКВА. СТРАСТНАЯ ПЛОЩАДЬ. 1928 г.



В искусстве время не только объект изображения, но и инструмент познания, то есть оно не только содержание, но и форма произведения.

Вс. Пудовкин в статье «Время крупным планом» рассказывает, как он, наблюдая за работой уличного поливальщика, залюбовался играющей на солнце струей воды. «Как это снять, — размышлял он, — чтобы на киноэкране сохранилась вся полнота живого впечатления? Чтобы вновь можно было бы почувствовать влажность воды, ее стремительность, текучесть, — словом, чтобы ее можно было не только видеть, но и физически ощущать?»

Средством, достигающим этой цели, для Пудовкина становится рапидная съемка. Нарочито замедленное время оказывается своего рода увеличительным стеклом, сквозь которое мы наблюдаем реальный мир.

Художественный опыт подсказывает, что исследовательские возможности этого «объектива» связаны с деформацией временной длительности в ту или иную сторону:

в сторону сгущения или растяжения.

В кино временная длительность дана наиболее непосредственно. Поэтому здесь возможны столь конкретные способы работы, как замедленная и ускоренная съемка, стоп-кадры, переходы от статики изображения к динамике и т. д.

В литературе и театре время дается опосредованно, главным образом через условный сюжет, благодаря чему становятся возможными нарушение хронологии, временная инверсия, движение от следствия к причине.

Эти приемы могут заимствоваться кинематографом и живописью в той мере, в какой заимствуются сами повествовательные формы.

Фотографии дано останавливать мгновение. Это ограничивает круг приемов, с помощью которых анализируется реальность, но есть в этом, как увидим, и своя выгода.

Выгода прежде всего сказывается на документальном прищипе фотографии, которая изолирует настоящее мгновение в равной мере как от прошлого, так и от будущего. Именно в силу преувеличенного (от природы) внимания к настоящему фотография в первую очередь используется как зеркало настоящего. Она автобиографична по отношению ко времени своего появления.

Собственно, фоторепортеры в своей вечной и неутомимой погоне за сиюминутным и злободневным могли бы найти очень серьезную и авторитетную поддержку в словах Курбе, который однажды сказал: «Я считаю художников определенно века решительно некомпетентными воспроизводить события предшествующего или будущего времени, иначе говоря, — писать прошедшее или будущее». Фотографы могут себя считать теми художниками, в чью компетенцию входит писать исключительно настоящее.

В живописи этому себя посвятили импрессионисты. Они улавливали не только сиюминутную реальность, но и сию-

Б. ИГНАТОВИЧ У ЭРМИТАЖА. 1930 г.



минутное впечатление от нее. Впечатление непосредственно было включено в зрелище.

На снимке впечатление выведено за кадр, за рамку изображения. В рамке остается — объект. Предмет и отношение к нему предельно поляризованы. Это и делает столь непохожими, точнее — столь противоположными явления, в основе которых явственно ощущается «ностальгия по-настоящему».

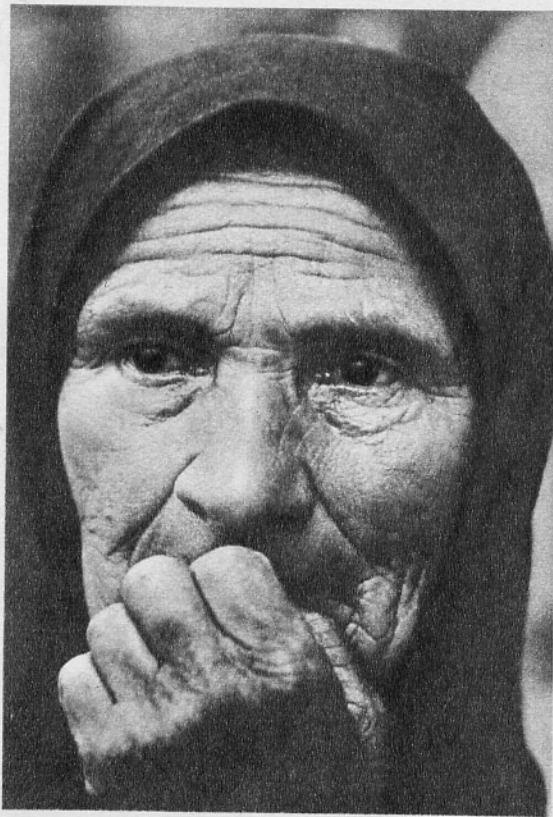
Импрессионистическая живопись с ее сосредоточенностью на сиюминутном заключала в себе одно бросающееся в глаза противоречие: она делала настоящее единственной реальностью этого мира, она жертвовала прошлым и будущим во имя настоящего. Жертва, пожалуй, была неоправданной. Импрессионизм как художественное течение довольно скоро пришел к самоотрицанию. Художникам волею-неволей снова пришлось стать компетентными в том, что касается прошлого и будущего.

Волею-неволей к тому же стремится человек с фотоаппаратом. Прежде всего надо заметить, что это выходит как бы само собой, независимо от воли снимающего. Документальная фотография после того, как отыграла информационную роль, становится воспоминанием о настоящем. О кино однажды было метко сказано: оно «мумифицирует» время. О фотографии можно сказать, что она «консервирует» время.

«Расконсервация» времени в фотоснимке по необходимости связана либо с личным индивидуальным опытом человека (так мы всматриваемся в снимки близких людей спустя много лет: оживают застывшие лица, прошлое на какой-то миг становится настоящим; не случайно в художественных фильмах ретроспективные куски и эпизоды часто даются через старые фотографии), либо со специальным интересом ученого-историка. Например, портретная живопись довольно полно сохранила для потомков образ Льва Толстого. Но историки и биографы великого художника особенно дорожат его фотографическими портретами, независимо от того, насколько профессионально они сделаны и насколько типичен и значителен на них сам Толстой.

Очевидно, что не в правдивости и достоверности конкурирует работа фоторепортера с работой живописца. На полотне мы видим образ и тип. На снимке — прообраз и прототип. Объекты сходные, но в сущности разные. Поразному они и любопытны. Документальная фотография потому бывает бесценной, что она дает представление не просто о минувшем времени, но о материи, из которой соткано минувшее время, — о стихии случайного. «Случайные черты» — ее самое органическое содержание. Недавно часто укоряли в фотографизме Чехова, который обострил в своей прозе (а затем и в драматургии) значение случайного. Как ни парадоксально, «стреляя» фотокамерой наугад, мы порой с большой степенью точности пора-





жаем цель, значение которой вполне выяснится только для потомков. Время в этом случае выразительно так же, как и любой другой ее элемент. Художественная фотография осознает выразительность времени.

В известной фотоработе А. Шайхета «Москва. Страстная площадь. 1928» все ненарочно и ненарочито, кроме ракурса. Точка съемки верхняя. Большое пространство, взятое в берега светлых домов, меж которых чернеют островки пешеходов и трамваев, схвачено сразу. То есть мгновение жизни городской площади окинуто, что называется, «в мгновение ока». Мгновение реальности, стало быть, не просто документировано, но эмоционально пережито. Верхний ракурс оказался для фоторепортера тем «жестом», благодаря которому удалось обнять разом то, что обыкновенно воспринимается в той или иной последовательности, то есть одновременно. Выразительность этой фотографии основана именно на впечатлении одновременности огромной массы подвижных и неподвижных объектов.

Вообще надо заметить — верхний ракурс, который позволяет далеко отодвигать линию горизонта, является одним из самых естественных и вместе с тем одним из самых эффективных приемов сгущения времени в фотоснимке. Необъятные пространства как бы удостоверяют значимость минуты, в которую они открылись. Не случайно в творчестве фотографов, остро чувствующих исторический масштаб сиюминутного, так часто варьируется этот прием. У того же Шайхета мы находим целую серию снимков, сделанных с верхней точки. И «Сухаревка», и «Съезд рабселькоров», и «Театральная площадь», и «Восьмерка».

Последняя примечательна в том плане, что знакомый прием поддержан серией других. В темной массе воды вырезана щель длиной с корпус байдарки. Композиционно снимок очень уравновешен, почти симметричен, и тем зрителю сообщается впечатление его внутренней целостности, самоценности: словно байдарка в самом деле замерла со вскинутыми веслами. То есть мгновение остановлено не только сугубо механически, посредством щелчка затвора фотокамеры, но и эстетически. Вместе с тем снимок пестрит знаками движения и притом чрезвычайно динамичного: катер, взметнувший фонтаны брызг, вскипевшая вода под лопастями весел, не успевшие разгладиться на воде круги — неверный след стремительного полета байдарки. Скорость, движение переданы через статику, и тем обострено впечатление.

Так обостряется ощущение скорости посредством серии стоп-кадров движущегося объекта. Событие, следовательно, не просто сдублировано, не только репродуцировано, но и вычленено из эмпирической реальности, размежевано с реальностью, подобно тому как это делается в живописном произведении, но, понятно, не с той определен-

## Б. ОРИЕНТАЙТЕ КАРТИНА



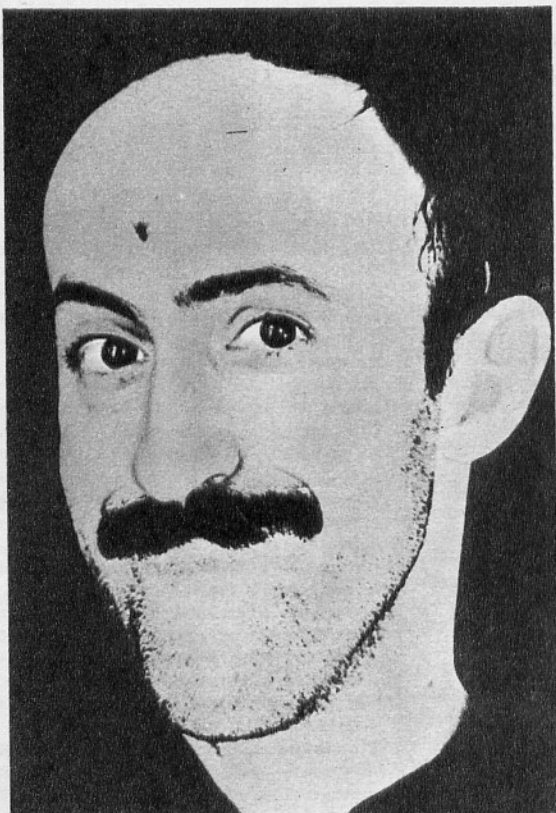
ностью. Точно так же время события на снимке ощущается по-иному, нежели оно воспринималось бы в самой реальности, без посредничества фотокамеры. Оно, если так можно выразиться, проигрывается, театрализуется, и потому является возможным заново его пережить, перечувствовать.

Игровой момент хорошо виден в тех композициях, где сиюминутность настоящего оснащена знаками прошлого, где возникает своеобразный перепад между минувшим историческим временем и стихией настоящего. Возьмем, к примеру, фотографию А. Родченко, на которой снята площадь перед Большим театром. Случайно «посеянные» фигуры пешеходов, олицетворяющие преходящий момент, прямо сопоставлены со строгой уравновешенной архитектурой Большого театра. Ракурс (опять же верхняя точка) подчеркивает ритм колоннады: ровный, четкий. Покачивавшаяся плоскость площади сообщает снимку определенное пластическое напряжение. Моментальное и монументальное на снимке не просто сведены и сопоставлены, но поставлены в определенную оппозицию друг к другу. Иными средствами ту же коллизию организует Б. Игнатович на фотографии «У Эрмитажа». На первом плане рельефно выявлена фактура скульптуры, на среднем — четко выделены фигуры прохожих, а вдали вырисовывается купол Исаакиевского собора... Моментальное и монументальное на снимке наглядно расслоены и столь же наглядно объединены.

Видимо, не случайно так распространен в фотокомпозиции мотив скульптуры, архитектурного памятника, живописного полотна: он наиболее наглядно олицетворяет нечто устойчивое, вневременное.

Интересный пример в этом плане — работа Б. Ориентайе «Картина». Модель дана на фоне живописного полотна. Привычный мотив, но введен он иначе. Автор снимка не пытается расставить пространство на ряд планов от крупного к общему, а, напротив, стремится к определенной их слитности. Достигается это созданием впечатления однородности фактуры живописного полотна и снимаемой модели, которое к тому же подчеркнуто тем, что рама картины является и рамкой фотокадра. Современность вписывается в «раму» прошлого, еще не став им. Она оттеняется прошлым. Современность историзуется подобно тому, как в исторической живописи актуализируется минувшее время. Работа А. Миранского «Мировая война — беда народная» состоит из портрета скорбящей матери, приведенного на этих страницах, и снимка русской березы. Береза призвана создать необходимый эффект. Ее белый ствол и ветви так остро контрастируют с листвой, что возникает иллюзия их разноплановости: объект кажется расчлененным, словно мы видим дерево, ствол и ветви которого вынесены на передний план. Это уже другой способ монументализации моментального.



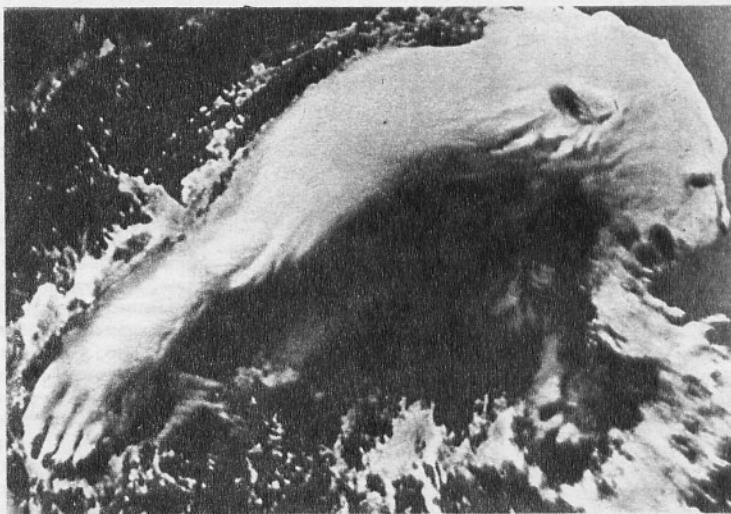


Известны возможности фотографии в том, что называется поэзией сиюминутного. Перехваченный фотокамерой взгляд, оборванный жест, ненарочность композиции — это то, что фотографы, от любителя до профессионала, не устают коллекционировать.

Припоминается одна курьезная фотография. На снимке, засвидетельствовавшем острую коллизию футбольного матча, у спортсмена, дотягивающегося до мяча, за головой видна крона попавшего в объектив дерева. Таким образом, дереву, нечаянно попавшее в кадр, придало юмористическую окраску реальному событию. Этот фотоанекдот по-своему показателен.

Случайное может быть не только содержанием снимка, но и выразительным приемом. Например, на лбу портретируемого актера застыла муха. Комический аттракцион во славу случайного. Лирический оттенок такой же аттракцион приобрел в другом снимке. Героиня представлена на фоне широкого окна, за которым далеко просматривается пространство нового жилого квартала. Фотообъектив вместе с героиней зафиксировал и ее отражение в оконном стекле. Отражение четкое и вместе с тем эфемерное. Оно возникло, очевидно, благодаря особой оптической ситуации. Но, явившись нечаянно, оно несет определенную эстетическую нагрузку: словно сотканное из воздуха, изображение воспринимается как лирический двойник вполне земного конкретного персонажа. Эти приемы встречаются в творчестве Н. Гнисюка (см. «СФ», 1978, № 6). Очевидно, что художественная фотография — не только игра случая, но и игра в случай, благодаря чему неопределенность, недосказанность мгновения становится расчитанным эстетическим эффектом. Самая многозначность, неопределенность и связанная с ними случайность всего текущего, лабильного осознается как объект эстетического переживания. В этом, кстати, смысл и обаяние «психологических портретов», создаваемых фотохудожниками. Но возможна и принципиально иная временная выразительность, то, что, пожалуй, фотографии дается всего труднее: передача и эстетизация самой длительности времени. У Родченко в этом плане есть несколько удачных примеров. «Белый медведь» — на снимке зафиксирован момент выхода животного из воды. Момент сам по себе ничем не примечательный, но фотографу удалось его предельно драматизировать: взорванная масса воды, напряжение в повороте медвежьей головы и стекающая с шеи и лап медведя белая шерсть — все это дает ощущение протяженности события во времени. То же впечатление сопутствует восприятию снимков, варьирующих музыкальные моменты. В частности, те, на которых остановлены мгновения спектакля Большого театра «Руслан и Людмила». Мгновение остановлено, а вместе с тем иллюзия движения сохранена и поддержана благодаря тонкой, если не сказать изысканной, светописии, делающей неуловимым пере-

А. РОДЧЕНКО БЕЛЫЙ МЕДВЕДЬ



ход от черноты темного к белизне светлого. Мы видим длящееся движение... Острота этого эстетического впечатления, как легко догадаться, основана именно на статичности изображения. Подобно тому, как иллюзия звука во времена Великого Немого поддерживалась порой самой немой экраном.

\* \* \*

Более или менее обстоятельный анализ временных отношений, свойственных фотографии, позволяет заметить, что ее формотворческие возможности столь же велики, как и прочих видов художественной деятельности и, в частности смежных с ней — живописи и кинематографа.

В фотографическом творчестве есть своя специфика обращения со временем — тонким, почти прозрачным художественным материалом, — понимание которой дает возможность конкретизировать представления о собственном пути этого искусства.



# Год рождения — 1839

Пластические искусства, повествовательные, музыкальные не имеют даты рождения. Корни их уходят в толщу далекого времени. Появление книгопечатания также относят к разным временам. Фотография — первая из искусств и видов информации имеет год рождения — 1839.

140 лет — дата не круглая. Но каждое десятилетие в жизни фотографии отмечается столь заметными техническими и творческими новациями, таким размахом в приложении ее к наукам, технике, искусствам и общественной жизни, что всякий раз мы с почтительностью вспоминаем имена, с которыми связано появление великого изобретения. Это француз Жозеф Нисефор Ньепс (1765—1833), Луи Жак Манде Дагерр (1787—1851) и англичанин Вильям Генри Фокс Тальбот (1800—1877).

Ньепс первый закрепил «световой рисунок». Но он не дождался торжества изобретения. Дагерр после смерти компаньона умело повел дело — представил сведения об открытии человеку широких взглядов, секретарю Парижской академии наук Доминику Франсуа Араго. На заседании академии 7 января 1839 года Араго доложил ученому обществу об изобретении способа с помощью света получать изображения на оцущивленной к его лучам серебряной пластинке в камере-обскуре. Немыслимое стало доступным: луч солнца сделался послушным рисовальщиком! Академия одобрительно приняла известие, и этот день вошел в историю днем рождения фотографии. В августе того же года Араго от имени академии выступил в палате депутатов, где было принято решение обнародовать изобретение, а также назначить пенсию Дагерру и наследникам Нисефора Ньепса.

Мы, современники эпохи НТР, порой слишком снисходительно относимся к темпам научных изысканий прошлого. А стоит проследить хотя бы за развитием ранней фотографии, чтобы убедиться, как быстро обогащалась она новыми, коренными усовершенствованиями. К введению таких усовершенствований причастны ученые и изобретатели разных стран мира. Например француз Франсуа Физо, Антуан Клоде, венгр Йозеф Пецваль, русские Юлий Фрицше, Алексей Греков, американец Самуэль Морзе и многие-многие другие.

Уже в конце сороковых годов прошлого века изобретатель из семьи Ньепсов — Ньепс де Сен Виктор — заменил негативную подложку из бумаги стеклом, покрытым слоем крахмального клейстера или яичного белка. Такой слой оцущивляли к свету солями серебра. В 1851 году англичанин Арчер покрыл стекло коллодием. Позитивы печатались на альбуминной бумаге. Фотографии можно было размножать. Еще через два с небольшим десятилетия Ричард Мэддокс предложил съемку на сухих бромжелатиновых пластинках. Это была уже фотография, родственная современной.

Фотография наших дней — это и область науки о ней самой, и область техники, это методы исследования и документации, «зеркало памяти» народов и художественное призвание людей. Из всего многообразия проявлений фотографии выберем три самые могучие отрасли.

Служение наукам и технике — одна ветвь. Фотография стала незаменима в народоведении, этнографии, географии с разными

ее отраслями, в археологии, астрономии, несколько позднее в физике, металлографии, биологии, микробиологии и других науках. Она обратилась в самостоятельный метод, зорко вглядываясь не только в мир, видимый глазом, но и в глубины макро- и микрокосма. В соединении с техникой телевидения космическая фотография стала теперь поистине всемогущим средством познания.

Мы увидели Землю с борта космических кораблей. Какие глубоко волнующие снимки! А лунный пейзаж и обратная сторона Луны! Первые фототелеснимки были выполнены советскими космическими станциями. Американские космонавты фотографировали на самой Луне и с Луны. Как бы в подарок к 140-летию фотографии подсчитано, что экипаж «Салюта-6» (Владимир Коваленко и Александр Иванченков) лишь за первые сто суток пребывания в космосе осуществил около трех тысяч съемок земной поверхности в шести спектральных диапазонах, то есть произвел 18 тысяч снимков. Полученная фотоинформация невиданно обогатила многие науки и отрасли народного хозяйства.

Коснемся второй плодоносной ветви древа фотографии — ее служения общественной жизни. За век с небольшим создан, собственно, новый язык визуальной информации. Еще когда фотоиллюстрация робко просилась на страницы полиграфических изданий, а журналы и сборники предоставляли место рисункам или гравюрам, сделанным по фотографиям, Н. А. Некрасов в одном из стихотворных фельетонов писал: «Навеки модой скованный, изменив человек, настал иллюстрированный литературный век».

Конечно, не мода владела издателями. Светописы суждено было сделаться не только документатором, но и убедительным комментатором событий.

В наш век фотография стала летописцем Великой Октябрьской социалистической революции.

С первых лет Советской власти она была боевой летописью строительства социализма, претворения в жизнь планов пятилеток. Фотожурналисты самоотверженно вели героическую летопись Великой Отечественной войны. Новый подъем советской фотографии как вида журналистики и документального искусства характерен для послевоенных десятилетий. Фотоснимки на страницах газет и журналов каждый день входят зримыми вестниками в наш дом. Они занимают видное место в системе средств массовой информации. Их значение уже сопоставимо со значением текстовой информации. Целям гуманизма и борьбы за мир на земле служит прогрессивная фотожурналистика стран мира. Третья ветвь древа фотографии — фотоискусство. С некоторыми ответвлениями фотожурналистики оно относится к художественной культуре. Не прост, порой извилист этот путь. Французский живописец Поль Деларош, увидя первые закрепленные световые изображения Дагерра, воскликнул: «Живопись умерла с этого дня!» Однако художник отправился в свою мастерскую и как ни в чем не бывало опять взялся за кисть. И все-таки пророческими оказались его слова о том, что новое открытие послужит художникам «для составления коллекций этюдов» и «окажет великие услуги искусствам». Живописцы, скульпторы, графики, кинематографисты разных школ и

направлений пользовались, пользуются и будут пользоваться услугами фотографии. Сама же светопись как искусство искала признания разными путями. Эстетические критерии заимствовались ею, да и теперь еще часто заимствуются из опыта искусств пластических.

Однако постепенно усиливались искания и самостоятельных возможностей фотографии, заложенных в самой ее технической природе. Она — первая из «нерукотворных художеств» — заявила о себе как самостоятельное искусство. С десятилетиями ослабевала ее былая подражательность, укреплялась связь с кинематографом, телевидением, стали заметны черты, сближающие ее образы с образами не только журналистских жанров, но и художественной литературы, даже поэзии. Именно под знаком взаимосвязи с другими искусствами встречается творческая фотография свое 140-летие.

Эта славная дата совпадает еще с одним юбилеем: в августе отмечается 60-летие ленинского Декрета о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению. Декрет ознаменовал рождение советской фотографии и кино. Так что есть кого и что вспомнить сегодня словами признательности. Много творческого внесли в общее дело наши ученые, конструкторы, фотожурналисты и фотохудожники. Журнал намерен отметить эти две знаменательные даты рядом публикаций о выдающихся деятелях мировой и советской фотографии. С днем рождения, Светописы!

С. М.

## Первые шаги

ФРАНЦИЯ. АНГЛИЯ.  
РОССИЯ

Итак, первый снимок сделан в 1826 году французом Жозефом Нисефором Ньепсом. Изображение, полученное на сирийском асфальте (битуме), было весьма низкого качества и едва воспроизводило вид из мастерской Ньепса. Но с какой жадностью разглядываем мы его сегодня! Ведь эта гелиография положила начало светописы...

В 1835 году англичанин Вильям Генри Фокс Тальбот тоже зафиксировал солнечный луч. Это был снимок решетчатого окна его дома. Снимок был получен несколько иным путем. Сначала Тальбот закрепил изображение на негативе, а затем перенес его на позитив. Свой способ он назвал калотипией. Тальбот нашел





Ж. Н. НЬЕПС (1765—1833)

практическую возможность получения фотографий на бумаге и размножения снимков.

В 1837 году француз Луи Жак Манде Дагерр впервые в мире получил снимок со сравнительно высоким качеством изображения. Он снял довольно сложный натюрморт, состоящий из произведений живописи и скульптуры. Разработав технологию фотографирования, он назвал изобретение своим именем — дагерротипия. В 1839 году метод фиксации светочувствительных изображений был широко обнародован.

А когда были осуществлены первые фотографические снимки у нас в России? Кто их выполнил? Что на них было изображено?

В Академии наук СССР хранятся материалы, дающие ответы на эти вопросы.

В России практическое применение фотографии началось буквально в первые месяцы после опубликования принципов фотографирования. Более того, члены Петербургской академии наук не только проявляли живой интерес к применению уже открытых фотографических процессов, но и приняли плодотворное участие в их научном изучении и усовершенствовании.

Выдающийся русский химик, академик Юлий Федорович Фрицше уже 23 мая 1839 года на заседании Петербургской академии наук сделал «Отчет о гелиографических опытах», в котором дал исчерпывающий анализ способа Тальбота. Фрицше нашел способ Тальбота пригодным для выполнения снимков с плоских предметов (например, листьев и т. п.).

«Ботаник может пользоваться им с выгодой, когда речь идет о том, чтобы сделать точный рисунок с оригинальных экземпляров гербария», — сообщал Фрицше. Но, тем не менее, он предложил внести существенные изменения в этот способ. Он рекомендовал заменить во время проявления применявшийся Тальботом гипосульфит аммиаком и на практике доказал, насколько это улучшает изображение.

К отчету ученый приложил снимки листьев растений, сделанные по предложенному им способу. Эти снимки принято считать первыми фотографиями, выполненными в России.

Доклад Ю. Ф. Фрицше на заседании Петербургской академии наук представляет собой первую исследовательскую работу по фотографии в нашей стране и одну из первых исследовательских работ по фотографии в мире.

А. ФОМИН



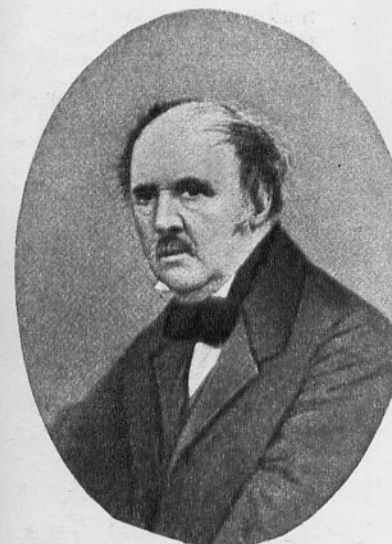
ПЕРВЫЙ В МИРЕ ГЕЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СНИМОК НЬЕПСА. ВИД ИЗ ОКНА ЕГО МАСТЕРСКОЙ. 1826 г.



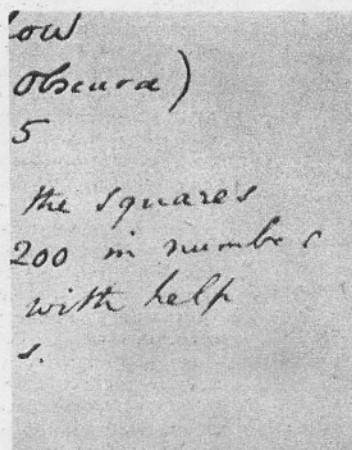
Л. Ж. ДАГЕРР (1787—1851)



ПЕРВЫЙ ДАГЕРРОТИПНЫЙ СНИМОК ДАГЕРРА. НАТЮРМОРТ ИЗ ПРОИЗВЕДИЙ ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЫ. 1837 г.



В. Г. ТАЛЬБОТ (1800—1877)

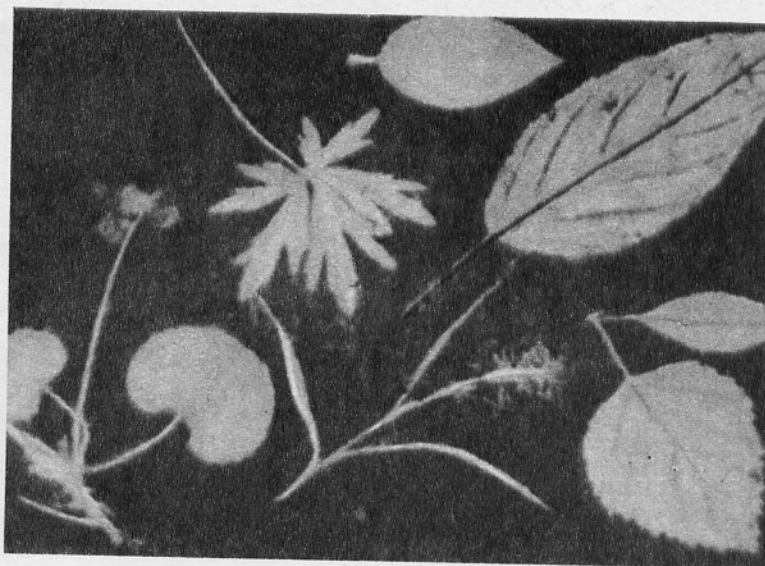


ПЕРВЫЙ КАЛОТИПНЫЙ СНИМОК ТАЛЬБОТА. РЕШЕТЧАТОЕ ОКНО В ЕГО ДОМЕ. 1835 г.





Ю. Ф. ФРИЦШЕ (1802—1871)



СНИМОК, ВЫПОЛНЕННЫЙ АКАДЕМИКОМ ФРИЦШЕ. ФОТОГРАММА ЛИСТЬЕВ РАСТЕНИЙ. МАЙ 1839 г.

## Из «Отчета о гелиографических опытах»

Ю. ФРИЦШЕ

«Этот метод состоит в том, что подлежащие зарисовке предметы кладут на кусок бумаги, поверхность которой покрыта весьма равномерным слоем хлористого серебра, и эту бумагу затем подвергают действию солнечного света. При этом пользуются рамкой, в которой бумага вместе с лежащими на ней предметами зажимается между подушкой и стеклянной пластинкой; но отсюда следует, что для этого можно брать только плоские, листообразные предметы, для всех же других предметов аппарат из-за этого непригоден.

...Я изготовил на двух листах препарированной бумаги рисунки по вышеуказанному методу и прилагаю их к сему докладу; большой лист был подвергнут действию солнца в течение более короткого времени и потому после обработки аммиаком получил более светлую окраску, чем меньший, который зачернялся сильнее. Чтобы сделать действие аммиака более наглядным, я обрезал с обеих сторон последнего листа по куску и обработал аммиаком лишь их, средний же отрезок был отфиксирован согласно данному выше указанию посредством серноватистокислого натра».

[Архив Академии наук СССР. Фонд 1, оп. 2, 1839, XVIII — 23 мая 1839 г. § 321].



ОДИН ИЗ ПЕРВЫХ ДАГЕРРОТИПОВ, ВЫПОЛНЕННЫХ В РОССИИ. СЕМЕЙНАЯ ГРУППА. ИЗ СОБРАНИЯ Е. БЯЛОГО

## Знаете ли вы!..

**Как делалась дагерротипия!**  
Для получения дагерротипного снимка необходимо было тщательно отполированное серебряное зеркало подвергнуть в специальном закрытом ящике окуриванию парами йода, в результате чего на зеркале образовывалась тонкая пленка йодистого серебра, обладавшая светочувствительностью. Такую светочувствительную пластинку помещали в камеру-обскуру с линзой. Под воздействием света на пластинке возникало скрытое фотографическое изображение. Проявление пластинки производилось в специальном ящике парами ртути, воздействие которых приводило к образованию видимого изображения из амальгамы серебра.

Изображение было прямым, позитивным, зеркально обращенным относительно вертикальной оси.

### В чем было несовершенство дагерротипии!

1. Светочувствительность йодосеребряного слоя была невысока: выдержка при съемке достигала получаса.
2. Рассматривать изображение было крайне затруднительно: зеркальная поверхность пластинок бликовала на свету.
3. Каждый снимок являлся уникальным: его нельзя было размножить.

### Кто из русских фотографов внес усовершенствования в дагерротипию!

Это были А. Греков и С. Левицкий. Первый добился прочного, а не легко стирающегося изображения без зеркального блеска и на сравнительно недорогих пластинках из меди и латуни. Второй повысил светочувствительность йодосеребряного слоя пластинок, применив для их проявления пары смеси йода и брома. Он же первым применил в своем павильоне электрическое освещение, чем значительно сократил выдержку при съемке.

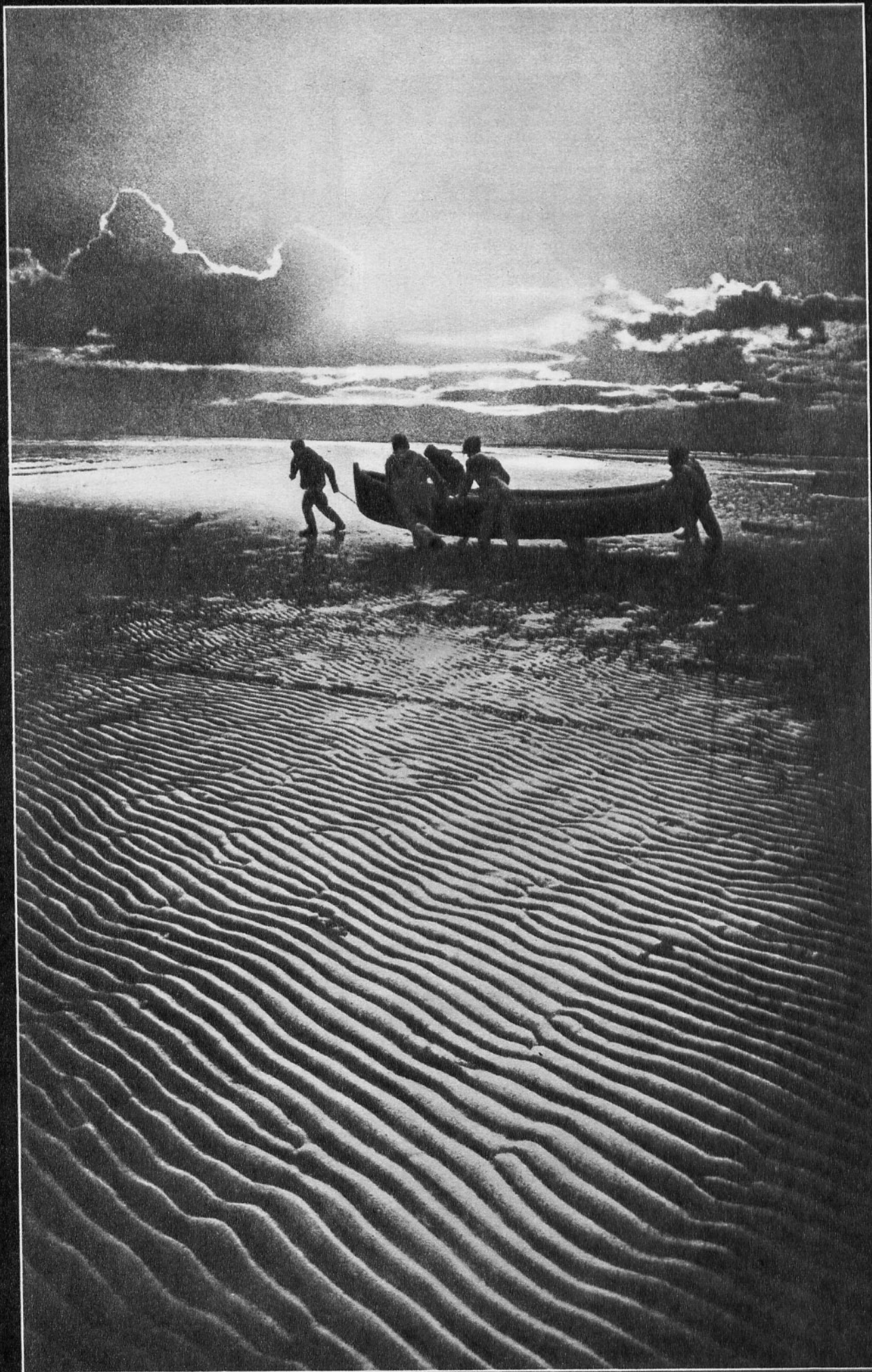
### Когда дагерротипия уступила место другому, более совершенному способу фотографирования!

Это произошло уже в 50-х годах XIX века. Негативнопозитивный мокроколлодионный процесс, характеризовавшийся значительно большей светочувствительностью и возможностью размножать позитивные изображения, сразу же вытеснил дагерротипию. Дагерротипия с той поры представляет лишь исторический интерес.



# КОНЦЕРСФ79

ВЛАДИМИР ВИТОВ К МОРЮ





Известному советскому фоторепортеру В. Темину, тому самому, которого маршал Г. К. Жуков в своих мемуарах назвал «вездесущим», исполнилось 70 лет. Редакция «СФ», приветствуя юбиляра, желает ему здоровья, счастья и новых встреч с новыми героями. Человек с фотоаппаратом — не случайный гость на празднике жизни, не просто свидетель военных и трудовых свершений советского народа, а полноправный и деятельный их участник. Это относится и к Виктору Теми-

ну, автору целого ряда снимков, вошедших в золотой фонд советской фотожурналистики. «Внимание — История!» — так можно было бы сформулировать журналистское кредо Темина. В этом — ясное понимание профессионального долга, которому он честно служит вот уже более полувека. Мы решили не публиковать традиционной юбилейной статьи, а попросили Виктора Антоновича рассказать, хотя бы очень коротко (подробно он это делает в книге), о своем журналистском пути.

## Виктор Темин Я — репортер

Заслуженный работник культуры РСФСР, заслуженный деятель искусств Марийской АССР

Другими словами, я — охотник за новостями. Знакомство с новостями — одна из простейших форм удовлетворения любопытства как способа общения с окружающим миром. Говорят, что чуть ли не девяносто процентов всей информации человек получает при помощи зрения, а потому нет оснований сомневаться в справедливости старой поговорки «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать».

Охота за новостями, сказать по правде, — не самая легкая из охот. Но я люблю свою профессию за то, что благодаря именно ей моя жизнь оказалась наполненной такими невероятными событиями, что в их реальность иногда трудно поверить. А не поверить — нельзя, потому что все, виденное мной, видел и объектив моей камеры, а стало быть, и миллионы других людей, для которых я работаю.

Мне — семьдесят. Из них я проработал в советской прессе — шутка сказать! — пятьдесят шесть и, стало быть, зафиксировал на пленке события почти всей истории нашей Родины. Но как бы ни был оперативен фоторепортер, все равно за кадром остается что-то такое, о чем можно рассказывать только словами. Поэтому я и сел за книгу воспоминаний.

О чем же я буду писать? О том, как в 1928 году на борту ледокола «Красин» я снимал летчика Бориса Чухновского, который отыскал во льдах Арктики терпящую бедствие экспедицию Умберто Нобиле...

О том, как лучшие летчики нашей страны спасли челюскинцев. Я снимал тогда первых Героев Советского Союза — Анатолия Ляпидевского, Сигизмунда Леваневского, Михаила Водопьянова, Николая Каманина, Василия Молокова, Маврикия Слепнева, Ивана Доронина... О станции «Северный полюс-1» я тоже напишу — ведь я был на знаменитой льдине и снял славную папанинскую четверку у развернутого Красного знамени...

Забыть ли мне сверхдальний перелет Валерия Чкалова на остров Удд — ведь я летел следом, как говорится, «на переключенных», долетел-таки до крайней точки нашей страны, сфотографировал героев и через 45 часов снимки уже были в редакции «Правды». Сейчас это может вызвать улыбку, а по тем временам это был рекорд оперативности...

А репортаж о перелете Валентины Гризодубовой, Марины Расковой и Полины Осипенко, который я сделал на месте их приземления в тайге...

А 10 тысяч километров, которые я пролетел «в погоне» за Владимиром Коккиным во время его сверхдальнего перелета Москва—Дальний Восток в 1938 году...

И первые тракторы на полях первых колхозов... Днепрогэс, Магнитка, Уралмаш...

Беломорско-Балтийский канал на севере и Каракумский на юге...

А потом — боевое крещение на озере Хасан, где я снял Знамя Победы на соп-



Г. К. ЖУКОВ И В. А. ТЕМИН. 1966 г.

Фото Т. Беловой

ке Заозерной, и другое Знамя Победы, которое братья по оружию — советский и монгольский солдаты — водрузили на сопке Песчаной у реки Халхин-Гол... Прорыв линии Маннергейма...

И — самое тяжкое испытание, которое выпало на нашу долю, — Великая Отечественная война...

Я был на фронте с первого дня Великой Отечественной и до последнего дня второй мировой войны. Был корреспондентом «Правды» и «Красной звезды», выполнял съемки по поручению Чрезвычайной Государственной комиссии по расследованию фашистских злодеяний на оккупированной территории. Забыть ли мне оскверненную Ясную Поляну, разоренные города и села, убитых и замученных людей, Майданек, Освенцим, Бухенвальд... Мои снимки служили документами обвинения на Нюрнбергском процессе. Я был в числе восьми корреспондентов стран-союзниц, свидетелем исполнения справедливого приговора и автором репортажа о казни главных военных преступников.

Не забыть мне той Первомайской ночи сорок пятого года, когда я увидел над рейхстагом красное Знамя Победы, и этот снимок, опубликованный в «Правде», стал для миллионов людей документом исторической важности. Но война для меня все еще продолжалась, и точку я поставил на борту американского линейного корабля «Миссури», где представители милитаристской Японии подписали акт

капитуляции. «Правда», а затем и газеты всего мира поместили эту фотографию. Коллеги поздравляли меня, я был награжден орденом, но больше всего я радовался тому, что это последний снимок второй мировой войны...

Один лишь перечень событий, участником которых я был, занял бы несколько страниц. Здесь и восстановление разрушенного войной хозяйства, и строительство ГЭС и атомных станций. Я бывал в горах Памира и спускался вместе с учеными в глубины Баренцева моря...

Я снимал все это и этим жил, потому что этим жила моя страна.



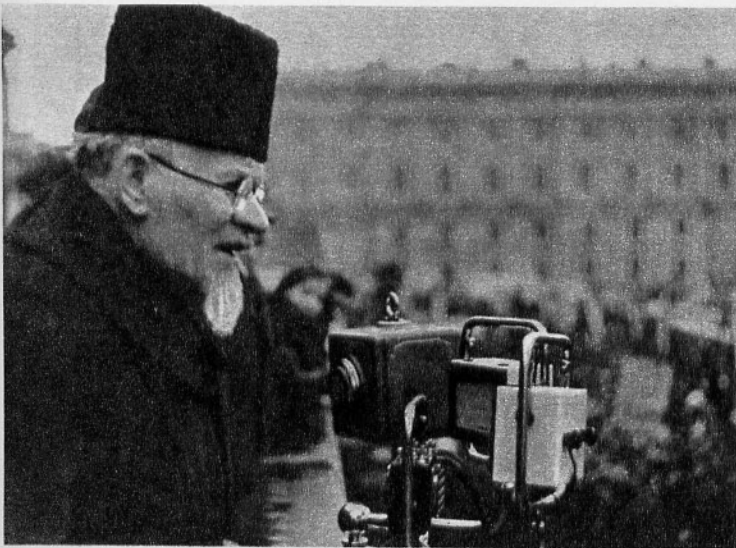


МОСКВА ВСТРЕЧАЕТ ЧЕЛЮСКИНЦЕВ. 1934 г.

Г. БАЙДУКОВ, В. ЧКАЛОВ И А. БЕЛЯКОВ НА ОСТРОВЕ УДД. 1936 г.



ПЕРВЫЕ ЖЕНЩИНЫ-ЛЕТЧИЦЫ ГЕРОИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА'  
П. ОСИПЕНКО, В. ГРИЗОДУБОВА И М. РАСКОВА. 1938 г.



М. И. КАЛИНИН. ЛЕНИНГРАД. 1937 г.

БЕРЛИН. НА ЗДАНИИ РЕЙХСТАГА ВОДРУЖЕНО ЗНАМЯ ПОБЕДЫ.  
2 МАЯ 1945 г.



ЗНАМЯ ПОБЕДЫ НА ВЫСОТЕ ПЕСЧАНОЙ  
У РЕКИ ХАЛХИН-ГОЛ. 1939 г.



## С улыбкой о коллегах

Многие любят фотографировать своих товарищей по работе. Это похвально. Это удовлетворяет чужое самолюбие и щекочет собственное.

Фоторепортер ТАСС Петр Носов тоже любит снимать своих коллег. Людей, привыкших снимать и не любящих сниматься.

Готовых преодолеть десять тысяч километров, чтобы добыть нужный сюжет, но делающих испуганные глаза при виде наведенного на них объектива.

На их месте всякий человек, лишенный чувства юмора, обиделся бы, увидев носовские работы.

Возможно, даже выступил бы на профсоюзном собрании с гневной филиппикой в адрес несерьезного фоторепортера.

Но никто в Фотохронике ТАСС не мечет в Петра Носова громов и молний.

Потому что в его фотографиях есть качество, которое обезоруживает сразу: они — «фотоюмор».

Но заставить «холодный», «беспристрастный» объектив стать остроумным, прочитать и подчеркнуть в сотую долю секунды те или иные черты характера — для этого мало чувства юмора.

Нужно высокое профессиональное мастерство.

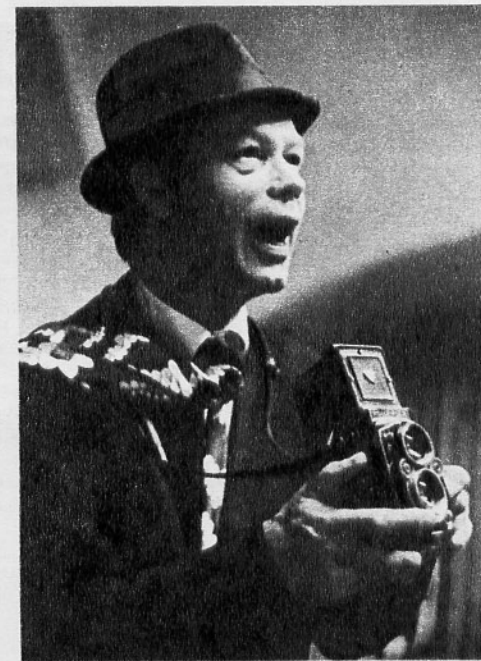
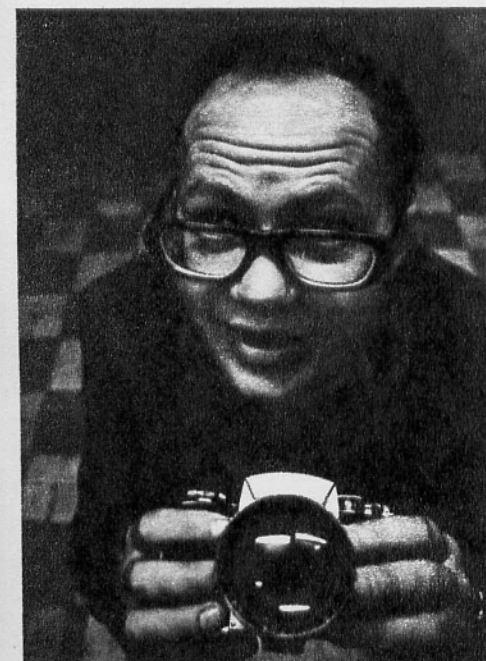
Вот почему коллеги Петра Носова — герои его дружеских фотошуток — вправе считать его серьезным репортером.

ФОТО  
ПЕТРА НОСОВА  
ВЛАДИМИР МУСАЭЛЬЯН  
ВАЛЕНТИН КУЗЬМИН  
ВИКТОР БУДАН  
БОРИС КОРЗИН  
АЛЬБЕРТ ПУШКАРЕВ



Э. БЕЛТОВ





ИГОРЬ ЗОТИН  
ЛЕВ ПОРТЕР  
ВИТАЛИЙ СОЗИНОВ  
ВАЛЕНТИН МАСТЮКОВ  
ВАЛЕРИЙ ГЕНДЕ-РОТЕ  
НИКОЛАЙ АКИМОВ  
ВИКТОР ВЕЛИЮЖАНИН  
ОЛЕГ КУЗЬМИН



В Ульяновске проходила Всесоюзная конференция по голографии. Среди ее участников — видные ученые из ГДР, Польши, Венгрии, Чехословакии, Болгарии, США, Англии, Франции, ФРГ, Японии. Открыл конференцию председатель Совета голографии Академии наук СССР, член-корреспондент Академии наук СССР, лауреат Ленинской премии Л. Д. Бахрах. Был заслушан доклад известного советского ученого, члена-корреспондента Академии наук СССР, лауреата Ленинской премии Ю. Н. Денисюка, создателя особого метода голографии, так называемого «метода Денисюка». Большой интерес вызвала выставка голограмм.

Бакинский фотожурналист И. Рубенчик показал в Московском Доме дружбы с народами зарубежных стран выставку «Встречи с Францией». 120 работ — результат двух поездок автора во Францию в 1974 и 1977 годах.

Газета «Советская Литва»: «Не совсем обычный экспонат преподнес в дар шяуляйскому историко-этнографическому музею «Аушра» житель Вильнюса И. Гиванас — целую фотолaborаторию... Вся лаборатория помещается в чемодане, раскрыв который, можно печатать снимки «среди бела дня». И. Гиванас в годы войны был фотографом 16-й Литовской дивизии. Там он и создал свою «лабораторию в чемодане».

Одесский музей западного и восточного искусства экспонировал выставку американского фотохудожника Генри Шулла. Искусствовед О. Соколов пишет в местной газете о том, что виртуозное использование технических приемов, которые не всегда могут быть точно определены при рассмотрении готовой работы, как-то: движущаяся камера, фотомонтаж, мультиплексная печать, макросъемка и др. — помогает этому фотографу выйти за рамки обычных представлений о возможностях фотографии в передаче движения.

«Если б камни могли говорить...» — так называется книга, выпущенная в свет студией Союза журналистов Белорусской ССР «Фото и жизнь». Авторы книги — сотрудники мемориала «Брестская крепость — герой».

Завод «Юпитер» начал производство фотообъективов «Гелиос-44М» с автоматической установкой диафрагмы. В 1979 году завод планирует выпустить более ста тысяч новых объективов.

Феодосийский фотоклуб «Чайка» организовал проведение республиканского семинара председателей фотоклубов Украины. Были подведены итоги кругового обмена фотоколлекциями. Первое место присуждено Запорожскому фотоклубу. Кроме того, был избран новый состав Совета украинских фотоклубов.

Фотомастер М. Баранаскас представил на суд зрителей — рабочих Верхнейской бумажной фабрики — фотовыставку «Куба — Марокко — Франция». Ранее экспозиция побывала на Григиском бумажном комбинате. Выставка организована по программе договора о шефстве и сотрудничестве, заключенного между Союзом журналистов Литовской ССР и предприятиями целлюлозно-бумажной промышленности республики.

Житель Кировокана А. Хачатрян передал свою коллекцию из 50 фотоаппаратов городскому клубу кинофотолюбителей. Самый старый из аппаратов — французская камера «Люмьер» выпуска 80-х годов прошлого века.

В Вильнюсе, во Дворце культуры профсоюзов, проходила выставка авторов из ГДР Уты и Вернера Малеров. Большое место в экспозиции занимают цветные пейзажи и натюрморты.

Издательство «Советская Россия» выпустила в свет сувенирный фотоальбом «Ясная Поляна». В альбоме — фотографии, на которых Лев Николаевич Толстой запечатлен в разные периоды своей жизни.

Вышел в свет третий том многотомной фотолетописи «Великая Отечественная война в фотографиях и кинодокументах». Книга посвящена 1943 году — контрнаступлению под Сталинградом, сражению под Курском, битве за Днепр, боям на юге страны.

Больше месяца в Минском Дворце искусств экспонировались работы молодых литовских фотографов — 80 снимков 40 авторов. Внимание посетителей привлекали пейзажи и жанровые снимки В. Шонты, серия «Горы и люди» Р. Аугунаса, портреты А. Осташенкова, спортивные кадры Р. Пожерскиса и другие.

«Банк фотографий природы» — своеобразная фототека, где будут собраны снимки редких животных, птиц и природных ландшафтов — создается в Отделе охраны и рационального использования природных ресурсов Академии наук Таджикской ССР. Основу коллекции составили снимки, сделанные сотрудниками отдела в различных экспедициях. Большое место в коллекции отведено фотографиям животных, зафиксированных в Красной книге СССР.

Крымский морской спортивно-технический клуб третий год проводит областные соревнования по подводному фотографированию. В конце 1978 года они проходили в поселке Качивели. В соревнованиях приняли участие представители Ялты, Севастополя, Симферополя, Феодосии. Первое место заняла команда Севастополя.

«Фантастическая фотография» — так называлась выставка 12 авторов из США, проходившая в Выставочном зале Общества фотографии Литовской ССР.

Гостем московских фотолюбителей был известный римский фотомастер Г. Бинде. Он показал свои работы в Московском областном фотоклубе при Доме художественной самодельности, встретился с фотолюбителями подмосковного города Дубна.

«Фоторондо» — 14 выставок, которые экспонировались во многих городах и поселках Эстонии. Организовано это мероприятие известным фотомастером Пеэтером Тоомингом в целях пропаганды современной художественной фотографии в тех районах республики, куда редко доходят выставки. В экспозиции вошли работы авторов из различных городов Советского Союза, из Австралии и Англии. Демонстрировались работы и членов эстонских клубов «Бег» и «Стодом».

## РАССКАЗ О МУЖЕСТВЕ

В Московском Доме дружбы с народами зарубежных стран проходила выставка работ фотокорреспондента ТАСС В. Соболева «Социалистическая Республика Вьетнам». 116 работ явились отчетом фотомастера о многочисленных поездках в эту страну. Рядом с работами, запечатлевшими созидательный труд вьетнамцев, строительство социализма в стране, — снимки трудных лет борьбы против иностранной агрессии. Важное место в экспозиции заняли кадры, рассказывающие о советско-вьетнамской дружбе. Знакомство с фотовыставкой В. Соболева позволило советским людям еще больше узнать о жизни братской страны.

## ВЫСОКАЯ НАГРАДА

Указом Президиума Верховного Совета Союза Советских Социалистических Республик за многолетнюю и плодотворную работу в советской печати и в связи с семидесятилетием фотокорреспондент Яков Николаевич Халип награжден орденом Дружбы народов. Поздравляя своего постоянного автора, творческое сотрудничество с которым сохраняется на протяжении вот уже полувека, с высокой правительственной наградой, редакция журнала «Советское фото» желает ему здоровья и новых творческих достижений.

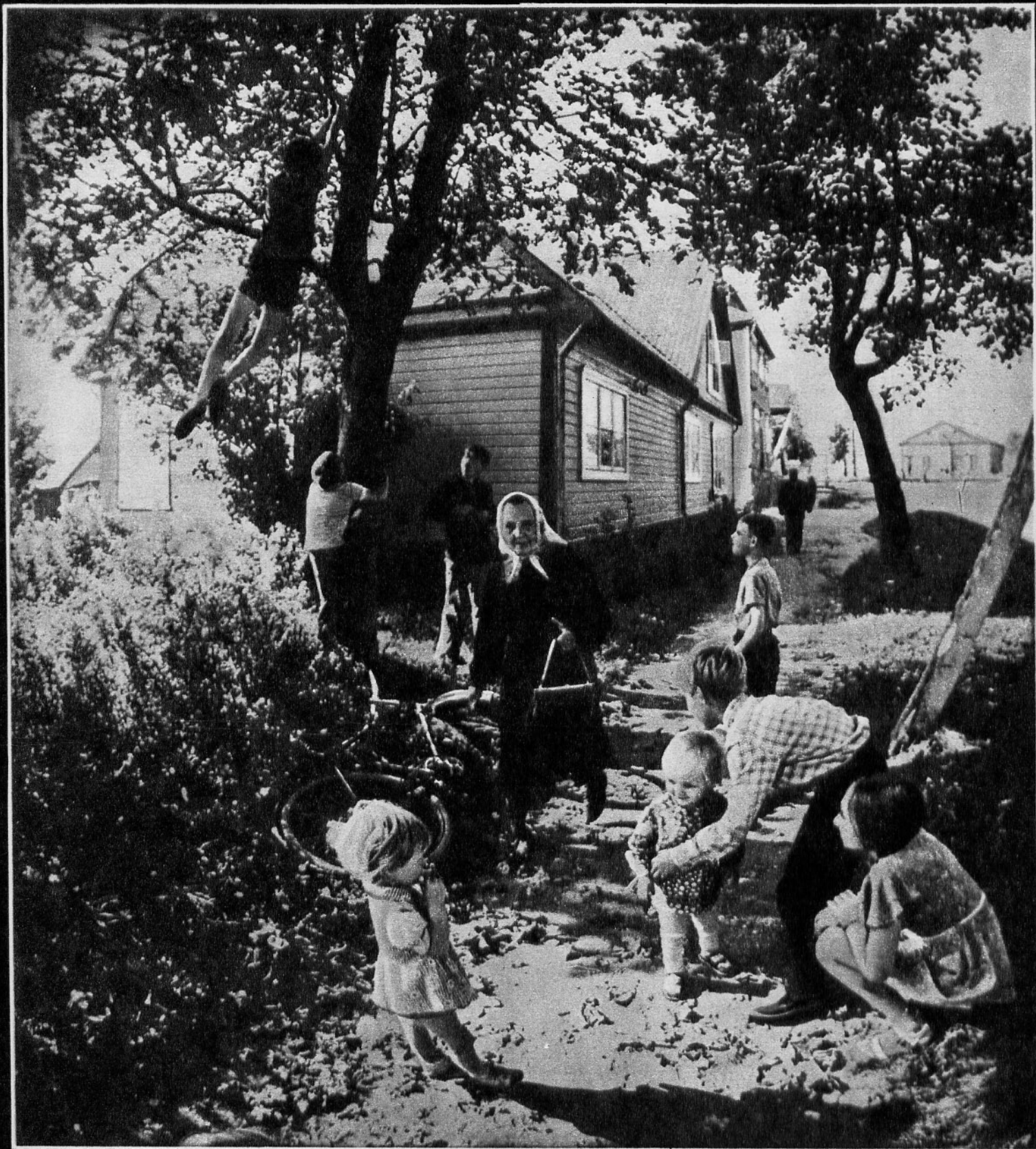
## «ФОТОУНИВЕР-78»

«Фотоунивер» — традиционная международная выставка, которую проводит Музей фотографии во французском городе Бьевре. Нынешняя экспозиция была организована под руководством основателя и президента музея Жана Фажа. Удачно выступили на выставке советские фотомастера. Медалью Министерства иностранных дел награжден литовский фотохудожник Ионас Кальвялис. Медаль города Бьевра присуждена фотографу из Латвии Вильгельму Михайловскому. Медалью города Версаля отмечен фоторепортер журнала «Советский Союз» Александр Птицын. Медалей города Верьер-ле-Бьюиссон удостоены фотожурналисты Дмитрий Бальтерманц («Огонек») и Дмитрий Донской (АПН), а также молодой литовский фотомастер Виргилиус Шонта. Фотокорреспондент журнала «Смена» Сергей Петрухин получил медаль префекта г. Эссона.



# КОММУНИЗМ 79

АНТАНАС СУТКУС ИЗ ЦИКЛА «ЛЕТО В ДЕРЕВНЕ»





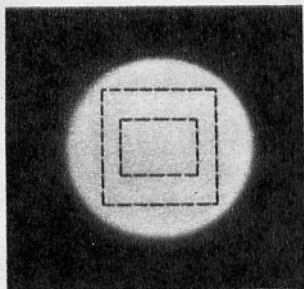
# «ОНДРОФ»

БОРИС САВЕЛЬЕВ ПЕРЕД КОНЦЕРТОМ





# Светорассеяние в камерах



## ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ РАЗГОВОР

Создатели фототехники насыщают рынок новыми моделями камер, снабжают их системами, призванными упростить эксплуатацию и расширить технические возможности. Но обратим внимание на внутреннее покрытие камер, которое редко рекламируется в ряду новинок, хотя имеет самое прямое отношение к конечному качеству фотографии. Как обычно выбирают камеру? Пощелкают затвором, посмотрят через видоискатель, вывернут объектив, глянут на просвет — нет ли пузырьков — и решено. И только значительно позже, получив отпечатки или слайды, замечают на них белесые пятна — словно бы сквозь листву деревьев снопы света прорываются на изображение — или ореолы на темных участках, возникновение которых и вовсе необъяснимо. Первым попадает в немилость объектив. На него надевают бленду или его вообще меняют. Приобретается новинка с многослойным покрытием. Качество улучшается, но не намного. В чем же дело? Вспомним, что любой объектив, рассчитанный на определенный формат, имеет поле изображения, диаметр которого несколько больше диагонали используемого формата (см. рисунок). Естественно, что весь свет, не используемый прямоугольником кадра, должен быть погашен внутри камеры — это основное светотехническое требование. Рассмотрим теперь, как подошли к этой проблеме конструкторы некоторых моделей камер. В старинных камерах гофрированный мех пирамидальной формы, почти вплотную примыкающий к

плоскости пленки, был, пожалуй, идеальным поглотителем постороннего света. Намного усложнилась эта задача в компактных зеркальных камерах, внутренняя часть которых сузилась из-за необходимости размещения различных механизмов в непосредственной близости от зоны проекции. Предполагая частую смену объективов, зеркальную камеру «одели» изнутри — ограждения прикрывали внутренние механизмы. Рабочий отрезок зеркальных камер в сравнении с дальномерным увеличился, а вместе с ним возросла и величина плоскостей, способных «рикошетировать» неиспользованный световой поток. Обратимся к примерам. Несомненно удачная камера «Практика L» первых выпусков имела заметный недостаток — глянцево-черную поверхность нижней плоскости и неглубокое гофрирование и чернение верхней, образуемой тыльной стороной зеркала. В последующих выпусках матирование внутренних поверхностей было значительно усилено. «Коники ТЗ» (фото 1) и «Лейка-флекс SL» (фото 2) имеют остроребристые ограждения по большей части плоскости, которые глубоко матированы. Покрытие в камерах «Салют» (фото 3), «Хассельблад», «Роллейфлекс SL 66» выполнены с большим пониманием этих задач. На фото 4 представлена внутренняя часть камеры, матированная с учетом современных требований (снято широкоугольным объективом). «Рекордсменами» по улавливанию постороннего света остаются «Вилия», «Зенит», «Пентакон-сикс», «Киев-6С»... Возникновение засветок и переотражений особенно остро ощущается при работе с цветным материалом и слайдами, где посторонние цветные блики нельзя устранить ни при печати, ни ретушью. Однако еще раз хочется подчеркнуть, что это могут быть и неконтролируемые блики от предметов, находящихся за пределами используемого кадра, но попадающие внутрь камеры. Процент светорассеяния трудно снизить до нуля; в лучших образцах малоформатных камер он составляет  $\approx 2\%$ . Гладкие черные поверхности камер имеют повышенное светорассея-

ние до 6—8% (данные журнала «Оптико-механическая промышленность»). Представим, что проекция солнца или другого источника света, имеющего в сотни раз большую освещенность, нежели используемая часть кадра, попадает на какую-либо стенку внутри камеры. Возникает дополнительная засветка отраженным рассеянным светом, причем трудно ожидать, что свет будет равномерно распределенным по всей площади кадра. На практике это не только общая вуаль, но и заметная неравномерность, поглощающая детали изображения в зоне, соседствующей с ярким объектом. Этим же объясняется сложность получения высокого контраста изображения при использовании объективов с большим кроющим полем для малоформатных камер, так как требуется тщательно выполненная система светопоглощения. Самое интенсивное, хотя и местное влияние при переотражении может оказать толщина рамки кадрового окна. Гладкий торец, имеющий зачастую толщину до 2 мм, создает иногда блики, направленные внутрь полезной площади кадра на величину до 1,5 мм. Не слишком ли это много для кадра шириной 24 мм? Недавно в журнале «Оптико-механическая промышленность» (1978, № 8) была опубликована статья, посвященная светорассеянию в фотокамерах. Можно надеяться, что она привлечет внимание работников фотопромышленности, и эта технологическая проблема будет решена.

В. ГУЦКИН,  
инженер

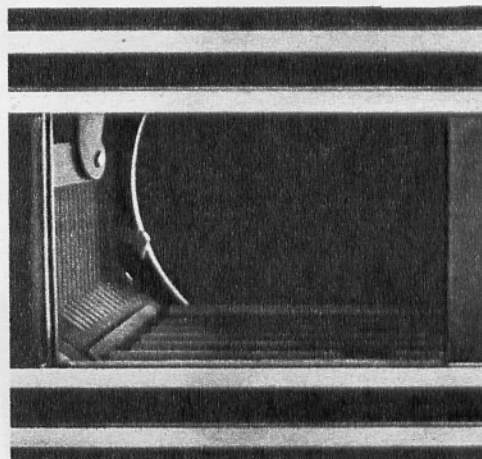


ФОТО 1

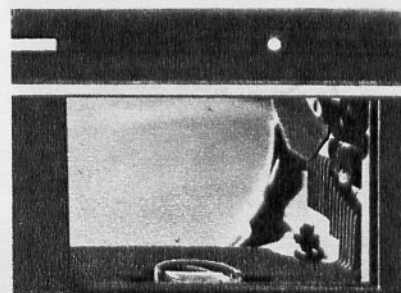


ФОТО 2

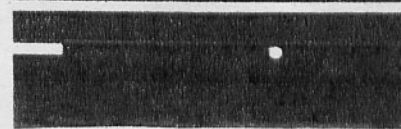


ФОТО 3

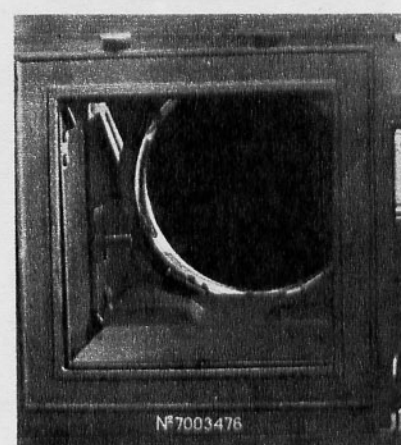


ФОТО 4

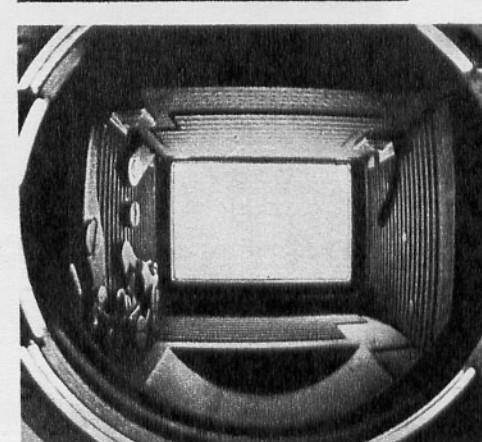


ФОТО  
П. ИВЧЕНКО,  
В. РЕЗНИКОВА



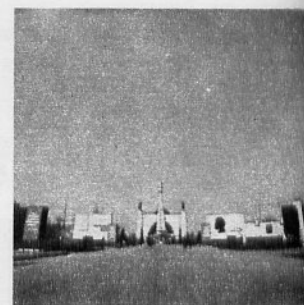


ФОТО 1.  
«МИР-26Б» 3,5/45

## РЕДАКЦИЯ ПРОВОДИТ ИСПЫТАНИЯ

От чего зависит успех сложной, многоцелевой камеры? От комфортности и надежности? От широких возможностей ее характеристик? Конечно. Но для подобных камер главным становится своевременный выпуск достаточно полного, по современным представлениям, комплекта изделий, необходимого для решения максимально возможного круга задач. В этом «Киев-6С» счастливее своего предшественника «Салюта».

Солидное обеспечение линейкой объективов от 45 до 600 мм, подготавливаемый выпуск сверхширокоугольного объектива 3,5/30 мм делает систему весьма универсальной.

Редакция, накопив определенные статистические данные, провела испытания существующих объективов. Это были не специально отобранные, а рядовые экземпляры.

Одни объективы этой системы достаточно известны, другие, такие как «Калейнар-3Б» и «ЗМ-3Б», — относительно новы. Все они снабжены автоматической диафрагмой. Улучшена наружная отделка, удобной стала накатка колец управления. Объективы упакованы в кофры и имеют краткую и точную инструкцию. В данном классе 6×6 объективы весьма компактны. Поверхности линз «широкоугольников» предельно приближены к торцевым габаритам, что при их смене требует особой осторожности. Небольшое блендирование как для передней (10—20 мм), так и для задней (2—3 мм) линз помогло бы предохранить оптические поверхности от случайных прикосновений.

В ходе испытаний наши смелые надежды получили приятное подтверждение: запас по кроющему полю у всех объективов оказался достаточно большим, способным реализовать экспериментальный формат 56×63 мм. Комплект, к сожалению, не очень богат фильтрами, ко-



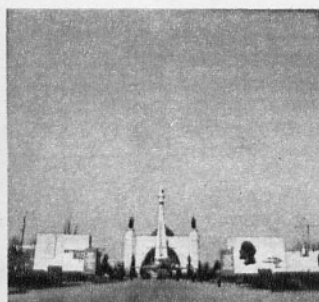


ФОТО 2.  
«МИР-35» 3,5/65



ФОТО 3.  
«КАЛЕЙНА-35» 2,8/150



ФОТО 4.  
«ЮПИТЕР-365» 3,5/250



ФОТО 5.  
«ЗМ-35» 8/600

| Паспортные данные               | «Мир-265»          | «Мир-35»           | «Калейнар-35»      | «Юпитер-365»       | «ЗМ-35»            |
|---------------------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|
| Фокусное расстояние, мм         | 45                 | 65                 | 150                | 250                | 600                |
| Угол зрения по горизонту, град. | 64                 | 46                 | 20                 | 12,5               | 5,5                |
| Пределы диафрагмирования        | 3,5—22             | 3,5—22             | 2,8—16             | 3,5—16             | 8                  |
| Пределы фокусировки             | 0,5 м — ∞          | 0,4 м — ∞          | 1,8 м — ∞          | 3,5 — ∞            | 8 м — ∞            |
| Управление диафрагмой           | автом.             | полуавтом.         | автом.             | автом.             | постоян.           |
| Размеры под светофильтры        | M82×0,75           | M88×0,75           | M82×0,75           | M82×0,75           | M52×0,75           |
| Наличие светофильтров           | УФ-1 ×<br>ЖЗ-1,4 × | УФ-1 ×<br>ЖЗ-1,4 × | УФ-1 ×<br>ЖЗ-1,4 × | УФ-1 ×<br>ЖЗ-1,4 × | УФ-1 ×<br>ЖЗ-1,4 × |
| Наличие штативного кольца       | не требуется       | не требуется       | отсутствует        | отсутствует        | неподвижная опора  |
| Габариты:<br>диаметр, длина, мм | 90; 96             | 91; 110            | 90; 105            | 90; 180            | 115; 195           |
| Вес, кг                         | 0,7                | 0,6                | 1,1                | 1,5                | 2,2                |
| Наличие бленд                   | нет                | нет                | нет                | есть               | нет                |
| Цена, руб.                      | 350                | 245                | 550                | 320                | около 450          |

Оценочные данные по результатам испытаний \*

|                                                                      |                      |                        |                        |                          |                          |
|----------------------------------------------------------------------|----------------------|------------------------|------------------------|--------------------------|--------------------------|
| Резкость по центру кадра, лин/мм                                     | хорошая<br>45        | хорошая<br>40          | отличная<br>50         | удовлетв.<br>35          | отличная<br>40           |
| Резкость по краю кадра, лин/мм                                       | удовлетв.<br>20      | хорошая<br>25          | отличная<br>35         | удовлетв.<br>20          | хорошая<br>30            |
| Практическое значение светопропускания относительно обозначенного, % | 75                   | 115                    | 100                    | 80                       | 40                       |
| Относительный контраст                                               | 1,3                  | 1,0                    | 1,1                    | 0,8                      | 0,9                      |
| Равномерность освещенности по полю                                   | хорошая              | удовлетв.              | хорошая                | хорошая                  | неудовлетв.              |
| Качество цветопередачи                                               | хорошее              | удовлетв.              | хорошее                | удовлетв.                | удовлетв.                |
| Усилия фиксации кольца диафрагм                                      | слабое               | слабое                 | удовлетв.              | слабое                   | —                        |
| Плавность хода, люфт в процессе эксплуатации                         | хорошая<br>удовлетв. | удовлетв.<br>удовлетв. | удовлетв.<br>удовлетв. | удовлетв.<br>неудовлетв. | удовлетв.<br>неудовлетв. |
| Направление хода кольца дистанций                                    | правое               | правое                 | правое                 | правое                   | левое                    |
| Защита линз                                                          | неудовлетв.          | неудовлетв.            | удовлетв.              | удовлетв.                | неудовлетв.              |
| Чернение внутренних поверхностей                                     | хорошее              | хорошее                | хорошее                | неудовлетв.              | удовлетв.                |

\* Сложные многокомпонентные системы, какими являются объективы, не могут быть изготовлены строго идентичными, поэтому наши оценки имеют ориентировочный характер.

ФОТО 6.  
«КАЛЕЙНА-35»

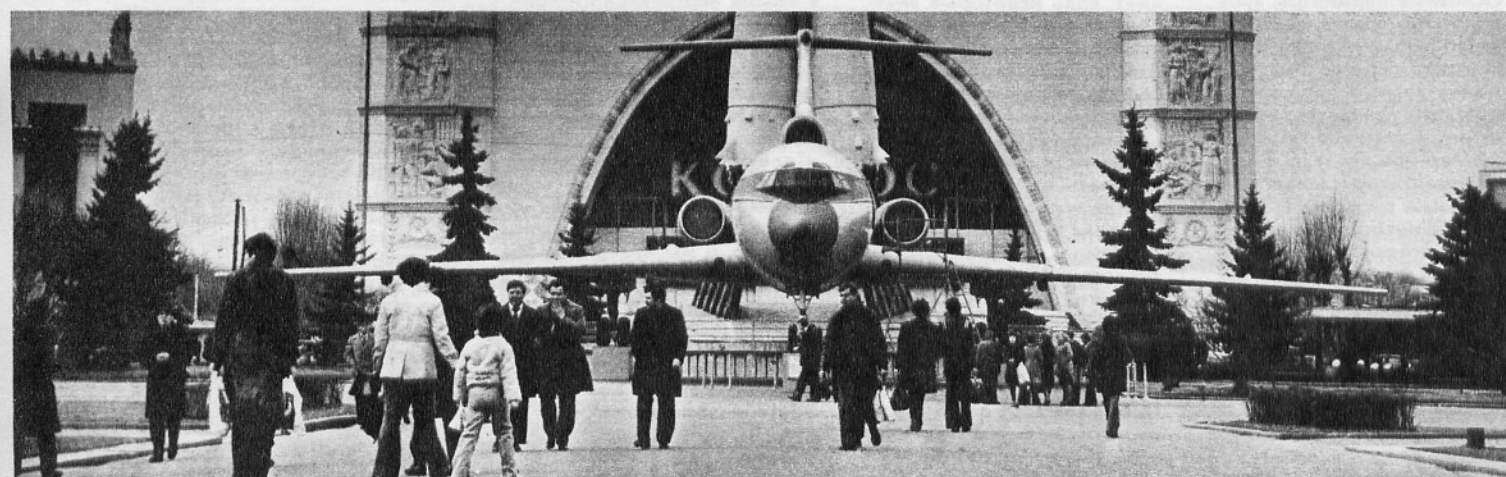






ФОТО 7.  
«ЗМ-3Б»

торых отдельно нет в продаже. Необходимыми представляются полная унификация резьб на объективах от 45 до 250 мм и выпуск фильтров ОС, в том числе и в свободную продажу, так как они иногда, увы!.. теряются или разбиваются. Второй приятный момент в наших испытаниях — мы убедились, что реальные данные разрешения по полю и выше паспортных, поэтому в таблице, где сведены основные характеристики объективов по результатам испытаний, проставлены иные оценки. Фото 1—5 снято объективами «Киев-6С» с одной точки. Основные параметры «широкоугольников» идентичны зарубежным аналогам. Контраст передачи изображения во встречном свете оказался удовлетворительным у объективов «Мир-26Б» и «Мир-3Б». Однако и здесь просматриваются неиспользованные резервы. (Начат выпуск нового объектива 3,5/65, который со временем заменит «Мир-3Б». Сохраняя те же основные параметры, он имеет улучшенные оптические характеристики, более компактен, изящен, с широким кольцом дистанций, оснащен небольшой, хорошо матированной блендой. Удобен специальный кожа-

ный кофр для объектива, оригинально размещены в нем светофильтры и бленда.)

Неожиданно контрастным оказался «Калейнар». Это большая редкость для подобных объективов. Принимая во внимание его кристаллическую резкость, следует признать, что сейчас он, видимо, находится на самом высоком уровне мировых образцов (фото 6).

Цветопередача линейки объективов сбалансирована достаточно близко. Контраст изображения у «Юпитера-36Б» мог бы быть выше при более жестких светотехнических требованиях, ведь некоторые внутренние поверхности его просто блестят. Необходимой представляется также защита выходных частей ходовых резьб. Бленду «Юпитера-36Б», пока единственную в системе, трудно признать удачной как по качеству исполнения (громоздкая и без должного чернения), так и по оперативности. Чтобы подготовить объектив к работе, приходится отвинчивать крышку, а затем дважды — бленду. Необходимо также подвижное штативное кольцо. Особо следует остановиться на зеркальном объективе «ЗМ-3Б». Необходимость такого объектива неоспори-

ма хотя бы потому, что фотографы, применяя «МТО-500» в камерах 6×6 см, мирятся со значительным кашированием краев кадра и крайне низкой светосилой (1 : 16). Реальная светосила «ЗМ-3Б», по нашим подсчетам, равна 1 : 12, то есть почти на целую ступень выше, чем при использовании «МТО-500» в камере 6×6 см, что, естественно, утяжелило конструкцию. Диаметр входной линзы «МТО-500» — 62,5 мм, а «ЗМ-3Б» — 86 мм. Видимо, это крайний по габаритам предел для оперативной работы. Однако объектив вместе с камерой помещается в кофре вертикально и полностью готов к работе. Это, а также скорость и возможность более точного фокусирования отличает, на наш взгляд, «ЗМ-3Б» от его длинного (≈ 320 мм) собрата «Теле-Тессара» 8/500 для камеры «Хассельблад». По нашей просьбе внутреннее чернение «ЗМ-3Б» было усилено, и мы надеемся, что теперь оно станет нормой. Съемки велись, в основном, с малогабаритного нагрудного штатива (см. «СФ», 1968, № 12), что для таких объективов незначительно стабильнее «съемки с рук», процент резких кадров, однако, был достаточно высок (фото 7).

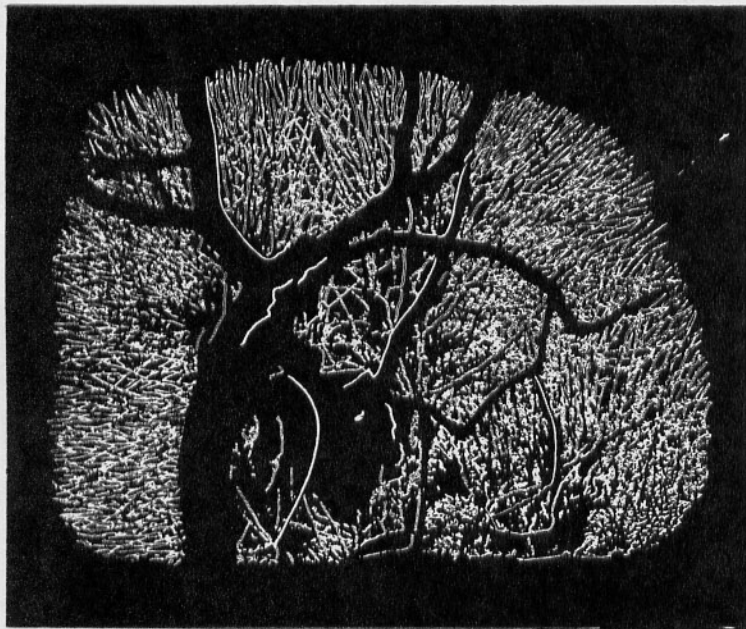
Резкость объектива по всему полю превосходна, рисунок несколько иной, нежели у известного «МТО-500». Создается впечатление увеличенной глубины резкости, видимо, за счет уменьшения кольцеобразования в нерезкой зоне, что несколько усложняет фокусирование. Однако работу над этим интересным объективом нельзя считать законченной. Еще предстоит улучшить равномерность освещенности, то есть избавиться от заметного светлого ядра в центре кадра, вернуть объективу кольцевой хомутик со штативным гнездом и компактную, оперативную бленду.

Качество телеобъективов достаточно для того, чтобы применять их с зеркальными камерами форматом 24×36 мм, и потребители ожидают выпуска переходника на резьбу М42×1 с приводом диафрагмы (подобную конструкцию см. в «СФ», 1975, № 6). К сожалению, эксплуатационные параметры и механические характеристики объективов нуждаются в дальнейшем усовершенствовании. Первое, чем вас удивит великолепный по оптическим параметрам «Мир-26Б», это звонком слетевшей крышки!

Требуются значительные усилия и внимание при смене объективов, так как накидная гайка байонета не имеет ориентирующих индексов и ее затяжка порою неудобна. Хотелось бы сохранить плавность хода и уменьшить люфты в процессе эксплуатации. Ведь для успешной работы фотографа важны не только оптические, но и стабильные эксплуатационные характеристики. Не менее важно и единообразие конструкций объективов, ведь камера для фотографа — то же, что инструмент для музыканта. Поэтому система «Киев-6С» станет совершеннее, если ее создатели признают необходимым проставить реальное значение светосилы, идентично расположить кольца управления с общепризнанным направлением их движения, разнести зоны управления, усилить фиксацию колец диафрагмы, привести конструкции бленд к функциональному виду и ввести мобильное их крепление. Стоимость фотоаппаратуры достаточно высока, поэтому даже такие «мелочи», как риски шкалы глубины резкости, промежуточная фиксация диафрагм или просто надежные крышки, не должны быть обойдены вниманием изготовителей.



# Изогелии Зигурдса Билзониса



ПАМЯТИ ПОЭТА

СТАРАЯ РИГА

## «СЕКРЕТЫ» ЛАБОРАТОРНОЙ ПРАКТИКИ

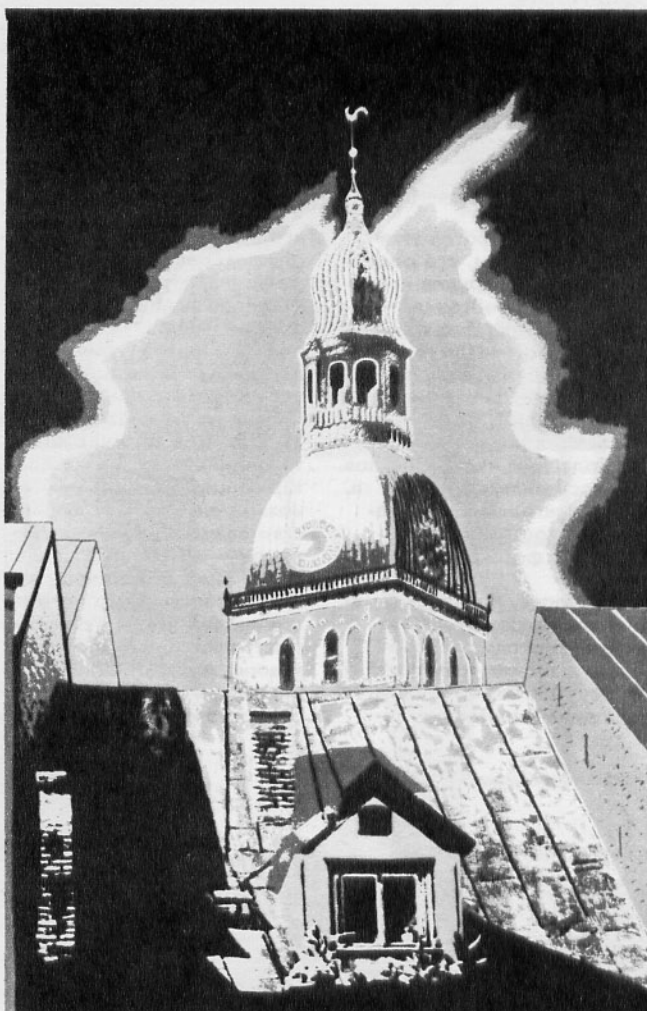
Последние пять лет член народной фотостудии «Рига» Зигурдс Билзонис работает исключительно в технике изогелии. Основной принцип изогелии, разработанный почти столетием назад, состоит в том, что с обычного изображения методами контратипирования воспроизводится несколько резко ограниченных интервалов плотностей. «Изогелия» означает участки изображения одинаковой плотности почернения вследствие одинакового воздействия солнца или другого источника освещения. В изогелии авторы выбирают от трех до шести тонов. С помощью ограниченных интервалов плотности почернения можно выделить основной рисунок снимка, исключив лишние детали. Полученное фотографическое изображение отличается от обычного некоторой плакатностью, большей четкостью и графичностью. Выбор сюжета для воспроизведения в этой технике специфичен. «Отыскивая нужные детали объекта, я, кажется, смотрю на мир через призму изогелии», — признается Зигурдс Билзонис. Чтобы создать необходимый

переход от света к тени, освещение объекта должно строиться в плане не тонального решения, а светотеневого, с подчеркиванием его. Эта техника хорошо подходит для сюжетов, требующих предельной обобщенности, лаконичности, как, например, в снимке «Памяти поэта». При съемке Билзонис стремится получить резкий и достаточно контрастный негатив, с которого проекционным способом печатает, как правило, четыре контратипа с разной экспозицией. Выдержки подбирает таким образом, чтобы на первом контратипе достигалась проработка только теневых участков, на втором — темных полутонов, на третьем — светлых полутонов и на четвертом — самых светлых мест изображения. При контратипировании он использует контрастные фотопленки в сочетании с контрастно работающими проявителями. В каждом контратипе с помощью хорошо освоенной технологии отбеливания старается получить четкое деление на два тона. Позитивное изображение каждого контратипа может быть небольшой плотности, так как на следующем этапе они собираются в один многослойный диапозитив, с ко-

торого получают негатив. Для изготовления негатива Билзонис применяет фотопленки с невысоким контрастом и мягкорботающие проявители. Полученный негатив и служит для получения изогелии на фотобумаге. Однако данная схема не единственная. Часто авторы изогелий используют различные вариации известных способов, исходя из конкретных технологических возможностей или соображений изобразительного плана. Можно применить многократное репродуцирование с различной экспозицией готового отпечатка или репродуцировать несколько одинаковых по размеру, но различных по плотности отбеленных отпечатков. Полученные негативы будут служить в дальнейшем заготовками для печати изогелий. Билзонис часто пользуется фотомонтажом при печати фотографий. Так был сделан снимок «Старая Рига». Какова же конкретная схема работы Зигурдса Билзониса? Он отвечает кратко: — Снимаю на 35-мм пленку КН-3. Позитив печатаю с полной градацией на пленку ФТ-20 размером 18×24 см. Затем печатаю с различной экспозицией по 5—6 контратипов-негативов на пленку

ФТ-41. Выбираю из них 3—4 наиболее подходящих с различными градационными зонами: первый — света, второй — тени, третий — полутона. Для достижения максимума детализации в одной зоне использую ослабитель Фармера, а при печати даю небольшую передержку. Если нужно получить контратипы с высоким контрастом, применяю разбавленный вдвое проявитель А-108 с добавлением в него бензотриазола 0,25 г/л. Совмещение изображений при контратипировании осуществляю на самодельном компостере. Три выбранных контратипа репродуцирую на пленку 6×9, удобную для печати в увеличителе. После этого с них поочередно печатаю на бумагу, совмещая изображение по меткам-крестикам. Последовательная печать позволяет управлять тональностью, получаемой от каждого контратипа. Полагаю, что повышенная влажность в лаборатории вызывает некоторую деформацию пленки ФТ-41. Этого следует избегать.

М. ТОМИЛИН





## Продолжение знакомства

В «Советском фото» уже сообщалось о том, что редакцию посетила группа итальянских фотолюбителей — членов фотоклубов из областей Венеция и Лигурия. Во время встречи итальянские коллеги обещали прислать в «СФ» свои работы. И вот коллекция получена.

Из большого числа снимков мы постарались выбрать те, что характеризуют сегодняшнее состояние любительской фотографии в Италии.

В зоне пристального внимания фотохудожников — жизнь простых тружеников — рабочих, крестьян. Объективы камер фиксируют преимущественно по-

вседневный быт людей: старик в деревенской таверне, женщина, отдыхающая на кухне, мальчишки, играющие на улице... Предельно простые фотографические решения, строго реалистическая фотография.

Обращает на себя внимание отсутствие в снимках каких-то редких, в жизни не повторяющихся мгновений, «пиковых» ситуаций. Большинство зафиксированных сюжетов — обыденная жизнь. Но за внешним спокойствием, статичностью поведения людей вторым планом выступают и сложный внутренний мир людей, и их насущные заботы.

Эти фотографии как бы про-

тиворечат нашим, сложившимся во многом благодаря кинематографу, стереотипным представлениям об экспрессивности итальянцев. На фотографиях, как легко убедиться, мы видим нечто иное — самоуглубленность, сосредоточенность, озабоченность. И еще. Нельзя не почувствовать того интереса, любви к своим соотечественникам, которая отличает фотохудожников, фиксирующих и, не будет преувеличением сказать, анализирующих сегодняшнюю Италию.

Из работ, вошедших в коллекцию итальянских фотолюбителей, редакция «Советское фото» сформирова-

ла выставку. Она была показана в стенах редакции и вызвала большой интерес у московских фотожурналистов и любителей.

По просьбе Общества фотоискусства Литовской ССР редакция передала выставку для экспонирования в Вильнюсе и Каунасе.

Работы итальянских фотолюбителей совершат путешествие и по городам Московской области — Фрязино, Дубна, Пущино, где с ними ознакомятся члены местных фотоклубов.

ЭЦИО ДЕ ВЭККИ ЖИЗНЬ В ТАВЕРНЕ

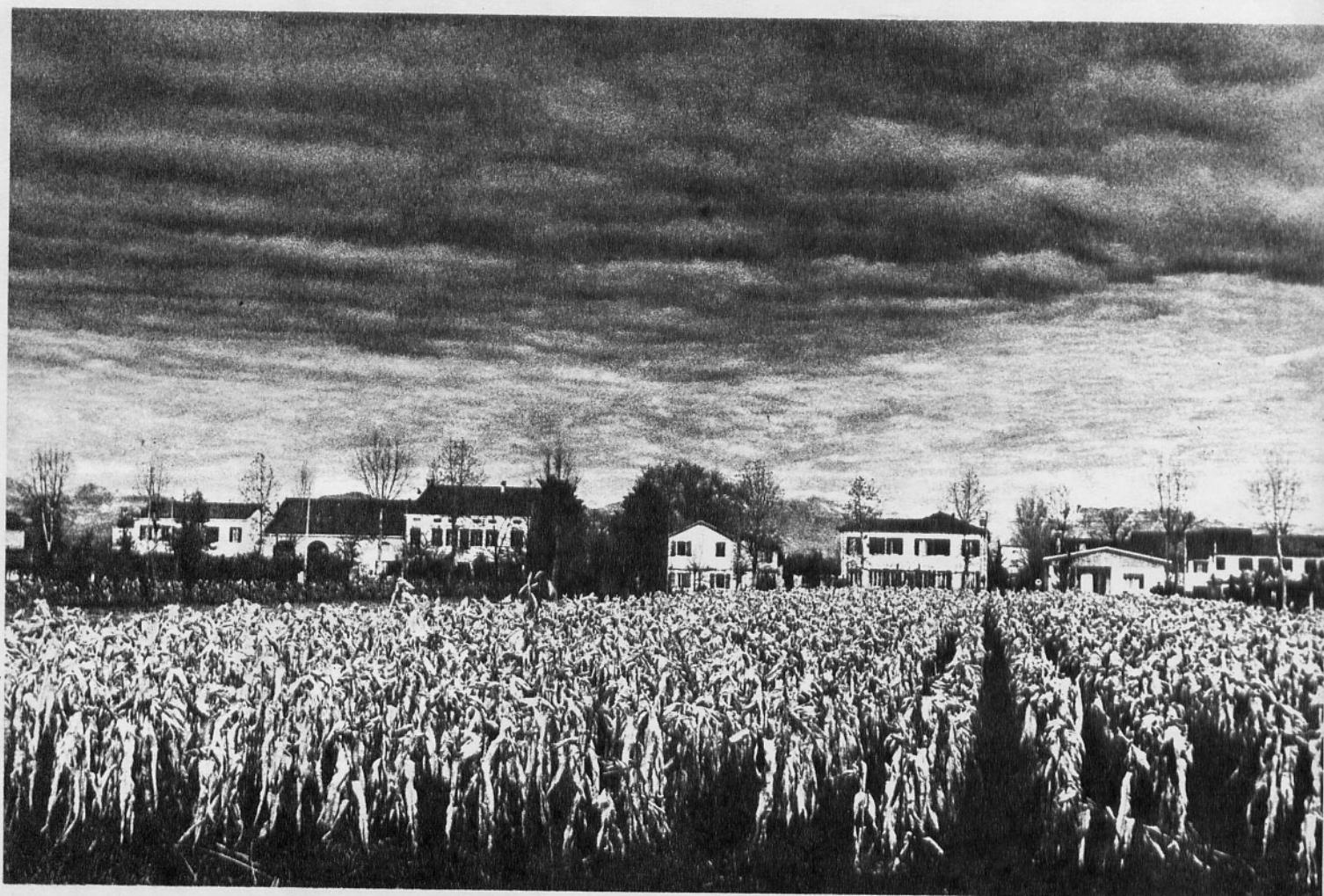
ДЖАННИ ДЗАНЕТТИ БЕДНЫЕ ЛЮДИ





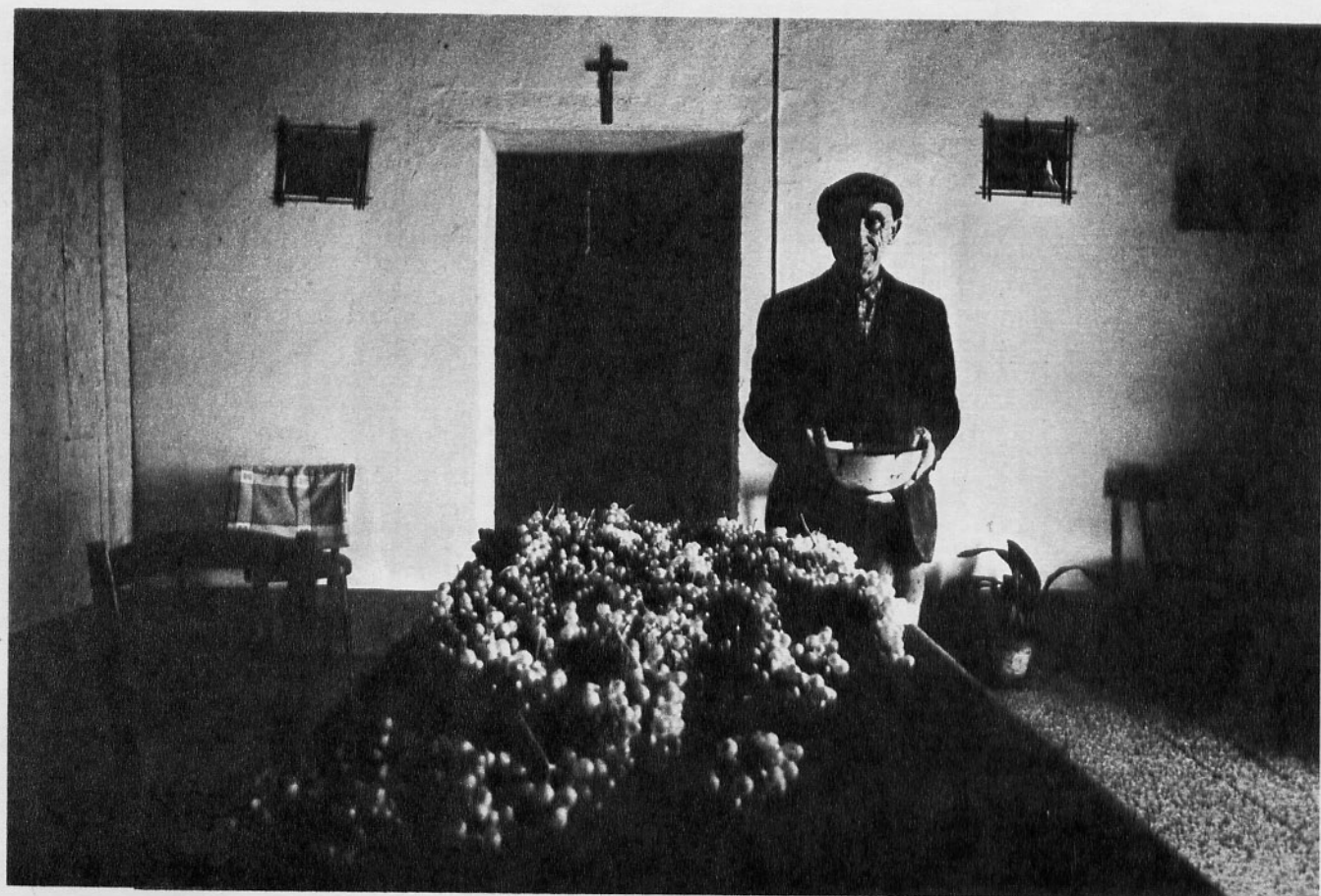






ДЖУЗЕПPE БЬЯНКИ ДЕРЕВНЯ В КАМПАНИИ

МАРИО ЛАСАЛАНДРА КРЕСТЬЯНИН







ДЖУЗЕППЕ ДЗАННОН РАБОТА



ПЛАЧИДО БАРБЕРИ ГОРЕ

ПАОЛО ПРАНДО УЛИЦА





Фоторепортер Чехословацкого агентства печати Карел Мевальд был одним из тех фотографов, которые присутствовали при подготовке к полету, старте и приземлении первого чехословацкого космонавта Владимира Ремек на космическом корабле «Союз-28». Рассказ репортера, опубликованный в журнале «Чехословацкая фотография», привлекает своей достоверностью и взволнованностью. «Космонавты в сопровождении специалистов идут к ракете. Рядом со своим дру-

гом и коллегой из ТАСС Альбертом Пушкаревым боюсь за хорошее место под трапом, на который поднимается сначала Губарев, а за ним Ремек. Понимая, сколь коротко время, когда оба космонавта машут всем присутствующим, пришедшим проводить их, делаю кадр за кадром. Вдруг меняется ветер — и космонавты исчезают в облаках испаряющегося окислителя». О приземлении Мевальд пишет: «Из вертолета я выбегаю первый и тут же проваливаюсь в снег. Перед собой вижу раскинутый парашют. Темно, поэтому включаю вспышку. На бегу делаю первые снимки на цветную пленку. Это уже в нескольких метрах от модуля, у которого движутся фигуры — врачи и специалисты, открывающие люк, через который космонавты выходят наружу. Мне удалось сделать один снимок, на котором вся эта волнующая ситуация точно запечатлена. Потом вдруг скапливается много людей, и модуль практически не видно. Снова начинается бой за место для фотографирования»...

«Фотограф и рисунок». Так называется статья в английском журнале «Кризисная камера», посвященная творчеству американских фотохудожников Ричарда Мисраха, Роберта Камминга и Стива Фича, создающих фотографические образы на основе собственных карандашных рисунков. Автор статьи Л. Фишмен пишет о том, как в прошлом веке фотография была вдохновителем многих работ Дега, Сезанна, Гогена, а сегодня, заняв законное место в «высоком искусстве», сама использует рисунок, эскиз художника как вспомогательное средство. «Подобно тому, — утверждает автор, — как фотография играла роль инкубаторной идеи для художника XIX века, рисунок может служить сегодня средством сохранения и выявления визуальной идеи, которая в конечном итоге найдет свое выражение в форме фотографического образа... Достойно похвалы то обстоятельство, — говорит автор, — что фотохудожники представляют свои рабочие блокноты для обозрения широкой аудитории, хотя обычно такой «доступ» возможен лишь для крити-

ков и искусствоведов. Они готовы разделить со зрителями процесс творчества и его конечный результат». Возможность рассматривать работу фотографа в соотношении с рисунками и эскизами позволяет, по мнению автора, прийти к интересному заключению о том, что фотограф-художник не в меньшей степени, чем другие художники, совершенствуется и творчески растет в ходе своего зрительного мышления. По мере развития визуальных идей фотограф опирается на целый ряд традиционных графических средств, помогающих ему направить мысль по нужному руслу.

«Обладает ли фотография каким-либо терапевтическим воздействием? Большинство из нас, тех, кто увлекается фотографией, думают, что да. Своеобразное путешествие, которое можно проделать, рассматривая фотографии, способно развеять подавленное настроение, разогнать скуку, снять депрессию и помочь воспрянуть духом». Это утверждает психолог, доктор О. Скандратте на страницах журнала фотографического общества США. Семейные альбомы фотографий могут быть использованы для диагностики заболеваний и определенных исследований в области человеческой психики. Подробные сведения о характере восприятия пациента можно получить, если предложить ему отобрать понравившиеся или не понравившиеся фотографии и объяснить, почему был сделан тот или иной выбор. Поскольку, как утверждает автор, фотография представляет собой полезное и нужное средство, можно предположить, что ее применение в области терапии будет расширяться, и появятся новые возможности для использования фотографии в терапевтических целях.

Тот же журнал в одном из последних номеров сообщает о том, что в июле 1978 года в связи со съездом профессиональных фотографов почтовое ведомство США выпустило марку, посвященную фотографии. Сюжет марки, которую создал художник-фотограф Бен Саморофф, — своеобразный натюрморт из фотокамер, старинного объектива, цветных фильтров, переходного кольца,



ФОТО КАРЛА ХАЙНЦА МЮЛЛЕРА



ФОТО ГАРЛЬДА КИРШНЕРА

студийной лампы и других фотопринадлежностей. Журнал приводит интересные данные о том, что марки «на фотографическую тему» выпускались и ранее, обычно на них воспроизводились портреты фотографов с мировым именем. В числе других почтовых знаков широкую известность получила марка с изображением американского фотографа Мэтью Бреди, снимавшего в годы гражданской войны в Америке.

Люди хотят научиться делать все сами. Многие считают, что фотограф скорее научится писать, чем писатель фотографировать: «Не надо быть Хемингуэем, все гораздо проще, если вы умеете говорить, значит вы можете писать...». Можно ли одновременно

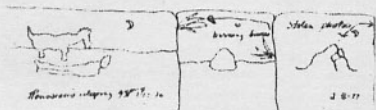
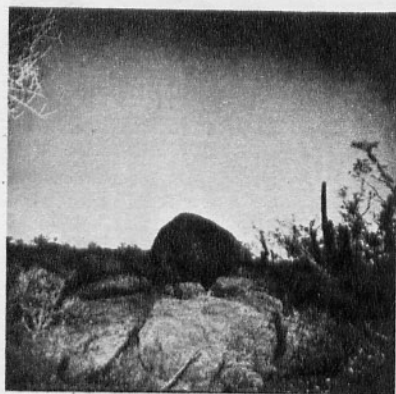
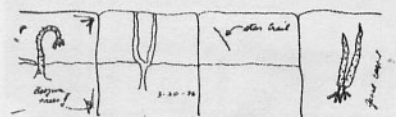
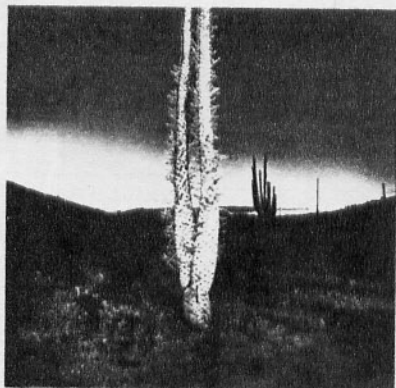


ФОТО РИЧАРДА МИСРАХА  
КАКТУС  
БУЛЫЖНИК

заснять выражение лица человека и записать его глубокие мысли? Решение этого вопроса автор статьи в «Попьюлэр фотографии» (США) «Должен ли фотограф писать?» Гюль Селигмен видит в применении магнитофона, который уже во многом заменил журналистское перо. Однако, предупреждает автор, лучше все-таки сначала провести съемку. Если начать с интервью, то два-три остро поставленных вопроса могут вывести из себя человека, и он уже не захочет фотографироваться. Автор приводит примеры успешного одновременного использования магнитофона и фотокамеры, результаты которого, как он считает, в сочетании с комментарием — своеобразная находка для телевидения.

На выставке-конкурсе, организованной рабочей группой фотографиков строительного комбината в Лейпциге, была предпринята попытка в своеобразной форме выяснить у зрителей отношение к фотографии и слову в их взаимодействии. Изобразив действительность с помощью натюрмортов и фотомонтажей, авторы представили материал, который, с их точки зрения, может иллюстрировать литературные афоризмы. По сообщению журнала «Фотография» (ГДР), эта форма фотографического творчества была встречена с большим интересом как участниками выставки, приславшими огромное количество работ, так и общественностью. Однако, предупреждает журнал, многочисленные работы еще раз убеждают, что создать изобразительный эквивалент литературным афоризмам почти невозможно. Изображения и афоризмы порой взаимодействуют самым неожиданным образом. Работа Гарольда Кишнера иллюстрирует афоризм: «Его совесть была чиста. Он не использовал ее никогда». Автор оптически воспроизвел символ «чистой совести», одетый в резиновую перчатку. Работа Карла Хайнца Мюллера иллюстрирует афоризм: «Когда стремишься к триумфу, не скупись на чаевые».

«Австрийская фотогазета» — орган Союза австрийских обществ фотографов-любителей — опубликовала интервью с известным фотографом Вилли Хенглем, лауреатом более 1800 международных выставок. Снимки Вилли Хенгля известны советским любителям по публикациям в «СФ». В интервью рассказывается о распорядке дня фотографа, его

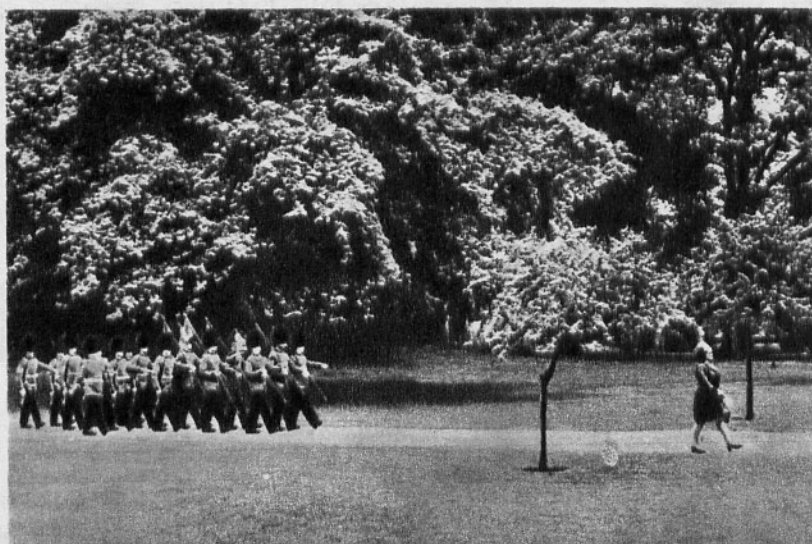


ФОТО ПАТРИКА УОРДА  
АНГЛИЧАНЕ ЗАБАВЛЯЮТСЯ

интересах, чертах характера, необыкновенном трудолюбии. Фотогазета приводит некоторые изречения Вилли Хенгля:

«Красивые сюжеты вы увидите — настоящие сюжеты вы должны искать».

«Фотоаппарат слеп, видеть должен фотограф».

«Если однажды фотограф сделал первоклассный снимок, то он еще долго остается непервоклассным фотографом».

«Хорошая фотография не требует названия, плохую фотографию с помощью названия не улучшишь».

«Снимки любителей не лучше снимков профессионалов — они другие».

«Кто устраивает выставки своих работ второпях, тому это дается нелегко, поскольку он постоянно вынужден создавать новые, чтобы оставаться интересным».

«У кого во время моментальной съемки остается время еще подумать о вертикальном или горизонтальном кадре, тот упускает самое главное».

«Если устроителям салона не хватает места для экспозиции, то лучшие фотографии попадают в «запасник», а худшие вывешиваются».

«Жюри не может сказать, какую фотографию оно хотело бы видеть, но может определить, насколько ценна фотография, которую ему предлагают».

Специальный журнал художественной фотографии — «Фотография-78» (ЧССР) рассказывает о первом клубе фотографов-любителей, основанном 90 лет назад. Этот фотоклуб называется сегодня «ЧКД—Прага». Членами клуба были в разные годы Й. Судек, Я. Фабингер, Я. Крупка, Й. Ружичка, К. Гайек и другие чешские фотографы, имена которых широко известны в стране и за ее рубежами. В канун юбилея фотоклуб проводит ежемесячные конкурсы и смотры, активно обменивается коллекциями с девятью другими клубами Чехословакии.

«Англичане забавляются» — под таким заголовком «Кризэтив камера» (Англия) публикует снимки из коллекции известных фотографов П. Уорда и К. Бурсари, экспонировавшейся в фотографической галерее Лондона.



Reynolds

