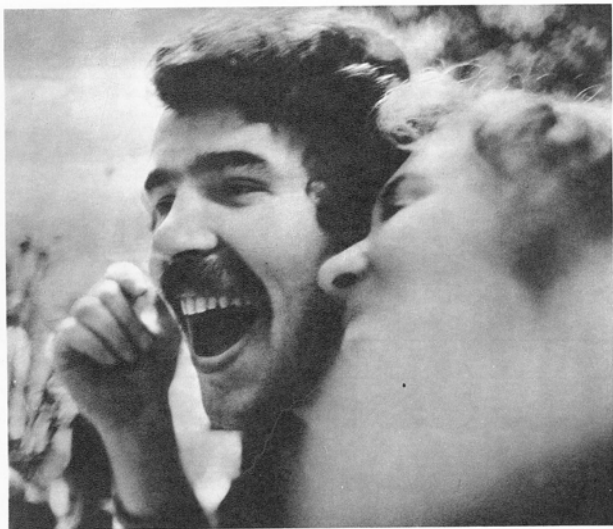


ISSN 0371-4284

СВЕТЛОЕ ФОТО 8010

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





ВИКТОР ЧЕРНОВ ИЗ ОЧЕРКА «РАБОЧИЙ ВАСИЛИЙ БЛОКОВ» (СМ. СТР. 2, 3)



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР, 10. 1980

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

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

Художник
МАРКАРОВА И. П.

Художественный редактор
БЕРСЕНЬВСКАЯ Т. Д.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

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

A02103
сдано в набор 30.07.80 г.
подл. к печ. 08.09.80 г.
формат 60×90/16
4,75 лек. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 260 000
заказ 3285, цена 50 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская типография № 2
Союзполиграфпрома
при Государственном
комитете СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной
торговли, 129085, Москва,
проспект Мира, 105

© Издание
Союза журналистов СССР
1980

Рукописи и снимки
не возвращаются

НА ОБЛОЖКЕ:



1-я стр. **ВАСИЛИЙ МАЛЫШЕВ**
(Москва)
Народная артистка СССР
Евгения Максимова
4-я стр. **ИГОРЬ КОСТИН**
(Киев)
Первое дыхание осени

В НОМЕРЕ:

ФОТОУБЕДИТЕЛИКА
НАВСТРЕЧУ
XXVI СЪЕЗДУ КПСС

2
В. Кузнецов *Любить человека*

ФОТОВЫСТАВКИ

8
В. Анцев «Фотокинотехника-80»

ФОТОТЕОРИЯ

9
Критерии оценки
36
А. Вартанов Проблема авторского стиля
26
Н. Хренов Фотография и культура видения

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

60
В. Стигнев *Итоги одного семинара*

ФОТОТВОРЧЕСТВО

16
И. Матвеева Снимают фотокорреспонденты ТАСС
20
Г. Чудаков Говорят летописцы «Олимпиады-80»
24
Л. Клодт Мир, который пленяет
28
В. Михалкович Фактура и ритм
32
Л. Аминский Что такое «портрет художника»

ФОТОХРОНИКА

27
Всесоюзное фотографическое творческое объединение
45
Н. Хоружий Язык взаимопонимания

ФОТОКОНКУРСЫ

39
А. Суткус: «Ифосканбалтик» — форум дружбы

РЕТРОФОТО

40
А. Антипово *Мой Демущий...*

ФОТОТЕХНИКА

42
В. Иванов, В. Калентьев Прямые позитивные материалы
44
Л. Товкало Отечественные кинофотоленки (продолжение)

ФОТОШКОЛА

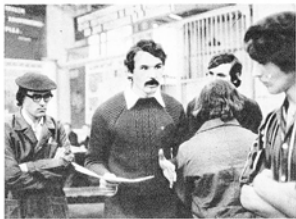
46
А. Шекленин *Фотобумаги и их обработка*

ИНТЕРФОТО

47
М. Алексеев *На пленэре — Дания*

Валерий Кузнецов Любить человека

ВИКТОР ЧЕРНОВ ИЗ ОЧЕРКА «РАБОЧИЙ ВАСИЛИЙ БЛОКОВ»



Сейчас, когда в центре внимания всего нашего народа — задачи, поставленные июньским Пленумом ЦК КПСС, когда подготовка к XXVI съезду партии стала новым адонизирующим стимулом для дальнейшего подъема трудовой и политической активности советских людей, роль средств массовой информации и пропаганды приобретает особое значение. Фотожурналистика — оперативное идеологическое оружие, дающее возможность документально отражать наши успехи, активно помогать распространению передового опыта, рассказывать о предсезонном соревновании. Яркие публицистические очерки, фоторассказы, репортажи о передовых рабочих, колхозниках, ученых, деятелях культуры и искусства помогают каждой газете, журналу выходить на более высокий уровень пропагандистской работы. Фотожурналисты, ведущие летопись героических дел современников, вносят большой вклад в общенародное дело коммунистического строительства. Одной из главных тем для наших фотожурналистов была и остается тема жизни и труда советского человека. О том, как решается она в творчестве репортеров В. Чернова и В. Пилипюка, рассказывает журналист В. Кузнецов.

Любить человека — едва ли не первая заповедь фотожурналиста. Его личное отношение к тому, что снято, почти всегда сразу же ощущаешь в его работе.



Возмужав он или безразличен. Увлечен ли горем снимка и делом его или всего только игрой света на стекле и металле, бликами на щеках. Вот поднимаются в небо конструкции гигантской стройки, и камешками в мозаике разбросаны по ним люди. Здесь может быть выражен восторг перед могуществом человеческих рук. Но может быть и другое — простая любовь к сверхострому ракурсу, к эффектным, поражающим воображение композициям, светное желание блеснуть оригинальностью приема. И эта «сверхзадача» автора всегда ясно читается в пространстве снимка.

Вот портрет — какая светотень! Какая проработка деталей! Какая техника! Но если в первую очередь не возникнет у зрителя живая ассоциация: «Какой интересный человек скатился — портрет как произведение фотожурналистики или фотоскуласта просто не существует. Это всего лишь упреждение, учебный этюд, проба технического мастерства, не более.

Человек — объект главный. И даже единственный, если иметь в виду, что и природа, и мертвая натура — архитектура, и «металлоконструкции» нас интересуют тоже лишь в сопряжении с человеком — как плод его труда или как источник его жизни, или, наконец, как элементы значимые, «крупные» его микромира. Документировано оный цветок во всех подробностях его тычинок и пестиков годен только в учебник биологии. Объектом





художественного кадра будет авторское восприятие при виде маленького чуда природы. «Объективированный» фотопортрет годен для удостоверения личности. Объект фототворчества воспринимается нами только через призму авторского отношения.

В этом фотожурналистика смыкается с искусством. Здесь у них — общая платформа.

Подборка работ, опубликованная на этих страницах, не претендует на то, чтобы показать всю широту сегодняшнего диапазона фотографического «человековедения». Для этого было бы мало даже специального, даже двойного выпуска журнала. «Финадревен» лишь два из, пожалуй, наиболее характерных и наиболее общих творческих методов, принятых ныне на вооружение современной фотожурналистики. Внутри этих методов возможны многие градации и подразделения; они оставляют простор для творческого поиска, для развития самобытных, индивидуальных манер и почерков.

Но типичность их не оставляет сомнений.

Первый представлен фотоочерком репортера АПН Виктора Чернова о молодом рабочем московского Завода имени Владимира Ильича расточнике Василии Блюкове.

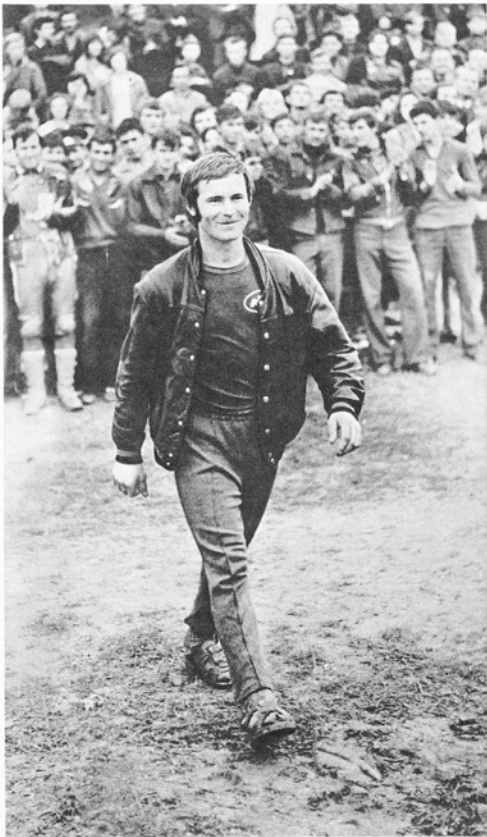
Виктор Чернов принципиально не признает постановочной фотографии. Обоснованно считает, что режиссерское вмешательство, быть может, и облегчает частично задачу репортеру, но неизбежно лишает снимок его главного достоинства — естественности. Следовательно, и достоверности. Лишает зрителя столь важных ощущений непосредственного наблюдателя, свидетеля протекающей перед ним, пусть при посредстве фотоаппарата, жизни.

Даже самая изощренная «постановочная» фантазия репортера все равно сведет богатства непосредственных проявлений мира к ограниченному набору придуманных автором ситуаций, положений, композиций. Репортажный метод — единственный, который Чернов признает, — позво-



ФОТО
ВАСИЛИЯ ПИЛИПЮКА

СТАРЕЙШИНЫ
Я РАБОЧНИК



лет увидеть в явлениях жизни их неповторимость. Поэтому неповторимыми оказываются снимки.

— Посмотрите, как быстро меняются люди даже на протяжении одного-двух десятилетий, — говорит Чернов. — Герои репортажей пятидесятых—шестидесятых годов — они же совершенно другие. Кому еще показать реальный облик людей восьмидесятых, как не репортеру! А значит — показать облик нашего времени. Его суть...

Действительно, время, которому принадлежит герой фотоочерка Виктора Чернова, узнаешь сразу. Хотя ни в одном из кадров нет специально снятых, многозначительно мелькающих на втором плане «примет времени». Время выражено в самом герое — во всем его облике, самом тоне его жизни, который удивительно полно и заразительно передан в снимках. Текстовый очерк даст читателю необходимые сведения о рабочем Василии Блокове: 25 лет, учится в институте, на вечернем отделении. Член бюро райкома комсомола. Женат, жена — учительница. Много занят общественной работой: без него не выходит ни одна цеховая стенгазета, он непререкаемый организатор конкурсов молодых металлургов, которые стали на заводе традицией. Но непосредственное знакомство с Василием Блоковым происходит именно в фотографиях.

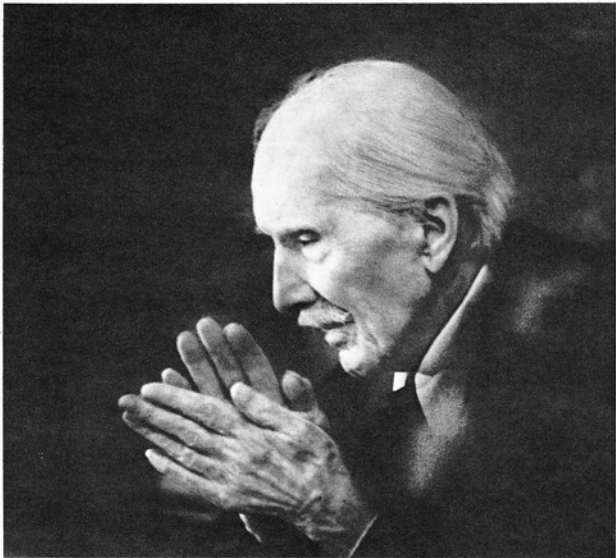
Материал о молодом рабочем был подготовлен в год 110-летия со дня рождения В. И. Ленина. Он представляет собой одну из работ, приуроченных к этому юбилею и ему посвященных. И являет, на наш взгляд, пример вдумчивого подхода к теме трудной, ответственной, но, по сути, и всеозвонной.

«Информационный поворот» обращения именно к этому герою — заметка в газете: десятиmillionным посетителем Ленинского мемориала в Ульяновске стал московский рабочий Василий Блоков.

Тема очерка: рабочий ленинской эры, ее восьмидесятых годов. Рабочий новой формации.

Тасова и дикин случай публицистическая «сверхзадача».

Но очерк — не просто набор кадров. Найти их внутреннюю «драматургию», способную наиболее полно выразить задуманное, — одно из первых слагаемых успеха. В опыте Виктора Чернова есть случаи, когда помогало «единство времени», когда его «драматургом» становилась сама жизнь героя, привычный



ему ритм труда, отдыха, быта. Так родился когда-то очерк, рассказавший об одном дне рабочего-ветерана, который ушел на пенсию. Емкость этого дня, его насыщенность сама по себе уже выражала полноту жизни, которой продолжает жить герой, ее разнообразие, ее общественное содержание. В очерке о Блокове автор избрал иной путь. Обширный, состоящий в оригинальной версии из полсотни десятков кадров материал был призван рассказать о самых различных сторонах жизни героя, его увлечениях, досуге, круге его интересов. И черес все это — о его характере, предельно современном, жадном к жизни, динамичном и общительном. Оптимистическом начале, на котором он за-

мешан и которое составляет основу не личной его психологии, но социального мировоззрения, характерного для таких людей и их определяющего. Так автору и удалось от вполне конкретных, казалось бы, очень частных житейских проявлений своего героя — работает у станка, беседует с товарищами, заседает в райкоме комсомола, танцует на свадьбе своей сестры, увлеченно лепит из пластилина и т. д. — естественно перейти к настоящему, серьезно обобщенному обобщению. И при этом совершенно избежать всяческой нормативности, кодуальной идеальности. Ни в одном из кадров нет назойливых поучений: делай так! Ибо сами человеческие проявления, запечатленные фото-

объективом, — предельно индивидуальны. Современное мироощущение, заложенное в этих снимках, — принадлежность равно как героя, так и автора. И в этом все дело. Отсюда идет и естественная для Чернова потребность в сугубо современных методах работы — методах репортажных, требующих знания героя и внимательного, вдумчивого, тактичного наблюдения за ним. «Я не могу снимать, если не знаю человека, — признается Чернов. — С Васей Блоковым мы стали теперь друзьями. Я очень много разговаривал с ним на самые разные темы — о работе, о политике, о книгах. Постарался понять, чем он дышит. Мне нужно полюбить человека, иначе ничего не получится. И если

найдешь, за что полюбить, — материал будет добрым...». Обширный фотоочерк как жанр, к сожалению, пока еще не нашел распространения в большинстве изданий. Чаще всего отведенная для фотографий газетная или журнальная площадь вынуждает репортера быть предельно лаконичным. Тем больше требований предъявляется к такой категории, как емкость кадра, его глубинная, многослойная содержательность. Василий Пилипчук живет во Львове и работает фоторепортером иллюстрированного журнала «Украина». Журнал многопрофильный, осуществляющий самые разнообразные задачи, — разнообразна и тематическая палитра репортера. Это не значит, разумеется,

«Фотокинотехника-80»

что всеми ее красками он овладел с одинаковым совершенством. Ему не совсем, на мой взгляд, удается «лиризм» — грешит откровенной, навязчивой упрямой «краснотой» серия «Лето», отмечены решениями формальными, подчас плохо согласованными со смыслом, некоторые пейзажные работы. Но в одном он силён беспорочно и безоговорочно. В нем отражена человеческая сущность своего героя в портретном снимке.

У него сравнительно мало «классических» портретов, статuarных, тщательно и обдуманно высеченных. Чаще это портреты, сделанные репортажно и несущие в себе обаяние мимолетного проявления, импрессию ускользающего мгновения. Таков, например, портрет старейшего украинского композитора Станислава Людкевича — выхваченный как бы из темноты зрительного зала. Снятый, наверное, где-нибудь на репетиции, герой снимка кажется целиком погруженным в свою стию, в музыку. В руках его ясно слышится нам ее ритм.

Пингирт умеет быть внимательным к деталям отражения внешнего мира на лице ребенка. К мигнуту, когда люди проявляются с максимальной выразительностью. Можно не читать подлинки под снимком, где шагает на камеру улыбающийся парень, — сколько эмоциональной информации заложено в самом настроении кадра, в размещенности этого шага, в торжествующей, хотя чутьчуть смущенной улыбке. Это радость победителя. В спортивном ли состязании, в соревновании ли юнцов — не так уж важно. Важно — победитель. Своеобразными социальными портретами становятся репортажные, в сущности, снимки пожилых колхозников.

Пингирт мог бы сказать о своих снимках теми же словами Чернова: если в полюбно своих героев — снимок будет добрым. Потому что именно доброта — неизменный качество его работ. По ним чувствуешь характер не только героев, но и их создателя. Открыть в людях черты эпохи — во всех сложных, подчас противоречивых, но обязательно непосредственных их проявлениях, в неразрывном сплыве общего и индивидуального, сиюминутного и вечного, в постоянном ощущении поступательного движения времени — вот самая сложная, но и самая почетная миссия, выпавшая сегодня на долю репортера.



ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ-ПРОДАЖИ

Под таким названием прошла выставка-продажа любительской фото- и киноаппаратуры, подготовленная Центральной рекламно-коммерческой организацией (ЦРКО) «Рассвет», Московским Домом оптики и Новосибирским горспорткультурторгом. Регулярное проведение выставок-продаж в различных городах страны стало хорошей традицией.

Фотолюбители смогли познакомиться с аппаратурой, серийно выпускаемой оптической-механической промышленностью, встретиться с представителями заводов-изготовителей и получить у них консультации, узнать о новинках, бесплатно отремонтировать свои камеры. Нельзя не отметить хорошую организацию выставки и большую подготовительную работу горспорткультурторга по проведению фотовыставок. Задолго до ее начала в местной печати были опубликованы условия фото- и кинолюбительских конкурсов и перечень награды.

Фотолюбители А. Махришкин, А. Лашков, В. Мавнов, Б. Кайгородов и другие стали победителями фотовыставок, в который был представлен более 300 снимков и 150 слайдов. Дипломантов, фотопозитивов, фотоаппараты и две поощрительные премии редакций (годовая подписка на журнал «Советские фото») были вручены призерам в День фотолюбителя. Выставке — это не только продажа аппаратуры (в дни ее проведения было продано кинофотоаппаратуры



почти на 500 тысяч рублей), но и демонстрация отечественных камер и фотопринадлежностей, выпущенных за последние годы. К сожалению, радость многих любителей была омрачена серьезными дефектами аппаратуры. По-прежнему тревогу вызывает низкое качество фотоаппаратов «Зенит-Б» Вильейского завода «Зенит». Отказы в работе зеркала, ула обратный перемотчик, механизм автоспуска... Редакция журнала обещала знакомить руководителей завода «Зенит» на низкое качество выпускаемой продукции, ответ главного контролера В. Чемерева был опубликован в «СФ», 1979, № 12. Однако меры, принятые на заводе, до сих пор не дали ожидаемого результата. Несколько преждевременным, на наш взгляд, был показ автоматической камеры «Электрон-112» (ЛОМО) с объективом «Индустар-73» 2,8/40 — ведь подготовка к производству этого аппарата только начинается.

К сожалению, ассортимент светобитров, фотоспешек, реле времени, фотозащитных для съемки и печати, репродукционных установок, лабораторных приборов был ограниченным. Отсутствовали освещенные промышленностью и пользующиеся спросом электронная кадротрующая рамка «Рось», фотопозитивы «Ленинград-6», электронный реле времени модели «Импульс» и т. д. Видимо, в дальнейшем производителям выставок следует привлечь рекламно-коммерческие организации

асек министерства и ведомств, на предприятиях которых выпускаются различные виды фотоаппаратуры. Проведение подобных выставок должно стать событием не только для фотолюбителей и торгующих организаций, но и для профессионалов. Отраслевые рекламные, заводские фотолaborатории, небольшие лабораторные учебных и научных учреждений, использующие в своей работе подчас ту же аппаратуру, что должный путь оснащения оборудования. Причиной тому — отсутствие широкой информации о выпуске отечественной профессиональной фотоаппаратуры. Организация любой фотослужбы требует комплексного решения поставленных задач. Это касается и оснащения лабораторий современным отечественным оборудованием, и его систематизированного показ на таких выставках. Настало время сделать новый шаг в демонстрации кинофотоаппаратуры, наладить, наконец, не столь уж сложные междоустановочные контакты.

В. АНЦЕВ

Критерии оценки

— Хорошая фотография!.. — Да нет, не хороша... — А на мой взгляд, дивно хороша... — Помилуйте, в чем же вы видите ее достоинство? Решительно с вами не согласен!

Кому из нас не доводилось слышать подобный или очень близкий к этому диалог? Проблема критериев оценки произведений фотожурналистики стала темой беседы, прошедшей в аудитории факультета фотожурналистики Института журналистского мастерства Московской организации Союза журналистов СССР. В беседе участвовали искусствовед А. И. Александров, историк фотографии С. А. Морозов, фотокорреспонденты В. С. Тарасевич и И. Р. Тукаев, редактор отдела фотожурналистики журнала «Советское фото» Ю. М. Крыновских.

Тарасевич: — Практика нашей работы показывает, что мы рассматриваем и оцениваем фотографии, руководствуясь своим опытом, вкусом, иногда даже настроением, и внеосто аргументированной оценки предпочитаем употреблять весьма расплывчатые формулировки: нравится... не нравится... Опыт, конечно, вещь важная, но он, как и вкус, у каждого свой, и предпочтительное было бы иметь, так сказать, общую платформу признания всем критериев оценки. Но существует ли она? Если да, то на чем они основаны, являются ли они постоянными? Когда мы готовили фотографические выставки лет эдак пятнадцать-двадцать назад, то нам казались шедеврами снимки, которые теперь вызывают у нас синхроничную улыбку. Что же все-таки лежит в основе оценок?

Тукаев: — Как мне кажется, этот вопрос никогда не ставился. Мы просто пользовались словами «нравится» — не нравится, иногда пробовали доказывать, почему хорошо или плохо, как-то не очень грамотно пытались свое мнение обосновать. Из чего-то мы ведь должны исходить? Скажем, из сюжета или пластики, соответствия изобразительных средств содержанию, из правдивости, наконец. Каковы же критерии, если они есть? Отличается ли, например, журналистская фотография от художественной?

Морозов: — Позвольте мне не согласиться с утверждением, что проблема эта никогда не ставилась...

Тукаев: — Я имею в виду широкую постановку вопроса, с выходом в нашу практическую деятельность.

Морозов: — Уточнение немаловажное, потому что уже с момента возникновения фотографии вопрос оценок, критериев ставился и обсуждался в сотнях книг и статей, процесс этот длится и поныне... Не буду здесь касаться других искусств, но в фотографии неизбежных оценочных критериев никогда не было. По моим личным наблюдениям, примерно каждые двадцать-двадцать пять лет оценки фотографий меняются в принципе. Происходит это потому, что обновляется значение фотографии в общественной и художественной жизни. К тому же как искусство фотографии основывается на технике, а она постоянно подбрасывает нам нечто, заставляющее тоже пересматривать критерии. Вопрос об общности или раздельности критериев журналист-

ской и художественной для выработки критериев совсем немаловажен, скорее наоборот. Попробуем разобраться. Журналистская фотография — тоже творческая: она во многих случаях пытаясь и будет пытаться стать искусством. В художественной фотографии часто принимаются критерии пластических искусств, с определенной поправкой на технику. Но у фотографии журналистской есть другая, свойственная именно ей сторона: информационно-познавательная. На протяжении всей фотографической истории идет борьба милых домыслов, доказывающих, что фотография — изобразительное искусство, с прагматиками, утверждающими, что это — средство познания или, как теперь говорят, — средство массовой коммуникации, информации. Эта вторая суть природы фотографии ближе к журналистской. И критерии, которые деловито бы применялись для ее оценки, должны предъявляться с учетом рабочей функции той или иной конкретной съемки. И — да здравствует антихудожественные снимки, если они оправдывают свое назначение!

У любого вида творчества довольно сложные отношения с канонами. Чтобы эта моя мысль стала яснее, приведу пример из музыки. В консерватории преподают два курса фортепиано, первый из которых должны пройти все — будь то аналитик, ударник, пианист. Но есть еще и другой курс — специальное фортепиано, где исполнитель часто нарушает правила общего фортепиано, чувствует себя совершенно свободным. При выполнении оценок мы обязаны всегда учитывать, с точки зрения какого курса мы рассматриваем ту или иную работу. На мой взгляд, общего курса фортепиано или, иначе говоря, общего курса фотографических эстетических азов, видимо, вполне достаточно для ежедневной практической работы в редакциях газет и журналов, тем более, что оценщиками работы здесь выступают не только и не столько бьдше-редакторы, сколько ответственные секретари, редакторы изданий. Но положение фотографа — «солдата» в этих изданиях, прямо скажем, незавидное — он же все время нарушает законы «общего фортепиано». Вот и получается, что его снимки для дневных изданий оказываются, как говорят искусствоведы кадрами, которые — потом это становится очевидным, вполне пригодны для выставок, книг и других изданий, то есть там, где их функция — это рабочая функция назначения. Иначе говоря, происходит перераспределение критериев.

Александров: — Видимо, нам следует здесь поговорить о главном критерии оценки, ибо критерия — бездна эстетических, социологических, этических. Я хотел бы сослаться с полнотением, что все эти несущенная шкала — скользящая. Даже в одно и то же время в зависимости от состояния техники, от социального заказа, от взаимоотношений с другими искусствами эти критерии меняются местами: то, что недавно было второстепенным, становится главным, и наоборот. Но когда произносишь слова «как и во всех остальных искусствах», тут же вспоминая, что у фотографии есть одно отличие от всех других искусств — свойство — она по природе своей документальна, неотрывна от действительности. Действительность, изображенная на снимке, не дает материал для обобщения и конкре-

тизации, а сама есть и обобщение, и конкретизация. Если так можно выразиться, образен должен быть прежде всего отбор жизненного материала, а потом уже его авторское воплощение. Сущность фотографии, как мне кажется, наилучшим образом в свое время была сформулирована Сергеем Александровичем Морозовым, возглавившим свою книгу «Искусство видеть». Из этого определения следует, что основу самого главного критерия оценки произведения фотографического составляет умение автора видеть действительность, острота, глубина, наконец, актуальность этого видения. (Под актуальностью я не разумно сиюминутное: актуально может быть и вневременное.)

Тукаев: — А как быть с газетной фотографией, которая только информирует, — это может быть очерк, редко фоторассказ, а, как правило, — именно информация? Она может остаться оголой, как ее не приурочившей техникой — я имею в виду аппаратуру, и лабораторию.

Морозов: — Информация — понятие очень емкое. К сожалению, в большинстве газет и журналов, исключая фотографические, привыкли к тому, чтобы давать иллюстрации привычные для глаза. Здесь, мне думается, таится некоторая опасность. Надо иметь очень отдаленное представление о запасе ассоциативных мыслей у читателя, чтобы стремиться ублажать его только внешней красотой. Это не дело информативного печатного органа. В понятие информации я включю не только открыто дошедшее содержание, но и эстетические нормы, без которых нельзя постигнуть фотографию. В своей практике оценки фотографии я подхожу не только к точкам зрения эстетика, но и к точкам зрения информативности. А именно — исхожу из количественного представления об информации. Количество же ее возрастает от непредвиденности ситуаций. Сенсация можно понимать всяко, но сенсационный снимок является таковым именно потому, что содержит максимум информации, поскольку ситуация непредугадываема. Словом, дело не столько в приятности для глаза, сколько в степени информативности. Но бывает там — и это тоже относится к оценочным критериям — что фотограф видит: непредвиденных ситуаций нет, сплошная заурядность, а снимок обязательно надо сделать интересным. И тогда он прибегает к принципу содержательности самой формы — простейший способ — переводит изображение на язык фотографии. Если же фотограф не идет по проторенному пути, а придумывает какой-то свой формальный прием — ракурс или, применение неординарного объектива, или обналичает виденное нами много раз, то он увеличивает количество информации путем обновления технических приемов. Таким образом, под информацией надо понимать не только то, что передается, но и как это передается. Мои выступления еще пятидесяти годов были направлены на то, чтобы была признана художественность журналистской фотографии. Но вот проходит двадцать пять лет, и скользящая шкала призывает нас снова задуматься...

Тарасевич: — Мы должны не только видеть, но и оценивать процессы, происходящие в нашей фотографической жизни, и в этом

Итоги одного семинара

мелсенника, ибо творец остается творцом, что ему в руки ни дай.

Кривоногов: — Думается, надо более точно определить, что мы понимаем под фотографической техникой. В двадцатые — тридцатые годы не было никаких сверхширокоугольников, а ведь, скажем, Родченко, Шейнман, Фридрих, Игнатович и некоторые другие мастера находили очень «крутые» ракурсы, дававшие почти такой же эффект. Бродя бы в техниках старых, и искавшие формы, хотя снимки сделаны не с помощью «модного» объектива, а явной прогресс, новый взгляд, углубляющий содержание, как здесь уже было сказано, увеличивающий объем информации. Раз фотография базируется на технике, то появление, скажем, новой оптики — это только дальнейшее развитие техники. Но химия здесь тоже техника, и когда, например, Тункель хотел предельно выразительно изобразить скульптора Коненкова, он составил особый провантер, долго подбирал бумагу и в конце концов получил бледный-бледный отпечаток, такой белый, что изображение едва читалось, облик же почти столетнего человека был передан с изумительной точностью. Но ведь это тоже техника — принципиального различия здесь нет. Существует сюжет, в который техника встраивается очень эффективно и выразительно, если она, разумеется, в умных руках.

Тарасевич: — Техника, конечно, помогает, облегчает работу, но новейшая аппаратура поможет только тому, кто умеет видеть, а в руках человека, которому ничего сказать, она опасна потому, что он ею подменяет необходимость искать свое собственное решение. И еще потому, что некоторые люди принимают экстравагантные формы за некое открытие, за современную фотографию.

Морозов: — Недостаточно осведомленные в фотографии люди могут считать любое объективное изображение здесь «нет». Существует один теоретический «разбойничок» от рыбьего глаза не существует — это подтверждают и те же «соседи» кадры, и все увеличивающийся интерес к документальности, к достоверности, никакой пафос не имеет силы, если он не сочетается с истиной. Мне представляется важным и современным такое сегодняшнее обращение к теме критериев оценки, несмотря на то, что этому посвящено множество книг — от трактата Стасова «Фотография и гравюра» до книги «Эстетика искусства» Сергея Образцова. Очень интересно, что в последние годы в «Советском фото» напечатано много интереснейших теоретических статей. Победоносное шествие технических искусств — фотография, кино, телевидение — это сегодня явление единой эпохи — конца восьмидесятых годов прошлого века по сегодняшней день. И не случайно нынешний путь изучения оценочных критериев в теории фотографии более чем когда-либо сближается с теоретическими исканиями в других искусствах...

От редакции.

Проблема, поднятая в публикуемой нами беседе, одна из важнейших не только в теории фотографии, она имеет большое значение для практического приложения фотопронзведений. Приведенные здесь мнения отнюдь не претендуют на то, чтобы их рассматривали как некие каноны, руководствуясь которыми можно тут же определить качество, достоинство или недостаточность любого снимка. Напротив, здесь еще много спорного и невыясненного. Мы считаем эту публикацию только началом большого разговора и приглашаем читателей продолжить обсуждение этой проблемы на страницах журнала.

плане я не думаю, что техника играет для оценки столь уж важную роль. Если мы найдем ключ, общий принцип, то нам будет легче оценивать все виды фотографий. Ведь снимки, сделанные в далекие от нас годы с помощью примитивной техники, видятся нам сейчас чрезвычайно интересными. Техника все-таки не признак нового качества. К сожалению, мы не имеем методологической основы в этом вопросе. Не потому ли иной раз так снижается требовательность к фотографии, что отсутствует ее профессиональная оценка!

Тункель: — Новая техника, конечно, обогащает нас, но тут, вероятно, есть и потери. Мастера, которых уже с нами нет, оставили нам фотодокументы истории. Это была добротная журналистская фотография. А не будут ли новые вымышленные фотографии расклевывать в будущем не столько о нашей жизни, сколько о технике, которой они сделаны? Это будет красиво, но будет ли правдой?

Кривоногов: — Я согласен с тем, что сейчас мы оцениваем фотографии не так, как двадцать лет назад. Те шедевры, которые предлагались и принимались тогда на выставках, для нас теперь утратили свое былое очарование. А те снимки, что тогда лавали в контрольных или даже в негативах, порой портреты нас непереносимой правдой жизни, мы их печатаем в крупном формате и кладем в свои выставочные коллекции. И с течением времени у каждого репортера, такую коллекцию собирающего, она непременно трансформируется — одно отбрасывается, другое добавляется, но... ведь существует в ней какое-то центральное хребто, те снимки, на которых мы хотели бы написать — «Хранить вечно». Знаете, видимо, есть все же какой-то постоянный критерий, руководствуясь которым, мы храним и ценим именно эти снимки!

Александров: — Давайте рассмотрим на этот вопрос, опять-таки под углом определения фотографии как искусства видеть. Что мы должны стремиться увидеть в окружающей нас действительности? Что в ней самое главное? Мне думается, то, что когда-то было очень сильно выражено Юрием Тимяновым — возможность сопоставления вещей, выявление связей, которые на первый взгляд не видны. Сопоставление не обязательно должно быть наглядным, оно может быть и воображаемым. В конце концов, сказать сильно — вовсе не значит сказать громко. Сила ведь не в предельной наглядности, но во внешней броскости, часто ошибочно принимаемой за частоту зрелища, а в глубине чувства, понимания и отражении закономерностей и дающих сил времени.

Морозов: — Александр Иванович совершил прав — тенденция к повороту в сторону документальности, достоверности, безусловно, одна из главных в сегодняшней фотожурналистике и фотоскусстве. Сейчас все больший интерес вызывает фотографический документ, хотя совсем не так уж и давно предпочитали явно постановочные «картинки». Вспомним, что когда-то документальная фотография была встречена насмешками по поводу «анекдотичных» поз человека — люди просто еще не знали, что это не поэмы, а фазы движения. Теперь мы воспринимаем их как эстетически достоверные и вполне нас удовлетворяющие. Но и фотография фантастическая, формотворческая, или как вы ее назовете, может сказать нам о жизни очень много. И значимая такая фотография отражает тревоги мира значительно сильнее, чем многие документальные снимки. Я, например, не берусь утверждать, что такие опыты — дело несостоящее. Что же касается техники, то потери нам она несет только будучи в руках ре-

Ежегодно в белорусский производственный республиканский семинар фотобюджетов, который организует республиканский Совет профсоюзных и Совет фотоклубов. Семинар задан как своеобразные курсы повышения квалификации: здесь любители показывают свои работы, слушают доклады, дискутируют, обмениваются практическим опытом, обсуждают выставку клубных коллекций. В этом году семинар проводился в Витебске. Программа была насыщенной. С докладом по актуальным проблемам современного фотоскусства выступил декан факультета фотожурналистики Института журналистики Министерства Союза журналистов СССР В. Тарасевич. Речь шла о том, что фотобюджетом по силам многогранное отражение действительности, раскрытие сложных и глубоких связей между человеком и миром. Важно сознавать, что как только любитель показывает на выставке свои работы зрителю, его творчество становится общественно значимым.

О практике работы со слайдами в различной технике, поисках новых форм цветопередачи, простых и сложных «секретах» мастерства вел речь председатель подкомиссии по клубу «Монико-2» Л. Асенов. Рассказ сопровождался демонстрацией большой подборки диапозитивов. Опыт работы над тематическими слайд-фильмами поделился ленинградский фотобюджет Е. Чижов. Его политика использовать популярную и классическую музыку как сценарную основу слайд-фильма не бесспорна, но интересна.

Вел семинар председатель республиканского Совета фотоклубов, бессменный руководитель минского слайд-клуба «Спектр» А. Дитлов. Он показал несколько слайд-фильмов, подготовленных членами клуба, и рассказал об основных направлениях, по которым сегодня развивается зрительная фотография. Все выступления вызвали у аудитории много вопросов, и нередко возникали оживленные дискуссии. Центральным событием стала выставка клубных коллекций. На стендах демон-



стрировалось более трехсот снимков, выполненных за предшествующий год, — это невероятное условие экспозиции. Авторы представили работы разных творческих направлений: примеры оригинального видения сменялись порой снимками подражательного плана, фотографии, в которых решались серьезные художественные задачи, соседствовали с неяркими, скучными житейскими сценами. Действительно, спектр любительских интересов и возможностей был представлен достаточно широко. Но не в этом основная положительная роль выставки.

Долгое время при слове «белорусское фотолюбительство» возникала исключительно одна ассоциация: «фотографичка». Традиционная фотовыставка с таким же названием (по сути дела, всесоюзного масштаба), с успехом проводимая минчанами, справедливо записывалась в акты фотонискульта республики. Но все же заслуга здесь была больше организационного, нежели творческого плана. Между тем незаметно, исподволь, в Белоруссии появлялись новые и новые самостоятельные фотокolleктивы, воспитывались таланты, накапливался опыт. И то, что теперь, на первый взгляд, кажется несомненным, имеет свои прочные корни. Экспозиция наглядно показала, что теперь у белорусской любительской фотографии есть собственное творческое лицо. Это главный итог выставки и семинара в целом.

Сегодня мы вправе говорить о подъеме любительской фотографии в Белоруссии. В наиболее яркие работы, показанные в Витебске, — открытие и осмысление большого жизненного материала. Формы отображения действительности, методы отбора весьма различны у разных авторов. Тут и съемка «режиссируемого мгновения», и постановочная фотография, и фотомонтаж. Любители широко используют всю палитру изобразительных средств современной фотографии. Однако интересно, что в рамках одного любительского коллектива преобладает, как правило, определенное стилистическое направление.

Наряду с известными фотоклубами «Минск», «Радуга» (Могилев), «Гродно» в экспозиции были представлены клубы малоизвестные. Открытием выставки стали коллекции минского областного клуба «Крыница» и гомельского фотокolleктива «Камера». Авторы из «Крыницы» ищут





Ю. ВАСИЛЬЕВ В МАСТЕРСКОЙ СОУЛЬНОВА

А. ШЕВЧУК НА ПОЛЕВОМ ДОРОЖИ
А. ШЕВЧУК НА КИНОСТ



собирают в плакатах народной жизни. Идут они и фотографическую форму, которая позволила бы полнее и убедительнее показать преобразование в жизни сегодняшнего села. Коллекция «Камеры» — свидетельство пристрастия авторов к приемам сложной печати. Хорошую подборку работ представил недавно созданный фотоклуб Витебска. Всего за несколько «сырных» месяцев витебские любители создали разнообразную по жанрам коллекцию новых фотографий.

Подъем белорусской фотографии связан с тем, что в республике последовательно накапливались фотографические традиции. Регулярно проводились республиканские, областные, клубные и межклубные выставки: «Фотография», «Мир глазами детей», «Мини-фото», «Мир современника» и другие. Авторы принимали активное участие в международных выставках. Тесные контакты с фотограмами России, Литвы, Латвии, Украины не только обогащали, но и способствовали выработке собственного стилистического почерка.

Все чаще любители обращаются к серьезной социальной проблематике. Во многих работах авторский взгляд не беспристрастен, а окрашен личностным отношением. Фотография не только констатирует, в ней есть размышление и оценка. На выставке В. Бутра в деревенском цикле, В. Базан в портретах людей села, З. Шегельман в серии «Хирурги», А. Дудкин в циклах «Старик», «Вдова», С. Балашова в серии «Женщины моей деревни» анализируют современный жизненный материал, связь человека с землей, взаимоотношения людей.

С. Балашова зеркорекомендует себя также мастером лирического пейзажа. Одновременно успешно выступает в разных жанрах З. Шегельман. Ему равно удаются репортажный портрет, пейзаж, жанровые сюжеты, натюрморт. Каждый снимок выполнен в манере современной станковой фотографии с присущей ей отточенностью формы.

Спиритный фотомастер Ю. Васильев обратился к новой для себя теме «Города». В этом триптихе он уделит особое внимание линии, ритму, фактуре, игре света, пластике объемов. Другими средствами (контрастная печать, перевод в графику, монтаж) решил задачу М. Жилинский в серии «Урбанизация и человек». Тут автор широко использовал популярные у белорусских фотолюбителей

телей приемы фотографии для решения актуальной темы.

Г. Велицкий экспериментирует в полизвращенной фотографии, в фотоплакате. С его работами участники семинара ознакомились на развернутой в Витебском краеведческом музее персональной выставке. Снимки любителей широко используются на предпринятых в городе для наглядной агитации и пропаганды.

Ю. Грицкевича интересует не только кульминация спортивного состязания, но и его психологические аспекты, сюжеты не столько сиюминутные, сколько обобщенные.

Перечень интересно работающих любителей можно легко продолжить. На выставке их было немало. И для лидеров белорусского фотолюбительства, и для авторов, обретающих свое лицо, характерна целеустремленность. Семинар и экспозиция клубных коллекций показали, что в республике создана благотворная атмосфера и для творческих поисков, и для роста мастерства. Выросла общая фотографическая культура в республике. Большинство любителей прекрасно сознает, как важна она для воплощения замысла. Отсюда такое внимание к позитивному процессу, к лабораторной работе. Важно только, чтобы увлечение техникой не превращалось в самоцель, а демонстрацию приема, а служило раскрытию идеи.

Жюри присудило следующие награды за клубные коллекции. Диплом I степени — фото клубу «Минск», диплом II степени — фото клубу «Радуга» (Могилев), диплом III степени — фото клубу «Камера» (Гомель). За авторские работы присуждены дипломы: I степени — З. Шегельману (фото клуб «Радуга»); II степени — С. Балишовой (фото клуб «Крыница»), В. Бутке (фото клуб «Минск»); III степени — Ю. Васильеву (фото клуб «Минск»), А. Дудкину (фото клуб «Крыница»), Ю. Грицкевичу (фото клуб «Радуга») и М. Анисченко (фото клуб «Гродно»). Специальный приз вручен витебскому фото клубу за работу по подготовке и проведению семинара. Было решено сформировать передвижную выставку с тем, чтобы показать ее в ряде городов республики.

В. СТИГНЕВ,
наш спец. корр.



С. БАЛИШОВА СМЕРТНИ
А. ДУДКИН ПОРОСЬ

Снимают фотокорреспонденты ТАСС

Весь мир с нетерпением ждал Олимпиаду. Парад представителями прессы, сотрудниками теле- и радиоконстанций стояла большая и важная задача: предельно оперативно, интересно, объективно, в духе олимпийских идеалов осветить этот грандиозный праздник мира и спорта. Крупнейшие мировые и национальные агентства аккредитовали в Москве своих представителей. Главный пресс-центр Олимпиады. Здесь сосредоточили свои силы олимпийская пресса. Основой работы фотослужбы ТАСС на Олимпиаде стало участие Фотохроники в олимпийских фотопулах — международном — (МОФП) и национальном (НОФП). Это дало возможность осветить под Игр наиболее полно, качественно, оперативно. 17 сотрудников Фотохроники ТАСС были направлены для работы в МОФП. Координатор пула Чарльз Маккарти дал самую высокую оценку работе, проделанной нашими фотокорреспондентами, редакторами и техническим персоналом.

Большая бригада сотрудников Главной редакции фототелеформации ТАСС составила службу Национального олимпийского фотопула. Здесь, в Главном пресс-центре, в течение 16 дней с раннего утра и до поздней ночи шла напряженная работа по выпуску оперативного материала. Каждый день Олимпиада называла все новые и новые имена чемпионов, каждый день устанавливались олимпийские, мировые и европейские рекорды, каждый день Олимпиада жила полноокрашенной содержательной жизнью. Спортивную и культурную программу нужно было отсканить во всем многообразии, обработать и послать снимки в разные адресы земного шара, где с нетерпением ждали вестей со спортивного форума. Более 4000 сюжетов, цветных и черно-белых, было выпущено Фотохроникой ТАСС на Олимпиаде, около 1500 сюжетов о самых важных событиях Игр были оперативно переданы по фототелеграфу на кольцо «Союз», в центральные газеты по кольцу «Московская связь», по кольцу «ФИИ» («Фототелевизионка»). Всего несколько минут тре-

бовалось для того, чтобы московские снимки получили на Кубе и во Вьетнаме. Около 50 000 фотографий было послано почтой — иностранным агентствам, журналам, газетам, телекомпаниям, издательствам.

Ежедневно копии цветных диапозитивов поступали в МОК, Оргкомитет «Олимпиада-80», в Международный фотопул, рассылались агентствам. Журналом «Фрайе вельт», «НБИ» (ГДР), «Штерн» (ФРГ), «Лайф» (США) высылались материалы по специальным заказам. Признанием высокого мастерства работы фотокорреспондентов ТАСС явились две премии Международного фотоконкурса, проведенного во время Олимпийских игр. Эти премии получили ленинградцы Николай Науменков и Юрий Белинский. «Фото ТАСС» — под этой известной на весь мир подписью было опубликовано (с 19 июля по 3 августа) в центральной прессе около 800 снимков. В союзно-республиканской прессе эта цифра, по предварительным данным, приближается к двум тысячам. Достоинейшие из достойных составили олимпийскую сборную команду Фотохроники ТАСС на Играх XXII Олимпиады. Своеобразной наградой за пропаганду спорта в предолимпийские годы стала для репортеров работа в национальном и международном пулах. Все трудилось на одном дыхании, не считаясь со временем, большими нагрузками, усталостью. И все сумели еще раз подтвердить свое высокое звание — фотокорреспондент ТАСС. Олимпиада закончилась, но она осталась в фотографии. Многие снимки вошли в золотой фонд Фотохроники ТАСС. У них впереди еще долгая жизнь, и еще не раз будут прославлять они советский спорт, служить делу мира на Земле.

Ирина МАТВЕЕВА,
старший редактор
спортивной редакции
Фотохроники ТАСС



А. ЯКОВЛЕВ ОЛИМПИЙСКИЙ ОГОНЬ ЗАЖЕГЕН

Б. ХАЛИЛОВ
«ЗОЛОТО», «СЕРЕБРО», «БРОНЗА»
У СОВЕТСКИХ СПОРТСМЕНОВ
НАДЕЖДА ТКАЧЕНКО,
ОЛГА КУЗНЕЦОВА,
ОЛГА КУРАГИНА



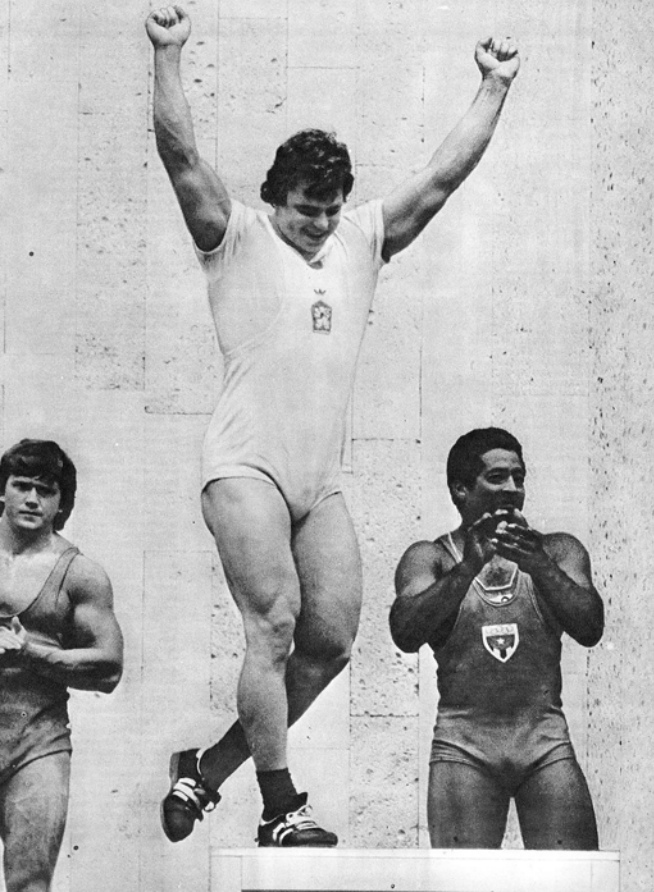


В. УТИЕВ ОЛИМПИЙСКИЙ РЕКОРД САРЫ СИМЕОНИ (ИТАЛИЯ)

А. ЧУМАКОВ ФИНИШИРУЮТ ТОМАС МЮНКЕЛЬТ (ГДР),
АЛЕКСАНДР ПУЧКОВ (СССР), АЛЕКСАНДРО КАСАНЬЯС (КУБА)

А. ВКОБЛЕВ НА ОЛИМПИЙСКОМ ПЬЕДЕСТАЛЕ
ОТА ЗАРЕМБА (ЧЕХОСЛОВАКИЯ)





Говорят летописцы «Олимпиады-80»

Большинство этих интервью были взяты в минуты напряженной работы репортеров, когда оторваться от фотокамеры без риска упустить важный, важнейший, эпохальный момент было почти невозможно.

— Эскизюэ ми...

— Пардон...

— Энтушадиген зи...

Каждая беседа неоднократно прерывалась этими вежливыми извинениями, и репортеры вновь и вновь припадали к окошкам видюска-телей. Но более удобного места, чем в самой непосредственной близости к спортивной арене, для интервью не нашлось. Предложение встретиться «после работы» вызывало улыбку. Его попросту не было у репортеров — времени «после работы» не было в течение всех многотрудных дней Московской Олимпиады. Не было и у тех, кто обладал огромным опытом съемки спортивных баталей, и у тех, для кого Олимпиада-80 оказалась первым боевым крещением.

Никогда в Лужниках, и за это можно поручиться, спортсмены не находились одномоментно в поле зрения стальных репортеров, вооруженных самой совершенной фототехникой. Поистине к тем десяткам мировых рекордов, которые были установлены в дни Олимпийских игр на большой спортивной арене, можно с полным основанием добавить и этот своеобразный рекорд спортивной фотожурналистики. Путем опроса репортеров удалось определить и еще один «неофициальный» рекорд, установленный в Москве — ни на одной Олимпиаде не было лучших условий для съемки и лучшей организации фотосервиса.

Однако предоставим слово фотографам, первым из них — из уважения к его возрасту, мастерству и общественному положению — президенту фотокомиссии Международной ассоциации спортивных журналистов (АИПС) Эржу Бауману.

— Московская Олимпиада принесла мне и радость и огорчение.



— Огорчение!

— Когда тебе за шестьдесят и ты отдал спортивную фотографию 32 года; когда есть силы работать широкоформатной «Асахи-Пентакс» с телеобъективом четырехста миллиметров, плюс конвертор, снимая с рук, а не со штатива; когда в перспективе — поездка в Москву с сыном и женой — оба фотографы и, поверьте, неплохие; когда есть реальная возможность сделать семейными усилиями фотокнигу о Московской Олимпиаде... Тогда особенно тяжело и обидно узнавать о бойкоте, придуманном Картером. Мой сын Дитр и жена Ханнелора стали жертвами бойкота. Их не пустили в Москву, и это, конечно, очень огорчило нас. В таком же положении оказались многие фотографы западных стран.

Спорт есть спорт, а политика есть политика. Я убежден, что одно к другому не должно иметь никакого отношения.

А теперь о радостях Московской Олимпиады, восьмой по счету в моей «спортивной биографии». Снова я стал свидетелем дружбы между спортсменами мира, встретил своих друзей — фотографов, снова испытал азарт съемки.

— Что вы любите снимать больше всего?

С удовольствием снимаю все — и зимние виды спорта, и автогонки. Люблю гимнастику, легкую атлетику, гребню. Но для меня ни с чем не сравним футбол. Жаль, что он длится всего полтора часа и что в самой непосредственной близости от игроков разрешают снимать лишь немногим фотографам.

— Достаточно ли хорошие условия были созданы для фотографов?

— Условия были превосходными, как и спортивные сооружения, которым не было равных на прошлых Олимпиадах. Особенно удобно было снимать в Лужниках, на гробном канале и в крытом олимпийском стадионе на проспекте Мира. В Москве я бывал не раз, но был приятно поражен

прекрасным видом Москвы олимпийской. Рад был встрече с советскими коллегами, которых хорошо знаю по прошлым спортивным баталиям и по общественной деятельности в АИПС.

— И последний вопрос: почему все-таки «Асахи-Пентакс», а не оперативные узкоплеченные камеры с мотором?

— Я, так называемый, свободный фотограф — работаю на многие издания и фирмы. Одна из них выпускает почтовые марки, и ей нужны цветные слайды самого высокого качества. Все, как видите, очень просто...

Среди множества фотографов, расположившихся полукругом по периметру велогорной дорожки в Лужниках, женщин с кофрами почти не было. Почти!

— Маржа Софова. Государственное объединение «Болгарская фотография», — представляла молодая женщина, умело манипулировавшая фотокамерой. — Бывали раньше в Москве?

— Нет, в первый раз.

— Снимали когда-нибудь на Олимпийских играх?

— Нет, это моя первая Олимпиада.

— Давно ли занимаетесь спортивной фотографией?

— Нескоро. Мои учителями после окончания фототехникума были известные болгарские фотографы Иван Попов и Динитр Михайлов. Считайте, что мне повезло.

— Что любите снимать больше всего?

— Только на борьбу.

— Это в вас говорит репортер-женщина?

— Возможно, хотя бокс, например, очень люблю. И штангу... Кстати, своей большой удачей на Московской Олимпиаде считаю свой снимок болгарского штангиста Янко Русева — золотая медаль!

— Вы, конечно, и болельщица?

— Безусловно. Между прочим уже в первый день соревнований наш стрелок Любо Дяков завоевал бронзовую медаль, и я очень гордилась и его успехом, и своим снимком.

— Согласны ли вы, что репортерская работа — мужское дело?

— Да, вне всяких сомнений. Труд очень тяжелый. Целый день таскать на себе все это «железо» — нелегко было бы даже Янко Русеву. А



психологические нагрузки! Чувство ответственности! Если бы не спортивная подготовка — в прошлом я баскетболистка — вряд ли удалось бы справиться с такими нагрузками. И еще...

— А что еще!

— Другая. Среди советских репортеров у меня много друзей. Они не раз бывали у нас в Болгарии. Особое спасибо Борису Светланову, Валерию Шустову. Они очень помогли мне здесь, в Москве. Впрочем, мне все москвичи показались именно такими — доброжелательными, гостеприимными, всегда готовыми прийти на помощь. У такого великодушного города, как Москва, и не может быть других хозяев...

Посланица Индии нетрудно было отличить от многих других по внешнему облику и подчеркнутой неторопливости, столь редкой у представителей напористой репортерской профессии.

— Бывали раньше в Москве?

— Двадцать пять лет назад, — отвечает представитель агентства фотонОВОСТИ из Калькутты Амита Таракан.

— Город не узнаю, так он стал молодым и прекрасным. Спортивные сооружения ошеломляют красотой и умной планировкой.

— Удобно ли снимать?

— Здесь в Лужниках гораздо удобнее, чем, например, на стадионе в Мюнхене.

И во Дворце спорта тоже удобно. Хорошо организован фотосервис в главном пресс-центре. Качество проявления пленок «Орво» и «Кодак» — безукоризненное.

— Какие виды спорта особенно «простятся» на пленку?

— Футбол, легкая атлетика, хоккей на траве. Однако в Москве открыл для себя еще и гимнастику. В женской гимнастике участвуют совсем юные спортсменки. Они очень пластичны.

— Знакомы ли вы с советской спортивной фотографией?

— Главным образом по журналам. И в первую очередь по снимкам в журнале «Советский спорт». Я сам не раз участвовал в конкурсах, которые проводит среди фотографов Индии это советское издание.

— Удалось ли побывать где-нибудь, кроме стадионов и спортзалов?

— Только в цирке. Это были минуты отдыха. Очень

короткие. Без «Никона» и шести объективов. Наедине с замечательным искусством советских артистов. Жаль, что не было со мной моих детей. Так хотелось бы прийти в Москву с ними...

Беседа с фотокорреспондентом варшавского спортивного еженедельника **Еугенушем Варминским** началась в Лужниках, а закончилась в одном из залов Главного пресс-центра, где репортеры сдавали пленки на обработку.

— Извините, что я не могу ответить на ваши вопросы в Лужниках, — сказал Варминский. — Но наш мальчишка заставил нас очень волноваться.

— Козакевич! Он заставил волноваться весь стадион. — Мировой рекорд! Феноменальный результат для прыжков с шестом. И, по-моему, я успел сделать неплохой кадр.

— Вы, вероятно, бывали и на прошлых Олимпиадах? Каковы впечатления от Московской?

— Был в Риме, Мюнхене, Монреале. Порядок и организованность на Московской неизмеримо выше. Вначале нам даже показалось, что девушки из фотосервиса слишком серьезны и деловиты. Но потом они все чаще улыбались нам. Тех, кто помнит Мюнхенскую Олимпиаду, когда в автобусы врываются полицейские с собаками в поисках пластиковых бомб, не могут раздражать меры предосторожности и четкий порядок во всем. Мы знаем, что у нынешней Олимпиады есть недоброжелатели.

— Что вы хотели бы пожелать своим коллегам?

— Времени и шедевров. Мы все находимся в жесточайшем цейтноте. Всюду хочется успеть, но, скажем открыто, — это невозможно. А Варшава ждет снимков...

Фотокорреспондент **Артур Тиль**, прибывший из ФРГ, впервые в Москве.

— Каковы впечатления о столице нынешней Олимпиады?

— Москва очень красива. Великолепны парки, памятники. Успел побывать на Красной площади, в ГУМе. Но, конечно, этого всего очень мало. Нет времени. Пришлось на два дня сплести к себе в редакцию с готовыми кадрами. Часть из них уже опубликована.

— Что удалось лучше всего?

— Наверное, то, что произ-



ФОТОРЕПОРТАЖ П. МЕНЧОН, В. ШУСТОВА, Г. ЧУДАКОВА



вело наибольшее впечатление — торжественное открытие Олимпиады и выступления прекрасных гимнасток **Нелли Ким** и **Нади Команечи**. Очень интересен для съемки был бег на 400 метров. Но как жаль, что в нем и в других соревнованиях не могли участвовать спортсмены ФРГ. Для нас, фотографов, зрелище с бойкотом вдвойне неприятно — многие издательства ФРГ не берутся издавать фотокнижки и альбомы, поскольку наших спортсменов нет на снимках.

— Вам довелось в дни Олимпиады слетать домой. Каково отношение ваших земляков к Московской Олимпиаде?

— Немцы очень любят спорт и очень огорчены бойкотом. Многие едут поближе к границе с Австрией, чтобы посмотреть Игры по телевидению.

— Вы болельщик?

— Да, но как раз в тех видах спорта, которые еще не стали олимпийскими — мотоспорт, автоспорт. Конечно, я предпочел бы снимать эти виды спорта. Но работа есть работа. Надо снимать все достаточно хорошо. В Москве, как нигде на других Олимпиадах, есть для этого необходимые условия...

По мнению репортера парижского спортивного пресс-агентства «Вандштадт» **Жан-Ива Рузневски** любые виды спорта интересны для фотографа, но предпочтение он все же отдает легкой атлетике и конному спорту.

— Вы болельщик?

— Представьте себе, нет.

— Занимаетесь спортом?

— Это было, как и у многих, в школьные годы.

— Какие камеры вы считаете наиболее пригодными для спортивной съемки?

— «Коробки» может быть любой. Это не имеет для меня значения. Главное — набор объективов.

— Какой из моментов спортивной борьбы показался вам наиболее «фотогеничным»?

— Прыжок с шестом поляка **Козакевича**. Будет отличный кадр.

— Вы можете утверждать это, еще не увидев отпечатки?

— Я профессионал...

Петер Поспишил, фотокорреспондент журнала «Старта» (Чехословакия) — участник Олимпийских игр в Мюнхене.

но, серебряный призёр. В ту пору он был в составе сборной страны по ручному мячу и страстным фотобителем. На Московской Олимпиаде — он профессиональный репортёр.

— В Москве уже не впервые?

— Двенадцатый раз. Последний визит был на недавно Всесоюзную Спартакиаду.

— Помогает ли спортивное прошлое?

— Вне всяких сомнений. Во-первых, серьёзная физическая подготовка. При нынешней оснащенности фотоаппарата — это один из важных факторов. Во-вторых, знание спорта «изнутри», а значит, готовность к созданию и динамичного «кульминационного» снимка, и психологического. Сегодняшнего зрителя одинаково интересуют и то и другое.

— Участвуете ли вы в конкурсах, выставках?

— Очень оотно и у себя дома, и за рубежом. Три года назад получил первый приз и два третьих приза на конкурсе, организованном АИПС и фирмой «Адидас».

— Устраивают ли вас условия для съёмки и фотосервис?

— Да, вполне.

— Знакомы ли вы с советской спортивной фотографией?

— Думаю, что достаточно хорошо и с фотографией в целом, и с ее видными представителями. Мстислав Боташов, Дмитрий Донской — мои близкие друзья. Мы встречались на многих Олимпиадах и крупных международных соревнованиях, всегда готовы были помочь друг другу. Дружба между спортивными репортёрами должна укрепляться. Это на пользу и спорту, и фотографии...

Беседа с фотокорреспондентом журнала «Физкультура и спорт», председателем фотографической комиссии Федерации спортивной прессы СССР Мстиславом Боташовым состоялась через несколько дней после того, как олимпийский Мишка не глядя у тысяч зрителей в Лужниках и полупрозрачной телевизионной аудитории поднялся в московское небо, ознаменовав окончание Олимпиады.

— За плечами которая по счету Олимпиада?

— Десятая.

— Кто из иностранных коллег довелось встретить на этот раз?

— Многие. Но особенно рад был встрече с американцем Джерри Куком. Он снимал еще на довоенных Играх. Часто бывает у нас на универсиадах и спартакиадах, очень высоко оценивает наш спорт и нашу спортивную фотографию. Джерри очень негодовал по поводу глупой затеи с бойкотом. На такого фотографа — изурба трудно угодить, но и он, как, впрочем, и все другие фотографы, с которыми мне довелось перекинуться словом, очень доволен многими факторами, важными для профессионалов.

— Какими, например?

— Прежде всего своевременной четкой информацией о месте, времени, характере всех без исключения событий Олимпиады. Затем — освещением, обилием света на уровне мировых стандартов. Во всех спортзалах можно было снимать на 1/500 при диафрагме 4, из расчета на пленку 400 ASA, что избавило от ошибок при экспонировании и, кроме того, от необходимости применять флэшеры.

— Везде ли, как утверждают наши гости, были достаточно хорошие точки съёмки?

— По-моему, везде, кроме плавательного бассейна, где самые удобные точки почему-то заняли оркестранты. Впрочем, я, наверное, очень придирчив. Помимо в Монреале сотни фотографов подписали коллективный протест в связи с тем, что каждому для съёмки было отведено «одно кресло», и чтобы получить на него талон, надо было с раннего утра занимать очередь и распределять. Снимать приходилось только сверху, хотя общеизвестно, что лучший спортивный кадр — динамичный, экспрессивный — это почти всегда снятый снизу или, как говорят, на уровне пола.

— Что в спортивном снимке вам импонирует больше всего?

— Крутой план. Причем не в околоспортивных «кулерных» сюжетах — такие снимки я отношу скорее к жанровой, чем к спортивной фотографии, — а в сюжетах ультраспортивных, динамичных.

— На Московской Олим-

пиаде был ли сделан хоть один кадр, отвечающий вашим требованиям?

— К счастью, был: портрет олимпийского чемпиона и мирового рекордсмена по плаванию Владимира Сальникова. В меньшей степени, но все же удалось решить эту задачу при съёмке чемпионов по прыжкам в высоту Симеоны и Вессига.

— Можно ли, по вашему мнению, успешно сочетать съёмку спортивных составных и съёмку спортивных «кэпс игр»?

— Думаю, что нет. Это совершенно разные виды съёмки, хотя методология у них одна — репортажная. Когда олимпийский идет на охоту, он не может собирать грибы.

— Найдутся ли среди ваших олимпийских кадров экспонаты для выставочных стендов?

— Трудно сказать, но, надеюсь, что да. Очень бы хотелось, — и это мнение разделяют многие спортивные фотографы, — чтобы в состав жюри будущих выставок входили не только специалисты в области фотоскусства, но и знатоки спорта и спортивной фотографии. Поверьте, сегодня в силу своей специфики она имеет право на глубокую и всестороннюю профессиональную оценку.

Отгремел фанфары Московской Олимпиады. Достигнуты выдающиеся спортивные результаты, установлены десятки мировых и олимпийских рекордов. Организация Игр, атмосфера дружбы и доброжелательности получили высокую оценку спортивной общественности мира. Все участники подготовки и проведения XXII Игр Олимпиады получили сердечные поздравления товарища Л. И. Брежнева.

Эта Олимпиада еще долго будет звучать, призывая к миру и дружбе во всех уголках Земли. Эта Олимпиада — это и ее замечательные мгновения, запечатленные фотоаппаратами многих стран мира: в газетах и журналах, фотокнижках и фототеках людей планеты еще и еще раз увидят Олимпийскую Москву, пережить спортивную борьбу. И скажут спасибо служителям документальной музыки — фотографам.

Григорий ЧУДАКОВ

Призеры фотоконкурса

Олимпиада — соревнование не только для спортсменов. Это с уверенностью могут заявить свыше 100 советских и зарубежных фотожурналистов, принявших участие в международном фотоконкурсе, проведенном во время Олимпийских игр в Москве.

Организаторы фотоконкурса: Союз журналистов СССР, Оргкомитет «Олимпиада-80» и Фотокроника ТАСС. Снимки, отбираемые для конкурса, ежедневно экспонировались в Главном пресс-центре на Зубовском бульваре. А перед закрытием Игр авторитетные жюри в составе Чарльза Маккарти — Интерлу, Якова Ломко — Союз журналистов СССР, Владимира Никитина — Оргкомитет «Олимпиада-80», Льва Портера — ТАСС, Дмитрия Донского — АПН, Павла Иаченко — журнал «Советские фото», Мстислава Боташова — журнал «Физкультура и спорт», просмотрев свыше 400 фотографий, проголосовало за снимки и серии снимков: «Барьерный бег» голландского журналиста А. Бастинса; «Фехтовальщики» репортёра из Венгрии Имре Бенки; «Олимпийский чемпион по плаванию Дункан Гудьюк» — Ю. Белникова (ТАСС); «Неудача Нэди Конзиче» — М. Науменкова (ТАСС). Победителям вручены призы.

Почётным призом награжден фоторепортёр из Монгольской Народной Республики Цэрэнчимпэл за серию «Торжественное открытие Олимпийских игр». Международный фотоконкурс был оценен как проявление дружбы и взаимопонимания между фотожурналистами всех стран, яркое свидетельство их профессионального мастерства.

Людмила Клодт Мир, который пленяет



В. А. МАЛЫШЕВ

Василия Алексеевича Малышева нет необходимости представлять читателям журнала «Советские фотос» — его имя широко известно любителям фотографии не только в нашей стране, но и за рубежом. На примере его творчества учатся молодые фотографы, защищают дипломы студенты, искусствоведы анализируют художественные особенности и в виртуозную технику его произведений.

Сегодня Василий Алексеевич — признанный мастер фотопортрета, создатель целой галереи образов людей нашего времени. «Мой современник» — так назвал Малышев свою юбилейную выставку, которая состоялась в Доме дружбы в 1970 году.

С годами коллекция постоянно обновлялась, новые портреты заменяли часть старых, но ее суть — коллективный портрет современника — оставалась неизменной. В этом году, когда Василию Алексеевичу исполнилось 80 лет, он в третий раз посетил Болгарию. В Софии, в Центральном Доме художников НРБ, демонстрировалась его выставка, состоявшая из 73 работ — «Избранные портреты», выполненных главным образом в последние годы. Выставку посетили многие тысячи жителей Софии. Ее почетными гостями были партийные и государственные деятели Болгарии во главе с Первым секретарем ЦК БКП, Председателем Государственного совета НРБ товарищем Тодором Живковым.

Успех произведений Малышева в Болгарии закономерен. Вот некоторые из записей, оставленных посетителями в книге отзывов. «Имел счастье посетить выставку... Портреты, которые я видел, как будто бы живые. В их улыбке, в их ласке, в их строгости — человек со стремлением и преклонением в этот прекрасный мир...», Митко Невес Митовски. Село Мала Искра.

«Поражают цветные разработки портретов знакомых нам лиц. Здесь показаны портреты композиторов, артистов с редким умением, которое граничит с искусством живописи по психологическому содержанию и цветной ювелировке. Любен Георгиев, писатель.

«Я никогда не ожидал, что фотография

может возмещаться таким блестящим способом до большого искусства. Своими средствами автор создает с большим теплым чувством глубокие психологические портреты... Трудно представить себе более глубокие проникновения в душу... Вы достояние представили здесь нашу Советскую страну... Слава Дойчев Атанасов, скульптор. «...И все-таки мы удивляемся: Вы больше фотограф или художник!» Семья Бакорджиева.

Люди самых разных возрастов и профессий, деятели культуры и просто любители фотографии дали свою высокую оценку творчеству Малышева. Жюри многочисленных всесоюзных и международных фотовыставок отмечали его работы почетными дипломами, золотыми и серебряными медалями. На открытии фотовыставки «Мой современник» в московском Доме кино профессор В.Г.И.А. Д. Голованов сказал: «Фотохудожественное искусство Малышева обогащало и обогащает сейчас кинооператорское искусство. Мы у него учились искусству живописного портрета, в который вложено мастерство и огромная культура. Для нас, кинооператоров, для преподавателей фотомеханического искусства имя Малышева — это имя большого, настоящего художника, это имя историческое. Оно войдет в историю фотографии и в историю изобразительного искусства вообще.

Работы журнальной статьи не позволяют с достаточной глубиной проследить весь творческий путь этого художника. Моя цель — попытаться рассказать, почему, по моему мнению, его работы имеют такое сильное эмоциональное воздействие на зрителя.

Мир, составившийся проработать с Василием Алексеевичем около 20 лет, начинался в Совинформбюро, а потом в агентстве печати «Новости».

В общественно-политических иллюстрированных журналах и газетах, какими являлись издания АПН, роль фотографии становилась решающей. Именно она, являясь одновременно и художественным произведением, и документом, отражающим объективно существующую реальность, была способна донести до зарубежного читателя информацию в наиболее доходчивой и убедительной форме. Коллектив фотожурналистов, работавших в те годы в АПН, был очень сильным.

Зрелая пора творчества Василия Малышева совпала с его работой в агентстве. Он занимался оперативным репортажем, снимал крупнейшие события внутренней и международной жизни. Одновременно он вел большую общественную работу, с 1965 года возглавлял секцию фотожурналистов Московской организации Союза журналистов СССР. В эти годы окончательно наметился путь, по которому пошла дальнейшая судьба художника.

В 1943 году в здании агентства на площади Пушкина состоялось открытие очередной выставки «АПН-63». Голосов, обмен мнениями, споры — обстановка, как на любом вернисаже. Перед одной из работ особенно оживленно. Часть зрителей стоит молча, сосредоточенно всматриваясь, кто недоумоно пожимает плечами, некоторые скептически улыбаются. Слышны отдаленные реплики: «Прекрасная работа!», «Великолепно!», «Нет, это не фотография, это же подражание живописи...», «Эпигонство!..»

Фотография, вызвавшая столь контрастные чувства и мнения, через три года получит золотую медаль выставки «Интерпрессфот» и войдет в золотой фонд советского фотоконструкта. В этом «Портрете актрисы З. Кириенко» автор впервые со всей безкомпромиссностью заявил свое творческое кредо — фотоконструктив имеет право создавать образ человека столь же законченно и монументально, как это делали до сих пор только мастера живописного портрета.

В работе не было ничего случайного: классическая композиция, продуманное цветовое решение, очень точная работа со светом, в результате которой достигались необыкновенно тонкая моделировка объемов, фактур и соединение портрета с фоном. Образ портретируемой давался удивительно просто, без малейшего намека на желание быть оригинальным, но какая глубина и сложность скрывались за этой простотой.

Спокойное лицо женщины, снятое в момент внутренней сосредоточенности. Гордо посаженная голова, задумчивый взгляд, погруженный в себя, в мир своих чувств и мыслей. В уголках губ залегла тень, чуть заметный намек на улыбку.

Колорит портрета строился на гармонии всего двух контрастных цветов — красного и синего. Теплый, малонасыщенный тон тела подчеркивался холодными синими бликами, густой синевой платья, легкими голубоватыми тенями век. Это же противоборство цвета переходило на фон, где красный цвет делался более насыщенным, звучным, он подчеркивал линию левого плеча, выдвигал его вперед, на зрителя, а то время как волосы и правое плечо женщины исчезали, растворялись в бесконечно густящейся, почти черной синеве. Из-за этого вся фигура, при внешней статичности композиции, приобретала углубленное внутреннее движение, она выходила на нас из иллюзорной глубины фона, составляла с ним в то же время единое, неразрывное целое. Легкие блики контурного света на щеке и щеке усиливали ощущение воздушной среды, подчеркивая одновременно пластичность контура.

Фотография была вывешена крупно — 70×110 см, что еще сильнее сближало ее с картиной.

В тот далекий день Малышев демонстрировал свое глубокое убеждение, что искусство фотографии — это не только остановленное мгновение, и утверждал право на создание статической фотографии.

Многим коллегам обращение Малышева к классическим формам портрета показалось шагом назад. «Зачем снова возвращаться к студийному портрету? Работы таких выдающихся мастеров, как Н.И. Щенцов-Пола, М.С. Неплюев, М.А. Шеринг, М.А. Саварова, сейчас принадлежат истории фотографии. Мы можем восхититься их мастерством, но время требует иных методов, ста-

ФОТО ВАСИЛИЯ МАЛЫШЕВА

НАРОДНАЯ АРТИСТКА СССР ЕЛЕНА ОБРАЗЦОВА

НАРОДНЫЙ АРТИСТ СССР ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВ

ТАНА

ГЛАВНЫЙ ДИРЕКТОР СОВИНСКОЙ

НАРОДНОЙ ФОТО АСЕН НАРДОНОВ

для другие задачи. «Скрытая камера» дает возможность сделать портрет человека в момент, когда он совершенно к этому не подготовлен, зафиксировать его мгновенные эмоции и движения, когда его внутренняя сущность не находится под защитой воли. Именно это интересует современного человека: неожиданность, динамика, оригинальность. Именно это соответствует ритму жизни XX века». Так, или примерно так, рассуждали оппоненты Малишова.

В любом кругу, где люди занимаются творчеством, споры о форме, идеале, правде художника, о его эзике, о его эстетике мира — явление обычное. Приспешает это, вероятно, из существа самого творческого процесса. Из тех мук, поисков, азартов и неудач, без которых творчества поропу не может быть.

Прошло около двух десятилетий. Цветной студийный портрет стал основным направлением в творчестве Василия Алексеевича. На юбилейной выставке в 1975 году демонстрировалось уже 127 портретов, и это было далеко не все, что автор мог бы представить на суд зрителя. На портретах — люди разных профессий: рабочие и колхозники, студенты, деятели искусства и науки. Его герой — это наш современник. «Я очень люблю свою профессию. Особенно съемки портретов. Фотокамера научила меня познавать человека, стремиться находить в нем то благородное и прекрасное, чем природа его одарила», — так говорит Малишев о своей работе. Простым ему некоторую точность формулировки.

Конечно, не фотокамера научила его так видеть человека. Фотокамера лишь техническое средство, при помощи которого художник раскрывает нам свой идеал человека нашего времени.

Каждое эпоха вырабатывала свое представление о красоте, и всегда художники были теми людьми, которые показывали своим современникам зримый образ этого идеала. В разные периоды развития искусства отношение творца к его воплощению менялось. Идеал, образ, метод — это неразрывная триада, без понимания которой невозможно понаблюдать и оценить произведение, особенно в таком жанре, как портрет.

В эпоху античной Греции и Высокого Возрождения в Италии основной тенденцией искусства было утверждение классического идеала. Главным его содержанием являлась красота человека и окружающего мира, выраженная в синтетически, обобщенных образах.

В римском искусстве идеальный образ уступает место приближению к реальной натуре, ко все большей портретной контрастности.

В XVII веке в европейском искусстве стала барокко главным содержанием становится духовный мир человека, сфера его чувств и переживаний. Образ отражает не внутреннюю сущность героя, а его сложную психологию, душевный порыв, страсти. Гармония уступает место динамике, сложной противоречивости образа.

В русском реалистическом искусстве XIX века ведущей линией является демократизация образа. Пристальное внимание к простому человеку. Идеал отражает гуманистические тенденции общества.

Василий Алексеевич Малишев, являясь представителем русского советского фотоискусства середины XX века, продолжает и развивает эти основные тенденции наших предшественников. Его портреты демократичны по содержанию и признаны душой сочувствия и понимания человека.

Опираясь на работы Малишова, можно попытаться дать определение его идеала. Современный человек — это прежде всего сложный духовный мир, высокий интеллект и нравственность в соединении с красотой. Понятие красоты для него неоднозначно, хотя большинство его героев красивы. Независимо, молоды они или стары, наделяла ли их природа физическим совершенством или дале их скромную, обычную внешность, в любом случае на портретах Василия Малишова человек предстает перед нами красивым. И дело здесь не в выборе определенной натуры, но в позиции автора, ищущего красоту в обычном и умеющего раскрывать ее средствами фотографии.

Тут творческий метод опирается на художественные средства, которыми Малишев владеет в совершенстве. Его композиции лишены внешних эффектов. Он избегает сложных ракурсов и подчеркнутого динамизма. Классическая композиция его портретов позволяет сосредоточить все внимание на внутренней сущности героя.

Но он понимает, любит и пластику человеческого тела. В его портретах мест, поворот головы при внешней сдержанности и даже статичности позволяет наиболее выгодно подчеркнуть физические данные портретируемого.

Обладая врожденным чувством колорита, Малишев создает в своих работах цветовые гармонии. Он умеет управлять цветом, подчинить его замыслу, находить тончайшее равновесие между цветными плоскостями.

Его цветовая палитра в каждой работе крайне сдержанна. Он использует, как правило, два главных цвета — контрастно-дополнительных или контрастно-родственных, причем берет не локально, а в сложных переходах по тону и насыщенности. Эти два цвета являются как бы лейтмотивом фотопортрета. Другие цвета вносятся в небольшие количества — это аккорды, подчеркивающие и оттеняющие основную цветовую мелодию. Малишев любит вводить в свою цветовую композицию ароматические цвета: черный, белый и серый. Это позволяет ему, по закону контраста, дать более энергичное звучание цвета, даже если он занят в слабых насыщенности.

Все эти сложные художественные заданья автор решает при помощи света. Свет в его работах заменяет палитру живописца. Он создает среду, рисует контур, моделирует объемы и фактуры, строит колорит, цветовые гармонии.

Представленные на выставке последние работы Малишова прекрасно раскрывают суть его художественного метода. Подводя итог этому небольшому анализу, можно сказать, что в арсенал художника входит: его личный идеал современного человека, внутренняя художественная культура, заложенные владениями техническими средствами и, наконец, огромная работоспособность, без которой невозможна реализация таланта. Последнее качество позволило Малишеву создать эту удивительную галерею портретов. Выставка «Мой современник» — обобщенный портрет человека нашего времени, а успех ее у зрителя объясняется, по-моему, крайне просто: идеал человека в трактовке Малишова совпадает с общественным понятием идеала.

Заслужить эту честь было бы словами инженера Е. Крыстева, одного из посетителей последней экспозиции работ Василия Алексеевича в Болгарии: «Уходя с выставки, человек чувствует себя обогащенным и ободренным искусством В. Малишова. Мир, который он показывает, полон не только красок, не только высокой техники. Этот мир пленяет нас своей одухотворенностью и чувством живой веры в человека, в то доброе начало, которое возмечивает и украшает его...»

ФОТОГРАФИЯ

Выставка Родченко в Оксфорде

Жанровые фотографии: Москва и москвичи, какими были столетия назад. Репродукции живописных полотен, подборки графических работ, монтажные плакаты, фотоснимки с броскими теньками, фотомонтажные обложки приключенческой повести М. Шагинян «Месс-Менди», фотоснимки скульптурных композиций и дизайнерских проектов. Все эти и многие другие иллюстрационные документы вошли в выставку «Александр Родченко».

Выставка состоялась в Музее современного искусства в Оксфорде и была организована при содействии Министерства культуры СССР. Экспонаты предоставлены семьей Родченко, Музеем современного искусства в Нью-Йорке, другими музеями и галереями, частными коллекционерами из разных стран мира. По словам «Виргиниан пост», когда-то «...первый, из коллег-любителей живших мест на Западе, ставший поистине показ работ Родченко». Родченко, считает критик Вильям Флинер, «...должен присутствовать своими произведениями в каждом крупном музее искусства XX века».

Организаторы сопроводили экспозицию циклом семинаров, дискуссий, лекций, киносеансов. Состоялась дискуссия «Родченко и фотоискусство».

Как теоретические чтения, так и экспозиция концентрируют внимание на фотографической деятельности Родченко. Отмечается, что он был журналистом-фотографом, одним из основателей советского фотопортрета; был журналистом художником и графиком, создавшим свой, рациональный и очень современный стиль оформления; был основателем нового направления в фотографии для прессы. Был редактором, политический плакат и реклама, обложки и заголовки, цветное решение журнальной полосы — за что бы ни брался Родченко, всюду оставил он примеры блестящих решений. Об этом много говорится в богатой иллюстрированном каталоге выставки (редактор-составитель Дэвид Эйлон), а также в вышедшей и выходящей в английском языке монографии о Родченко (автор Герман Каргноза).

В. ЗАПОРОЖЧЕНКО

Николай Хренов Фотография и культура видения

Кандидат искусствоведения

Благодаря изобретению фотографии человек конца XIX — начала XX века стал видеть и то, что невооруженным глазом он видеть раньше не мог. Открытие Э. Мейбриджа с бегущей лошадию — лишь частная иллюстрация к этой мысли. По мере становления городской культуры, постепенно вводящей в обиход людей технику и тем расширяющей возможности этого общения, человек все больше делался очевидцем действительности. С помощью фотографии, например, его зрительные впечатления становились все богаче и насыщеннее.

На первых порах именно это во многом способствовало ее распространению.

Приведем одно характерное высказывание. «Энциклопедия фотографирования всего существующего на белом свете, так называемая «любительская фотография», — писал в 1913 году фотограф Я. Булгак, — необычайно распространялась за последние десятилетия. Сравнить это грустное явление можно разве только с другим общественным бедствием — с фортепьянной игрой, которой так неистово предавались и в некоторых слоях общества еще продолжают и ныне разные чувствительные баришны»¹.

Факт увлечения съемкой показателен не столько для самой фотографии, сколько для общественной психологии начала XX века, которую фотографии, как и другие явления культуры того времени, была призвана выразить. В этот период зрительные образы пытались вызвать не только живопись, но и музыка, и литература.

Говоря о достижениях поэзии нового времени, В. Брюсов отмечал, например, что она решительно отказывается от рассуждений, желает говорить только картинками, только изображениями. Искусство слова активно включилось в процесс расширения зрительной реальности и находилось под воздействием потребности прежде всего видеть. Вероятно, когда в одном из стихотворений 1902 года К. Бальмонт написал:

«В каждой микрочастности вижу я мир...», он был близок к сознанию того, что представлял собой тогда общественная психология.

На рубеже XIX—XX веков происходит становление новой городской культуры. Как всякая новая культура, она отличается своими представлениями о времени. Например, исследователи культуры Древней Руси Д. Лихачев говорит, что наши предки стремились передать на изображениях лишь вечную сущность людей: «Случайные повороты, случайные моменты были исключены»². С позиции целого средневекового мироздания настоящее воспринималось человеком как повторение и возобновление прошлого. Не так обстояло дело с восприятием времени позднее, особенно начиная с XVIII века. Оно стремилось к большей экспансии и самостоятельности. Наиболее радикальные изменения в этом процессе произошли именно на рубеже XIX—XX веков. Превращение временных представлений, оставшихся во многом еще от средневековья, уже не соответствовали ритму нового городского образа жизни. А более стабильные стереотипы восприятия времени, соответствующие культуре новой эпохи, еще не оформились, потому что такое оформление связано с закреплением определенных отношений между прошлым, настоящим и будущим.

Так, настоящее время, освободившись из-под жестокой власти над ним прошлого, приобретало самоценность в искусстве. На какой-то период оно приобрело свою значимость, независимо от отношения к прошлому и будущему. Но, соответственно, и фиксация настоящего времени в его самых разнообразных проявлениях также приобрела ту значимость, которой она никогда ранее не имела. Именно эти изменения в восприятии времени пробуждают интерес к фотографии и способствуют ее необычайному распространению.

Закономерен вопрос: сохранился ли эта функция фотографии в следующий исторический период? Ответ на него не может быть однозначным. Ведь если бы культура до сих пор оставалась на той стадии представлений о времени, когда настоящее время приобретало гиперфотоиро-

ванное значение безотносительно к прошлому и будущему, то ей грозили бы противоречия...

Еще в «Дневнике писателя» за 1876 год Ф. Достоевский говорил: «Если все теперь «сами за себя», то не без связи же, однако, и с предыдущими».

Со временем в культуре вырабатывается стабильное соотношение между прошлым, настоящим и будущим. Но многом этой стабилизации соответствовало искусство кино. Ведь по своей природе кино, являясь искусством движения, искусством разрывов картинок жизни во времени, с самого начала исходит из определенных соотношений между прошлым, настоящим и будущим. Без этого кино, в отличие от фотографии, просто не существует. На определенном этапе становления культуры (хронологически это, видимо, будут уже 20-е годы) кино стало тем видом зрительной культуры, который наиболее соответствовал меняющимся представлениям о времени.

Но поскольку настоящее время во всей новой культуре стало играть определяющую роль, отношение к фотографии как объективному способу фиксации настоящего оказалось существующим для всей культуры XX века. Фотография включилась в ряд тех средств массовой коммуникации, которые заняли основную роль в культуре нового времени.

Развитие техники изменяло ритм жизни города. Техника стала опосредовать отношения человека и пространства, человека и среды, человека и человека. В считанные минуты с помощью машин люди научились, например, преодолевать значительные расстояния, производить много товаров. Время превращалось в ценность — экономическую, психологическую, культурную. А это означало, что человек, выработавший к нему новое отношение, находился уже на ином этапе развития культуры.

Именно фотография являлась свидетельством значимости случайного, мгновенного, переходящего, которое, по утверждению Лихачева, исключалось из средневековых изображений и определяло природу изображения в новой культуре. «Благодаря успехам современной техники воспроизводства (фотография и прочее), мы все больше привыкли укреплять и расширять свои познания посредством простого зрительного восприятия»³, — констатирует социолог начала века В. Зомбарт.

Но зрительные впечатления человека не только расширились. Очень скоро они превазили порог восприятия, оказавшись перенасыщенными. И то, что проблема «подознательного» становится модной именно в это время, тоже свидетельствует о переходном моменте в общественной психологии. Физическая реальность, воздействующая на человека, не всегда проходила через его сознание, хотя и определяла его мирознание. В принципе он стал видеть больше, видеть то, чего раньше видеть не мог, но одновременно «протыкали» в увиденном значительно меньше, чем видел.

Так, постепенно возникла потребность не просто в расширении зрительного мира, но в формировании зрительной культуры, в тренировке глаза, в формировании техники видения. Возникла необходимость в отборе зрительных образов. Не в пассивном восприятии а, а в умении выделять из окружающего главное, в умении подсмотреть, подметить типичное. Не пересоздать, а именно обнаружить характерное.

Так появилась потребность не в фотографии вообще, а в культуре фотографического видения как средстве упорядочивать зрительную реальность и ее восприятие. И поскольку во всей новой культуре зрительные образы стали занимать огромное место, на долю фотографии уже на рубеже веков выпала благородная миссия — способствовать формированию такой культуры.

Фотографическая культура стала частью новой зрительной культуры. Вот почему первые теоретики фотографии по аналогии с термином «словесная грамотность» вводили в употребление термин «графическая грамотность». Так, Г. Гидро написал: «Графическая грамотность имеет такое огромное государственное значение, и рассматривая перспективы и последствий ее обязательного обучения наравне

¹ Я. Булгак, Фотографические беседы. «Вестник фотографии», 1913.

№ 1, с. 36.

² Д. Лихачев, Человек в литературе Древней Руси, М., «Наука», 1975.

с. 62.

³ В. Зомбарт, Художественная грамотность и культура, СПб., 1908.

с. 82.

со словесной грамотой, и притом с различных точек зрения современного знания, потребовало бы специальную монографию на эту тему. Обращая эти строки особенно к лицам, собирающимся работать на пользу государства, не могу не сказать, что фотографический аппарат должен стать для вас залпной конницей, с которой вы заносите свои графические влечения. Каждый грамотный человек должен владеть также графической грамотностью, и, если вы с детства не усвоили дисциплину живописи, то несложная техника фото выучит вас. Сладкое же, вы ощутите радость, неописуемую радость человека, который научился писать... Писать графически, передавать письменно на расстоянии не только слова, но и изобразимости¹. Идея науки о графической или зрительной культуре позднее возникла не раз. Так, например, эту науку исследователи книжного дела Н. Рубини называли «иктипоэтологией». В качестве объекта изучения, наравне с кино, картиной, черчением и т. д., Рубини предлагал также и фотографию. Эта работа Рубини не была начата, но высказанная в ней идея представляется плодотворной. Она актуальна и в наши дни.

Является ли мысль о формировании зрительной культуры нейтральной по отношению к вопросу о фотографии как искусству? Нам представляется, что соображения о становлении зрительной культуры, возникшие в результате противоречия между возможностью человека городской культуры все видеть и неспособностью все в увиденном «прочитать» и осмыслить, оказываются и в основе фотографии как вида искусства.

По мере становления зрительной культуры происходит и становление фотографии как искусства. Общекультурный аспект развития фотографии диктует свои задачи и становление фотографии как вида искусства.

Как это ни парадоксально, чем вернее оценивался фотографический натуре, тем больше в ней было эстетического потенциала. Ознакомление с многочисленными дискуссиями о фотографии начала века показывает, что фотографии, как правило, пытались отстоять свои права на субъективное преобразование видимого. Просматривая каталоги с фотографией начала века, поражаешься: фотографии, оцениваемые экспертами тех лет как художественные, воспроизводят мир не самостоятельно, а сквозь призму распространенных образов, которые были уже вчерашним днем изобразительного искусства.

Сегодня фотография, которую мы видим в тех же самых рамках, что и мыслится, представляет собой иной эстетический мотес. Она словно сделала взглядным то, что культура с ее традиционными представлениями о времени может оказаться прелестным для фиксации физической реальности с ее самоценным настоящим временем. По-настоящему художественной фотография оказывалась лишь в том случае, когда она разрушала психологические барьеры, в том числе и установленные живописью, когда она вводила нас из мира культуры с ее традиционными представлениями о времени. И только там, где фотография делала «прорыв» в мир физической реальности с самоценностью настоящего времени, только там можно было видеть ее огромные возможности быть не только средством расширения зрительного мира, но и способом формирования зрительной культуры и даже всей эстетической культуры нового времени.

Фотография возвращает нас «утерянному» нашим сознанием реальности. Эта ее особенность и будет общим корнем столь развешенного «фотографического древа». Поэтому можно утверждать, что ее истинный смысл заключался не в безграничном, абстрактно понимаемом самовыражении художника, не в прихотливой деформации предметов и явлений, свидетельствующей о «присутствии» человека (то есть художника), а в ее способности находить эту «утерянную», но объективно существующую реальность и демонстрировать ее перед нами. Чем ближе фотоснимок этой «утерянной» реальности, тем художественная ценность его выше.

Фотография впервые со всей остротой поставила вопрос о совмещении документально фиксируемого мира и его художественной интерпретации, тем самым вводя нас в сферу кино и телевидения. Поэтому под самовыражением, очевидно, следует понимать способность фотографии возвращать эту «утерянную» реальность и заставлять больше вглядываться в объективный мир, учить прочтению в нем самых глубинных его значений. По мере появления новых и более совершенных технических искусств вопрос об этих свойствах фотографии не снимается. Наоборот, требует дальнейшего углубленного исследования.

Всесоюзное фотографическое творческое объединение

Секретариат правления Союза журналистов СССР принял решение создать Всесоюзное фотографическое творческое объединение Союза журналистов СССР. Каковы цель и задачи творческого объединения фотографов? Оно создано в целях активного содействия дальнейшему развитию советской фотожурналистики и фотоскусства, отражающих достижения советского народа в коммунистическом строительстве; воспитания трудящихся средствами фотографии в духе советского патриотизма, пролетарского интернационализма, борьбы за мир; повышения художественного уровня фотографии в прессе, широкой пропаганды лучших образцов фотопублицистики и фотоскусства.

Творческое объединение призвано способствовать развитию теории фотографии, организации и улучшению подготовки фотографов высокой квалификации, решению проблем технической оснащенности фотожурналистов, фотохудожников, фотолюбителей. Положением о Всесоюзном фотографическом творческом объединении предусмотрено широкая программа его деятельности: организация и проведение фото-выставок, научно-практических конференций, творческих семинаров; руководство постоянно действующим выставочным залом и музеем фотографии; методическая помощь фотообъединениям на местах.

В состав творческого объединения могут быть приняты фотокорреспонденты советских газет, журналов, агентств печати, издателей, а также фотохудожники, бильредаторы, мастера прикладной фотографии, теоретики фотожурналистики и фотоскусства, специалисты фотододела, фотолюбители, являющиеся членами Союза журналистов СССР. Фотографы, принятые в состав творческого объединения, имеют преимущественное право на участие в международных, всесоюзных, региональных, тематических фото-выставках, а также право на персональные выставки, на методическую помощь в области теории и техники фотододела.

Члены фотообъединения обязаны активно участвовать в его работе, повы-

шать свой идейно-теоретический уровень и профессиональное мастерство, способствовать улучшению деятельности творческих секций и фотоклубов на местах.

Для руководства деятельностью Всесоюзного творческого объединения учреждается президиум, в состав которого входят: известные фотожурналисты и фотохудожники, теоретики фотожурналистики и фотоскусства, специалисты фотододела, представители государственных и общественных организаций. Под руководством президиума будут работать Генеральная дирекция фото-выставок, которая организует и проводит выставки, обеспечивает деятельность выставочного зала, музея. Для приема и оценки выставочных экспонатов дирекция формирует художественный совет.

Средства, необходимые фотообъединению для его деятельности, должны поступать от продажи билетов на платные выставки, от реализации выставочных произведений, каталогов и т. д. Всесоюзное творческое объединение будет иметь свои местные отделения в областных, краевых и республиканских центрах при наличии не менее 10 членов фотообъединения.

Всесоюзное фотографическое творческое объединение Союза журналистов СССР приступает к работе. Важнейшей первоочередной задачей объединения является подготовка Всесоюзной фотовыставки, посвященной XXVI съезду КПСС.

Валентин Михалкович Фактура и ритм

Есть твердое убеждение, почти аксиома, не подвергаемая сомнению: художник выражает себя в своих творениях. Когда высказывают это с торжественной непреклонностью, хочется задать простодушно: «спросить»: Выражает ли? Себя ли? А действительно: как ответить на такие простые вопросы? Вроде бы проще всего дело обстоит с актером. Ты видишь его на сцене или на экране — видишь воочию, живого, неповторимого. В то же время он создает перед тобой характер, создает придуманного драматургом героя. Герой может физически существовать только в том случае, если конкретный человек ссудил ему



рот, глаза, руки, тело; значит, актер и его герой слились, человек выразился в своем творении. Кажется, все ясно. Однако выдвигший советский режиссер Г. Козинцев считал, что на тему «Личность актера и личность человеческого» можно написать целый трактат. Подбирая исполнителя и одному из своих фильмов, он отметил (в журнале «Искусство кино»): «Личность артиста (человека) я совсем не знал» — показалась мне настолько привлекательной, что любые трудности не пугали (разрядка моя — В.М.). Для Козинцева в актере, в одной телесной оболочке как бы сожительствовавшие два раз-

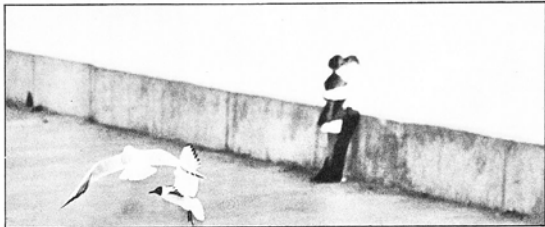


ФОТО НИКОЛАЯ МОШКОВА

из серии «НИМГОРОДСКИЕ УЗОРЫ»

чайной

из серии «ОСЕННЕЕ НА ЗЕМЛЕ»

КАРТИНА из серии «ОСЕННЕЕ НА ЗЕМЛЕ»

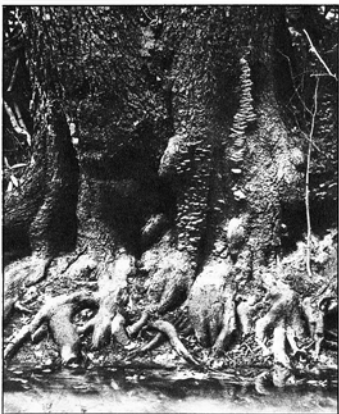
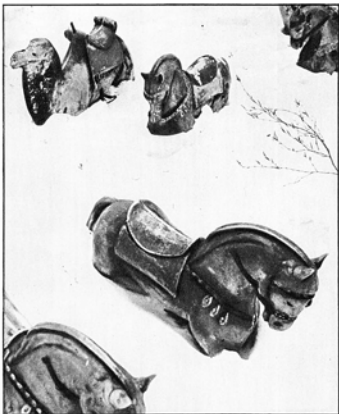
ные индивидуальности, назовем их условно: «человек в искусстве» и «человек в жизни». Соотношения их замысловаты — нет никакой обязательной для всех и каждого закономерности, а варианты — неисчислимо много, вряд ли их можно перечислить. И если даже эта внешняя простая проблема оказывается настолько сложной и запутанной, вывод из нее может быть только один: «человек в искусстве» и «человек в жизни» живут по-разному, имеют разную психологическую конструкцию.

Ахтера мы видим воочию, наблюдаем человека в искусстве. Но что сказать о живописце, кинорежиссере, фотографe — мы общаемся тут не с людьми, а с их творениями, людьми от нас скрыты, невидимы. Конечно, в творении художника Н. есть какие-то индивидуальные, неповторимые черты, но кому они принадлежат, какой из двух индивидуальностей, отмеченных Козинцевым? Сомнений здесь нет — принадлежит эти черты «человеку в искусстве», а творческому. Но в каком соотношении это «я творческое» находится с гражданским Н. сказать невозможно.

Проблема эта существует и в фотокискусстве. Действительно, анализируя творчество того или иного автора, мы как будто имеем дело с двумя личностями в искусстве.

Пусть не смущает читателя, что для подтверждения и развития данного тезиса мы отобрали для публикации произведения автора, не столь известного, а именно фотографа из Горького Николая Мошкова. Его снимки, приложенные в редакцию, представляются нам в этом смысле достаточно типичными и поучительными.

Возьмем две его фотографии. В моем понимании — они абсолютно разные, резко противостоят друг другу. Вот первая — из серии «Нижегородские узоры»: часть железной, литой ограды, заканчивающаяся массивным каменным столбом с шаром наверху. Прямые, ритмично повторяющиеся прутья ограды укреплены чем-то вроде железного звена. Вся эта конструкция — ограда, столб, шар — создает ощущение тяжеловесности, солидности, массивности; перед нами — черный, однородный силуэт на фоне неба. На верхней перекладине решетчат сидят голубы. По своей материи, фактуре он напечатан таким же, как ограда, как шар. Живая материя приравнена материи мертвой, втиснута в нее, стала ее частью. На огра-



де, в различных местах, сидят еще несколько птиц, но и они «приравнены» чуждой конструкции, потеряв свою естественную фактуру, стали ее частью. Другой снимок — из серии «Рожденные на земле»: ствол сгоревшего дерева; кустоватая, физически одутая шероховатость коры; мощь ствола подчеркнута вселившейся целочкой древесных грибов; ствол неровен — внизу как будто заканчивается мощными колоннами-опорами, они вроде продолжаютсся внутри дерева; под шероховатой корой вздымается, перекатывается материя, словно бурлит бизнес.

Задаваясь вопросом: что есть общего у автора, стремящегося ритмизовать, вывешивать в окружающем геометрические первоосновы, конструкции, с человеком, столь анимателен к фактурам, к самой субстанции жизни? Как эти два человека уживаются в одном творческом ли?

Порой создается впечатление, что оба они не желают слушать друг друга, не желают согласовываться друг с другом, и каждый в свою сторону идет до конца, до пределов возможного и допустимого или, вернее, — разумного. На снимке «Чайник неординарный, перекрестный» образ перераспределены смысловые признаки между объектами изображения — кружащимися птицами и влюбленной парой у паркета набережной. Сколько раз движение в фотографии передавалось расплывчатостью, смазанностью контуров! У Мошкова кружащиеся птицы графически отчетливы, зато у неподвижного юноши лицо и рубашка образуют одно бесконтурное, бесфактурное пятно, сливающееся с ровным фоном.

Фотографический признак движения отягивает действительно динамичной группы и передан группе статичной, и ритм этого сотворенного, приписанного статике движения должен, по всей видимости, замещать упорное чувство, эмоциональный подъем у молодых людей. Здесь не право, как в чувствительном романсе, сравниваются влюбленные и чайник, смысловое построение снимка гораздо тоньше, однако не стоит забывать народную мудрость: где тонко, там и рвется. Та грань, которая отделяет этот снимок от чувствительного романса, когда-нибудь, при ином случае действительно может порваться.

«Прошение с лотом» представляет собой безудержное движение вправо, в противоположную сторону, хотя как будто между этой



фотографией и «Чайкам» есть нечто общее, а именно — трактовка человеческих фигур. И там, и здесь они обобщены, бесфигурны, правда, в «Прощении с летою» снятая контражуром детских фигурка имеет свою характеристику — именно она ощущается и ее зрительность, и ностальгическое охватывающее ее настроение. Но в чем фотографично решительно разнятся — так это в отношении к среде. Бесельный фон в «Чайках» ровен, однороден и как бы бесплотен, нет ни облаков, ни солнечного света и даже если бы виделись в нем какие-либо предметы, то, думается, в такой среде они не распространились бы правила воздушной перспективы. И настил набережной, и паркет — это единая сероватая масса. В «Прощении с летою», напротив, естественно видна и фактура прибрежного песка, и кора березок слева, и успокоенные, даже чуть ленивые складки волн. Но плюс к тому и свет того здесь еще контрастнее, материализован небесный свод — он стал таковым, дающим, потому что фотограф впечатал туда покрытую рыбью водную поверхность. Не знаю почему, но снимок упорно вызывал у меня в памяти крыловскую строку: «Уж зима катит в глаза». И получается вещь странный: две творческие индивидуальности отразились в разные стороны, стали «путем» в разные стороны, но оказалось, что самостоятельные эти маршруты где-то пересекаются, приводят к одной точке, а именно к символизму и литературности. Взяв «Чайки» и «Прощение с летою», я сознательно говорю не о самых лучших работах из коллекции Н. Мошкова. Потому что здесь во всей своей наглядности открылись принципы движущего фотографического, в том и другом случае — и когда он борется с материальностью объектов («Чайки»), и когда он пытается сделать эти объекты более материальными, чем они есть на самом деле («Прощение с летою»). Побудительный этот импульс состоит в стремлении преодолеть видимое, являющееся глазу, и дойти до сути, дощепы, таковы движением любой путь оправдан и благодарен. Как известно, нам достаточно лишь несколько черт, чтобы опознать объект — например несколько штрихов и точек представляет нам на рисунке всего человека. Поэтому мы и стремимся преодолеть разнообразие, нечленчатость видимого тем, что извлекаем из него

асимметричные геометризованные структуры, складывающиеся из небольшого, крайне ограниченного набора свойств, ибо, как пишет искусствовед Рудольф Архейм, «только в той степени, в какой беспорядочная панорама может быть воспринята как конфигурация четко очерченных направлений, объемов, геометрических фигур, цветов, можно сказать, что она действительно нами воспринимается» («Искусство и визуальное восприятие», М. «Прогресс», 1974).

«Человек в искусстве» существенно отличен от «человека в жизни». Первый из них должен постоянно заниматься тем, к чему второй обращается крайне редко — творческое «я» должно превращать для других «беспорядочную панораму» в «конфигурацию четко очерченных направлений, объемов, геометрических фигур». Стремление это у Мошкова выражено ясно и отчетливо. В работе из серии «Картинки детства» ради общего драматизма сценки преобразованы, первоначально естественная «конфигурация направлений». Детская карусель, занесенная снегом, над ровным белым покровом возвышаются только фигурки зверей, на которых когда-то катались, стоял шум, зашелся смех. Радостная жизнь ушла с этого места. Мошков не снимает круглую карусель, какой она в действительности является — направление движения у ламп, пошломом и у лошадей с верблюдом оказываются под прямым углом друг к другу. Плавающий круг драматически нарушен, он сломался — животные как будто бросились рассплывшись, но застряли в снегу. Но всегда ли ради этого выявляющая конфигурация, конструкция обязательно нужно бороться с естественностью, материальностью моделей, всегда ли нужно обеском, неожиданным образом ритмизовать видимое? Рудольф Архейм пишет о двух типах предостережений: «В абсолютном смысле предмет является простым, когда состоит из небольшого числа характерных структурных особенностей. В относительном смысле предмет будет простым, когда в нем сложный материал организован с помощью небольшого числа характерных структурных особенностей».

Два творческих «я» у Мошкова находятся в том же соотношении, как абсолютное и относительная простота. Одно из них пытается преодолеть материальность видимого, победить

живую субстанцию моделей (как это было с птицами в описанном выше снимке); другое — свести все разнообразие видимого к ограниченному набору структурных особенностей. Другое «я», напротив, бережно сохраняет всю естественность сложившейся материальности, и вместе отказывается от удовольствия подчеркнуть, акцентировать в этом сложном материале число характерных «структурных особенностей». Когда это случается, автор приходит к результатам положительным.

Вот фотографии «Заросший бруд». Кажется, что может быть интересного в этой немыслимо уютной, прибрежной воде, по ней распустились листья кувшинок и растений, и невооруженной глазу почти незаметно, на любом пруду таких пейзажей можно насчитать тысяч. Однако отметим, как неназойливо и тонко усилены здесь фотографом структурные особенности материала. Из всего здесь: расположение белого цвета и ритмичная растительность. Деталь, в наибольшей степени притягивающая внимание, — солнечный блик на воде. Он в сущности является и композиционным, и смысловым центром кадра. В блике купается спит кувшинки — контуром своим он четко выделен, но по тональности слил с блеском. Такой сложную картину вряд ли рассмотреть невооруженным глазом: здесь действительно необходима загляд «творческого я», но такого, которое с пониманием относится к естественной субстанции жизни, проникнет в ее суть. Я не сказал обо всем, что содержит коллекция — например о тонких и выразительных портретах, которые — я в этом не сомневаюсь — принадлежат тому творческому «я» Н. Мошкова, которое стремилось к максимальной простоте. Мне хотелось преимущественно обратить внимание на тот внутренний конфликт, который содержится в работах — конфликт между насильственной геометризацией и ритмизацией материала, преодолением естественной фактуры жизни ради ограниченной выразительности и бережным сохранением этой фактуры, потому что подобный конфликт, как подсказывает мой критический опыт, типичен. Он свойствен не только одному Мошкову, а и многим другим фотографам.

ФОТОГРАФИИ

В Центральном Доме журналиста состоялось очередное заседание фотосекции московских журналистов. В гости к репортерам пришли летчик-космонавт СССР Г. Титов и Г. Гренко. О первой съемке с борта космического корабля «Восток-2» рассказал Г. Титов. Слайды, сделанные во время космических полетов, прокомментировал Г. Гренко. Фотожурналисты А. Мошкова и А. Пущарова, которые в течение многих лет работают над космической темой, показали свои новые работы.

Тема выступления заведующей редакцией цветной фотографии ТАСС М. Виноградовой — космические съемки для народного хозяйства и научных экспериментов.

Во Всесоюзном научно-исследовательском институте искусствоведения Министрства культуры СССР в серии фотографических выставок экспонировались работы известного советского фотохудожника М. Непеллебаума. Были представлены портреты выдающихся деятелей нашего государства, поэтов, художников, артистов. Уникальный экспонат выставки, посвященный 110-й годовщине со дня рождения В. И. Ленина, — первый официальный портрет вождя, снятый в январе 1918 года.

Общество фотоконста Литовской ССР организовало выставку работ бывшего военного фотокорреспондента Виктора Темкина.

Подведены итоги второго межреспубликанского конкурса детской фотографии «Мир глазами детей», который проходил в Могилеве. Среди авторских коллективов первой премии удостоен фотокружок при Челюбинском педагогическом институте. В индивидуальном конкурсе высшие награды получили Михаил Богачев, Андрей Поповичев, Сергей Леонтьев, Олег Извозчик, Юрий Ермолин и другие.

В выставочном зале Союза художников Таджикской ССР экспонировались работы одного из старейших фоторепортеров республики, заслуженного деятеля искусств Н. Софьяна. Выставка была организована Союзом журналистов республики и редакцией газеты «Коммунизм Таджикистана» и приурочена к 70-летию фотомастера и 40-летию работы в газете.

Л. Аннинский Что такое «портрет художника»

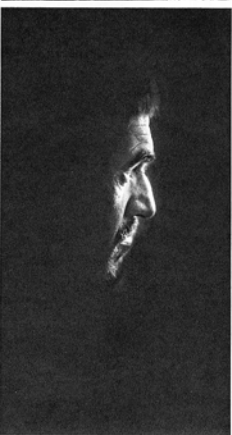
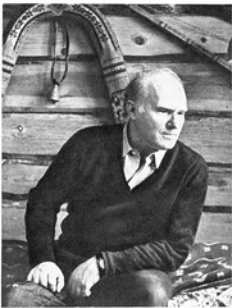
РАЗДУМЬЯ НА ВЫСТАВКЕ

Ежегодно в ознаменовании исторического события — подписания В. И. Лениным Декрета о монументальной пропаганде — в Москве проводится Неделя изобразительного искусства. В дни Недели в залах Академии художеств и Союзов художников СССР и РСФСР, в творческих мастерских, в музеях и выставочных помещениях, на предприятиях и в залах столицы проходят встречи и беседы с художниками, скульпторами, дизайнерами. Москвичи и гости столицы знакомятся с творчеством мастеров советского изобразительного искусства.

Впервые в рамках этого традиционного праздника с показом своих работ выступили фотохудожники и фотожурналисты — в залах Центрального Дома работников искусства состоялась тематическая выставка «Художник и творчество». Около 400 снимков рассказывали зрителям о живописцах, аятелях, графиках, монументалистах, их вдохновенной работе над своими произведениями. Президиум правления Московского отделения Союза художников СССР принял решение проводить такую выставку регулярно.

Жюри выставки присудило I премию В. Великжану, II премию Л. Иванову, С. Склезневу и М. Уманскому, III премию Л. Бергольцеву, В. Дубило, Е. Коврижину, Ю. Кравчуку, О. Лазневу, В. Мальцеву, Л. Малихову, В. Перейме, Я. Ромкину, А. Сизухину. Серии впечатлений о работах, представленных в экспозиции, делится критик Лев Аннинский.

Художник Алексей Венецианов писал крестьянок; скульптор Олег Комов лепит Венецианова; фотограф Виктор Великжан снимает Комова... Или так: Гомер описывал Троянскую войну; Дмитрий Бисти иллюстрирует Гомера, а Александр Сизухин фотографирует то, как он иллюстрирует. На что опереться фотографу? На Ахилла? На Гомера? На штрих и жест современного художника? Или, переварив все это, попытаться дать свое понимание реальности? Но что здесь реальность? И что для фотографа объект? В качестве чего ему нужен другой художник? В качестве модели? Можно ли счи-



тать моделью катогенное отражением! Не соскльзываем ли мы тут в бесконечное «зазеркалье», где теряется само понятие реальности? Художник — давно уже не «человек с зеркалом на дороге»; скорее, он линза в гигантском телескопе или микроскопе; линза в системе тысяч линз. Такова реальность современной культуры, и это надо принять как данность. Когда фотомастера собирают свои работы на выставку, тема которой — художник, то в этом можно увидеть знамение времени: культура сама в себя вглядывается и сама себя строит.

Виктор Велижанин снимает Олега Комова на пестром фоне мастерской, среди набросков, этюдов, эскизов, в окружении консультантов, зрителей, ценителей и советчиков, перед нами как бы «калалеральная периферия творчества, долгий труд, профессиональный пот, борьба с материалом; на лице скульптора — смена настроений: сосредоточенность, сомнение, азарт, упрямство, усталость. Фотомастер не концентрирует нашего внимания на диаметре внутреннего замысла скульптора, не стремится исчерпать его микроконцепцию или даже передать его мироощущение — он дает напряженное воловьей работы, когде смелая это улыбка; на первом плане мы видим сзади плечо скульптурного Венецианова, а через его плечо, сверху — толпу задравших головы экспертов, среди которых Комов стоит, опустив голову, как обреченный, и кажется, что Венецианов, глядя на эту сцену, устало улыбается...

Портрет Олега Комова, венчающий серию (этот портрет воспроизводился в газете «Советская культура»), воспринимается как апофеоз сконцентрированного внимания; перед нами — кушудший в делоп работник; профессиональные аксессуары, заполняющие снимки серии, теперь отброшены: рука со стеклой валя угадывается; мы видим только лицо. Там была — Работа, здесь — Лицо. Соединить Работу и Лицо в одном снимке Велижанину не удалось: ему для этого понадобилась серия. Впрочем, нет. В одном снимке это ему удалось. Это лучший лист серии, удивительный по концентрации противоречивых чувств. Слева — художник, справа — модель; Комов смотрит на Венецианова, Венецианов — на Комова; Комов, готовый нанести удар стеклой (а может, «пощечину глиной»), расстрелан и сконцентрирован;

С. СКЛЕЗНЕН ХУДОЖНИК Е. ЗЕРЬКОВ

А. МЕЛКОВ ХУДОЖНИК В. ПРОКОФЬЕВ

А. СКЛЕЗНЕН ИЗ СЕРИИ «БИСТИ, ИЛЛЮСТРИРУЮЩИЙ ГОМАРА»

В. ВЕЛИЖАНИН ИЗ СЕРИИ «СКУЛЬПТОР О. КОМОВ»



его отекли, глаза апли-
пли в материал; учтивый
Венецианов смотрит на него
загадочно; в этой фотогра-
фии — смесь юмора и эк-
статической радости твор-
чества, но ... это, наверное,
мог бы быть и не Олег Ко-
мов. Это «скульптур вообще».

Я не могу соотнести
его с уникальностью Комо-
ва-скульптора, с его кон-
цепцией русской культуры,
с его концепцией Пушки-
на... Это поразительный
снимок — с точки зрения
«репортажного попаде-
ния», но этот снимок пока-
зывает ту трудноловимую
грань, что отделяет жанр
репортажа из мастерской
от жанра, который назы-
вается «портрет художника».

Александр Сизукин строит
свою серию фоторабот о
Дмитрии Бисти на принци-
пально ином основании.
Он отсекает всю «перифе-
рию» работы: не из пестро-
го материального хаоса
мастерской рождается худ-
ожественный замысел, а
как бы из тьмы. В этом
смысле абсолютно черная
плоскость первого листа
серии, при всей экстрава-
гантности такого зачина, —
точно мотивированное на-
чало: люди, знающие гра-
фику Бисти, густоту и рез-
кость его штриха, контраст-
ность его тонов, контраст-
ность его штриха, тяжелую
определенность колористи-
ческих решений, прочиты-
вают этот первый лист как
метафору: «тьма» непрос-
нувшегося воображения,
черная бездна зенит, из
которой будут вылезать
«стен азеиша», мрак отчая-
ния, в котором собирается
воля художника перед тем,
как вырваться к свету...

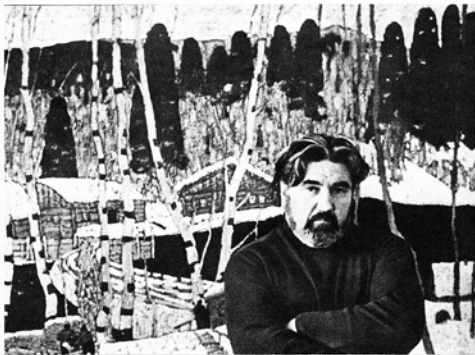
Профиль Дмитрия Бисти,
возникающий из черноты
во втором листе серии,
лаконично вылеплен све-
том. «Чеханка». «Медаль-
оны». Ноль психологии. Но
максимум графической вы-
разительности.

Следующий лист. Из той же
тьмы — три ярко освещен-
ных огня мастерской в
верхнем этаже московско-
го дома: строка света в
черноте ночи.

Еще два снимка: мастер
за работой. Скопом света
вырван из темноты стол.
Черен силуэт художника.
Лица нет. На белой плоско-
сти стола — набор резцов.
В том, как увидели эти ин-
струменты, — опять-таки
скрупулезное проникнове-
ние в «штрихи» Бисти: эти
лампажи на столе тонкие
«ножи и шила», резко, на-
искося освещенные, с нер-
вно изогнутыми тенями, по-
хожи... на рисунки Бисти к
«Стране водяных» Акутага-
вы!

Следующий лист — фото-
репродукция: рисунок Би-
сти. Колесница бога — чер-
ные упругие туши — слепя-
щий диск солнца из тьмы,

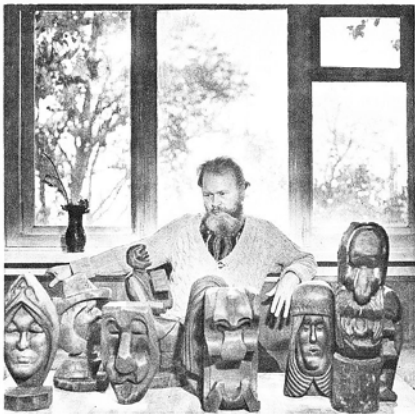
Н. ГАВРИЛОВ КОПИИСТ



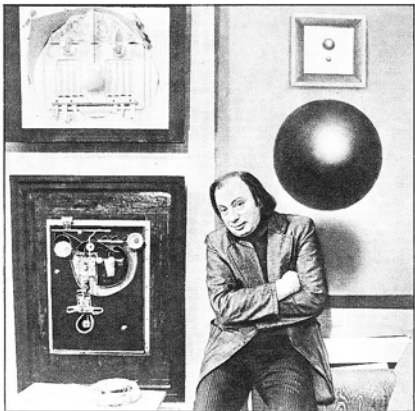
С. СКЛЕЗНЕВ ПЕЙЗАЖИСТ К. БИТОС

Результат!
Из тьмы же — последний
лист серии — текст (строка
Мандельштама): «Бессон-
ница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел
до середины». Завершение,
комментарий, закон.
Прекрасная серия. Прекрас-
но передано присутствие
Дмитрия Бисти, его темпе-
рамент, его рука. Есть и
ощущение магии искусства
как такового: свет из тьмы,
форма из хаоса. Есть, нако-
неч, искусство и логика фото-
графии: фотохудожник пере-
дал свою мироконцепцию
с помощью мироконцепции
Бисти. Нет... портре-
та художника.
Невольно вспоминаю здесь
фоторепортажи Игоря
Пальмина из мастерской
Бисти (они хорошо извест-
ны по альбому «Дмитрий
Бисти, вышедшему в изда-
тельстве «Советский худо-
жник» в 1978 году). Это тот
же манер, что в репортаже
Велимижнина о Комова,
только все более дробно,
пестро и многогласно: в
этом кричащем облике колес,
лампы, рзцов, кистей,
тюбинов, баночек и бутылочек,
притающихся в глаза
зрителю, было что-то ре-
кламное. Но был там и
портрет.

Дмитрий Бисти сидит на
стуле, закинув ногу на но-
гу, с сигаретой в опущен-
ной руке. Рядом — какая-то
старая металлическая
конструкция — то ли абстрак-
тная скульптура, то ли
самодельный торшер. Что-
то металлическое, резкое,
парадоксальное. Вполне
достаточно, чтобы понять,
что перед нами — худож-
ник, и чтобы почувство-
вать, किого права худож-
ник. Но лицо, лицо! Все те
же «вырубленные», архан-
гелеские черты атейца и...
улыбка. Добрая, умная,
хитрая, лукавая, неисчер-
паемая улыбка. Бездна
психологии! Вы понимаете,
это — лицо Бисти и это ли-
цо... Одиссея. Каким наи-
мением сумел Пальмин сое-
динить эту позу и эту ми-
нимическую чутку, являясь на
неповторимом лице Бисти,
и этот стул, и эту фантасти-
ческую лампу! Вот — порт-
рет художника. И один та-
кой портрет в моем созна-
нии удерживает на весах
всю великолепно продуманную
и виртуозно исполненную
серию Сизухина, который
построил на искус-
стве Бисти нечто иное: «парал-
лельную» фотоконцепцию
мира.
Я признаю и то, и другое.
И третья. Технологическая
«периферия» искусства: все
эти натюрморты из кистей
и мистехнинов — объект,
достойный и весьма благодат-
ный для фотографии. Здесь
возможна и фотопатетика,
как у Пальмина, и фото-
опанчание см. на стр. 38



С. СИЗУХИН ХУДОЖНИК Я. ГОЛОВ



А. СИЗУХИН ГРАФИК П. ЛАМ

Анри Вартанов Проблема авторского стиля



Эту статью можно было бы назвать: «Авторский стиль в фотографии». Или, скажем, «Индивидуальность фотографа». Или что-нибудь еще в этом же роде. Я предпочел более осторожное: «Проблема...» и вот почему. «Все искусство, — можно прочесть в книге известного французского киноведа Андре Базена, — основывается на присутствии человека, и только в фотографии мы можем наслаждаться его отсутствием. Фотография воздействует на нас, как чужестранный феномен, как цветок или слюдяной кристалл. Пафос, художественная цель всех дофотографических видов искусства — раскрытие объективного мира через душу автора, творца произведения. Новизна и неожиданность фотографии — в ее предельной объективности, в том, что в ней мир говорит с нами от своего имени». Как бы ни был искусен художник, его творчество всегда несет на себе печать неизбежной субъективности. А потому изображение ставится под сомнение самим фактом присутствия человека. Самое главное при переходе от живописи к фотографии заключено... в психофизиологическом факте: стало возможным полностью удовлетворить нашу потребность в иллюзионном сходстве посредством механического воспроизведения, из которого человек исключен.

В первое время после появления фотографии это ее врожденное качество

всеми считалось серьезным пороком. В ту пору не было еще кино, телевидения, дизайна, то есть тех видов творчества, в которых участвуют механизмы, машины. Не было никаких принципиов подхода к такому роду произведениям: их по привычке сравнивали с явлениями старших, искусствоведческих искусств и из-за резкого несоответствия им отрицали. Прием отрицал принципиально, считал, что им навсегда отказан путь на Парнас.

В то же время сами дагеротиписты, первые фотографы, в поисках контраргументов более всего заботились о развитии тех средств, которые бы позволили прикрасить в снимке субъективный момент, нарушить механичность создаваемого произведения. Нередко это делалось наперекор природе фотографии: скажем, автор снимка, печатая его, а буквально в смысле слова «принимая руку», используя кисть и додерживая. Фактически это были произведения синтетического искусства, в котором соединялись фотография с живописью или графикой.

Ну, а если вернуться к фотографическим паранормам, то необходимо признать, что непостоянность фотографии, ее непрочность на все остальные искусства состоит в характере создаваемого ею изображения: тут уж действительно речь должна идти об особой, гарантированной аппаратом-камерой объективности получаемой картины мира.

В результате мы оказываемся перед очевидным противоречием: с одной стороны, известно, что никакое искусство неминуемо без авторской личности, без индивидуального взгляда на мир. С другой, — своеобразные фотографии ставят вопрос о творчестве, в известном смысле, без участия человека. Впрочем, этот тезис — о безличности творчества фотокамеры — требует более пристального к себе внимания. Да, конечно, по природе своей, по характеру возникновения изображения фотография является средством безличным. Недаром историк знает случаи, когда камера снимала в тех местах, где человека вовсе не было: например исторические снимки неведомой стороны Луны, сделанные камерой со спутника. Снимки эти по своей цели были исключительно информационными: неужели очень важно было знать, какова поверхность неведомой с Земли стороны Луны. Другое дело, что возникла полученная картины и наше зрительское понимание ее уникальности приносили в восприятие снимка определенный эстетический момент. Но все же снимки фотокамеры, сделанные без участия человека, прежде всего имеют целью дать максимально объективную информацию о происходящем, что как нельзя лучше соответствует возможностям фотографии.

Как только речь заходит о фотосъемках, производимых человеком, даже если

целью их является информационно-точная фиксация какого-то события, возникает целый ряд обстоятельств, вносящих разнообразие в решение этой задачи. Не раз было замечено, что разные репортеры, посланные на съемки одного и того же весьма определенного и достаточно короткого в своих пространственно-временных границах события, привозили совершенно несклонные снимки. Замечу, что в этом случае несогласия не были запрограммированными: скорее, наоборот, заказчики информационных репортажей были заинтересованы, чтобы событие, ради которого они посланы на место фотожурналистов, в максимальной степени сохранило свою изначальную подлинность. И все же, при всем стремлении фотографа передать то, что перед ним происходит, без всяких изменений, это оказывается практически невозможным.

Почему? Потому, очевидно, что съёмочная камера, при всем своем техническом совершенстве, без человека представляет собой лишь кусок металла. Ну, а человек с камерой в руках, как бы ни старался он «забыть» о себе, прозывает свое индивидуальность. В деле фототрансформации отпечаток одного автора от другого проявляется уже в том, какие именно моменты события выбраны для фиксации, с какой точкой и с какого расстояния сделан снимок и т. д. Обычно качества личности



- А. СПЮСАРЕВ ГОРОДСКОЕ НАТОРМОРОТ
- Б. ФИЛОНОВ МИРАЖ
- В. САВЕЛЬЕВ ИЗ СЕРИИ «МОЙ ГОРОД»
- Д. САОХОВ ПОРТРЕТ
- Э. СПУРИС ИЗ ЦИКЛА «РАЙОНЫ РИГИ»
- С. ПЕТРУХИН БИОЛОГ



в этих случаях проявляются непредвиденно, но бывают ситуации, когда репортер, аленомый общепринятым стремлением к событию «в упор», находит в себе силы отойти от привычного шаблона и проявить свою индивидуальность даже в решении информационной задачи. Напомню широкоизвестный снимок Г. Петрусова «Подписание Акта о капитуляции Германии», сделанный в мае 1945 года.

В кадре видны коллеги-репортеры, которые решали задачу совершенно одинаково: подождать как можно ближе к Кейтелю, подписывающему акт о капитуляции немцев. И, конечно, нужно было выдержать нужное мгновение. «Не могу не повествовать, — писал позже Петрусов. — Большие усилия стоило мне оторваться от съемки крупным планом: — маршала Жукова, Кейтеля и других, уступив с трудом вырванное место у самого стола, уйти в сторону, взыраться на стол и сделать этот снимок, дающий общую картину подписания. Я вознагражден — такого второго снимка нет».

Характерно, что в процессе решения глубоко информационной задачи Петрусов остался верен своей авторской индивидуальности. Знающего его творчество помнит, насколько органичны для его стиля съемки сверху, при которых пространственное развитие событий оказывается охватываемым единым взглядом, уходящим в единой композиции. Естественно, что, решая отойти подальше и

забраться на стол, Петрусов меньше всего думал о том, чтобы в итоге получить художественное фотопроизведение, да еще находящееся в присутствии ему стилистическом русле. Он просто хотел, кроме крупным планом, сделать еще и снимок, на котором было бы видно, как протекает событие в целом, какова была его атмосфера. Но, будучи яркой творческой индивидуальностью, Петрусов, даже не раздумывая, выбрал решение, которое воплощало присущий ему авторский почерк.

Я сознательно привел первый пример из области фотожурналистики. Фотожурналистика сегодня развивается в разных руслах: информационный (хроника), документальный фотосюжет (искусство факта) и художественная фотография (искусство вымысла). И, пожалуй, только в первом из них безличность, присущая фотографии как изобразительному средству, дает о себе знать. Впрочем, грань между первой и второй разновидностями фототворчества нередко проходила: их объединяет строгая фактичность, а разделяет как раз та черта, которой посвящена эта статья. Поэтому коллеги Петрусова, ограничившиеся лишь фиксацией происходящего на их глазах события, остались в рамках добросовестной фототворчества, а в то время как он, на основе того же самого факта, сумел создать выразительное произведение документального фотосюжета. Таким образом,

если рассмотреть схематически вопрос о возможном перерастании информации в искусство, то он замыкается фактически на личности автора, его неповторимо-индивидуальном видении мира.

Переход к области творчества, объединяющей понятия художественная фотография, — где особую роль играет авторская фантазия, — труднодоказуемо, что здесь значение стиля еще больше возрастает. Нередко бывает так, что в произведении фотохудожника предметный состав (то есть то, что снято в кадре) оказывается предельно простым, многократно раз виденным, не способным остановить глаз зрителя. Однако то, как сделан снимок, просвечивающий сквозь беспрерывный сюжет характер авторской индивидуальности, интонация художественного повествования — все это привлекает к себе внимание, становится основным в произведении фотосюжета. Таковы работы А. Спюсарова, ярко заявившего своим натюрмортом о собственном художественном стиле. Он снимает мир вещей неприемлемых, прозаических, являющихся темой детальной нашей повседневности, которые мы видим на каждом шагу, но никогда не замечаем и тем более не обращаем внимания на их неброскую внешность. Спюсаров останавливает нас возле старых, повывающих входы деревянных ворот, затерявшихся на угрюмой городской стене телефона-

автомата, сияющей вдоль водосточной трубы бельевой веревки. Внимательное разглядывание предметного мира, неторопливость художественного рассказа, умение тщательно воссоздать фактурой и изысканными светотональными характеристиками образы рассказывать о них, фрагментарность и вместе с тем устойчивость, спокойствие композиции — все это неприменные качества стиля автора, вошедшего в нашу фотографию последнего времени.

Очевидно, когда речь заходит о художественной фотографии, первоочередная постановка вопроса об универсальности «руки того или иного фотохудожника. У некоторых современных мастеров фотографического искусства их стиль столь ярок и неповторим, что мы узнаем их работы издавна, не читая подписей под снимками. Эгон Спирис и Валерий Плотников, Александр Саахов и Владимир Филоненко, Леонид Тугалев и Вильгельм Михайловский, Сергей Петрухин и Борис Савельев — таких далеко не полный список авторов, обладающих неповторимым стилем. Впрочем, и в тех случаях, когда авторство не столь легко распознаваемо, оно нависает серьезный отпечаток на фотопроизведении. Было время, скажем, когда при первом знакомстве с молодыми литовскими фотографами — дело было в конце 60-х годов — даже профессиональному взгляду они казались недостаточно отличающимися друг от друга. Но шло вре-

мья, мы стали глубже проникать в мир произведений литовских фотохудожников (да и они, вероятно, становились все более глубокими и своеобразными в своих поисках), и теперь уже не перепутать Антанаса Суткуса с Ромуальдасом Ракускасасом, а Аляксандас Кучнос с Александрасом Мадзиускасом. Каждый из крупных мастеров литовской фотографии обладает своим голосом, своей индивидуальной творческой манерой. Своеобразие литовских авторов, кстати сказать, выходит за пределы одной национальной фотографии: оно ставит вопрос в более широком и принципиальном плане, в особенности сегодня, когда среди части молодых фотографов возникает тенденция «примудить» себе какой-нибудь «фирменный» прием, с тем, чтобы с его помощью выделиться среди остальных. Прием этот — подчас даже весьма впечатляющий и экстравагантный — оказывается чаще всего чужеродным по отношению к воплощаемому на снимках жизненному и художественному содержанию. Мало того, на мой взгляд, чужеродность формального приема, «жизненного» в фотографии — одну, другую, третью — даже более губна, нежели в живописи или графике. Почему? Да потому, что живопись — это, условно говоря, полностью «рукотворное» искусство, а в то время как фотографии, как я уже говорил в начале статьи, захвачена на безлично-объективную способность камеры воссоздавать реальное многообразие окружающей нас действительности. Как бы далеко ни шагнул развитие фотографического искусства — в особенности художественной фотографии, — оно не может (и не должно) порываться с генетическими своими истоками. Говоря иными словами, фотография — даже самая фантастическая, самая свободная в авторских поисках выражения — не перестает быть фотографией. И ее строительный материал — не мазок кисти живописца и не штрих грифеля или росчерк пера графика, а непременно фотографическое изображение.

Что это означает? А то, что фотограф в большей степени, нежели живописец или график, обязан уважать неприкосновенность реального облика вещей. И проблема авторской индивидуальности фотохудожника (все-таки проблема!) состоит в том, что фотограф выражает ее не через себя, а через фото-

графический зафиксированный (и выраженный) мир реальной действительности. Секрет широкого успеха литовских фотомастеров — в том числе и формирование в республике такого большого числа своеобразных художников — заключается в том, что ни один из них не ставит перед собой достижение стилистической неопределенности в качестве самодели. Наблюдая окружающую жизнь, размышляя над увиденным, они воплощают свои творческие потенции в картинах реальной жизни.

Зритель этих фотографий, если он, конечно, достаточно простодушен, может показаться, что перед ним — фрагмент зафиксированной фотокамерой действительности и ничего больше. Но таковы уж законы творчества в фотографии, что личность автора, его индивидуальный стиль «прочитывается» сквозь покровы реальности, представленной на снимках. И подлинной проблемой для каждого фотохудожника является умение найти и удержать в своих произведениях необходимую меру во взаимоотношениях между свойствами безличного инструмента для фиксации всего сущего — фотокамеры — и своими мыслями, фантазией, поисками своего «я». Всякое, даже небольшое нарушение этого зыбкого равновесия неминуемо ведет к неудаче: в одном случае, если победу одержит камера, перед зрителем окажется холодная (подчас не лишенная информационного значения) фотофиксация, в другом — мы станем свидетелями создания произведения, место которому, возможно, в изобразительном искусстве, но не в фотографии.

Лишь гармоничное единство этих двух начал дает примеры законченного авторского стиля в фотографии.

ФОТОТВОРЧЕСТВО

Что такое «портрет художника»

ОКОНЧАНИЕ. НАЧАЛО СМ. НА СТР. 12

ирония, как у Великанина. На той же выставке — «Копии» Игоря Гаврилова: милый, сиротный, застенчивый и самостоятельный трудяга на фоне трех «Девочек с персиками...» Возможно тут и сиропный эвклидовский взгляд в сторону зрителя. На той же выставке — серия Леониды Бергольцевой, по ней можно прямо-таки строить социологические и психологические гипотезы о посетителях современных вернисажей. Присутствие художника в этом случае определяется обстановкой «вокруг художника».

Можно и «изнутри». Это у Сизухина: камера подстраивается к кисти или резцу, следует за штрихом и жестом; мы видели, сколь многое может тут сделать камера. И все-таки... для того, чтобы изобразить творчество художника, мне нужно само творчество художника. Его работы, а не комментарий камеры. Фотография этого все равно не заменит. Она создает параллельный художественный мир, но это будет свой мир: фотографическая система линий и красок, объемов и массивов, бликов и пятен. Мир, родственный художнику, но свой. Стало быть, начинаешь «изнутри», а вылепашешь — изнутри.

Что же может дать камера такого, чего художник сам о себе не знает?

Лицо, лицо художника. У того же Сизухина — прекрасный портрет Леонида Ламма. Сидит человек на фоне стены, на стене, за его спиной — три полотна. Эти полотна: шары и квадраты, расцеленные «часовые механизмы», коллажи конструктора парадоксов — неуловимым образом взаимодействуют с обликом сидящего тут человека, с иронической складкой его лопных губ, с добрым взглядом из-под тяжелых века, с длинными редкими волосами «гордого и гордого» жителя. Портрет художника! Вот серия работ Льва Мельникова «Художник Фейгин». «Хвост мастерской, но отмеченный определенным стилем: «дерюжки и рогаки», повернутые холсты, пропитанные краской тряпичи, меж ними полотна: сплетения линий, нитей, какие-то иррегулярные, какие-то фантастические существа, похожие на насекомых и людей одновременно: что-

то босховское. Среди этого «хвоста» — лицо: из-под невообразимого, марсианского козырька горят огнем глубоко посаженные старческие глаза — худой, быстрый, «искрыстый», счастливый человек. Художник. Вот серия Юрия Кравчука «Гриковцы». Край батального полотна: из заснеженного леса выплывают танки. Художник Виктор Дмитриевский — в военной форме; звездочки на погонах «исчезают» с полотном: острое, стальное, неумолимое. И в этом воинственном «накладе» — круглое, мягкое, ласковое, мирное лицо. Лицо художника! Мне, зрителю, в таком портрете не требуется разворота полотна, скульптур или графических листов.

Не требуется и комментариев. Мне достаточно одной детали, одного толчка, с помощью которого фотомастер передает мне представление об общем мироощущении художника. Все остальное дает лицо.

Очень хорошо этот контрапункт лица и обстановки чувствует Сергей Силезнев. Он снимает владимирского живописца Кирилла Бритова на фоне его пейзажа — и талый снег на крышах изб, близина берез, густота елей объясняют нам мечтательное, отрешенное, потаенно страдающее лицо живописца.

...Он снимает Ефрема Заверхова на фоне деревянной стены в избу; над плечом — расписная дуга с колокольчиком, и в лице художника: в сжатых губах, в жесткой линии щеки, в белом куполе лба проступает русский «головастый мужик» — из тех, чьи черты собрал когда-то Тургенев в образе Хоря.

...Он снимает карельского резчика Крониды Гоголева среди вытесанных им фигур, среди этих сулящих, бородастых, узкоглазых лиц — и в лице резчика, в его точном прищуре, в притененной бороде, в морщинах загорелого лба проступает «духовная фактура»: вековая хитрая рыбьих и охотников...

Художник в поте лица создает свои работы, а работа исподлобья создает, формирует, лепит его самого, его облик, его лицо.

В этом — удивительная загадка художественного творчества. И в этом — разгадка того, что называется: портрет художника.

Антанас Суткус: «Ифосканбалтик» — форум дружбы

В традиционной международной фотовыставке «Ифосканбалтик» принимают участие страны бассейна Балтийского моря. Она проходит под девизом «Балтийское море — море мира» в городе Ростове (ГДР). Большой гость фотовыставки 1980 года — присужден фотографу из Клайпеды Вислоу Страхуку за серию из шести фотографий «Последний звонок». Это большой успех известного фотохудожника. Наш корреспондент попросил члена жюри выставки, председателя правления Общества фотоклубов Литовской ССР Антанаса Суткуса поделиться своими впечатлениями об этом фотографическом форуме.

— Как проходила работа жюри на «Ифосканбалтик»?

— По установившейся традиции эту выставку устраивают на коллегиальных основах страны Балтийского региона. Кроме того, в экспозиции принимают участие Норвегия и Исландия. На этот раз в адрес устроителей было прислано около 4 тысяч снимков — вдвое больше, чем на предыдущую фотобиннале. Даже беглый их просмотр отнимает много времени. А ведь есть фотографы, к которым надо возвращаться, которые требуют осмысления, внимания со стороны членов жюри. И недаром из великого множества выставок фотохудожники выбирают те, где они могут рассчитывать на чуткость и понимание. К таким экспозициям, по моему глубокому убеждению, относится и «Ифосканбалтик».

— Жюри выставки отобрало для экспозиции 330 работ.

— Какие тенденции в развитии фотоклубов отражали работы, присланные на выставку?

— Современную фотографию можно рассматривать в широком контексте, а ее связи со всеми духовными ценностями общества. Гуманистическая миссия фотографии — помочь познанию мира и человека, способствовать взаимопониманию и сближению народов. Такая фотография рождается и утверждается в острой борьбе идей. Сегодня все большее место в национальных фотоклубах, судя по экспозиции, занимает социальная тема. Однако по-прежнему не сдает позиций и остается жизнеспособной салонная фотография, у нее немало сторонников. Факт недоизбранный, но иногда в нем проявляется стремление некоторых авторов уйти от сложных проблем современного мира.

Еще в сороковые годы известный американский фотограф Эдвард Уэстон говорил, что «салонная фотография» — практика ограничения фотографического процесса с помощью фальшивых стандартов, компромиссов любой ценой оригинального творческого видения. Вниманию жюри было предложено немало образцов подобного творчества, далекого от жизни. И еще одно: заметно увеличился поток вторичной фотографии. Один и те же кадры, приемы копируют с выставок на выставку, заставляют стереотипность, количественное увеличение уже давно найденных решений.

— Что можно сказать о коллекциях стран-участниц «Ифосканбалтика»?

— Сильную поддержку предоставили фотографы ГДР. Ее отличали тщательность и изысканное многообразие, высокий уровень исполнения как черно-белых, так и цветных работ. Фотографические организации республик основательно подготовились к выставке. Подборка фотографических друзей широко и полно отобразила жизнь своей страны.

В работах польских авторов на первый план вышла социальная фотография. Вооруже их коллекции достаточно разнообразны. Привлекали внимание пейзажи, экспериментальные работы, выполненные в различных техниках. Реалистические тенденции преобладают в финской фотографии. Ее отличает внимание к человеку, обыденной жизни, показанной просто, без прикрас. В Финляндии я видел экспозицию, рассказывающую об одном рабочем поселке, — своеобразный социальный портрет трудящегося человека. Эти же авторы выступили в Ростове с подлинной фотографической жизнью.

Анализические приращения характерны для шведских мастеров. В творческой группе «Гамлен» всего несколько человек, но работают они в одном ключе. Их интересует та привычная повседневность, из которой складывается человеческая жизнь. Так, они снимали в тени длинного времени жизнь четырех фермерских семей. В подробном

и детальном повествовании разворачивается целая эпопея крестьянского быта. Шведские авторы показали также интересные работы на детскую тему.

Обратили на себя внимание высокой культурой исполнения студийные портреты датских мастеров, цветные снимки фотографов из ФРГ.

— Как воспринимались работы советских авторов?

— Достаточно сказать, что главному награду выставки жюри вручили советскому фотографу Вислоу Страхуку. Он также получил и специальный приз за серию. Его работам присущ пронзительный лиризм и вместе с тем определенная сдержанность, лаконичность и выбор средств. Манеру Страхука отличает своеобразное ассоциативное мышление. Как участник, отмеченный главным призом, он получил право на показ персональной выставки на очередной биннале «Ифосканбалтика».

Среди обладателей медалей еще четверо советских фотографов: Александр Моцнаушес из Каунаса — германской его цинк «Ветеринарная клиника», Станислав Яворский из Горького — отмечен его снимок «Неудача», Херальд Лепиксон из Таллина награжден за снимок «Дети нашего дома», Валерий Шкодакин из Ульяновска премирован за серию «День Победы». Фотографические объединения некоторых стран учредили специальные премии. Премия Общества фотоклубов Литовской ССР за лучший портрет рабочего досталась фотомастеру из ГДР Манфреду Ульмунгу. В целом выставка еще раз продемонстрировала силу художественного воздействия реалистической фотографии. Этот факт немаловажен, поскольку в течение года экспозиция «Ифосканбалтика» будет показываться в странах-участницах самому широкому зрителю. Тем значительно выдвигается позиция советской фотографии на «Ифосканбалтик», которая в третий раз подряд завоевывает здесь первое место.

— Что нового рассказали выставка о формировании творческого лица фотографа?

— По собранным орбитам снимкам нетрудно было установить, что творческому развитию многих фотографов еще мешают прагматизм и узкий профессионализм. А ведь фотография прежде всего — способ познания мира. Что нужно для того, чтобы фотограф глубоко и правдиво отобразил действительность? Чувствовать направление динамического потока жизненных явлений. Уметь увидеть, оценить то или иное событие, явление, эстетически его сформировать, применить соответствующие средства выражения.

Здесь мало одной только узкой, сугубо профессиональной подготовки. Нужна гражданская зрелость.

— Как выступили на «Ифосканбалтик» молодые фотографы?

— Часть молодых авторов отвергает все и вся и начинает творить как бы с нуля, словно все созданное ранее просто не существует. Другие слишком старательно следуют традициям старших, а иногда просто копируют их находки и достижения.

Есть способные авторы, которые настроены не столь антагонистично к старшему поколению, а с другой стороны — не поддаются и к прямому влиянию. Они влияют лучше, что было сказано до них, идут своей собственной стили.

Думаю, что это — наиболее плодотворный, наиболее перспективный путь. Он гарантирует преемственность традиций, их творческое обогащение и развитие.

Сходные процессы наблюдаются и в литовской фотографии, правда, они не столь обострены. У нас представители старшего поколения легко находят общий язык с молодыми фотографами. Многие решают добросовестно, внимание к молодым талантам, чувство ответственности за их творческое будущее.

— Через год литовские фотографы сформируют новую коллекцию для очередной «Ифосканбалтики». Какие задачи в связи с этим стоят?

— В первую очередь мы хотим, чтобы наши фотографы умели отделять главное от второстепенного, обладали обостренным восприятием правды жизни. Это поможет им создать портрет своего времени.

Для литовской, как и для всей советской фотографии, характерно стремление отобразить полноту социального и духовного бытия человека, показав его во всех сферах жизни и прежде всего в труде. Такой нам видится будущая коллекция для «Ифосканбалтика».

Александр Антипенко **Мой Демуцкий...**

Кинооператор



А. ДЕМУЦКИЙ. 1927 г.

О Демукле Демуцком я узнал во ВГИКе, когда мы изучали творчество Александра Довженко. Понял и полюбил его как художника чуть позже, когда пришел работать на Киевскую студию художественных фильмов. Оператора уже не было в живых — он умер в 1954 году, — но я часто слышал: так бы сиял Демуцкий, томляность Демуцкого, композиция Демуцкого, как у Демуцкого. Демуцкий... Демуцкий... Он пришел в кинематограф, будучи уже известным фотографом-мастером. Его творческий путь как бы подтверждал распространенное тогда мнение, что талантливый фотограф может стать кинооператором, если того пожелает... Родился Даниил Порфирьевич Демуцкий в 1893 году в предместье Киева. Его отец — врач и композитор, мать — знаток украинской народной культуры. С детства Даниил занимался музыкой и по окончании гимназии хотел поступить в

консерваторию. Но родители настояли, чтобы сын стал врачом, и в 1911-м он поступил на медицинский факультет Киевского университета. Однако вскоре был вынужден перейти на юридический: не выдержал занятий в анатомии. Когда Даниил учился еще в гимназии, ему подарили фотоаппарат. Фотография стала страстью Демуцкого на всю жизнь. Занимаясь в университете, он параллельно изучал технику светотиски в киевском обществе «Дагерре», где руководил занятиями выдающийся мастер фототискусства, профессор Н. А. Петров. Большой знаток фотографии, теоретик и новатор-практик, Петров был сторонником мягкорисующей оптики и противником ретуши. Сторонником монохрома стал и Демуцкий. В 1913 году Демуцкий как фототискиватель дебютировал на Всероссийской выставке художественной светотиски. Серия его пейзажей имела успех. Окончив универси-

тет, уже будучи юристом, он демонстрировал свои работы на выставках светотиски в Киеве, Харькове, Одессе, Москве, Петербурге. Изучив под руководством Петрова технику съемки портрета, выступил с серией портретных работ. Этот жанр принес ему широкую известность. В 1920 году, став профессиональным фотографом, Даниил Порфирьевич открыл фотостудию при киевском театре «Березиль». Что ценного создал мастер в ранний период творчества? В начале двадцатых годов в Киев приехал известный хореограф Касьян Голейзовский. Он показывал балет «Иосиф Преградский». Демуцкий любил балет, и Голейзовский был ему близок как художник. Вдохновенно сняв труппу — 60 фотографов, он сделал альбом, который открывался портретом хореографа. Руководитель труппы изображен в фас, во весь рост, в черном костюме на сером



ФОТО ДАНИЛА ДЕМУЦКОГО

КАДР ИЗ ФИЛЬМА «СЕМЬЯ». 1929 г.



фоне. Движение рук и изгибы делают синими динамичными. Левая когорта фигуры несет композиционную и смысловую нагрузку: она помогает сконцентрировать внимание на лице и руках Голызовского. Фотографии донесли до нас яркие мгновения из жизни артиста, сцены балета в его оригинальной постановке. Демущий оставил величественные кадры обаятельной натуры. Акт художественно снимать трудно. И тем не менее, он не боялся прямого, открытого взгляда. Это был взгляд художника, взгляд поэта. Демущий не подсматривал. Он любовался совершенством линий человеческого тела, искусно пользуясь светом, тоном, своеобразным оптическим рисунком монокла. Снимал натуру на «конструктивистском» фоне, гармонически вписывая ее в условный фон.

Может быть, фотографии Демущего в светлой тональности не вызовут сейчас такого восторга, какой вызывали в свое время. Но в начале двадцатых эта тональность представляла собой нечто новое. Так никто не снимал (может быть, ошибочно, но я, во всяком случае, не видел). Демущий искал... в темном... темное. Демущий нашел... в белом... белое. Так он нашел себя.

И у него менялись взгляды на творчество, менялось отношение к световому рисунку, плану, аппаратуре. Не менялось только отношение к объективу: монокуляр был его любимой «жестью». В кино он тоже пришел с моноклом. Сначала делал рекламу к фильмам. Одновременно, наблюдая за работой кинооператоров, накапливал опыт...

Первым, кто обратил внимание на Демущего, был кинооператор Алексей Калюжный. Видя, с какой жадностью гладит фотограф на киноаппарат, он дал ему кинокамеру на одну ночь. Демущий разобрал и собрал аппарат. «Киносекретом для него больше не существовало».

1926 год. Демущий снял фильм «Весь — реформатор». Это был первый фильм Довженко-сценариста и Демущего-оператора. Режиссер Ю. Стабовой предлагает снять фильмы «Северный ветер» и «Два дня». Демущий снимает.

1929 год. Довженко и Демущий работают над кинолентой «Земля». Позднеешая часть картины отснята моноклом. Сейчас эпизоды из фильма стали классикой. Например «Умирающий под яблоней дед Семен» (единение человека с природой), «Митущаяся Наталья» (неповторимая красота

человеческого тела). «Яблоня», «Подсолнухи» (всегда восхищаюсь этими кадрами: в них воплощена красота украинской земли). После международного опроса кинокритиков в 1958 году фильм «Земля» был назван в числе 12 лучших кинокартин всех времен и народов.

В 1935-м Демущий уезжал в Узбекистан. Там он снял ленты «Насреддин в Бухаре» и «Ташир и Зухра», которые также оставили заметный след в истории нашего кино.

В фильме «Насреддин в Бухаре» одну часть он сделал в тоне сепии (сцены с змиром и его святой). Интересный замысел, к сожалению, был воплощен только в одной копии (шла война, сложная технология удорожала тираж фильма).

Даниил Порфирьевич не расставался с фотоаппаратом. Он запечатлел своеобразные уголки природы, архитектурные памятники, быт и культуру народа Узбекистана.

После Великой Отечественной войны Демущий возвратился в Киев и вместе с режиссером Б. Барнетом снял картину «Подвиг разведчика». Он — оператор первого на Украине цветного фильма «Тарас Шевченко». За операторскую работу в фильме «В мирные дни» был удостоен награды на VI Международном кинофестивале в Карловых Варах.

...Обо всем этом в размышлении, сидя в квартире, где мастер прожил свои последние годы. Беру в руки объектив монокла в потертом футляре.

Валентина Михайловна, вдова оператора, говорит: — Этот объектив сняты все лучшие фильмы Даниила Порфирьевича.

На футляре отчетливо читается номер — «4368». На бронзовой оправе объектива номера нет. Объектив — единственный в своем роде. Его сделал сам Демущий.

Валентина Михайловна показывает фотографии, снятые летдесят — шестьдесят лет назад. Фотографий сохранилось немного, но каждая из них уникальна: авиак, тон, фактура фотобумаги, оформление на паспорту — все единственное и неповторимое.

Ручкой автора в углу каждого снимка проставлены дата съемки и подпись. Беру эти фотографии и чувствую теплоту рук Даниила Демущего...



Прямые позитивные материалы

Фотолюбители знают, что позитивное изображение может быть получено на съемочном материале после проведения так называемого химического обрабатывания, состоящего из проявления, отбеливания серебристого изображения посредством галогенида состоящих его частиц серебра и восстановления оставшихся галогенида серебра. С этим процессом хорошо знакомы кинолюбители, пользующиеся пленками типа «ОЧ».

В 1932 году немецкий ученый Х. Лоппо-Краммер обнаружил, что если завулгаризированный светом эмульсионный слой пропитать раствором красителя-десенсибилизатора, например пинкеритом зеленого, то после экспонирования и обычного проявления на этом эмульсионном слое можно получить позитивное изображение. Однако прошло еще много лет, прежде чем открытие было реализовано в конкретных материалах. Сейчас эти материалы уже существуют и успешно применяются, в том числе и у нас в стране. Отечественный фотоматериал ОС-П, что значит объективный светом, разработанный Казанским научно-исследовательским институтом химико-фотографической промышленности, выпускается промышленным объединением ТАСМА.

Естественно, что первоначальные операции завулгаризации светом и купания фотоматериала в растворе красителя не производятся, но они нежно реализованы в готовом эмульсионном слое, который уже имеет в себе равномерно распределенные по микрокристаллам центры скрытого изображения (аули), способные точно после погружения материала в проявляющий катализировать реакцию восстановления. И не подвергнувшись действию света материал равномерно чернеет. Но если такой материал проэкспонировать за изображением, то в местах, где под действием света центры аули разрушаются пропорционально количеству падающего и после проявления и фиксирования мы имеем уже позитивное изображение объекта.

Сам по себе данный эффект кажется невероятным, однако, если рассмотреть физи-

ко-химические процессы, происходящие в микрокристаллах прямых позитивных эмульсионных слоев под действием света, то его реальность не оставит сомнений. Но прежде поясним механизм образования скрытого изображения в микрокристаллах галогенида серебра и строение прямых позитивных эмульсионных слоев.

Как возникает скрытое изображение? Эмульсионный слой любого фотоматериала (имеются в виду, конечно, фотоматериалы широкого потребления) состоит из микрокристаллов галогенида серебра, обладающих непреодолимой способностью реагировать на действие света. Что же при этом происходит? Квант света, попадая в кристалл галогенида серебра (рис. 1), отрывает электрон от иона галогена, находящегося в узле кристаллической решетки, фрагмент которой приведен на рис. 2. В месте отрыва электрона остается нескомпенсированный положительный заряд (дырка) или, иначе говоря, атом галогена, обладающий большой способностью к реакции. По выходе на поверхность микрокристалла, атом галогена захватывается галоген-цепочкой соседней кристаллической решетки, например желатиновой, которая является связующим веществом эмульсионного слоя. Выбитый светом фотозлектрон обладает способностью свободно перемещаться по микрокристаллу, пока не будет захвачен какими-либо ловушками, например дефектами кристаллической решетки, посторонними ионами или частицами серебра, золота, сульфида серебра, иные называемыми центрами чувствительности. После захвата электрона центр чувствительности приобретает отрицательный заряд, который компенсируется всегда присутствующими в объеме микрокристаллов положительно заряженными ионами серебра. В результате образуется атом серебра, к которому может подойти еще один фотозлектрон и также нейтрализоваться межузельным ионом серебра с образованием дуплетной частицы, способной катализировать реакцию проявления (рис. 1). Реальный процесс захвата и нейтрализации многократно повторяется, приводя к возникновению

многоатомных центров скрытого изображения. Мы рассмотрели благоприятные направления процессов в микрокристаллах при экспонировании, приводящие к образованию скрытого изображения. Однако на прямой процесс всегда накладывае и обратный — окисление образовавшихся центров скрытого изображения вторым продуктом фотохимической реакции — атомарным галогеном, если он недостаточно эффективно выводится из реакционной среды, то есть из микрокристалла.

Этим, в частности, можно объяснить столь низкую чувствительность первых фотоматериалов на основе галогенидов серебра, не содержащих желатин. Однако побочная реакция, вредная при образовании негативного изображения, становится чрезвычайно полезной, если на микрокристаллах галогенида серебра уже созданы центры скрытого изображения (аули), и образующиеся атомы галогена будут использоваться на их разрушение. В таком случае присутствие фотозлектронов станет тормозить протекание реакции окисления центров аули галогеном, что уже сказано выше, на всякий дефект кристаллической решетки, к каковому относится и центры аули, происходит захват электрона с последующим ростом частиц скрытого изображения.

Иными словами, для создания прямых позитивных эмульсионных слоев не достаточно только завулгаризировать поверхность эмульсионных микрокристаллов, а необходимо каким-то образом обеспечить захват фотозлектронов, что составляет основную задачу при создании прямых позитивных фотоматериалов.

Как уже отмечалось, впервые прямой позитивный процесс был реализован после обработки завулгаризованного эмульсионного слоя в растворе десенсибилизатора. Сейчас эти вещества называют еще акцепторами электронов (АЗ), то есть, попросту говоря, захватчиками электронов. Основная задача фотоматериала и в настоящее время построено именно по этому принципу. Воплощение его производится при изготовлении эмульсий (рис. 3) и включает в себя приготовление микрокри-

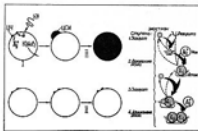


Рис. 1. Действие света на микрокристалл галогенида серебра (18) и механизм образования скрытого изображения (19). ЦС — ЦЕНТР ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ, ЦСЦ — ЦЕНТР СКРЫТОГО ИЗООБРАЖЕНИЯ

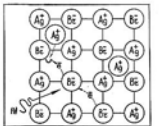


Рис. 2. Фрагмент структуры эмульсионного микрокристалла бромиды серебра, подвергнутого воздействию светового кванта (19)

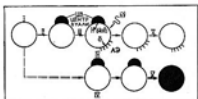


Рис. 3. Схема создания и принцип получения прямого позитивного изображения на фотослоях с эмульсионными микрокристаллами, содержащими на поверхности акцептирующие электроны. Соединения: I — изотопически микрокристаллов; II — завулгаризация поверхности микрокристаллов; III — абсорбция акцепторов электронов (АЗ); IV — экспонирование микрокристаллов; V — проявление

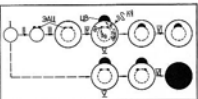
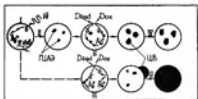


Рис. 4. Схема создания и принцип получения прямого позитивного изображения на фотослоях с микрокристаллами, содержащими пространственно разделенные ловушки зарядов: I — изотопически; II — создание на поверхности АЗ; III — захватывающие АЗ; IV — завулгаризация поверхности микрокристаллов; V — экспонирование; VI — проявление



сталлов (I), химическое взаимодействие из поверхности (II) и адсорбцию на поверхности микрокристаллическо-акцелератор элементов (III). После чего полученную эмульсионную композицию наносят на прозрачную или бумажную подложку. Под воздействием света на микрокристаллы такого материала электроны захватываются электронным акцелератором следовательно, выводятся из зоны реакции, а образовавшиеся атомы галогена беспрепятственно разрушают центры вуали по реакции:

$$\text{Ag} + \text{Hal} \rightarrow \text{AgHal}.$$

результате эти микрокристаллы терпят способность к провалению. Соседние же, не подвергшиеся действию света, легко проваливаются и образуют участки с высокой плотностью изображения, соответствующие темным областям сьемки, то есть является позитивное изображение объекта. В качестве веществ, способных к захвату электронов, предложено большое количество соединений. Это и извешенные углеродные материалы, и линкритол желтый, и флюоресцирин, и другие еще более активные акцепторы электронов. Кроме того, существуют прямые позитивные материалы, для создания которых не требуется применения соединений электронов. В этом случае задача решается традиционными методами фотохимии — созданием пространственно разделенных ловушек зарядов. Реализация данного способа заключается в следующем (рис. 4): а) нанесение на поверхность галогенида серебра (I), поверхность которых подвергают специальной химической обработке (II), чтобы вызвать образование центров, способных эффективно захватывать электроны. Это могут быть наночастицы, например, нанокристаллы галогенида серебра, ионы моновалентных металлов, дефекты структуры и т. п. После этого зародившиеся микрокристаллы зарождаются оболочкой (III), поверхность ее химически выжигают (IV), чтобы вызвать образование без селективности, появляясь без зернистости.

При действии света на такой микрокристалл электроны захватываются и образуют так называемые центры скрытого изображения, а атомы галогена окисляют поверхность центрированной области.

Объем проявлятеля не содержит веществ, способных активно растворять галогениды серебра, и проявляются только те микрокристаллы, на поверхности которых остались центры вуали. К центрам же скрытого изображения, возникающего в результате облучения проявителем, не поступает света. Однако если а проявителем подействует небольшое количество активного раствора галогенида серебра, например тиосульфата натрия, оболочка растворяется, и центры глубокого скрытого изображения начинают развиваться, вызывая реакцию проявления. В результате образуется негативное «глубинное» изображение, в результате такого малочисленного проявления изображения становится заметно вуальированный слой.

В этом как раз и заключается основной недостаток прямых позитивных фотоматериалов такого типа. Существуют и прямые позитивные фотоматериалы, микрокристаллы эмulsionного слоя которых содержат не только центры скрытого изображения, но и проявитель. В этом случае процесс становится значительно сложнее и он более критичен к внешним условиям. Механизм облучения на таких материалах приведен на рис. 5. После экспонирования эмulsionного слоя скрытое изображение формируется в основном в глубоких микрокристаллах. Проявляющийся фотоматериал помещается в проявитель, содержащий восстановитель, например какое-либо производное гидразина, способное образовывать центры вуали на поверхности неэкспонированных и в глубине экспонированных микрокристаллов галогенида серебра, то есть присутствие глубинных центров скрытого изображения приводит к тому, что проявляется образующееся на этих же микрокристаллах поверхностных центров вуали. На неэкспонированных микрокристаллах такого проявления нет, и на их поверхности образуются центры вуали, способные каталитически реагировать с проявителем, в результате чего образуется негативное изображение. Следует отметить, что та-

ные материалы чувствительны к попаданию растворителей галогенида серебра в проявитель, который, кроме того, сложен по составу. Однако все это компенсируется значительно более высокой светочувствительностью цветных материалов по сравнению с уже описанными. Например, светочувствительность цветного фотомонумента для моментальной фотографии, изготовленного фирмой «Кодак» с использованием именно таких прямых позитивных эмульсий, составляет 150 ед. АСА. Причем по резкости и контрасту материал не уступает фотомонументу превосходного аналогичной фирмы «Полароид», который в качестве светочувствительной основы содержит негативные эмульсии. Светочувствительность других фотоматериалов оставляет желать много лучшего. В настоящее время она не превышает и 6 ед. АСА, что находится на уровне 0,8—0,1 ед. ГОСТа. Используя такие материалы можно только для контактных работ, например для дублирования штриховых и полутонных негативов и позитивов, копирования микрофильмов и кинофильмов, а также для работы с цветными фотоальбомами и т. п. Следует отметить, что при копировании на этих материалах можно получать как прямые, так и зеркальные изображения, поскольку противореальный слой допускает экспонирование через основу. В принципе прямые позитивные эмульсии могут быть использованы в процессе изготовления цветных фотоматериалов, при обработке которых исключается стадия черно-белого проявления, для непосредственного получения печатных форм, фотоматериалов для миксирования и т. п. Однако все это требует большого объема исследований по оптимизации технологии изготовления позитивных фотоматериалов с целью увеличения их светочувствительности.

В. ИВАНОВ,
В. КАЛЕНТЬЕВ

ФОТОТЕХНИКА

**Редакция
получила ответ**

после обработки пленки «Фото-65» читатель Ю. Кулаков из с. Снява Чувашской АССР остался недоволен ее качеством: по всей площади пленки образовались пятна. Для выяснения причин возникновения бракованного читателя и образования пятен на пленке редакцией не задано вопросов. Директор Шосткинского производственного объединения «Свема» В. Ислютин сообщил, что при проверке змеевального слоя присланных читателем некачественных фотопленок обнаружены отслаивания витков пленки, которые на обработанной фотопленке проявляются в виде темных пятен. Отслаивание витков пленки возникает в связи с нарушением условий ее хранения. Желatina, входящая в состав змеевального слоя, гидролизует в условиях повышенной влажности воздуха, впитывая из него влагу. Учитывая эту особенность фотопленки, согласно ГОСТу 5.2049-73 требуется хранить ее при температуре 14—22 °С и относительной влажности воздуха 50—70 процентов. При указанных условиях на «Сиеме» в архивных образцах фотопленки не обнаружены дефекты, которые наблюдаются за сохранением ее качества в течение гарантийного срока. Испытанные архивные образцы фотопленки «Фото-65» дефекта не имеют. Это позволило комиссии сделать вывод, что брак не присланного покупателем фотопленки не является производственным.

При покупке гидрохлора Ловского завода «Ревтин» и Харьковского завода «Монокристалл» фотолитограф С. Серов из с. Волнен Горьновской области обратил внимание на то, что химикаты, выпускаемые этими заводами, имеют различные гарантийные сроки хранения. «Почему это вышло?» — спрашивает читатель. Заместитель начальника Союзхимфота А. Залесов ответил на этот вопрос следующим. В соответствии с ГОСТом 1962-74 гарантийный срок хранения гидрохлора высшего сорта — шесть месяцев; первого сорта — три месяца; второго — один месяц. Этот гарантийный срок должен предоставляться на упаковке

РИС. 5. ПРИНЦИП ПОЛУЧЕНИЯ ПРЯМОГО ПОЗИТИВНОГО КОПИРОВАНИЯ НА ФОТОСЛОХ, ВАЛИДИРУЕМЫЕ ПОСЛЕ ЭКСПОНИРОВАНИЯ. I — ЭКСПОНИРОВАНИЕ; II — ОБРАЗОВАНИЕ ГЛУБИННЫХ ЦЕНТРОВ — АЦЕПТОРОВ ЭЛЕКТРОНОВ (ПЦАЭ); III — ВАЛИДИРОВАНИЕ (В ПРОВОДИТЕЛИ ИЛИ ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЙ ВАННЕ); IV — ПРОЯВЛЕНИЕ; D₁D₂ — ВОЗДЕЙСТВИЕ, СОЗДАВАЮЩЕЕ ПРОЯВЛЯЮЩУЮ ВЕЩЕСТВО В АКТИВНОЙ ФОРМЕ; D₃ — ВОЗДЕЙСТВИЕ ПРОЯВЛЯЮЩЕГО ВЕЩЕСТВА В ОКИСЛИТЕЛЬНОЙ ФОРМЕ

Отечественные кинофотоплёнки

Копилка опыта

Марка плёнки	Назначение	Светочувствительность, ед. ГОСТа, не менее	Цветочувствительность	Рекомендуемый коэффициент контрастности	Разрешающая способность, лин./мм, не менее	Время проявления, мин
ФОТОПЛЁНКИ ДЛЯ МИКРОФИЛЬМИРОВАНИЯ						
„Микрат-200“	Микрофильмирование черно-белых и цветных цветных атравированных оригиналов	6,0	ортохром	3,0	186	2—6
„Микрат-300“	Микрофильмирование черно-белых и цветных атравированных оригиналов. Имеет зеленый противорефлективный слой	3,0	панхром	4,0	300	4—8
„Микрат-300К“	Микрофильмирование черно-белых и цветных оригиналов. Имеет темно-зеленый противорефлективный слой, пленка „К“ — красный противорефлективный и противосириющий контроль	3,0	—	4,0	300	4—8
„Микрат — позитив П и К“	Получение позитивных микрофильмов со стрихомов и полутоновых негативных микрофильмов. Пленка „П“ имеет зеленый противорефлективный слой, пленка „К“ — красный противорефлективный и противосириющий контроль	0,12	ортохром	3,0	350	2—6
„Микрат-800П“	Микрофильмирование и работы, требующие применения фотоматериала с высокой разрешающей способностью. Имеет зеленый противорефлективный и противосириющий контроль	0,02	панхром	3,0	600	4—10
„Микрат-800К“	Микрофильмирование и другие работы, требующие применения фотоматериала с высокой разрешающей способностью. Имеет противорефлективный и противосириющий зеленый контроль	0,02	—	3,0	600	4—10

Плёнки для микрофильмирования выпускаются в основном рулонами, в зависимости от назначения перфорированными и неперфорированными, шириной 16, 25, 70, 105 и 195 мм и длиной 30, 60, 120 и 300 м.

Марка	Назначение	Светочувствительность, ед. ГОСТа, не менее	Цветочувствительность	Рекомендуемый коэффициент контрастности	Разрешающая способность, лин./мм, не менее	Фотографическая широта	Время проявления, мин
ПЛАСТИНКИ ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ							
Негативные:							
„Фото-65“	Портретная, пейзажная, архитектурная и другая фотосъемка	65	изоортохром изохром панхром	нормальное—1,3 контрастное—1,7	70	1,2	4—8
„Фото-90“	—	90	—	—	65	—	—
„Фото-130“	—	130	—	—	65	—	—
„Фото-180“	—	180	—	—	60	—	—
„Фото-230“	—	230	—	—	60	—	—
Репродукционные полутоновые	Фотографирование полутоновых, черно-белых и цветных оригиналов	8	ортохром панх-к	1,5	75	1,2	4—8
Репродукционные атравированные	Фотографирование атравированных черно-белых оригиналов	5,5	изоортохром-панхром	3,0	82	0,6	4—8
Диапозитивные	Получение позитивных черно-белых изображений	1,4—4,0	несенсиб.	контрастное—1,3 гиперконтрастное—3,0	82	0,6	3—6

Фотопластинки выпускаются размером: 9×12, 13×18, 18×24, 24×30 и 30×40 см.

Как известно, для макросъемки нужны дополнительные принадлежности. В первую очередь — удлинительные кольца, которые спроектированы в основном для объективов с фокусным расстоянием от 40 мм и более. Но иногда возникает потребность в макросъемке широкоугольными объективами. Инженер из Москвы В. Колосов предлагает простой выход. С помощью кольца приклад (толщиной в 1 мм) между объективом и объективом последний оказывается выдвинутым на 1 мм, что уменьшает начальную фокусировку на «Оптерре-12» до 36 см; «Орione-15» до 44 см; «Руссаре МР-2» до 22 см. Для определения минимальной дистанции съемки для других объективов может служить следующий расчет. Исходя минимальная дистанция съемки x :

$$x = \frac{f^2}{x'};$$

где f — фокусное расстояние объектива (мм);

x' — расстояние от задней фокальной плоскости до плоскости пленки (мм);

$$\text{причем } x' = \frac{f^2}{R_{\min}} + p \cdot h,$$

$R_{\min}$ — минимальная дистанция съемки, обозначенная на оправе объектива;

h — шаг присоединительной резьбы объектива (мм);

p — число оборотов, на которое выдвинут объектив. Для объективов с резьбой М39×1 или М42×1

$$h = 1 \text{ мм}; p = 1;$$

формула упрощается:

$$x' = \frac{f^2}{R_{\min}} + f;$$

в нашем примере «Ю-12» имеет $f = 35,7 \text{ мм}$;

$$R_{\min} = 1000 \text{ мм};$$

$$x' = \frac{35,7^2}{1000} + 1 = 22,8 \text{ мм};$$

$$x = \frac{35,7^2}{2,28} = 560 \text{ мм}.$$

Язык взаимопонимания

Знаете ли вы?..

Недалеко от Парижа находится городок Бьевер. «Бьевер» по-французски значит бобер. Когда-то на местной речушке жили бобры. Теперь их здесь нет, но речушка осталась. В долине вырос городок. Живет в нем всего пять тысяч человек, однако в начале июня этого года его население увеличилось в 10 раз. Здесь проходит семнадцатая международная фотографическая ярмарка, на которую съехались фотолубители, профессионалы, директора музеев фотографии из десятков стран Европы и Америки.

Под открытым небом на площади перед мэрией разбиты стелы для всех желающих продемонстрировать свои работы. Здесь же был рынок подержанного и антикварного фото- и кинооборудования, старых фотожурналов, снимков.

Открывая ярмарку, мэр Бьевера Раймон Локжерин нас напомнил, что начало этой международной фотопродвижки положил меховщик, фотолубитель Жан Фак. Еще в 20-е годы, увлекшись фотографией, юноша Жан решил создать музей французской фотографии.

Мечта Жана Факса сбылась только через 40 лет. Известный к тому времени фотомстер, завоевавший не одну золотую медаль на международных выставках, руководитель самого многожанрового во Франции фотоклуба, Фак открыл в мэрии городка для всеобщего обозрения собственную и на собственные средства и пожертвования энтузиастов уникальную коллекцию первых в мире дегеротипов и старинных фотоаппаратов. Она послужила основой для его книги об истории французской фотографии. В ней были представлены уникальные снимки баррикад Парижской коммуны, Крымской войны 1854 года, портреты знаменитого лидера французских рабочих Жана Жореса, известных писателей Оноре Бальзака, Жюль Верна и других выдающихся французов того времени. Всего в музее собрано около тысячи дегеротипов и восьми тысяч самых различных аппаратов, начиная от переносной камеры-обскуры, сделанной в 1750 году и помога-

щей художникам в рисовании, и кончая самыми современными фотоаппаратами, оснащенными электронной. Есть здесь и миниатюрные французские камеры для разведчиков времен второй мировой войны, изготовленные в виде зажигалки, и гитарные стационарные пластинчатые аппараты для студийной съемки. На отдельном стенде — первые советские «ФЭДы», «Киевалы», современные «Зениты», пользующиеся во Франции большой популярностью. Сейчас Жану Факу 75 лет. Многим ему довелось заниматься за свою долгую жизнь, но самое любимое его дело — фотография. В юные времена переехала семья Факей, прежде чем экспозиция переехала в отдельное помещение и получила официальное название Национального музея французской фотографии. Телевизионный его директор Андре Фак, как и его отец, предан фотографии. Энергия директора, помноженная на известность основателя, помогает музею организовывать выставки многих отечественных и иностранных мастеров. В 1978 году на выставке старейшего советского фотомастера Макса Альперта побывало около двадцати тысяч человек. В 1979 году в течение двух месяцев здесь проходила выставка работ Диктриа Бальтерманде, имевшая не меньший успех.

Заместитель мэра города Бьевера, профессор Парижского университета имени Пьера и Марии Кюри коммунист Люсьен Пиззорик сказал мне в день открытия ярмарки: «Благодаря Жану Факу и Максу Альперту я не только впервые познакомился с советской фотографией, но и лучше стал представлять себе советских людей, которые всегда казались мне отзывчивыми, человечными и добрыми. Это впечатление полностью подтвердилось во время моего трехмесячного пребывания в научной командировке в Тбилиси. В свою очередь, я напомнил о популярности в СССР французского фотомастера Алри Картье-Брессона. «Очень хорошо, что у нас знают французскую фотографию», — сказал Пиззорик. — Но вы, в СССР, наоборот, не представляете, как велико влияние рекла-

мы и денег на нее во Франции. Фотография на Западе в значительной степени стала придатком рекламы. Другое дело Советский Союз, где это искусство не утратило ни своей гуманистичности, ни своей художественности. Министра Пиззорик о советской фотографии разделяет и сам Жан Фак. «Я три раза был в СССР», — рассказывал он, — знаю работы многих советских фотографов, мечтаю организовать в нашем музее еще одну советскую фотовыставку. Ведь французы действительно хотят больше знать об СССР. А фотографы — это язык, понятный всем. Прогнали нас со стороны между столом со снимками фотолубителей, разложивших на них свой «товар», я увидел фотографию Натальи Линчук и Геннадия Карпоносца. «Это советские фигуристы, — с гордостью пояснил сидевший за столом господин средних лет. — Я съезжал их месяца два назад, когда они выступали в Булжак, пригороде Парижа. Оказалось, что Андре Петти, один из 250 членов фотоклуба Бьевера, маскисист по профессии, давно интересуется советским спортом. «Четыре года я копил деньги на поездку и вот еду на Олимпиаду в Москву. Надеюсь привезти оттуда интересные фотографии. Это будет мое первое знакомство с Советским Союзом. Я с нетерпением ожидаю его».

Н. ХОУРНУЙ,
собр. корр. АПН в Париже
Специально для «СФ»

Когда и как впервые был запечатлен на снимке человек! Впервые человек на фотографии был запечатлен на одном из трех дегеротипов, которые Дагеротти после опубликования своего изобретения (1839 г.) послал в качестве дара баварскому королю. На снимке изображен почти baldый парикмахер бульвар, и лишь на переднем плане видна крошечная фигура щеголя, которому уличный чистильщик наводит блеск на ботинки.

Что движущиеся объекты фотографии пытались снять еще на заре светотиснения? Русский журнал «Современник» в 1851 году восторженно писал: «Англичанин Вильям Генри Фокс Тальбот впервые произвел удивительный моментальный снимок: он снял взволнованное море...» Преодолеть никакую чувствительность фотографического слоя и малую светосилу объектива Тальбот помогала молния. Свет молнии он применял так же, как позже стали применять вспышку магния или ныне используют электронную лампу-вспышку.

Когда в России начали издавать руководства по фотографии?

Уже в 1858 году в Петербурге вышла первая брошюра для фотолубителей (имя автора на ней не указано) с таким названием: «Руководство фотографии для начинающих заниматься дегеротипией, составленное по новейшим источникам».

В 1859 году в Одессе была издана книга И. Мигурского «Практический учебник для фотографов по новейшим ее усовершенствованиям и применениям». Первые пособия по фотографии бережно хранятся ныне в Государственной библиотеке имени В. И. Ленина в Москве.

Что сказал о фотографии известный русский ученый И. И. Менингов? Если систематически закреплять при помощи фотографического аппарата всю проходящую мимо нас жизнь, то получится в результате бесконечно длинная полоса изображений прошлого. А прошлое, чем дальше оно отходит, тем делается для нас дороже.

Фотобумаги и их обработка

Негативное изображение на пленке является «фотолабрикатом», с которого нужно получить позитив на фотобумаге. Столопечатка — процесс не менее творческий, чем съемка. И, чтобы получить хороший с техническим отношением снимок, фотолитограф должен прежде всего грамотно подходить к подбору фотобумаги.

Фотобумага делается по нескольким основным показателям, каждый из которых определяет ее практически важные свойства. По составу эмульсии, от которого зависит светочувствительность, то есть необходимая при печати выдержка, а также тон полученного изображения, различают следующие типы бумаг: «Унибром», «Фотобром», «Новобром», «Бромпегрент», «Контобром», «Фотопегрент», «Иолорпрент».

бумаги «Хинобром», так же как «Новобром» и «Фотобром», содержит в змусулиси бромистое серебро и обладает наибольшей чувствительностью, то есть време экспонирования для них минимально. Хлоробромосеребряные бумажки «Бромпортрети» и «Комтабром» в два-три раза менее чувствительны, но дают отлично детализированное изображение, слегка окрашенное в коричневый или оливковый тон. Еще большей детализирующей способностью обладает «Хинохлоробром» фотобумага, которая одарена еще большей чувствительностью (в 5—8 раз ниже, чем у «Хиноброма») ограничивающей возможностью печати с разнотип негативов.

Чаще всего она находит применение в технической фотографии. Бумага йодистого серебра, наряду с другими сортами серебра, содержит в эмульсионном слое и йодистое серебро. Его присутствие придает изображению приятный глубокий темнотозеленый тон и делает этот тип фотобумаги особенно пригодным для многих художественных снимков.

контрастности, или градация — другая важная характеристика фотобумаги, от которой зависит возможность правильного воспроизведения на отпечатке полноты тона. Ранее эта характеристика обозначалась номерами контрастности от 1 до 7. В настоящее время в соответствии с международными стандартами введены пять ступеней контрастности, обозначаемые на упаковке: мягкая (большой № 1), полумягкая (№ 2), нормальная (№ 3), контрастная (№ 4—5), высококонтрастная (№ 6—7). Контрастность (градация) фотобумаги является определяющей при печати снимков с разными контрастными областями. Для каждого негатива приспосабливают, как правило, фотобумагу одной ступени контрастности. И заменить ее другим типом без потери качества уже нельзя.

В зависимости от толщины фотобумаги подразделяются на тонкие, полукarton и картон. А в зависимости от характера поверхности — на глянцевые, глянцевые с защитным слоем (обоглянцевые), полуматовые, матовые и структурные (тисненые). Иногда фотобумаги имеют разный цвет подложки. Кроме белого, подложки могут быть слегка окрашены в нежные пастельные тона — кремовый, слоновой кости, голубоватый.

На фотобумагах с защитным слоем поверх эмульсии наносится дополнительный желатиновый слой, предохраняющий от царапин и появления фрикционной вуали, связанной с трением листов друг о друга. При горячем гляцевании качество глянца на них получается особенно высоким.

Нанонец, выбор фотобумаги определяется и ее форматом. На фабрике фотобумагу упаковывают в светонепроницаемые пакеты с внутренними конвертами из плотной черной бумаги по 20—50 или 100 листов форматами 6х9, 9х12, 9х14, 10х15, 13х18, 18х24, 24х30, 30х40, 50х60 см.

На упаковке фотобумаги указываются все необходимые для покупателя характеристики, а также название завода-изготовителя, номер змусула, дата выпуска и гарантийный срок хранения. Обратите внимание! на упаковке пленки проставлена дата окончания гарантийного срока, а на упаковке фотобумаги — дата ее выпуска с фабрики. В отличие от пленок, которые можно раскрывать и обрабатывать только в полной темноте, фотобумаги обрабатывают при так называемом неэкстремном освещении.

Для обработки всех типов черно-белых фотобумаг общего назначения в лабораторный фонарь вставляют свето-красный фильтр или желто-зеленый № 113. Последний дает более яркий, менее утомляющий зрение свет и позволяет правильнее оценить плотность изображения в ходе проявления. При ярком свете отпечатки кажутся более темными, и это иногда заставляет неопытного любителя прерывать проявление раньше времени.

Обработка фотобумаги заключается в проявлении, ополаскивании, фиксировании, rinsочной обработке и в сушке. Проявление и ополаскивание ведут при неинтенсивном освещении, белый свет можно включить после нескольких минут фиксирования. Для проявления фотобумаг существуют специальные проявители, малозернистые проявители для пленок не годятся. Ополаскивание проводят в воде или лучше в 2—3-процентном растворе уксусной кислоты.

В конце этой статьи приведены некоторые рецепты позитивных проволочек, время прокаливания в них при 20°C около 2 мин, ополаскивание около 1 мин, фиксирование в любом (предпочтительно — кислом) фиксаже 10—15 мин. Окончательная промывка в большом количестве проточной или часто сменяемой воды — 30—40 мин. 8 л 1 проволочки можно обработать 50—80 отпечатков размером 9×14 см или же равноценное количество (по площади) отпечатков другого формата. 8 л 1 фиксажа можно обработать 100—120 отпечатков.

Следует выполнять некоторые обязательные правила, обеспечивающие хорошее качество и сохранность снимков. Чтобы избежать вуали, желтые или бурые пятна, быстрого выцветания изображения, кокетку и другие дефекты, необходимо соблюдать следующие правила:

- 1. Не следует долгому вынимать объектив для рассматривания в воде проявлений. Не кладите в кокетку сразу много отпечатков: они слепнуты, постепенно желтеют и выцветают. Чтобы избежать выцветания, делайте отпечатки в количестве 5-6 штук, равномерно, чтобы не эмulsion не образовались воздушные пузырьки. Не заходите один раз в другой, не дотрагивайтесь руками до эмulsionного слоя фотобумаги. Чтобы избежать вуали, делайте отпечатки в кокетке, стараясь пользоваться свежей фотобумагой, неиспользованным раствором, следите за исправностью лабораторного фонаря. Если фильтр вызвал треснулу или фотобумага пропускает белый свет, вуали неизбежны. Если вы используете фотобумагу с эмulsionом газонитрином, сроком или хранения

шихся в неблагоприятных условиях, добавьте в проанталь 0,1—0,3 г/л бензотриазола.

От тщательности фиксации и прочности зависит сохранность изображения. При сокращении времени обработки или истощенном фиксаторе уже через месяц отпечаток может покрыться пятнами, начать выцветать.

Сушка отпечатков также требует внимания. Если снимки пересушить, они покоробятся, его будет невозможно расправить или наклеить, не повредив эмульсионный слой. Сушить снимки удобно на воздухе, подвешив за уголки белявыми прищипками. Как только эмульсионный слой высохнет, можно начинать работу с негативом в светостойкой кассете, подложив его подложке с желатиновой пленкой.

Человек на отопительных не оставляет капалек воды, ит, как и пленку, возможно обработать перед сушкой в течение 1 мин. в слабом (1:500) растворе шампуня для мытья волос. Правильно храните фотобумагу. Непоскобленные при печати листы вложите в фабричные конверты и закройте. Как и пленка, фотобумага должна храниться в сухом месте, удал от отопительных приборов. В этом случае, как правило, она сохранит свое качество и после истечения гарантийного срока.

A. ШЕКЛЕИН

РЕЦЕПТУРА ПОЗИТИВНЫХ ПРОЯВИТЕЛЕЙ

Контрастный прожектор

Метол	5 г
Сульфит натрия безв.	20 г
Гидрохинон	6 г
Калий углекислый	60 г
Бромистый калий	2 г
Вода	до 1 л

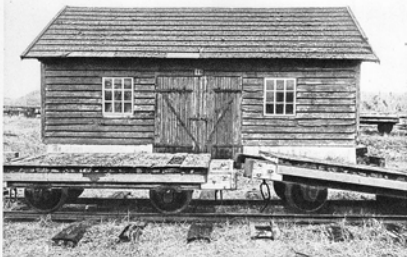
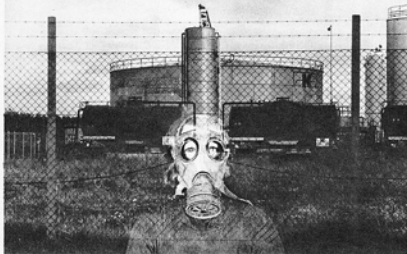
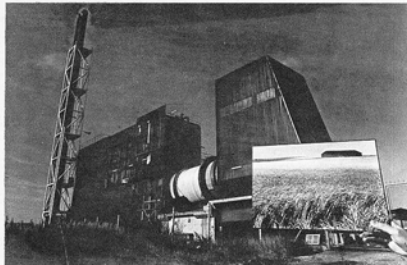
Концентрированный «Альфа-130»

Метол	2,2 г
Сульфит натрия безв.	50 г
Гидрохинон	11 г
Натрий углекислый безв.	74 г
Бромистый калий	5,5 г
Глицин	11 г
Вода	до 1 л

Мягкий провозитель

Метоп	15 г
Сульфит натрия безв.	75 г
Калий углекислый	75 г
Бромистый калий	2 г
Вода	до 1 л

На пленэре — Дания



В редакцию пришел пакет со снимками из Дании.

Их автор — Оле Иссинг, фотолюбитель, член фотоклуба г. Нюборг, в котором состоит уже шесть лет. По образованию Иссинг — инженер-монтажник. Он регулярно участвует в международных салонах в ГДР, ПНР, СФРЮ, СССР, Португалии, США, Швейцарии, Швеции... Снимки Иссинга публиковались во всех скандинавских фотографических журналах и в английских «Фотография» и «Фототехника».

Мы с удовольствием представляем работы датчанина советскому читателю. Снимки Иссинга можно условно разделить на несколько циклов. Это — чистый пейзаж, флора Дании, работы публицистически заостренные, почти плакатного характера и, наконец, жанровые портреты.

В искусстве этой страны реалистические традиции прочные и устойчивые. Ревностно следуя им, Иссинг создает впечатляющие пейзажные фотокартинки. Природа Дании не очень-то благоволила к фотографам. На острове Фюн, где живет наш автор, часто дуют сильные ветры, идут дожди, преобладает пасмурная погода. Но она, видимо, мало мешает Иссингу в его фотографических опытах. Скорее, наоборот. Его снимки, насыщенные непогодными мотивами, говорят нам, зрителям, не только о профессиональном умении автора выходить из трудных съемочных положений, но и о гораздо большем — о его любви к природе своей родины.

Скандинавская сдержанность хорошо известна. Фотографии Иссинга в этом смысле типично скандинавские. Но нельзя не отметить слогно запрессованную в эту сдержанность энергию. Энергию полного своего «я», энергию, превращающую рассудочность в эмоциональность высокого накала. Чтобы не быть голословными, укажем на те работы Иссинга, где он открыто эмоционален, даже тенденциозен и говорит языком фотографии о волнующих его проблемах предельно открыто. Снимок, напечатанный с двух негативов: некое химическое предприятие в металлическом панцире цилиндрической формы и фронтально, на переднем плане — человек в противогазе. Решение, может быть, и не новое, но чувствуешь, как в этом простом сюжете бьется нерв современности, ее насущных забот.

Другая фотография сложнее по композиционной конструкции и по мысли. На фоне зерносушилки — рука со снимком хлебного поля и амбара. Во всем этом есть известная ностальгия: естественная, «повзвонившая» жизнью и рядом — неизвестное, «марсианское» сооружение.

Автор стилизует прошлое с настоящим. По тональности прошлое у него светлее, чище. Думается, все-таки Иссинг настроен не столь пессимистично. В других работах он чаще лирик.

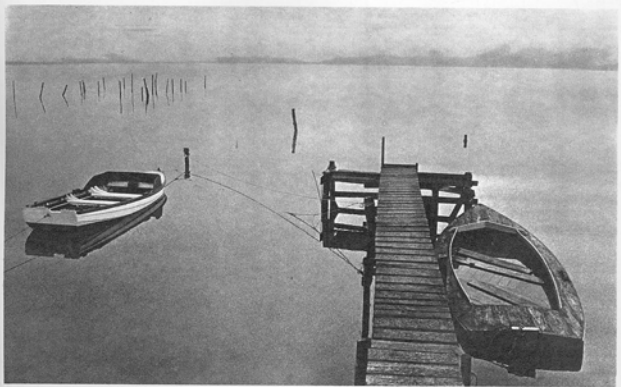
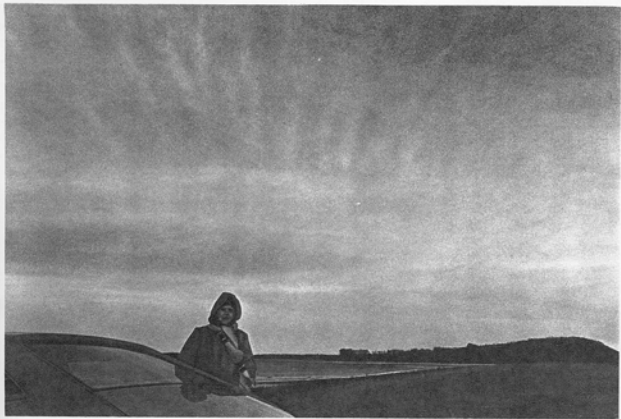
М. АЛЕКСЕЕВ

ФОТО ОЛЕ ИССИНГА



ФОТО ОЛЕ ИССИНГА





136







