

ISSN 0371-4284

СВЕТЛОЕ ФОТО 8210

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



НА ОБЛОЖКЕ:

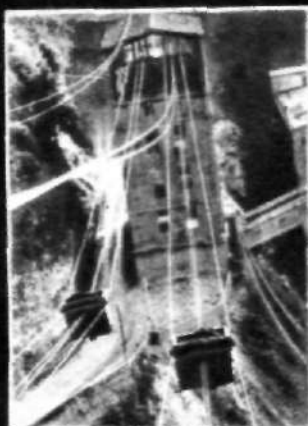
АЛЕКСАНДР СААКОВ
(ТБИЛИСИ)
СОЛИСТКА
АНСАМБЛЯ ТАНЦА
РУСУДАН БЕРИАНИДЗЕ
СТАРЫЙ ТБИЛИСИ



ФОТОПУБЛИЦИСТИКА. ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «СФ», НАВСТРЕЧУ 60-летию СССР



ОТАР ТУРКИЯ,
СЕРГЕЙ ЭДИШЕРАШВИЛИ
ТБИЛИСИ, ВИД
НА МЕТЕХСКИЙ ЗАМОК



АВТАНДИЛ МАЧАВАРИАНИ
ИДЕТ МАРГАНЕЦ ЧИАТУРЫ

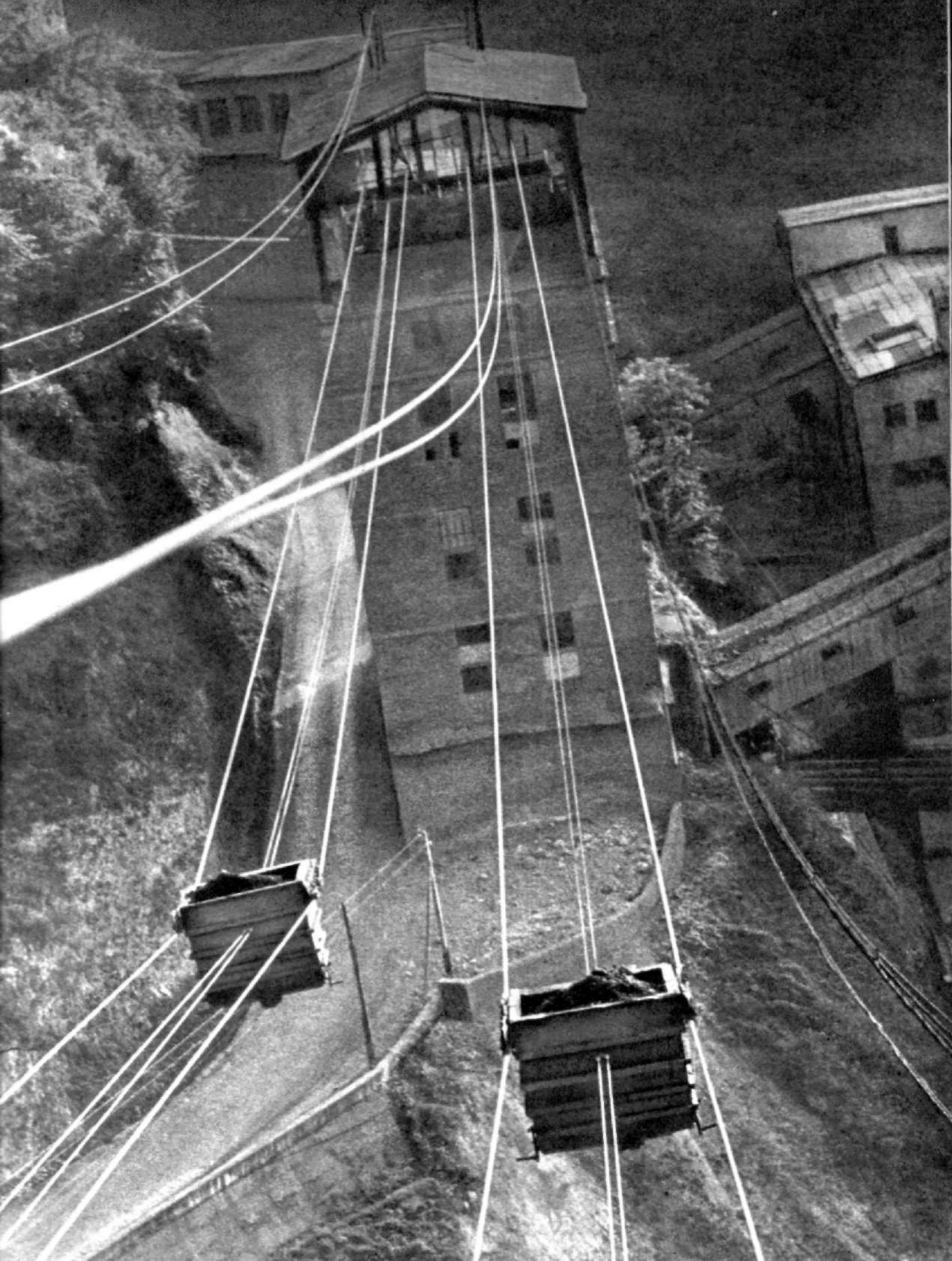


ГИВИ КИКВАДЗЕ
ГРУЗИНСКИЙ ЧАЙ



АЛЕКСАНДР СААКОВ
НАРОДНАЯ
АРТИСТКА СССР
НИНО РАМИШВИЛИ











СВЕТЛОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

ОКТАБРЬ 1982

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:
ВАРТАНОВ А. С.
КОВАЛЕНКО Г. Я.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
ЛЕОНТЬЕВ М. А.
МОРОЗОВ С. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПАРЛАШКЕВИЧ Н. О.
(ответственный секретарь)
ПЕСКОВ В. М.
ПОРТЕР Л. М.
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 фотолубительского творчества
228-99-11
отдел истории
и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

A04878
сдано в набор 02.08.82 г.
подп. в печ. 06.09.82 г.
формат 60×90^{1/8}
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 266 000
заказ 441
цена 70 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

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

© Издание
Союза журналистов СССР
1982

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА

1—4
Выставочный стенд «СФ»
25
А. Саранцев Дети — за мир!
36
Творческий семинар-практикум

ФОТОАТЛАС «СФ». НАВСТРЕЧУ 60-летию СССР

6
Н. Думбадзе: «Роль фотолетописцев огромна»
7
О. Туркия Совершенства фотопропаганды
16
Комментирует Сандро Мамасахлиси
17
Ния-Грузинская
18
Н. Малазониа Неограниченные возможности
20
С. Киладзе Лики творчества

ФОТОПРОБЛЕМЫ

24
Под рубрикой «Гелиос»

ФОТОТЕОРИЯ

26
Г. Чудаков Фотография в прессе:
содержание, форма, жанровая структура

ФОТОТВОРЧЕСТВО

28
В. Демин Летящие люди
32
А. Зыбин Такая навигация...

РЕТРОФОТО

34
Н. Голубкова, М. Меледина Фотограф, археолог,
историк искусства

ФОТОТЕХНИКА

38
Л. Старк Цветоанализаторы
40
Б. Кучеренко Оскар Барнак — изобретатель
малоформатной камеры
41
Отвечаем читателям
42
Когда нужна предварительная вспышка
Редакция получила ответ

ФОТОШКОЛА

43
Д. Стародуб Особые приемы печати

ИНТЕРФОТО

45
Х. Штраус Вернисаж у парома

Нодар Думбадзе: «Роль фотолетописцев огромна»

Председатель правления
Союза писателей Грузии,
лауреат Ленинской премии

— Нодар Владимирович, какой вам видится роль фотографии в нашей жизни?

— Ответить на этот вопрос совсем непросто, и тем более коротко и исчерпывающе. Фотография — очень широкая область человеческой деятельности, проявляющая себя в разных, порой неожиданных аспектах, и я попробую коснуться каких-то самых общих ее возможностей. Прежде всего следовало бы сказать, что фотография способна летописать время, жизнь, причем как жизнь отдельного человека, так и общества в целом. Раньше был обычай — он и теперь частично сохранился — людям, приходящим в гости, хозяева дома дают посмотреть свой семейный альбом. И происходит поистине чудо — за полчаса перед вами проходит вся жизнь человека или целой семьи... Точно то же самое, только в ином, более крупном масштабе случается, когда вы смотрите книги, выставки или другие собрания фотографий, запечатлевшие биографию всей страны или какой-либо из ее республик, — а в нынешнем году таких публикаций, связанных с 60-летием образования нашего государства, на страницах различных изданий появляется множество — тут роль фотолетописцев огромна. И, пожалуй, нет ни одного другого средства массовой информации, которое бы позволило столь зримо проследить этап за этапом весь путь нашего развития. Вот, скажем, мир вступил в космическую эру, и началась она при непосредственном участии фотографии. Я уже не говорю о том, что вся подготовка к полетам находит свое отражение в кадрах фотографов, но и буквально с первых своих шагов космонавтика одной из своих задач поставила съемку Земли с больших высот, и только благодаря ей мы впервые в истории человечества получили возможность увидеть наш «общий дом» со стороны, целиком, каким его еще никто никогда не видел. А вслед за тем мы начали знакомиться и с небесными соседями. И это тоже чудо. Но опустился с высот на землю — легко можно себе представить, что нет на нашей планете, пожалуй, такого уголка, куда бы не проникли представители иллюстрированной прессы — они держат под своим неусыпным вниманием все наиболее важное, что происходит в мире. Да и нет такого человека, который бы не сталкивался с фотографией в своей повседневной жизни — все мы начинаем свой день с просмотра газет... Мне и самому приходится довольно часто чувствовать на себе пристальный взгляд объектива. Я уже более или менее привык к этому, но по своему опыту знаю: лучшие фотографии получаются тогда, когда не замечаю, что меня снимают, — в этом случае сохраняется и внешнее, и внутреннее движение, а именно передача движения, экспрессии — наиболее важная отличительная черта фотографии как искусства, в этом она успешно соперничает с живописью, как правило, превосходя ее... Немаловажное достоинство фотографии — ее достоверность, документальность. Если они облечены в соответствующую отточенную форму, то воздействие фотографии на эмоции людей может достигать очень большой силы. Достоверность в соединении с масштабностью происходящего события, особенно если оно прослеживается во времени, позволяет оказаться как бы свидетелем, очевидцем его. В этом случае фотоочерк, репортаж становятся эмоциональным отражением события или явления, данных во времени и в контексте общественного бытия.

— Нынешний юбилейный год 60-летия образования СССР подвигнул фотожурналистов много новых тем. Грузия, являясь союзной республикой, сама включает в себя ряд автономий, и национальный ее состав очень разнообразен, что, конечно, отразилось и на прессе — в республике выходят газеты и журналы на разных языках, и все они печатают снимки. Как вы расцениваете этот особый вид информации, язык которого не требует перевода?

— Да, фотография понятна каждому, не имеет языковых барьеров, и в этом смысле она безгранична, доступна, как музыка, и принадлежит всем. Часто ее, так же как и музыку, невозможно объяснить — попробуйте-ка точно ответить, почему вам нравится тот или иной снимок... В этом понимании фотография, безусловно, активное средство межнационального общения. Она, несомненно, выражает и национальный характер — и если это не всегда видно на единичной фотографии, то в творчестве фотожурналистов и фотохудожников определенной республики прослеживается достаточно отчетливо. Наблюдаем мы проявления нацио-

нального характера и в фотографиях мастеров Грузии, и дело тут не только в сюжетах, в самой структуре исходного жизненного материала, но и в национальном мироощущении, в сложившемся за век своеобразном чувстве прекрасного. Фотография вообще, на мой взгляд, искусство характерное. Если ей служит человек истинно творческий, в фотографии непременно выразится его характер. Попробую показать это на примерах.

Все мы помним прекрасного человека и фотографа Гурама Тиканадзе — он был моим большим другом, и я хорошо знал круг его интересов, его внутренний мир. Смотришь снимки Гурама и видишь, что он предельно выразился в них как альпинист и географ, причем выразился не профессиональной своей стороной, а именно характером — в его творчестве просматривается мужественный взгляд на природу гор, взгляд, свойственный только истинному альпинисту, человеку, способному преодолевать препятствия, непреодолимые для «простого смертного». Не случайно фотографии Гурама Тиканадзе так любят у нас в республике и так чтут память о нем — в Сванетии открыт мемориальный музей, где выставлены многие работы этого мастера. Это ли не лучшее свидетельство любви народа к своему летописцу?

А вот пример, как мне кажется, наиболее конкретный. Я говорю о Нодаре Малазонии, художнике очень широкого диапазона — он живописец, график, плакатист, карикатурист, фотографик и, если можно так выразиться, «чистый фотограф». О работе своей пусть он рассказывает сам, а мне бы хотелось обратить ваше внимание опять-таки на характер. Вглядитесь в его фотографии, в плакаты, сделанные с применением фотографии, и вы увидите — он всегда остается настоящим художником, не только по способу выражения своего мироощущения, но и по характеру...

— Как вы оцениваете место фотографии в сохранении национальной культуры?

— Место фотографии в сохранении национальной культуры нельзя оценить, приходится только сожалеть, что она не существовала со дня рождения цивилизации.

— Можно ли соотнести сюжетность литературную и фотографическую?

— Можно не только соотнести сюжетность фотографическую и литературную, но по фотографиям можно даже создать высокохудожественную литературу, а документальную тем более.

— Какую фотографию вы больше любите — черно-белую или цветную?

— При всей моей любви к краскам мира, к яркой палитре живой природы, к разнообразным оттенкам «радуги мысли», отраженной через взгляд художника, которые мы видим на полотнах истинных мастеров, в фотографии я предпочитаю черно-белое изображение — оно более динамично, экспрессивно, не отвлекается на «дополнительный компонент», каковым является цвет, а добивается максимальной выразительности, строя свои композиции скучными средствами, сосредоточиваясь на самом сюжете. Но цветную фотографию я тоже не отвергаю — люблю натюрморт, пейзажи, этнографические мотивы... Цвет в фотографии, как мне кажется, дает возможность передать ощущение праздника, каких-то радостных событий, картин природы, и в этом она смыкается с другими изобразительными искусствами, а в черно-белом исполнении она всегда остается только самой собой, неся драматизм будней жизни, которые, кстати сказать, занимают основную часть бытия человека. Помогая нам постичь эти будни, черно-белая фотография учит видеть то, что находится рядом с нами и чего мы зачастую не замечаем, учит задумываться над сущностью вещей, мыслить, а мыслить — значит уметь находить правильные пути разрешения жизненных противоречий, без чего невозможно движение вперед.

И если говорить о фотографии в целом, то она, как и всякое другое искусство, помогает нам постигать диалектику жизни. Дело это, конечно, непростое и требует соединенных усилий многих людей — и фотожурналистов, и фотохудожников, ведущих поиск в своем направлении, и фототеоретиков, и фотокритиков, анализирующих творчество фотомастеров. Свою лепту в этот творческий процесс вносят и наши грузинские «рыцари музы светописы».

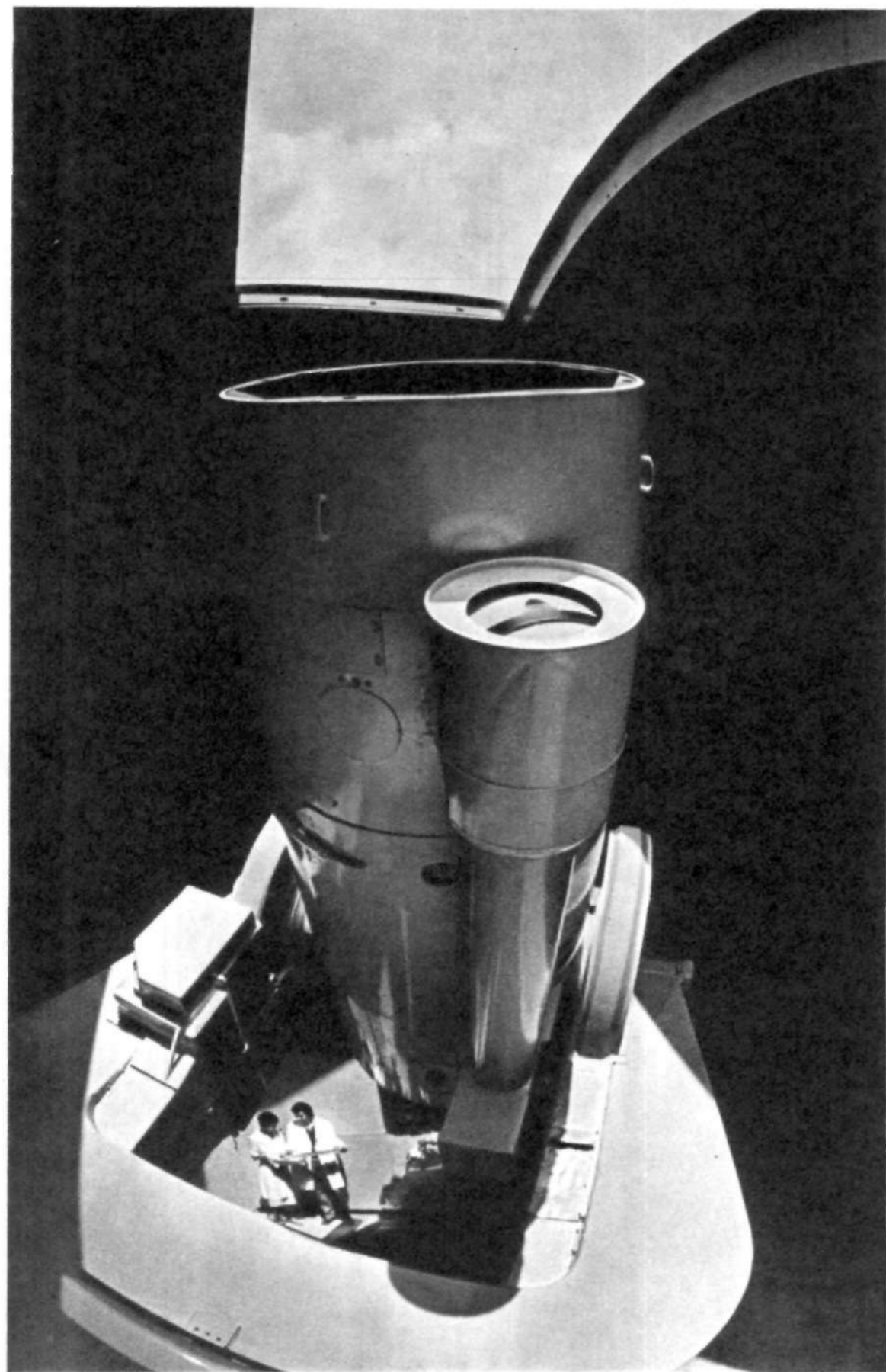
Вел интервью Ю. КРИВОНОСОВ



О. ТУРКИЯ, С. ЭДИШЕРАШВИЛИ ТБИЛИСИ, ПЛОЩАДЬ КОНСТИТУЦИИ

Отар Туркия Совершенствуя фотопропаганду

Председатель фотосекции
Союза журналистов Грузии



Одно из основных направлений работы фотосекции Союза журналистов Грузии — организация фотовыставок. За последние пять лет их состоялось более двух десятков, и в том числе такие крупные экспозиции, как фотовыставка, посвященная XXVI съезду КПСС и XXVI съезду Компартии Грузии, выставка, приуроченная к 60-летию установления Советской власти и образованию Компартии республики, развернутая в дни юбилейных торжеств в Тбилиси, а затем экспонировавшаяся в Москве, в Доме союзов, во время дней Грузии в Российской Федерации. Интересной была и недавняя фотовыставка, на которой фотожурналисты республики отчитывались перед V съездом Союза журналистов Грузии.

Подготовка экспозиций включает не только чисто организационные моменты, но служит поводом и для развертывания творческой работы — так, например, в период подготовки одной из экспозиций проводился семинар, на который были приглашены фотокорреспонденты не только республиканских и столичных газет, но и областных, районных, что способствовало повышению профессионального уровня фотожурналистов.

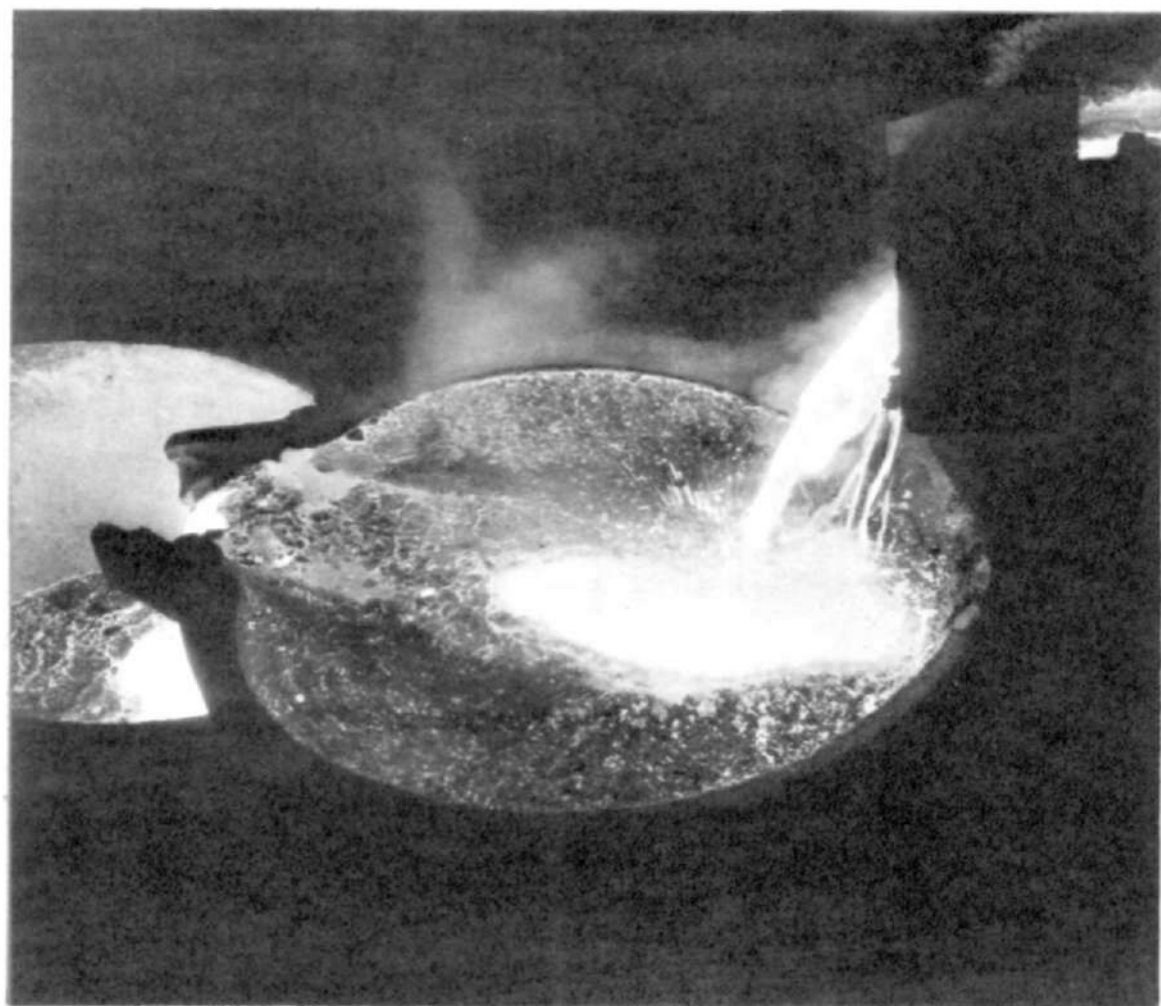
Сейчас фотосекция готовит свой новый отчет — юбилейную фотовыставку, посвященную 60-летию образования СССР, являющуюся своеобразным ответом на недавнее постановление ЦК КПСС «Об организаторской и политической работе партийных организаций Грузинской ССР по подготовке к 60-летию образования СССР». Кроме основной, республиканской юбилейной выставки аналогичные вернисажи состоятся во многих городах республики — Батуми, Сухуми, Кутаиси, Цхинвали, Рустави, Телави...

Немало проводится и персональных выставок. Неизменная тема таких экспозиций — братская дружба людей Страны Советов, их взаимная помощь в созидательном труде. Персональные выставки соборов ГрузинФОРМа, посвященные юбилейным датам, проводились и в автономных республиках: И. Чохонелидзе — в Абхазии и Н. Анастасьева — в Аджарии.

Среди важнейших задач фотосекции — забота о росте творческого мастерства фоторепортеров, работающих в периферийной печати. Одним из путей ее решения стала стажировка фотокорреспондентов районных и област-



С. ЭДИШЕРШВИЛИ НАСТАВНИК



А. МАЧАВАРНИИ ПЛАВКА



Г. СЕМЕНОВ, И. ЮДАШ ТЕХНИКА СЕЛУ

С. ЭДИШЕРАШВИЛИ УРОК

ных газет в отделах иллюстраций республиканских изданий, в ГрузИНФОРМе, которая уже дала ощутимые результаты. Есть и другая форма оказания практической помощи работникам газет и фотолюбителям — выезды на места фотожурналистов и теоретиков фотографии — так в Абхазии, Аджарии, Юго-Осетии, Кутаиси и других местах побывали С. Мамасаклиси, В. Джейранов, С. Киладзе, Д. Якобашвили и другие теоретики и практики, которые прочитали лекции по основным проблемам фотожурналистики и провели творческие разборы фотоиллюстраций в местных газетах. На заседаниях фотосекции были обсуждены снимки репортеров газет «Коммунист», «Заря Востока», «Вечерний Тбилиси», «Ахалгаздра коммунист», журнала «Дроша». Фотосекция оказывает помощь республиканским и городским фотоклубам. Эти различные по составу клубы группируют вокруг себя творчески интересных людей. Например, клуб «Тбилиси» (председатель В. Джейранов) объединил фотожурналистов, а «Сакартвело» (председатель С. Киладзе) — самых сильных фотолюбителей республики. Совместно с кафедрой журналистики Тбилисского государственного университета создан фотоклуб для студентов и преподавателей ТГУ. Фотосекция оказывает помощь и Альпийскому клубу Грузии, устраивая совместные ежегодные выставки «Горы и люди», которые очень популярны у любителей фотографии и природы. Уделяется внимание и детскому творчеству — шефство над Центральным Домом юного техника помогает фотолюбителям-школьникам формировать и проводить свои фотовыставки. Весьма действенная форма работы — творческие отчеты фотожурналистов. На заседаниях секции были заслушаны рассказы корреспондентов Фотохроники ГрузИНФОРМа и репортеров республиканских и городских газет. Это дало возможность фотожурналистам познакомиться с новыми работами коллег, разобрать их достоинства и недостатки, совместно отобрать лучшие фотографии для тематических и персональных выставок, наметить пути новых поисков. Фотосекция Союза журналистов Грузии стремится постоянно совершенствовать фотопропаганду в республике.



А. СААНОВ ГРУЗИНСКИЙ ТАНЕЦ



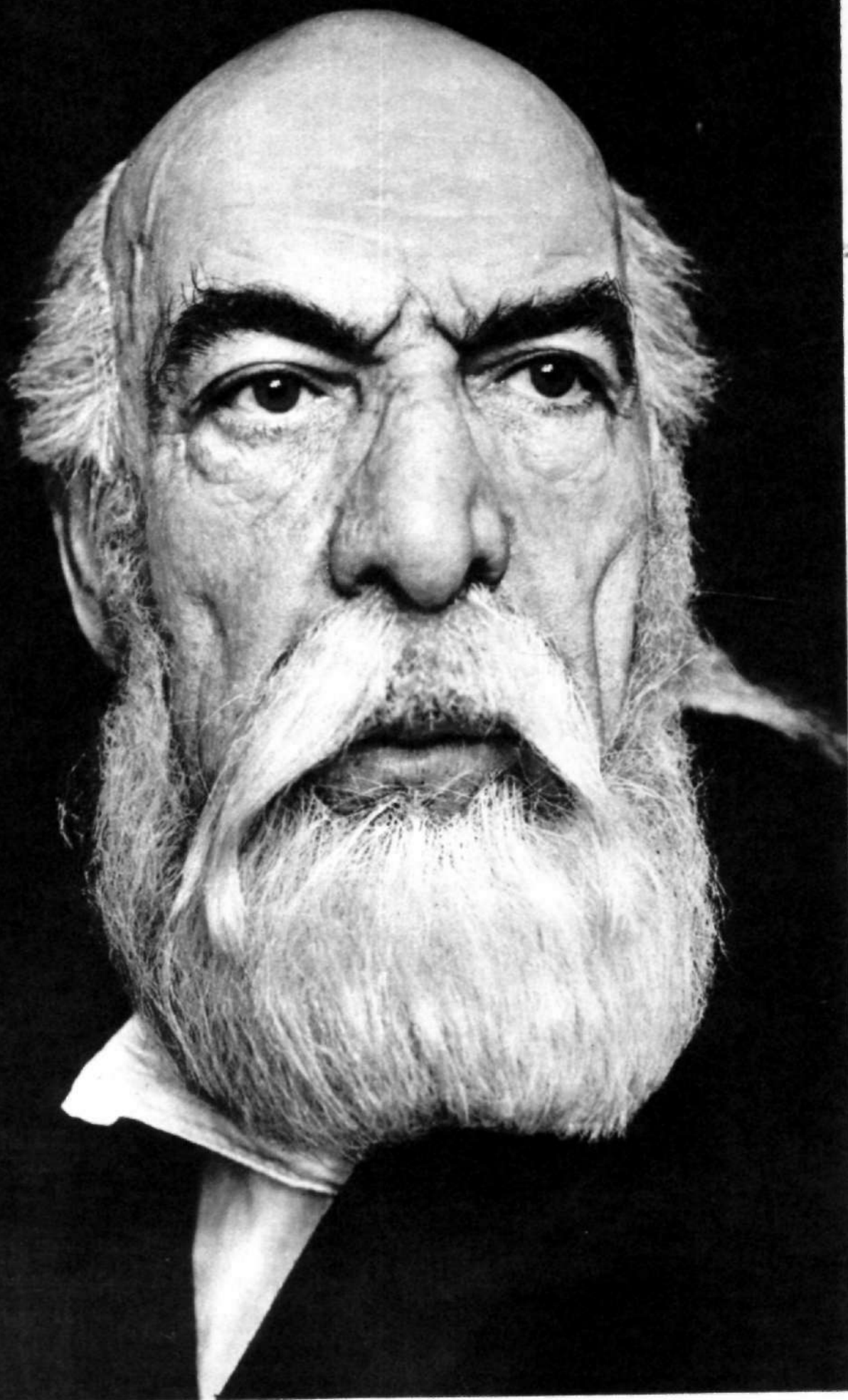
А. СААНОВ АРТИСТ Р. ЧХИКВАДЗЕ





А. РУХАДЗЕ НА БОЛЬШИХ СКОРОСТЯХ

С. ЭДИЩЕРАШВИЛИ ПАУЗА



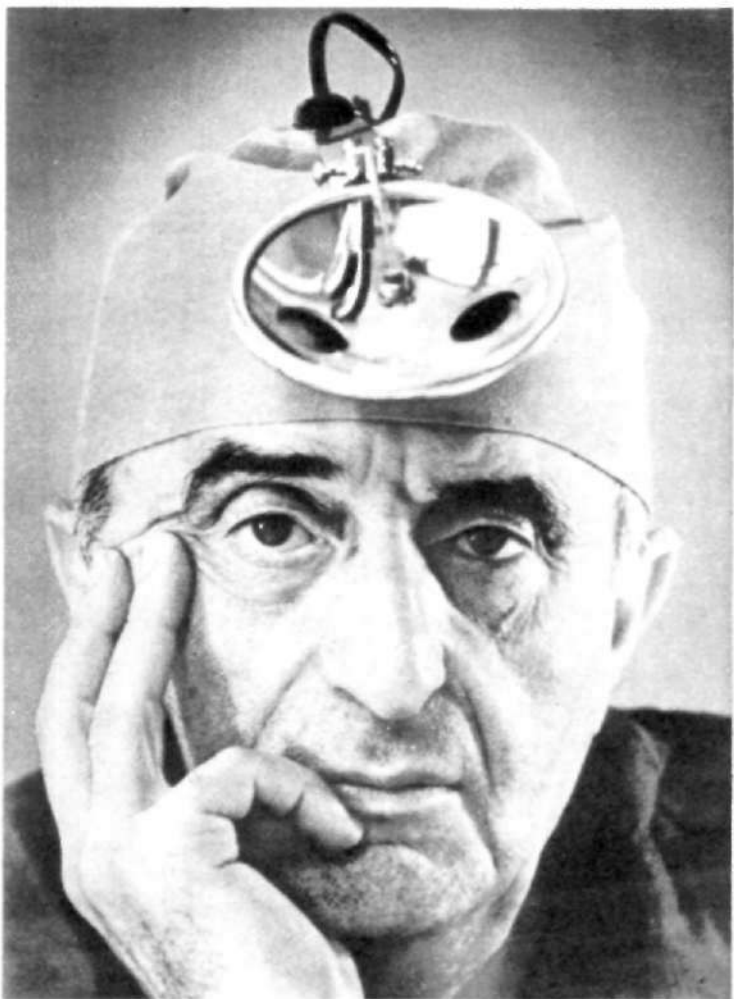


Г. НАХУЦРИШВИЛИ ЗАСЛУЖЕННЫЙ ХУДОЖНИК ГРУЗИИ Н. БОТКОВЕЛИ



Г. НАХУЦРИШВИЛИ ЦВЕТОВОД ИЗ ТЕЛАВИ

А. СААКОВ ЛАУРЕАТ ЛЕНИНСКОЙ ПРЕМИИ ВРАЧ С. ХЕГИНАШВИЛИ



С. ЭДИШВАШВИЛИ НАРОДНАЯ АРТИСТКА СССР С. ЧИАУРЕЛИ



Комментирует Сандро Мамасахлиси

Не совсем обычная ситуация — быть в гостях у человека, который раздвоился и одновременно находится и с нами в комнате, и на балконе. Впрочем, в наш технический век такое бывает. На балконе он — в собственном естестве, а в комнате — на экране телевизора: сегодня Сандро Мамасахлиси, кандидат филологических наук, ведет в телевизионном журнале «Молодость» свой сюжет, который носит название «Фото с комментарием». Когда Сандро возвращается в комнату, я спрашиваю, почему он не смотрит свою передачу, и что ему именно в это время надо на балконе...

— Передачу эту я уже наизусть знаю — пока мы ее готовили, не раз просмотрели на видеомagneтoфoнe, а вот с балкона я увидел весь в огнях вечерний Тбилиси, и вдруг прямо-таки зримо ощутил, как во всех домах сейчас сидят у телевизоров люди, слушают то, что я им рассказываю, смотрят появляющиеся на экране фотографии... И не только в Тбилиси, а по всей Грузии... И мне подумалось, что, наверно, нет большего счастья для человека, чем вот так, по домашнему, душевно говорить с людьми, чувствовать себя рядом со всеми сразу и как бы наедине с каждым, и делиться своими сокровенными мыслями. Эти беседы представляются мне очень ответственными и отнимают много сил и времени — текста ведь у меня совсем немного — каких-нибудь пару страничек, а писал я их целый месяц, переделывая десятки раз. И хотя передача выходила в эфир уже десять раз, да еще имела столько же повторов в дневные часы, я никак не могу привыкнуть и не волноваться... Я соглашаюсь с Сандро, что привыкнуть к такому непросто, и так как передача идет на грузинском языке, прошу рассказать, о чем она и вообще, ради чего затеяны эти беседы.

— Сюжет «Фото с комментарием» был задуман редакцией молодежных программ Грузинского телевидения (возглавляет ее главный редактор, писатель Заза Дарасели) как разговор-размышление на актуальные темы: ответственность за порученное дело, высокая нравственность, выбор профессии, воспитание в людях таких чувств, как доброта, терпимость, великодушие... Мы рассчитывали, что выход передачи в эфир в «самое телевизионное время» привлечет к ней внимание не только молодежи, но и вообще всех телезрителей, так, впрочем, оно и получилось. По нашим подсчетам «Фото с комментарием» посмотрели около четырех миллионов телезрителей — цифра для республики весьма внушительная. Темы эти, конечно, не новые, на телевидении им и без нас отводится немало времени. Новизна же в том, что мы стремились найти иную форму общения со зрителем, очень доверительную, что ли... Оказалось это не таким уж простым делом — начали мы его довольно-таки неоригинально — фотографии, музыка и слово объединялись чисто механически, путем прямой связи, иначе говоря, иллюстративно. Но вскоре мы поняли, что соединить их надо, используя саму природу телеэкрана, опираясь на основополагающие принципы телевидения. Тогда звучащее слово, физическая реальность фотографии, гармония и абстрагированность музыки созда-

дут новый феномен, доминировать в котором должно изображение... Но к этому мы еще вернемся, а пока я отвечу на ваш вопрос о содержании бесед, чтобы стали понятны проблемы, возникшие в ходе нашей работы, и пути их решения. Идея сюжета «Времена года» состояла в том, чтобы показать красоту каждого периода человеческой жизни, подчеркнуть, что грани между ними обозначены совсем не так четко, как это многим кажется. Рассказ о семье, живущей высоко в горах, семье молодой и счастливой, в которой уже восемь детей, мы назвали «Любовь» — словом, наиболее точно определившим взаимоотношения между этими людьми. Сюжет «Время юности» — повествует о выпускниках одной из сельских школ, решивших всем классом остаться работать в родном селе. Здесь удалось раскрыть удивительное свойство юности — несмотря на свою неопытность, она необыкновенно точно ориентируется во времени и «социальном пространстве», чувствует для себя необходимость быть там, где молодые всего нужнее Отечеству, своему народу...

Огромный резонанс вызвал сюжет «Хатуна», рассказавший о мужестве 22-летней девушки Хатуны Амброладзе, о воле к жизни, которая помогает ей преодолевать очень тяжелую болезнь, учиться и жить полноценной духовной жизнью. Телевидение и сама Хатуна получили сотни писем, предложений о помощи — многие люди открыли в себе богатые залежи душевной широты и щедрости. Можно было бы перечислять и далее, но и этого, видимо, достаточно, чтобы определить характер содержания наших передач. Теперь, когда вы можете сопоставить идею с теми средствами, которыми она реализуется, я попробую объяснить, при чем тут фотография.

Сначала мы даем на экране снимки, казалось бы, не имеющие никакого отношения к тому, о чем намереваемся поведать телезрителям, изображения отвлечены от конкретности, но в сочетании с музыкой они создают определенный настрой, задают необходимую тональность беседе. Потом я рассказываю, даже не рассказываю, а, скорее, размышляю вслух о нравственных ценностях, определяющих в конечном счете и ценность самого человека. И затем на экране снова появляются фотографии, но на этот раз уже конкретные, показывающие тех, о ком идет речь, и в той обстановке, в которой мы решили их показать.

— Ну, хорошо, — прерываю я рассказ Сандро Мамасахлиси, — а кто делает для вас эти фотографии?

— Как вы уже, видимо, поняли, сюжет состоит из трех основных частей — экспозиции, текстового комментария и фотографического заключения, причем и само сюжет в определенном смысле не самостоятелен — он включен в общий контекст тележурнала, взаимодействует в нем с другими сюжетами, работая целенаправленно на общую мысль. Именно поэтому и необходима экспозиция, преамбула, она, кроме «внутрисюжетного» настроения еще и переводит психологическое состояние зрителя в нужный нам регистр. Для такого «перевода» я подбираю соответствующие фотографии — это мои собствен-

ные снимки, которые я делаю в своих поездках по Грузии, иногда из-за одного снимка приходится специально ехать далеко в горы.

— А можно ли уже вывести какие-то закономерности из вашей работы с фотографией на телеэкране? — Вас знают как известного теоретика фотографии, ваши наблюдения могут оказаться полезными для людей, ведущих поиски в том же направлении.

— Во-первых, мы столкнулись с совершенно новым явлением — снимки, показанные в изобразительном потоке, сопряженные с ритмичной музыкой, приобретают новое качество — способность заземлять, конкретизировать музыку, делать ее удивительно понятной, пластичной. Фотография, появляющаяся на экране покaдpoвo, сама устанавливает связь с последующими изображениями при посредничестве музыки. Это особенно наглядно, когда снимки формально разные и даже конструктивно противоположные оказываются рядом и мгновения перехода от снимка к снимку растворяются в общем потоке изображения. И тут часто происходит совершенно неожиданное — конкретный снимок, не имеющий объективно ни эстетической, ни особой содержательной ценности, в этом общем звуко-визуальном контексте приобретает неожиданную значимость. Показ подобного снимка допускает постепенный, фрагментарный, панорамный его просмотр. Композиционная незавершенность снимка в таком случае легче поддается новой интерпретации, подчиняется основному направлению всего сюжета. Следовательно, каждый телевизионный кадр сам по себе становится как бы отдельным, автономным изобразительным пространством. И как это ни покажется парадоксальным, слабые в композиционном отношении фотографии здесь так же правомочны, как и хорошо скомпонованные, эмоционально насыщенные снимки, которые желательнее показывать так, как их увидел автор — сразу в полный кадр, без движения передающей телевизионной камеры. Продолжительность показа снимка определяется в первую очередь смысловой и формальной насыщенностью самого изображения, но зависит она и от того, какова ткань музыкальной фразы, темп и ритм звучащей за кадром мелодии, усиливающей воздействие фотографии.

В нашем триедином образе чрезвычайно важно найти ту меру пропорциональности музыки и текста, которая позволяет выявить всю силу, заложенную в фотографии. В сюжете «Фото с комментарием» фотография, приобретая совершенно новое качество, становясь собеседником, партнером слова, рождает на экране поразительную иллюзию достоверности телерассказа, проявляет способность создавать своим зрительным рядом ценности поэтического плана.

Эксперименты с фотографией, музыкой и словом будут продолжены, нам, может быть, удастся найти новые возможности, заложенные как в самой фотографии, так и в ее телевизионной интерпретации...

Беседу велa Л. УХТОМСКАЯ

Ния-Грузинская

Одной из важных тем в творчестве фотожурналистов ГрузИНФОРМа стала в последние годы летопись славных трудовых дел их земляков, возводящих на магистрали века город Ния-Грузинская. Тема эта постоянно присутствует на страницах республиканской прессы, находит свое отражение и в центральной печати; многие снимки, сделанные в далеком таежном краю тбилисскими фоторепортерами, демонстрировались на всесоюзных, республиканских и персональных выставках. Кадры летописи БАМа показывают нам разные стороны жизни транспортных строителей — мы видим, как они трудятся плечом к плечу с представителями других республик, как отдыхают, как создают здесь новый быт, вобравший в себя и характерные местные особенности, и национальные традиции грузинского народа...



Заслуженный художник Грузинской ССР



Григорий Козинцев, выдающийся советский кинорежиссер, говорил, что кроме основного дела занимается еще и литературным трудом, от которого получает большое удовольствие. Причем это не было для него чем-то вроде отхожого промысла — литература влета-

Как я пришел к фотографии? Начав заниматься плакатами — было это много лет назад, я пошел путем традиционным, точнее, старомодным, — механически соединяя фотографию с рисунком. Как это делается, думаю, понятно — из фотографии вырезается нужный кусок и включается в какое-то графическое обрамление. Занимаясь такими коллажами (причем снимал для меня кто-то другой), я вскоре почувствовал необходимость снимать самому, уже при съемке вкладывать в фотографию определенную художественную идею, затем в лаборатории добиваться окончательного решения темы. Я взял в руки фотоаппарат, стал постигать секреты лабораторной обработки, занялся целенаправленным формотворчеством. Должен признаться, что в технике я не силен, но помогает чутье художника. Пользуюсь главным образом «Зенитом», пленкой «Орво». Главная работа начинается в лаборатории, где я шаг за шагом, переводя фотографическое изображение в область графики, довожу его до состояния, отвечающего моему замыслу. Потом это новое, уже графическое, изображение становится либо составной, либо самостоятельной частью оформления книги или плаката. Это как блюдо, приготовленное умелой хозяйкой, — колдуует, что-то добавляет «по вкусу» — и получается божественное кушанье. Думаю, что вкус в искусстве вообще и в фотографии в частности имеет решающее значение, и заменить его «выучкой» невозможно. Видение кадра прежде всего зависит именно от вкуса человека. К сожалению, неумение увидеть кадр — болезнь многих профессиональных фотографов, потому так много мы видим изобразительных штампов — и в

прессе, и в книгах, и на выставках...

Настоящая фотография имеет широкие возможности воздействия на эмоции человека. Именно поэтому я решил делать плакат, направленный против нейтронной бомбы, в форме «чистой» фотографии. Первый вариант был сделан довольно быстро. Мне совершенно явственно увиделись манекены, которые, в силу своей неодушевленности, уцелеют и останутся призраками, вззирающими бессмысленными глазами на уничтоженную на земле жизнь. **Захотелось показать их** полную примитивность, и потому я отказался от париков и какого-либо облачения. Когда фотография была готова, она, по моему мнению, не требовала никакой трансформации. Сделал шрифтовые надписи и увидел... плакат «не работает»! Потребовалось еще полгода, пока я, наконец, понял — не хватает столкновения этих «человекоподобных» с самим человеком — и я ввел в композицию лицо современника и обобщенный образ бессмертной Моны Лизы. Все стало на свои места.

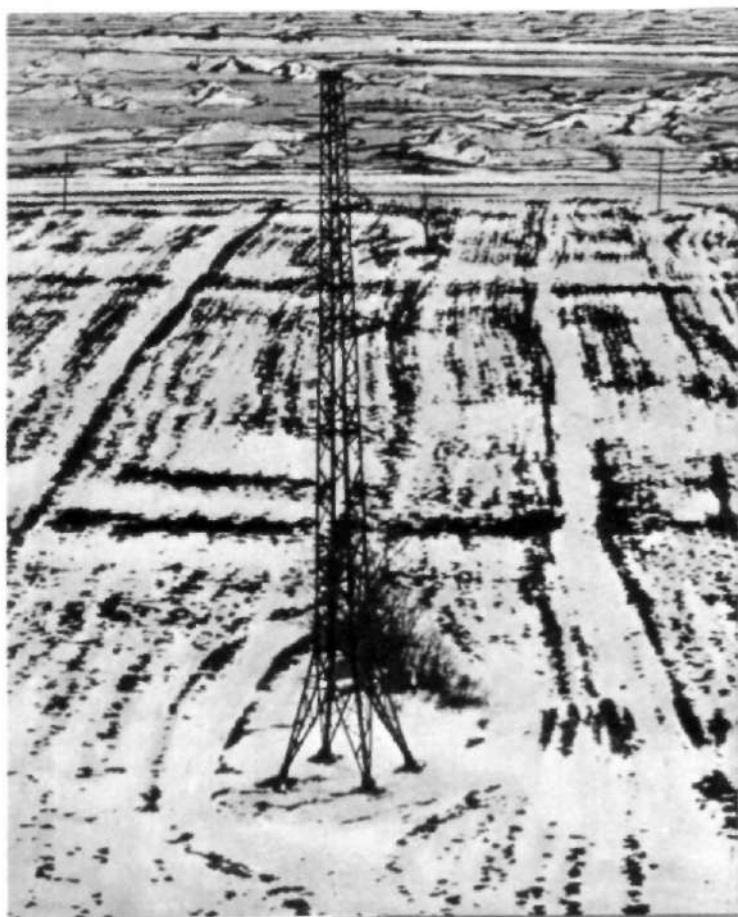
К фотографии прибегали и прибегают представители многих других искусств, и еще далеко не все ее возможности поняты и постигнуты — даже великий Гоген нарисовал свою знаменитую таитянскую картину «У родника» с помощью ранее снятой фотографии, которой пользовался как натурой. Думаю, что такой метод спорен, однако во многих других случаях фотография попросту необходима, а часто и незаменима.

...Включив в свою выставку несколько десятков снимков, сделанных в разных жанрах и в разные годы, я уверен, что поступил правильно.

В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА



ЭТЮД



АЛАЗАНСКАЯ ДОЛИНА



ГОРОДСКОЙ МОТИВ

Симон Киладзе Лики творчества

Председатель фотоклуба
«Сакартвело»



Т. МГЕВРИШВИЛИ В УЩЕЛЬЕ

М. ТАТАРИШВИЛИ ТАБУН

Нам всегда было приятно, что многие отождествляют понятие «современная грузинская художественная фотография» с работами фотолюбителей клуба «Сакартвело». Но это налагает большую ответственность. Нужно держать марку клуба и постоянно поднимать планку его творческих возможностей. Возникший 13 лет назад фотоклуб «Сакартвело» взял на себя нелегкую, но почетную миссию — объединить лучших республиканских фотографов. Это удалось. Первая же выставка «Тбилиси и Тбилищцы», проходившая в 1969 году, привлекла всеобщее внимание и заставляла заговорить о национальных особенностях грузинской светописси, ее специфическом творческом лице.

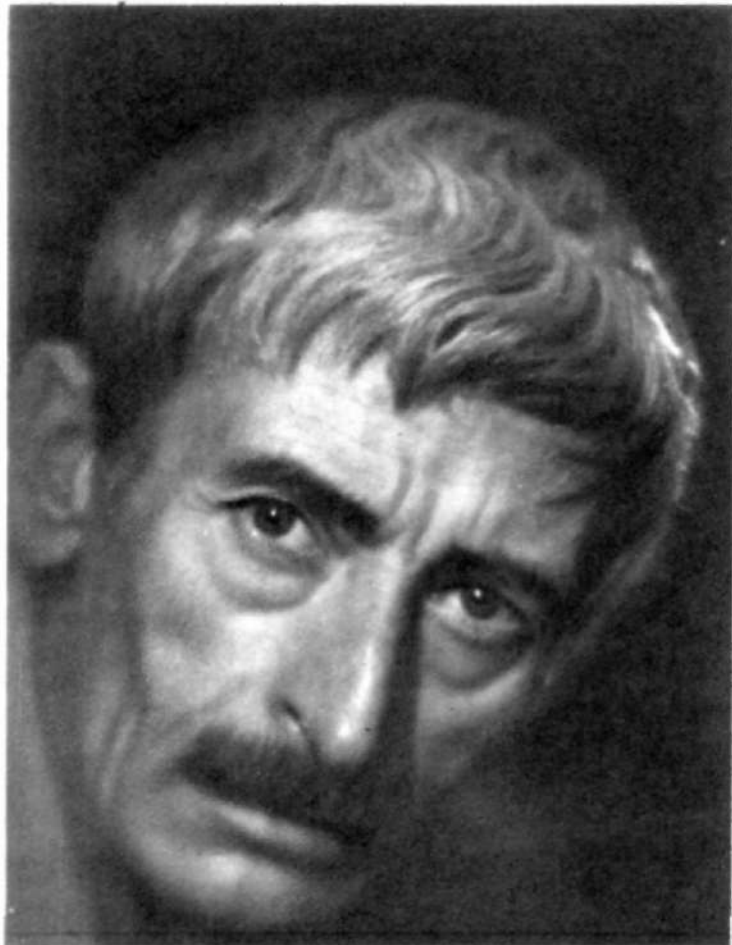
Всего с тех пор клуб провел более сорока выставок, в том числе и международных совместно с фотоклубами Болгарии, Чехословакии, Югославии, Англии, Франции.

Главной своей задачей мы всегда считали интенсивный творческий обмен с фотоклубами других республик. Прочные контакты установились у нас с фотографическими коллективами Латвии, Литвы, РСФСР.

Десять лет назад была проведена совместная выставка работ фотографов трех Закавказских республик. Думается, подобные совместные экспозиции должны быть регулярными. Это особенно актуально сегодня, когда фотография в Армении и Азербайджане прогрессирует, появляются все новые и новые имена.

«Сакартвело» постоянно уделяет внимание связям с прессой. Наш клуб первым был удостоен приза за лучшую коллекцию на фотоконкурсе газеты «Правда», был премирован на конкурсах «Комсомольской правды», «Труда», «Недели», Центрального телевидения. Клубом воспитаны многие фоторепортеры, работающие теперь в ГрузТАге, республиканской прессе. Это — А. Рухадзе, С. Эдишерашвили, М. Датикашвили, Г. Нахуцришвили, В. Рухкьян, В. Мачабели и другие.

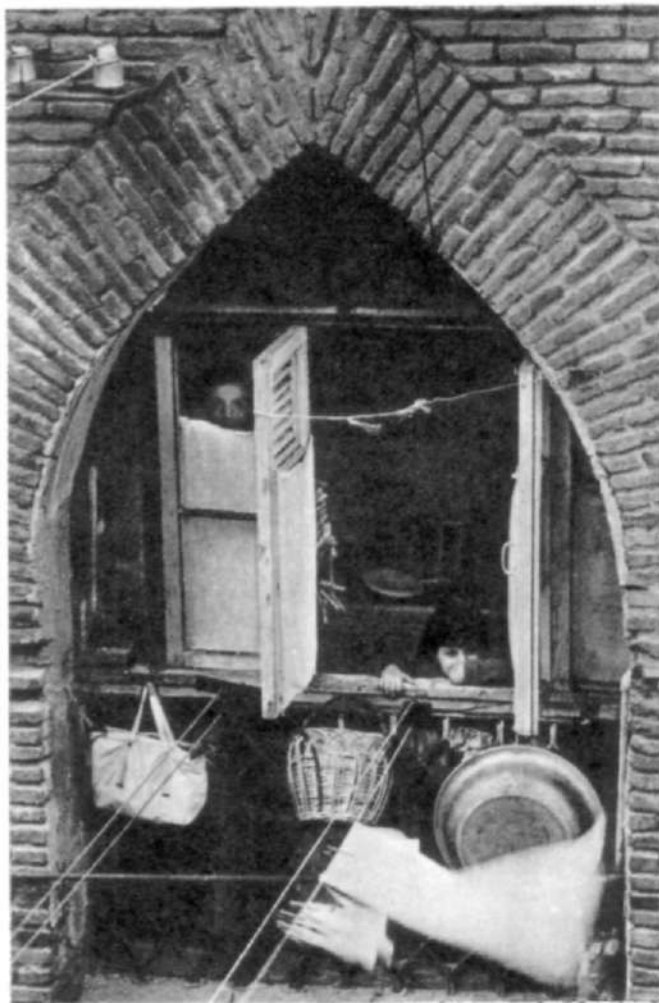
При клубе вот уже пять лет функционирует молодежная фотостудия, которой руководит ветеран «Сакартвело» З. Датуашвили. Студия объединяет около тридцати человек. Занятия с начинающими ведутся с целью подготовить их к зачислению в кандидаты, а потом и в члены клуба. Кстати сказать, кандидатом считается



Д. ДАВЫДОВ ПОЭТ МУРМАН ЛЕБАНИДЗЕ
Д. ДАВЫДОВ ВЗГЛЯД

Ю. НОЗДРЯЧЕВ УТРО В ГОРАХ

Ю. МЕНЧИКОВ ЗИМА
Г. ДЖАВЕЛИДЗЕ ОКНО

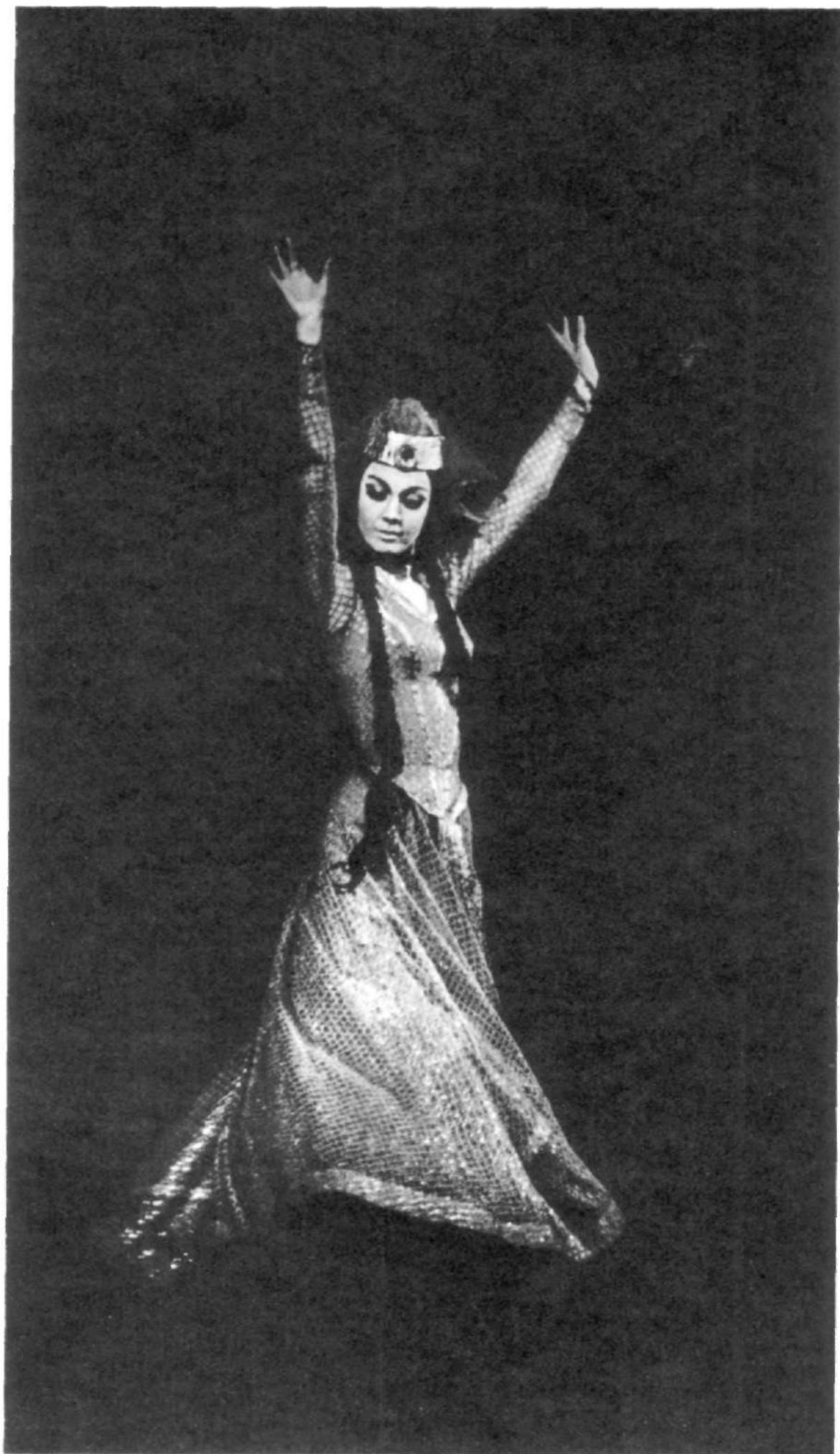


С. КИЛАДЗЕ СЕЛЬСКИЙ ОСТРОСЛОВ
М. ТАТАРИШВИЛИ ПЕРЕД ПОСЛЕДНИМ РАУНДОМ

М. ТАТАРИШВИЛИ ГРАЦИЯ



тот, чьи работы включаются в отчетную выставку. Вторичное такое участие позволяет новичку стать равноправным членом клуба. Члены «Сакартвело» организуют так называемые мини-клубы. Н. Сардлишвили, например, создал клуб «Подснежник» (при Педагогическом училище имени Я. Гогобашвили), который объединил женщин-фотолюбителей и провел уже три выставки. Одна из них, особенно интересная, сформирована из снимков, снятых девушками на кондитерском комбинате «Мзиури». Член фотоклуба, профессор физики В. Коржавин, живущий в Сухуми, создал фотогруппу «Синоп». В ближайшее время будет организован фотоклуб «Аджария» в Батуми — инициатива принадлежит членам «Сакартвело», кинооператорам-документалистам М. и С. Шенгелия. Мы крайне заинтересованы в молодом пополнении. Хорошо вписались в наш коллектив два талантливых фотографа Ю. Мечитов и М. Насберг. У каждого — свой оригинальный почерк, своя стильная манера. Думаем, что творчество этих авторов будет способствовать расширению диапазона творческих поисков клуба. Много дает нашим фотолюбителям и опыт старейших мастеров, таких, как известный портретист Давид Давыдов. Их самозабвенная любовь к фотографии, полная самоотдача и удивительное трудолюбие — разве это не лучший пример для формирования творческого лица любого автора? Новым стимулом для плодотворной работы в художественной фотографии послужит готовящаяся к экспонированию в будущем году большая выставка, посвященная 200-летию добровольного присоединения Грузии к России. В числе прочих выставка включит раздел «Глазами друзей», который объединит снимки, сделанные как советскими, так и зарубежными гостями республики. Радует то, что работа фотоклуба республиканского Софпрофа Грузии оценивается по достоинству партийными и государственными органами. В скором времени мы получим большое помещение с выставочным залом, лабораторией. Год 60-летия образования СССР открыл перед нами новые перспективы. И мы полны решимости оправдать надежды почитателей фотоискусства в Грузии и в других республиках.



Под рубрикой «Гелиос»

В последние годы газеты и журналы все чаще рассказывают на своих страницах о фотографии как о явлении современной культуры, искусства. Появились рубрики «Тысяча объективов» («Комсомольская правда»), «Фотостудия» («Советская культура»), «Фотобандероль» («Литературная газета») и другие. Как правило, здесь бывают представлены своими работами фотомастера, фотоклубы. Или дается информация о выставках и конкурсах. Наш разговор о нескольких иной форме пропаганды, когда фотография рассматривается в самых разных ее аспектах — о рубрике «Фотоклуб «Гелиос» в ростовской областной газете «Комсомолец». Первое слово — заместителю главного редактора газеты.

Е. Сухоруков: «Повод к созданию данного раздела в газете можно назвать утилитарным. Нас всегда, как, впрочем, и любую редакцию, заботила проблема привлечения к сотрудничеству внештатных авторов. В особенности фотолюбителей. Фотоконкурсы давали малую отдачу. Участие в них принимали случайные авторы с работами этюдного плана. Авторы, которые могли бы нас заинтересовать, относились к конкурсам без энтузиазма. Как привлечь их? Какие стимулы найти? Вот и возник замысел сплотить вокруг газеты фотолюбителей, а в перспективе и фотоклубы с помощью специальной рубрики...»

В. Яловой, заведующий отделом культурной жизни молодежи: «С самого начала мы ориентировались на многоплановость материалов рубрики, на целевую тематическую полосу, где нашли бы место самые разнообразные сферы функционирования современной фотографии. Это — информация о выставках, проходящих не только в нашей области, но и за ее пределами, рассказ о творчестве отдельного автора, интервью с фотомастером, заочная фотоскола, публикации по истории светотехники и, конечно, конкурсы по определенной тематике. Внештатный автор, фотограф Карл Пашиный стал ведущим рубрики.

К. Пашиный: «Это не просто рубрика, это — заочный клуб фотолюбителей-читателей газеты. Нам, главным образом, важно было заинтересовать сельских фотолюбителей. У горожан гораздо больше возможностей повысить свой творческий уровень в фотографии, приобрести специальные знания. Наша задача — дать эти знания и жителю села. Информировать и тем самым стимулировать к активной творческой работе, к сельской деятельности. Адрес публикаций — все категории фотолюбителей, любого уровня подготовленности. Профиль рубрики в этом смысле универсальный».

В. Яловой: «Материалы рубрики призваны в конечном итоге наполнить содержанием досуг молодежи, внести свой вклад в решение проблемы полезного использования свободного времени. Элемент развлекательности, игры крайне важен для такого рода тематической полосы».

С. Васильев, ответственный секретарь газеты: «Композицию рубрики, ее внутренний строй, макет продумывают совместно отдел культурной жизни, ведущий рубрики и секретариат. Мы доверяем ведущему, хотя неизбежны какие-то коррективы, деловые замечания, споры, столкновения мнений. Думаю, каждой газете необходимо иметь свой «институт обозревателей». Рубрика в газете — это своеобразная общественная трибуна. Одно дело — фотоклуб в городе, области, другое — фотоклуб в газете. По масштабам влияния их сравнить нельзя, даже если иметь в виду только тираж газеты «Комсомолец» — 180 тысяч».

К. Пашиный: «Мы опубликовали уже почти два десятка выпусков рубрики. Что они собой представляют? Вот один из обычных номеров. Подробный рассказ об известном русском фотографe Карле Булле, объявление о предстоящем фотоконкурсе, посвященном советской милиции, колонка ведущего, где обозревается почта, рассказ об областной фо-



товыватке «Хвала рукам, что пахнут хлебом», заметки «Вопрос «Гелиосу» и «Нам отвечают» и, конечно, снимки. Мы стараемся работать в самом тесном контакте с читателями. Поэтому большое внимание уделяем переписке с фотолюбителями, домашним заданиям, которые предлагает «Гелиос» («Один рабочий день», «Мой дом, моя Россия»), обсуждениям того или иного снимка, заочной фотосколы и т. д.».

Мнение читателя.
В. Алейников, шофер, фотолулюбитель: «Лично меня привлекает в «Гелиосе» заинтересованный, деловой разговор с читателем. У нас, фотолулюбителей, наладился с газетой хороший диалог, двусторонняя связь. Мне и многим моим товарищам понравилось, в частности, предложение редакции рассказать о своих домашних альбомах. На первый взгляд тут и говорить особенно не о чем. А на поверку вышло, что тема важная, актуальная. В этом достоинство рубрики — поднимать проблемы серьезного звучания на материале повседневного любительского творчества. Если бы газета говорила с нами лишь о первоклассной выставочной фотографии и о фотомастерах с именами, она вряд ли смогла бы привлечь к сотрудничеству такую большую фотолулюбительскую аудиторию».

Е. Сухоруков: «Комсомолец» — та газета, где фотографии уважают, где фоторепортер, фотолулюбитель — фигуры чтимые. Иначе и не появилась бы на ее страницах рубрика «Фотоклуб «Гелиос». Думается, «Гелиос» выполняет свои функции. Но хотелось бы видеть под этой рубрикой больше репортажных снимков на тему «Наш современник»...»

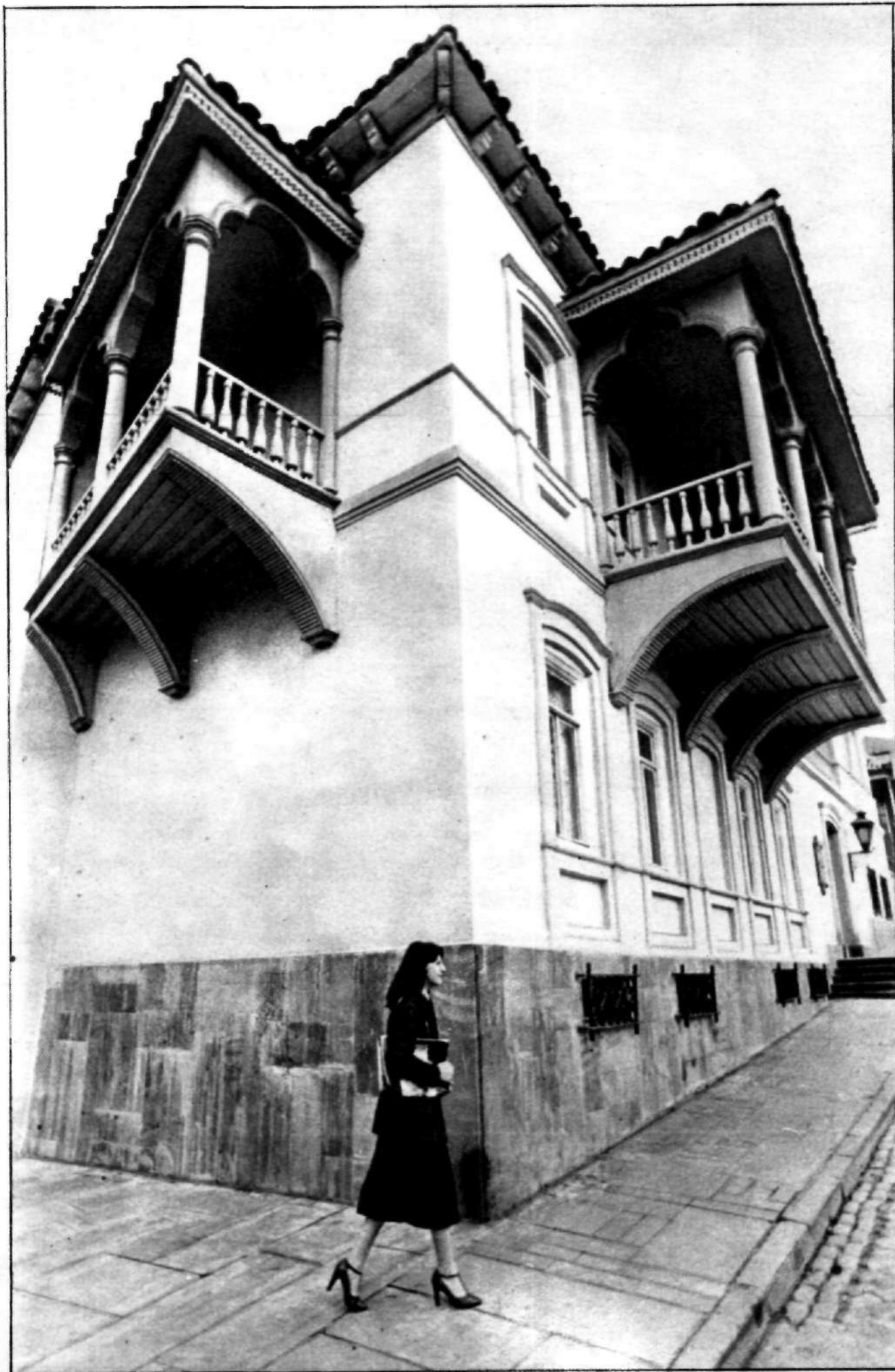
Вел беседу
М. ЛЕОНТЬЕВ

С. КИПАДЗЕ ОСЕННЯЯ ФАНТАЗИЯ



С. КИПАДЗЕ ТАНЕЦ ХОРУМИ





А. СААКОВ МОТИВЫ СТАРОГО ТБИЛИСИ



Александр Саранцев Дети — за мир!



«Марш мира-82» еще раз наглядно продемонстрировал стремление и готовность людей разных национальностей и возрастов, разных профессий и политических убеждений отстоять мир на планете. Естественно, что тема борьбы за мир, за предотвращение ядерной катастрофы занимает сегодня видное место в творчестве многих журналистов. Одному из ее аспектов и посвящены работы Александра Саранцева, корреспондента советского телевидения в Швеции, о которых он рассказывает на этих страницах.

— Вот уже четверть века моя жизнь накрепко связана с кинокамерой. По окончании ВГИКа работал на Центральной студии документальных фильмов кинооператором, режиссером, сценаристом, теперь — зарубежным корреспондентом телевидения. По роду деятельности мне постоянно приходится быть в гуще событий общественно-политической жизни европейских стран — Швеции, Норвегии, Дании. Работа над событийным телевизионным репортажем, помимо прочего, имеет и такую специфическую особенность — весь отснятый материал немедленно уходит в Москву, и мне, автору, зачастую даже не удается увидеть результаты своего труда на экране. Поэтому я и не расстанусь во время хроникальных съемок с фотокамерой, стараюсь «сдублировать» наиболее яркие моменты события на фотопленке. Но фотографии в моем архиве — это не только память о том, что видел, что снимал для телевидения. Они позволяют как бы вычленивать из массы людей, участвующих в митинге, демонстрации, забастовке, отдельные лица, характеры, задерживать внимание на острых эмоциональных ситуациях. Постепенно из таких разрозненных кадров для меня начинает складываться обобщенное лицо поколения, проступают характерные черты нашего времени. Последнее время на любом событии я особенно пристально слежу за самыми юными его участниками. «Дети и мир» — эта тема не случайно стала для меня одной из ведущих. Во-первых, я вообще люблю снимать детей. Они раскованы и свободны, легко вступают в контакты, с ни-

ми приятно разговаривать. Скандинавских ребятшек, которые, к сожалению, еще мало знают о нашей стране, интересует все: высота кремлевских башен и сибирские морозы, какие предметы изучают в школе их сверстники и как выглядят московское метро... Во-вторых, и это — главное, дети — и смысл, и символ борьбы всех честных людей за мирное будущее, так как светлое завтра грядущих поколений — главная цель тех, кто выходит в рядах демонстрантов на улицы городов разных стран и континентов.

В Скандинавии люди хорошо поняли, что ядерная смерть угрожает их домам, что благополучие их жизни может рухнуть в любой момент. И поднялась небывало мощная волна протеста против ядерного вооружения. Работая над телевизионными сюжетами о многотысячных маршах мира, антивоенных демонстрациях и митингах, я замечал — нередко в них участвуют целые семьи. Сегодня в колоннах демонстрантов — дети участников движения за мир пятидесяти годов, в недалеком будущем ряды борцов пополнят те малыши, которые в эти дни шагают рядом с родителями под лозунгами «За разоружение и мир!». В этом году мне довелось снимать в Норвегии в городе Шие, на родине Ибсена, слет сторонников мира северных стран, проходивший под лозунгами «Нет ядерному оружию!», «За безъядерный Север». Слет был семейным, и для детей был создан свой центр. Здесь они самостоятельно рисовали плакаты, вырезали бумажных голубей. А потом вышли на свою собственную детскую демонстрацию. Тогда-то я и снял одну из ее участниц — пятилетнюю Элизабет Педерсен. Думается, что, привыкнув с детских лет быть не просто зрителями, но и участниками борьбы взрослых за свое счастье, за свою жизнь, эти ребята уже вносят собственную лепту в решение неотложной задачи огромной важности — отстоять мир.

ФОТО А. САРАНЦЕВА



Григорий Чудаков

Фотография в прессе: содержание, форма, жанровая структура

Информационно-публицистические жанры фотожурналистики — фоторепортаж, фотоиллюстрация — стоят ближе всего к выполнению целей и задач, которые В. И. Ленин еще в первые годы Советской власти поставил перед нашим кинематографом: производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность, надо начинать с хроник¹. Это полностью соответствовало известному ленинскому указанию о том, как необходимо нашей прессе внимание к «живым, из жизни взятым, жизнью проверенным фактам»². И так, информационно-публицистические жанры фотожурналистики, исходя из общих требований, предъявляемых информации в прессе, призваны прежде всего — «агитировать фактами», фиксировать события. Сюжетное решение фототелевизионной информации не обязательно требует от фотожурналиста особого индивидуального подхода, глубокого «препарирования» сути факта или события со своей субъективной точки зрения. При определенных обстоятельствах подчеркнуто своеобразный подход к созданию информационного снимка, особые, необычные точки съемки или ракурс могут лишь снизить достоинства документального свидетельства. Фотожурналисты, работающие в жанре фототелевизионной информации, должны быть прежде всего заинтересованы в том, чтобы им поверили, поверили в объективность снимка, в некую абстрагированность репортажа от факта или события — «так это было», ибо для читателя-зрителя прежде всего важно сообщение о событии, констатация факта, а не их авторская интерпретация — «так я это увидел»... Похожесть многих информационных снимков, созданных разными авторами одновременно или при аналогичных обстоятельствах — встреча в аэропорту, подписание договора, открытие выставки, чествование юбиляра, рабочий момент производственной или об-

щественной деятельности того или иного человека, — оправдана желанием издания передать прежде всего сообщение о событии, факте, а не продемонстрировать особенности их восприятия автором снимка. Но не значит ли это, что подчеркнутая объективность фототелевизионной информации лишает ее мировоззренческой позиции, а также широкой возможности эмоционально воздействовать на читателя-зрителя? Ответа нет. Идеологическая направленность проявляется в жанре фототелевизионной информации не столько в интерпретации фактов и событий, сколько в их отборе, в характере подачи снимков на газетной или журнальной полосе. Эмоциональное воздействие — без чего ценность фототелевизионной информации, как известно, резко снижается — достигается в информационном снимке, как правило, не за счет его художественных достоинств, а в первую очередь благодаря новизне общественно важного сообщения и оперативности, с которой оно находит своего адресата, жаждущего узнать, где, что и когда произошло. Новизна и оперативность фототелевизионной информации, учитывая конкурентность прямого телевизионного репортажа, тесно связаны друг с другом. Однако современные технические средства передачи фототелевизионных изображений на огромные расстояния, возможность запустить снимок в систему полиграфического производства уже через 15—20 минут после свершения события, запечатленного репортером на другом конце света, позволяют широчайшим образом использовать факторы новизны и оперативности в целях эмоционального воздействия фототелевизионной информации. Последующие комментарии, суждения, оценки сверх того, что передано в обязательной текстовке к снимку одновременно с изображением, уже имеют целью разъяснить, дополнить, а то и менять первоначальную смысловую окраску фототелевизионного сообщения. Но всегда следует помнить, что фактор оперативности чрезвычайно важен. Первое сообщение — это своеобразный эмоциональный удар, силу которого трудно нейтрализовать последующей

интерпретацией или опровержениями. Особенно важен фактор первого оперативного эмоционального воздействия фототелевизионной информации в случаях идеологического противоборства разных точек зрения на одно и то же событие, факт или явление социальной жизни. Оpozдать в этих условиях — значит дать в руки идеологическому противнику дополнительные возможности для дезинформации. Нельзя забывать о том, что пресса капиталистических монополий уже давно не довольствуется только интерпретацией фактов на свой лад в целях дезинформации, но и преднамеренно подбирает, даже «организует» факты, прежде чем истолковать их под своим углом зрения вопреки правде, объективно существующей истине. Художественные достоинства фототелевизионной информации играют первостепенную роль, — они могут быть, а могут и не быть, — но пренебрегать ими было бы неправильно. Даже не обладая возможностями увеличения информативности снимка, эти достоинства воздействуют на эмоции читателя-зрителя, привлекают к себе внимание, рожают активное отношение к изображенному на снимке, побуждают к его рассмотрению и т. д. В прессе весьма часто публикуются старые фотографии в сопровождении сегодняшнего комментария, в сопоставлении со снимками наших дней. И, как правило, в первую очередь внимание привлекают кадры, насыщенные образной информацией, которой современники в годы рождения снимков, возможно, и не придавали особого значения. Получившие широкую известность благодаря иллюстрированным изданиям и выставкам образные ретроспективные хроникально-документальные кадры сегодня «читаются» как репортажи, отмеченные яркой авторской индивидуальностью. Между тем можно с уверенностью предположить, что их авторы не претендовали ни на что большее, чем на информационное сообщение. Информацию, отделившись от важного, интересного, общественно значимого события на многие годы, получает дополнительный эмо-

циональный заряд и за счет нашего сегодняшнего взгляда на события прошлого. Если современник события мог считать данную информацию исчерпывающей и не пытался расширять рамки кадра, чтобы узнать о нем больше его номинала, то наш взгляд, опрокинутый в прошлое, видит гораздо больше. Мы обращаем внимание на одежду людей тех лет, их прически, на устаревшие марки автомашин и т. д., — словом, ищем приметы времени. Мы находим для себя ответы на многие вопросы, и создается впечатление, что ответы эти дает автор снимка, который как бы подчеркнул их, подсказал нам, навел на мысль. Это тот случай, когда каждый из нас становится в какой-то мере соавтором фотографа, добавляя к фототелевизионной собственности долю той самой субъективности, которой, возможно, ей недоставало, чтобы она была воспринята современниками как репортаж очевидца. Жанровая диффузия, исходя из общих теоретических положений о зыбкости жанровых границ и наличии множества разновидностей их модификаций, — явление закономерное. Но «при всей гибкости перегородок между жанрами», — отмечает М. Каган, — при всей их проницаемости для взаимных проникновений... непреложной остается объективная качественная определенность жанра...». И далее: «...говоря о наличии такой качественной определенности, мы имеем в виду, что наряду с «чистыми» жанровыми образованиями существуют и переходные формы, и смешанные, и гибридные...»³. И если мы говорили выше о наиболее типичных особенностях жанра фототелевизионной информации, то это отнюдь не значит, что ей абсолютно и при всех обстоятельствах противопоставлены такие, например, черты жанра репортажа, как концептуальность, аналитический подход к жизненным фактам, событиям, социальным явлениям. С большой долей вероятности можно утверждать, что «переходная форма» есть репортаж в одном кадре, который граничит, с одной стороны, с

Продолжение. Начало см. «СФ», 1982, № 8.
¹ Сб. «Ленинский о кино». — М.: Искусство, 1963, с. 40.
² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 39, с. 13.

³ Каган М. Морфология искусства. — Л.: Искусство, 1972, с. 427.

фотоинформацией, а с другой — с многокадровым репортажем в его общепринятой форме. Это находит подтверждение не только в приведенных выше примерах, когда ретроспективный информационный кадр, обогащенный нашим сегодняшним восприятием, приобретает черты репортажа. Рассмотрим ряд других факторов, при которых фотоинформация может стать репортажем в одном кадре. Двум репортерам разных газет было дано задание дать информацию об открытии Московского международного кинофестиваля. Один попросил позировать группу советских и зарубежных актеров и деятелей кино. Получилась объективная фотоинформация, усиленная именами, упомянутыми в текстове. Другой сфотографировал трех кинозвезд — советскую, сенегальскую и вьетнамскую. Репортажный снимок стал своеобразным визуальным символом фестиваля, почеркнувшим его идею — идею гуманизма, дружбы между народами разных континентов. А вот еще один пример. Москва встречала Юрия Гагарина, возвратившегося из полета в космос. Во Внуковском аэропорту десятки фотокорреспондентов зафиксировали буквально каждый шаг космонавта, создали сотни информационных кадров исторического события. Но один из репортажных кадров рассказывал о событии и о Гагарине по-своему, своим ярким языком (автор В. Генде-Рот). На снимке — крупным планом лицо рапортующего Гагарина, снятое сверхтелеобъективом с большого расстояния. Благодаря уникальной возможности оказаться лицом к лицу с Гагариным в этот исторический момент, мы стали сопричастными событию глобального масштаба. Не является ли этот пример доказательством и того, что субъективная авторская точка зрения на событие во многих случаях не требует всеобъемлющего его охвата, передачи множества подробностей и нюансов. Порой достаточно фрагмента, чтобы через ассоциативные, умозрительные связи прийти к самым широким обобщениям, далеко выходящим за рамки информационного сообщения. Фотоинформация может стать репортажем в одном кадре со всеми присущими ему особенностями и при чрезвычайных обстоятельствах, когда репортер оказался единственным вооруженным фотокамерой свидетелем события. Характер события должен быть,

разумеется, общественно значимым и в то же время в своем роде уникальным, непредсказуемым ни для его участников, ни для репортера. Это — событие-случай. Вспомним уникальные снимки убийства японского парламентария Асанумы, самосожжение буддийского монаха и другие. Уникальность, острота и драматическая насыщенность ситуации придают информации тот самый оттенок субъективного взгляда на происходящее, который наделяет снимок качествами репортажного кадра. Кстати, именно драматические ситуации породили в последние годы так называемые секвенции — несколько кадров, рассказывающих кинематографически одновременно о происходящем. Появлению этой новой многокадровой формы информации — репортажа, несомненно, способствовало рождение технического новшества — фотокамер с моторами. Напомним несколько секвенций, опубликованных на страницах мировой печати: убийство Садата, покушение на Рейгана, сенсационные пожары в американских гостиницах, трагические ситуации на автогонках и т. д. Секвенции появились значительно позже, чем многокадровый репортаж, но тем не менее их можно, пожалуй, с полным основанием считать как бы переходной формой от репортажа в одном кадре к жанру, который давно и прочно завоевал себе позиции в прессе под именем «фоторепортаж». Теоретики журналистики по-разному определяют, что есть репортаж, созданный журналистским пером. Для одних — это не более чем расширенная информация, но написанная от первого лица, как бы от имени непосредственного участника или свидетеля события. Для других репортаж — понятие очень широкое, включающее не только газетные или журнальные материалы, но и писательские произведения, такие, например, как сахалинские репортажи Чехова или «Записки из мертвого дома» Достоевского. Но и те и другие сходятся на том, что для репортажа обязательно наличие нескольких основных факторов: бесспорно документальный, публицистический характер, определенные временные рамки, эффект присутствия автора на месте события в качестве очевидца или участника, субъективное авторское отношение к событию, яркая стилизованная форма с возможным использованием художественных средств. Все эти факторы можно с

полным основанием отнести и к фотографическому многокадровому репортажу. Причем такие из них, как документальность, достоверность или эффект присутствия, в фотографическом воплощении приобретают даже более обязательный и убедительный характер, чем в словесном. Вера в подлинность документального отражения действительности средствами фотографии такова, что порой фотоснимок представляется, как это ни парадоксально, чуть ли не более достоверным, чем сама действительность. Известен такой курьезный случай — когда одной матери сказали, что ее ребенок очень красив, она ответила: «Это еще что, вы посмотрели бы его на фотоснимке!» Но как бы ни были убедительны аналогии с литературным репортажем, попробуем, не претендуя на категоричность суждений, ответить на вопрос, что есть, с нашей точки зрения, фоторепортаж как жанр в его хрестоматийном многокадровом виде. Начнем с того, что фоторепортаж — это самостоятельная форма журналистского высказывания, суждение о событиях и фактах, переданных с помощью нескольких фотоснимков. Его концептуальность предопределена не только выбором объектов съемки, существенных с точки зрения автора, но и последующим монтажом снимков при участии автора (условие, которое, к сожалению, часто нарушается). Фоторепортаж должен не только предлагать авторскую концепцию, но и с помощью «монтажа мыслей» побуждать читателя-зрителя к размышлениям, к аналитическим оценкам, открывать нечто новое в окружающем мире, иметь познавательную, а при художественном воплощении и эстетическую ценность. Ошибкой было бы считать, что «настоящий» репортаж — это только сообщение о военных действиях, пожарах, наводнениях и других из ряда вон выходящих событиях. Этому жанру подвластны самые разнообразные темы, предлагаемые повседневной жизнью общества. В последние годы весьма заметным явлением стали репортажи А. Рубашкина — «Открытие памятника бывшим школьникам, погибшим в годы Великой Отечественной войны», «Улица Аленде», «Солдатский вальс». Все они сделаны «в один прием», в каждом наличествуют общий, средний и крупный планы. В одном из них («Улица Аленде») сюжет завязан вокруг централь-

ного кадра — репортажного портрета жены президента, в других — сюжетность зиждется на столкновении разноплановых кадров или дополнении одного кадра другим с целью создать широкую панораму события. Можно, видимо, с полным основанием утверждать, что в репортажах А. Рубашкина этот жанр выступает в своем выкристаллизованном виде. Незабываем репортаж О. Макарова из четырех кадров — «Святослав Рихтер». Здесь не просто различные фазы репетиции с участием выдающегося музыканта. Это впечатляющий рассказ о титаническом труде и духовном потенциале феноменально одаренного человека, о роли музыки в его жизни... Высочайшую оценку получили в последнее время впечатляющие, эмоционально насыщенные репортажи В. Вяткина, созданные во Вьетнаме и Афганистане. Фоторепортаж может быть создан из снимков разных авторов, если бильдредактор сумеет творчески осмыслить их, объединить одной темой или найти «сюжетный ход», может принять форму своеобразного фотообозрения. Такие репортажи под самыми разными рубриками нередко появляются на страницах прессы. Однако важно не только определить характерные черты разновидностей фоторепортажа — кстати, их значительно больше, чем приведенных выше примеров, — но и заглянуть в методику создания журналистских произведений этого жанра. Какими средствами достигается впечатление достоверности, подлинности репортажного снимка? По широко распространенному мнению — только и исключительно благодаря съемке по ходу события, использованию «скрытой камеры». Широчайшие возможности этого вида съемки при создании как журналистских кадров, так и произведений фотоискусства продемонстрировал А. Картье-Брессон. Его репортажи стали своего рода эталоном определенной «непреднамеренной» съемки, без какой-либо подготовки, а тем более предварительной организации. Перед сторонниками такой съемки как минимум встали две главные проблемы — эстетическая и этическая. Репортажная методика породила новые эстетические каноны. Брессоновское кредо — снимать жизнь врасплох и ни при каких обстоятельствах

Продолжение см. на стр. 44

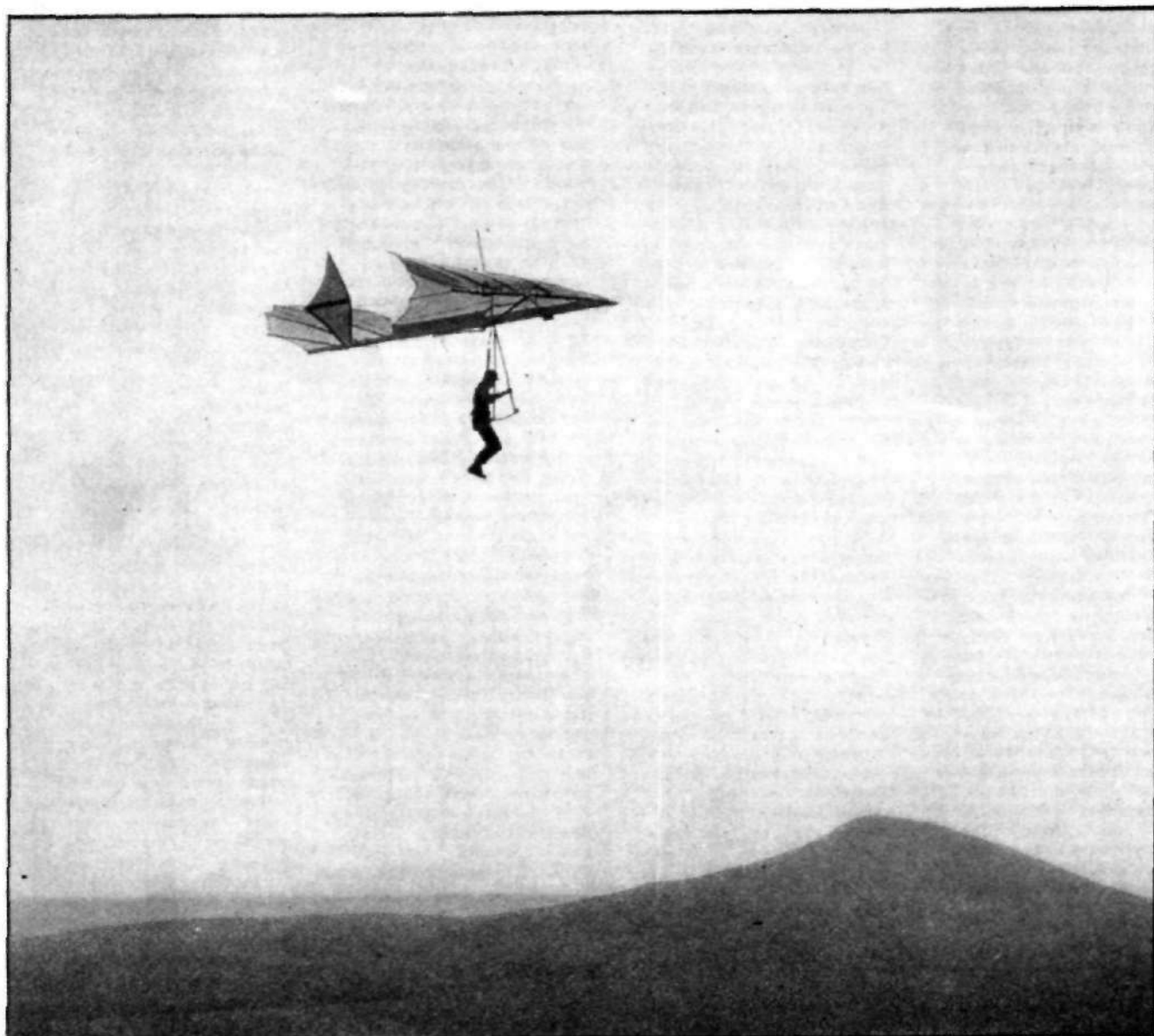
Виктор Демин Летающие люди

Валерий Гвозд уже три года упоен страстью к дельтаплану. Тренируется, летает, правда, особых рекордов пока не поставил. Я думаю, если б он вышел в чемпионы, у нас не было бы этих снимков. Джек Лондон не преуспел на Клондайке (по одной из версий, он вообще туда не доехал). Стивенсон, певец пиратов и одиноких смельчаков с револьверами, был скромным, вежливым человеком, ну совсем как мы с вами. Такова уж наша доля, пишущих, рисующих, лицедействующих на сцене. Одни — делают, другие — воспевают делающих. Одни летают, дру-



гие фотографируют. Еще неизвестно, что труднее, потому что и в искусстве есть свои рекорды. С 1974 года Гвозд профессионально занимается фотографией. Призы на крупных конкурсах он стал брать только сейчас (бронзовая медаль московской Всесоюзной выставки в честь XXVI съезда КПСС — 1981, бронзовая медаль на выставке ФИАП — 1981, серебряная медаль Таллинской выставки в честь 60-летия СССР — 1982). Все его награды связаны с одной темой — дельтапланеризмом. «Тему искать не надо. Рано или поздно ты с ней

ВАЛЕРИЙ ГВОЗД ИЗ СЕРИИ «ПАРЯЩИЙ ПОЛЕТ»







встретишься, если будешь настойчив», — так говорит Александрас Мацияускас. В жизни Гвозда как фотографа многое связано с этим человеком. После школы шестнадцатилетний Валерий пошел работать на завод, был настройщиком радиоаппаратуры. Увлечение фотографией пришло вместе с мыслями о труде журналиста. С первыми же работами, более или менее удачными, отправился в газету — в каунасское отделение «Вечерних новостей». Серьезный, неторопливый человек раз и два пролистал всю пачку, выбрал один снимок. Гвозд запечатлел на нем своего приятеля, аквалангиста. Снимок появился в газете с подписью «Энтузиаст подводной охоты». Гвозд явился с новым фотографическим уловом. Только на этот раз он узнал, что фамилия собеседника — Мацияускас. А еще ему открылось, что газетным листом фотография не исчерпывается. Это было так странно для неоперившегося фотокора... Мацияускас разложил перед ним свои «Базары», которыми занимался во внеурочное время. На первой персональной выставке Гвозда, в 1978 году, его спросили об учителях, он назвал троих рижан: Бинде, Спурис, Михайловский. Позже, как он теперь признается, испытал очень сильное воздействие Шонты, Пожерскиса, в самое последнее время — Тугалева. Но в определенном смысле, наверное, можно сказать, что учитель у него был один. Мацияускас, не говоря громких фраз, самым примером своим прививал бесконечную преданность фотографии, самоотверженность, даже аскетизм во имя искусства, боязнь шумихи, суеты, вкус к долгой подспудной работе. Когда в Каунасе открылось отделение Общества фотоискусства Литовской ССР, Гвозд стал так называемым «фотографом-производственнымником». Если раньше он снимал передовиков для газеты, сейчас стал снимать их для досок Почета. Выезжал по заказам на свадьбы, юбилеи, конкурсы танцев. Это было полезно. Ремесло — фундамент, без которого не бывает высокого искусства. Попутно Гвозд заочно окончил Латвийский государственный университет имени Стучки. На дельтадром он попал случайно, с приятелем, и, попав, тут же понял, что к нему пришла страсть на всю жизнь. Теперь он посещал все соревнования дельтаплана-

ристов в Литве, у соседей — в Латвии и Эстонии, ездил на Кавказ, на Алтай. Снимались километры пленок, но урожай поначалу был крайне скромный. Тема уже нашла своего художника, но он еще не освоился в ней, не отыскал стиливого ключа.

Теперешняя серия Гвозда насчитывает более семидесяти работ. И в ней, как мне кажется, можно выявить свои пояса, пласты по целевому интересу, по тому, на что, образно говоря, фокусируется объектив.

Первый пласт: эстетический. Воспеваются красота полета. Облака, пейзаж — все должно сопрягаться с красотой человека, свободно парящего над землей. Второй пласт: метафорический. Происходит острашение, в обычном видят странное, отсылающее нас по закону ассоциации к другой вещи. В дельтаплане отыскивается сходство с кузнечиком, бабочкой. Когда он лежит на земле, в его очертаниях проступает что-то фантастическое, «марсианское», да и земля вокруг готова, кажется, сойти за ландшафт чужой планеты...

Пласт третий: аллегорический. Кто летает? Наверняка, какой-то необыкновенный человек. Он лучше нас, сильнее, более ловок. Возникают композиции, сопрягающие спины, торсы, бугры мышц, величавые силуэты с фигуркой дельтаплана, существовавшей теперь лишь как символическая подробность. Пласт четвертый: все совсем наоборот! Да они, оказывается, совсем как мы! Поданные в ключе бытового репортажа, это люди, каких ежедневно встречаешь на улице, в метро, в автобусе. Они беседуют, облачаются в свои костюмы, подтягивают тросы, ляжки, ждут, мирно дремлют на траве... Разность потенциалов рождает электричество: в данном случае разнесенность значений «летающего человека» и «знакомом незнакомца» придает фотографии характер творческого открытия.

Но самое интересное, на мой взгляд, — пятый пласт, — когда мы можем заглянуть в лицо этим людям, когда в их чертах ловим взаимосвязь двух начал — «летучести» и «обыкновенности». У каждого пласта, конечно, своя задача, но они опираются друг на друга и тяготеют друг к другу, как цвета в спектре радуги. Думаю, что цикл далек от завершения, а Гвозд далек от самоповторения. И то и другое очень хорошо.



Анатолий Зыбин Такая навигация...



АНАТОЛИЙ ЗЫБИН ИЗ СЕРИИ «ТЕАТРАЛЬНАЯ НАВИГАЦИЯ»

Как-то в одной из газет я прочитал о том, что в Томской области бытует оригинальная форма культурного обслуживания местного населения: «Театральная навигация». Мне это показалось любопытным. Так родилась тема съемки.

Столь непривычный нашему слуху термин имеет широкое хождение в Сибири. Рыбаки, колхозники, нефтяники с началом навигации ждут в гости коллективы актеров, музыкантов. Теплоходы ходят по Оби, ее притокам, делая остановки в многочисленных речных закоулках. Каждый такой теплоход — это 60—70 артистов, музыкантов. Каждая навигация — около 600 концертов и спектаклей, бесед, лекций с участием известных, именитых коллективов, а не только местных. С палуб теплоходов сходили к сибирякам артисты Большого театра, Уральского и Русского народного хора имени Пятницкого, Государственного духового оркестра РСФСР, Кубанского казачьего хора...

После долгих раздумий я остановил свой выбор на съемке репетиционных моментов. Рабочий тренинг артисты проводят непосредственно на палубе и, естествен-

но, в одежде, которая принята в обиходе в жаркое летнее время. Здесь они предельно раскованы и в то же время порабочему собраны. Это сочетание привлекло меня, поскольку давало возможность придать некоторым сюжетам налет легкого юмора. Но важно было, что называется, не переборщить...

Вообще по своим профессиональным пристрастиям я — фотограф-постановщик. Здесь же пришлось снимать репортажно. Может быть, некоторые кадры и производят впечатление выстроенности, режиссерского вмешательства, но только потому, что я сознательно искал сюжеты изобразительно, композиционно выигрышные, в которых динамика скрыта в статике, как бы затаилась в ней. Ставшее расхожим «остановленное мгновение» я стараюсь поймать не «на скаку», а методом пристального наблюдения.

Мне была интересна такая репортажная работа. Но любопытно, что не пришлось переключаться, перестраиваться. Не надо было из флегматика превращаться в холерика, бегать с камерой наперегонки с событием. В принципе, методика съем-

ки осталась та же — наблюдение. Но, конечно, большое значение для меня имела новизна темы.

Почему такой успех выпал на долю цикла А. Мацияускаса «Ветеринарная клиника»? Прежде всего он привлек внимание необычностью, экзотичностью самого материала съемки. Мы, фоторепортеры, часто забываем о том, что в первую очередь нам должно быть репортерами. А это предполагает постоянный тематический поиск. Я стараюсь находить для съемок необычный, экзотичный материал, маленькие сенсации. Это интересно и для репортера, и для зрителя. Сейчас, например, собираюсь работать над темой «Плавучая поликлиника». Есть, оказывается, и такая. Удивительное бывает и рядом, а бывает и где-то в Сибири. Будем же искать. Как подобает репортерам.





И. Ф. БАРЩЕВСКИЙ

Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева в Москве хранит уникальную коллекцию работ старейшего русского фотографа Ивана Федоровича Барщевского (1851—1948), выполненных в конце XIX — начале XX века. Некоторые из них воспроизведены на этих страницах. В историю русской фотографии И. Барщевский вошел как мастер архитектурной съемки. Вот что пишет о нем историк фотографии С. А. Морозов: «К съемке архитектуры он подходил как археолог и историк искусства, стремясь по возможности точно, документально передать памятники старины. Коллекции Барщевского служат ценнейшим пособием для советских архитекторов, ученых и учащейся молодежи художественных учебных заведений. Своим трудом он доказал значение фотографии в приложении к истории искусства»^{*}. Родился Барщевский в семье бедного чиновника. Восемнадцатилетним юношей поступил ретушером к одному из лучших петербургских фотографов-портретистов К. И. Бергамаско. Параллельно учился в рисовальной школе, а потом и в частных классах Академии художеств. Настоячиво занимался самообразованием. В 1877 году обстоятельства вынудили Ивана Федоровича переселиться в Ростов-Ярославский, где он открыл собственную портретную фотографию. Но портрет не был призванием Барщевского.

^{*} Морозов С. Русская художественная фотография. — М.: Искусство, 1955, с. 56.

МОСКВА. ВИД НА СПАСКУЮ БАШНЮ С ТЕРРИТОРИИ КРЕМЛЯ
УГЛИЧ. ДВОРЕЦ ЦАРЕВИЧА ДМИТРИЯ

Его внимание привлекли памятники архитектуры, древнерусского искусства. Первым объектом изучения фотографа стал Ростовский кремль. Барщевского интересовало все, что было связано с этим произведением древних зодчих. Он занялся историей кремля, интересовался археологическими исследованиями и внес немалую лепту в сохранение замечательного памятника. Его снимки и стали потом теми важными документами, которые сыграли роль в принятии решения о реставрации Ростовского кремля (1881 г.). В 1882 году Барщевский предпринял первое путешествие по старым русским городам — в Ярославле и в ряде других городов сумел, несмотря на несовершенную фотографическую технику, подробно отснять не только памятники архитектуры, но и древнерусскую живопись, изделия народных промыслов.

В конце восьмидесятых годов XIX века Барщевский путешествовал уже вместе с выдающимися историками архитектуры и архитекторами-реставраторами. Он фотографировал памятники Переславля-Залесского, Юрьева-Польского, Владимира, Суздаля, Вологды, Костромы. Внимание фотографа привлекала архитектура Москвы, Новгорода и Пскова, Казани и Астрахани.

Иван Федорович участвовал в зарубежных археологических экспедициях Н. Т. Кондакова. Он стал известен не только как фотограф, но и как собиратель и исследователь произведений древнего искусства. В 1887 году Археологическое общество присудило фотографу серебряную медаль «За активную помощь в археологических исследованиях». С годами росла слава Барщевского. Его снимками пользовались в своей работе многие видные ученые — академики Ф. П. Литке, П. П. Семенов, археологи А. С. и П. С. Уваровы, архитекторы-реставраторы В. В. Суслов, Н. В. Султанов и другие. Фотографии Барщевского охотно приобретали Публичная библиотека в Петербурге, Императорская Академия художеств, Археологическая комиссия,



КАЗАНЬ. ХРАМ-ПАМЯТНИК РУССКИМ ВОИНАМ, ПАВШИМ
ПРИ ВЗЯТИИ КАЗАНИ



ЯРОСЛАВЛЬ. БОГОЯВЛЕНСКАЯ ЦЕРКОВЬ



ПСКОВ. МИРОЖСКИЙ МОНАСТЫРЬ

Строгановское художественное училище.

До конца девяностых годов Барщевский жил в Ярославле. В 1897 году его пригласили в Смоленск, где он стал собирателем, затем хранителем, а с 1911 по 1944 год — директором историко-этнографического музея «Русская старина».

Работая в музее, Иван Федорович собрал замечательную коллекцию произведений народного прикладного искусства. В этот период фотография, оставаясь любимым делом, перестает быть его главным занятием.

Последние годы жизни И. Ф. Барщевский провел в Москве. До конца дней он работал хранителем в музее-усадьбе Коломенское. В процессе реставрации Коломенского ансамбля Барщевский фотографировал постройки усадьбы. Эти негативы сегодня — важные документы при изучении древней архитектуры.

Барщевский был членом Русского археологического общества, Русского географического общества, пятого, фотографического, отдела Русского технического общества, фотографом Академии художеств и Московского археологического общества.

Снимки Ивана Федоровича иллюстрируют теперь многие издания по истории искусств. Ими пользовались при создании «Истории русского искусства» И. Грабаря.

В 1946 году за выдающиеся заслуги в развитии фотографии и исследовании архитектурных памятников И. Ф. Барщевскому было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Благодаря упорному, кропотливому труду Барщевского сохранились точные изображения исчезнувших ныне памятников древнерусского зодчества. Такова, например, церковь Спаса на Нередице, уничтоженная гитлеровцами в годы Великой Отечественной войны. Ее уникальный фресковый ансамбль запечатлен лишь на фотографиях Ивана Федоровича. Фотограф снимал не просто общие виды архитектурных памятников, но и интерьеры, отдельные архитектурные и скульптурные детали. Фотографии Барщевского отличает не только строгая документальность, но и понимание художественной идеи оригинала. Мастеру удавалось проникнуть в мир эстетических идеалов определенной эпохи, почувствовать и передать замысел архитектурного сооружения.



БАТУМИ. УЛИЦА

МОСКВА. ЦЕРКОВЬ ИОАННА ПРЕДТЕЧИ



Творческий семинар-практикум

По инициативе Московской журналистской организации состоялся творческий семинар-практикум фотокорреспондентов московских городских и отраслевых газет и журналов, организованный секцией фотожурналистов МОСЖ и редакцией журнала «Советское фото». В течение трех дней шел большой деловой разговор о конкретных задачах фотожурналистов и путях их осуществления, рассматривались принципы организации творческой работы в отделах иллюстраций, насущные проблемы фотожурналистов.

С докладом «Задачи советской фотожурналистики в свете решений XXVI съезда КПСС и последующих постановлений партии и правительства» на семинаре выступила главный редактор журнала «Советское фото» О. Суслова.

Обзор газет и журналов, практики работы с фотографией на их страницах сделали декан факультета художников печати Института журналистского мастерства Л. Клодт и зам. декана факультета фотожурналистики ИЖМ, член редколлегии журнала «Советское фото» Ю. Кривоносов. Была детально проанализирована практика работы и фотографическое лицо журналов «Гражданская авиация», «Клуб и художественная самодеятельность», «Пограничник», «Советская милиция», «Советская потребительская кооперация», «Советские профсоюзы», «Техника — молодежи», «Турист»; газет «Водный транспорт» и «Лесная промышленность». В дискуссии по этому обзору выступили заведующий отделом иллюстраций «Водного транспорта» Ю. Кернер, фотокорреспонденты журналов «Советская милиция» — П. Сальков, «Пограничник» — А. Гулак, рассказавшие о своих творческих задачах и проблемах, возникающих при подготовке и прохождении фотоматериалов на страницах этих изданий. «Традиции и новаторство советской фотопублицистики» — с такой темой выступил на семинаре заместитель главного редактора журнала «Советское фото» Г. Чудаков. Участники семинара встре-

тились с ведущими фотомастерами Москвы. В. Тарасевич (АПН) на примере двух репортажей показал, как надо и как не надо осуществлять подготовку и работу над темой, вскрыл причины, которые могут привести к неудачам, рассказал о факторах, способствующих успешному выполнению редакционных заданий.

В. Чернов (АПН) поделился своим опытом в поиске тем репортажей и фотоочерков, подчеркнул необходимость развития темы во времени.

В. Вяткин (АПН) рассказал о работе репортера в зарубежных поездках, когда съемка идет в экстремальных ситуациях.

В. Генде-Роте и Б. Покровский познакомили слушателей семинара с принципами и практикой портретной съемки, подчеркнув такой важный момент, как умение находить общий язык с портретируемым, устанавливать с ним необходимый контакт, без которого невозможно сделать хороший портрет, раскрыть характер, внутренний мир человека.

Вопросы освоения современной фотографической техники и обработки новых светочувствительных материалов рассматривали в своих выступлениях сотрудники отдела науки и техники журнала «Советское фото» П. Ивченко, В. Анцев и фотокорреспондент журнала «Советский Союз» В. Резников. Участники семинара побывали в редакции журнала «Советское фото», осмотрели выставку литовского фотографа А. Суткуса, познакомились с редакционной фотолaborаторией, с новинками профессиональной фототехники. В работе семинара приняли участие представители московских и отраслевых газет и журналов — «Водный транспорт», «Воздушный транспорт», «Учительская газета», «Советский патриот», «Советская торговля», «Лесная промышленность», «На боевом посту», «Гидротехник», «За рулем», «Клуб и художественная самодеятельность», «Пограничник», «Путешествие в СССР», «Радио», «Реклама», «Советская милиция», «Советская потребительская кооперация», «Советский шахтер», «Техника — молодежи», «Цветоводство».

ФОТОВЫСТАВКИ

60-летию образования СССР посвящается

Союз журналистов СССР, Министерство культуры СССР, ВЦСПС, Госкомиздат СССР, ТАСС и АПН в декабре — январе 1982 — 1983 гг. проводят Всесоюзную фотовыставку, посвященную 60-летию образования СССР. Цель выставки — показать достижения Страны Советов за годы Советской власти, процесс сближения наций и народностей, утверждение новой исторической общности людей — советского народа, преимущества социалистического образа жизни, подлинно народной демократии. Главное место на выставке отводится показу жизни советского человека во всем многообразии его трудовой, творческой деятельности, беззаветной преданности рабочего класса, колхозного крестьянства, интеллигенции идеям коммунизма, нерушимой сплоченности наших людей вокруг родной ленинской партии, успешно претворяющих в жизнь ее решения в области экономики, науки, культуры, миролюбивой интернационалистической политики. Оргкомитет приглашает принять участие в выставке фотожурналистов, фотохудожников, фотолюбителей.

ФОТОПАНОРАМА

Башкирия. Республиканский фотоклуб «Урал» совместно с Башкирским отделением Союза журналистов СССР открыли межклубную фотовыставку «Союз нерушимый», в которой приняли участие 42 фотоклуба Российской Федерации. На базе фотовыставки состоялся республиканский семинар фотолюбителей.

Краснодарский край. «Земля и люди» — второй межклубный фотоконкурс организовал краевой фотоклуб «Кубань». Снимки посвящены труженикам полей, животноводам, меллиораторам, охране окружающей среды.

Магадан. Традиционную областную выставку открыла народная фотостудия «Магадан». Экспозиция рассказывает о промышленном и сельскохозяйственном освоении Севера, его неповторимой красоте, самобытной культуре народностей Севера.

Предварительный отбор снимков производят бюро правлений республиканских, краевых, областных журналистских организаций и правления фотоклубов. Собранные на местах коллекции до 10 ноября с. г. должны быть высланы по адресу: 119021 Москва, Зубовский бульвар, 4, Союз журналистов СССР, Дирекция Всесоюзной фотовыставки, посвященной 60-летию образования СССР. На выставку принимаются фотографии размером от 30 × 40 до 50 × 60 см с обязательным приложением двух контрольных отпечатков форматом 18 × 24 см. На оборотах выставочного и контрольных отпечатков карандашом надо указать название работы, фамилию, имя, отчество и адрес автора с почтовым индексом. Принятые для экспонирования фотографии будут оплачены. Непринятые фотографии по желанию авторов могут быть возвращены в месячный срок со дня открытия выставки. После истечения этого срока снимки переходят в фонд Дирекции выставки. Все участники Всесоюзной выставки получают памятную медаль, диплом и каталог.

Адыгейская автономная область. Майкопский фотоклуб «Лагоняки» провел свою первую фотовыставку «Горы и люди», посвятив ее 60-летию СССР и 60-летию юбилею автономной области.

Ульяновск. «Родина Ильича сегодня» — так называется традиционная областная выставка, которая уже более 20 лет ежегодно рассказывает о достижениях ульяновцев в промышленности и сельском хозяйстве, науке и культуре, о бережно хранимом народном фольклорном искусстве.

Молдавия. «В боях взращенный, в труде закаленный». Так названа передвижная выставка документальной фотографии, подготовленная сотрудниками Государственного историко-краеведческого музея Молдавской ССР. Она рассказывает о славных страницах истории комсомола республики.

И. М. ШАГИН



Советская фотография понесла тяжелую утрату. На 78-м году жизни скончался представитель старой гвардии фотожурналистов Иван Михайлович Шагин. С его именем связаны лучшие страницы советской фотопублицистики, созданные в памятные годы первых пятилеток, Великой Отечественной войны, в послевоенный восстановительный период.

Иван Михайлович родился в 1904 году в Ярославской области, в семье крестьянина. В 11-летнем возрасте, после смерти отца, поступил на работу в лавку московского купца. Был рабочим, продавцом, инструктором показательного магазина-школы.

Фотографией занялся как любитель в 20-е годы. С 30-х годов — профессиональный фотожурналист. Работал сначала корреспондентом газет «Наша жизнь» и «Кооперативная жизнь», а потом — «Комсомольской правды». Придя в журналистику позже своих коллег-сверстников, Иван Михайлович быстро выдвинулся в число лучших репортеров. Особенностью творчества Шагина было его жизнеутверждающее, мажорное начало в сочетании с высокой художественной культурой. Тематический диапазон публициста — индустриализация страны, колхозное строительство, либбизм, физкультурное движение, жизнь пионеров, комсомола, Советской Армии. И. Шагин с успехом представлял молодое фотоискусство на международных выставках.

Необычайно ярко проявился журналистский талант фотомастера в годы Великой Отечественной войны. Он снимал войну от ее первого до последнего дня. Награжден орденом Отечественной войны II степени.

В послевоенный период Иван Михайлович много работал для издательства Изогиз, «Советский художник», «Искусство», «Прогресс», «Правда», АПН. Одним из первых обратился к цветной фотографии, выпустил ряд видовых альбомов по нашей стране, фотокниг, рассказывающих о музеях, парках, здравницах.

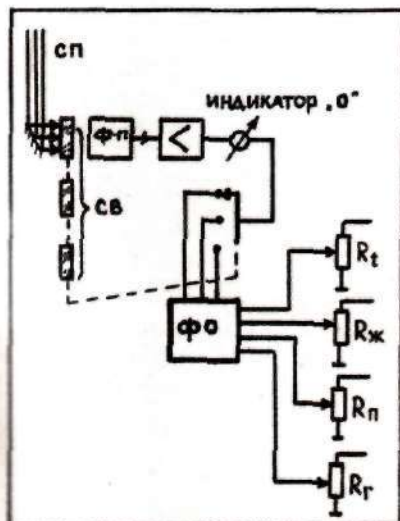
В 70-е годы в издательстве «Планета» вышла монография о творчестве И. Шагина. Истинный художник и публицист, И. М. Шагин на каждом этапе жизни страны сумел связать свое слово о времени, о событиях, о наших людях. Светлая память об Иване Михайловиче Шагине — выдающемся советском фотомастере и замечательном человеке — навсегда сохранится в наших сердцах.

ГРУППА ТОВАРИЩЕЙ

Цветоанализаторы



ФОТО 1. ЦВЕТОАНАЛИЗАТОР «МИНОЛЬТА-101»



ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СХЕМА НЕАВТОМАТИЧЕСКОГО ЦВЕТОАНАЛИЗАТОРА: СП — СВЕТОВОЙ ПОТОК ФОТОВЕЛИЧИТЕЛЯ; СВ — СВЕТОФИЛЬТРЫ, ФЭ — ФОРМИРОВАТЕЛЬ ОПОРНОГО СИГНАЛА

Те, кто занимаются цветной фотопечатью, знают, сколь трудоемок этот процесс и как необходимо и важно оснащение лаборатории специализированным оборудованием. В первую очередь — это фотоувеличитель, предназначенный для цветной печати, о конструкции которого рассказывалось на страницах журнала ^{*}, стабилизатор напряжения, точное реле времени и, наконец, цветоанализатор. Безусловно, в оснащение лаборатории входят и вспомогательное оборудование для химико-фото-

графического процесса, и специальные осветительные лабораторные фонари, и много дополнительных фотопринадлежностей ^{*}. Централизованные лаборатории обработки фотоматериалов, фотоателье, а также квалифицированные профессионалы и фотолюбители применяют цветоанализаторы. Эти приборы позволяют производить настройку печатающего света, то есть определять значение балансных фильтров, учитывать изменение плотности в негативах и определять экспозицию — естественно, после того, как произведена их калибровка.

Нельзя сказать, что цветоанализатор избавляет от всех трудностей, возникающих при цветной печати ^{**}. Но в тех случаях, когда необходимо получить серии идентичных отпечатков, быстро перейти на другой формат или другой негатив, этот прибор становится особенно полезным и облегчает работу. В нашей стране подготавливается к производству несколько типов цветоанализаторов, поэтому знакомство с подобными приборами заинтересует широкий круг читателей. По характеру применения цветоанализаторы можно разделить на несколько типов. Рассмотрим некоторые из них.

Если при массовой фотопечати от прибора требуется прежде всего быстрота исполнения и надежность, то для фотолюбителей важна возможность добиться наиболее высокого качества отпечатка (при относительно невысокой стоимости прибора). В зависимости от назначения цветоанализаторы делятся на следующие типы: автономные — работающие независимо от увеличителя, работающие совместно с увеличителем и встроенные в фотопечатающие аппараты. Ввод в экспозиометрические устройства данных о светочувствительности бумаги, а также ее балансных свойствах осуществляется косвенно, путем калибровки цветоанализа-

тора по оптимальным условиям экспозиции, определяемым методом пробной печати для так называемого «эталонного» негатива, или, как еще принято говорить, «тест-негатива». Эталонный негатив необходим каждый раз, когда меняется тип пленки (маскированная, немаскированная) или номер эмульсии фотобумаги. Таким образом, для всех типов цветоанализаторов нужна калибровка. Эталонный негатив печатается на том же увеличителе, где и последующие негативы. При такой калибровке наряду с данными о свойстве фотобумаги в цветоанализатор вводятся также данные об интенсивности и спектральном составе копируемого света увеличителя.

Любой цветоанализатор имеет три светоприемника за тремя фильтрами или один светоприемник за тремя сменными светофильтрами, которые выделяют синюю, зеленую и красную зоны спектра. Спектральные кривые пропускания этих светофильтров должны быть согласованы со спектральными кривыми поглощения фотобумаги. Большинство цветоанализаторов имеют устройство, запоминающее экспозиционные параметры для нескольких партий фотобумаги, что позволяет при переходе от одной эмульсии к другой просто нажимать кнопку памяти для данной эмульсии (это относится только к фотобумагам тех эмульсий, данные о которых были введены в цветоанализатор при предшествующих калибровках). Автономные цветоанализаторы имеют встроенный источник света с оптической системой и три-четыре измерительных прибора. Измеряемый негатив вставляется в специальный негативодержатель. Существуют различные модели автономных цветоанализаторов, которые производят цветокоррекцию или по всему негативу, или по отдельным участкам кадра, так как при переходе от одного режима к другому надо менять не только конструкцию негативодержателя, но и оптическую схему прибора. В анализаторах этого типа рассчитанные параметры экс-

позиции тем или иным образом фиксируются (записываются оператором, автоматически перфорируются и тому подобное), а затем вместе с негативом передаются на фотоувеличитель для печати. Они могут быть выполнены в виде полуавтоматических и автоматических устройств. В полуавтоматических устройствах с аналоговым вычислителем экспозиционных условий работой управляет оператор, в автоматических расчет экспозиции происходит автоматически без участия человека. Как первые, так и вторые устройства могут измерять оптическую плотность полного кадра негатива или отдельных выбранных участков.

Полуавтоматические цветоанализаторы преимущественно применяются для определения условий экспонирования, когда в цветокоррекции требуется использовать любые сочетания двух корректирующих светофильтров из трех возможных. Таков, например, прибор «Минольта-101» (фото 1), рассчитанный на работу с негативами, требующими при печати использования только желтых и пурпурных светофильтров. При установке негатива в негативодержатель он сразу показывает значение выдержки и двух корректирующих светофильтров. Калибровка также ведется по эталонному негативу. Цветоанализатор «Минольта-101» осуществляет коррекцию по полному кадру, а «Минольта-201» — по участку негатива диаметром 5 мм. Автономные цветоанализаторы работают в светлом помещении и могут обслуживать сразу несколько фотоувеличителей.

Второй тип цветоанализаторов, работающих с фотоувеличителями, получил большое распространение и является наиболее простым и дешевым. Прибор прост, так как не содержит источника света с оптической системой. Вместо трех измерительных стрелочных приборов в нем — один «нуль-индикатор», подключаемый поочередно к желтому, голубому и пурпурному каналам. Работа анализатора основана на поддержании нуле-

^{*} Жданов А., Орловская Г., Славянский Б. Увеличитель для цветной печати. — «СФ», 1982, № 8. На оптовой ярмарке. — «СФ», 1982, № 9.

^{*} Петров Ю., Щукин Н. Приспособления для печати. — «СФ», 1981, № 12.

^{**} Петров Ю., Щукин Н. Цветная печать. Практика цветной печати. — «СФ», 1982, № 1, 2.

вого значения приращения фототоков, осуществляемого ручным вводом корректирующих светофильтров и подбором выдержки с помощью потенциометра (см. функциональную схему прибора).

Порядок работы с прибором следующий. В увеличитель ставится эталонный негатив и вводятся корректирующие светофильтры, подобранные при пробной печати, а светоприемник цветоанализатора помещается в выбранный участок отпечатка. На шкале потенциометра устанавливается выдержка, необходимая для печати эталонного негатива. Затем поочередно калибровочными потенциометрами $R_{ж}$, $R_{п}$, $R_{г}$ одновременно с вводом перед фотоприемником соответственно синего, зеленого и красного светофильтров устанавливаются нули токов по трем каналам. На этом калибровка заканчивается. После ввода в фотоувеличитель печатаемого негатива и выбора на нем аналогичного участка изображения производится регулировка потенциометра R_t до получения нулевого тока в одном из каналов. Нулевые токи в двух других каналах устанавливаются соответствующим изменением в увеличителе значений корректирующих светофильтров. Негатив следует печатать с помощью подобранных таким образом корректирующих светофильтров в увеличителе и с выдерж-

кой, указанной на шкале потенциометра. Типичным для этого класса приборов является цветоанализатор «Дурст CNA-100» (фото 2). Он снабжен измерительным зондом 13, где расположен светоприемник с тремя встроенными светофильтрами. На него проецируется выбранный участок изображения. Диаметр окна светоприемника — 5 мм. До начала работы с прибором нужно изготовить эталонный отпечаток, необходимый для калибровки, причем на том увеличителе, где будет вестись печать. Напомним, что такие эталонные отпечатки методом пробной печати необходимо делать для каждого типа негативов и для каждого номера эмульсии фотобумаг. Найденные экспозиционные параметры вводятся в прибор. Делается это следующим образом. Эталонный негатив и найденные для него корректирующие светофильтры вставляются в увеличитель. Выдержка, необходимая для печати эталонного негатива, устанавливается на цифровой шкале 11. Затем вводится значения корректирующих светофильтров — нажимается клавиша «желтый» 17, и потенциометр 2 вращается до тех пор, пока «зайчик» электронного индикатора 4 не остановится в центре на «0». Затем он фиксируется стопором. Таким образом калибруется «желтая память». Такая же процедура повто-

ряется с «пурпурной памятью», то есть с клавишей 16 и потенциометром 3. То же — с «голубой памятью». Если теперь последовательно нажать клавиши 17, 16 и 15, «зайчик» не должен уходить с «0». Прибор откалиброван.

Теперь нужно заменить эталонный негатив известным. Нажимается клавиша «голубой» 15, и потенциометром выдержки 6 «зайчик» устанавливается на «0». Затем нажимается клавиша «пурпурный» 16, регулируется значение пурпурного светофильтра в увеличителе, «зайчик» ставится снова на «0». Та же операция проводится с желтым светофильтром. Негатив печатается с выдержкой и корректирующими светофильтрами, подобранными указанным образом. Установку «0» по голубому, пурпурному и желтому каналам можно осуществлять в любой последовательности. Только надо начать с определения выдержки и нажать ту клавишу, которая соответствует неиспользуемому при печати данного негатива светофильтру. Цветоанализатор может осуществлять коррекцию или всего негатива (интегральный режим), или небольшого участка кадра. Интегральный анализ негатива осуществляется установкой в фотоувеличитель в качестве рассеивателя на место красного стекла — молочного стекла. Тогда на фотоприемник будет попадать смешанный свет от всего негатива.

Интегральный метод цветокоррекции дает хорошие результаты, когда негативы в среднем близки к серым. Такие негативы составляют 65—75% от всех любительских негативов. Для правильной цветокоррекции негативов, имеющих аномальный цветовой баланс (преобладание одного цвета), используется точечный режим цветокоррекции. Этим режимом целесообразно пользоваться также, когда негативы содержат повторяющиеся цветовые тона, например телесные или нейтрально-серые. При точечном режиме измерений можно добиться более правильной цветокоррекции, но он требует определенных навыков в выборе участка негатива, по которому следует вести цветокоррекцию.

Другой пример цветоанализатора, работающего совместно с увеличителем, — «Омега SCA-400». Он интересен тем, что при установке зонда в выб-

ранный участок проекции негатива сразу показывает значения приращения двух субтрактивных фильтров и время экспонирования. Прибор имеет встроенное реле времени и восемь программ памяти. Цветоанализаторы, встроенные в фотопечатающие автоматы, применяются в лабораториях централизованной обработки фотоматериалов. Из всех цветоанализаторов они наиболее производительны — обрабатывают до 14000 отпечатков в час. Эти устройства не только определяют параметры фотопечати, но и управляют работой фотопечатающих устройств. Фотопечатающие автоматы имеют один источник света, который служит и для экспонирования, и для цветоанализатора. Отвод части света, прошедшего через негатив на фотоприемники, осуществляется при помощи полупрозрачных зеркал. Как правило, фотопечатающие автоматы работают по аддитивному принципу, что объясняется относительной простотой автоматической отработки трех зональных выдержек. Цикл работы этих приборов следующий: негатив ставится в негативодержатель, открывается затвор, и бумага начинает экспонироваться. В то же время на фотоэлементы попадает свет пропорционально синей, зеленой и красной прозрачности негатива. Когда суммарный ток в красном канале достигнет заданной величины, в экспонирующий свет вводится голубой светофильтр, полностью перекрывающий красный свет (точно так же — для зеленого и синего каналов). В момент ввода третьего светофильтра экспонирование заканчивается. Мы рассмотрели различные типы цветоанализаторов. Наиболее простой и дешевой моделью отечественного производства будет прибор, позволяющий производить измерения в интегральном режиме. Светоприемник этого цветоанализатора крепится вплотную к объективу фотоувеличителя, и на него попадает весь световой поток. Другие модели позволяют работать и в интегральном, и в точечном режиме.

Л. СТАРК,
инженер ГОИ

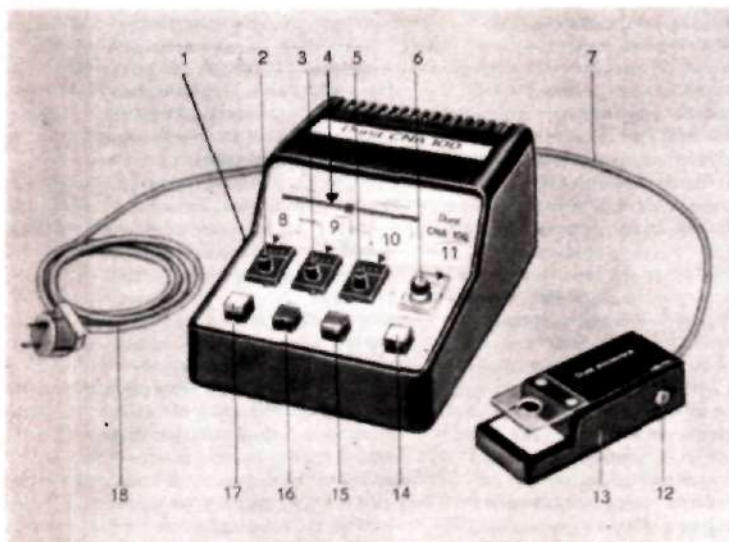


ФОТО 2. ЦВЕТОАНАЛИЗАТОР «ДУРСТ CNA-100»: 1 — КОРПУС ПРИБОРА; 2, 3, 5 — ПОТЕНЦИОМЕТРЫ «ЖЕЛТОГО», «ПУРПУРНОГО» И «ГОЛУБОГО»; 4 — ЭЛЕКТРОННЫЙ ИНДИКАТОР; 6 — ПОТЕНЦИОМЕТР ВЫДЕРЖКИ; 7 — ШНУР ИЗМЕРИТЕЛЬНОГО ЗОНДА; 8, 9, 10 — ЦИФРОВЫЕ ШКАЛЫ «ЖЕЛТОГО», «ПУРПУРНОГО» И «ГОЛУБОГО» ПОТЕНЦИОМЕТРОВ; 11 — ЦИФРОВАЯ ШКАЛА ВЫДЕРЖКИ; 12 — КНОПКА КОРРЕКЦИИ КОСИНУСНОЙ ОШИБКИ; 13 — ИЗМЕРИТЕЛЬНЫЙ ЗОНД; 14 — КЛАВИША ВКЛЮЧЕНИЯ ПРИБОРА; 15, 16, 17 — КЛАВИШИ ВКЛЮЧЕНИЯ «ГОЛУБОГО», «ПУРПУРНОГО» И «ЖЕЛТОГО» КАНАЛОВ; 18 — ШНУР ПИТАНИЯ

Оскар Барнак — изобретатель малоформатной камеры



ОСКАР БАРНАК ЗА СВОИМ РАБОЧИМ СТОЛОМ



НАВОДНЕНИЕ В ВЕТЦЛАРЕ В 1920 ГОДУ. ФОТОГРАФИЯ БАРНАКА ВЫПОЛНЕНА ПРОТОТИПОМ «ЛЕЙКИ»

Открытия и изобретения неразрывно связаны в нашем сознании с именами их авторов. Возникновение и развитие фотографии стало возможным благодаря деятельности многих ученых и прежде всего благодаря результатам научных открытий Нисефора Ньепса, Луи Дагерра и Генри Тальбота. Но реализация научных достижений в фотографии постоянно требовала решения сложных инженерных задач, поэтому вклад конструкторов в ее прогресс не менее важен.

Несколько лет назад мировая общественность отметила знаменательную дату — 50-летие начала серийного производства первой малоформатной фотокамеры «Лейка» («СФ», 1976, № 1). Однако имя ее изобретателя значительно менее известно нашим читателям, чем само изобретение, явившееся в свое время настоящим переворотом в области фотоаппаратостроения, изменившее во многом и стиль самой фотографии.

Изобретатель «Лейки» Оскар Барнак родился 1 ноября 1879 года в небольшой деревушке Линов недалеко от Берлина. Отец Оскара — врач по профессии — увлекался музыкой, любил мастерить. Оскар унаследовал интерес к искусству и технике от отца. Сначала мечтал о живописи — хотел стать художником-пейзажистом, но по настоянию отца было решено, что он должен приобрести какую-нибудь «серьезную» профессию. В 1889 году семья Барнака переехала в Берлин, где

по окончании школы юный Оскар был отдан для обучения ремеслу механика в механическую мастерскую Юлиуса Лампе. Профессия механика по точным приборам пришлась ему по душе, и он с увлечением работал в этой мастерской, изготавливая наглядные пособия для учебных заведений.

После успешного завершения курса обучения по специальности «точная механика» у молодого подмастерья начались, как было принято тогда, годы странствий, дававшие возможность совершенствовать профессиональные навыки. Барнак побывал в разных городах Германии и Австрии, наконец, уже опытным мастером приехал в Йену. Здесь он впервые вплотную занялся фотографией. Позже Барнак вспоминал, как еще в 1905 году в свободные от работы дни он отправлялся на фотосъемки в горы и леса Тюрингии, наводяченный громоздким и неудобным пластиночным фотоаппаратом и тяжелыми принадлежностями к нему. Именно тогда зародилась у него идея создать небольшую и удобную фотокамеру, которую можно всегда иметь при себе. Первые опыты были неудачными. Так, например, Барнак экспериментировал с пластинками 13×18 см, снимая на каждой из них с помощью специальных приспособлений 15—20 кадров небольшого формата. Но качество имевшихся в продаже фотопластинок при таком формате кадра не позволяло получать удовлетворительные увеличения.

И он временно оставил эксперименты, хотя идея «небольшой негатив — большой отпечаток» уже отчетливо созрела в сознании. К ней он вернется снова в 1911—1912 гг.

В Йене Оскар Барнак сблизился с одним из служащих Цейсса Эмилем Мехау, который вскоре перешел работать на фирму «Эрнст Лейтц». В это время Лейтц подыскивал специалиста на должность руководителя исследовательских работ для своего предприятия. Эмил Мехау рекомендовал на это место Барнака, и в 1911 году он возглавил исследовательскую лабораторию фирмы «Лейтц». Хотя предприятие «Лейтц» производило главным образом микроскопы, оно занималось также смежными областями — выпускало в небольшом количестве специальную фотоаппаратуру для съемки с микроскопом, а также фотообъективы для нее. Частично фотообъективы шли на продажу другим фирмам, производившим обычные фотокамеры. Для оптической фирмы известный интерес представляла и новая для того времени техника кино съемки. В обязанности Барнака входило испытание кинематографических методов съемки. Существовавшие тогда кино съемочные аппараты изготавливались из дерева, имели большие размеры и были неудобны в работе.

В 1912 году Барнак сконструировал свою, цельнометаллическую кинокамеру из алюминия, которая была более легкой и удобной.

Основной трудностью процесса киносъемки было правильное определение экспозиции. Используемые для этого расчетные таблицы и несовершенные фотометры часто подводили, и порой приходилось заново снимать всю кассету, что было и обременительно, и накладно, поскольку киноплёнка стоила довольно дорого. Чтобы облегчить определение экспозиции при киносъемке, Барнак в 1913 году сконструировал оригинальный экспонометр в виде небольшого аппарата, в котором для определения экспозиции использовалась та же пленка, что и в киноаппарате. Получилась небольшая камера, вмещавшая 2 метра киноплёнки и имевшая шторный затвор, взвод которого был сопряжен с транспортировкой пленки. Единственная экспозиция камеры порядка 1/40 с соответствовала рабочей экспозиции киноаппарата. С помощью такой камеры-экспонометра делалось несколько снимков с различными диафрагмами, пленка тут же проявлялась и по полученным результатам определялась правильная экспозиция для киносъемки.

Эта экспонометрическая фотокамера отличалась еще одним весьма существенным нововведением — Барнак увеличил в ней съемочный кадр в два раза, объединив в один два кинокадра 18×24 мм и создав тем самым принципиально новый формат кадра — 24×36 мм. Такой кадр позволял повысить качество увеличенных с негатива фотоснимков. Новый формат назовут позже «лещичным» и он станет основой малоформатной фотографии. Существенному шагу вперед в осуществлении идеи Барнака создать небольшую и удобную фотоаппарат способствовала и меньшая по сравнению с зернистостью фотопластинок того времени зернистость киноплёнок. Так из экспонометра возникла фотокамера, названная впоследствии «UR-Leica», прототип «Лейки». Были изготовлены два экземпляра такой камеры. Одной Барнак пользовался сам, вторая предназначалась для хозяина фирмы. Воплощение

Отвечаем читателям

Фотолюбитель В. Соболев из Мончегорска в письме в редакцию спрашивал, не подвергается ли фотопленка вредному воздействию при прохождении авиапассажирами пунктов контроля. На запрос «СФ» из Министерства гражданской авиации СССР сообщили, что фотоматериалы, находящиеся при авиапассажирах в момент досмотра, никаким неблагоприятным воздействиям не подвергаются. Однако при контроле ручной клади с применением рентгено-телевизионных интроскопов у фотоматериалов чувствительностью свыше 130 ед. ГОСТа может измениться плотность вуали.

Какие удлинительные кольца можно использовать при репродукционной съемке фотоаппаратом «ФЭД-3»?

С. Хоменко,
Днепропетровский

Для репродукционных работ с помощью камер типа «ФЭД» и «Зоркий» применяется комплект, состоящий из четырех удлинительных колец различной длины, с присоединительной резьбой М39х1, обозначенных порядковыми номерами. Кольцо 1 — длиной 5 мм; 2 — 8 мм; 3 — 16 мм; 4 — 26 мм. При их использовании на камере «ФЭД» с объективом «Индустар-61 Л/Д» следует руководствоваться приведенными данными о зависимости расстояния (от оригинала до плоскости пленки) от масштаба съемки (см. таблицу). Для компенсации возможных ошибок объектива необходимо диафрагмировать до 11 или 16, чтобы увеличить глубину резко изображаемого пространства. Следует учитывать также зависимость коэффициента увеличения экспозиции от масштаба изображения. При масштабе 1:4 экспозицию следует увеличить в полтора раза, при масштабе 1:2 — вдвое, при масштабе 1:1 — вчетверо.

ки и культуры. Ни одна другая камера за всю историю фототехники не оказала такого огромного влияния на стиль современной фотографии, а также на технику фотосъемки. В техническом отношении «Лейка» намного опережала свое время. Вот почему до сих пор во многих современных фотоаппаратах используются основные конструктивные идеи, предложенные в начале XX века ее создателем, — компактность, использование 35-мм кинопленки, быстросрабатывающий шторный затвор, простота обслуживания. Инженерные решения отдельных узлов этой камеры определили на десятилетия вперед внутреннюю компоновку, внешний вид фотоаппарата и принадлежностей, вызвали многочисленные подражания. К сожалению, не все идеи Барнаку удалось довести до конца. Например, стереофотоаппарат и специальная панорамная камера, над которыми он работал в 30-е годы, так и остались экспериментальными образцами, хотя в конструктивном отношении соответствующие современные приборы решены аналогичным образом. Современный парк фотоаппаратуры огромен. Однако более 90 процентов ее приходится на камеры, использующие 35-мм пленку и основную конструктивную схему, разработанную Барнаком. В ознаменование 100-летия со дня рождения Оскара Барнака фирма «Лейтц» учредила в 1979 году специальную ежегодную премию в размере 10 000 марок. Впервые эта премия была присуждена голландскому фотографу Флорису Баргкампу, участнику Международной выставки «Уорлдпрессфото-80» в Амстердаме, за серию черно-белых снимков, запечатлевших борьбу общества охраны природы «Гринпис» против затопления контейнеров с радиоактивными отходами в Бискайском заливе.

Б. КУЧЕРЕНКО

улучшены затвор и транспортёрка пленки, разработаны кассета для зарядки камеры на свету и оптический видискатель. Впервые был рассчитан объектив для нового формата — эту работу блестяще выполнил профессор Макс Берек. И уже в 1923 году вышла так называемая нулевая (предсерийная) партия фотоаппаратов в количестве 31 экземпляра для проверки реакции рынка и профессиональных фотографов. Первоначально камере предложили назвать «Камера Барнака», но название было длинным и не на всех языках удобным в произношении. В конце концов она получила всемирно известное наименование «Лейка», образованное из первых слогов слов «Лейтц» и «камера». Новый фотоаппарат официально был представлен на весенней Лейпцигской ярмарке 1925 года. Правда, сначала преобладало скептическое отношение профессиональных фотографов к необычно маленькой для того времени и, казалось, игрушечной камере, но вскоре замечательное изобретение Барнака пробило себе дорогу и одержало блестящую победу. Малоформатная камера нового типа, работавшая на стандартной кинопленке, простая и удобная в обслуживании и выполненная с прецизионной точностью, получила право на жизнь.

Но Барнак не успокоился. Он упорно и настойчиво работал над совершенствованием своей камеры, снабженной впоследствии стандартным рабочим отрезком, что дало возможность использовать сменную оптику. Затем камера была оснащена встроенным дальномером. Для получения изображения больших размеров начали применяться увеличители и диапроекторы, причем именно Барнак создал первый малоформатный диапроектор. Были сконструированы многочисленные принадлежности, существенно расширившие возможности применения камеры — макроприставки и макроштативы, стереообъективы и стереонасадки, репродукционные линзы и кольца, устройства для микрофотографии и многое другое...

Так новая камера стала основной целой фотографической системы, заложившей фундамент для быстрого роста фотолюбительства, развития современного фоторепортажа и широчайшего применения фотографии в самых различных областях науки, техни-

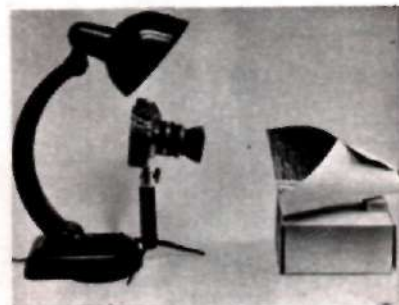
Формат оригинала, мм	Масштаб изображения	Номера колец	Расстояние от оригинала до плоскости пленки, мм	Установка объектива по шкале расстояний
215×325	1:10	1	641	5,0
175×280	1:8	1	538	1,7
110×160	1:5	2	384	1,2
85×130	1:4	1+2	335	20,0
65×100	1:3	3	286	1,8
45×65	1:2	4	243	1,3
28×32	1:1	2+3+4	215	1,2

давно созревшей идеи малоформатной камеры в металле произошло в сравнительно короткий срок. Что же касается усовершенствования отдельных узлов и деталей для последующих моделей, то на это уходили недели и даже месяцы мучительных поисков и сложных расчетов. Прототип «Лейки» имел уже все основные черты будущей серийной камеры, за исключением одной — затвор не закрывался автоматически после экспонирования. Впоследствии этот недостаток был устранен. В качестве объектива на фотокамеру устанавливался сначала «Кино-Тессар» 3,5/50 мм, рассчитанный на кинокадр 18×24 мм. Но он не давал четкого изображения по углам кадра нового формата 24×36 мм. Поэтому Барнак испытывал на прототипе различные объективы, в частности «Суммар», «Миллар» Лейтца 4,5/42 мм. Хранящийся в музее фирмы «Лейтц» прототип «Лейки» снабжен объективом «Миллар» 4,5/42 мм. Оскар Барнак был не только талантливым изобретателем, но и страстным фотографом. До нас дошли фотографии, сделанные еще в 1914 году первым прототипом «Лейки». Причем это были уже не статичные фотосюжеты с неподвижными объектами, выполненные в традиционной для того времени манере, а «живые» снимки, напоминающие репортажные работы современных фоторепортеров — улицы, сцены с идущими или непринужденно беседующими пешеходами, стихийные бедствия, например фотосерия о наводнении в Ветцларе, то есть это были «моментальные» снимки и непоставленные фотосюжеты, подсмотренные острым глазом Барнака-репортера. Таким образом, Оскар Барнак проявил себя не только выдающимся конструктором, заложившим технические основы новой малоформатной фотографии, но и незаурядным репортером, сумевшим увидеть ее огромные творческие возможности. Первая мировая война прервала систематическую работу над новым фотоаппаратом. Но когда страну захлестнула тяжелая экономическая кризис и инфляция, а над предприятием нависла угроза потери квалифицированной рабочей силы вследствие падения сбыта продукции, о камере снова вспомнили. Годы не прошли даром. За это время Барнаком были

Отвечаем читателям



П. Черепанова из Улан-Удэ заинтересовало техническое исполнение снимка Ф. Коломажников «Фантазия», опубликованного в «СФ», 1981, № 7. Автор снимка сообщил нам, что использованный им прием достаточно прост. Исходный снимок «Двое на море» был сделан против солнца (контражур) и напечатан на матовой бумаге. Затем отпечаток был свернут воронкой, скреплен и репродуцирован. С полученного таким образом негатива и был сделан окончательный вариант фотографии. Примерное расположение отпечатка, фотоаппарата и источника света при репродуцировании показано на фото.



Когда нужна предварительная вспышка

Известно, что при съемке на цветные фотоматериалы с применением фотовспышек глаза человека приобретают красный оттенок. В практике фотографии этот эффект принято называть «красный глаз», и возникает он тогда, когда фотовспышки расположены рядом со съемочным объективом. Возникновение этого эффекта обуславливает повышенная отражательная способность ретины глаза в спектральном диапазоне 0,6—0,7 мкм.

Ретроотраженное глазом излучение фотовспышки попадает в объектив и регистрируется на фотоматериале красным пятном, размер которого прямо пропорционален диаметру зрачка глаза. Интенсивность же ретроотраженного излучения ретины глаза пропорциональна квадрату диаметра входного зрачка. Для устранения эффекта «красный глаз» специалистами фирмы «Кодак» предложен простой прием, «уменьшающий» диаметр зрачка снимаемого человека до 4 мм. Для этого в электрическую схему фотовспышки вводится дополнительный конденсатор, включаемый параллельно основному разрядному. При нажатии спусковой кнопки стартовый импульс открывает тиристор в цепи дополнительного конденсатора, который разряжается через импульсную лампу. Таким образом происходит предварительная вспышка. Одновременно стартовый импульс направляется в линию задержки, которая через 0,5 с срабатывает и открывает тиристор в цепи основного конденсатора, обеспечивая необходимую синхронизацию с затвором камеры. («Фотокинетика», 1982, № 6)

Источники тока для камер

В специализированных магазинах «Электроника» можно приобрести выпускаемые отечественной промышленностью серебряно-цинковые элементы типа СЦ-32, предназначенные в качестве источников тока для различной малогабаритной электронной аппаратуры. Диаметр батареек — 10 мм, толщина — 4 мм. Электрические параметры: напряжение 1,5 В, емкость 110 мА часов. Цена 1 руб. 80 коп. По своим электрическим характеристикам и геометрическим размерам СЦ-32 соответствует зарубежным аналогам типа SR44/G13, Д-76, РХ-675, которые применяются в фотоаппаратуре для питания электрических экспонометрических устройств и электронных затворов. СЦ-32 можно использовать с фотокамерами типа «Никон» всех соответствующих модификаций, «Асахи Пентакс спотматик» и в последующих моделях, а также в дальнометрических моделях камер фирмы «Минокльта» и в экспонометрах.

Редакция получила ответ

Читателей нашего журнала интересует, какие меры были приняты изготовителями фотокамеры «Киев-17» после того, как редакция провела ее испытания и отметила ряд конструктивных недостатков (см. «СФ», 1981, № 5). Заместитель главного контролера производственного объединения «Завод «Арсенал» Е. Карякин сообщил нам, что на заводе систематически разрабатываются и реализуются мероприятия по улучшению качества и надежности фотоаппаратов. В связи с отмеченными редакцией «СФ» недостатками в «Киев-17» была изменена конструкция синхроконтakta, улучшена работа рычагов репетиора, переработана конструкция кнопки отключения транспортного барабана, улучшена фиксация головки выдержек и головки рычага взвода, устранена засветка через окуляр, переработана конструкция байонета с целью использования новых объективов от фотокамеры «Никон».

В связи с результатами испытаний фотокамеры «ФЭД-микрон-2» («СФ», 1980, № 7) главный конструктор Харьковского производственного объединения «ФЭД» А. Лазарев сообщил редакции следующее. При работе фотокамеры в автоматическом режиме кнопки переключения режима работы находится по отношению к поводку шкалы дистанции под углом не менее 30° и сбивается при

наводке на резкость не может. Тем не менее, учитывая высказанное в статье замечание, для повышения надежности фиксации была проведена конструктивная доработка этого узла. С целью улучшения выравнивания пленки в пределах кадрового окна проведен ряд технологических мероприятий по повышению чистоты и качества направляющих полозков и прижимного столика.

Фотолюбитель Н. Кондрашин из Таллина интересовался ресурсами работы фотокамеры «Зенит-19» и элемента РЦ-53. Заместитель начальника ЦКБ Краснотарского механического завода В. Кузнецов, которому редакция направила письмо, сообщил, что средний ресурс работы фотокамеры «Зенит-19» согласно техническим условиям — не менее 10000 срабатываний. Свежие элементы РЦ-53 при эксплуатации в нормальных условиях обеспечивают работу в течение 1 года. При длительных перерывах в съемках рекомендуется вынимать элементы из камеры и хранить их отдельно. Элемент РЦ-53 может быть заменен аккумулятором Д-0,06.

В своих письмах в редакцию читатели журнала отмечали, что в инструкции к набору «Масколор», предназначенному для проявления цветных негативных фотопленок, даны различные режимы их обработки без указания наименований самих пленок. Редакция запросила фирму «Реанал» и получила таблицу с необходимыми уточнениями, которая приводится ниже. Добавим, что фирма «Орво» не рекомендует любителям применять для проявления цветных пленок режим обработки при 15°C.

Операция	Температура раствора, °С	Время операции, мин	Негатив		Температура раствора, °С	Время операции, мин	Температура операции, °С	Время операции, мин
			ЭМУЛЬСИЯ 4000—5000					
	AGFACOLOR				ORWOCOLOR NC 19			
	CNS		FORTE-COLOR					
	CNS-2							
Цветное проявление	20 ± 0,25	8	8	6	15 ± 0,25	8	22 ± 0,25	4,5—7
Проявление	20 ± 0,5	4	4	4	15 ± 0,5	—	22 ± 0,5	5
Промывка	20 ± 2	20	20	20	15 ± 2	20	2 ± 2	5
Отбеливание	20 ± 1	7	7	7	15 ± 1	7	22 ± 1	7
Промывка	20 ± 2	5	5	5	15 ± 2	5	22 ± 2	5
Фиксация	20 ± 1	6	6	6	15 ± 1	6	22 ± 1	6
Промывка	15—20	20	20	20	15—20	20	20—24	20
Сушка	макс. 35 °С							

Особые приемы печати

Метод «мокрого маскирования» значительно совершеннее способа впечатывания, но сложнее. Заключается он в следующем. Под первым негативом (например, изображением наземных предметов) лист фотобумаги экспонируют обычным образом с заранее подобранной выдержкой, после чего фотобумагу опускают в проявляющий раствор. Через 1,5—2 мин ее вынимают из проявителя, укладывают на стеклянную или металлическую пластину соответствующего размера и поролоновой губкой аккуратно снимают с поверхности отпечатка излишки проявляющего раствора. Пока отпечаток находится в кювете с проявителем, в увеличитель аставляют негатив с изображением неба, производят кадрирование и наводку на резкость и закрывают объектив увеличителя красным светофильтром. На экран увеличителя укладывают пластину с мокрым отпечатком и за красным светофильтром совмещают изображения. Затем вторично экспонируют снимок под негативом с изображением облаков. Далее отпечаток снова проявляют, причем время нахождения его в кювете с проявителем изменяют в зависимости от желаемого эффекта в пределах от 30 с до 2—3 мин. С увеличением времени повторного проявления изображение неба и облаков на снимке будет становиться плотнее и контрастнее. Изображение, полученное в результате первого экспонирования и первого проявления, при повторном экспонировании выполняет роль своеобразной маски, препятствующей дальнейшему экспонированию и потемнению прикрытых слоем металлического серебра участков эмульсии. Возможности использования этого способа весьма широки. Часто размоченный в растворе проявителя лист фотобумаги подвергают экспонированию при печати с чрезмерно контрастными (недостаточно выравненными) негативом. В этом случае один и тот

же негатив экспонируют на один лист фотобумаги в два приема. Вначале неэкспонированную фотобумагу опускают в проявляющий раствор на 1,5—2 мин для того, чтобы фотобумага пропиталась проявителем, затем, сняв с ее поверхности капли раствора, укладывают на стеклянную или металлическую пластину и помещают под объектив увеличителя для экспонирования. Первую выдержку выбирают такой величины, чтобы на отпечатке хорошо проработались детали в теневых участках изображения, а светлые участки остались непроработанными, недоэкспонированными. Через 2—3 мин после окончания первой экспозиции изображение на листе фотобумаги проявится и уже само будет своеобразной маской во время второй экспозиции, величину которой следует выбирать с учетом хорошей проработки в светлых участках изображения. После окончания второй экспозиции отпечаток необходимо допроявить либо на пластине, либо снова опустив его в кювету с проявителем. Повторное погружение в проявитель увеличивает общую плотность изображения, но снижает эффект маскирования. Этот прием можно применять также и в том случае, когда под руками нет достаточно мягкой фотобумаги, а негативы чрезмерно плотные и контрастные. Достижение желаемых результатов с помощью рассмотренных приемов возможно только при достаточном терпении, аккуратности и настойчивости. Порой приходится сделать несколько проб, пока не будет получен результат, в полной мере соответствующий творческому замыслу. Остановимся еще на одном способе воздействия на позитивное изображение — на его смягчении. Часто снимки, в особенности портретные, кажутся малопривлекательными из-за повышенной резкости, чрезмерной четкости изображения. Они воспринимаются как преувеличенно натуралистичные. Одним из способов предупреждения этого может быть введение в поток света, идущего из объектива увеличителя к фотобумаге, какой-либо прозрачной среды, имеющей неравномерный по поверхности коэффициент преломления света. Такой средой могут являться один или несколько слоев целлофана, а также нанесенный на стекло слой вазелина.

В первом случае, в зависимости от желаемой степени смягчения изображения, между объективом увеличителя и фотобумагой помещают один или несколько листов целлофана (можно использовать прозрачную упаковку от блоков роликовой фотопленки). Во время экспонирования фотобумаги целлофан следует перемещать в горизонтальной плоскости, а степень смягчения изображения регулировать с помощью изменения времени перекрытия светового потока. Так, если время использования целлофана меньше 25% общей длительности выдержки, его воздействие заметно в малой степени, если же в течение всего экспонирования свет проходил через несколько слоев целлофана — смягчение изображения максимально. Для первых опытов можно рекомендовать всю продолжительность экспонирования разделить на две одинаковые выдержки, и одну из них произвести через целлофан. Интересные результаты могут быть получены при использовании вазелина. Для экспонирования на некоторой высоте от экрана увеличителя, непосредственно над фотобумагой, устанавливают на подпорках лист прозрачного стекла. На его поверхность наносят тонкий слой вазелина. Этот слой можно сделать структурным, то есть с определенным рельефом: его можно нанести жесткой кистью, поролоновой губкой или ватным тампоном, выдавить на нем структуру крупноволокнистой ткани и т. д. В зависимости от расстояния между поверхностью листа фотобумаги и поверхностью стекла меняется эффект смягчения и структура изображения на отпечатке. Если в процессе экспонирования стекло находится в непосредственной близости от поверхности фотобумаги, то на снимке будет видна структура вазелинового слоя. С увеличением расстояния она становится менее заметной, и эффект смягчения возрастает. Существует еще один способ получения на отпечатках разного рода структур. Это специально изготовленные на фототехнической пленке негативы различных растров. В зависимости от желаемого эффекта негатив раstra либо проецируют на лист фотобумаги последовательно вслед за негативом снимка, либо вкладывают в негативную рамку увеличителя

одновременно с негативом снимка. В первом случае изображение раstra четко проступит на светлых участках изображения, во втором — наоборот, на темных. Растры можно изготовить в соответствии со своим вкусом и замыслами. Это могут быть негативы (в косом, скользящем свете) различных тканей, деревянных панелей, каменной кладки, абразивных материалов, поверхности песка и т. д. Для удобства пользования на фототехнической пленке типа ФТ-20, ФТ-30 и т. д. путем контратипирования изготавливают серию дубль-негативов и дубль-позитивов растров различной плотности с тем, чтобы при печати можно было подобрать наиболее подходящий к выбранному сюжету.

Д. СТАРОДУБ

ФОТОПАНОРАМА

Лига арабских стран распространила в Женеве брошюру «Массовая резня в Ливане». Основное содержание брошюры — фотоснимки, сделанные в Бейруте и других районах Ливана, подвергшихся израильской агрессии. На снимках — убитые израильскими авиабомбами, артиллерийскими снарядами и минами люди, разрушенные дома, безмерное человеческое горе.

Московский театр на Малой Бронной сделал доброй традицией проведение у себя фотовыставок. Зрители, пришедшие на спектакли, смогли ознакомиться с работами, демонстрировавшимися на выставке «Фотографика» в Минске, с персональными выставками литовских мастеров Р. Ракаускаса и В. Страускаса.

В Баку прошла выставка крупноформатных голограмм, организованная Всесоюзным научно-исследовательским кинофотоинститутом (НИКФИ). На голограммах в натуральную величину представлены находки археологических раскопок, ювелирные изделия, шлем космонавта А. Леонова, в котором он выходил в открытый космос. Экспонаты выставки были подготовлены группой голографического кино НИКФИ, в перспективе работы группы — познакомить кинозрителей с объемными изображениями, «парящими в воздухе».

Фотография в прессе: содержание, форма, жанровая структура

Окончание. Начало см. на стр. 26

не кадрировать снимки — разрушило устоявшиеся представления о законах композиции и обязательных условиях светотонального изобразительного решения. Этическая проблема возникла во всей своей сложности в связи с вмешательством в жизнь человека и общества в целом «скрытой камеры». Известный искусствовед А. Свободин, размышляя о нравственной стороне приема «подсматривания» в документальном кино, однажды заметил: «Покажи мне, как ты используешь «скрытую камеру» и я скажу, кто ты... При более традиционной форме документального фильма можно определить, какой режиссер его снимал. При той форме, о которой идет речь, выясняется прежде всего — какой человек». Принципиальной разницы в данном случае между режиссером и фотографом, кинокамерой и фотокамерой, разумеется, нет.

Признавая за съемкой по ходу события бесспорное первенство и широчайшие возможности, было бы ошибкой считать эту методику единственной при создании репортажа как жанра. Множество репортажей — и в одном кадре, и многокадровых — родились при активном участии репортера в предварительной режиссуре, постановке кадра. Не следует стыдливо уклоняться от признания в этом, а постараться понять очевидную истину, которая состоит в том, что при определенных обстоятельствах момент съемки, сам факт участия фотографа в съемочном процессе входит в содержание снимка и порой многократно усиливает его. Ни у кого не вызывает сомнения заданность, режиссерский характер широко известного снимка В. Тарасевича «Поединок» (молодой ученый на фоне доски, испещренной формулами). Но разве невидимое присутствие фотографа может лишить этот «постановочный» кадр права называться репортажем?

Нарушение законов жанра надо искать в другом — в инсценировании «под репортаж», в искусственном создании фотографом ситуации, не отвечающей правде жизни, в случаях, когда факт присутствия фото-

графа не только не усиливает содержание кадра, а, наоборот, входит в противоречие с нашими привычными представлениями о характере жизненной ситуации, а порой и просто со здравым смыслом. Если репортер снимает бригаду шагающего экскаватора на фоне огромного ковш мощной машины — в этом есть смысл, и присутствие за кадром репортера, расставившего людей в нужном ему порядке, чтобы получить композиционно завершенный групповой портрет бригады, закономерно: снимок воспринимается как некий символ. Если же члены бригады, мимикрируя непринужденный разговор друг с другом, идут, как бы не замечая репортера, навстречу ему, то возникает сакраментальный вопрос, заданный по этому поводу одним из участников дискуссии в журнале «Журналист»: «Куда они идут?» Следует помнить, что специфика многокадрового репортажа заключена и в том, что это совсем не обязательно набор снимков — репортажных или постановочных, — каждый из которых есть «маленький шедевр». Наоборот, снимки могут и не обладать каждый в отдельности особо выдающимися качествами, но все вместе создавать новое качество, концепцию всей композиции, оцениваемую по совсем иным критериям. В связи с этим роль и ответственность билд-редактора, художника, работника секретариата того или иного издания при формировании или макетировании многокадрового фоторепортажа значительно возрастает. Как справедливо утверждает известный деятель мировой фотографии, автор тематических выставок и фотокниг Карл Павек, «редактор, берущий в руки фотоаппарат, «заканчивает» ее в хорошем и плохом значении этого слова».

Спрос рождает предложение. К сожалению, в нашей иллюстрированной прессе жанр фоторепортажа занимает еще весьма скромное место — лучшие работы фотомастеров в полном объеме чаще присутствуют на выставках, чем на газетной или журнальной полосе. В этом повинна отнюдь не узость тематического диапазона жанра, а недооценка его публицистических возможностей, агитационно-пропагандистского значения, воспитательной роли. Фоторепортаж, разумеется, требует широкого аннексирования газетной, журнальной площади. Но те, кто бдительно охраняет ее от фоторепортажа, ссыла-

ясь на недостаточно высокую квалификацию репортеров или малое число творческих удач в этом жанре, чаще всего мало знакомы с потенциальными возможностями нашей сегодняшней фотожурналистики. Нет сомнения в том, что когда репортеры старшего и среднего поколений, усиленные талантливыми молодыми фотожурналистами, как правило, выпускниками университетских факультетов журналистики, может задать тон и поднять интерес к жанру фоторепортажа, столь важному и необходимому для нашей прессы.

И третий по счету из группы информационно-публицистических жанров — «фотоиллюстрация»¹. Журналистский снимок на страницах прессы выполняет обычно две функции — самостоятельного, оригинального произведения, выступающего на равных с литературными произведениями, или вспомогательного элемента, выполняющего иллюстрационные задачи. Во втором случае — это и есть фотоиллюстрация. Но, в свою очередь, и фотоиллюстрация по своему функциональному назначению условно может подразделяться на два вида: снимки, иллюстрирующие текст, и снимки, выполняющие оформительские задачи, как один из визуальных компонентов, украшающих газетную и журнальную полосы. В первом случае речь идет о весьма часто встречающихся на страницах периодических изданий снимках, дополняющих, обогащающих текстовые материалы. Представим себе масштабный литературный очерк о человеке, снабженный иллюстрацией — портретом этого человека. Наличие снимка, особенно если человек до этой публикации не был широко известен, трудно переоценить. Ибо никакое, даже самое талантливое многостраничное описание внешности человека не может воссоздать для нас его облик, сделать его узнаваемым. Фотоиллюстрация может дополнить и обогатить текст, не претендуя на самостоятельную информационную значимость и в сотнях других случаев — сопровождая спортивный репортаж, в качестве рекламного снимка к корреспонденции о выпуске новых промышленных товаров, как фотообвинение, усиливающее до-

кументальную основу и эмоциональное воздействие проблемной статьи об охране природы и т. д.² Но снимки этого жанра могут выполнять и роль заставки, своеобразного символа, лишь опосредованно, ассоциативно связанных с текстовым материалом. При этих обстоятельствах они принципиально ничем, кроме фотографического способа исполнения, не отличаются от графической иллюстрации и органично сосуществуют с ней. Возможность такого сосуществования, видимо, и привела к довольно широкому распространению фотографии, снимков, созданных методами изогелии, соларизации, псевдобарельефа и т. п. Эти методы стилизации изображения совершенно противопоказаны жанрам фотоинформации и фоторепортажа, поскольку они лишают снимки документальной подлинности. Но они вполне уместны при создании иллюстраций к журналистским текстовым материалам, а также к рассказам, стихам и другим литературным произведениям. Фотоиллюстраций, опубликованных с чисто оформительскими целями, не так уж много появляется на страницах прессы — это обычно либо фотозюды, либо снимки, присланные на конкурс. Конечно, конкурсные снимки могут быть содержательными, информативными, сообщать о различных аспектах социальной жизни или представлять собой самоценное произведение фотосюжета. Тогда их роль, разумеется, не только в украшательских функциях. Но когда в прессе публикуются очевидно слабые в художественном отношении этюдные снимки, они лишь «выжимают» со своего законного места текстовую или фотографическую информацию. Видимо, всем, кто участвует в выпуске газетного или журнального номера, необходимо помнить — фотоснимок только тогда оправдывает свое существование на полосе, когда несет в себе такой же объем информации, какой может быть заложен в «потерянном» количестве строк.

(Продолжение следует)

¹ Этот термин, равно как и термин «фотоинформация», в обиходе зачастую употребляется для обозначения любой фотографии в прессе вне зависимости от жанровой принадлежности.

² Проблемы взаимоотношений фотографии и текста, в том числе и тогда, когда они выступают «на равных» и созданы одним автором, будут рассмотрены в последующих публикациях.

Хельфрид Штраус Вернисаж у парома

Хельфрид Штраус — руководитель специального класса фотографии Лейпцигского института графики и художественного оформления книги. До этого он работал фоторепортером журнала «Фрайе вельт», неоднократно бывал в нашей стране, выпустил фотоальбом «В Москве».

Ниже публикуется рассказ Хельфрида Штрауса об одной из его недавних работ.

В часе езды от Гримма расположена деревня Хефген. Там до сих пор сохранился один из последних паромов, управляемых вручную. Видимо, еще в XIII веке здесь была переправа. Теперь она представляет интерес главным образом для туристов, которые приезжают осмотреть находящиеся неподалеку исторические и культурные памятники. Если попал сюда впервые (со мной это случилось три года назад), и один из членов семьи паромщика перевезет тебя на другой берег, то покажется, что вдруг оказался в другом мире. А если к тому же познакомишься с этой семьей, то невольно охватит горячее желание попасть сюда еще раз. И обязательно увезти с собой фотографии увиденного здесь. Я и поныне испытываю чувство искренней благодарности за сердечное и теплое гостеприимство, оказанное мне семьей Мюллеров с первого же часа пребывания у них. Доброе отношение хозяев помогло мне работать легко и свободно. Здесь я отчетливо понял, что, оставаясь на одном месте и внимательно осматриваясь вокруг, будешь то и дело открывать что-то новое. И наверняка это даст тебе больше, чем торопливые перебежки с места на место. Я не просто задерживал свое внимание на том, что происходило вокруг, а старался запечатлеть особую атмосферу этих мест, показать своеобразие взаимоотношений членов этой семьи. Когда я начал свою работу, то все шестеро детей еще жили с родителями. Теперь они один за другим уходят из дома паромщи-



ка, чтобы самостоятельно строить свою жизнь. Уже появился первый внук. А Кармен, младшая дочка, заканчивает в этом году десятый класс... Так что мне надо поторопиться, чтобы довести до конца работу над фотоальбомом о них.

При строгом отборе для такого альбома понадобится 80—100 фотографий. Они у меня есть. Вопрос лишь в том, в какой последовательности разместить их. Я решил сначала устроить как бы отчетную персональную выставку — показать фотографии там, где они создавались, у дома паромщика. Дом, стены которого обвешаны фотографиями, — как это будет выглядеть, получится ли?

В летние каникулы я решил осуществить свое намерение и пригласил всех, кого это заинтересовало, приехать к парому. В Гримме, в районном музее, я нашел человека, отнесшегося сочувственно к моей идее. Моя жена и друзья были моими критиками, советчиками и помощниками. Снимки были развешены на стенах дома и пристроен. У фасада дома стояла большая дробилка, которая использовалась во время ледохода и половодья. Стенки ее высотой примерно с метр можно было приспособить под миниатюрную галерею, предназначенную для зрителей-детей. Там я развесил фотографии с изображениями животных. На другой стороне дома, у окна, был помещен большой портрет жены паромщика, видный издали. Открытие выставки с музыкальным сопровождением, пикник на лугу, лодочная прогулка детей по реке превратились в настоящий праздник. Никто не мог отказать себе в удовольствии увидеть снимки рядом с их живыми героями...

ХЕЛЬФРИД ШТРАУС
ИЗ ФОТООЧЕРКА
«СЕМЬЯ ПАРОМЩИКА»







PENTACON AV100 auto

**«Пентакон AV100» —
малоформатный,
элегантно
оформленный
диапроектор
с автоматической
сменой диапозитивов**

Он удобен для демонстрации слайдов как фотолюбителям, так и профессионалам. Универсальный магазин оригинальной конструкции для 36 диапозитивов открыт сверху, что дает возможность менять слайды при вставленном магазине. Высокая степень комфорта достигается благодаря дистанционному управлению с помощью ручного выключателя для передвижения диапозитивов вперед — назад и наводки на резкость. Контрастное освещение диапозитивов до мельчайших деталей обеспечивается 150-ваттной галогенной лампой. Возможна автоматическая синхронизация с другими приборами.

«Пентакон AV100-авто» — изделие со знаком качества. Его производитель — народное предприятие комбинат «Пентакон, Дрезден». Экспортер: «Хайм-Электрик Экспорт-Импорт» — народное предприятие внешней торговли Германской Демократической Республики.

Организации и предприятия могут приобрести прибор в установленном порядке через министерства и ведомства, в подчинении которых они находятся.



Запросы на проспекты и каталоги следует направлять по адресу: 103074, Москва, пл. Ногина, 2/5. Отдел промышленных каталогов Государственной публичной научно-технической библиотеки СССР (при этом делается ссылка на № 3707-8/105/131-14).

