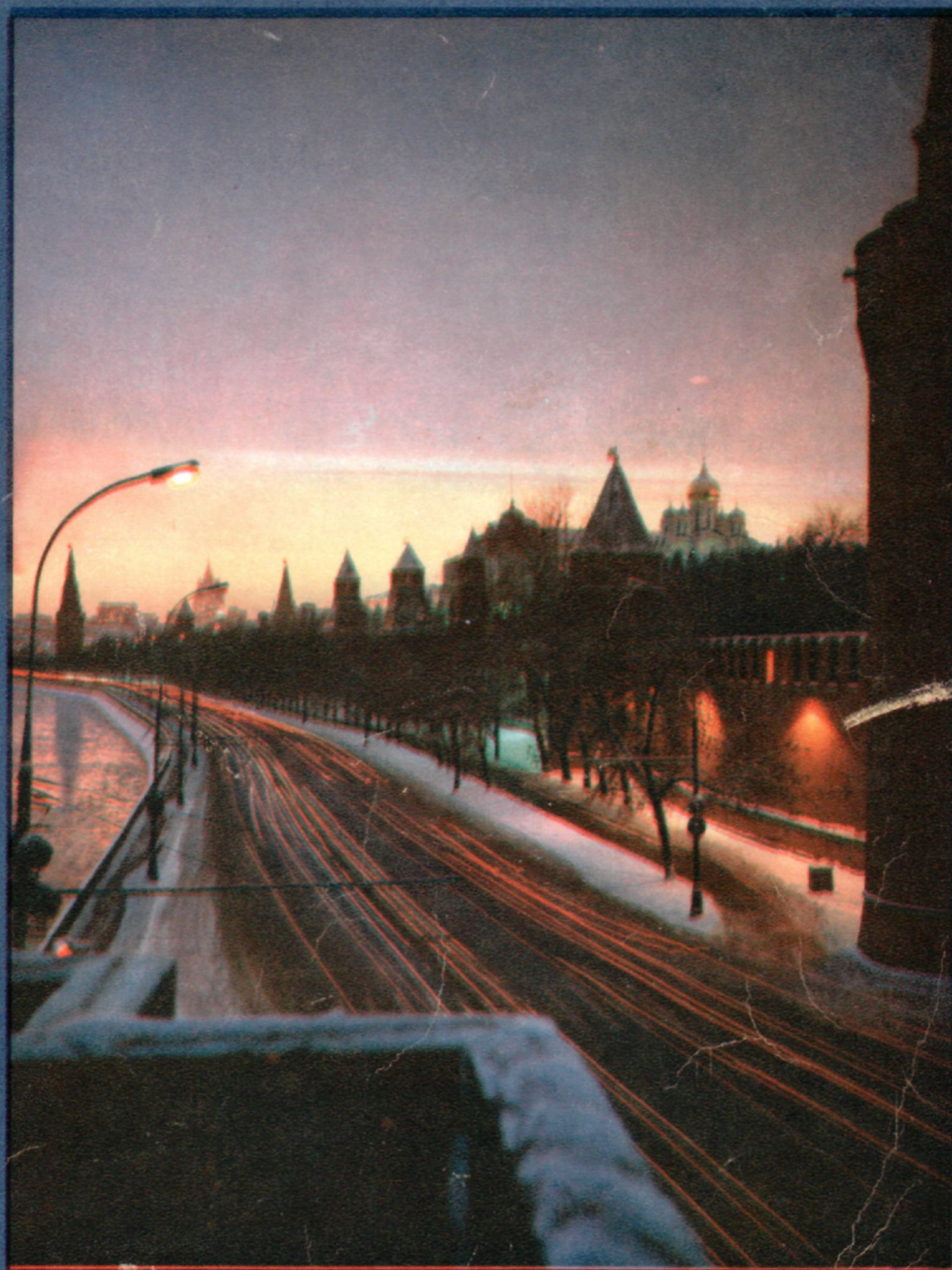


СВЕТЛОЕ ФОТО 811

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





ЮРИЙ БАРИН, ВИКТОР ВОНОГ СИБИРЬ ЭНЕРГЕТИЧЕСКАЯ



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 1. 1981

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:
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
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ 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 фотоискусства
и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории
и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

A02499
сдано в набор 31.10.80 г.
подп. к печ. 08.12.80 г.
формат 60×90^{1/8}
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 266 000
заказ 3447, 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
1981

Рукописи и снимки
не возвращаются

НА ОБЛОЖКЕ:



1-я стр. НИКОЛАЯ НИКОЛАЕВ
(Москва)
Январский вечер
4-я стр. НИКОЛАЯ НИКОЛАЕВ
(Москва)
Лесная сказка

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА.
НАВСТРЕЧУ
XXVI СЪЕЗДУ КПСС

2
В. Серегин Главная тема
22
М. Начинкин: Маршрут—Тюмень

ФОТОВЫСТАВКИ

8, 9, 20, 21, 36, 37
Из работ, поступивших на Всесоюзную выставку,
посвященную XXVI съезду КПСС

ФОТОТВОРЧЕСТВО

10
А. Вартанов Ясность авторской мысли

ФОТОТЕОРИЯ

18
С. Морозов, А. Фомин Эпос советской фотодокументалистики

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

25
А. Паукштис Организация творчества юных
26
Общественная отдача клуба
27
В. Надинский За телеэкраном
30
А. Юсковец Мотоспорт как он есть
33
М. Алексеев Народные умельцы

РЕТРОФОТО

38
А. Лаврентьев Родченко в «СССР на стройке»

ФОТОТЕХНИКА

40
П. Бояров Технический прогресс и эргономика
42
В. Соколаев, А. Трофимов «Беларусь СБ-2» после модернизации
43
А. Доброславский «Фотосинемамагазин» о качестве объективов

ФОТОШКОЛА

44
Шаг за шагом — к мастерству
А. Шеклеин Цветная съемка и ее особенности

ИНТЕРФОТО

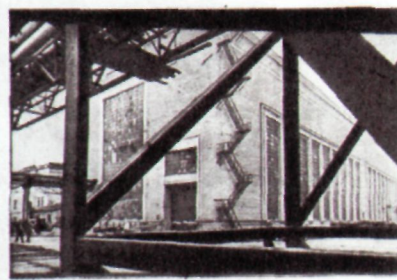
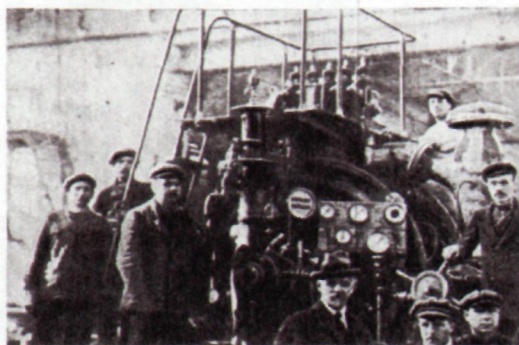
47
И. Левшин «Чехословацкая фотография»
48
М. Каян Венгерское «Фото»

Виктор Серегин Главная тема

АНАТОЛИЙ ГАРАНИН ДИНАСТИЯ ЕЛИСЕЕВЫХ (ИЗ ОЧЕРКА)

Известная формула «Все познается в сравнении» применительно к фотографии может означать совершенно разные вещи. Да, мы оцениваем снимки, сравнивая их с чем-то, — но с чем именно? С другими фотографиями или с жизнью, с людьми, с событиями? Согласитесь, что от того, с чем же все-таки мы соотносим увиденное на газетной или журнальной странице, на выставке или уличном стенде, во многом зависит итог — «отметка», которую мысленно выставляем мы изображению.

Для фотографов, билдредакторов, редакционных художников, мне кажется, привычнее сравнивать фотографии с фотографиями. Это не всегда правильно, здесь возможно «накопление ошибки», памятное всем нам из школьных учебников математики, поскольку отходит на задний план, затушевывается точка отсчета — реальная действительность. А читатель, не столь умудренный в тонкостях фотографического искусства, обычно смотрит на снимок и как бы «примеряет» его на себя, на свою судьбу, на обстоятельства своей жизни. И ему, читателю, сразу же становится ясно: правдивая ли, точная жизненная картина открылась его взору или не очень... Причем особенно наглядной становится разница в принципах оценки, когда речь идет об открыто социальной фотографии, запечатлевающей бытовое бытие, распространенные ситуации; людей, близких большинству читателей по образу жизни и роду занятий. Допустимая в иных произведениях фотоискусства на отвлеченную тему некоторая вычурность изображения или надуманность положений становится совершенно неприемлемой в фотографии, обращенной к привычной повседневности. Просто мешает, отвлекает, создает ощущение недостоверности. Читатель строг, и только те фотожурналисты, которые помнят об этом, достигают сколько-нибудь значительных успехов в социальной тематике, без которой фотожурналистику нельзя себе представить. Это чуть затяннувшееся рассуждение предназначено стать вступлением к рассказу об одной из работ виднейшего мастера социальной фотографии, жур-

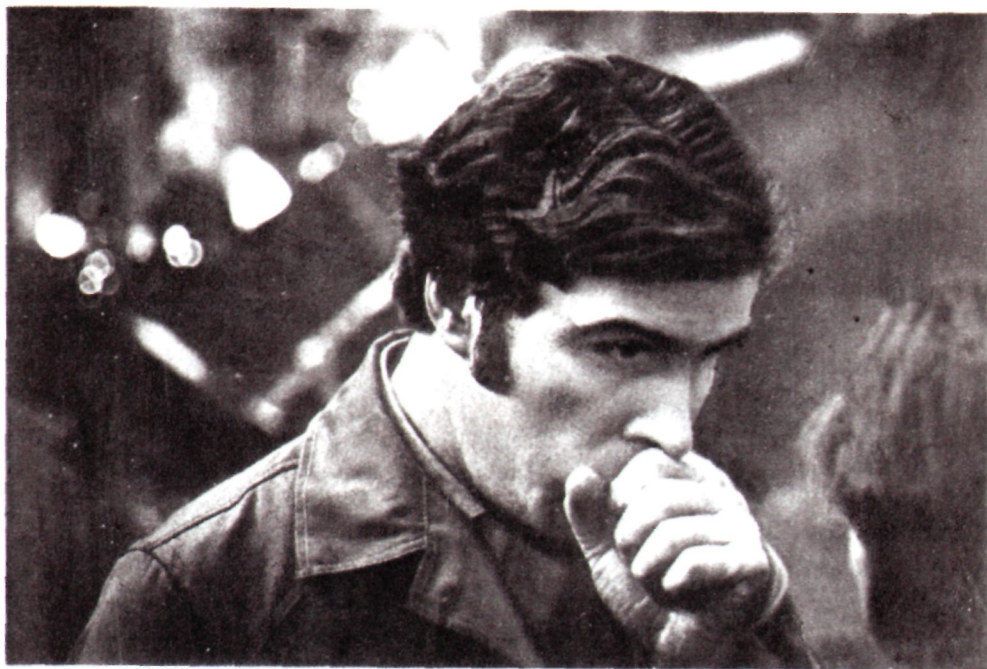


нального фотоочерка, фотокорреспондента журнала «Советский Союз» Анатолия Гаранина (о творчестве А. С. Гаранина см. «СФ», 1980, № 1). Заслуживает самого внимательного рассмотрения не только результат его многолетнего труда на этом поприще — десятки, сотни объемных, насыщенных мыслью, драматургически тщательно выстроенных фотографических повествований, — но и сама «технология» труда мастера. Анатолий Сергеевич не делает секрета из своих профессиональных принципов, охотно делится ими.

Что человека волнует, составляет предмет его повседневных забот? — задает себе вопрос Гаранин. Работа, семья, учеба, отдых — привычные всем нам грани социального многоугольника. Конечно, для фотографа гораздо интереснее, легче, выигрышнее снимать, предположим, театр. Да и Анатолий Сергеевич этим не гнушается. К примеру, много лет уже снимает спектакли в Московском театре на Таганке (причем и здесь идет не самым простым путем, снимая по ходу действия, из зрительного зала, без дополнительного освещения, стараясь не привлекать к себе внимания. Оттого, быть может, и удается ему воссоздать подлинную атмосферу театрального действия). И все же главное дело Гаранина — социальные темы, общественно значимые сюжеты.

Сейчас, например, он работает над очерком, еще даже не получившим названия. Суть же такова — в серии фотографий показать, какое место занимает завод в жизни его тружеников. Это ведь не только место, где зарабатывают на хлеб насущный, но и нечто гораздо большее. На предприятии молодой человек взрослеет, получает образование (и производственные навыки, и более основательные знания — в заводском филиале вуза), короче говоря, растет как работник и личность. Здесь же нередко складываются семьи, сюда, вполне возможно, придут когда-нибудь работать и дети... Словом, завод — всеобъемлющая социальная структура. Фотомастер хочет рассказать об этом читателям. Фотография, по мнению Гаранина, обязана брать че-





ловека за живое, затрагивать коренные интересы читателя — иначе она теряет смысл.

Анатолий Сергеевич неизменно тратит гораздо меньше времени на саму съемку, чем на подготовку к ней. Социальная тема, считает он, требует особенно тщательного продумывания сценария фоторассказа, особенно пристального взгляда на героев и их дело. Однажды Гаранину поручили работу над очерком «Партийное собрание» — тема столь же ответственная, актуальная, сколь и фотографически трудно решаемая. Чрезвычайно сложно передать напряженное биение общественной мысли, происходящее непременно на любом собрании коммунистов.

Анатолий Сергеевич справился с темой блистательно — подтверждением тому служит простой факт: фотоочерк перепечатали со страниц «Советского Союза», где он занимал восемь полос, многие другие издания. Гаранин посоветовался с членами партийного бюро предприятия о том, когда, на каком собрании снимать. Как раз предстояло собрание с повесткой дня «Наше свободное время», на нем и остановились. И не пожалели: разговор состоялся интересный — как сделать более осмысленным и содержательным досуг рабочих, как научиться полноценно отдыхать, что для этого нужно. Камера фотожурналиста запечатлела лица людей, увлеченных спором и напроочь забывших о присутствии фото-репортера.

Детально разрабатывал и готовил Анатолий Сергеевич и такие фоторассказы, как «Духовный мир советского рабочего» (серия снимков об одном из выпусков рабочего устного журнала в Калуге, показавшая всю широту интересов современного труженика), «Московское время» (лирический репортаж о женщинах, работающих на столичном часовом заводе) и многие, многие другие, вызвавшие благодарный отклик у читателей и завоевавшие высокую оценку коллег. Снимая социальную тему, убежден Гаранин, необходимо и самому быть социально активным.

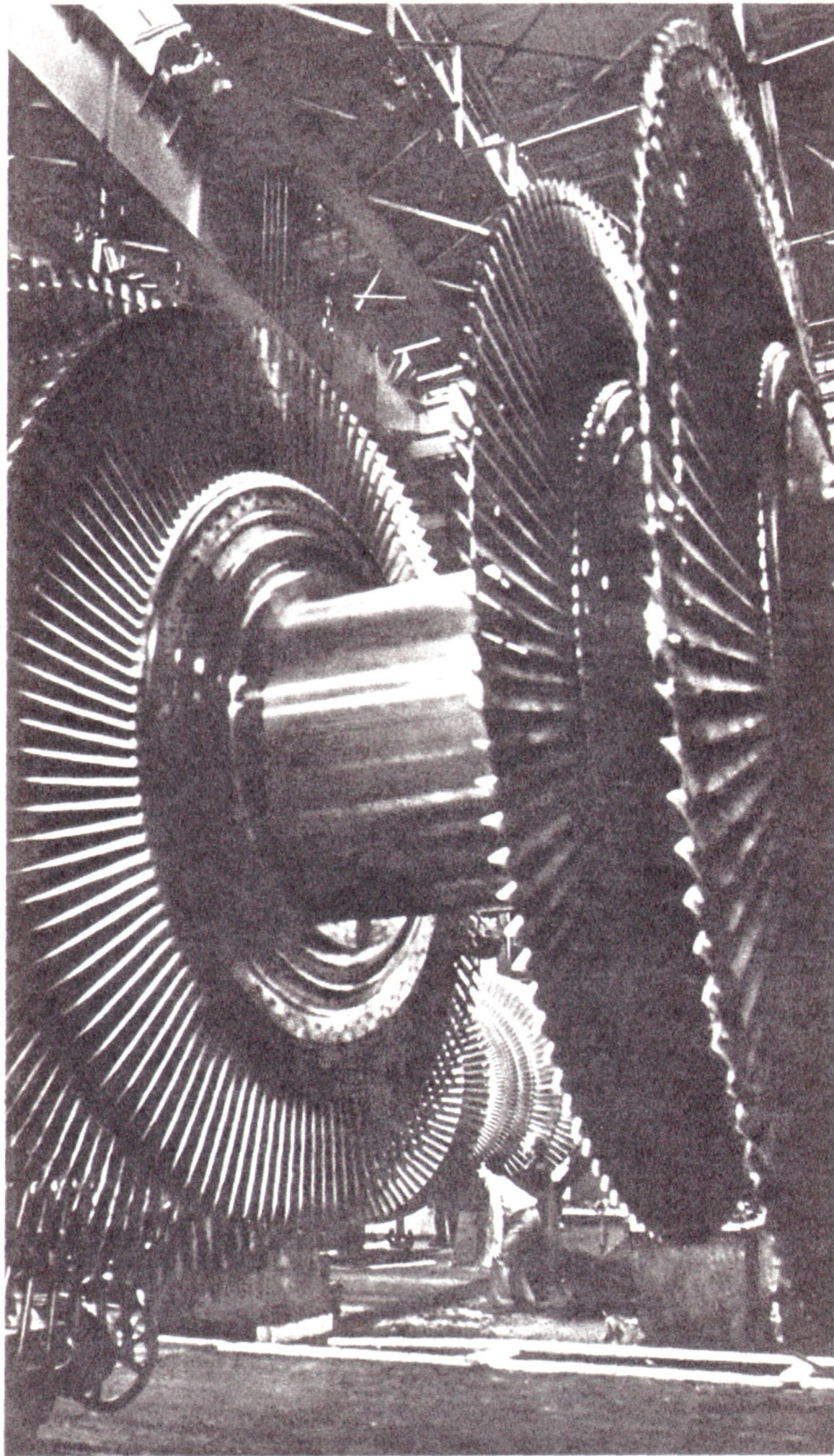
Гаранин начинает день с того, что «профессионально» прочитывает центральные газеты — во-первых, надо проникнуться чувством нового утра, принесшего миру новые события, факты, имена, которые сегодня достойны особого внимания. Это, однако, совсем не означает, что Анатолий Сергеевич пользуется плодами чужих журналистских от-

крытий, напротив, он «открыл», например, рабочую династию Елисеевых — и теперь рассказ об этой семье стал одной из главных новелл полнометражного документального фильма «Старт в великое будущее», созданного к XXVI съезду КПСС, а журнал «Культура и жизнь», предназначенный преимущественно для зарубежного читателя, даже открыл на своих страницах рубрику «У Елисеевых». Материалы этой рубрики, как в капле воды, отражают историю нашего первого в мире социалистического государства в судьбах нескольких поколений всеми уважаемого трудового рода.

Найдя семью Елисеевых, Гаранин много и долго думал о том, как показать в фотографиях биографию этой типичной и вместе с тем весьма своеобразной династии. Ее родоначальник приехал в Петроград из маленького города Тихвина на заработки, участвовал в революции и погиб, защищая с оружием в руках молодую Советскую власть. Его вдова, прачка, а затем швея, осталась с пятью детьми на руках, с помощью Советского государства воспитала ребят, и все они, как говорится, вышли в люди. Один из них, ныне глава семьи, Константин Павлович Елисеев связал свою судьбу с Ленинградским металлическим заводом, куда пришел после ФЗУ. С этого предприятия он уходил на фронт в годы Великой Отечественной войны — защищать, как и его отец, Советскую власть, сюда же вернулся и работает здесь слесарем-термитчиком по сей день. Его жена, Анна Семеновна, отработала на том же заводе не один десяток лет, а теперь вышла на пенсию и нянчит внуков. Оба сына, Анатолий и Александр, также работают на Металлическом: старший — мастером сварочного цеха, младший — инженером.

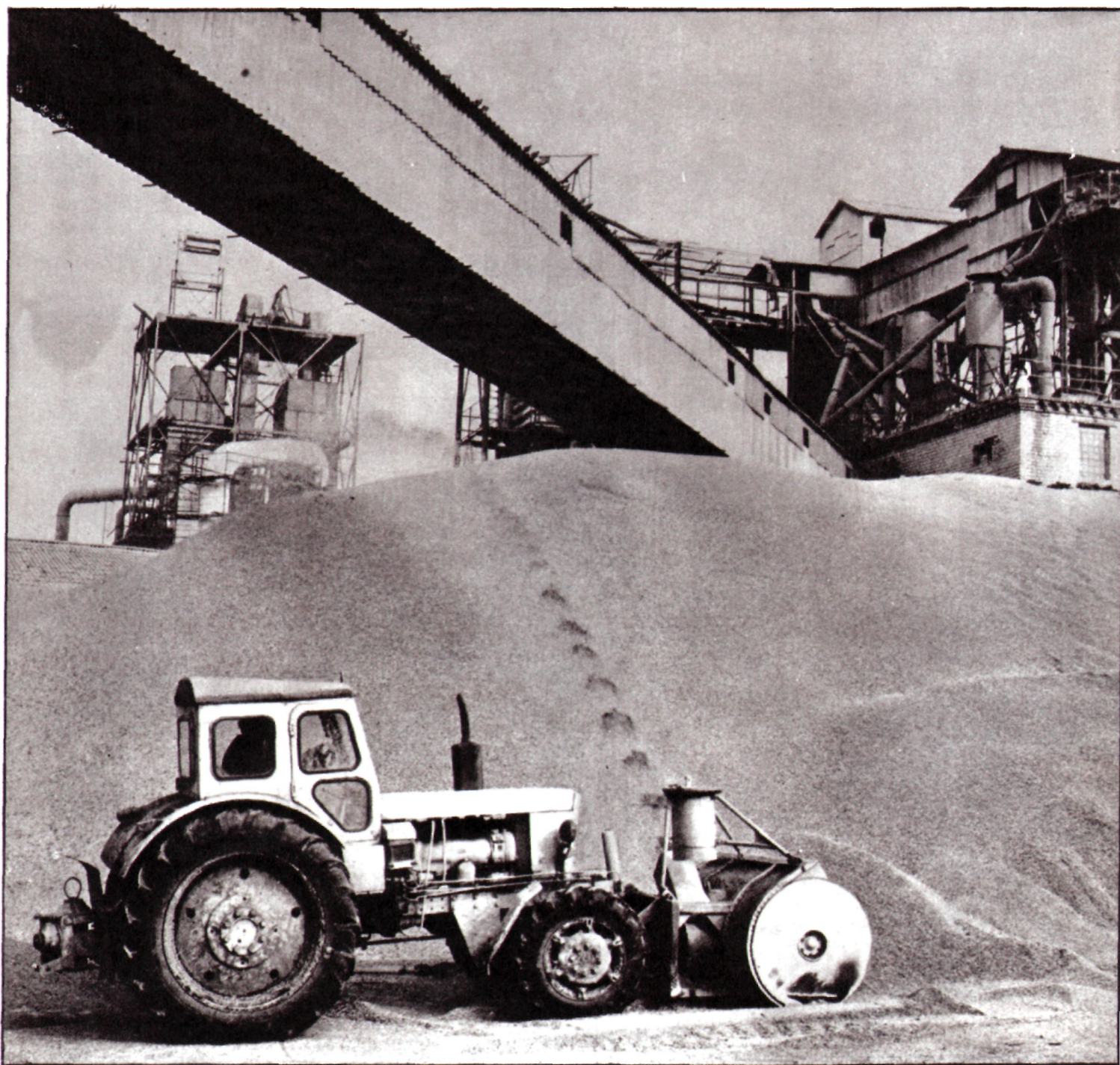
Но как передать в фотографии неразрывную связь этой династии со всей историей нашего государства? После долгих размышлений Гаранин пришел к неожиданному и, казалось бы, очень простому решению: создать параллельный ряд фотографий, где со снимками из семейного альбома Елисеевых будут соседствовать близкие по сюжетам снимки, иллюстрирующие сегодняшнюю жизнь династии. Объясняет это Анатолий Сергеевич так: — Если вдуматься, то все наши работы, которые печатались и печатаются в периодике, — это семейный альбом Советского государства. Мы ведь и в самом деле воспринимаем свою





страну как общий дом для нашей большой семьи — советского народа. И как во всяком семейном альбоме, нас в этих снимках волнует в первую очередь достоверность, подлинность, документальность. Вот я и подумал, что даже на страницах такого издания, как «Советский Союз», отличающегося высокой изобразительной культурой, окажутся вполне уместными пожелтевшие, растрескавшиеся, статичные карточки из семейного альбома Елисеевых. Ведь это же подлинная история! Думаю, что со временем и наши теперешние фотоснимки будут цениться именно как отражение эпохи. Кроме того, и читателям, решил Гаранин, будет интересно сравнить прошлое Елисеевых и их настоящее, сравнить и увидеть, как растет вместе со всей страной эта династия тружеников. Фотография группы рабочих и инженеров возле первой паровой турбины — и снимок, изображающий современный, сверкающий сталью, величиной с многоэтажный дом, мощнейший агрегат. Развалины предприятия, подвергшегося яростному обстрелу гитлеровцев, — и просторные цехи с новейшим оборудованием. Трое простых парней в кепочках и с папиросками, братья Елисеевы перед войной, — и групповой портрет большой семьи на набережной Невы, сделанный в наши дни. Рассматривая кадры фотоочерка, можно воочию увидеть, какую дистанцию прошла семья Елисеевых за годы Советской власти, как все изменилось к лучшему и сколь грандиозны, внушительны сегодняшние успехи нашей страны. Предстоящий XXVI съезд партии станет важным рубежом в биографии страны, он подведет итоги созидательного труда всех советских людей, а среди них и ставшей теперь широко известной династии Елисеевых. В том, чтобы познакомить читателя с этой семьей, показать ему «обыкновенную биографию в необыкновенное время», автор фотоочерка и видел свою задачу.





БОРИС МАКСИМОВ ХЛЕБУШКО (ИЗ СЕРИИ)



Анри Вартанов Ясность авторской мысли



И. ТУНКЕЛЬ

Мы, критики, в своих суждениях о фотографии нередко соблазняемся возможностью ясного и четкого членения ее на направления и периоды. Вот один из предрассудков критики: считается, что классики советской документальной фотографии сформировали свои творческие принципы в 20-е годы, интенсивно работали в предвоенные десятилетия, снимали на фронтах Великой Отечественной войны, а после ее окончания сошли с фотографической сцены. И не потому только, что многие из них были к этому времени немолоды, а некоторые ушли из жизни. Нет, в основном считается, что они передали эстафету новому, молодому поколению, которое стало работать совсем по-иному: как говорится, новое время — новые песни. И когда мы рассуждаем об эстетике документальной фотографии, то проводим четкую грань между языком той далекой предвоенной поры и нынешним фотоязыком. Между тем, немного наивно-восторженным, отношением фотографов к жизни и сегодняшним, аналитическим, кажется, нет ничего общего. Однако любая, даже самая стройная теория меркнет перед богатством и разнообразием практики, не способна вобрать в себя все ее уникальные проявления. Здесь мне хочется рассказать о фотомастере Исааке Тункеле, творческая судьба которого может если не сломать, то, во всяком случае, поставить под сомнение многие из наших представлений об облике фотографии разных эпох. Прежде всего — некоторые

факты биографии: уже в них, на мой взгляд, многое предопределяется. Тункель родился в 1911 году в маленьком белорусском городе Бобруйске и уже в пятнадцатилетнем возрасте начал работать ретушером в фотоателье. Через два года, в 1928-м, переехал в Москву и здесь от ретуши довольно скоро перешел к самостоятельным портретным съемкам. Рубеж десятилетий застал его в фото-студии на Петровке, в том доме, где сегодня находится издательство «Планета». От той поры у Тункеля не сохранилось ничего: стеклянные негативы, как известно, громоздки, хрупки, а посему и редко у кого из авторов остаются в архивах. К тому же «бытовика» — такова уж особенность их труда — отдают все оригиналы заказчику, не оставляя ничего себе. Во всяком случае, вспоминая сегодня те первые годы творчества, Тункель признается, что портреты тогда удавались ему лучше, чем сейчас.

Но жанр студийного портрета, несмотря на очевидные успехи в нем, не был способен удовлетворить фотографа. Вокруг кипели события первой пятилетки, в газетах и журналах публиковались репортажные снимки, привезенные с разных концов громадной страны, и молодое сердце Тункеля рвалось туда же, хотелось увидеть все это своими глазами, воплотить в кадры. В 1932—1933 году Тункель ухитрился, сокращая время работы в ателье, отлучаться за его стены и вести «свободный поиск» фоторепортера. Событий в Москве было немало, но тут и снимающих было недостаточно: хотелось отправиться куда-нибудь за пределы Москвы. Однажды удалось это сделать — Тункель вспоминает свой репортаж с праздника открытия Днепрогэса. Туда съехалось много народа, торжество открывали видные государственные деятели М. И. Калинин, Серго Орджоникидзе, среди почетных гостей был французский писатель Анри Барбюс. Снимки молодого репортера удались и были выставлены, как это практиковалось в ту пору, за стеклянной витриной в самом центре столицы. Тут, наверное, читатель, знакомый с немалым чис-

лом биографий наших замечательных фоторепортеров 20—30-х годов, ждет в моем рассказе о Тункеле следующей фразы: «После очевидного успеха репортажа об открытии Днепрогэса судьба молодого фотографа круто изменилась: он решил оставить работу в портретном ателье и навсегда связал свою судьбу с журналистикой». Я сам тоже, признаюсь, ждал такого поворота событий, прямо соединяющего Тункеля начала 30-х годов с Тункелем сегодняшним. Но в том-то и дело, что в его биографии все обстояло совсем по-иному: размышляя над эстетическими качествами его творчества, я понимаю сегодня, что неожиданный переворот в судьбе Тункеля, происшедший в середине 30-х годов, сыграл существенную роль в становлении его творческой индивидуальности. Так случилось, что фотографическая биография Тункеля в 1934 году была прервана — и надолго. Он был призван в армию в радиовоюска. Школа, где Тункель обучался военным наукам, находилась в Ташкенте: три года, проведенных там, навсегда сроднили его с Востоком. Много позже, уже в послевоенное время, в фототворчестве Тункеля темы, связанные со Средней Азией, Кавказом, обрели особое, лирическое звучание: кажется, будто мастер отдает долг воспоминаниям своей молодости. Почему

долг? Да потому, что за три года военной службы Тункелю ни разу не пришлось взять в руки камеру. То же самое, кстати сказать, произошло и во время Великой Отечественной войны: опять радиовоюска, и опять ни одного кадра. Но так или иначе, в формировании фотохудожника решающими оказались следующие обстоятельства: Тункель, начинавший еще в конце 20-х годов как портретист, затем, после долгого перерыва, обращается к фотографии лишь в послевоенные годы, полностью и навсегда отдает себя репортажу. Из последних тридцати пяти лет тридцать связывают его с журналом «Огонек», где Тункель работает и сегодня. Работа в иллюстрированном еженедельнике для всякого фотографа является труднейшим испытанием: в ней необходима почти газетная оперативность и вместе с тем гораздо более высокое качество изображения, диктуемое требованиями полиграфии. До сих пор не могу забыть первые мальчишеские впечатления послевоенных лет от цветных репортажей в «Огоньке»: казалось чудом, что на страницах журнала в многоцветье встают картины жизни. Под многими из снимков, которые нравились больше других, стояла подпись: И. Тункель. Это имя я хорошо знал задолго до того, как стал заниматься фотокритикой. И задол-





го до личного знакомства с мастером, происшедшего в 60-х годах. В ту пору уже вовсю развернулось в творчестве молодое талантливое поколение репортеров, ворвавшееся (другого слова и не подберу!) в нашу фотографию на рубеже 50-х и 60-х годов. Шла острая дискуссия о постановке и репортаже: немногие приверженцы первой трети рвали рыцарями строгой, неукоснительной подлинности. Мастера старшего поколения на какой-то момент отошли в тень: горячим головам казалось, что в фотографии наступает эпоха, когда ничего из прежнего арсенала не понадобится. Тункель в это время был с молодыми: не очень склонный к декларациям, он отмалчивался на разного рода собраниях, но и в творчестве своем, и в общественной деятельности откровенно ориентировался на новые веяния в фотожурналистике. Будучи заместителем председателя бюро секции московских фотожурналистов, Тункель активно привлекал нас, в ту пору далеких от фотографии искусствоведов-«смежников», к участию в дискуссиях, к выработке новых представлений о сути и задачах фотопублицистики. Уже тогда я заметил, что мало кто из мастеров старшего поколения с такой жадностью и интересом внимал спорам, происходившим в стенах Дома жур-

налиста, АПН, редакции «Советского фото». Столь длинное предисловие — экскурс в давнюю и недавнюю историю — прежде чем перейти к непосредственному анализу произведений фотомастера я сделал неспроста. Для того чтобы вычленил главное в очень объемистом и не менее пестром — таковы уж неизбежные спутники работы в иллюстрированном журнале — творчестве Тункеля, необходимо знать о нем самом и его жизни. Не только для лучшего знакомства с автором снимков, о которых пойдет речь, но и для понимания некоторых важных эстетических качеств его стиля. Первое, на что обращаешь внимание, знакомясь с коллекцией избранных работ Тункеля за минувшие тридцать пять лет, — это их необычная, явственно прослушиваемая интонация. Для того чтобы определить ее, можно подбирать разные слова: лиризм, романтика, возвышенность рассказа. Но все эти термины из-за их частого употребления уже в значительной степени утратили свою определенность. Особенность стиля мастера, пожалуй, легче всего понять, если сравнить его работы с шедеврами советского фотоискусства 20—30-х годов. Да-да, я не оговорился: лучшие снимки Тункеля будто сделаны в ту пору, когда он только начинал работать.

Психология творчества — одна из сложнейших дисциплин современной науки, она не терпит приближенности, и все же рискну высказать гипотезу о том, что отсутствие Тункеля-фотографа в нашей прессе на протяжении целого десятилетия не прошло даром: многое из того, что волновало фотографию тех лет, можно найти в его снимках гораздо более позднего времени. «Утренняя зарядка» — снимок из книги об Артеке, вышедшей в 1963 году. Если бы мне предложили его атрибутировать, я назвал бы время его создания на три десятилетия раньше. Четкое, устойчивое построение композиции, подчеркнутый и ясный передний план, фигура физорганизатора, даже вполне «ереминская» ветка, спускающаяся сверху, — все это напоминает снимки середины 30-х годов. Или «Возвращение с поля» — работа эпохи освоения целины в послевоенное время: простота и определенность в развертывании темы, герой, помещенный в оптический центр композиции, отсутствие в ней чего-либо лишнего, за исключением крупно поданных атрибутов жизни земледельца, показанных в наглядно-откровенном ключе. Или «Первый урожай» — широко известный снимок Тункеля, сделанный им на казахстанской целине в те же 50-е годы: в трактовке фигур переднего плана, в наивной откровенности сюжета, в радостно-торжественной атмосфере события — во всем угадывается стилистика исполненного патетики социального репортажа конца 20-х годов. К названным произведениям примыкают и такие не менее известные снимки,

как «За водой» и «Строительство канала Пахта—Арпа». Что характерно для всех этих работ? Прежде всего — авторская бесхитрость, способность взглянуть на окружающее свежим, удивленным взором, умение «взять» человека сразу, в главных его качествах, без ненужной детализации и оговорок. И еще: Тункель умеет построить композицию так, что в ней зритель сразу же, без долгих поисков и раздумий, обнаруживает главное, «прочитывая» мысль автора в ее естественности и простоте. Многим памятен его снимок «Дебют», завораживающий зрителя ярким, открытым характером героини. Остальные компоненты кадра: композиция, свет, сюжетный мотив — все существует лишь в тех формах, какие необходимы для объяснения центрального персонажа. Арена цирка, амфитеатр, зрители даже пионерка с цветами поданы автором так, чтобы не заслонить впечатления, оставленного дебютанткой. Ну, а в этом характере Тункель остается верным своим идеалам: девушка-акробатка широким и искренним, совсем не артистическим жестом выдает переполняющую ее радость. И, вполне в духе репортеров 20-х годов, автор снимка исподволь подчеркивает идею не столько артистического, сколько социального дебюта: во всем облике акробатки чувствуется, что она — «художник в первом поколении», рабочая девушка, пришедшая в искусство, вероятнее всего, из самодеятельности.

Ясность авторской мысли, четкость проводимых идей,

Окончание см. на стр. 46















С. Морозов, А. Фомин Эпос советской фотодокументалистики

Вторым изданием вышла в свет богато иллюстрированная монография Л. Волкова-Ланнита «История пишется объективом», посвященная фотолетописцам Великого Октября*. На наш взгляд, это примечательное явление. Оно свидетельствует о воспитании бережного, уважительного отношения к хроникальному источнику, о возросшем интересе широких кругов читателей к документальному фотоискусству. Материал книги еще раз убеждает в том, что фотодокументалистика обладает качеством истинно эпического рода творчества.

Л. Волков-Ланнит посвятил свою работу раннему советскому фоторепортажу. Он пытается осмыслить значение фотохроники в увековечении узловых моментов истории. Тяготение к хроникальному отображению фактов исследователь отмечает уже у первых русских фотохудожников В. Каррика, С. Левицкого, М. Дмитриева. Так, своим альбомом «Неурожайный 1891—1892 год» Дмитриев дал великолепный пример того, как надо сочетать документальность с художественным обобщением. Только отказавшись от заимствования приемов живописи и графики и научившись распоряжаться выразительными средствами, заложенными в самой фототехнике, светопись смогла стать самостоятельным искусством. Справедливость этого суждения автор доказывает содержанием всей своей книги.

«Недаром фотографию называют зрительной памятью истории, — пишет он. — Зорко подмеченная деталь нередко заключает в себе многозначную примету эпохи. Такой снимок — мгновение, остановленное на века. Разве мало говорит нам, например, фотография, сделанная в день роспуска Учредительного собрания? Заснят драматический эпизод: безымянный матрос положил руку на плечо велеречивого председателя «учредиловки» В. Чернова. Сохранившийся фотодокумент впечатляет больше иных живописных полотен. Он располагает зрителя к доверию своей исключительной документальностью».

Участники дискуссии о специфике фототворчества, прошедшей недавно на страницах журнала «Советское фото», также отмечали, что фотографическое документирование жизни открывает качественно новый тип художественного образа. Его эстетическое значение определяется тем, что предельно возможная конкретность, фактичность в изображении людей и окружающей действительности обязательно соотносится с «включением» их в «текущий момент» истории. Живопись, например, на такое не способна (Г. Пондопуло, «СФ», 1978, № 1).

Подобное толкование специфики фотоизображения позволяет сегодня еще глубже проникнуть в суть высказывания Владимира Ильича Ленина, слова из которого Л. Волков-Ланнит вынес в название книги.

В. И. Ленин одним из первых по достоинству оценил документальную природу хроники. Просмотрев снимки Октябрьских событий и гражданской войны, он сказал в беседе с фотографом революции П. Оцупом: «Очень хорошо история пишется объективом. Она ясней и понятней, эта история, в снимках. Ни один художник не в состоянии запечатлеть на полотне того, что видит фотоаппарат...» («Комсомольская правда» от 19 января 1941 года).

В наши дни искусствоведы все чаще отходят от традиционного толкования светописа как разновидности изобразительных искусств. По технике фотография гораздо ближе кинематографу; по созданию эффекта присутствия — телевидению; по функциям информации — газетно-журнальному репортажу. Строением своих образов фотодокументалистика часто сближается с очерковым повествованием. Опираясь на достижения физики, химии, полиграфии, пользуясь современными методами репортажной съемки, она вносит принципиально новое в сам характер восприятия и освоения окружающего нас мира.

Монография Л. Волкова-Ланнита подтверждает правильность взгляда исследователей на природу снимка. В книге систематизирован редчайший материал из истории советской фотографии. Она полна искренней теплоты к людям с фотоаппаратом, хроникарам революции — И. Кобозеву, П. Оцупу, П. Новицкому, отцу и братьям Булла, Я. Штейнбергу, А. Савельеву, Л. Леонидову, Г. Гольдштейну, А. Дор-

ну и другим, кто стоял у истоков ранней фотопублицистики, кто оставил будущим поколениям волнующую повесть о поворотных днях в истории человечества.

В нее вошли уникальные по хроникальной достоверности и художественному обобщению фотокдры. Такие, например, как «Расстрел юнкерами и казаками мирной рабочей демонстрации в Петрограде», «Солдаты петроградского гарнизона и матросы крейсера «Аврора», перешедшие на сторону восставшего народа», «Зимний после штурма», «Красногвардейцы на охране Смольного», «Сожжение царских гербов у Аничкова дворца», «Запись добровольцев в Красную Армию», «Демонстрация трудящихся на Красной площади в Москве, посвященная первой годовщине Октября», «Первый коммунистический субботник», «Первый советский трактор», «Первая электростанция» и другие.

В эту волнующую повесть вошла фотолениниана — наше бесценное достояние. Вдохновенная жизнь и борьба великого вождя никогда не перестанут привлекать внимание миллионов людей. Все новые и новые поколения постоянно будут обращаться к его фотопортретам, которые несут в себе огромную документальную информацию.

Включенные в книгу хроникальные кадры Ленинианы как бы делают нас очевидцами происходившего. На них, снятых непосредственно во время выступлений В. И. Ленина перед рабочими и солдатами, на митингах, конференциях, конгрессах, мы видим Владимира Ильича таким, каким он был в действительности, видим его в неутомимой организаторской работе, в постоянном действии.

Документальная хроника позволяет нам еще и еще раз прикоснуться к героической эпохе, по-настоящему проникнуться обаянием личности вождя.

К труду Л. Волкова-Ланнита обращаются и будут обращаться историки, искусствоведы, публицисты. Книгу с увлечением прочтут фотожурналисты и фотолюбители. Автор убедительно доказывает, что фотография вместе с хроникальным кинематографом действительно осознала свою роль нового вида документального искусства именно в октябре 1917 года, когда на улицах Петрограда и Москвы были засняты события огромнейшего исторического значения. Ни о какой принятой тогда художественности не могло быть и речи. Гражданский долг фото- и кинокорреспондентов состоял в том, чтобы добросовестно (оперативно и точно) запечатлеть деяния народа — творца истории.

Именно она, хроника революции, стала также материалом раздела эстетики, в котором плодотворно разрабатывается ныне природа образа всех документальных искусств.

Чем дальше в прошлое уходят события Великой Октябрьской социалистической революции, тем явственнее проступают признаки новаторства, внесенного в искусство фото- и кинодокументалистами. Явление это все глубже осмысливается критиками и художниками-практиками.

Документальная фотография уже с первых дней Советской власти была взята на вооружение партией. Фотография интегрировалась в систему информации и пропаганды вместе с устным и печатным словом, плакатом и, конечно, кинематографом.

Настоятельно рекомендовал использовать в партийной работе кино и «интересные для пропаганды фотографии с соответствующими надписями» В. И. Ленин. Об этом он говорил в беседах с народным комиссаром просвещения А. В. Луначарским («Партия и кино», М., 1939). Владимир Ильич отмечал, что первой целью производства кинофильмов является «...широко освещательная хроника, которая подбиралась бы соответствующим образом, то есть была бы образной публицистикой, в духе той линии, которую, скажем, ведут наши лучшие советские газеты». Это указание коснулось и фотографии («Ленин о культуре и искусстве», М., Политиздат, 1956).

Так было. Однако некоторые историки и теоретики фотографии в странах Запада и сегодня продолжают замалчивать в своих книгах значение ранней советской документальной фотографии для развития фотоискусства.

Книга Л. Волкова-Ланнита восстанавливает справедливость в этом вопросе. И хотя она посвящена обзору лишь первого десятилетия советской фотографии, она во многом объясняет логику развития фоторепортажа в тридцатые, сороковые и последующие годы.

Монография о ранней фотопублицистике позволяет нам

* Л. Волков-Ланнит. История пишется объективом. Издание второе. М., «Планета», 1980 (редактор И. Богданова, художник Г. Дмитриев).

заглянуть в историю проблемы. Когда Советская Россия, после разгрома интервенции и контрреволюционных сил, приступила к восстановлению разрушенного народного хозяйства и к строительству социализма, фотография в нашей стране стала развиваться неотрывно от периодической печати.

Советская фотография активно освобождалась от следования канонам изобразительных искусств. В этот период она из положения слабой и заискивающей стороны перешла в положение стороны наступающей. Установка на актуальную информацию была одним из первых преимуществ репортажного кадра перед всяким другим видом фотографического изображения. Документальная природа светопечати привела постепенно к утверждению ее собственного языка. Ныне теоретики в первую очередь отмечают в ней не столько пластические качества изображения, сколько возможность исследовать, постигать, познавать мир.

В 1928 году в Москве состоялась выставка «Советская фотография за 10 лет (1917—1928)». Она вылилась в форму соревнования, если не противопоставления, двух направлений. Одно, наделенное опытом десятилетий, так называемое направление художественной фотографии представляли приверженцы мягкорисующих объективов, бромля и гуммиарабикового процесса печатания, искусственные знатоки лирического пейзажа, камерного, психологического портрета. (Было показано немало талантливо выполненных снимков такого рода.) Другое, репортажное направление, возглавили фотографы газет и журналов, фотолюбители из заводских клубов и фотокоровских кружков. Новизна сюжетов из перестраивающейся народной жизни иногда сочеталась в их снимках с ученической незрелостью техники. И все-таки стало ясно, что фоторепортаж выходит в область действительного искусства.

Была сделана смелая творческая заявка на право фотографии стать оперативным искусством масс и для масс. Этому искусству предстояло все настоящее вторгаться в действительность, отражать большие темы из жизни и труда народа, взявшегося под руководством партии за строительство социализма. Новаторство в фотографии до той поры понималось чаще всего как новаторство формы, теперь включалось в это понятие и новаторство содержания. Однако продолжали раздаваться голоса и в защиту старых позиций фотографического искусства. Говорилось, например, что «принципы документальной фотографии прямо противоположны принципам художественной фотографии», что «художественная фотография — это образ, вымысел, иллюзия, ирреальность...», а фоторепортаж — это «механически точная передача явления, его фактичность, протокольность... Эклектическое смешение методов художественной и документальной фотографии вредно и недопустимо...» (И. Соколов, «Фотограф», 1928, № 7, 8). И все же, несмотря на возведение барьера между документом и искусством, невозможно было задерживать новаторскую поступь документальной фотографии.

В Москве и Ленинграде в двадцатых годах прошло несколько выставок. Программой для тех лет можно назвать небольшую выставку работ фоторепортеров — сотрудников журнала «Огонек», устроенную в Москве в 1930 году. Этот еженедельник объединял тогда уже крепкую группу молодых фотожурналистов.

Что удивляло на выставке? Устремленные поиски тех черт нового, что внесла в жизнь народа революция. Видны были и поиски живого языка «прямой фотографии». Фотография больше не стыдилась себя. Сами участники выставки, незадолго до того начавшие творческую деятельность, писали во введении к каталогу: «Нас влечет умение найти грань между простотой и новизной фотоизложения, умение, отвергая очень частые сугубо вредные подражания приемам живописи, применять чисто фотографические методы» (Фотовыставка журнала «Огонек», М., 1930).

Снимки молодых советских мастеров отражали темы новой советской жизни: труд и быт рабочих, явления нового быта в деревне. Не было в кадрах ни грустных закатов солнца, ни туманной дымки, ни эстетических аллей, парков, ни обнаженной натуры, не было салонных фотографий. Со стендов на зрителя смотрели мальш в шлеме-буденовке, пионеры, работница Трехгорной мануфактуры, шахтер с отбойным молотком, пастух с газетой, бойцы Красной Армии, ребята из детского сада, крестьяне возле трактора. Зрители видели леса строек, необъятные колхозные поля, дома отдыха.

Так постепенно ведущим видом советской фотографии становился публицистический фоторепортаж. Об этом явлении с гордостью писали наши первые теоретики: «Советская фотография не могла и не хотела выступать как бесстрастный протоколист, как механический фиксатор фактов и лиц, потому что это противоречило боевой и актив-

ной природе пролетарской печати. И она, в лице лучшей части фоторепортажа и рабочего фотолубительства, облеклась в формы активные и выразительные — в формы художественные. При этом нельзя было использовать формальный опыт подражательной живописной фотографии, потому что эта оболочка была узка и убога для тематики социалистического наступления. Именно поэтому фоторепортаж, дитя печати и кино, противопоставил себя старой фотографии с ее идейной скудостью и ограниченным лирическим-импрессионистическим кругом вялых форм» (Л. Межеричер, «СФ», 1935, № 5).

Фоторепортаж не собирался уничтожить или вытеснить старую школу — в этом не было нужды. Он только хотел занять ведущее место в фотоискусстве — и он его занял, хотя технически был еще слаб.

Фотография в СССР и сегодня развивается в двух несложных направлениях: искусство факта и искусство вымысла (Ан. Вартаков, «СФ», 1980, № 2, 7). Она тем и удивительна, что даже при достаточно большом отходе от натуры сохраняет подлинность, свойственную всякому документу (Ан. Вартаков, «СФ», 1973, № 7). И тем не менее журнал «СФ» в середине тридцатых годов подчеркивал: «То, что фоторепортаж занял ведущее место в нашем фотоискусстве, — факт явно до конца недооцененный и недостаточно понятый». Л. Межеричер, например, справедливо считал, что этот факт «выходит далеко за советские пределы; он определяет то, что в СССР фотография порвала пути вековой подражательной ограниченности и что в ее полете и несколько затхлые палаты воровалась жизнь со своими яркими красками» («СФ», 1935, № 5).

Уже во второй половине двадцатых годов в московских газетах и журналах появились плодотворно работавшие фотографы Н. Петров, А. Шайхет, М. Альперт, М. Калашников, А. Шишкин, Г. Петрусов, А. Скурихин, Д. Дебабов, Б. Игнатович, И. Шагин, Б. Кудояров, М. Марков-Гринберг, Г. Зельма, С. Фридлянд. Талантливо заявили о себе корреспонденты периодических изданий в других городах страны, например С. Иванов, А. Агич в Ленинграде, К. Лишко в Киеве, А. Моклецов в Сталинграде, Д. Чернов в Иваново, М. Пенсон в Ташкенте.

Если пикториальная (картинная) фотография бытовала на стендах преимущественно камерных, салонных выставок, или видела свет на страницах малотиражных художественных альбомов, то документальные — событийные и жанровые — снимки печатались на страницах массовых периодических изданий. И хотя издательства выпускали журналы и иллюстрированные сборники еще небольшими тиражами, печать как средство информации заняла уже прочное место в социалистическом обществе.

Оказалось, что, в отличие от произведений пластических искусств, произведения фотографии в полиграфическом воспроизведении теряют значительно меньше достоинств. Более того, иногда снимок на странице журнала или газеты выигрывает в сравнении с показом его на выставочном стенде: фотографию смотрят в полиграфическом исполнении сотни тысяч читателей-зрителей. Этот общественный эффект способствовал дальнейшему прогрессу журналистской творческой фотографии. В сочетании с текстом, сопровождающим фоторепортаж, развороты иллюстрированных журналов стали приобретать значение новой разновидности интегрированного искусства — визуально-текстового.

Вторая половина двадцатых — начало тридцатых годов выдвинули фотожурналистику как форму визуальной информации на видное место и в общественной жизни многих стран Европы и Америки. Новаторство советской революционной репортажной фотографии положительно сказалось, например, на достижениях рабочей фотографии в Германии до захвата в стране власти фашистами, на движении «социальной фотографии» в Чехословакии.

«Очень хорошо история пишется объективом...». Время обогащает такие снимки ассоциативными связями, возникающими в сознании зрителей новых поколений. Проступает одно из сильнейших достоинств фотографии: хроникальные снимки не только сохраняют, но со временем и увеличивают силу своего воздействия на зрителя.

Теперь все чаще исторические снимки экспонируются в retrospectивных разделах национальных и международных выставок; они соединяются в подборки на страницах журналов. С годами крепнет и разнообразится жанр исторической фотокниги. Не случайно самые значительные издания «Планеты» — это те издания, которые строятся на документальной и хроникальной основе.

Документальная фотография приобретает в наше время все большую цельность и многомерность эпического искусства. К такому выводу приводит новое прочтение обстоятельного труда Л. Волкова-Ланнита об истоках советской фотодокументалистики.





ВИКТОР ЧЕРНОВ ПЕРЕД СВАДЬБОЙ

БОРИС ДВОРНИК ПОЛЕТ

Май Начинкин: Маршрут — Тюмень

Имя фотокорреспондента журнала «Советский Союз» Мая Начинкина нередко связывают с невероятными фотографическими темами, над которыми невольно ломаешь голову, — как ему удалось в одиночку осуществить столь сложную по организации съемку? В кино, например, над ней работала бы целая группа. Сложны некоторые его вещи и по форме, когда тоже возникает вопрос — как это сделано? Но время от времени появляются его снимки, таких вопросов не вызывающие, — они предельно просты, точны по своему содержанию, хотя форма и в них играет немалую роль, становясь как бы частью содержания. Это снимки, посвященные, например, освоению богатств Сибири. Какую роль они играют в его творчестве? Об этом с Маем Начинкиным беседует корреспондент «Советского фото» Юрий Кривоносов.

— Скажите, пожалуйста, Май Васильевич, что вы считаете главным в ваших сибирских темах?

— Во-первых, я должен уточнить, что это не разные для меня темы, а одна, правда, весьма протяженная во времени — я начал над ней работать лет двенадцать назад, когда впервые громко зазвучали такие названия, как Саяногорск, Нижневартовск, Уренгой... И второе необходимое уточнение — не пытаюсь охватить всю Сибирь, что было бы и не под силу. Я выбрал относительно ограниченный район, тот, что обычно называют одним словом — Тюмень. Но и это огромная территория. Потребовалось более десятилетия на ее фотографическое освоение.

— Вы считаете ее для себя уже освоенной?

— Ни в коем случае! Под освоением я имею в виду только пройденный мною за эти годы маршрут — раз за разом, с интервалом в несколько лет, я продвигался все дальше и дальше, делая это, правда, не совсем упорядоченно. То двигался с юга на север, то, наоборот, приближался со стороны Арктики на атомомобиле к маленькому поселку Харасавэй, ставшему базой для первой перепроходцев. Кстати, в районе нефте- и газоразведки я старался попасть следом



за первопроходцами. Помню первую съемку в Уренгое. Это было 7 ноября. На праздничную демонстрацию вышло все население — что-то около пятисот человек. Интересно сейчас рассматривать эти снимки: вот с чего начинался Уренгой, теперь уже ставший городом.

— Значит, можно сказать, что вы прошли «в сумме» всю Тюмень с юга на север, сделав как бы ее фотографический разрез?

— Ну, это слишком громко сказано, просто я снял целый ряд репортажей, в какой-то мере знакомящих читателей с этим краем. Если учесть, что там бываю не один я, то мои работы можно считать лишь вкладом в общий труд целого отряда фотожурналистов. И если для меня мой маршрут по Тюмени — выполнение личного рабочего плана, то во всей фотолетописи великой стройки это лишь отдельные фрагменты.

— Однако ваши работы отличаются от работ других авторов и почерком и, пожалуй, самим направлением поиска...

— Это вполне естественно: каждый из нас работает по-своему. Но мне пока что трудно разобраться — лучше или хуже с годами идет у меня дело. Суть тут в методе. Если раньше я шел от рассказа — искал сюжет, какие-то ходы, старался направлять развитие своих репортажей по какому-то продуманному руслу, то теперь ищу только наиболее интересное, не особенно тревожась о том, во что все это потом выльется. Такая непривязанность к какому-либо сценарию дает мне возможность быть более раскованным, не загружать себя бесконечным обдумыванием ситуаций, которые зачастую рушатся, едва взглянешь в визир...

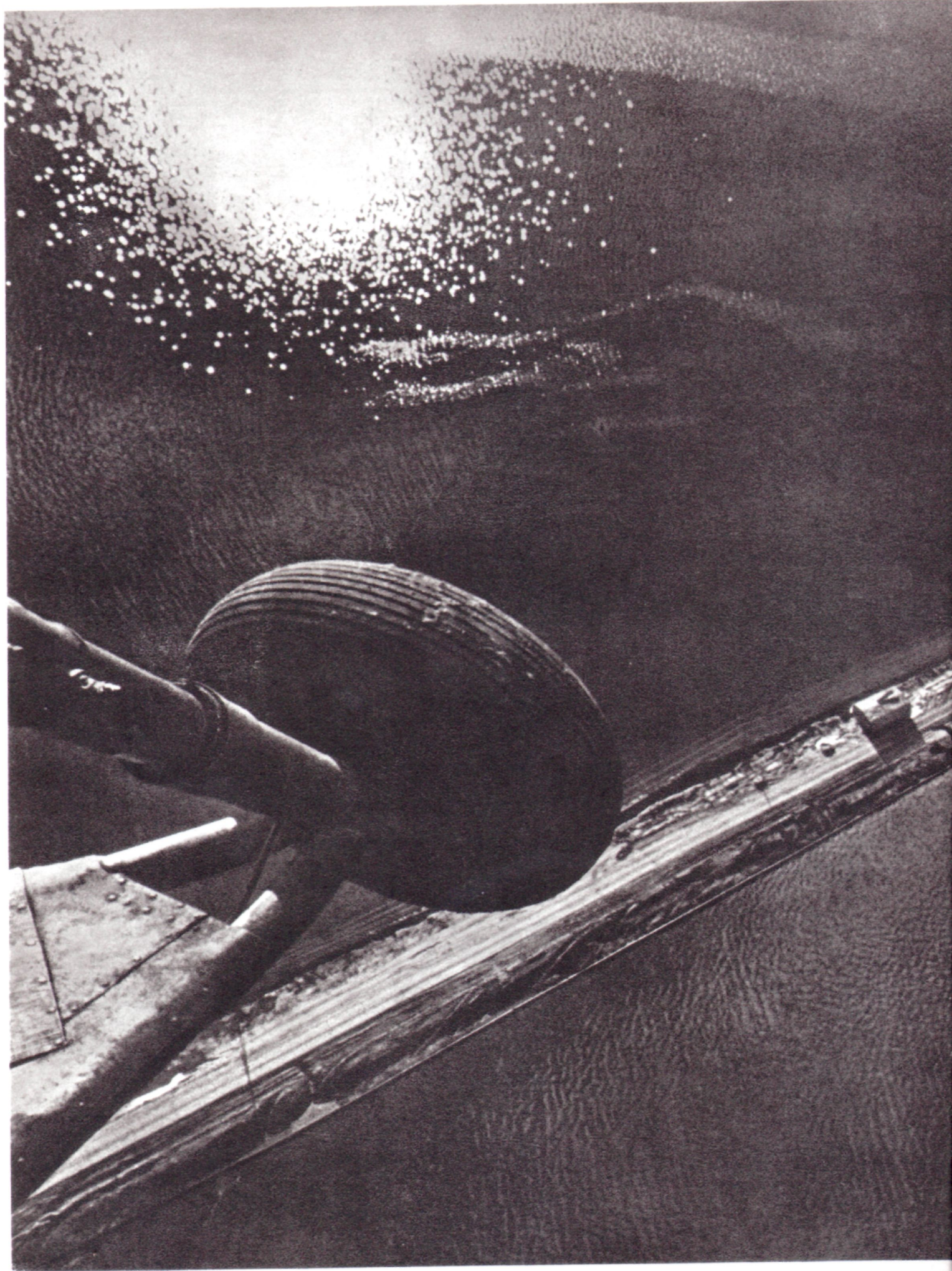
— Значит ли это, что работа для вас стала чем-то вроде «свободного полета»?

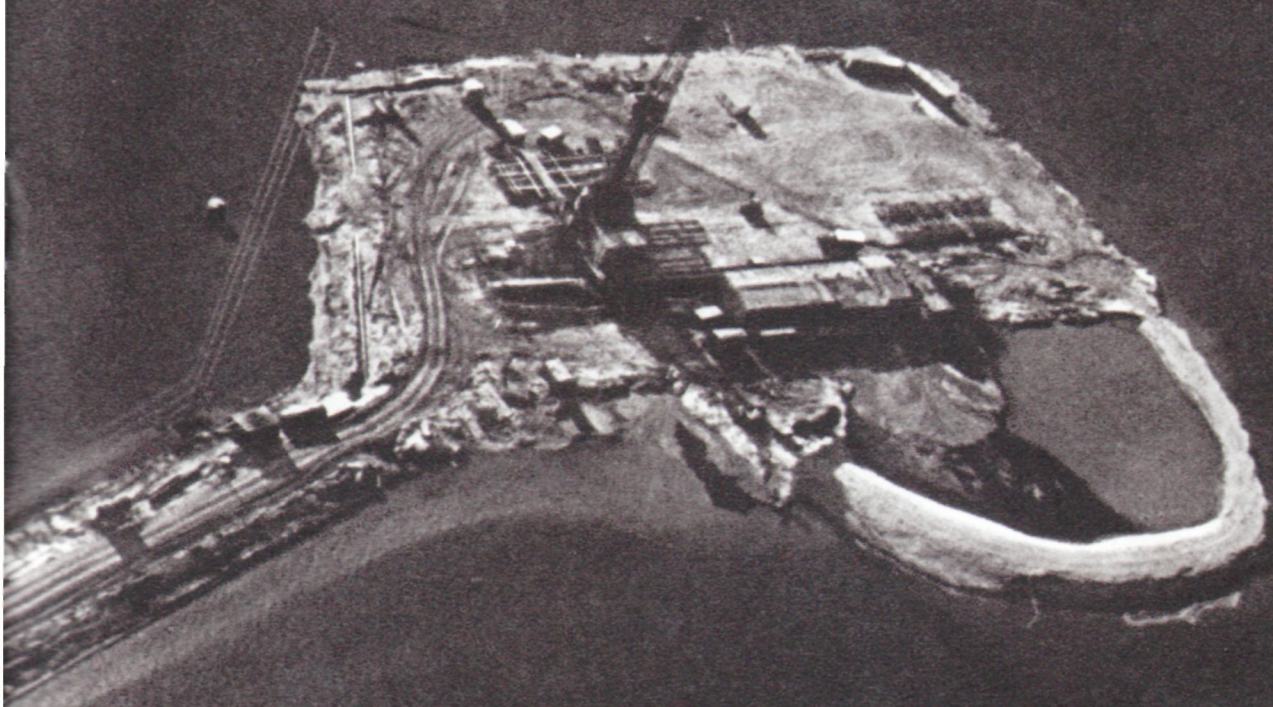
— Нет, конечно. Нужно быть предельно организованным и иметь определенный план работы: события в Тюмени происходят теперь на такой большой площади, что на попутном грузовике уже никуда не доберешься, и нужно использовать попутные вертолеты, для чего необходимо иметь постоянную связь с диспетчерами, точно











МАЯ НАЧИНАЮТ ТЮМЕНЬ (ИЗ ОЧЕРКА)

ИЗ РАБОТ, ПОСТУПИВШИХ НА ВСЕСОЮЗНУЮ ВЫСТАВКУ, ПОСВЯЩЕННУЮ XXVI СЪЕЗДУ КПСС

АЛЕКСАНДР МАКАРОВ СОВЕТ НАСТАВНИКА (ГАЛИНА УЛАНОВА И ЛЮДМИЛА СЕМЕНЯКА)



Организация творчества юных

Приглашение редакции «СФ» к обмену мнениями о путях развития детского фототворчества вполне совпало с нашими намерениями («СФ», 1979, № 12). Не так давно у нас в Новосибирске проходил семинар руководителей кружков юных фотолюбителей.

Проблемы, которые там решались, я постараюсь осветить в этом номере.

Чему мы учим в кружках? Только начальной фотографической грамоте. Не случайно в связи с этим в кружках почти нет учащихся старших классов. Малыш записывается в кружок, не представляя себе, что кроме протокольной фотографии есть еще и фотоискусство. Получив нивыки обращения с фотоаппаратом, он считает, что больше учиться нечему, и выходит из кружка, так и не став фотолюбителем. Именно программа, методика нашей работы должны воспитать в нем тягу к фотолюбительству. К сожалению, мы пока не имеем программ, нацеленных на эстетическое воспитание подростков.

Для внеклассной работы фотокинолюбителей в 1969 году выпущена программа, утвержденная Главным управлением школ Министерства просвещения СССР. Однако в ней нет и упоминания о художественном воспитании, о формировании эстетического вкуса. Программа лишь дает совет использовать снимки в журналах как иллюстративный материал. Фотография рассматривается в качестве чисто технической дисциплины и только.

Почти все программы требуют соблюдать последовательность: история фотографии, аппаратура, изготовление негативов, позитивов, композиция, ретушь. Пока кружок дойдет до композиции, из двадцати человек остается пять. Выступавшие на семинаре рассказывали, что они не всегда соблюдают рекомендованную последовательность. Так, например, начинали обучение не с негатива, а с позитива. Подростки с большим интересом наблюдают за появлением скрытого изображения. Уже одно это побуждает ребят к активной самостоятельной работе. Участники семинара говорили и о причинах, сдерживающих увлечение подростков фотографией. Набившая оскомину проб-

знать, куда и когда летят вертолеты. Прежде чем снять, надо не один раз пролететь трассу, высмотреть и продумать не только, что и где снимать, но и когда это возможно сделать — я ведь сейчас начал «осваивать» летнюю Тюмень, чего обычно другие репортеры не делают, предпочитая снимать зимой, когда замерзают болота и легче передвигаться. А я вот вдруг обнаружил, что болота эти летом очень фотогеничны и могут служить неплохим компонентом, когда ищешь форму снимка. Правда, я на своей шкуре испытал их негостеприимный нрав, когда в последнюю поездку высадился на избранную точку съемки, откуда, как мне казалось, наилучшим образом можно показать установку опор ЛЭП. Стоило мне сделать шаг в сторону, как я тут же увяз по пояс. А так как установка уже шла, то мне оставалось, «не сходя с места» и только меняя объективы, отснять этот момент. На мое счастье, с вертолета заметили, что меня затянуло в трясины, и бросили мне веревку, при помощи которой я и был выдернут из болота...

— Были ли специфические фотографические особенности в этой вашей «летней кампании»? — Да, такие были, и это относится главным образом именно к поиску формы. Дело в том, что стоял полярный день с белыми ночами и плоским белесым светом, скрадывающим объемы и делающим все объекты предельно невыразительными. Снимать можно было либо рано утром, либо после десяти вечера. Днем же я «загорал», попросту томился в ожидании тех полутора-двух часов, когда можно будет работать. На некоторые съемки времени оставалось буквально пятнадцать-тридцать минут. Причем обязательно требовались подсветки. Приходилось прибегать к подручным средствам — то водителей просишь посветить фарами, то сварщиков в помощники привлечешь.

На этот раз я решил показать все самое новое и интересное, те значительные изменения, что произошли здесь за годы между двумя партийными съездами, запечатлеть шаги пятилетки. Технику и саму работу стремился облечь в такую форму, которая подчеркнула бы содержание, стала как бы его частью. Так, например, снимая передвижную электростанцию «Северное сияние», задумал показать, что сам ее внешний вид соответствует названию, она должна была органично вписаться в северный пейзаж и всюю снять. Я снял ее ночью при сверкании огней. Много снимал на цвет, причем, как вы уже, вероятно, поняли, при смешанном свете, и ни один из моих приборов не мог точно замерить всю эту «световую кашу» и подсказать, на какую же пленку снимать. И тогда решил, что буду работать одновременно и на вечернюю, и на дневную, а чтобы не терять времени, как я уже сказал, там дорожного, мне пришлось в голову соорудить весьма хитрое, но предельно простое приспособление — в доске просверлил три отверстия и привернул к ней «в шере» три заряженные разной пленкой камеры — две «узкие» и одну «широкую», а саму доску, в свою очередь, привернул к штативу. Рядом со мной встали два добровольных помощника и по моему щелчку нажимали кнопки порученных им камер — получалось это почти синхронно, и я имел сразу три кадра, снятых практически с одной точки. Такой тройной дубль дал мне возможность сработать наверняка и выбрать потом наилучший результат.

Чтобы снять город Надым, мне пришлось четырежды с интервалом в тридцать минут подниматься на вертолете — никак не удавалось рассчитать лучший световой момент: то город смотрелся плоским, то болота за ним теряли свою зеленую окраску и не соответствовали задуманному мной рисунку в цвете. Наконец, время было точно установлено, и на следующий день, взлетев за десять минут до отсчетной точки, я поймал и зеленые языки болот, и косой свет на зданиях, выявивший их объем. Долго не давался мне кадр перевозки тридцатидвухметровых труб — погода была серая, я перебрал все варианты и хотел уже было бросить эту съемку, когда пришло в голову «отфильтровать» небо. Но и это тоже мало что дало, и тут я вдруг заметил, что косой дождь, который сам по себе тоже не очень-то мне помогал, так забрызгал объектив камеры, что часть кадра расплывалась, а часть оставалась резкой. Это неожиданно дало на снимке ощущение тяжелого труда трубопроводов, то есть именно то, что мне и хотелось подчеркнуть. Иногда помогал и терпение. Я никак не мог хорошо снять на цвет самолет «Ил-76»: грузы он все возил «неинтересные» — то картошку, то тракторы. И вдруг узнаю —

привезут красные автобусы, «Икарус». Я примчался на аэродром, еще не зная, как лучше построить кадр, и сразу «засек» пожарную машину с раздвижной лестницей. Водитель покачал головой, но просьбу мою все же выполнил — поднял меня на семнадцать метров, над высоко вынесенным стабилизатором, и я, используя сильный широкоугольник, снял, как маленький автобус выползает из чрева какого-то необычного летательного аппарата. Оптическое искажение, на которое я сознательно пошел, создало впечатление, что перед нами машина, прилетевшая из будущего.

— А были ли у вас в этой поездке неудачи?

— Конечно. Мне не удалось, например, снять порт Надым — не нашел для его изображения сколь-нибудь интересной формы. Тут надо еще думать, может, сниму в следующий раз. Правда, снял в порту земснаряд, что, как говорится, тоже в копилку...

— Как вы в конечном счете оцениваете результаты этой вашей последней работы?

— Я ими доволен, и не только потому, что в журнале «Советский Союз» дали пять разворотов, но и потому, что на страницах журнала «читается» главная мысль, которую я хотел донести до читателя, — осваивать новые и тем более такие суровые края очень и очень трудно, и надо низко поклониться людям, успешно справляющимся с этой грандиозной задачей.

К СВЕДЕНИЮ НАШИХ АВТОРОВ

Редакция просит авторов статей и фотоснимков, приносимых в журнал, сообщать о себе следующие данные:

— фамилию, имя, отчество (полностью),

— полный адрес с обязательным указанием почтового индекса.

В случае отсутствия перечисленных сведений редакция не может гарантировать своевременную пересылку авторского гонорара за опубликованные произведения.

лема — помещение. Ранее авторитетная комиссия облоно проверяла работу нашего коллектива. Представители ее посчитали вполне нормальным для кружка численностью в 15—20 человек иметь лабораторию на 10 квадратных метров. Между тем работа с реактивами в тесном, непроветриваемом помещении отнюдь не безвредна для детей. И вообще в такую небольшую комнату нельзя «запускать» столько человек даже на один час. Давно пора областным отделам народного образования позаботиться об обеспечении кружков фототочками.

Выпускаемая литература по искусству фотографии рассчитана на взрослых людей. Отдельные статьи о фотографии в различных детских изданиях касаются лишь техники светописа. Нужна специальная учебно-методическая литература по эстетическому воспитанию. Было предложено, чтобы часть литературы по фотографии выделялась для отделов народного образования с целью обеспечения библиотек фотокружков. 90 процентов успеха в работе кружка зависит от уровня подготовки руководителя. Кое-где руководители детских учреждений считают, что любой человек, владеющий камерой, может вести кружок. Но эта работа требует не только специальных знаний по эстетике, но и любви к детям. Видимо, целесообразно организовать курсы для руководителей фотокружков. Причем основными предметами должны быть искусство фотографии и методика работы с подростками. К сожалению, в нашей области нет методических центров, курирующих кружки. Кто же должен координировать работу кружков? В одном из областных внешкольных учреждений (на станции юных техников, в Доме учителя), по нашему мнению, нужно иметь штатного руководителя опытной методической лаборатории, который по совместительству может руководить показательным фотокружком. Пока у нас в Новосибирске в качестве первого шага решено силами фотоклуба «Кристалл» при областном Доме учителя и методического кабинета областной станции юных техников организовать заочный фотоклуб по обмену опытом руководителей фотокружков. Клуб будет ежегодно проводить семинары руководителей и конкурсы юных фотолюбителей.

А. ПАУКШТИС,
руководитель фотокружка
станции юных техников

ФОТОЛОБИТЕЛИ

Общественная отдача клуба

ЗАОЧНЫЙ «КРУГЛЫЙ СТОЛ» «СФ»

Что нового у фотолюбителей? Как готовятся фотоклубы ко второму фестивалю самодеятельного художественного творчества? Что интересного, заслуживающего внимания появилось в формах клубной работы? Какова общественная отдача клуба? Мы попросили председателей фотоклубов ответить на эти вопросы. Итак, заочный «круглый стол»...

К знаменательному событию — XXVI съезду партии все клубы готовят фототехнические выставки, не только отчетные, «внутренние», но и экспозиции более широкого масштаба — городские и областные. Об этом сообщают нам председатель херсонского фотоклуба Н. Степанов, председатель фотоклуба «Крыница» (Минск) А. Дудкин, председатель фотоклуба «Танр» (Йошкар-Ола) Л. Скабаро, руководитель фотоклуба «Тюмень» А. Папук, председатель фотоклуба «Днепр» (Днепропетровск) М. Матус, руководитель фотообъединения «Арта» (Кишинев) А. Лыков. Пока трудно предсказывать, какими по своему творческому уровню окажутся эти выставки. Но не подлежит сомнению, что клубы покажут все, на что они способны. Естественно, перед зрителями представлены фотографии, рассказывающие о многогранной жизни нашего современника, его труде, духовном облике.

В последнее время заметны достижения фотолюбителей в решении этой темы. Любители осознают, насколько богата она своими возможностями. Интересный пример сотрудничества руководителя фотолубительского движения и местных партийных и государственных органов являет собой Бауский район Латвийской ССР. Председатель правления народной фотостудии «Бауска» Н. Пукис (он же заместитель председателя Бауского райисполкома) сообщил такие факты. Клуб «Бауска» имеет статус районного, является методическим и координационным центром. Фотолубительство в районе получило самое широкое распространение. Клубы созданы во многих колхозах и совхозах. Постоянную поддержку самодеятельным коллекти-

вам оказывают руководители совхозов «Прогресс» и «Вецумниекс», имени 50-летия СССР, колхоза имени В. И. Ленина. Развитию фотолубительства в районе уделяет большое внимание отдел пропаганды и агитации райкома партии и отдел культуры райисполкома.

На районной сессии народных депутатов специально рассматривались вопросы развития фотолубительства. Руководителям сельскохозяйственных предприятий района было рекомендовано оказывать фотоклубам и кружкам всестороннюю помощь, в том числе материальную. Фотографии местных фотолубителей активно используются в наглядной агитации к XXVI съезду КПСС.

К сожалению, не все клубы могут похвастаться вниманием и поддержкой со стороны местных органов. Н. Степанов сетует на отсутствие в клубе лаборатории, что мешает реализации творческих планов. Херсонские фотолубители — активные общественники. Они оформляют доски Почета, выставочные стенды, рассказывающие о городской жизни. Создать любителям необходимые условия для работы — прямой долг местных органов.

Об этом же пишет нам председатель правления таллинской народной фотостудии А. Лаурима. Клуб проводит большую работу, достойную уважения и признания. Он один из организаторов международного фотоконкурса «Таллинские паруса», на который поступило более 4 тысяч снимков от 900 авторов. Силами фотоклуба создана и осуществляется программа трехгодичного учебного курса по фотографии в Народном университете культуры. Сейчас эстонские фотолубители готовятся к проведению межреспубликанского конкурса «Янтарный край-81». Клубу недавно присвоено звание народного. Но он мог бы сделать во сто крат больше, будь у него более подходящие производственные условия для творческой деятельности. Председатели самодеятельных фотоколлективов рассказали о практикуемых формах работы. Художественный руководитель

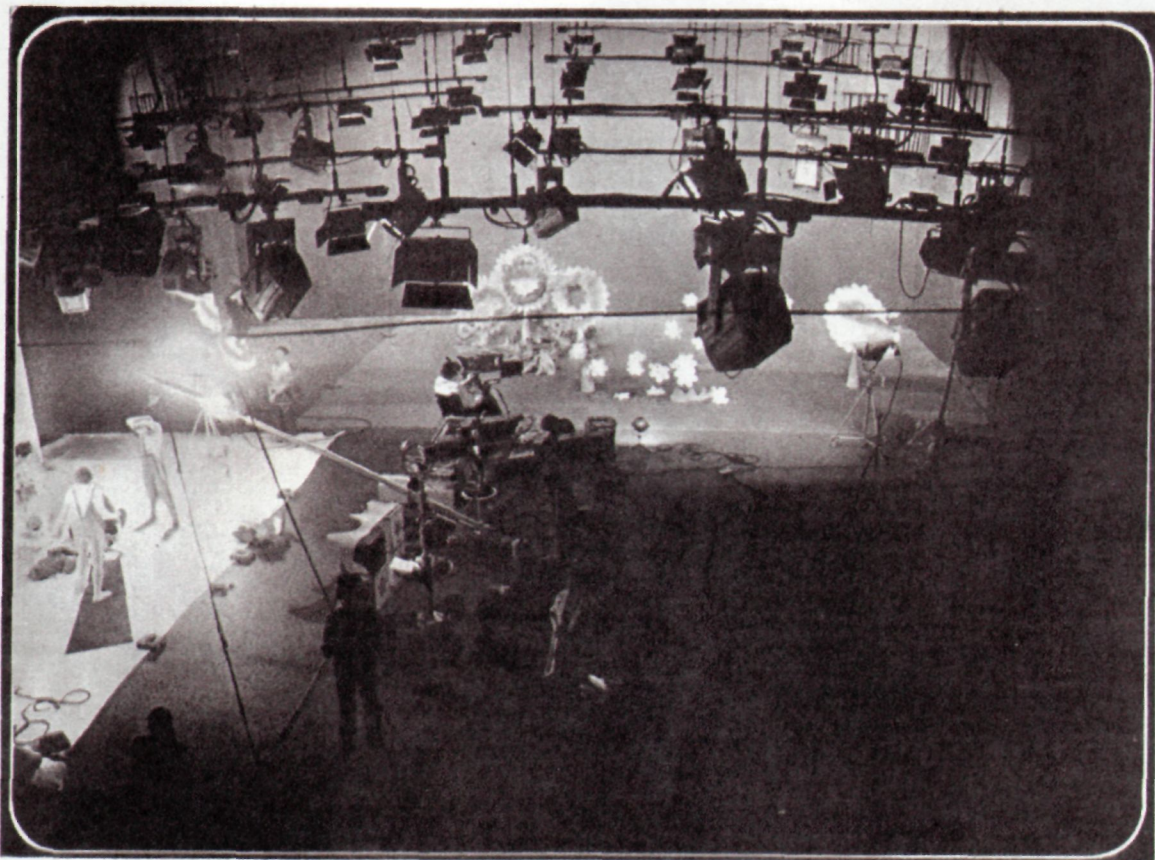
клуба «Полюс» (Петрозаводск) В. Хаскин пишет: «С 1980 года Карельское телевидение ежемесячно проводит получасовую передачу «Фотография исследует мир». Темы были следующие: «Обзор выставок и салонов 1979 года», «Фотографическая Ленинград», «Республиканская выставка «Карелия-80», «Литовская фотография», «Фотоспорт» и др. Все передачи готовятся членами любительского коллектива.

Постоянно обновляются фотовитрины клуба «Крыница» в Дзержинске, Борисове.

В херсонском фотоклубе разработана своя система учебного процесса. Любителям предлагаются фотоконспекты статей, рекомендаций, опубликованных в различных изданиях, многие из которых стали библиографической редкостью. Методические разработки разномножатся на ротаторе и становятся доступными для всех желающих.

Последний вопрос, обращенный к председателю клубов, носил необычный характер. Предлагалось «нарисовать» модель «идеального» фотоклуба. Если собрать все мнения воедино, то получится модель, предложенная А. Лауримой (Таллин). Вот она: клуб должен иметь необходимые помещения для повседневной работы, лабораторию, ателье, складскую и выставочную площадь, финансовую базу, штатные единицы, творческие секции «по интересам»; работу всех фотоклубов должен направлять единый всесоюзный центр.

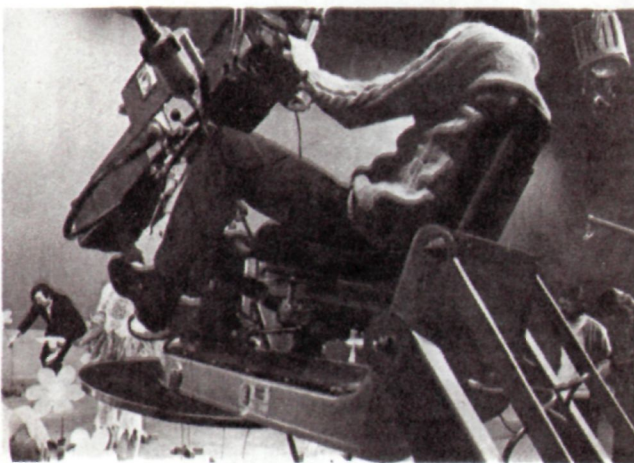
Владимир Надинский За телеэкраном



ЮРИЙ ВАСИЛЬЕВ ИЗ ФОТООЧЕРКА «ЗА КУЛИСАМИ ТЕЛЕСТУДИИ»

Фотолюбители и фотожурналисты, несомненно, оказывают влияние друг на друга в творческом плане. Так, репортеры теперь стали уделять больше внимания изобразительной стороне фотографии, фиксации бытовых, жанровых мотивов. В свою очередь, любители приобщились к решению публицистических тем. Влияние фотожурналистов сказывается и в том, что многие любители переходят от съемки «одиночных» кадров к многокадровым решениям темы — репортажам, очеркам, а также циклам, работа над которыми порой идет годами. В этом номере «СФ» мы представляем отдельные работы из циклов, темы которых — предмет долголетнего внимания авторов: В. Егорова (Ковров), Ю. Васильева (Минск) и Р. Дайлиде (Шяуляй).

...Журналист получает редакционное задание: в ограниченные сроки решить определенную тему. Если он одарен снайперской точностью взгляда, режиссерской способностью к импровизации, обладает необходимым уровнем мастерства — тогда он сможет



положить на стол ответственного секретаря выразительный и яркий материал. Фотолюбитель, как правило, подобными профессиональными качествами не обладает. Да они ему, строго говоря, и не особенно нужны. Он располагает другим, ничуть не менее ценным свойством — доскональным знанием объекта съемки, изучению которого он может посвятить много времени.

Прочный контакт фотографа с его героями обеспечивает внутреннюю свободу, естественность не только модели, но и автору. Сроднившись с людьми, на которых нацелен его объектив, фотолюбитель начинает думать о главном: как передать на своих снимках правду о тех, кого он знает и любит. Такой подход к жизненному материалу не всегда гарантирует художественное открытие, однако он очень часто придает любительским работам обаяние подлинной достоверности...

Сказанное выше — несколько затянувшаяся «пreamбула» к встрече с серией снимков фотолюбителя, председателя фотоклуба «Минск» Юрия Васильева,



созданной им на телевидении Белоруссии при съемке нескольких телевизионных спектаклей для детей в постановке режиссера Людмилы Тарасовой.

Телевидение — особый мир. Тяжелая, порою суетная работа; томительные часы ожидания, а затем бурный поток режиссерских команд, заставляющий всех мчаться куда-то сломя голову; странные критерии «телевизионности», «сиюминутности», «кажечасности», по которым оцениваются результаты труда...

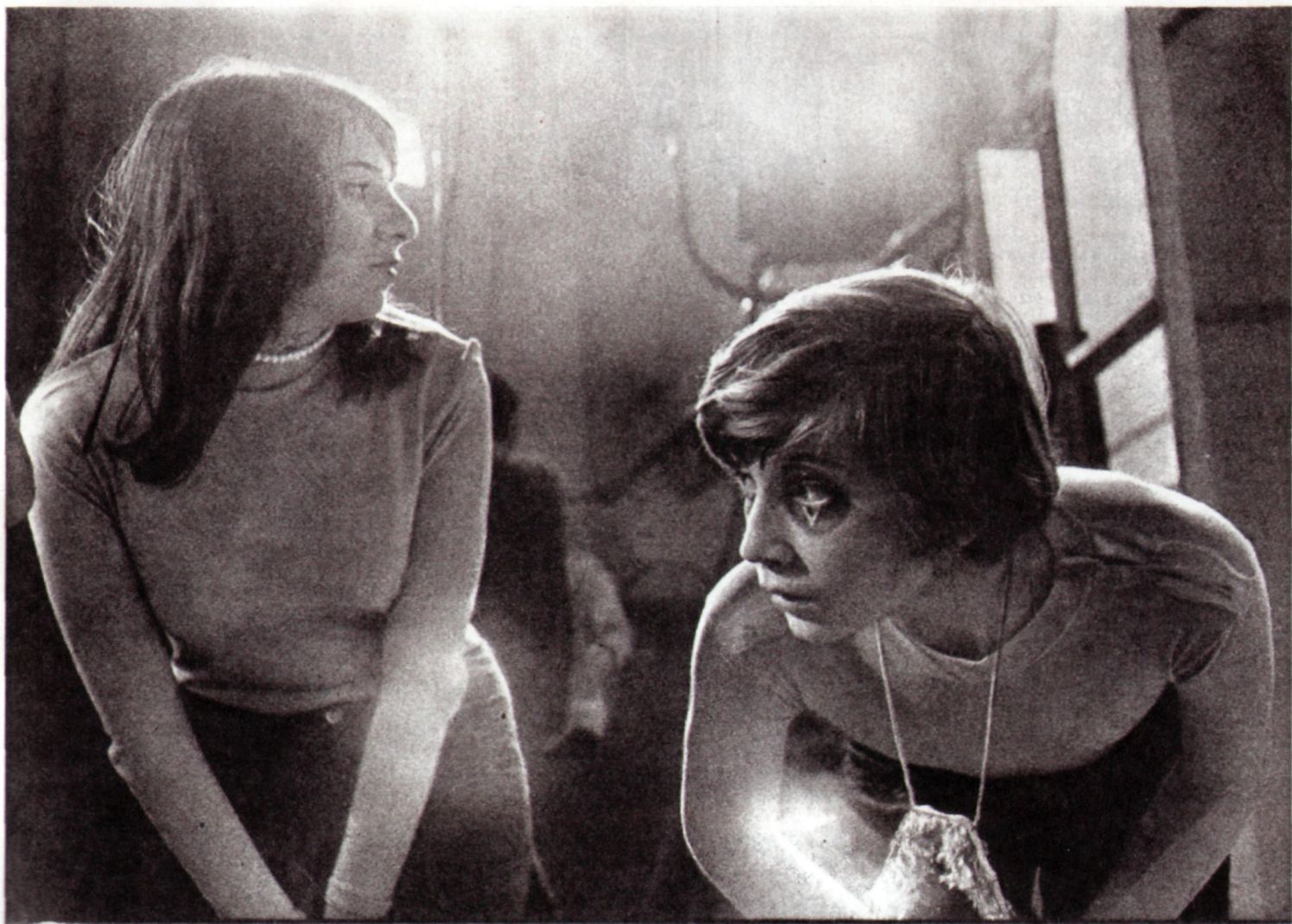
Юрий Васильев, инженер по вычислительной технике и фотолюбитель с двадцатилетним стажем, пять лет подряд был постоянным ведущим телевизионной «Фотопанорамы». Принимая эту передачу для юношества от своего предшественника, Васильев рассчитывал привлечь молодежь в ряды любителей и, в частности, в фотоклуб «Минск». Это ему удалось. Работа на телевидении многое дала Васильеву как фотографу.

Серия снимков, созданная им на телевидении, удивила даже хорошо знающих его товарищей по фотоклубу «Минск». Все они помнили



его акварельно-мягкие пейзажи, изысканно-графичные снимки, сделанные в архитектурном заповеднике Кижского озера, — работы, требовавшие внимательного, неспешного прочтения, и при этом очень спокойные, даже умиротворенные по интонации. Работы, в которых ни одна деталь не казалась лишней, созданные с осмысленным и скрупулезным использованием многих негативов. Даже запрещенные в клубе, навязшие в зубах банальные мотивы — скажем, лодки у пустынного берега — становились у Васильева носителями некоей символики. Не лишенной, впрочем, как почти всякая символика, лафоса...

И вдруг — нервные, конфликтные по форме и сути, «неправильные» снимки. Здесь все — контраст и все — смятение. Опутанные проводами, похожие на фантастических животных механизмы, которыми не-принужденно управляют деловитые молодые люди. Грубо, резко, аляповато наложенный грим на юных лицах актеров, напоминающих традиционные маски комедии «дель арте». Разбросанные по полу матерчатые лепестки загадочных



растений и цветов. Выразительная мимика женщины-режиссера, передающая целую гамму чувств: от восторга до отчаяния, от безапелляционной категоричности до усталой покорности. В один из ее портретов удачно введена фотография печально-лукавого Чаплина...

Васильев запечатлел механику возникновения сказки. Это очень «телевизионно»!

Он снимал против света, не боялся нерезкости изображения, сознательно не убирал лишнее, на первый взгляд, подробности. Играл, так сказать, нарушая правила. Он хотел, чтобы зрители увидели много больше, чем им показывают на телевизионном экране. Чтобы перед ними предстала, например, вся сумрачная громада съемочного павильона, окружающая нарядный пятачок, где вершится в эту секунду телевизионное действо. И он преуспел, мне кажется, в своем стремлении.

Знание дела позволило фотографу оставить в стороне конкретные события, происходившие на его глазах. Он, скажем, вовсе не интересовался, пойдем ли мы,



какие именно сказки переносит на экран Людмила Тарасова. Его влекла атмосфера, возникающая за кулисами события, тайна рождения телевизионного искусства. И здесь напряженно играющее (как еще иногда говорят, «хлопочущее») лицо актера может сообщить ничуть не больше, чем то же лицо безразличное, расслабленное или на чем-то сосредоточенное.

Васильев создал образ телевидения.

Теперь он думает о новой серии: хочет попробовать вжиться, вникнуть в жизнь симфонического оркестра Белорусского театра оперы и балета. (И опять лейтмотивом серии фотографий станет чуть странное, необычно переменчивое, прекрасное в минуты самозабвения лицо женщины-дирижера.) Он знает, что его ждет трудная и долгая работа, но иной для себя не желал бы.

Хорошо бы увидеть его будущие снимки — может быть, мы узнаем что-то новое о музыке, об оркестре, о музыкантах.

Александр Юсковец Мотоспорт как он есть

Корреспондент газеты «Московский комсомолец»

Непосвященному может показаться, что съемка спорта — наиболее легкий путь к быстрому успеху. Голы, полеты через планки, броски, старты и финиши, победы и поражения — все кажется таким наглядным и доступным, только успевай вовремя нажимать на спуск затвора.

Но, конечно же, создать хорошую спортивную фотографию, а тем более серию снимков на одну тему — дело не простое...

Имя Валерия Егорова, члена московского фотоклуба «Новатор», председателя фотоклуба «Ковров» (Владимирская обл.) хорошо известно любителям спортивной фотографии. Уже около пятнадцати лет он занимается ею, награжден медалями и дипломами международных фотосалонов в Италии, Испании, Румынии, неоднократный при-

зер конкурсов «Ассофото» и «За социалистическое фотоискусство», лауреат премий «Комсомольской правды» и «Труда».

Те, кто видел персональную выставку работ Валерия Егорова в редакции «Советского фото» и кто знает его как спортивного фотографа, наверное, были удивлены. Один зал посвящен исключительно спортивным снимкам, в другом собраны портреты, пейзажи. Могло создаться впечатление, что они выполнены двумя разными авторами.

Он долго искал свои темы, свои кадры, снимал решительно все. Но в конце концов занялся исключительно спортивной тематикой.

Однако крупные спортивные соревнования во Владимирской области не так уж часты. Приходилось вы-

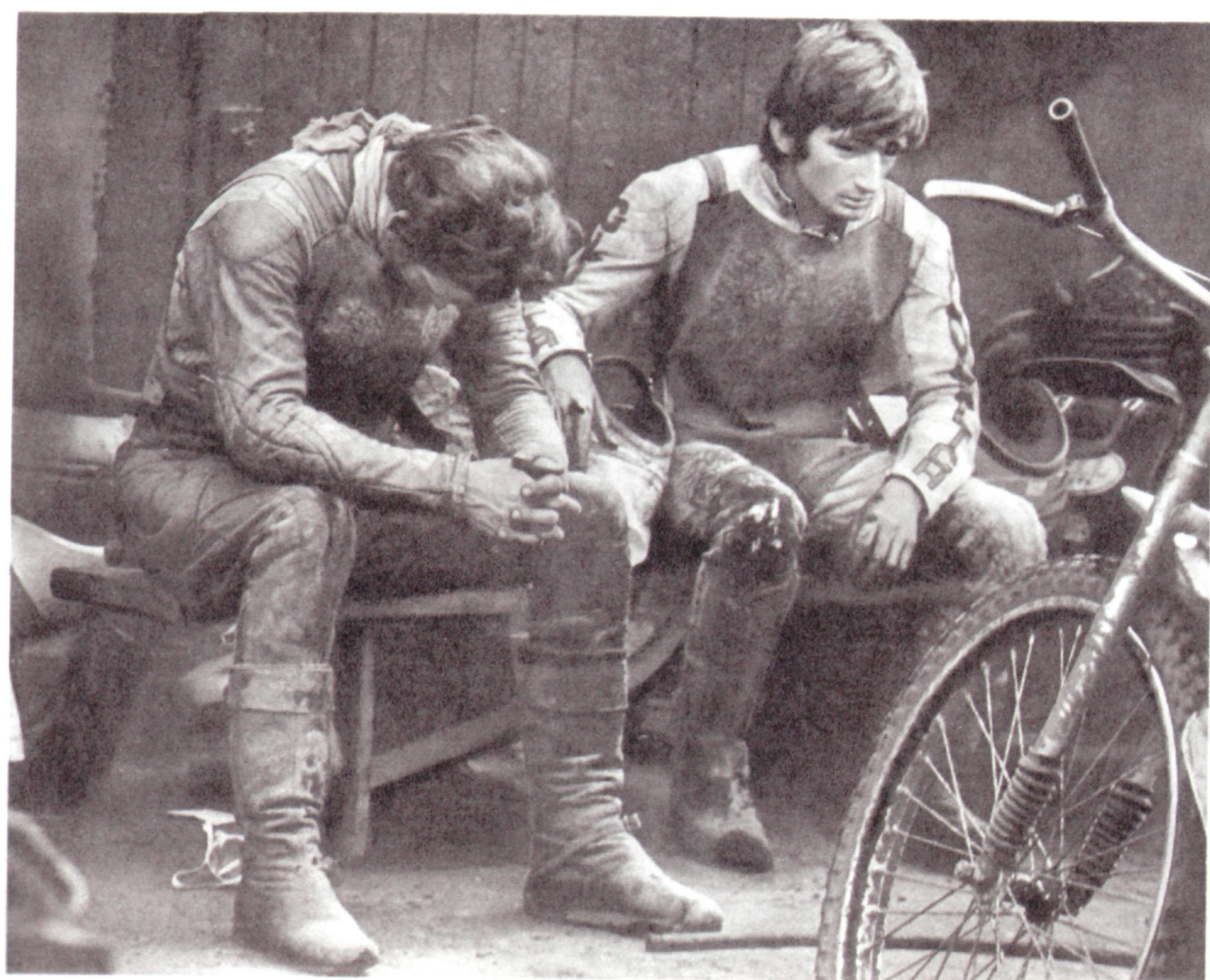
краивать время, ездить в Москву. В Коврове же он снимал мотокросс. Уже не один десяток лет здесь проводится лично-командное первенство СССР.

Именно с сериями снимков, посвященных мотокроссу, связаны пока главные удачи Егорова. Не последнюю роль сыграла эрудиция автора, знающего мотоспорт досконально, от «а» до «я» — и технику, и гонщиков, и правила, и многое другое. Без преувеличения можно сказать, что именно его кадры способствовали возникновению у фотолюбителей своеобразной моды на мотосюжеты.

Если говорить о стилистике работ Егорова, его творческом кредо, то он, не стремясь к внешне эффектной кадру, показывает мотоспорт не как театрализованное представление, не

то, что видит зритель с трибун, а как бы из-за кулис. Снимая, он не обходит углы, не приукрашивает суровый характер этого вида спорта, но и не смакует грязь, пот, травмы — в этом и убедительность, и залог доверия, которое снимки должны рождать у зрителя. Главное для Егорова — передать психологический характер ситуации, увиденной через объектив. Автор применяет различные методы съемки и печати, однако они, включая и самые сложные, не становятся для него самоцелью. Конечно, не все и всегда удается ему. Есть проходные кадры, повторы. Однако творческих удач у Егорова значительно больше.





ВАЛЕРИЙ ЕГОРОВ ИЗ ФОТОЦИКЛА «МОТОСПОРТ»



Михаил Алексеев Народные умельцы

Есть сходство циклов шяуляйского фотолюбителя Р. Дайлиде «Народные умельцы» с известными работами А. Мацяускаса и А. Суткуса «Сельские базары», «Люди Литвы». Но сходство здесь лишь в выборе объектов художественного отражения. Если же иметь в виду внутреннюю организацию каждым из этих художников жизненного материала, приемы фотографического сюжетосложения, то тут сходство кончается...

Этому циклу отдано пять лет работы. Годы наблюдений, поисков, изучения специфики и профессиональных тонкостей ремесла литовских керамистов, кузнецов, резчиков по дереву, путешествия по ярмаркам, слетам, конкурсам, соревнованиям народных мастеров.

Этнографические мотивы в творчестве литовских фотохудожников — предмет особой симпатии. Это свидетельствует о пристальном внимании авторов к истории, природе, культуре своего народа. Лет десять тому назад этнография в литовской фотографии нередко использовалась как чисто декоративный элемент. Откройте первые литовские фотоальбомы: они изобилуют графическими изображениями предметов быта, старой утвари. Композиционно законченные, выверенные, снимки эти воспринимались интерьерными, настенными, способными украсить жилище, административное учреждение.

С годами интерес к этнографии приобретает иную направленность. Теперь она присутствовала в фотопроизведениях не как дополнительный, украшательский штрих, а как равноправный со всеми другими компонентами содержания, фабулы. Работы Дайлиде — свидетельство именно такого подхода литовских авторов к этнографии.

... По утверждению одного из искусствоведов, фотография привязана к отдельным, частным явлениям, поэтому так трудно светописцам найти тот самый «характерный факт», который являет собой результат творческого отбора, осмысления увиденного. Работа над циклом, на мой взгляд, нередко дает фотографу больше возможностей в поисках «характерно-

го факта», нежели работа «в один щелчок затвора». Дайлиде не столько нашел, сколько создал этот, с большой буквы факт. Его цикл воспринимается как групповой портрет народных умельцев, так сказать, полипортрет. Здесь нет строго подчеркнутой индивидуализации характеров, присущей групповому изображению. Люди в этом цикле, если употребить музыкальный термин, образуют некую полифонию.

Цикл «Народные умельцы» состоит из простых по изображительному решению кадров. Дайлиде предпочел стиль строгий, лаконичный, не позволил себе игры широкоугольником, «смазкой», высокой или низкой точками съемки, освещением. Стиль, выбранный автором, конечно же, не единственный возможный, но он продиктован самим характером работ, созданных народными умельцами — простых, незатейливых, хотя и достаточно изобретательных.

Литовское народное искусство всегда избегало нарочитой усложненности. В его произведениях метафоричность не ребусная, не придуманная, а естественно возникающая и легко прочитываемая. Да и сам по себе материал, который мастера выбирают для работы (глина, ткань, дерево, фарфор и пр.), диктует простоту форм окончательного результата. Незамысловат, но своеобразен литовский орнамент, элементы которого издревле находят применение в способах обработки материала.

Работы Дайлиде в чем-то сродни творениям народных умельцев, о которых он рассказывает. Его симпатии к ним, конечно же, не случайно возникшие. Весь свой интерес Дайлиде сосредоточил на людях, художниках. Они любопытны ему, и несомненная заслуга фотографа в том, что он сумел заразить и нас своим интересом к людям.

Обратим внимание на фотографические решения. Дайлиде смело «строит плоскость», убирая из нее «кисточкой» — объективом все лишнее. Он кадрирует жестко.

В снимках — пиршество подробностей. И как бы они ни были интересны нам, взгляд сразу же упирается в подробность главную, пусть самых небольших размеров, — в произведение

самодеятельного художника, благодаря которому все остальное в кадре истолковывается в качественно новом смысле.

Дайлиде как-то сказал: «Почему в цикле так много портретов? Я хотел разглядеть людей с близкого расстояния. Хотел подчеркнуть их значительность, если угодно, монументальность...».

Есть такой постулат: в фотографическом изображении наличествуют зрительный и смысловой центры. И только когда они совпадают, можно говорить о произведении искусства.

Дайлиде своими работами озадачил всех, кто исповедует этот постулат: что в них «зрительное», что «смысловое»? Деревянный старичок? Или его создатель? Кто возьмет смелость ответить однозначно?

Художников, живописцев, скульпторов снимать трудно. Зовет и манит накатанная дорожка штампа. Художник на фоне своего произведения, произведение на фоне художника... В каком-то смысле Дайлиде помогли малые формы работ народных умельцев, что само по себе дает фотографу возможность сосредоточить все свое внимание на портрете художника, на окружающей обстановке. Дайлиде умело воспользовался этим преимуществом и создал впечатляющие снимки о людях, которых издавна зовут просто и уважительно — народными умельцами.

От редакции.

Три автора, которых мы представили в этом номере журнала, — разные творческие индивидуальности. Кого-то больше привлекает внешний динамизм запечатленной ситуации, кого-то — внутренний психологизм или же фактура, орнаментальность, декоративность. Можно отметить и сюжетные, изобразительные пристрастия каждого из авторов.

Ю. Васильев скрытой камерой обозревает работу телевидения изнутри, акцентируя внимание на невидимых глазу телезрителя специфических моментах работы режиссера, оператора, актера. Р. Дайлиде строит свой рассказ о народных умельцах в основном из портретных кадров, выполненных репортажным методом съемки. И, наконец, В. Егоров нацелен на чистый репортаж.

Но в данном случае представляет интерес не столько то, что отличает авторов, сколько то, что их объединяет. А объединяет их стремление к вдумчивой работе над какой-то одной темой. На первый взгляд кажется, что фотограф суживает сектор, укорачивает радиус своих поисков. На деле это не всегда так. Тематическое самоограничение имеет и свои положительные стороны: развивает вкус, наблюдательность, приучает к серьезному отбору снимаемого материала и в конечном счете нередко приносит больше пользы при формировании творческого почерка, нежели попытки рассказать обо всем на свете по методу «размагниченой стрелки компаса» в надежде на случайный успех. У настоящего мастера и успехи как бы запрограммированы.

Любой фотограф, которого интересует жизнь в самых разных ее проявлениях, все равно должен иметь одну любимую тему. Правомочность этого подтверждается всей практикой работы известных фотомастеров. Тот факт, что создание тематических циклов получило в последнее время среди фотолюбителей широкое распространение, и побудил редакцию представить результаты некоторых поисков в этом направлении. Ждем ваших откликов, уважаемые читатели!









Александр Лаврентьев Родченко в «СССР на стройке»

Созданный А. М. Горьким в начале 30-х годов журнал «СССР на стройке» отличался особым, уважительным отношением к фотографии. Снимок в нем главенствовал на полосе. Не случайно поэтому оформление журнала поручалось не просто талантливому художнику, а художнику, разбиравшемуся в тонкостях фотоязыка, фотоискусства. Александр Родченко — живописец, график, дизайнер, фотограф — как нельзя лучше подходил на эту роль. В 1933 году Александр Михайлович возвратился из удачной в творческом отношении поездки на Беломорско-Балтийский канал, где «лейкой» отснял более трех тысяч кадров. Из тщательно отобранного материала он komponует спецномер о строительстве канала (1933, № 12). Для большей выразительности полос применяет фотомонтаж. Его широко известный, ставший классическим снимок «Баржи входят в шлюз» был задуман как целый разворот. Перед глазами как бы распахивались ворота шлюза. Фотография была смонтирована из двух отпечатков, сделанных с одного негатива. Родченко лишь слегка нарушил симметрию, добавив у одного из створов несколько фигур строителей. Фоторассказ о канале начинался с поэтических образов дикой природы. Черно-белые снимки были напечатаны то в голубом, то в коричневом, то в зеленом, то в фиолетовом тоне. Умелое чередование этих как бы вирированных отпечатков создавало впечатление цветных фотографий (до Родченко никто не пытался совместить в одном номере разные цвета печати). «Советское фото» так отметило эту работу: «Получился волнующий фотофильм о великой стройке и перековке людей. Отдельные развороты по композиции, по монтажу стали образцами, достойными изучения». Иной подход к фотографии и журналу в целом видим в номере, посвященном парашютному спорту (оформление А. Родченко и его жены, художницы В. Степановой). В этом номере художникам удалось применить чисто дизайнерский способ работы с фотографией — способ превраще-

ния плоской страницы в объемную. Принцип складывания и раскладывания плоскости оказался эффективным. Стоило потянуть за сложенные уголки в некоторых местах, как на полосе раскладывалось то или иное скрытое изображение, причем постепенно, в несколько стадий подводя к окончательной композиции.

Номер, посвященный лесу (1936, № 8), также оформленный А. Родченко и В. Степановой, напротив, почти не трансформирован. Он решен внешне спокойно. Но здесь умело были обыграны различные фактуры дерева. Снимок среза деревянного шпона вынесен на обложку. Страницы передавали изящную графическую фактуру кроны деревьев или индустриальный ритм из штабелей досок и бревен. На развороте, посвященном морским судам, перевозящим лес, была вклеена небольшая раскладная книжечка с данными об экспорте древесины в СССР. Эта своеобразная «книжка в книге» как бы подчеркивала родство леса и бумаги, из которого она изготовлена. Разница масштабов огромных страниц журнала и крошечной книжки придавала оформлению поэтическую окраску.

По поводу выхода этого номера английская пресса писала: «Никогда ничего подобного по лесной торговле не издавалось. Опубликованный номер демонстрирует, что достижения Советского Союза не ограничивались промышленной областью, что не меньший повод для гордости представляют сами фотографии, расположение материала, искусство печати, которыми воспользовались советские журналисты для показа истории советского леса». Номера журналов «СССР на стройке», посвященные лесу и парашютному спорту, демонстрируют не только чисто композиционные приемы работы с фотографиями. Смысловой подбор материала оказывается не менее важным в создании выразительного и убедительного зрительного ряда. Родченко и Степанова понимали, что нужно разнообразить исходный материал для монтажа. Должны появляться снимки, как случайные сюжеты, которые

МОНТАЖНЫЕ ПОЛОСЫ ИЗ НОМЕРА, ПОСВЯЩЕННОГО ПАРАШУТНОМУ СПОРТУ



ФОТОГРАФИИ ИЗ НОМЕРА, ПОСВЯЩЕННОГО СТРОИТЕЛЬСТВУ БЕЛОМОРСКО-БАЛТИЙСКОГО КАНАЛА



меняют эмоциональную окраску восприятия основной темы. Только в этом случае из отдельных фотографий может получиться «фотофильм». Так, например, для достижения смысловой и образной нагруженности разворота, посвященного ритму рабочего дня в лесной промышленности, в монтаж страниц была включена фотография настенных часов, висевших у Родченко в мастерской. С той же целью в фоторассказе о прыжке девушки-парашютистки появляются сцены городской жизни, снятые с верхних точек.

Структура разворотов, точность композиции номера вытекали из принципа работы над ним художников.

А. Родченко и помогавшая ему В. Степанова заранее, до съемок, рисовали точный макет. Исходя из последовательности будущих сюжетов, смены крупных и мелких планов, безошибочно заказывали фото-репортерам необходимые снимки. Целый ряд фотографий был снят по вычерченными ими композициям. В середине 30-х годов в мастерской Родченко на улице Кирова в Москве действовал своеобразный центр творческой фотографии. Здесь обсуждались планы выездных съемок Г. Петрусова, Я. Халипа, М. Прехнера, Б. Игнатовича и других советских фотомастеров. Здесь принимались их работы для журнала, а потом и для специальных фотоальбомов («10 лет Узбекистану», «Первая Конная», «20 лет РККА», «Красная Армия»).

Работа Родченко и Степановой была подобна деятельности режиссера, сценариста и оператора фильма одновременно. Не случайно в выходных данных многих изданий указано: «Авторы художественного оформления и построения — А. Родченко и В. Степанова».

Деятельность Родченко как фотографа и как художника в журнале «СССР на стройке» способствовала открытию новых возможностей воздействия иллюстративного материала на читателя. Подача фотографий в разном тоне, цвете, монтаж фотографий по заданному макету, наконец, применение «пространственной» фотографии — все это, с одной стороны, положительно сказалось на оформлении книг и журналов, а с другой, — способствовало повышению профессионального уровня мастеров советской фотографии.

РЕТРОФОТО

Знаете ли вы?..

Что проявляющее вещество гидрохинон было открыто сто лет назад! И что тогда же впервые была пущена в продажу бромосеребряная бумага!

Вот как выглядел проявитель для этой бумаги: Сернистокислого натра 40 г Гидрохинона 5 г Воды дистиллированной . . 150 см³.

Русский журнал «Фотограф» в 1884 году приводил к нему следующие пояснения: «Когда все растворится, то прибавляют поташу 50 г. Для проявления берут воды 300 см³ и прибавляют раствора 50 см³. Раствор держится очень хорошо и годен для путешествий»; «...лучшего проявителя для моментальных снимков не существует, гидрохинон вызывает все подробности в тенях и вместе с тем дает изображению силу...»; «...гидрохинон не оставляет пятен на руках...».

Что журнал «Фотограф» давал советы, которые не следует забывать и сто лет спустя!

Например: «Кювету во время проявления негатива надо покачивать. Качание кюветы ускоряет проявление и способствует получению незавуалированного негатива. В местах поверхности слоя, где произошло восстановление серебра, проявитель окисляется, и аммиак превращается в бромистый аммоний, который, как известно, задерживает ход проявления. В местах же слоя, подвергшихся слабому действию света, аммиак в неизменном виде проникает почти насквозь. Если проявитель оставить в покое, то света негатива проявятся медленно, а тени успеют завуалироваться, причем с обратной стороны негатива изображение будет позитивным».

Или: «Для наклеивания фотографий на паспорт рекомендуется вещество следующего состава:

Декстрина 1 часть Воды 1 часть Метилового спирта 2 части Смешайте алкоголь с водой, разотрите в этой смеси декстрина, пока не получится однородное тесто, и нагревайте в водяной бане столько времени, сколько нужно, чтобы образовался прозрачный раствор коричневого цвета».

Технический прогресс и эргономика

Долгое время повышение качества фотоаппаратуры связывалось исключительно с понятием «технический прогресс». Казалось, стоит еще немного автоматизировать камеру, и получить высококачественную фотографию станет предельно просто. Но именно теперь, когда на этом пути достигнуты определенные успехи, следует задаться вопросом: действительно ли автоматической камерой работать легче? Не создает ли автоматика дополнительных сложностей? Во всех ли отношениях новые камеры лучше старых?

Как это ни парадоксально, число операций по обслуживанию новых, насыщенных электроникой фотокамер не сократилось, а возросло. Автоматическую камеру надо зарядить не только фотоэлементом, но и элементами питания. Работоспособность последних приходится контролировать. Понадобился специальный орган для установки светочувствительности фотоматериала. В начале съемки фотокамеру необходимо включить, в конце — выключить. При зарядке пленки для проматывания «нулевых» кадров надо либо отключить автоматику, либо снять крышку с объектива и направить его к источнику света, так как автомат диафрагмы ряда камер при недостатке света блокирует спусковую кнопку, а автомат выдержки в темноте держит затвор открытым, что при попытке действия курком может привести к поломке. Поэтому в некоторых моделях механизм взведения затвора дополнен устройством, выключающим его на время проматывания засвеченного начала пленки вплоть до первого кадра.

Даже эти простые примеры иллюстрируют лавинообразный характер процесса автоматизации современной камеры, когда каждый шаг неизбежно приводит к необходимости дальнейшего усложнения конструкции, что, в свою очередь, делает ее более уязвимой и прихотливой.

Одновременно с развитием автоматических систем все большее значение приобретает возможность вмешиваться в работу автоматики или действовать в обход ее. Правильнее даже сказать, что в престижной, высококлассной фотоаппа-

ратуре автоматика допускается только при условии возможности ее отключения. Примером тому может служить устройство для многократной съемки на один кадр, представляющее собой не что иное, как выключатель транспортирующего механизма, который заблокирован в простых моделях с механизмом взведения затвора.

Каждое нововведение, призванное повысить оперативность фотокамеры, одновременно усложняет работу с ней. Так, введение прыгающей диафрагмы привело к появлению репетитора, необходимого для контроля глубины резкости на установленном значении относительного отверстия. Вслед за этим пришлось усложнить систему TTL с тем, чтобы экспонометрия работала как при полностью открытой, так и при закрытой диафрагме. Сама система TTL обросла корректором экспозиции для внесения необходимой в ряде случаев поправки и переключателем способа светозамера, позволяющим производить экспониметрические замеры либо интегрально по всему полю, либо локально. В некоторых автоматических камерах, помимо этого, появился специальный репетитор памяти, позволяющий определять предварительную экспозицию по части сюжета, а затем кадрировать его любым, самым причудливым образом. Ни для кого не может быть неожиданной мысль о том, что автоматика не освобождает фотографа от необходимости думать во время съемки. Ни автомат выдержки, ни автомат диафрагмы, ни программный автомат, ни тем более автомат, осуществляющий подбор длительности светового импульса лампы-вспышки не взаимозаменяют и не исключают друг друга. В одних случаях самое важное для нас — размыть нерезкостью мешающий задний план или, наоборот, обеспечить максимальную глубину резкого пространства, и тогда разумно пользоваться автоматом выдержки. В других случаях, когда нужно передать движение смазанностью изображения или, напротив, застывшую фазу движения, уместно применение автомата диафрагмы. В условиях непрерывно ме-

няющейся освещенности решать эти задачи без автоматики затруднительно, а иногда и невозможно. Значит, в обязанности фотографа теперь входит выбор автоматического режима и способа светозамера, а также введение необходимой коррекции. Да, новые автоматизированные камеры позволяют быстрее отреагировать на изменения условий съемки. Но если в старых дальнометрических камерах, требовавших предварительной установки выдержки и диафрагмы, непосредственно во время съемки использовались только орган фокусировки, курок взведения затвора и спусковая кнопка, то в современных зеркальных камерах в число оперативных элементов попадают дополнительно: регулятор выдержки, регулятор диафрагмы, репетитор диафрагмы, переключатель режимов автоматики, переключатель режимов светозамера, корректор экспозиции, репетитор экспониметрического устройства, репетитор экспониметрической памяти, а иногда еще и выключатель повторной экспозиции. Для полноты картины можно назвать еще кольцо зуммирования на объективе с переменным фокусным расстоянием и переключатель «макро», которые имеют ряд современных объективов. Если камера оснащена моторным приводом и регистратором даты, число кнопок и выключателей еще более увеличивается.

Размещение всего арсенала новых органов на корпусе традиционной малоформатной камеры само по себе вырастает в проблему, тем более серьезную, что все новые свойства аппарата обретают ценность только в том случае, если они практически реализуемы в процессе съемки. Неудобно расположенный переключатель не позволит фотографу при изменившихся условиях съемки мгновенно перейти на другой режим, и тогда скоростные возможности камеры останутся неиспользованными и ничего не дадут для изобразительной структуры фотографии. Само собой разумеется, что обслуживание обширной «клавиатуры» кнопок требует не только крепких навыков, но и специфической беглости пальцев, наподобие той,

которую путем длительных упражнений вырабатывают музыканты.

В этих условиях особенное значение приобретает эргономика фотокамеры. Накопленные многими поколениями профессионалов приемы работы должны тщательно образом учитываться при проектировании моделей будущего. И тут уместно подумать о преемственности моделей различных поколений. Разумно ли переносить на другую сторону спусковую кнопку, как это сделано в «Киеве-6С», или барабан установки выдержки, как в «Киеве-17»?

К сожалению, имеется определенное расхождение во взглядах тех, кто создает фотоаппаратуру, и тех, кто ею пользуется. Многие ведущие специалисты-конструкторы до сих пор полагают, что автоматика вводится в фотокамеру для того, чтобы облегчить фотолюбителю ее эксплуатацию. Между тем высокий результат зависит не от одного только верно экспонированного мелкозернистого негатива.

По-видимому, правильно будет говорить о том, что, благодаря повышению оперативности, автоматические камеры не становятся лучше или универсальнее в общем смысле этого слова, но создают предпосылки для съемки в таких условиях, когда аппарат старой конструкции оказывается бессильным. Возросшая оперативность должна помочь в реализации новых художественных замыслов, в открытии новых подходов к известным темам, в постановке новых изобразительных задач.

Каковы будут приобретения в этом смысле, покажет будущее. Однако уже сейчас ясно, что за то время, которое затрачивалось прежде на экспониметрический контроль и настройку для съемки одного кадра, теперь можно отснять целую пленку. Следовательно, надежность камеры должна быть увеличена, поскольку ее ресурс расходуется в более короткий срок. (Между тем ресурс новых «Зенитов» в два раза меньше, чем старых.) В старой фотокамере можно было примириться с появляющимся при длительной эксплуатации люфтом оптического блока объектива, так как съемка происходила в сле-

дующей последовательности: светозамерение, фокусировка, кадрирование, нажатие на спуск. Теперь левую руку уже не снимают с фокусирующего кольца, она не прекращает своего движения, и люфт оптического блока приводит к сдвигу изображения. В момент открытия затвора это создает смазанность изображения на негативе. Не менее важным сейчас является и сохранение постоянного усилия на фокусирующей оправе объектива при наводке во всем диапазоне расстояний независимо от температуры и сроков эксплуатации.

Новизна ситуации в современном фотоаппаратостроении состоит в том, что на первый план выступают факторы, не привлекавшие прежде серьезного внимания. Так, уменьшению смазанности изображения в результате спускового толчка способствует преобладающее в новых моделях движение ламелей затвора сверху вниз: в этом случае спусковой толчок придается на нижнюю (по изображению) часть кадра, где реже расположены информативные детали композиции. К фактическому уменьшению спускового сдвига приводит также тенденция увеличения горизонтального периметра охватываемой правой рукой части камеры и сокращение ее вертикального габарита, благодаря чему камера удобнее лежит на ладони, создавая лучший упор для спускового усилия. Для этого в ряде камер с правой стороны появилось булеобразное утолщение или специальная рукоятка моторного привода. Это увеличивает вес и габариты камеры, однако ее значительно удобнее держать как при съемке горизонтальных, так и вертикальных кадров.

У некоторых моделей современных зеркальных камер расстояние от основания корпуса до спусковой кнопки вплотную приблизилось к 70 мм, в то время как у нового «Зенита-19» оно увеличилось до 96 мм. В «Киеве-17» сокращены размеры охватываемой правой рукой части корпуса при увеличении их с левой стороны.

К сожалению, наши дизайнеры совершенно не уделяют этому внимания. Становится очевидным, что высокие технические параметры сами по себе не делают фотокамеру высококлассным инструментом. Сегодня можно создать аппарат с рекордными характеристиками, работать с которым будет практически невозможно. Особенно досадно, когда ухудшение

эксплуатационных возможностей непосредственно вытекает из факта обогащения камеры электроникой. Конечно, оценка эксплуатационных свойств — дело весьма сложное. Если уровень технического качества может быть четко охарактеризован и описан цифровыми показателями, то эксплуатационные достоинства и недостатки трудно оценить объективно, а еще труднее учесть при проектировании. Критерии «плохо — хорошо», «нравится — не нравится», «удобно — неудобно» — зыбки и расплывчатые. Но именно они, в конечном счете, определяют подлинное качество изделия. Потому что техническое совершенство — это только сумма потенциалов, которые могут быть использованы в процессе фотографического творчества, а могут остаться ненужными излишествами. О каких преимуществах системы TTL можно говорить применительно к «Зениту-TTL», если он поглощает на светозамерение более половины световой энергии, а глаз при этом попадает в режим сумеречного зрения, исключая возможность точной фокусировки при обычном рабочем освещении интерьера? Имеет ли смысл вводить прыгающую диафрагму, если усилие на спуске затвора возрастет до величин веса самой камеры? Можно ли говорить про достоинства автоматического выбора экспозиционных параметров, если для отработки цикла светозамера ход спусковой кнопки увеличивается более чем на полсантиметра? Надо ли гнаться за ускорением отброса лепестков прыгающей диафрагмы, ухудшая их чернение до такой степени, что светорассеяние в камере увеличивается в два раза? Такие способы «усовершенствования» дают повод думать, что новая фотокамера — обязательно камера с новыми недостатками.

Все фирмы, производящие те или иные приборы, управляемые человеком, уделяют сегодня эксплуатационным «мелочам» самое пристальное внимание, понимая, что пренебрежение оперативными свойствами обернется для них качественным отставанием. В съемочной аппаратуре к таким «мелочам» можно причислить мягкие наплечные ремни регулируемой длины, эластичные бленды, размеры которых уменьшаются за счет сминания, быстросъемные крышки объективов — они весьма существенно сокращают время непроизводительных затрат при съемке и создают большое удобство

в работе. К более важным можно отнести и уменьшение реакции курка при повороте, так как это создает отчетливое ощущение завершенности каждого цикла взвода затвора. Весь процесс взвода затвора во многих наших камерах не вызывает осязаемого ощущения конца перемотки пленки и причает к повторному дотягиванию курка. Подобные «пустяки», помноженные на увеличенные числа органов управления, вырастают в решающий аргумент при оценке эксплуатационного качества аппаратуры.

Признание фотокамеры высококлассным изделием на основании только одних благополучных технических характеристик сегодня не может восприниматься всерьез. С выпуском фотоаппарата только начинается осуществляться та главная цель, для которой он создан. Этой простой очевидности не должны упускать из поля зрения люди, занятые проектированием и производством фотоаппаратуры, и не сбрасывать со счетов вопроса удобства эксплуатации в угоду технологичности и рентабельности. Считается, что автоматизация фотоаппаратуры компенсирует и повышает ее уязвимость, и потерю многих привычных эксплуатационных достоинств. Однако далеко не всегда ухудшения эргономического порядка являются неизбежным следствием автоматизации камеры. Во многих случаях это только результат неумажительного отношения к уже накопленному опыту.

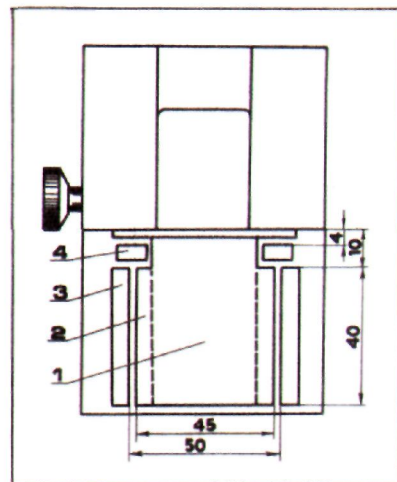
Одна из важнейших особенностей прогресса состоит в преемственности лучших достижений прошлого. Поэтому, хотя и принято говорить, что, приобретая, мы всегда что-то теряем, вряд ли стоит сознательно возводить этот горький парадокс в ранг принципа технического прогресса.

П. БОЯРОВ

● Для устранения сбоя счетчика кадров фотокамеры «Любитель-166» при съемке кадров в конце фотопленки из-за люфта и неплотного прилегания крышки к корпусу Н. Брюно из Брянска предлагает поджать пружину замка, предварительно ослабив крепящие винты. Если дефект таким образом не устраняется, необходимо снять замок и осторожно подогнуть его планку в направлении к крышке камеры на 5—10°. Эти меры также предотвращают и самопроизвольное открытие камеры.

● Для того чтобы латунная скоба на приемной катушке фотоаппарата «Вилля» не проворачивалась в процессе эксплуатации, фотолюбитель А. Уманчук из г. Славянска предлагает засверлить отверстие в штоке Ø1 мм на глубину 1 мм и закернить латунную скобу.

● Читатель М. Либкинд из Москвы предлагает использовать резак для диапозитивов РД-35 и для монтажа слайдов в картонные стандартные рамки. Для этого (см. рисунок) матовое стекло 1 снимается, верхние плоскости корпуса 2 выпиливают лобзиком и переклеивают их дихлорэтаном на расстоянии 50 мм на корпус 3. Для фиксации рамок приклеивают два упора 4. По форме получившегося отверстия выпиливают и вставляют новое матовое оргстекло. Склеивание рамок и монтаж диапозитивов производят на столике РД-53, а затем переносят смонтированный слайд под груз до полного высыхания рамок



«Беларусь СБ-2» после модернизации

В последние годы многие фотолюбители начали устанавливать в фотоувеличителях различные источники света, включая галогенные, с концентрированным теплом накала. Основные преимущества таких источников света * прежде всего в более высокой и равномерной освещенности поля экрана, в повышении резкости изображения и увеличении глубины фокусирования, а также в повышении контраста изображения и полной отдаче разрешающей способности объектива.

Установка «точечных» источников света в профессиональных среднеформатных увеличителях связана с дополнительной настройкой, отладкой, а подчас и значительными конструктивными изменениями.

Одним из таких отечественных увеличителей является «Беларусь СБ-2» для форматов от 24×36 мм до 9×12 см, укомплектованный системой осветителей, зеркальной приставкой для точной наводки на резкость, специальной сменной головкой с встроенным фотоаппаратом для репродуцирования оригиналов на 35-мм пленку. Предлагаем вниманию читателей модернизацию фотоувеличителя при установке «точечного» источника света — кинолампы К17-170. Технические данные лампы: напряжение 17 В, мощность 170 Вт, яркость не менее $20 \cdot 10^6$ кд/м², средняя продолжительность горения 30 ч, габариты: $\varnothing = 27$ мм, $l = 155$ мм. Значительные конструктивные изменения внесены в осветительную систему увеличителя и в узел крепления объектива, изготовлен новый свето-защитный кожух и осуществлен подвод принудительной вентиляции.

Настройка увеличителя.

Установка «точечного» источника света требует соблюдения параллельности плоскостей всех основных элементов системы: конденсора, негативной рамки, объектива, стола. От точности монтажа этих элементов зависит работа всего прибора. Монтаж начинается с установки осветительной системы 8 (рис. 1).

Затем с помощью регулируемых опор 22 стол 1 выверяется горизонтально по уровню и в дальнейшем служит базовой поверхностью. Аналогично по уровню выставляется опорная плоскость 20, жесткость крепления которой в заводском исполнении недостаточна и требует усиления. Вертикальность установки штанги 12 на поворотной платформе 19 проверяется в двух взаимно перпендикулярных плоскостях. Далее монтируется консоль 17 с рамкодержателем 6. Проверяя его горизонтальность по уровню, фиксируют рамкодержатель зажимной гайкой 16. Направляющая 2 закрепляется вертикально в рамкодержателе и обрезается до необходимой длины. Плоскость 4 объектива выверяется также по уровню и должна быть строго параллельна столу 1. Далее приступают к совмещению оптических осей осветительной системы, конденсора и объектива. Контроль этой операции проводится при максимальном значении диафрагмы объектива. Изображение тела накала лампы должно лежать в точке пересечения оптической оси системы и экрана стола. Точную регулировку наклона объектива осуществляют винтами 2 (рис. 3) по тестовому негативу (линейный растр — 40 лин/мм), добиваясь равномерной резкости по диагоналям кадра.

В процессе эксплуатации увеличителя наблюдается нарушение параллельности плоскостей системы. Поэтому с целью повышения жесткости консольного узла объектива нами была использована ходовая часть микроскопа с микровинтом, на которую крепится консоль объектива 4 (рис. 1). Защитный кожух 10, изготовленный заново, покрыт внутри черной матовой краской.

Осветительная система. Кинолампа К17-170 8 (рис. 2) установлена цоколем вниз — рабочее положение лампы. Поэтому в осветительную систему введено поворотное зеркало 6 с внешним отражательным слоем. Несущая конструкция системы — литая часть фонаря 5. Узел крепления лампы выполнен аналогично идентичному узлу кинопроек-

тора КПЛ-10. Дополнительно введена поворотная ось 13 на основании 12, которая позволяет с помощью винта 14 устанавливать тело накала лампы перпендикулярно оптической оси системы.

Схема осветительной системы обеспечивает равномерное освещение негатива, и изменение масштаба увеличения не требует дополнительной ее настройки. Расстояние лампа — конденсор — 250 мм, а расстояние от плоскости конденсора до плоскости негатива оставлено без изменения. Габаритный расчет зеркала произведен графически.

Узел крепления объектива.

Заводская конструкция крепления объектива не обеспечивает достаточной жесткости и возможности регулировки угла наклона. Эти недостатки устраняются тем, что объектив 1 (рис. 3) устанавливается на плату 5 объективодержателя с помощью четырех винтов. В свою очередь плата 5 закрепляется тремя регулировочными винтами 2 на консоли объективодержателя 3. Кольцо 4 из микропористой резины выполняет роль пружинного элемента.

Негативная рамка. Для исключения смещений закрытой рамки в ее конструкцию были введены направляющие штифты, которые входят в отверстия верхней части рамки.

Электросхема. Выполнена в отдельном блоке и включает в себя автотрансформатор типа ЛАТР РНО-250-2, реле времени БРВ-2, вентилятор с матерчатый фильтром для обдува лампы, который соединяется с кожухом 10 (рис. 1) гофрированным шлангом.

Все расчеты проводились для конденсора $\varnothing 114$ мм и штатного объектива «Индустар-58У», но схема дает хорошие результаты и для негативов 6×6 и 6×9 см при замене конденсора и объектива на соответствующие. Предварительная оценка показала, что разрешающая способность представленной системы составляет 50 лин/мм по всей площади негатива.

В. СОКОЛАЕВ,
А. ТРОФИМОВ

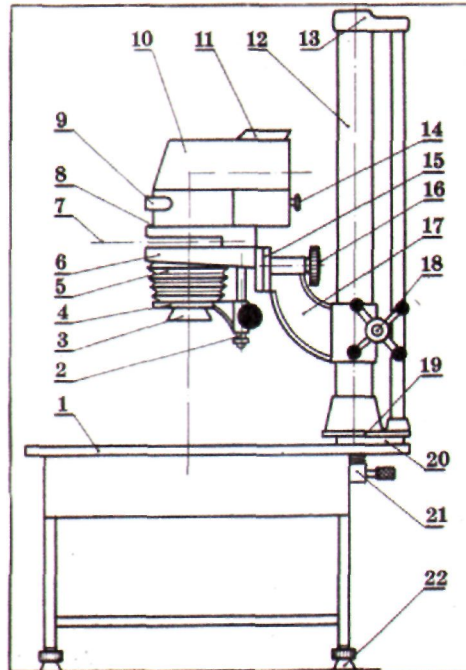


РИС. 1. ОБЩИЙ ВИД УВЕЛИЧИТЕЛЯ: 1 — СТОЛ; 2 — НАПРАВЛЯЮЩАЯ; 3 — ОБЪЕКТИВ; 4 — КОНСОЛЬ ОБЪЕКТИВОДЕРЖАТЕЛЯ; 5 — СВЕТОЗАЩИТНЫЙ МЕХ; 6 — РАМКОДЕРЖАТЕЛЬ; 7 — ПЛОСКОСТЬ НЕГАТИВА; 8 — ОСВЕТИТЕЛЬНАЯ СИСТЕМА; 9 — ЛОТОК; 10 — ВЕРХНИЙ ЗАЩИТНЫЙ КОЖУХ; 11 — ВЕНТИЛЯЦИОННОЕ ОТВЕРСТИЕ; 12 — ШТАНГА; 13 — ОГРАНИЧИТЕЛЬ ХОДА; 14 — БАРАШЕК; 15 — УЗЕЛ ПОВОРОТА; 16 — ЗАЖИМНАЯ ГАЙКА; 17 — КОНСОЛЬ; 18 — РУЧКА; 19 — ПОВОРОТНАЯ ПЛАТФОРМА; 20 — ОПОРНАЯ ПЛОСКОСТЬ; 21 — ФИКСИРУЮЩИЙ МЕХАНИЗМ; 22 — РЕГУЛИРОВОЧНЫЕ ОПОРЫ

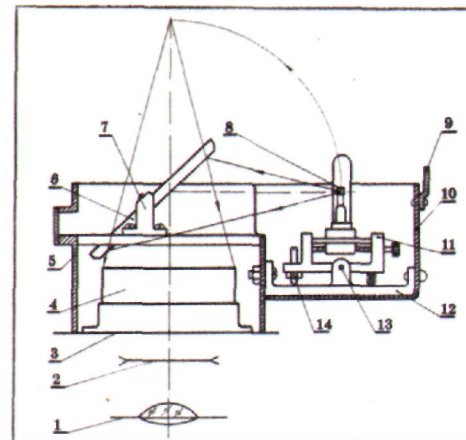


РИС. 2. ОСВЕТИТЕЛЬНАЯ СИСТЕМА: 1 — ПЛОСКОСТЬ ОБЪЕКТИВА; 2 — НЕГАТИВ; 3 — ПЛОСКОСТЬ КОНДЕНСОРА; 4 — КОНДЕНСОР; 5 — КОРПУС ФОНАРИ; 6 — ПОВОРОТНОЕ ЗЕРКАЛО; 7 — УЗЕЛ КРЕПЛЕНИЯ; 8 — ТЕЛО НАКАЛА ЛАМПЫ; 9 — СВЕТОЛОВУШКА; 10 — СВЕТОЗАЩИТНЫЙ КОЖУХ (НИЖНЯЯ ЧАСТЬ); 11 — УЗЕЛ КРЕПЛЕНИЯ ЛАМПЫ; 12 — ОСНОВАНИЕ; 13 — ОСЬ; 14 — РЕГУЛИРОВОЧНЫЙ ВИНТ

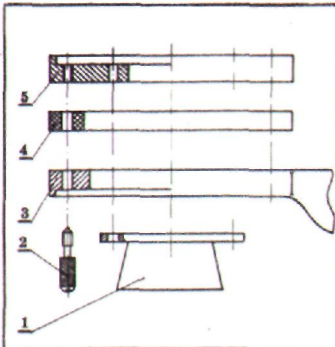


РИС. 3. УЗЕЛ КРЕПЛЕНИЯ ОБЪЕКТИВА: 1 — ОБЪЕКТИВ; 2 — РЕГУЛИРОВОЧНЫЙ ВИНТ; 3 — КОНСОЛЬ ОБЪЕКТИВОДЕРЖАТЕЛЯ; 4 — КОЛЬЦО; 5 — ПЛАТА

* А. Кек. Резервы «точечного» источника света в увеличителе. «СФ», 1978, № 12.

«Фотосинемамагазин» о качестве объективов

Парижский журнал «Фотосинемамагазин» регулярно публикует результаты проведенных им испытаний фототехники. В своих оценках авторы тестов стараются избегать симпатий к продукции какой-либо фирмы. Один из номеров журнала представляет 28 штатных объективов производства ФРГ, Японии, ГДР и СССР для 35-мм камер. Среди главных тенденций журнал отмечает стремление многих фирм упростить производство за счет введения технологичных (но не всегда долговечных) материалов — пластмасс в оправы и дюрала в байонетных замках. Критериями высокого качества являются не только оптические, но и механические свойства объективов, предположительная долговечность их работы. Общее мнение о качестве современных штатных объективов определено как хорошее, однако почти каждый из них имеет свои недостатки, часто это повышенные aberrации, не говоря уже о дисторсии. Ослабление освещенности по краям поля порою превышает одну ступень экспозиции, а некоторые объективы, рекламируемые как имеющие светосилу 1,4, на деле имеют 1,8. Не всегда объективы известных фирм самые лучшие, тем более если они выпускаются в компактном исполнении. К примеру, «Цейс 1,4/50» для камеры «Контакс» совместного производства ФРГ — Японии при рекордном значении разрешения по краю поля при диафрагме 5,6 (73% на 40 пар линий) имеет сильную aberrацию — не сводит лучи разных длин волн в одной фокальной плоскости и дает нерезкое изображение при открытой диафрагме. Однако авторы тестов все же считают, что все проверенные объективы можно считать хорошими, а некоторые, в том числе «Инду-стар 3,5/50», очень хорошими. Приводим резюме французского журнала по четырем объективам. «Кэнон 1,4/50» (рис. 1). Новый тип байонета из нержавеющей стали. Поводки плавающей диафрагмы из стали. Преселектор диафрагмы на шариках. Мнение журнала: при 1 : 1,4 наблюдается некоторое искривление по полю, исче-

зающее с уменьшением диафрагмы. Разрешение хорошее по центру и по краям. В центре 36 пар линий при контрасте 40% (20 пар по краям) или 35%-ный контраст на 40 пар линий (26,5% по краям). Оптимальная диафрагма: 5,6 для всего поля. В центре 120 пар линий при контрасте 40% (по краям 116), или 76%-ный контраст на 40 пар линий (73% по краям). Это исключительно высокое качество на много превосходит достигаемое некоторыми объективами с диафрагмой 1,8. Астигматизм: показатели очень хорошие при диафрагме 16 и хорошие при 22, нормальные при 5,6 и 8,0. Астигматизм: при диафрагме 8 кривая на диаграмме укладывается в зону между «хорошим» и «очень хорошим». Виньетирование: при диафрагме 1,4 освещенность по краям составляет 46% освещенности в центре, различие в освещенности исчезает при диафрагме 2,8. Дисторсия: нулевая, что встречается не часто. «Лейтц-М 1,4/50» (рис. 2). Очень толстая оправа из черного анодированного дюрала. Подвижная часть из бронзы, байонет из хромированной бронзы укреплен четырьмя мощными винтами, диафрагма из 12 лепестков. Мнение журнала: при диафрагме 1,4 наблюдается некоторое искривление поля, не полностью исчезающее при уменьшении диафрагмы. В центре 25 пар линий при контрасте 40% (21 по краям), или 22%-ный контраст на 40 пар линий (15% по краям). Изображение несколько слабее по краю. В центре изображение оценивается от удовлетворительного до хорошего. Оптимальная диафрагма: 8,0 для всего поля, с очень хорошим разрешением в центре и хорошим — отличным по краям: 88 пар линий при контрасте 40% по центру, 59 пар по краям, или 67%-ный контраст на 40 пар линий по центру, 60% по краям. Дифракция: слабая. Кривая при 1 : 16 очень хорошая для центра и для краев. Астигматизм: пренебрежимо мал. Виньетирование: данные при полностью открытой диафрагме не приводим, чтобы не подвергать себя нападкам со стороны приверженцев «лейки». Винье-

тирование исчезает с 1 : 2,0. «Никон 1,4/50» (рис. 3). Оправа из толстого дюрала. Надежный байонет из бронзы крепится на пяти винтах. Преселектор стальной. Мнение журнала: при 1 : 1,4 наблюдается искривление поля, не полностью исчезающее при диафрагмировании. При 1 : 1,8 25 пар линий в центре при контрасте 40% (8 по краям), или 20%-ный контраст на 40 пар линий (1% по краям). Оптимальная диафрагма: 8,0 по всему полю: в центре 74 пары линий при контрасте 40% (45 по краям), или 58%-ный контраст на 40 пар линий (46% по краям). Отличное изображение в центре, хорошее — по краям. Дифракция: заметная. При 1 : 16 качество хорошее по всему полю. Астигматизм: по нашим критериям при 1 : 8,0 хорошее качество. Виньетирование отсутствует. «Гелиос 2/58» (рис. 4). Замечательные механические качества: оправа из дюрала толщиной 3 мм, диафрагма из 8 лепестков. Мнение журнала: при 1 : 2,0 «Гелиос» дает заметное искривление поля, не вполне исчезающее при диафрагмировании, но вполне допустимое при 1 : 4,0. При 1 : 2,0 изображение хорошее: 30 пар линий при контрасте 40% (15 по краям), или 35%-ный контраст на 40 пар линий (8,5% по краям). Оптимальная диафрагма: 8,0 в центре, 8 или 16 по краям. Изображение отличное по центру, хорошее по краям. В центре 88 пар линий при 40%-ном контрасте (46 по краям) или 72%-ный контраст на 40 пар линий (49% по краям). Дифракция: при 1 : 16 незначительная по всему полю, ограниченная в центре, отсутствует по краям. Астигматизм: нуль. Виньетирование: заметное при полностью открытой диафрагме: освещенность по краю составляет 25% от освещенности в центре. Разница исчезает при 1 : 3,5. Дисторсия: очень слабая, 0,1 мм. Вывод: объектив с прекрасными механическими качествами. Изображение несколько смягченное при полностью открытой диафрагме; при диафрагмировании — отличное изображение по всему полю. Со-

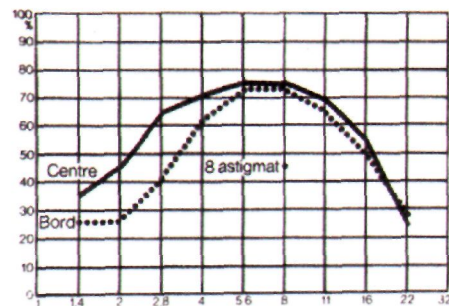


РИС. 1

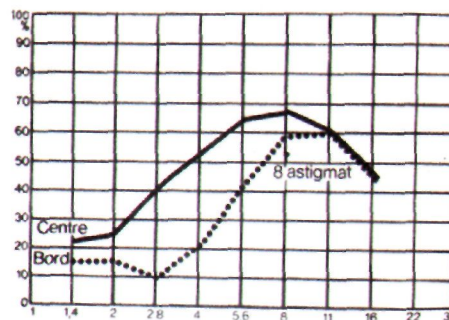


РИС. 2

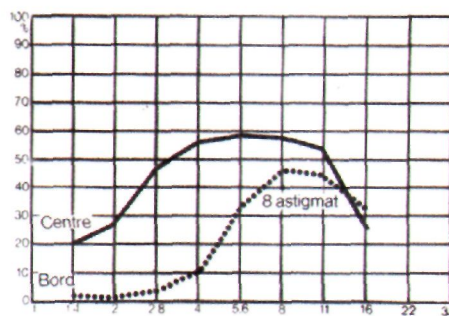


РИС. 3

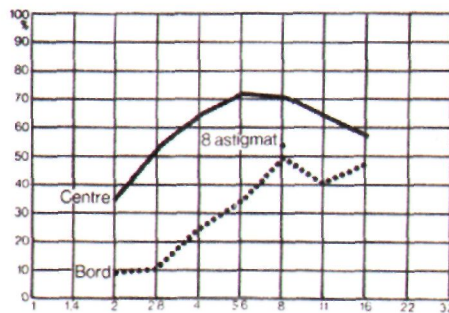


РИС. 4

отношение качество — цена непревзойденное. Как видно из этих данных журнала, уровень оптического класса современных штатных объективов примерно одинаков, и резервы качества фотографического изображения зависят не столько от марки объектива, сколько от комплекса лабораторной обработки.

А. ДОБРОСЛАВСКИЙ

Примечание: Приводимые графики построены в координатах диафрагма — разрешающая способность (% контраста на 40 пар линий). Сплошная линия — центр поля, пунктир — края.

Шаг за шагом — к мастерству

В наступившем году будет продолжена публикация цикла материалов для начинающих фотолюбителей. Однако прежде чем приступить к этому, редакция считает необходимым остановиться на нескольких общих советах.

Для многих из тех, кто купил фотоаппарат, он делается постоянным спутником в жизни. И чем больше человек снимает, тем увлекательнее становится для него это занятие. Но фотография требует терпения. Впечатление, что сделать снимок очень просто, — только кажущееся. Нетрудно сделать плохой снимок, хорошая фотография всегда связана с большой и нелегкой работой.

Фотография требует методичности. Лишь постепенно, шаг за шагом, можно подняться по ее ступенькам к вершинам технического и творческого мастерства. Фотография требует времени и знаний. Ни в какой книге нельзя собрать или найти советы на все случаи жизни, и лишь собственный опыт, грамотное отношение к существу выполняемой работы, умение самостоятельно разбираться в ней — залог успеха.

Говорят, что для фотографа объективность — это привычка объяснять свои неудачи несовершенством объектива, а чужие успехи — достоинствами камеры, которой у него нет. В этом, не лишенном юмора, афоризме много жизненной правды. Мода на технику далеко не безобидна, она отвлекает от главного. Правильное отношение к фотоаппарату не более как к инструменту, с помощью которого воплощаются замыслы, образно сформулировано известным английским фотографом С. Робертсоном: «Помните о том, что ваша камера — не хромированный медальон на шее. Это продолжение ваших глаз в такой же мере, как автомобиль — продолжение рук и ног. Практикуйтесь с ней до тех пор, пока не выработаете абсолютного автоматизма и уверенности, пока не будете знать совершенно точно, чего можно добиться с этим набором кнопок и рычажков». Эти слова не только отражают существо дела, но и подчеркивают одну из опасностей частой смены аппаратуры — потерю навыков работы с ней. Удачный снимок,

особенно репортажного характера, когда успех дела решают доли секунды, требует полного автоматизма в обращении с техникой.

Идеальной камеры не существует, иначе существовала бы только она. В обилии моделей любая из них при своем рождении создается для решения тех или иных задач, удовлетворения больших или меньших потребностей. «Хороший снимок можно сделать и консервной банкой» — эта гипербола знаменитого французского фотомастера Анри Картье-Брессона целиком подтверждается снимками наших дедов. Фотоаппарат снимает не сам, даже если он полный автомат. Предположение, что чем он дороже или уникальнее, тем несравненное его достоинства, относительно. Дорогое оборудование дорого, в первую очередь, не потому, что само делает хорошие снимки, а потому, что позволяет делать их более оперативно, в сложных или специфических условиях. Это не преувеличение. Конечно, фотоаппарат более высокого класса более тщательно изготавливается и отлаживается, снабжается высококачественной оптикой и дополнительными приспособлениями. Но заложенные в нем потенциальные возможности еще нужно уметь извлечь. А это зависит уже от фотографа, его подготовки, навыков, умения. Хороший фотоаппарат хорошо снимает только у хорошего фотографа, и следует признать, что плохих камер все-таки много меньше, чем плохих фотографов. На определенном этапе вы сами увидите, что доросли до того уровня, когда имеющееся оборудование перестает вас удовлетворять. Тогда, и только тогда, следует обзаводиться новым.

Еще одно распространенное заблуждение — вера в особый таинственный проявитель, рецепта которого вы не знаете и который иногда очень хочется создать самому. Здесь тоже будет уместна цитата — цитата из руководства фирмы «Орво»: «Со времен наших дедов особенно усердные фотолюбители охотно сами готовили свой проявитель. Очень часто они думали, что нашли «тайную формулу», с помощью которой получают особо мелко-

зернистые и выравненные негативы или которая приводит к выигрышу в чувствительности. Но поверьте нам, что все крупные производители пленки на земном шаре перепробовали все имеющиеся комбинации рецептов и могли потратить на это больше времени, чем фотолюбители. Готовые и рекомендуемые проявители достигли такого высокого качественного уровня, что ни один рецепт, приготовленный самим фотолюбителем, не может превзойти его».

Самое рациональное — придерживаться при обработке пленок рекомендаций и рецептуры заводоизготовителей, ибо только они гарантируют точное соответствие достигаемых сенситометрических характеристик их оптимальным значениям. Но если уж вы выбрали какой-либо иной рецепт, менять его без крайней необходимости не следует. Нужно привыкнуть к особенностям используемого негативного материала и этого рецепта проявителя, чтобы заранее предвидеть результаты, которые получатся в разных условиях съемки.

В фотографии, как и в других видах искусства, техника и технология получения изображения — важнейший, но все-таки второстепенный, рабочий момент. Настоящее творчество требует сосредоточения на выразительном, содержательном аспекте снимка. Только такой подход гарантирует верный путь к вершинам мастерства.

В новом году под рубрикой «Фотошкола» будут напечатаны статьи, которые познакомят начинающих фотолюбителей с основами фотографического творчества, а также с технологией цветной фотографии.

Цветная съемка и ее особенности

Цветной процесс более критичен к условиям съемки, экспозиции и обработки, чем черно-белый. Ошибки или отклонения, лишь незначительно сказывающиеся на обычном снимке, приведут в полную негодность цветной. Цветной негативно-позитивный процесс во много раз более трудоемок, капризен и дорогостоящ, чем обычный. Если в черной-белой фотографии при правильном проявлении пленок восьмикратные отклонения в экспозиции все же позволяют получить удовлетворительный негатив, то для цветных пленок они не могут превышать двух крат.

Необходимо и дополнительное оборудование для лаборатории, если вы собираетесь сами обрабатывать и печатать снимки. Сюда относятся несколько бачков (3—4), лабораторный термометр с ценой деления не ниже 0,2°, набор корректирующих светофильтров для печати, стабилизатор напряжения, лабораторные весы с разновесом и многое другое.

Цветное изображение на пленке состоит из трех цветоделенных изображений. Они должны иметь совпадающие контуры и плотности, соответствующие объекту съемки. Для этого на цветную пленку наносятся три эмульсионных слоя, каждый из которых чувствителен к своей области спектра. Для черно-белой фотографии спектральный состав источников света, как правило, особой роли не играет. При цветной съемке положение иное — чтобы в каждом слое получилось изображение нужной плотности, характеристики пленки должны соответствовать характеристикам освещения.

Спектральный состав света, то есть относительное количество содержащихся в нем лучей разных цветов, зависит от температуры источника. Чем она выше, тем больше синих и голубых лучей и меньше красных и оранжевых. Свет солнца более «голубой», чем свет лампы накаливания. Относительное распределение различных цветов характеризуется цветовой температурой излучения, измеряемой в кельвинах (К). Для солнца и обычного дневного освещения она составляет примерно

5500—6500К, для электронных вспышек 5000—7000К, для обычных осветительных ламп накаливания 2700—3000К, для перекальных фотоламп, прожекторных и зеркальных ламп 3500К. Пламя свечи имеет цветовую температуру 1900К, свет от голубого неба, когда солнце закрыто кучевыми облачками, — 10—30 тысяч кельвинов. Лампы дневного света имеют разные характеристики: тип ДС — 6700, ВС — 3500, ХБС — 4700, ТБС — 2800К. Если пленка не предназначена для имеющегося освещения (а выпускается она двух типов — для дневного и для искусственного света), неизбежны сильные цветовые искажения, которые часто невозможно устранить из изображения. Отсюда вытекает и недопустимость смешанного освещения, например дневного с лампами накаливания, так как в этом случае разные части объекта (тени и света) будут иметь разные оттенки. Поэтому допустимо освещение только источниками света с близкой цветовой температурой. Так, при съемке портрета на открытом воздухе его можно подсветить с теневой стороны электронной или магнитоной вспышкой с синей колбой (вспышка «Зеленоград»), но нельзя применять перекальную лампу.

В цветном изображении, наряду с распределением яркостей, главным выразительным средством является сам цвет. Он позволяет передать пространство, сосредоточить внимание на главном, выделить или приглушить детали. Одна из основных ошибок начинающих — включение в кадр большого числа ярких и контрастных по цвету предметов. На снимке такая пестрота раздражает, создает ощущение лубочности. Значительно гармоничнее и выразительнее сдержанные цветовые решения. Даже при съемке многокрасочных объектов — спортивных праздников, театральных представлений, южных пейзажей — необходимо продуманное цветовое решение, поиск цветовых сопоставлений или объединяющего тона. Приходит это только с опытом. Как отмечалось в одном из руководств по цветной фотографии, черно-белая съемка учит видеть свет, ощущать световые эффекты, яркостные соотношения. Цветная же раскрывает необъятные просторы цветового видения, восприятия цветовых отношений, колорита, бесконечно разнообразных световых сочетаний.

Несколько слов об экспо-

нометрии цветной съемки. В принципе она не отличается от черно-белой. Каждая пленка имеет определенный показатель светочувствительности, который и устанавливается на калькуляторе экспонометра. Однако в цветной съемке из-за небольшой фотографической широты пленок не только допустимо, но и подчас желательно плоское, равномерное, одинаковое по яркости в разных частях кадра освещение. Резкие контрасты, яркие блики и глубокие тени не позволяют обеспечить точную экспозицию разным участкам объекта, приводят к цветовым искажениям. Как и обычно, выдержка определяется по основному, ключевому, элементу кадра, например лицу человека. Но в некоторых случаях полезны дополнительные поправки. Например, при съемке пейзажа, особенно с большими водными пространствами (озеро, море), диафрагму приходится уменьшать на 0,5—1 деление. При тумане, наоборот, ее увеличивают на 1 деление, а при пасмурной погоде — даже на 2 деления относительно показаний экспонометра. Поправки в сторону уменьшения экспозиции приходится вводить при съемке в горах (избыток ультрафиолетового излучения компенсируется светофильтром УФ-1) и в сторону увеличения — при работе с длиннофокусной оптикой, если аппарат не имеет системы замера освещенности через объектив (система TTL). Цветные фотоматериалы в большей степени, чем черно-белые, стареют при хранении. Их светочувствительность заметно падает, и это необходимо учитывать при съемке или делать пробы перед ответственными съемками. Приблизительно оценить потерю чувствительности можно по срокам хранения. Она падает примерно на 40—50 процентов к концу гарантийного срока и в 2 раза и более, если он уже истек. Для цветного изображения особенно опасна недодержка, поэтому, хотя экспозицию следует определять возможно более точно, ошибки в сторону переделки не так ощутимы. Светофильтры, используемые при съемке на черно-белую пленку, при цветной не применяются. Исключение составляет только бесцветный фильтр УФ-1, который может служить в качестве защитного стекла на объективе, а также нейтрально-серый поляризационный фильтр.

А. ШЕКЛЕИН



Памяти М. В. Альперта

Умер Макс Владимирович Альперт, выдающийся советский фотожурналист, один из основателей школы советского фоторепортажа, человек, отдавший всю свою долгую творческую жизнь созданию фотографической летописи строительства социализма и коммунизма в нашей стране. М. В. Альперт родился в 1899 году. Пятнадцатилетним подростком начал трудовую жизнь. Был участником гражданской войны. В 1924 году в «Рабочей газете» появились первые снимки фотокорреспондента М. Альперта. «Правда», «СССР на стройке», ТАСС, Совинформбюро, АПН — таков послужной список фотожурналиста. В наши дни М. В. Альперта называли «живым классиком». По его работам, созданным в 20—30-е годы, учились мастерству репортажа многие молодые фотожурналисты. В историю советской фотографии вошли такие работы тех лет, как «М. В. Фрунзе на параде», «Киргизка-джигит», «24 часа из жизни семьи рабочего Филиппова», «Гигант и строитель», «Ферганский канал», «Турксиб». В годы Великой Отечественной войны фронтовой фотокорреспондент ТАСС М. Альперт создает своего знаменитого «Комбата», «Танковую атаку» и ряд других произведений, вошедших в классику советской военной фотопублицистики. Репортажи о целинниках, космонавтах, строителях Братской ГЭС, портреты выдающихся общественных деятелей, представителей культуры и искусства, созданные М. Альпертом в

послевоенные годы, были представлены на многих всесоюзных и зарубежных выставках, удостоены почетных медалей и призов. Широкое международное признание получил один из его последних репортажей «Мысли и сердце». До последних дней жизни М. В. Альперт плодотворно работал не только как фотожурналист, но и как общественный деятель — член Всесоюзного творческого фотографического объединения Союза журналистов СССР, вице-президент фотосекции Союза советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами, участник оргкомитетов и жюри всесоюзных выставок. Заслуги М. В. Альперта были высоко оценены Советским государством. Он награжден двумя орденами Трудового Красного Знамени, орденами Отечественной войны II степени, Красной Звезды, многими медалями, ему было присвоено почетное звание заслуженного работника культуры РСФСР. М. В. Альперт всегда был в гуще событий, всегда был среди людей и всегда был любим соратниками, учениками, всеми, с кем ему довелось трудиться на ниве фотожурналистики. Память о Максе Владимировиче Альперте останется в наших сердцах навсегда.

АГЕНТСТВО
ПЕЧАТИ «НОВОСТИ»
ВСЕСОЮЗНОЕ ТВОРЧЕСКОЕ
ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ
ОБЪЕДИНЕНИЕ СОЮЗА
ЖУРНАЛИСТОВ СССР
РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«СОВЕТСКОЕ ФОТО»

Ясность авторской мысли

Окончание. Начало см. на стр. 10

предельная простота формы — вот те изначальные принципы нашей фотопублицистики, которые чрезвычайно близки Тункелю. Вместе со строгой продуманностью композиции это придает многим работам фотографа то качество обобщения, что сродни плакату. Некоторые его снимки, на мой взгляд, — готовые плакаты, требующие лишь полиграфического оформления да шрифтовой подписи, обозначающей, что в одном случае («Лезгинка») перед нами плакат, рассказывающий об ансамбле народного танца, а в другом («Музыка») — скажем, о концерте скрипача или музыкальном конкурсе.

Даже в чисто репортажных снимках Тункеля подчас сказывается его дар достигать плакатной обобщенности и ясности. Так, в «Параде» военная техника, проходящая в торжественном марше по Красной площади, представлена автором как символ могучей силы Страны Советов. Снимок этот производит впечатление выверенного до миллиметра в своей рискованной пластической остроте: однако снят он в условиях, когда автору было, уверен, не до расчетов. Тункель во время парада находился среди его участников, в кабине тяжелого ракетовоза, и, едва тот миновал Мавзолей, выскочил из люка и стал снимать.

В этой работе (как, впрочем, и в «Ночном полете», а также во многих превосходных репортажах, снятых в трудных условиях горных районов Кавказа) Тункель демонстрирует подвижность, решительность и дерзость, которые мы обычно связываем с молодостью и новыми взглядами на фотожурналистику. Тут настала пора сказать о другом качестве мастера, которое было заявлено им во время многочисленных дискуссий 50—60-х годов. Как это ни парадоксально, Тункель, упорно продолжающий в наши дни лучшие традиции фототворчества 20-х и 30-х годов, вместе с тем не менее активно работает в русле современного направления репортажа.

Было бы ненужным преувеличением, если бы мы сказали, будто Тункелю легко далось освоение языка фотожурналистики,

каким он складывался в конце 50-х годов. Нельзя забывать, что прошлое студийного портретиста, да и работа в первое послевоенное десятилетие, когда процветали постановка и откровенное приукрашивание жизни, сказывались на творческом облике фотографа.

Но Тункель не был бы Тункелем, если бы не смог преодолеть в себе штампы прошлого и усвоить уроки настоящего. В его работах последних двух десятилетий перед нами выступает приверженец и мастер современного фоторепортажа. Приведу в качестве доказательства своей мысли серию «Рабочий оркестр», снятую на улицах столицы во время ноябрьской праздничной демонстрации. Фотограф сумел как бы изнутри увидеть происходящее в колоннах демонстрантов: шутки, танцы, веселье. При этом он, слава богу, не соблазнился возможностью обнаружить свое присутствие, что было популярно среди репортеров в 60-е годы, когда считалось чуть ли не высшим выражением непосредственности показывать людей, смотрящих в объектив камеры. Я внимательно изучал эти снимки и не нашел ни одного устремленного на нас взгляда. Художественный такт автора уберечь его от решения, при котором могло показаться, что веселье людей специально «подогрето» съемкой.

Хорошо удаются Тункелю подсмотренные «скрытой камерой» психологические портреты людей («Портрет») и композиции, построенные на сложном ассоциативном ходе («Была война»), — типичные фотожурналистские формы последних десятилетий. Есть у него приверженность и к «остраненным» решениям, способным круто переинтонировать положенный в основу композиции мотив. Так в «Снимается кино» введение в композицию снимающей кинокамеры придает происходящему чуть иронический оттенок: несмотря на близость, «кровопролитный бой» воспринимается не как кусок жизни, а как тщательно срепетированная сцена. В «Рассвете над Невой» силуэтное решение украшающих Зимний дворец скульптурных фигур скрадывает ощущение неживого мате-

риала, и возникает неожиданная иллюзия, будто это люди из далекого прошлого вернулись на берег спокойной текущей реки и с напряженным любопытством всматриваются в контуры встающего в лучах восходящего солнца красавца города...

Работая над этой статьей, я долго бился над решением «загадок» Тункеля. В самом деле — неожиданный и прекрасный в своей эстетической подлинности и этической чистоте возврат к фотографической классике предвоенной поры в наши дни — откуда ему быть, как это возможно, чтобы творческие зерна одной поры вдруг давали всходы в другой?! В конце концов ответ дала биография мастера: волею судеб он не сумел «выговориться» в свое время и сделал это много позже. Но тут же вставала другая загадка: как может зрелый мастер, сложившийся еще на рубеже 20-х и 30-х годов и продолжающий ныне стилистику той поры, работать в остросовременной манере? Вспомнился интерес Тункеля к поискам молодых, внимания к высказываниям теоретиков, даже удивительная молодость этого человека. Однако всех этих объяснений хватило бы для того, чтобы понять имитацию мастером, готовящимся в этом году отпраздновать свое десятилетие, стиля своих молодых коллег, — не более. Но ведь Тункель не подражает общепринятой манере, а органично пользуется ею для выражения своих мыслей и чувств. Как понять это? Решение этой, самой, наверное, сложной из загадок, заданных Тункелем, я обнаружил вне непосредственных границ его творчества. Мы часто говорим о значении высоких традиций нашей фотографической классики, но, признаваясь, не всегда прослеживаем непосредственные творческие связи между предвоенными десятилетиями и нынешней фотографией. А они, как выясняется, есть, и немалые. И эстетические принципы разных исторических периодов вполне могут, оказываясь, соседствовать в творческой палитре одного фотографа. В особенности, когда это мастер такого класса, как Исаак Тункель.

Юбилейные
вернисажи

В Вильнюсе, в салоне Общества фотоискусства, экспонировалась республиканская фотовыставка, посвященная 40-летию восстановления Советской власти в Литве. Выставка состояла из двух разделов, документального (исторического) и художественного. Демонстрировались работы многих известных мастеров республики.

Четыре небольшие выставки провели фотографы литовского города Паневежиса: сборная коллекция разных авторов была показана в клубе сахарного завода, экспозиция работ членов фотосекции при городском комитете комсомола — в одном из медицинских учреждений города, персональная выставка фотожурналиста Л. Грубинскаса — в недавно открытом фотосалоне и выставка молодого автора П. Каупялиса — на авторемонтном заводе. Все эти экспозиции обсуждены на творческом вечере паневежисских фотохудожников.

В Шяуляе состоялась выставка работ авторов из четырех городов: Гродно, Паневежиса, Елгавы, Шяуляе.

Р. ШИНКУНАС

Вечер
в «Новаторе»

В московском фотоклубе «Новатор» состоялся вечер, посвященный памяти А. Хлебникова — основателя и бессменного руководителя «Новатора». Выступившие члены клуба Ю. Аргиропуло, Г. Воротников, Г. Меттер и другие говорили о влиянии А. Хлебникова на их творческие поиски в фотоискусстве. Фотолюбители, представители обществности ознакомились с экспозицией работ, которую новаторцы посвятили памяти своего наставника. Каждый автор представил по две работы. Кроме того, были показаны снимки фотохудожника А. Гринберга, которого А. Хлебников считал своим учителем.

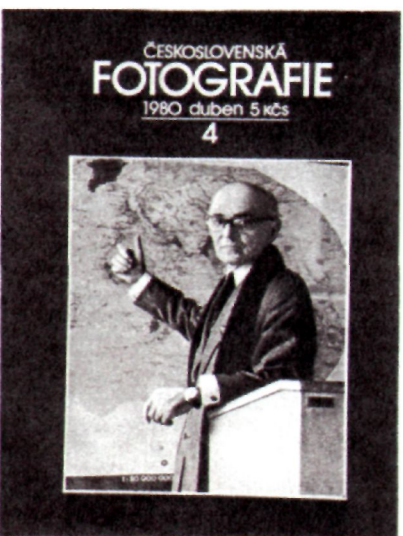
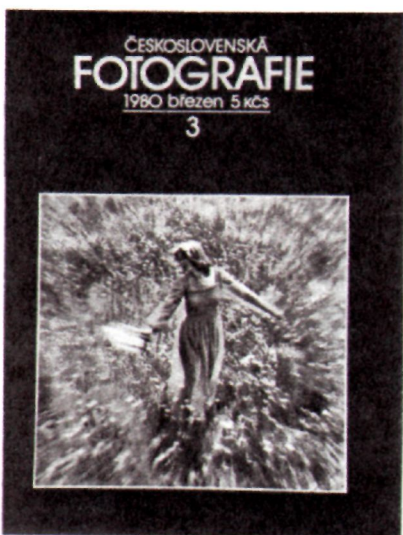
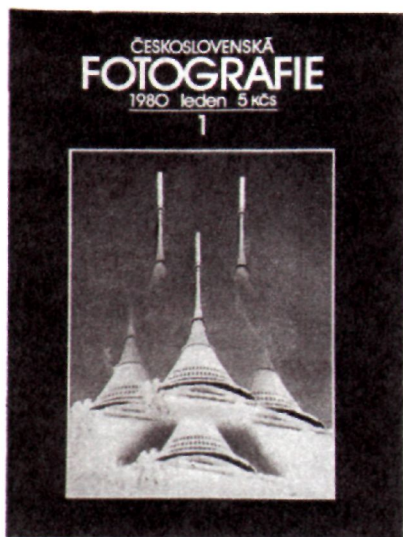
В заключение вечера были названы имена авторов лучших работ, представленных на выставке, — Г. Лукьяновой, Г. Колосова и М. Дашевского.

«Чехословацкая фотография»

Недавно исполнилось тридцать лет со дня выхода в свет первого номера ежемесячника «Чехословацкая фотография» — «средства идейного и профессионального воспитания фотоработников», — как характеризует его редакционный подзаголовок.

Многим читателям в нашей стране знакомы глянцево-черные тетради «Чехословацкой фотографии», обычно украшенные цветными снимками в тонкой строгой белой рамке, помещенными на первой и последней страницах обложки. Журнал невелик по объему, его полиграфическое оформление и качество бумаги гораздо скромнее, чем, к примеру, известного чехословацкого ежеквартального фоторевю, но информации и мыслей о фотографической жизни в стране и мире в нем можно обнаружить не меньше, а то и больше, чем в других изданиях.

Построен журнал следующим образом. Каждый номер рассматривается как часть годовой подшивки. Например, если первый номер имеет нумерацию страниц с 1 по 48, то двенадцатый — с 529 по 576. Фиксированное место в номере занимают только немногочисленные постоянные рубрики, которыми он начинается и заканчивается, а остальные разделы помещаются внутри номера таким образом, что технический раздел может оказаться в середине, а обзор печати — в конце, и наоборот, или же журнал может обойтись без любого из них. Открывается каждый номер непременно разделом «Информация, конкурсы, выставки». В нем сообщается об основных событиях, которые могут представлять интерес для всех занимающихся фотографией, но при этом в центре внимания, конечно, находится все то, что происходит в стране. А происходит многое — в Чехословакии каждый месяц объявляется от четырех до восьми фотоконкурсов и открывается до пятнадцати выставок, причем большинство из них — персональные. Даются также сообщения о международных выставках и о конкурсах, проводимых самыми различными организациями и органами печати — ЮНЕСКО, «Комсомольской правдой»,



и т. д. С адресами, сроками и условиями участия. Закрывает каждый номер также традиционная рубрика объявлений и краткое резюме на русском, английском и немецком языках, из которого иностранный читатель может почерпнуть общую информацию о материалах, помещенных в номере.

Журнал регулярно знакомит своих читателей с деятельностью многочисленных фотоклубов, с самыми разнообразными творческими индивидуальностями — фотолюбителями, профессиональными репортерами, старыми мастерами, положившими начало теории и практике фотоискусства. Значительная часть таких знакомств происходит в рубрике «О фотографии», которая обычно включает в себя мысли и высказывания всемирно известных фотографов, таких как А. Стиллиц, Л. Моголи-Надь, А. Родченко, А. Картье-Брессон, Брассан и другие.

Много внимания уделяется в каждом номере и современным чехословацким фотографам от ветеранов — Ладислава Ситенского, Карела Плицки и Людвика Барана — до самых молодых, но уже известных — Марии Кратохвильовой, Павла Хечко... Статьи о них сопровождаются подборками их работ на 4—6 страницах.

Одной из особенностей построения журнала является публикация тематических циклов статей или глав книги с продолжением из номера в номер. В прошлом году печатались два таких цикла: главы из работы Либуше Коваровой «Размышления о китче» — о проявлениях мещанского вкуса в искусстве вообще и в фотографии в частности и «Альманах коллекционера» — цикл статей, в котором Пршемысл Берг рассказывал о развитии фотографической техники, главным образом камер киноплёночного формата, начиная с изобретения «лейки». В 1980 году журнал начал публиковать новый цикл статей, посвященных Институту художественной фотографии при Союзе чешских фотографов — двухгодичным заочным курсам, созданным в основном для опытных фотолюбителей Чехии, хотя двадцать вступительных работ принимаются из Словакии и даже из соседней Польши.

Журнал отводит заметное место вопросам теории, публикуя статьи чехословацких и зарубежных исследователей. Фотоискусству социалистических стран

посвящены многие публикации журнала. На своих страницах «Чехословацкая фотография» помещает материалы о фотографии в СССР, Польше, ГДР, Венгрии, в других странах. Советской фотографии журнал вообще уделяет большое внимание, и почти в каждом номере дается изложение одной или нескольких статей из «Советского фото» или интервью с кем-нибудь из наших мастеров.

Материалы из «Советского фото» печатаются чаще всего в рубрике «Из мировой печати». В прошлом году там публиковались выдержки из дискуссии о творчестве В. Бутырина, бесед фотожурналиста Л. Шерстеникова с фотолюбителями, очерка о Т. Шахвердиеве и многие другие.

1979 год отмечался во всем мире как Год ребенка, и журнал живо откликнулся на призыв уделить максимум внимания теме защиты права всех детей мира на счастливое детство. В первом номере за 1979 год эта тема была открыта серией фотографий Нины Свиридовой и Дмитрия Воздвиженского.

Фотожурналистика, которая наиболее тесно связана с социальной жизнью общества, постоянно находит отображение на страницах «Чехословацкой фотографии». В рамках того же Года ребенка были опубликованы репортаж шведского фотожурналиста Бьерна Мирмана о беспризорных детях Колумбии и исторический очерк о Льюисе Хайне, который в начале нашего века средствами фоторепортажа боролся против использования предпринимателями США детского труда. Юбилею выдающегося чехословацкого фотожурналиста Иржи Буриана была посвящена большая подборка его фотографий, рассказывающая о важнейших событиях, свидетелем которых довелось оказаться документалисту Буриану с 1947 года до конца семидесятых годов.

Технический раздел журнала включает в себя три рубрики: «Тест», «Мелочи в фотографии» и «Техническая информация». В рубрике «Тест» даются подробные сведения о новинках в фотографии, в «Мелочах» — советы фотолюбителям.

Журнал «Чехословацкая фотография» находится в состоянии динамического развития, постоянно ищет новые средства и способы отображения тех явлений, которыми характеризуется современное состояние фотографии в Чехословакии и во всем мире.

И. ЛЕВШИН

Венгерское «Фото»

В 1954 году число издаваемых в Венгрии журналов пополнилось еще одним — «Фото». Выходу его в свет способствовал бурный рост массового движения фотографов-любителей. Журнал «Фото» ставил своей целью «...объединять и направлять быстро развивающуюся деятельность фотографов-любителей, разъяснять стоящие перед ними задачи. Предполагалось, что публикуемые в журнале снимки, а также статьи по теоретическим и практическим проблемам должны способствовать расширению круга любителей и ценителей фотографии, повышению уровня их знаний в этой области, совершенствованию художественного мастерства, вкуса и общей культуры.

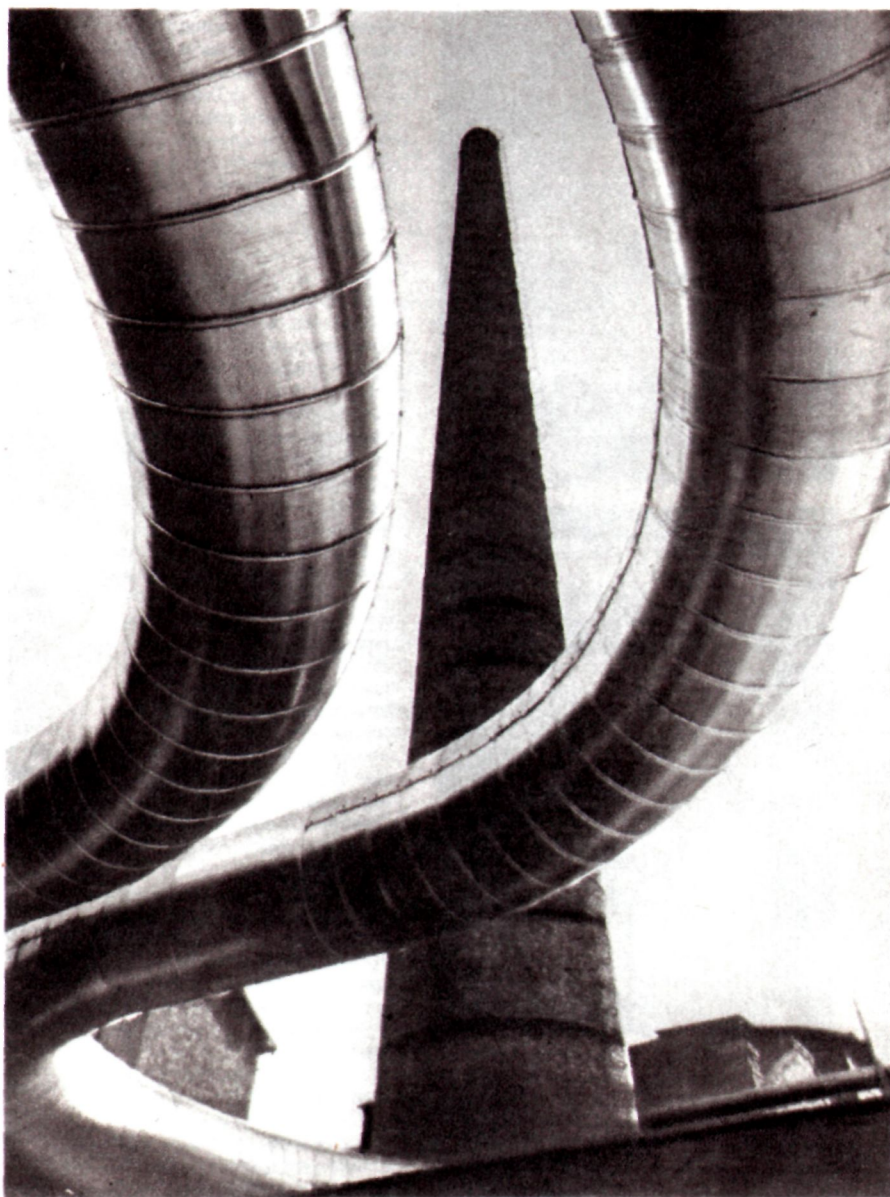
С момента выхода первого номера журнала прошло более четверти века. За этот период изменился внешний вид журнала, улучшилось его содержание, а тираж вырос до двадцати пяти тысяч экземпляров по сравнению с первоначальными тремя тысячами. Но основные задачи журнала остались прежними. «Фото» занимается широким распространением знаний в области фотографии. На его страницах освещается деятельность выдающихся представителей отечественной и зарубежной светотехники в ретроспективном плане, публикуются работы современных авторов и статьи по теоретическим вопросам, представляющим интерес для широкого кру-

га читателей. Мы информируем их о тех новинках, которые появляются в фотопромышленности, о тех тенденциях, которые определяют развитие фототехники. Хорошо принимаются читателями практические рекомендации и советы наших лучших фотографов, которые позволяют заглянуть в их творческую кухню. Однако совершенствование художественного мастерства не является единственной целью любительского фотографирования. Оно представляет широкие возможности для формирования сознания и повышения культурного уровня. Поэтому редакция уделяет большое внимание воспитанию подрастающего поколения, молодежи и школьников.

В этом отношении мы руководствуемся заветами нашего известного соотечественника Ласло Моголи Надя, который еще в 1933 году писал, что «...знание фотографии также важно, как и знание грамоты. В будущем неграмотность будет означать не только незнание букв, но также и незнание фотографирования». Журнал своими средствами борется против этой неграмотности. Мы убеждены, что фотография учит видеть, познавать реальную действительность и должна правдиво, на высоком художественном уровне отображать ее.

Мария КАЯН,
ответственный редактор
журнала

ФЕРЕНЦ ШАМОГИ КОНСТРУКЦИИ





МИКЛОШ ШЕХР РЫБАК



ФЕРЕНЦ ДЮРИШ КАРТИНГИ



ЯЗЕФ ТОТ ПОРТРЕТ



34