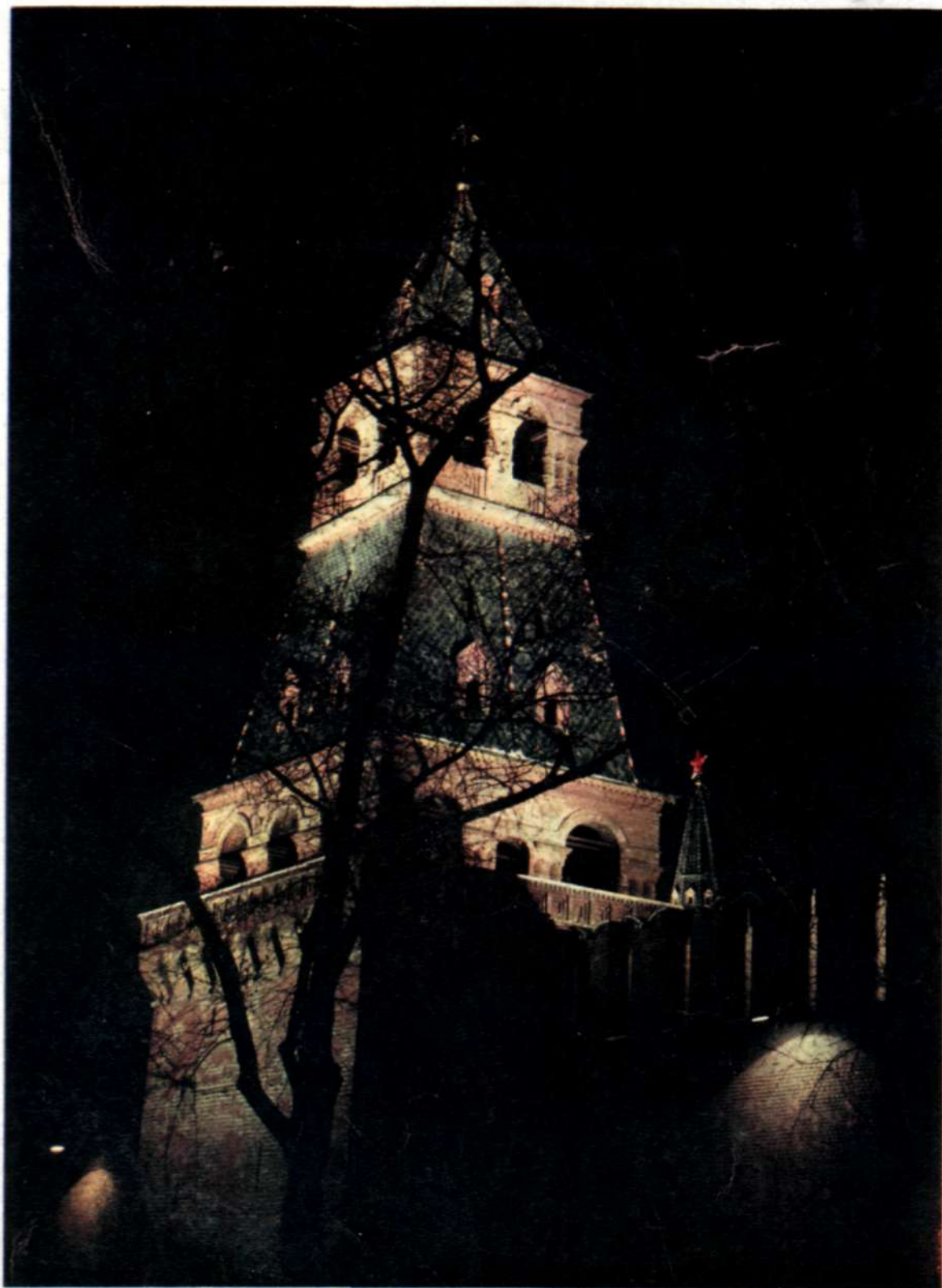


СВЕТЛОЕ ФОТО 838

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



12 - 12

НА ОБЛОЖКЕ:

НИКОЛАЙ РАХМАНОВ
(МОСКВА)
ПРАЗДНИЧНОЕ
ОСВЕЩЕНИЕ

У КРЕМЛЕВСКОЙ СТЕНЫ



ФОТОПУБЛИЦИСТИКА. ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «СФ»

На выставочном стенде —
фотографии корреспон-
дентов ТАСС (информацию
о выставках Фотохроники
ТАСС см. на стр. 11).



ЮРИЙ НАБАТОВ,
РОБЕРТ НЕТЕЛЕВ
ТРОПОСФЕРНАЯ СВЯЗЬ
СССР — ИНДИЯ

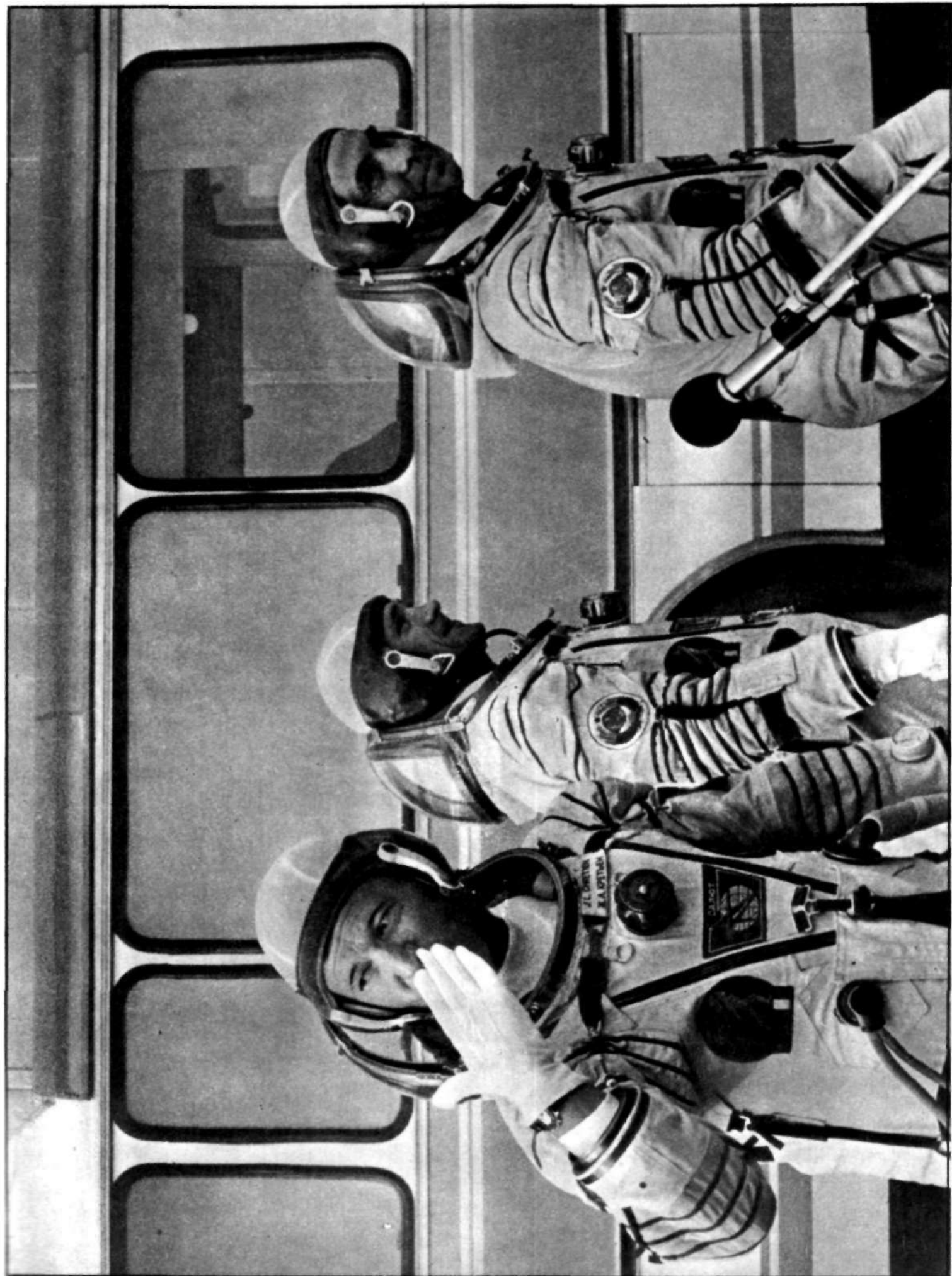


ВАЛЕНТИН КУЗЬМИН
ИХ ЖДЕТ КОСМОС



СТЕПАН ГУБСКИЙ
НАРОДНЫЙ ПРАЗДНИК









СВЕТЛОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

АВГУСТ 1983

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:
ВАРТАНОВ А. С.
КОВАЛЕНКО Г. Я.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
ЛЕОНТЬЕВ М. 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 фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории
и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

A10965
сдано в набор 02.06.83 г.
подп. в печ. 06.07.83 г.
формат 60×90¹/₈
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 250 000
заказ 1017
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
Москва. 1983

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА	1—4 Выставочный стенд «СФ» 5 На новые творческие рубежи 6 Ю. Кривонос Металлурги Магнитки 24а Поздравляем лауреатов
ФОТОВЫСТАВКИ	10 В. Сварцевич По инициативе творческого совета 37 Г. Чудаков «Янтарный край-83»
РЕТРОФОТО	11 Ан. Вартанов Вечно новый Петрусов
ФОТОЛЮБИТЕЛЬ — ПУБЛИЦИСТ	18 А. Сизухин Повороты темы
ФОТОТВОРЧЕСТВО	20 В. Михалкович После монтажа 27 С. Морозов Фотографы с Вятки-реки
ФОТОТЕОРИЯ	25 В. Стигнеев Реальность и фантазия
ФОТОЧЕТВЕРГИ «СФ»	32 «А еще был случай...»
ФОТОКЛУБ-83	34 «Корабел» (Николаев)
ФОТОПОЧТА	36 Из читательских конвертов...
ФОТОКОНКУРСЫ	36 «Молодежь 80-х годов»
ФОТОТЕХНИКА	40 Диапроекторы с просветным экраном 42 П. Ивченко В объективе — бальный танец 44 Новые фотоматериалы и процессы
ИНТЕРФОТО	46 По страницам иностранных изданий 47 В. Журавлева Девиз: динамика и естественность

На новые творческие рубежи

Советские люди с огромным вниманием изучают материалы июньского Пленума ЦК КПСС, речь Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Ю. В. Андропова на Пленуме, доклад члена Политбюро ЦК КПСС, секретаря ЦК КПСС тов. К. У. Черненко, посвященные актуальным вопросам идеологической, массово-политической работы нашей партии.

Пленум Центрального Комитета КПСС определил главные задачи партии в идеологической работе в современных условиях. Эти задачи были сформулированы с учетом необходимости поднять всю идеологическую работу на уровень новых больших народнохозяйственных и организационных задач. В своей речи товарищ Ю. В. Андропов подчеркнул то обстоятельство, что вся воспитательная и пропагандистская работа должна быть построена с учетом нынешнего исторического периода, который характеризуется остротой противоборства двух противоположных мировоззрений, двух политических курсов — социализма и империализма. Ю. В. Андропов призвал всех, кто занимается воспитательной и пропагандистской работой, учесть возросший уровень образованности советских людей, решительно изжить шаблонность, формализм, робость и лень мысли, найти новые формы, новый стиль работы в системе политического просвещения. «...Самая яркая и интересная пропаганда, самое умелое и умное преподавание, самое талантливое искусство не достигнут цели, — подчеркнул Ю. В. Андропов, — если они не наполнены глубокими идеями, тесно связанными с реальностями сегодняшней жизни и указывающими путь дальнейшего движения вперед».

В постановлении Пленума особое место уделено печати, телевидению, радиовещанию, как основным и сильнейшим орудиям идейного влияния и политического руководства обществом, как действенному инструменту коммунистического воспитания и организации трудящихся. Партия призывает работников средств массовой информации добиваться того, чтобы газетные и журнальные публикации, телевизионные программы, радиопередачи были глубоки по содержанию и ярки, доходчивы по форме. Это столь же необходимое условие и для произведений литераторов, музыкантов, художников, деятелей театра и кино, которым предстоит внести большой вклад в идейно-политическое и нравственное воспитание народа.

Вместе со всеми работниками идеологического фронта советские фотожурналисты и фотохудожники восприняли постановление июньского Пленума ЦК КПСС как руководство к действию, как призыв выйти на новые рубежи в решении важных пропагандистских и воспитательных задач.

Лучшие произведения наших фотографов всегда отличались глубоким идейным содержанием и совершенством формы. Вся история советской фотографии наглядно свидетельствует об этом. Еще в 20-30-е годы, в годы Великой Отечественной войны был заложен тот идейно-художественный фундамент, на котором сегодня зиждется наша фотожурналистика и фотоискусство. Однако время идет вперед и настойчиво требует постоянного совершенствования, постоянных творческих усилий, направленных на осуществление задач, поставленных партией перед журналистами и художниками. Эти задачи состоят, как подчеркивалось на Пленуме, прежде всего в том, чтобы создавать истинно талантливые произведения, не отгораживаться от жизни, не допускать ни лубочного приукрашивания действительности, ни искусственного выпячивания теневых явлений, ни отступлений от жизненной правды.

Практика нашей фотожурналистики и фотоискусства знает, к сожалению, примеры, когда «лубочное приукрашивание» или «выпячивание теневых явлений» уводит фотографов от жизненной правды. Слабые в идейном и художественном отношении работы еще встречаются на выставочных стендах, на полосах некоторых газет и

журналов. И каждый раз их появление есть результат примиренчества, плохого вкуса или проявления субъективизма в оценках тех или иных произведений. Фотосекции Союза журналистов, коллективы любительских фотообъединений должны позаботиться о том, чтобы критерии оценок фотоснимков имели принципиальную идейно-творческую основу. А для этого необходим высокий идейный и профессиональный уровень тех, кто оценивает качество фотографий.

Важнейшая роль в воспитании наших фотографов, бильдредакторов, всех, кто так или иначе связан с фотографическим творчеством, принадлежит фотокритике. Следует прямо сказать, что наша фотокритика еще носит зачастую поверхностный, комплиментарный характер. Идейно-художественный разбор произведений подменяется слабо аргументированными суждениями, желанием во что бы то ни стало отметить даже самые скромные успехи, причем на «самой высокой ноте» и не заметить откровенно слабые работы, нуждающиеся в серьезной критической оценке, а то и явные идейно-художественные просчеты. Особенно часто скороспелую похвалу можно услышать при обсуждении работ молодых фотографов, некоторых клубных экспозиций. Тем, кто только начинает свой творческий путь, свойственно увлечение модой, подражание порой далеко не лучшим образцам, неудержимое влечение к псевдоноваторским поискам. В этих обстоятельствах самым убедительным наставлением для молодых фотографов должна быть аргументированная критика без перефразирования в ту или другую сторону, критика настолько же серьезная, насколько и доброжелательная, продиктованная искренней заинтересованностью в том, чтобы понастоящему талантливые авторы всегда стояли на прочных мировоззренческих позициях нашего социалистического искусства, нашей журналистики.

К чести советских фотохудожников, фотолюбителей следует сказать, что наиболее талантливые из них уже пережили болезнь роста, отошли от формотворческих изысков, от псевдоноваторских поисков и обратили объективы своих камер к жизненным, социальным явлениям. Многие из них создают произведения фотоискусства, достойные признания как образцы фотографической публицистики. В этом нетрудно убедиться, перелистав страницы журнала «Советское фото» за последние годы. Как в персоналиях фотохудожников, так и в подборках снимков, представленных фотоклубами, нередки работы, отмеченные несомненными публицистическими достоинствами. Со своих реалистических художнических позиций они стремятся раскрыть средствами фотоискусства суть жизненных фактов и явлений, подчеркнуть их социальный смысл. Участие фотохудожников, фотолюбителей в создании фотографической летописи современности значительно расширяет тематику. Творческое содружество фотожурналистов с фотохудожниками и фотолюбителями, их единая мировоззренческая платформа позволяют изо дня в день обогащать нашу фотопублицистику, воспитывать читателя и зрителя на лучших ее образцах. За последнее время таких образцов появилось немало, и в первую очередь в этой связи следует сказать о тех очевидных достижениях, которых добились в использовании огромных возможностей фотографии такие издания, как газета «Советская Россия», ряд газет, в том числе молодежных, выходящих в союзных республиках.

Постановление июньского Пленума ЦК КПСС с новой силой всколыхнуло творчество всех, кто создает сегодня фотолетопись наших дней. Нет сомнения в том, что фотожурналисты, фотохудожники, фотолюбители страны, руководствуясь материалами Пленума, положениями и выводами, содержащимися в речи товарища Ю. В. Андропова, сделают все от них зависящее, чтобы поднять фотографическое творчество на еще более высокий идейно-художественный уровень.

Металлурги Магнитки

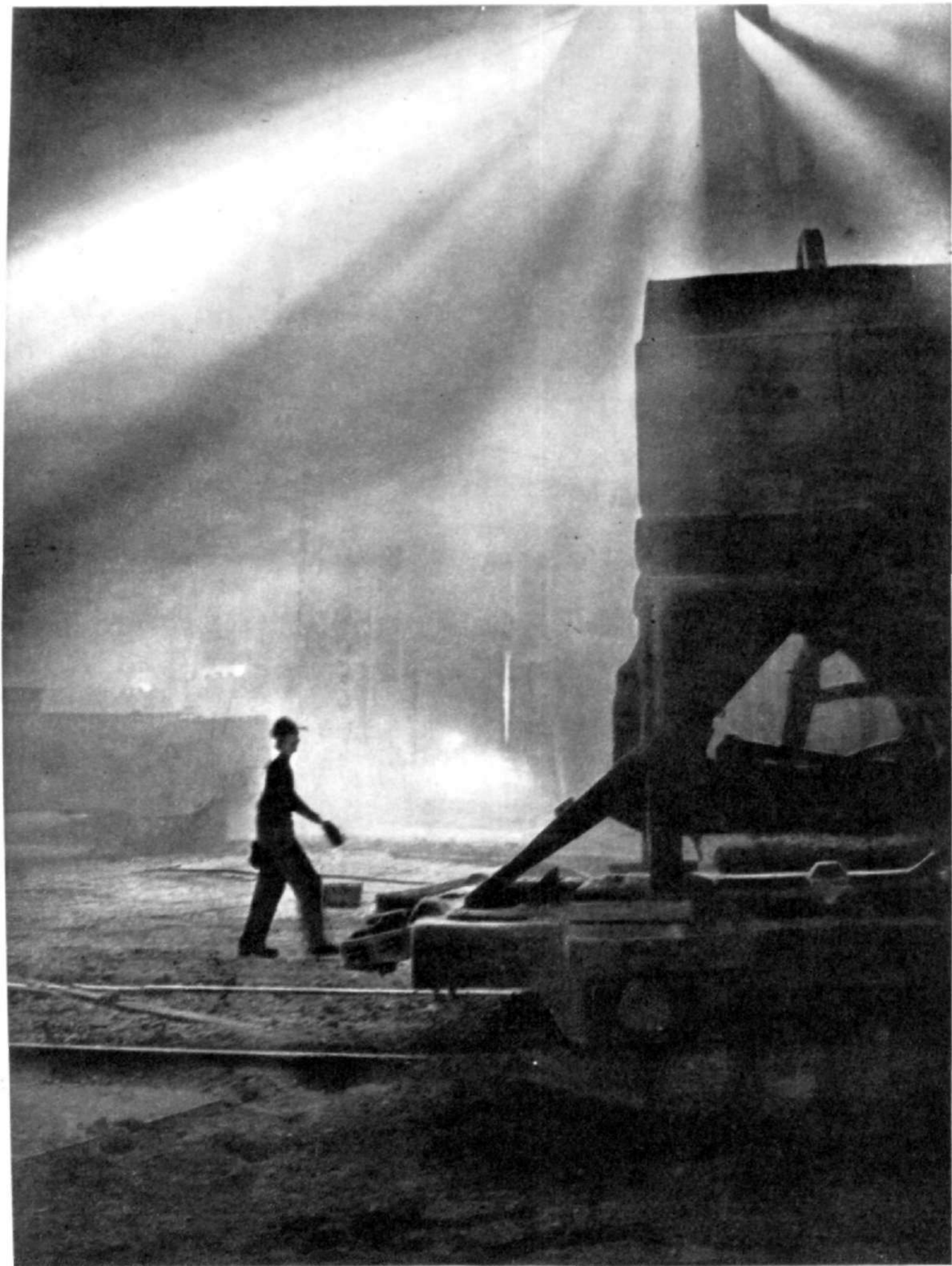


В творческой биографии Валентина Юрайтиса съемка легендарной Магнитки стала серьезным испытанием на зрелость. Чувствуется, что он тщательно готовился к этой работе. «Отчет о командировке» в данном случае вылился в персональную выставку, проходившую в Вильнюсе, и вызвал большой интерес у зрителей и высокую оценку прессы. Это была первая его персональная выставка. Впрочем, в том, что она первая, ничего особенного нет: Юрайтис — человек еще молодой, ему всего двадцать восемь, правда, фотографии из них отдано более десяти. Стаж то не маленький и определенный «выставочный опыт» уже есть — он участвовал в экспозиции молодых литовских фотографов. Это несомненно помогло ему в подготовке своей выставки. Каждый, кто пробовал решать такую творческую задачу, знает, сколь непросто создать выставку из нескольких десятков работ, посвященных одной локальной теме. А в экспозиции Валентина Юрайтиса, получившей название «Металлурги Магнитки», представлено семьдесят фотографий. Сейчас, когда успех выставки очевиден, хотелось бы вернуться к истокам рождения этой темы, проследить путь, пройденный автором в работе над ней.

Прежде всего следует сказать, что Валентина Юрайтис — фотокорреспондент республиканской газеты «Вечерние новости» (а еще совсем недавно был репортером молодежной газеты), член Общества фотоискусства Литовской ССР, и поэтому закономерно, что на Магнитку он ездил по путевкам Общества и ЦК ЛКСМ Литвы. Магнитогорский металлургический комбинат имени В. И. Ленина поразила его своими масштабами, и он понял, что за один раз отнять такое огромное предприятие, показать его достойно попросту невозможно. Потребовалось несколько поездок, чтобы близко познакомиться с жизнью тружеников комбината, понять глубокий смысл работы металлургов, ощутить величие и красоту этих людей, высокую поэзию процесса рождения металла.

В своих портретных работах Юрайтис не пошел по проторенной дорожке «улыбчивого оптимизма» — лица людей, которых он нам показывает, почти всегда сосредоточенны, порой даже суровы. И это как бы снова и снова го-







По инициативе творческого совета

ворит нам о мужественности их труда, о том, что работа с металлом требует предельной собранности, особой твердости характера, под стать самому металлу. Автор словно утверждает — металлургия есть та база, на которой создаются многие материальные ценности. Проникновение в характеры людей огненной профессии — главная задача, которую ставил перед собой и с завидным упорством решал Валентинас Юрайтис. Вот что он сам говорит об этом: «Машины увлекают аластелина производства — человека — в водоворот своей работы, формируя его личность, выковывая характер. Особенно заметны плоды этого взаимодействия на таком крупном предприятии, как Магнитка. Монотонность металлургического процесса — кажущаяся, в нем много скрытой динамики, выявить которую дает возможность фотография. Именно эту динамику — и в людях, и в технике — мне нужно было выразить в своих снимках, динамику внутреннюю, то напряжение, сосредоточенность, которые и являются главной доминантой темы. Мне хотелось зафиксировать суровые, привычные для глаза самих металлургов фрагменты их жизни и работы так, чтобы не только читатель, зритель, но и сами они увидели их под каким-то другим углом...» Думается, что с задачей этой автор справился. Он сумел сделать интересными вроде бы самые обыкновенные предметы, детали машин, изделия металлургического производства, создав из них своеобразные индустриальные натюрморты. Его промышленные и городские пейзажи, представленные в экспозиции выставки, необычайно динамичны, исполнены настроения. Оставаясь самим собой, не прибегая ни к каким техническим ухищрениям, автор умудряется быть и техничным, и лиричным в одно и то же время, сочетает в себе и публициста, и художника... Самое ценное в этом фоторассказе, пожалуй, то, что он при всей своей широте и объемности немногословен и даже как бы скуп в средствах выражения, что, как известно, характеризует литовскую фотографию, традиция которой, безусловно, верен Валентинас Юрайтис.

Ю. КРИВОНОСОВ



ЮРИЯ ВЕЛИНСКИЙ РИЖСКИЙ ПОРТ



ЛЕОНИД СВЕДЛОВ «ВСЕМУ СВЕТУ ПО СЕКРЕТУ...»



ОЛЕГ ИВАНОВ В МИРЕ МУЗЫКИ



ИГОРЬ УТКИН ПОЕДИНОК

Фотохроника ТАСС — главная фотослужба страны, она выпускает ежегодно сотни тысяч разнообразных снимков. Лучшие из них становятся выставочным фондом и экспонируются на всесоюзных и международных выставках. Более чем в 80 стран мира направляет Фотохроника ТАСС публицистические крупноформатные художественные экспозиции, рассказывающие о нашей стране, о советском образе жизни. При такой масштабной работе очень важна организация творческого процесса; наладить который в небольшой степени помогает творческий совет Фотохроники ТАСС. По инициативе творческого совета был проведен в последнее время ряд выставок, которые привлекли внимание фотографической общест-венности столицы. Одна из них — «Наш автопортрет» — состояла из любимых снимков не только фоторепортеров, но и редакторов; вторая — «О, женщина!» была посвящена Международному женскому дню. Призерам этих экспозиций были вручены медали, «отчеканенные» на собственном «монетном дворе» фотокорреспондентом Олегом Ивановым... Тесные творческие и дружеские отношения сложились у Фотохроники с московскими промышленными предприятиями. Недавно рабочие «Красного пролетария» смогли увидеть себя на снимках Валентина Кузьмина — экспозиция была развернута во Дворце культуры завода. С успехом прошла приуроченная ко Дню Победы выставка двадцати пяти ветеранов Фотохроники. Готовится еще несколько экспозиций — и персональных, и тематических. В последних — конкурсных — смогли принять участие не только фотокорреспонденты, но и редакторы, печатники, специалисты других профессий... На выставочном стенде и на этих страницах опубликованы фотографии с выставок, проведенных творческим советом Фотохроники ТАСС.

В. СВАРЦЕВИЧ

Анри Вартанов Вечно новый Петрусов

Рассматривать снимки, извлеченные из архива большого мастера, всегда интересно. Перед тобой встает время, открывается творческая лаборатория фотохудожника, возникают вопросы-загадки, на которые, увы, уже никому ответить. Хочется узнать, когда и при каких обстоятельствах сделан тот или иной снимок. Почему он не появился в свое время в печати и не был показан на выставках? Чем объяснить выбор автора, оказавшего предпочтение другому кадру? Как понять, что иногда ни один негатив из большой и трудоемкой съемки не был напечатан фотографом даже в форме контрольки на память? Вопросы, вопросы — им несть числа...

Георгий Петрусов — один из выдающихся мастеров советской фотографии, ее признанный классик. В этом году ему исполнилось бы 80 лет. К сожалению, он не отпраздновал даже своего семидесятилетия. Но, думается, значение творческой личности определяется не прожитыми годами. Главное, что остается людям после художника, — это его произведения. Снова и снова обращаясь к ним, раскрывая в них новые, неведомые ранее глубины, потому что продолжают диалог с автором, все полнее постигая сказанное им.

Когда мы имеем дело с наследием писателя или живописца, то новые произведения после кончины автора, как правило, появляются крайне редко. Известно, например, что Хемингуэй некоторые свои рукописи разрешил опубликовать лишь много лет спустя после его смерти. Бывает — и это становится сенсацией в художественных кругах, вызывая недоверчивые суждения специалистов, многочисленные экспертизы, споры и т. д., — что где-то на чердаке, среди разного хлама обнаруживается полотно, которое после расчистки позднейших записей оказывается принадлежащим руке великого живописца прошлого. Помню, какой бурей восторгов и недоумений было встречено в свое время сообщение крупнейшего нашего художника и реставратора академика Игоря Грабаря о найденной картине, которую он приписывал самому Рембрандту.

То, что в других видах творчества является чрезвычайной редкостью, почти чудом, в фотографии происходит постоянно. Уже давно нет в живых мастера, однако в его архивах вновь и вновь обнаруживаются никогда ранее не печатавшиеся негативы. Вы берете в руки пленку, на которой изредка попадаются вырезанные фотографом уголки перфорации — знак, что этот кадр следует напечатать — рассматриваете внимательно соседние кадры и вдруг обнаруживаете, что тут есть сокровища, ничуть не уступающие тем, которые предпочел в свое время автор.

Георгий Петрусов был человеком, обладавшим не только большим талантом творца, но и редкостной строгостью самооценки: ни один самый придирчивый редактор не мог что-то добавить к тому отбору, который производил он. И, надо сказать, в отличие от популярных в наши дни многословных, более напоминающих серии фотоочерков, — работы Петрусова, даже в тех случаях, когда они были посвящены весьма значительным, емким темам, обычно состояли из нескольких фотографий, развивающих данный сюжет и

фактически, в образном отношении, исчерпывающих его. Это умение в нескольких — трех, четырех, максимум шести — снимках выразить важную тему, создать на ее основе фотографическое повествование считалось важным качеством довоенных репортеров. Без него, пожалуй, нельзя было тогда рассчитывать на серьезный успех. Иллюстрированных изданий в ту пору выходило не очень много, полиграфические их возможности были весьма невелики, и необходимо было в лаконичной фотографической форме воплощать творческие замыслы.

От этого, вероятно, выигрывали читатели: перед их глазами представляли немногие, но бьющие без промаха в цель, отражающие лишь самое главное в теме снимки. Однако проигрывали сами фотографы.

Лишь ничтожно малая толика снятых ими кадров имела шанс увидеть свет: это были самые нужные для лапидарного воплощения темы моменты события. Подавляющее большинство композиций, нередко в эстетическом отношении даже превосходящих отобранные автором, оставались к себе мастера, каким был Петрусов, уже наперед видевшие в деталях будущий очерк, даже не делали подчас контролек, оставляя драгоценные кадры в рулонах отложенной в архив фотопленки.

Сегодня, спустя годы, вдова мастера Вера Семеновна Петрусова — сама известный театальный фотограф — и сотрудник «Советского фото» Л. И. Ухомская провели кропотливую и очень важную для будущих историков нашей фотографии работу. Они разобрали архив фотожурналиста, ту его часть, которая не публиковалась прежде. И обнаружили бесценные материалы, которые позволяют нам точнее и глубже понять многое из того, что сделал Петрусов в своей жизни. Кадры эти не только приоткрывают завесу над творческой лабораторией фотографа, но и объясняют ту неуловимую, казалось бы, перемену вкусов, которая произошла за несколько десятилетий, отделяющих нас от времени, когда автор производил свой отбор.

В первый раз эта мысль пришла мне в голову, когда в одном из номеров «СФ» (1980, № 5) была напечатана ранее неизвестная фотография Петрусова, снятая в 1945 году на Белорусском вокзале столицы. Сюжет ее — возвращение воинов-победителей. До этого уже были широко известны снимки Петрусова, посвященные тому же событию: на крупном плане со «смазкой» солдат в пилотке, съехавшей на лоб, целует обнимающую его женщину. В этом кадре, почти плакатном по ясности и простоте заключенной в нем мысли, не было грядущих чувств: впрочем, тогда, в первые дни Победы, они казались и ненужными — все вокруг пылало безудержной радостью, торжеством, народным ликованием. Но, оказывается, у Петрусова был и другой снимок встречи победителей, на котором в неторопливо-аналитической манере было рассказано о разных, таких несхожих людях, прошедших жестокие испытания войны. Тут счастье возвращения с фронта на родную землю не только не скрывало, но, напротив, подчеркивало многообразие человеческих характеров. Глядя на этот снимок, сегодняшний зритель получает возможность

заглянуть в души людей, спасших нашу страну от фашистской чумы, понять их далеко не однозначный и не простой внутренний мир.

Есть «дублер» и у другого классического снимка Петрусова военной поры. Я имею в виду поверженный рейхстаг с разбитым деревом на переднем плане. Петрусовым снят еще один кадр, с другой точки — из-под арки близлежащего дома. В пролете темной при контражурном освещении арки светлым, лишенным плоти видением встает полуразрушенное здание рейхстага. Оно воспринимается почти как напоминание об отгремевших боях: главным на снимке оказываются наши солдаты, занятые каждый своим делом. На светлом, прозрачном небе явственно просматриваются весенние листочки на искалеченных деревьях — одним словом, жизнь продолжается, война уходит в прошлое...

Петрусов, как известно, провёл несколько лет на крупнейшей стройке первой пятилетки — Магнитке. Фиксируя день за днем будни этого строительства, он публиковал во многих периодических изданиях той поры превосходные очерки, вошедшие в славную страничку в историю советской фотопублицистики. Однако некоторые замечательные по художественному уровню работы остались неопубликованными. Мне кажется, что они не «вписывались» в сюжетные очерки из-за своей чрезвычайной обобщенности, достигающей порой уровня символа. Возможно, работая Петрусов над книгой или же плакатом, он непременно использовал бы выразительные образы снятых снизу кауперов или же дымящей трубы.

В 1933 году Петрусов много снимал в украинском колхозе имени Ленина: о поездке туда с писателем И. Бабелем он вспоминает в своих заметках. Журнал «СССР на стройке», посылавший фотографа и прозаика в командировку, напечатал их очерк, в который вошло лишь ограниченное число снимков. Среди обнаруженных сегодня «остатков» есть работы, в определенном смысле дублирующие опубликованное. Однако есть очень выразительные и ни с чем не схожие снимки. Фиксируя событие, идя вслед за ним, Петрусов вместе с тем не забывает и о задаче образного изложения происходящего. Умело и естественно, без всякой внешней организации, с помощью излюбленной верхней точки съемки и кольцевой композиции он придает своим кадрам ясность и своеобразную красоту.

В публикуемых снимках «неизвестного» Петрусова фактически есть те же творческие черты, которые мы находим в его давно и хорошо известной классике: умение в фиксируемом событии увидеть и выявить его основное содержание. Многие снимки Петрусова обладают такой пластической ясностью и законченностью, что создается впечатление, будто они нарисованы свободным в проявлении своей творческой фантазии художником, а не запечатлены с помощью камеры фотографом. При этом Петрусова никак нельзя заподозрить в том, что он «организовал» физкультурный парад, торжественную встречу героев-летчиков, многотысячное народное гулянье на улице Горького в день годовщины Советской власти. Характерно, что при съемке, скажем, па-

радов, которые, как известно, наделены определенным эстетическим содержанием, Петрусов располагается не с фасадной стороны, где находятся зрители и гости и откуда зрелище воспринимается наиболее организованным и эффектным, а сзади или сбоку. Его привлекает возможность решить сложную задачу — найти те точки зрения на событие, которые не готовились заранее его режиссерами, то есть выступить самостоятельным художником. Не всякий репортер шел на это, а Петрусов решался, и всякий раз выходил из такой ситуации победителем. И здесь его композиции смотрятся так, будто они во время репетиций были рассчитаны именно на эту точку зрения.

В лучших своих работах фотомастер обладает такой свободой в трактовке содержания, что его снимки воспринимаются как единственно возможное развитие той или иной жизненной темы. Они звучат как стихи, сочиненные фотографическим языком, стихи, где нельзя изменить ни один слог, не нарушив их смысла и ритма. Работы Петрусова легко смотрятся и надолго запоминаются: их броская простота без всякого усилия с нашей стороны, будто помимо работы сознания, проникает в нас, становится частью нашего зрительного опыта. Известно, что работы Петрусова предвоенного десятилетия очень высоко оценивал А. Родченко, видя в них большие художественные достоинства. Однако в отличие от иных фотохудожников, Петрусов нигде не позволял себе подчинить фрагменты реальности, запечатленной камерой, решению чисто эстетической задачи. Говоря другими словами, он всякий раз оставался репортером: красота, присущая его работам, естественным образом вырастала из зафиксированных фактов жизни.

Сегодня, пожалуй, острее, чем когда-либо прежде, перед нашей фотожурналистикой стоит проблема эстетического содержания репортажных работ. И практики, и теоретики фоторепортажа все чаще сходятся на том, что на страницах газет и журналов должны господствовать не только точность, но и красота. Причем красота, достигнутая отнюдь не в ущерб точности, а естественным образом обнаруженная в жизни. Сторонники «непричесанного репортажа», столь популярного в конце 50-х, в 60-е годы, сегодня порой пересматривают свои позиции, ища новые творческие ориентиры.

Одним из таких ориентиров, по которым идет развитие документального фотоискусства, для современной фотографии является творчество Георгия Петрусова. Его уроки весьма актуальны сегодня.

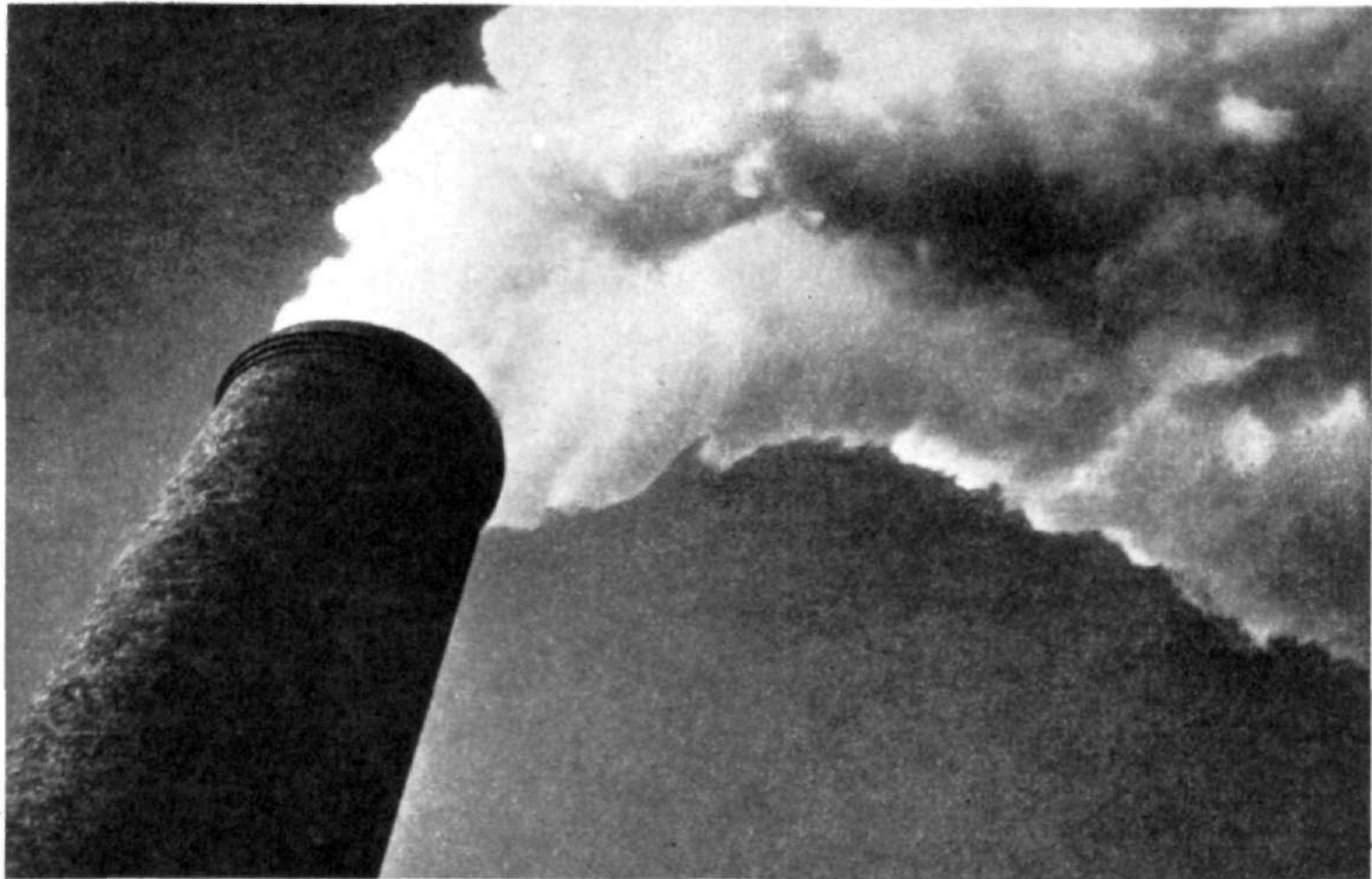


ФОТО ГЕОРГИЯ ПЕТРУСОВА

В ПОЛЕТЕ САМОЛЕТ «МАКСИМ ГОРЬКИЙ», 1934 г.

НА ПРАЗДНИКЕ, 30-е ГОДЫ

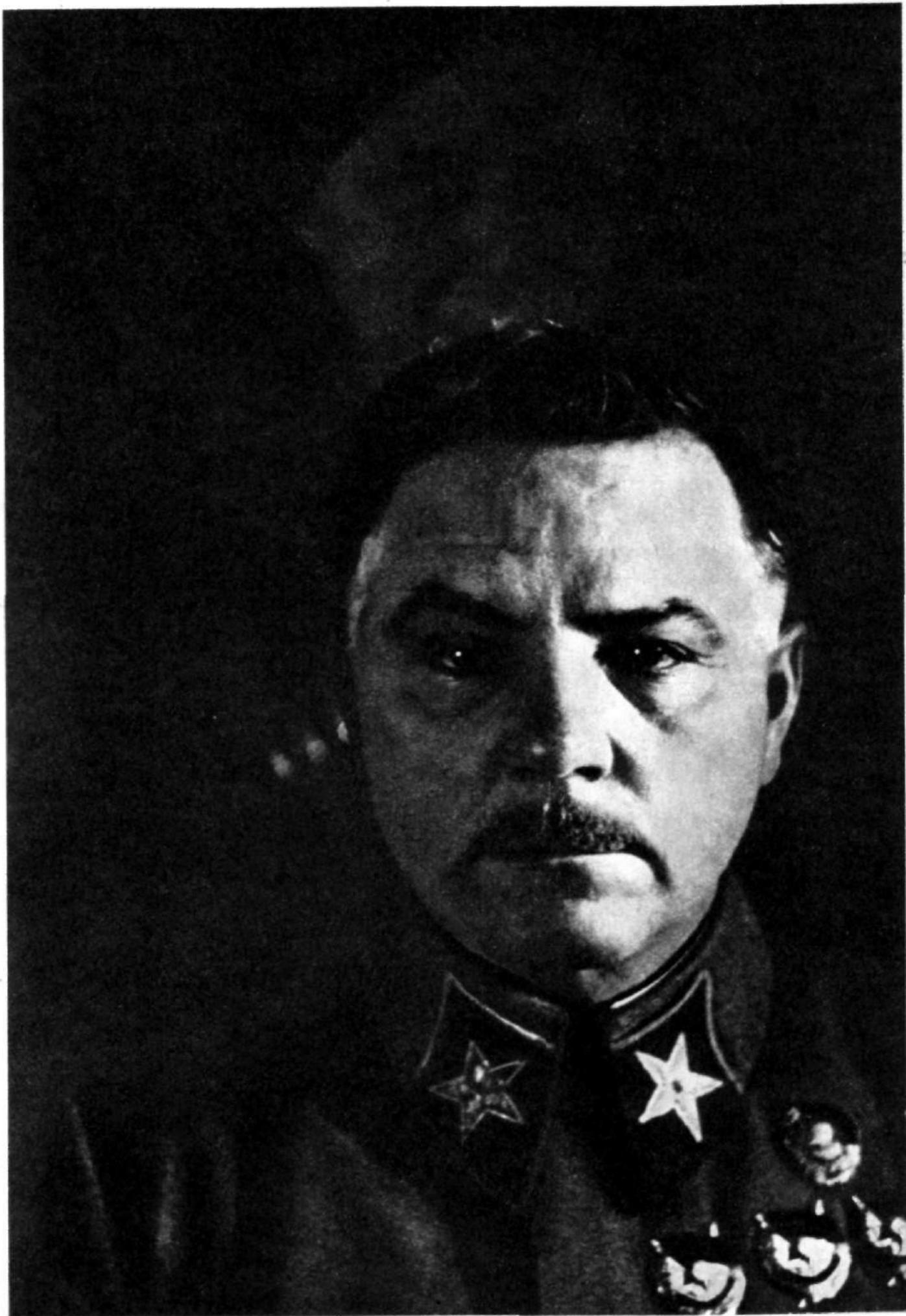
ОВЕДЕННЫЙ ПЕРЕРЫВ, 1933 г.



МАГНИТКА В СТРОЮ. 1930 г.

ВЫЕЗД В ПОЛЕ. КОЛХОЗ ИМЕНИ ЛЕНИНА. 1933 г.







СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ. 50-е ГОДЫ

ШТУРМАН ЧКАЛОВСКОГО ЭКИПАЖА А. БЕЛЯКОВ. 1937 г.





БЕРЛИН, 1945 г.



ВСТРЕЧА ПОБЕДИТЕЛЕЙ, 1945 г.



У БЕЛОРУССКОГО ВОКЗАЛА, 1945 г.



Повороты темы





ЮРИЯ АРТАМОНОВА ИЗ ФОТООЧЕРКА О ХИРУРГЕ Ю. ШАБАНОВЕ

Фотографировать «медицину» трудно. Трудности съемки на черно-белую пленку заключаются в чисто технических ее условиях — обилие белого цвета и света (кафель операционных, халаты врачей). Есть проблемы и нравственно-этического свойства. К нам в редакцию «Медицинской газеты» иногда присылают такие натуралистические снимки — мурашки по коже!..

Фотограф, если он человек с холодным сердцем, неизбежно, хочет он того или нет, выявит в снимке отсутствие сочувствия к больному, сопереживания ему. Понятно, что доброе сердце не гарантирует успеха в съемке, нужны профессиональные навыки, но и человеческие качества фотографа оказываются здесь одним из решающих факторов. Лучшие работы советских мастеров, например М. Альперта и А. Гаранина, — красноречивый пример серьезного подхода к ра-

боте над медицинской темой.

Думаю, что фотолюбителю перед съемкой полезно приобрести хотя бы элементарные знания в области медицины, во всяком случае в той области, в которой работает врач — будущий герой снимка, репортажа, очерка. Ошибочно думать, что в силу естественного жизненного драматизма тема, что называется, самоиграйна. Здесь, как, впрочем, и во многих других случаях, некоторая предварительная подготовка снимающему просто необходима. Надо ли говорить о том, как важны в поведении фотографа деликатность и скромность, как важно при съемке в операционной не мешать врачу. Ничто не должно отвлекать людей в белых халатах. Фотолюбитель обязан стать на время такой съемки «невидимкой», а его фотокамера — «скрытой». Юрий Артамонов, фотолюбитель из Калинин, снимает медиков, как он пи-

шет, давно. И вот случай свел его с интересным человеком — хирургом Юрием Александровичем Шабановым.

В большой серии Артамонова о хирурге есть снимки стопроцентно газетные. Есть и традиционный, отработанный многими профессиональными репортерами штамп: хирург в маске, руки с инструментом, лицо больного, капельница... Но поиск неожиданного поворота темы, разного индивидуального решения дал хорошие результаты — лучшим стал снимок Артамонова, запечатлевший хирурга в предоперационный момент. Кадр удивительно точно решен по освещению. Общий серый фон пробивает чистый белый свет из четырех окон. Сама операционная лишь угадывается, а заполняющая ее белизна вселяет чувство надежды, благополучного исхода. Рядом — отраженное в зеркале внимательное лицо

хирурга. Зеркало — верно найденная деталь, придающая всей композиции законченность, глубину трехмерного пространства. Интересен и другой кадр. Врач в раздумье с чашечкой кофе в руке. Психологически выразительное состояние. Меня, правда, несколько смущает, что хирург в перчатках. Я не видел, чтобы после операции их сразу же не снимали. Может быть, запечатлен момент до операции? Или непредвиденная ситуация заставила сделать небольшой перерыв?.. Но так или иначе образ врача, его углубленность в себя, спокойная уверенность опытного хирурга, в руках которого, возможно, человеческая жизнь — все это присутствует в одном кадре — и в этом несомненная творческая удача автора.

А. СИЗУХИН,
заведующий отделом
иллюстраций
«Медицинской газеты»

Валентин Михалкович После монтажа

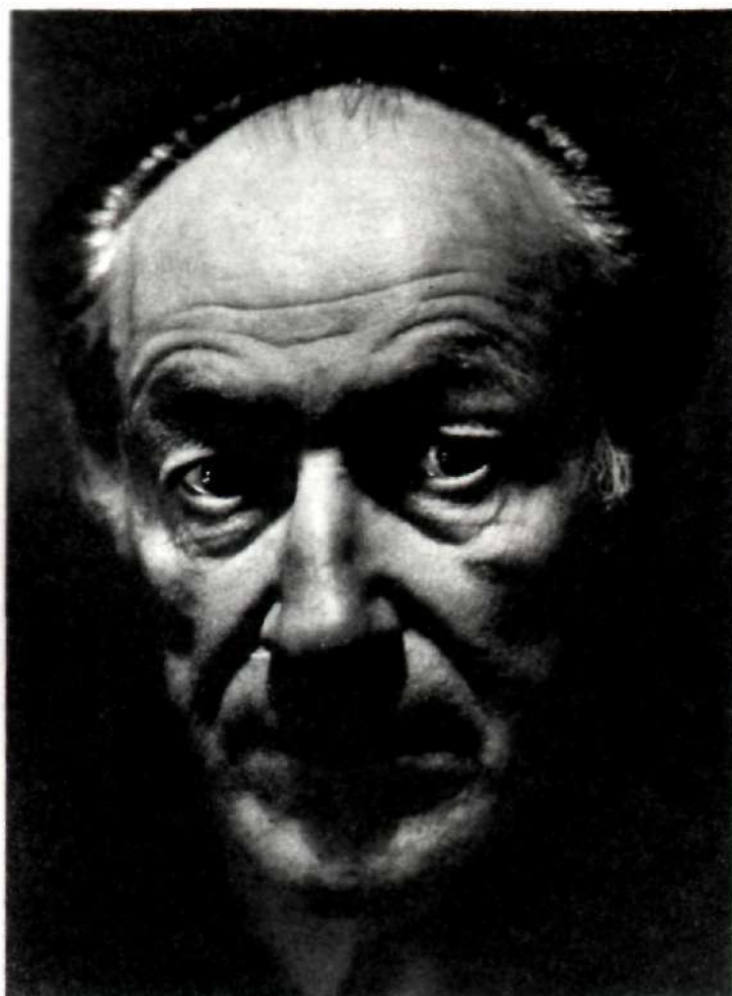
Недавно фотохудожник из Латвии Вильгельм Михайловский показывал в Москве новые работы. Для них характерна одна черта — думается, знаменательная для нынешних поисков в фотографии. У многих имя В. Михайловского прочно ассоциируется с понятием «фото-монтаж». Если устроить эксперимент — спросить у любящих и ценящих фотографию: кого вы знаете из поклонников и сторонников монтажа, вероятно, в семи-восьми случаях из десяти будут названы Бутырин и Михайловский. Между тем среди новых работ рижанина монтажа практически вовсе отсутствовали. Чуть смущенно автор признался, что в одном случае впечатал небо — оно потребовалось, чтобы усилить общий настрой кадра. В остальных — все

снято «как есть». Получилось, что монтаж для мастера — пройденный этап, эпизод в творчестве — уже законченный или близкий к завершению. Тут оказываешься перед загадкой: чем такой поворот вызван? Какими причинами предопределен? Конечно, автор мог бы дать разъяснения, однако они были бы субъективны и потому неполны. За субъективными толкованиями следует видеть объективную закономерность. Складывая кадр из многих негативов, фотохудожник в сущности сочиняет новую реальность — такую, какой в действительности не было. Вероятно, ощущение собственного могущества, господства над материалом и привлекло многих к монтажу. Сочинительство предполагает беспредельный полет

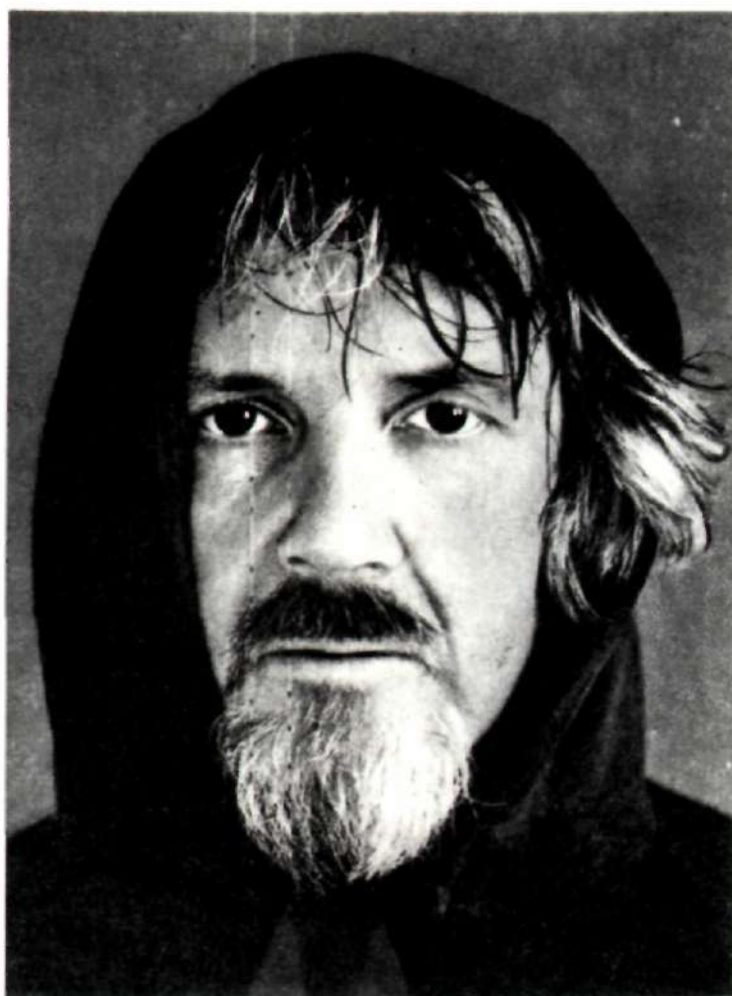
фантазии. От него ждешь невиданные по силе и глубине композиции, какие не получишь, фиксируя бесхитростный натюрморт, пейзаж или уличную сценку. На деле (по крайней мере, в подавляющем большинстве кадров, которые мне довелось видеть) все получалось иначе: особого разнообразия не наблюдалось. Сложился даже «дежурный» канон композиции, где перераспределена значимость фона и первоплановых фигур. Фон стал основным носителем смысла — выражением какой-либо обобщенной мысли, настроения. Как бы ни относились мы к подобным упражнениям, следует признать одно: монтаж есть школа работы с тонами. Как уже говорилось, среди новых снимков Михайловского монтажей не было.

Художник привез серию портретов (в кадре — одни лица, ни предметного фона, ни реквизита), показал также цикл «Старый город» (дома старой Риги — плоскости стен — шероховатые или гладкие, обточенные, как речные камни). Еще были представлены фотографии, сделанные в Югославии, и репортажные кадры, вошедшие в его новый фотоальбом «Откровение». Чем дольше смотришь эти работы, тем сильнее убеждаешься: монтаж отвергнут мастером как метод, но не отвергнуто одно из его составляющих средств — тон. Вглядимся в снимки старого города — в безлюдье площадей, в зданиях. Они зафиксированы прямо в реальности — на улицах, но снимки тем не менее — сочинения. Строения на

КИНОРЕЖИССЕР РОЛАНД КАЛНЫНЬ



КИНОРЕЖИССЕР АНСИС ЭПНЕРС



фотографиях кажутся не сложенными из кирпича и цемента, а состоящими из чего-то податливого, текучего: из тонов — темно-серых, иногда — черных. Игра тональных нюансов делает эти массивные кубы легкими, эфемерными. Они — реальные здания, и вместе с тем — чуть фантастические декорации, в которых разворачивается напряженный сюжет. Он разыгрывается тонами, это своеобразные его действующие лица. Дома по большей части освещены, даны в светло-сером тоне. Откуда-нибудь сбоку — со стороны, из угла кадра, а то и сверху — от неба — подступает к ним чернота. Столкновение этих тонов и создает драматический сюжет снимков. Он не зафиксирован непосредственно, а сочинен в лаборатории, в ходе позитивного процесса. Потому «Старый город» Михайловского — отнюдь не архитектурная фотография, известная чуть ли не со времен Дагерра, а нечто иное. В одном «архитектурном» кадре свет уличного фонаря бьет прямо в объек-

тив. По существу это внутренняя сила, содержащаяся в оштукатуренных, кирпичных массах, сила, противостоящая темноте, показывающая себя художнику. Перед нами — момент откровения. ...Михайловский любит слово «откровение». Его альбом, изданный в Риге, называется «Откровение». В «Старом городе» у Михайловского «откровения» здания... В югославских фотографиях Михайловского есть один главенствующий, господствующий тон — белый, или скорее — выбеленно-серый. От него снимки приобретают воздушность, праздничность. Часто в зарубежных поездках стараются фиксировать экзотику быта, непривычные, поразившие глаз пейзажи. Югославские кадры Михайловского, можно сказать, этнографически нейтральны. Результатом поездки стали своеобразные лирические стихотворения. Их «строфы» и «рифмы» — переливы выбеленно-серых тонов. Как кульминация визуальной «строфы» появляются всполохи, всплески прон-

зительно-белого. В одном из кадров лебедь, кажется, не зафиксирован, а словно изваян художником из белизны. Лебедь среди озера — сюжет опасный, Ковриками с такими сюжетами когда-то радовали мазилы-ремесленники посетителей провинциальных ярмарок. Михайловский заставляет об этом забыть, увлекая, поражая игрой тонов — белых и воздушно-серых. Портретный цикл фотохудожника — явление особое, неожиданное и знаменательное. В некоторых композиционных принципах его кадры близки портретам Л. Тугалева («СФ», 1983, № 4) и вместе с тем сильно от них отличаются. Общим оказывается крайний лаконизм — в кадре только лица, в создании образа не участвуют ни костюм, ни предметы фона. Кадры эти перекликаются с портретом живописным — с той стадией его развития, которая начинается Жаком-Луи Давидом и находит высшее выражение в творчестве Делакруа. У последнего (особенно в портретах Жорж Санд, Шопена) нет атри-

бутов, нет предметного фона; романтическое представление о моделях передается самим характером живописи — драматическим звучанием цвета, напряженным мазком. Вера художника в могущество живописных средств заставила одного критика написать, что перед зрителем здесь не лики людей, но лики живописи. Аналогичным образом Михайловский и Тугалев представляют нам лики фотографии. Кажется, будто модели их живут не в текущей, изменяющейся реальности, но существуют в особой среде, созданной на снимке и только там возможной, только в кадре пребывающей. Среда эта сложена из тонов, их контрастов и взаимных переходов. На сотворенности среды сходство между Михайловским и Тугалевым заканчивается, дальше идут различия. Люди в портретах Тугалева полностью принадлежат «фотографической среде», миру снимка. Изнутри этого мира они смотрят на зрителя — порой удивленно, порой — иронически, зачастую —

ПОЭТ АНДРЕЙ ВОЗНЕСЕНСКИЙ

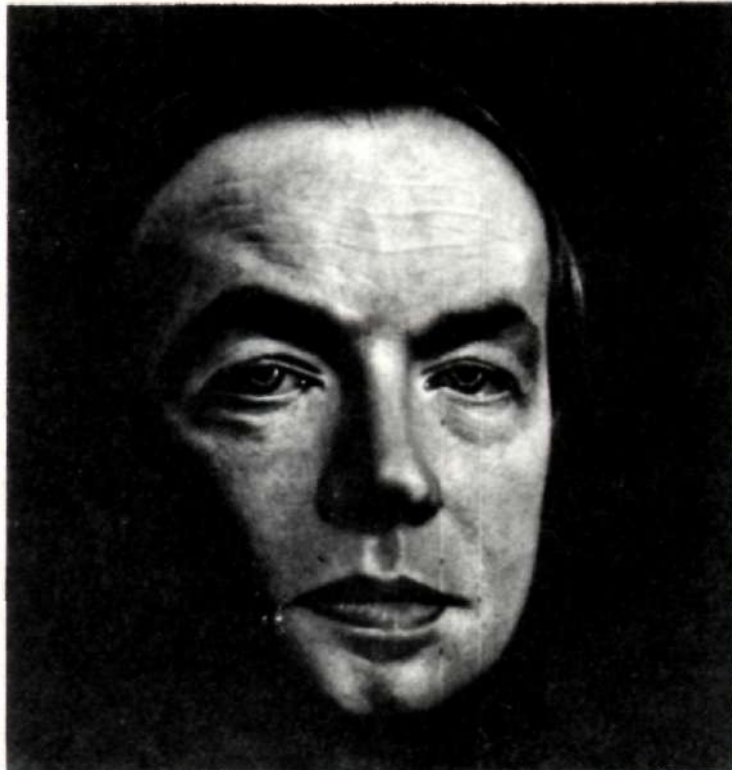
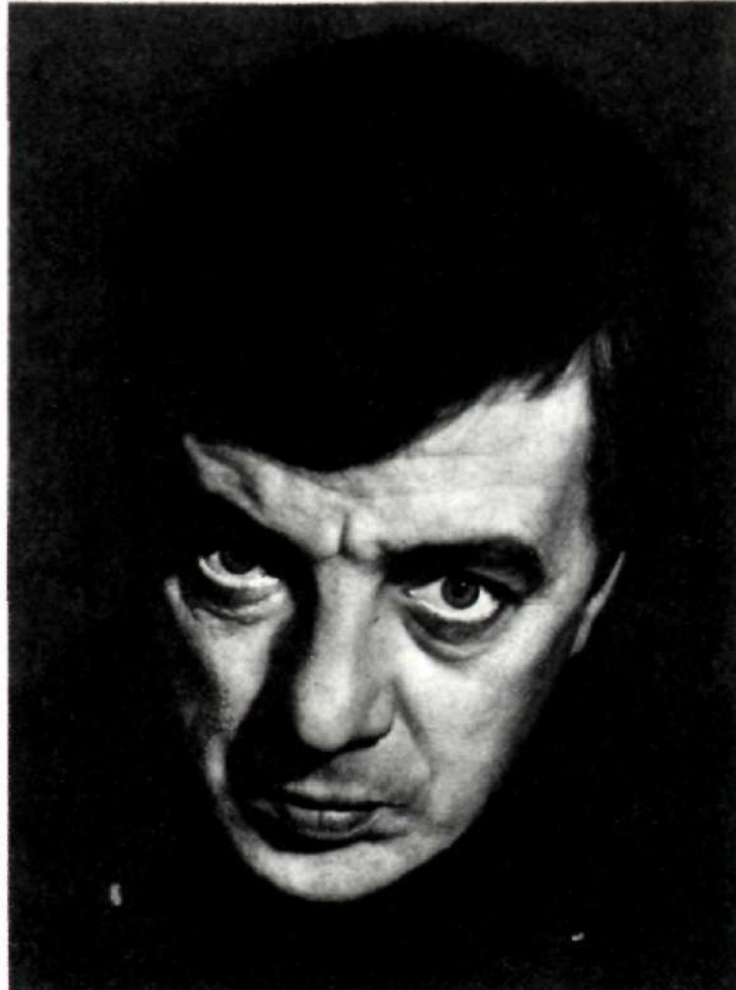


ФОТО ВИЛЬГЕЛЬМА МИХАЙЛОВСКОГО

КОМПОЗИТОР РАЙМОНД ПАУЛС





ИЗ АЛЬБОМА АНДАНОВСКОГО

ИЗ АЛЬБОМА «ОТРОЧЕННИК»

требовательно, словно не мы разгадываем этих людей, но они стремятся понять тех, кто оказался перед ними. Михайловский старательно работает со светом. Светотональные переходы делают лица скульптурными, объемными. Своей объемностью они вырываются из плоскостности однородного, ровного, недетализированного фона — черного или темно-серого.

«Приглушив» свет, Михайловский в то же время не может обратиться к излюбленному своему средству — к тону. Создать выверенную, логически строгую систему тональных нюансов (как в работе над портретами) здесь трудно — из-за многофигурности композиций. Потому художник идет на различные ухищрения. Например, ищет крупноплановую деталь, которая «стягива-

ет» их тональными пятнами придает естественным, подсмотренным на улице кадрам налет искусственности. Потому они кажутся слабее других работ мастера. Только там, где сам сюжет дает возможность использовать насыщенный, драматический тон, Михайловский обретает в репортаже обычную для него выразительность. Таков короткий цикл «Память» —

Михайловский сделал следующий шаг — принялся характеризовать тонами не фон, а сами предметы. В новых работах мастера предметы сложены, «сочинены» из тонов. Этот метод пока не всегда срабатывает в репортаже. Но по этому пути пойдут (или уже прошли) и другие поклонники монтажа. Почему мы уверены в том, что увлечение монтажом преходяще и скоро прой-



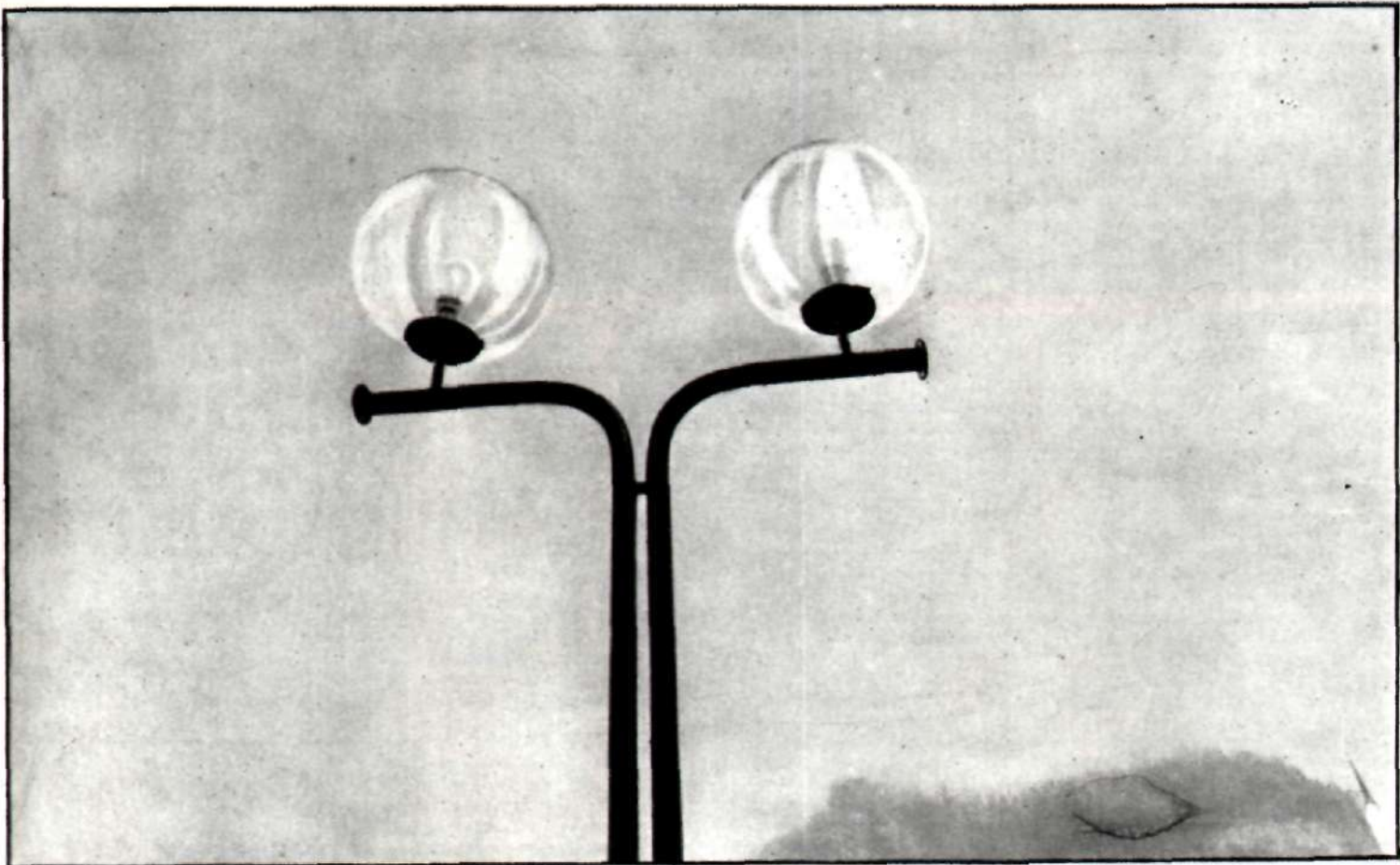
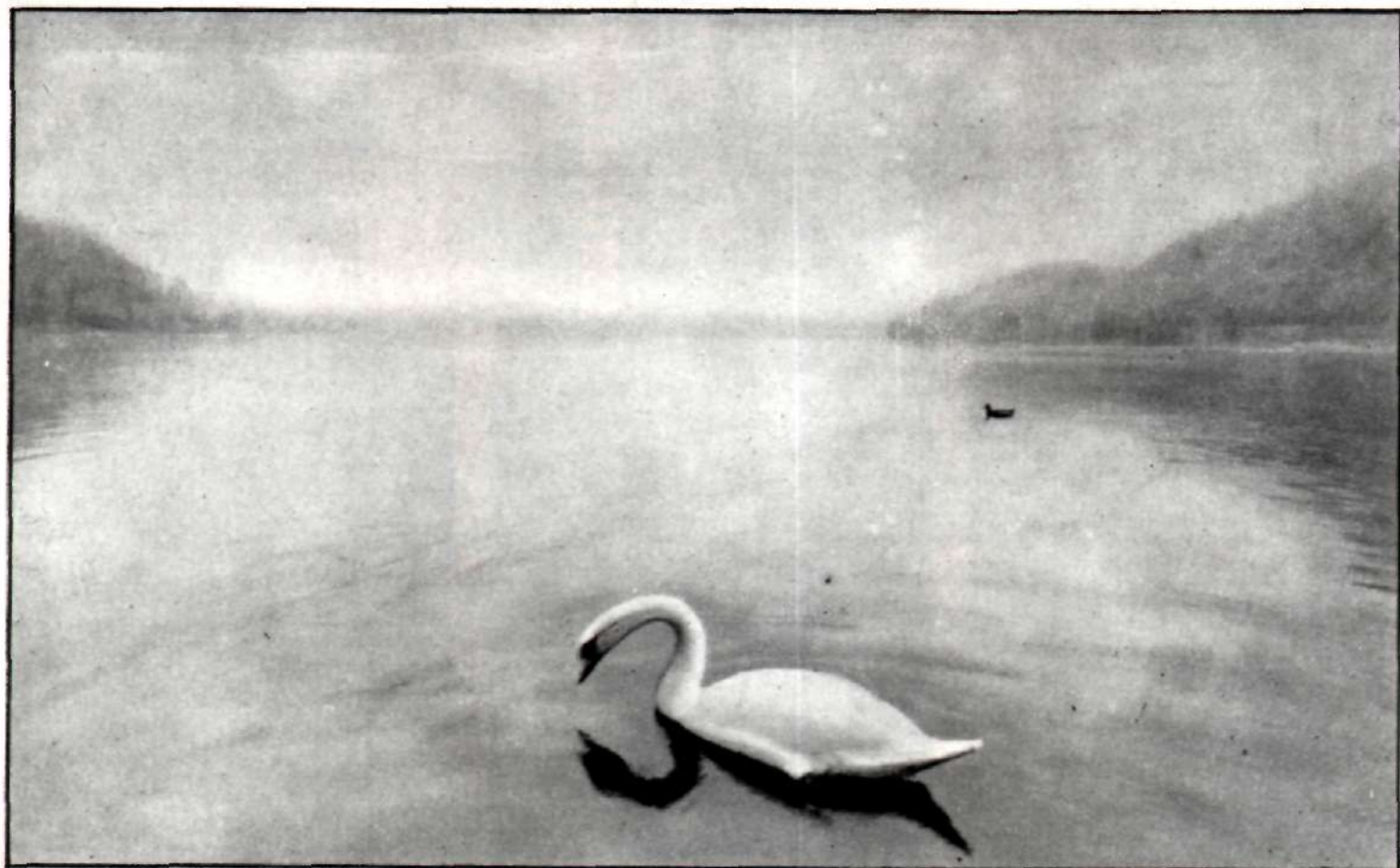
ТРИПТИХ «ПАМЯТЬ»

Благодаря скульптурности они как бы устремлены к зрителю. Движение это может быть подчеркнуто наклоном головы, как в портретах композитора Раймонда Паулса и поэта Леона Бриедиса. Модели Михайловского не рассматривают зрителя, как у Тугалева, они ведут со зрителем напряженный, глубокий диалог. Станным образом в репортажных кадрах из альбома «Откровение» естественный, природный свет не чувствуется — не ложится бликами на предметы и лица, не создает динамичную световоздушную среду. Кадры, снятые во время празднеств и народных гуляний, многолюдны, переполнены деталями.

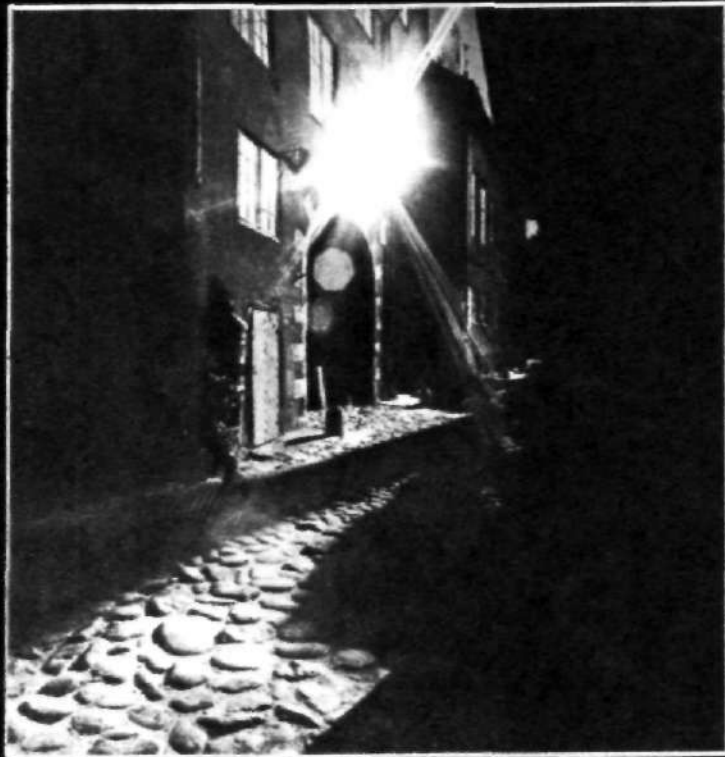
ла» бы, скрепляла композицию. Деталь эту он превращает в тональное пятно. Им оказывается взятый нерезко бант на голове девочки на снимке о балетной школе или связка воздушных шаров на другой фотографии. Еще один путь — поиски тонально-однородной натуры... Четыре девушки в национальных костюмах, их пластиковые дождевики смотрятся как тональные пятна. Это не «Грации» Р. Ракаускаса с их ботичеллиевскими силуэтами. Михайловского силуэты не интересуют — ему важна гладкость пластика, позволяющая получать однородный сероватый тон. Отсутствие разнообразных по яркости светлот, стремление заме-

суровые, застывшие в горе мужчины провожают в последний путь своего товарища, боевого офицера; несут его портрет, его награды. Скорбь людей величественна и пронзительна. И снимки вторят ей своей насыщенно-темной траурной тональностью. Вернемся к тому, с чего разговор был начат. Монтажи переворачивали соотношение фона и первоплановой фигуры. Экспрессивность фона — беспредметного, бесформенного — достигалась благодаря тонам, их нюансам и переходам. Однако много ли можно поведать бесформенностью? Выразительные возможности беспредметного фона вскоре исчерпались. Почувствовав это,

дет? Монтаж как метод доказал, видимо, свою ограниченность. Его возможности исчерпаны. Движение вперед на этом пути замедлилось или вовсе прекратилось. Приходится повторять, тиражировать старые достижения. Поэтому художники — так или иначе — ищут выход из «монтажного тупика». Свидетельств и доказательств этому много. Михайловский нашел свой выход, иные художники будут искать свой и, конечно, найдут.



ЮГОСЛАВСКИЕ ПЕЙЗАЖИ



СТАРЫЙ ГОРОД

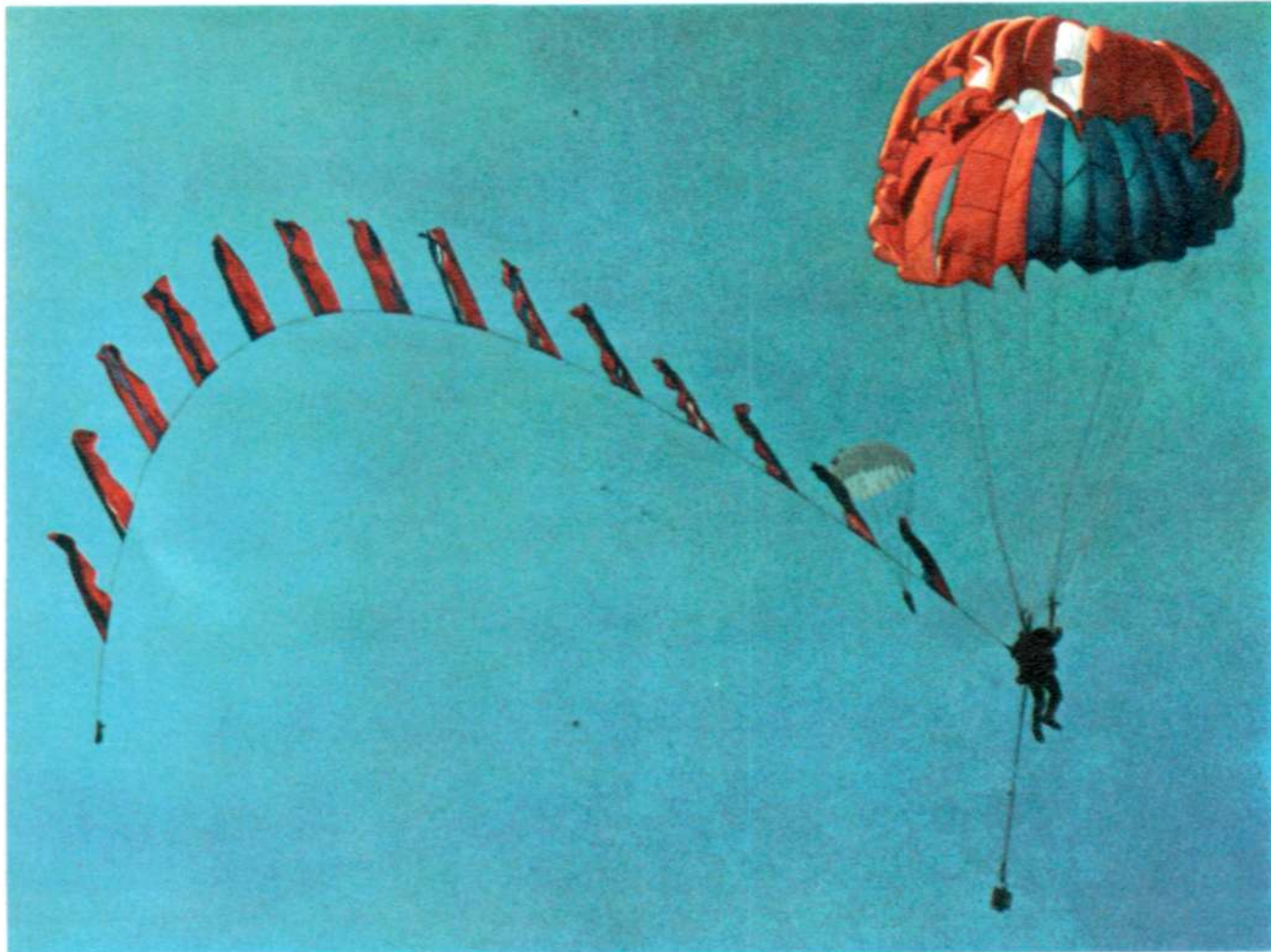
Поздравляем лауреатов

Сегодня мы публикуем на обложках и вкладке цветные фотографии Николая Рахманова и Леонида Якутина — лауреатов журналистских премий нынешнего года. Леониду Якутину присуждена премия Союза журналистов СССР за фоторепортаж о жизни и боевой учебе воинов Советской Армии и Военно-Морского Флота. Николаю Рахманову присуждена премия исполкома Моссовета и Московской организации Союза журналистов СССР за серию фотографий о Москве и москвичах — этой премии удостоиваются лучшие журналистские работы, посвященные борьбе трудящихся за превращение Москвы в образцовый коммунистический город. Читателям «СФ» имена этих фотожурналистов хорошо знакомы — в журнале неоднократно публиковались их отдельные фотографии и фоторепортажи, творчеству их посвящались специальные материалы, в наших информационных сообщениях сообщалось об успехах, которые имели работы этих авторов на представительных всесоюзных и международных выставках.

Леонид Якутин руководит отделом оформления журнала «Советский воин», о нем можно сказать, что это фотожурналист широкого профиля, совмещающий функции и бильдредатора, и фотокорреспондента, — такое творческое сочетание весьма плодотворно, об этом свидетельствуют его победы на крупнейших международных конкурсах — он обладатель Гран-при «Интерпрессфото-79» в Гаване, на выставке «Уорлдпрессфото-80» ему присуждена премия Организации Объединенных Наций. Читатели и посетители выставок знают Якутина как репортера, обладающего острым глазом, как мастера с очень энергичным, порой даже жестким почерком. В снимках, публикуемых на этих страницах, Якутин несколько «нетипичный», и, хотя кадры посвящены той же военной теме, мы ощущаем в них авторскую элическую ноту. Фотограф как бы говорит нам: «Да, мы должны быть сильными, чтобы никто не посмел разрушить этот прекрасный, неповторимый мир».

Николай Рахманов в нашей сегодняшней публикации, пожалуй, наиболее традиционен — он представлен своим любимым жанром — городским пейзажем. Николай Рахманов остается «Певцом Москвы № 1», что и подтвердила присужденная ему премия. Поздравляем наших лауреатов и желаем им новых творческих свершений.





НА АВИАЦИОННОМ ПРАЗДНИКЕ
«ГЛАЗА И УШИ» ФЛОТА





В ОБЪЕКТИВЕ — БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ
(см. стр. 42)

ФОТО 1

ФОТО 2



Валерий Стигнеев Реальность и фантазия

В отличие от «чистой» фотографии для создания изображений, не имеющих «прототипа» в реальной действительности, широко применяется метод монтажа.

«Монтажная фотография» ведет свою историю с первых лет возникновения светописа. Еще в эпоху дагерротипии на одну пластинку нечаянно снимали дважды. В 1857 году английский фотограф Оскар Рейландер создал сложную многофигурную композицию с аллегорическим сюжетом из 30 негативов. Он же разработал способ двойной экспозиции и метод проекционного монтажа, умело впечатывал в кадр эффектные детали, закрывал и убирал нежелательные.

Его коллега Генри Робинсон, впоследствии автор известных книг по теории фотоискусства, также был опытным мастером комбинированной фотографии. В 1858 году он показал публике ставшую знаменитой фотокартину «Угасание». На ней изображена умирающая молодая девушка. С болью взируют на нее мать и сестра, не в силах сдержать слез, отвернувшись к окну отец. Однако часть зрителей и критиков испытала разочарование, когда стало известно, что «фотография» составлена из пяти разных кадров.

Робинсон исполнял свои композиции столь безукоризненно, что только специалисты могли разобраться — монтаж это или подлинный снимок. На фотовыставках его работам непременно присуждались первые призы (любопытно, что уже тогда Фотографическое общество в Эдинбурге постановило отмечать премиями только фотографии, отпечатанные с одного негатива).

Таким образом, основные приемы монтажа были открыты и освоены на практике более ста лет назад. В 20—30-е годы советские художники Л. Лисицкий, А. Родченко, Г. Клуцус, С. Сенькин и другие успешно внедряли технику фотомонтажа в плакат, рекламу, книжное оформление, журнальную иллюстрацию. Примечательно, что на Всесоюзной фотовыставке 1937 года их произведения были представлены в разделе прикладной фотографии.

С чем же была связана возросшая популярность монтажной фотографии в любительской среде, да и среди некоторых фотожурналистов в середине 70-х годов? Часть фотографов решила, что все многообразие жизни не исчерпывается «естественной художественностью» и «решающими моментами», что для всеобъемлющего отражения действительности нужно расширить арсенал фотографии, сделать ее более аналитической, метафоричной. В этих условиях представлялось, что монтаж существенно расширит поле творческих возможностей светописа. Многие привлекала в нем возможность свободно оперировать исходным материалом, соединять несоединимое, добиваться пластической «остроты», активно воздействующей на восприятие. А главное, казалось, что автор кратчайшим путем шел к выражению собственного замысла. Еще в 60-е годы широко публиковалась работа фотожурналиста А. Птицына «Нефть Сибири». Ее композиция была хорошо продумана и скомпонована: в рабочих ладонях плескалась нефть, а в ней отражалась громада нефтяной

вышки. Руки человеческие обретали здесь глубокую символику, как вместилище созданного ими на земле. Образно выражая идею созидательного труда, снимок рождает впечатление художественной правды, потому что условное и реальное гармонично сочеталось в нем как в искусстве плаката.

Плакатная форма монтажной композиции сразу обращала внимание зрителя на авторскую мысль о предмете, нередко она символически формулировалась уже в названии.

Сюжетом «Дороги» И. Апкалнс стала вечная тема человеческих размышлений — путь в жизни. Отвлеченный тезис потребовал обобщенного решения. Автор сосредоточил внимание на фигуре мальчика, идущего по залитой светом каменной дороге, а все остальное погрузил в черноту, которая, скрывая конец пути, создает драматическое напряжение.

Налицо попытка перевести понятие в изображение. Фотографы стремились создать своего рода визуальные формулы действительности, которые подлежали последующей расшифровке: зрителю следовало понять, что над городом летит не просто дельтапланерист, а «Икар», в серии городских мотивов он должен был увидеть современную «Цивилизацию», а в портрете женщины на фоне убегающих вдаль железнодорожных путей — «Одиночество»*. Наглядное толкование получили темы общего характера: космос, природа, люди, жизнь, НТР, экология, урбанизация. Например, излюбленным способом изобразить урбанизацию стало подчеркнутое сопоставление современной архитектуры и автомобилей.

Думается, что в бурном увлечении монтажом нашла свое выражение тяга современной фотографии к философичности, концептуальности (эта тенденция получила органичное воплощение в таких чисто фотографических формах, как циклы и серии). Так, в работе «Эволюция» А. Гринько попытка рассказать о движении материи. Можно сказать, что попытка выразить сложный метафорический образ визуальным путем скорее заявлена, чем пластически выражена. Но вот вопрос: можно ли вообще решить такую задачу чисто фотографическими средствами?

Во многих монтажных снимках авторы хотят передать состояние напряженное, романтическое, выходящее за рамки обыденного. В композиции «Весна в лесу» А. Супруна интересовало не состояние природы, но зримая формула ее пробуждения. Он отсекает все подробности, оставляя в кадре только цветущие ландыши и голые стволы деревьев. Символом весны для автора стали цветочные листья. Их извивающиеся формы образовали сказочный ковер, сквозь который прорастают фантастические деревья. Почему из вихря жизни, пронизывающего листву, встают эти тщательно про-

* По крайней мере именно так названы известные работы С. Костромин, Н. Рудакова, Р. Кукойса.



И. АПКАЛНС ДОРОГА

А. ПТИЦЫН НЕФТЬ СИБИРИ

А. СУПРУН ВЕСНА В ЛЕСУ



работанные светом и тем не менее кажущиеся неживыми стволами? Загадка.

В монтажных композициях легко обнаружить подлюбившиеся авторам и потому охотно тиражируемые сюжеты. Часть из них навеяна научно-фантастической литературой, дискуссиями о внеземных цивилизациях, демографической проблемой. Скажем, вереница стандартных многоэтажных зданий служит знаком города, машинной цивилизации или обозначает бездуховность, механическое начало в противовес человечности. Свалка старых автопокрышек, металлолома, вода с разводами масляных пятен олицетворяют нарушение экологического баланса. Стремление выразить поиск контактов с природой реализовалось в таком популярном мотиве, как человеческие глаза, которые смотрят с неба, проступают сквозь кору дерева.

Кажущаяся простота и свобода в работе с монтажом увлекли многих фотохудожников и фотолюбителей. Создавалось обманчивое впечатление, что достаточно овладеть монтажной техникой — и любой замысел окажется по плечу, автор сможет гораздо определеннее и отчетливее заявить о своем художественном «я». Желание говорить на языке обобщений привело некоторых авторов к отказу от конкретности в обрисовке предметов: исчезли фактура, детали, пропала среда. Если раньше в монтажах использовались тональные фрагменты природы, то со временем общим стилем стало построение изображения на основе двух-трех тонов. Тут как нельзя кстати пригодилась фотография во всех ее разновидностях, помогающая снять конкретизацию формы. В пространстве снимка стала исчезать материальность, оно уже строится путем размещения немногих оставшихся предметов в черноте, заливающей изобразительную плоскость. Резкие контрасты по тону — от ярко-белого до черного — ведут к драматически приподнятой окраске изображения, что также связано с обобщенной трактовкой пространства и «плавающих» в нем предметов.

Современная монтажная композиция стремится прежде всего быть визуальной аллегорией, иносказанием. Это дает возможность выразить явления, которые скрыты от прямой фиксации, передать ход авторской мысли, размышления по этому поводу. Но аллегория неоднозначна, она выражает строго определенное понятие. Подобная однозначность логически приводит к умозрительным построениям, пластическим преувеличениям. Гипертрофия формы форсирует мысль, которую можно было бы выразить достаточно простыми средствами (уж если в композиции есть облака, то их разбеги означают сам космос, если автомобили, то они должны олицетворять всю машинную цивилизацию). Сталкиваясь разнородные, несочетаемые явления, авторы зачастую приходят не к напряжению, а к вялости, аморфности композиции и, чтобы усилить ее активность, прибегают к нажиму, сильным акцентам. Для обоснования правоты своей художественной позиции они устремляются к монументальным по характеру построениям. Монументальность так мощно воздействует на зрителя, что для утверждения авторского взгляда как бы не нужны доказательства. Отсюда пристрастие к симметричным, нередко прямо-таки зеркальным композициям. «Левое — правое», «верх — низ» буквально отражаются друг в друге.

Часто фрагмент земли заменяет небо — этот прием стал общим местом у многих авторов. Тут усиливается общая декоративность изображения, форма целого абстрагируется. Те, кто первыми использовали такой художественный ход,

понимали и сознательно шли на это. Возражение вызывает то, с какой легкостью заимствуется и эксплуатируется этот прием последователями.

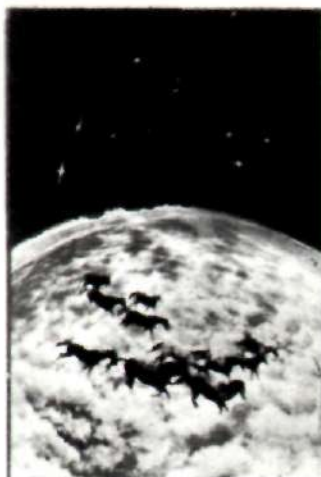
Симметрия и создание замкнутого пространства приемом отражения «низ — верх», «земля — небо», пожалуй, — самые распространенные краски монтажного метода. Сам по себе этот прием ни хорош и ни плох, нужно только, чтобы он использовался органично. Так, С. Павленко в работе «Утро стройки» симметричной повторяемостью форм создает впечатление размеренного начала трудового дня.

Создавая монтажную композицию, постоянно приходится решать трудную задачу — сочетать разнопространственные, к тому же разноосвещенные предметы. Достичь одинакового освещения затруднительно, а в большинстве случаев вообще невозможно. Проще, конечно, не замечать возникающего несоответствия. На практике источник света нередко обозначается в кадре (либо это солнце в виде кружочка, либо звезда с обязательными лучами), но это ни к чему не обязывает, ибо никак не связано с тональными соотношениями: предмет освещен с одной стороны, а свет может падать с другой. Разнонаправленный свет «разрывает» пространство кадра и вносит в восприятие несколько странное ощущение: зритель словно попадает в условия «световой невесомости». Казалось бы, монтажный метод позволяет фотографу по своему усмотрению использовать реальные мотивы, создавая заведомо невозможные коллизии. Он может следовать за реальностью, но неожиданно переходить в условную ситуацию, как это сделал В. Гончаренко в работе «Табун», когда, перевернув снимок, он поменял небо и землю местами.

Да, автор полностью свободен в отношении к материалу: играючи может делить натуру на части, вырывать предмет из родной среды и ставить его в невероятные отношения с другими, полагая, что чем фантастичнее эти отношения, тем острее результат. Иногда даже кажется, что нарушается целостность и гармонический порядок мира — его главная забота. Но такая свобода в обращении с реальностью иллюзорна. Ведь за каждой деталью, ставшей частью монтажной композиции, стоит действительность, следовательно, игра идет с документом, и правила ее достаточно сложны.

И если в композиции нет внутренних связей, если фрагменты соединяются не по смысловой необходимости, вытекающей из мировоззренческой позиции автора, а по принципу калейдоскопа, — творчество уподобляется механической сборке изделия из готовых заготовок. Немало энтузиастов монтажной фотографии заранее коллекционируют кадры неба, земли, воды, машин, растений, снимают людей, животных, самые разнообразные предметы, чтобы потом складывать из них «картинки», создавая мир, которому нет аналога в живой действительности. Фотограф превращается в дизайнера, более или менее удачно конструирующего наглядные схемы, которые должны помочь зрителю усвоить авторскую мысль. В фотографической достоверности исходных фрагментов автор ищет доказательство правоты собственной концепции, но этой основы мало. Она должна быть доказана всей целостностью произведения, а как раз здесь, как мы видим, и возникают принципиальные трудности. Опыт показывает, что изобразительно сложные структуры монтажных композиций, как правило, не дают искомой глубины содержания. Не случайно ведущие мастера «монтажной фотографии» снова обращают свои интересы к фотографии «чистой».

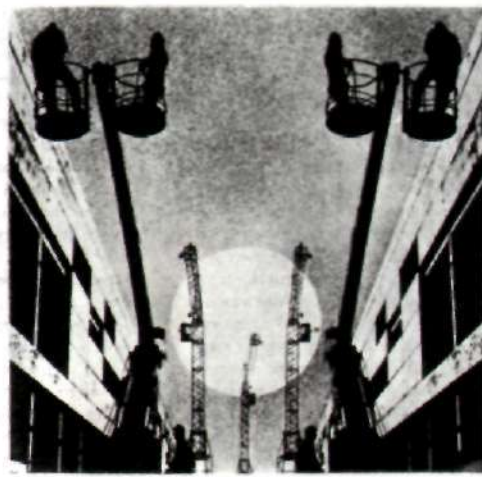
Живая реальность оказывается богаче фантазии.



В. ГОНЧАРЕНКО ТАБУН

А. ГРИНЬКО ЭВОЛЮЦИЯ

С. ПАВЛЕНКО УТРО СТРОЙКИ



Сергей Морозов Фотографы с Вятки-реки

Эта статья — последняя работа Сергея Александровича Морозова, известного своими трудами по истории и теории фотографии, автора многих книг, заслуженного работника культуры РСФСР, члена редколлегии журнала «Советское фото». Работа над статьей о традициях Кировских фотографов была завершена им за неделю до кончины...

В Кирове, городе русского Севера, еще в канун нашего века были заложены начала творческой фотографии. Назовем два имени фотографов разных стей.

В 1895 году в родной город возвратился из Забайкалья уже известный в научных кругах той поры фотограф Алексей Чарушин. Вятч, студент Петербургского политехнического института, в 1871 году вошел он в народнический революционный кружок, вел пропаганду среди рабочих. Через три года Алексея Чарушина арестовывают, судят по процессу «ста девяносто трех» и приговаривают к девяти годам каторжных работ. Он провел эти годы на далекой Каре. В начале 1880-х годов вышел на поселение. В Нерчинске его обучил фотографии А. К. Кузнецов, тоже отбывший за политическую деятельность свой срок на каторге и уже известный тогда в Забайкалье фотограф.

Способный, художественно одаренный Алексей Чарушин совершил несколько нелегких путешествий с аппаратом. Он принял участие в экспедиции известного путешественника Г. Н. Потанина в Монголию. На Географической выставке 1892 года в Москве были показаны сто тридцать снимков Чарушина из Монголии и Забайкалья. Несколько коллекций его сохранилось. Уже опытный фотограф-путешественник, Чарушин из-за болезни глаз вынужден был оставить фотографию. Он отправился на родину, в Вятку. Здесь он занимался литературно-общественной деятельностью и скончался в 1920-х годах. Говоря об истоках фотографических традиций Вятки (Кирова), справедливо

называют имя Алексея Чарушина, пейзажиста и этнографа-путешественника. Когда Чарушин оседал в родном городе после столь долгой разлуки с ним, в Вятке с увлечением занимался светописью будущий классик русской художественной фотографии Сергей Лобовиков. Двадцатидевятилетний, в 1899 году он послал тщательно выполненные снимки на фотографический конкурс в Петербург. И был удостоен награды.

Через несколько лет имя вятского фотохудожника стало уже упоминаться на страницах журналов и каталогов выставок как одно из известных имен выдающихся мастеров России, наравне с именами Карелина, Дмитриева, Н. Петрова. Своими снимками из жизни русского крестьянства, своими портретами он приобрел в начале века европейскую известность в фотографических кругах. Был связан с русскими художниками-живописцами. Его имя и ныне чтимо в Кирове. В Кировском областном художественном музее, одним из основателей которого он был в свое время, хранят фотографическое наследие Лобовикова. В 1970 году, по случаю 100-летия со дня рождения Сергея Александровича Лобовикова, в музее состоялась тщательно подготовленная выставка его работ, затем она была показана в Москве, в Центральном Доме литераторов, прошла с успехом. О Лобовикове и его творчестве немало сказано добрых слов, немало написано. Все больше осознается ценность его реалистического творчества. Последний период его жизни связан с Ленинградом, где он занимался научно-прикладной фотографией в одном из институтов Академии наук СССР. Он и погиб в Ленинграде в 1941 году, в дни блокады. К продолжателям традиций вятской фотографии относится ветеран советской фотожурналистики, фотограф-документалист Аркадий Шишкин — автор ценнейших серий снимков из жизни деревни, начиная с первых лет колхозного строительства. Во второй половине 20-х — начале 30-х годов уверенно вошел в круг ведущих наших фотографов талант-

ливый Анатолий Скурихин. Подобно Лобовикову он заявил себя одаренным художником, но уже новой формации. Он соединил традиции былой реалистической манеры с открытой публицистической направленностью событийных и жанровых снимков, посвященных социалистической индустриализации и коллективизации. Творческая индивидуальность Скурихина ярко проявилась и в жанре русского пейзажа.

А. Шишкин и А. Скурихин — я назвал лишь двух кировчан старшего поколения — продолжили традиции Лобовикова.

В 50-х годах в глубинке Кировской области, в Кирово-Чепецке, заявил о себе талантливый фотограф Алексей Перовицкий. Фотограф-поэт, верного реализму, отличала метафоричность творчества. Я бы сказал, его повлекла за собой музыка света. Один из лучших пейзажей Перовицкого — «Купанье солнца», камерный пейзаж: водная гладь, пронизанная солнечным светом. Кировский мастер — автор интересных снимков, при создании которых использовались приемы монтажного характера. Запечатленные им ландшафты словно теряют свой точный адрес...

Пополнялось землячество кировских фотографов. Вспомним имя ныне уже покойного увлеченнейшего фотолюбителя Ивана Крысова. Он в незаметном, в малом умел увидеть цельный образ. Хорошо известен сегодня снимок капли росы в утренний час, сопровождаемый поэтическими строками. В 50-х годах И. Крысов переписывался с известным канадским фотолюбителем Питом Свенссоном. Он встретился с ним в дни Международной фотовыставки в Москве. Инвалид Великой Отечественной войны, познавший все тяготы фронтовых дорог, написал своему коллеге слова, идущие из глубины сердца: «К черту атомные бомбы, давайте лучше обмениваться фотографиями!». Эта крылатая фраза обошла страницы многих фотографических журналов...

Кировское «фотоземлячество» пополняется фотожурналистами и фотолюбителями нового поколения. Они

стремятся показывать свои работы в разных городах, при этом включают в экспозицию выставок и снимки высоко ценимого ими С. А. Лобовикова. Прошла выставка кировчан в московском Центральном Доме журналиста, работы основоположников традиции соседствовали с фотографиями А. Перовицкого, более молодых — Н. Шиловой, Н. Малышева, Д. Онохина и других. Выставка «На земле Вятки-реки» побывала, в частности, в городе Шяуляе Литовской ССР, где существует первый — по времени открытия — в нашей стране музей фотографии.

Заслуживает похвалы Н. А. Шилов, особенно в жанре пейзажа. Он остается верен традициям неброского, однако выверенного глазом и сердцем композиционного построения русского пейзажа. Перебирая жанровые и пейзажные снимки других кировчан, ловишь, однако, себя на мысли: не слишком ли робко относятся они к понятию «верность традиции»? Лобовиков был жанристом-психологом, Шишкин открыто публицистическим трактовал сюжеты из жизни, как это умел делать в 30-х годах и Скурихин; Перовицкий вносил и вносит немало фантазии в свои композиции. Хочется посоветовать кировским фотографам — профессионалам и любителям — более внимательно следить за творческими поисками современных мастеров — и отечественных, и зарубежных, разнообразить трактовку тем и сюжетов, стремиться сказать свое, новое слово.

В Кирове уважают фотографию. Государственный объединенный историко-архитектурный и литературный музей города уже не один год с достойной похвалы энергией собирает фонды для открытия своего нового филиала — музея фотографии. Сообщения о находках и приобретениях будущего музея, о дарах музею из семейных архивов кировчан-вятчан от времени печатаются в местных газетах «Кировская правда» и «Комсомольское племя», сообщается о встречах фотографов с земляками — фотографами старшего поколения. Пожелаем энтузиастам удач в их нужной и интересной работе.



А. ПЕРЕВОЩИКОВ СЕЛЬСКИЙ ЭТЮД

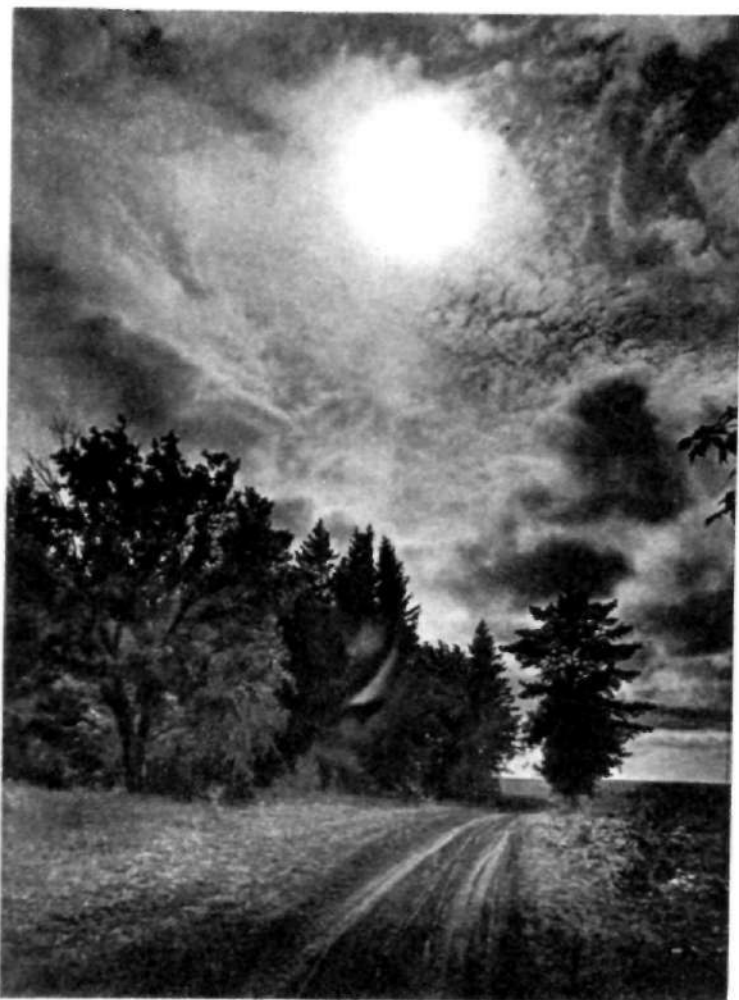


А. ПЕРЕВОЩИКОВ ТИШИНА

Н. ШИЛОВ БУРОВАЯ



В. БЕЛОЗЕРОВ ПЕРЕД НЕЧАСТЬЕМ
В. БЕЛОЗЕРОВ НА ОКРАИНЕ





Н. ШИЛОВ «И СОЛНЦЕ ЗАЧЕРПНУЛА...»

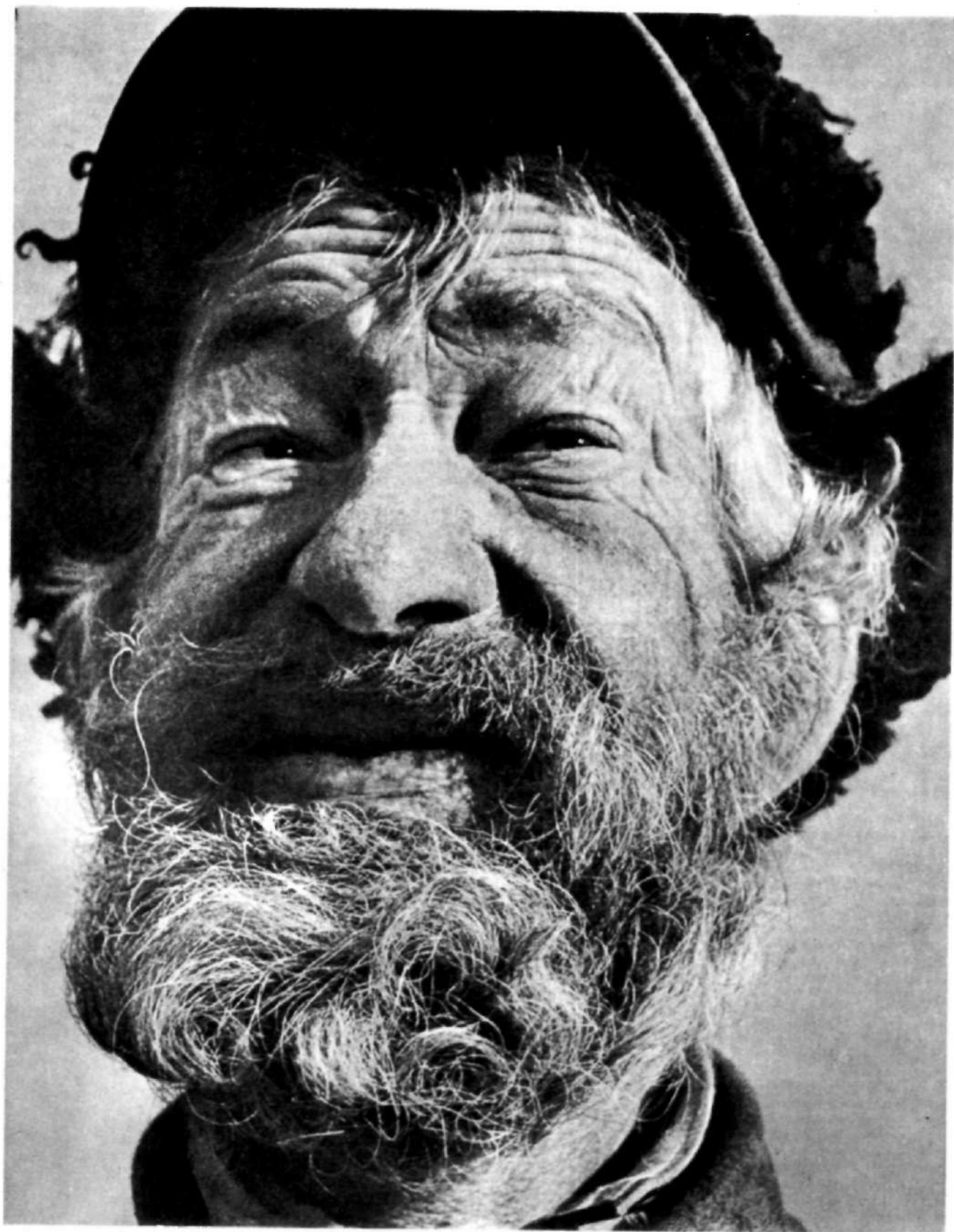
Д. ОНОХИН ЛОЦМАН



А. АВЕРКОВ УТРО ТУМАННОЕ

Н. ШИЛОВ БАБУШКИНЫ ЗАБОТЫ





В. МИКИШЕВ ИЗ СЕРИИ «ВЯТСКИЕ ЛЮДИ»

«А еще был случай...»

РАССКАЗЫВАЕТ ГЕОРГИЙ ЗЕЛЬМА

Мой журналистский стаж — почти шестьдесят лет. Срок, как понимаете, немалый, за это время я попадал в истории самые разные — от смешных и забавных до поистине драматичных, а иногда и трагических. Такая уж у нас работа. И я хочу рассказать о нескольких случаях, связанных с определенными фотографиями. Я специально подобрал их по принципу контраста, не объединяя тематически, ведь в жизни все идет именно так — вперемешку...



ТАК НАЧИНАЛСЯ МОЙ ПЕРВЫЙ ОЧЕРК

Первый очерк

В 1926 году газета «Победа Востока» имела еженедельное приложение — журнал «Семь дней». Печатался он на плохой газетной бумаге, но делался интересно, и читатели его любили. Они часто приносили в редакцию свои предложения. Однажды пришел энергичный человек, назвался Галифановым и попросил рассказать о только что организованной под Ташкентом первой школе дехканской молодежи — ШДМ — он был ее директором. Тема нам понравилась и была поручена мне и журналисту Эль-Регистану, мы его называли коротко — Эль. Через несколько дней Галифанов зашел за нами, чтобы отправиться вместе

в школу. Эль что-то запаздывал, потом вынырнул из редакционного буфета и заговорщически шепнул: «Георгий, езжай один — у меня свадьба... собственноручно, не у меня — товарищ женится... Но меня не выдавай... Запомни все, что увидишь — потом расскажешь, и я напишу текст...» За два часа мы добрались пригородным поездом до станции Чиназ, где нас встретил школьный транспорт — арба. Возница помог нам подняться по спицам огромного колеса — диаметр его был около трех метров. Оно соединялось со вторым осью, на которой лежала площадка, оканчивающаяся оглоблями, опиравшимися прямо на спину лошади. Тот, кто не пользовался этим древним транспортом, может благодарить судьбу — хотя арба без труда перекачивается через глубокие арыки, запросто форсирует горные реки — ездить на ней удовольствие небольшое. Страшно трясет на каждом ухабе, того и гляди язык откусишь... Тем не менее, идя на этот риск, директор по дороге рассказал мне, что в школе около сотни ребят — от десяти до пятнадцати лет — они учатся и работают, привыкая к коллективному труду.

До места мы добрались в полной темноте, и только утром мне удалось осмотреть владения школы, расположившейся в бывшем байском доме, — были они нехитрыми, но весьма живописными — «спальная» под огромным карагачем, крона которого надежно защищала и от солнца, и от дождя, «столовая» — покрытый старыми коврами дощатый помост, а рядом — установленный на кирпичах самовар и врытый в землю объемистый котел. Классы были обыкновенными комнатами, плотно заставленными партами, с черными досками на стене. В одном из них стоял у доски мальчонка лет десяти и выдвигал невероятно сложные движения языком, помогая себе выводить непослушные буквы. Ни он, ни другие ребята не обращали никакого внимания на мой громоздкий аппарат. Я уже сделал несколько снимков, когда заметил под партой три пары босых ног. Один малец бол-

тал худой ножкой как маятником, другой переплел их крепко-накрепко, третий непрерывно тер пятой икру — ноги прямо-таки рассказывали, как нелегко дается их аладельцам грамота. Потом зазвучал гори, ребята отправились в большой фруктовый сад, на пасеку, а потом и в столовую, где принялись за шурпу, умудряясь есть ее без ложек — кусками лепешки они ловко вылавливали из мисок мясо... Все это, разумеется, я снял...

Редактор посмотрел фотографии и сказал: — А текст? Эль еще гулял на свадьбе. Я пошел и написал обо всем, что увидел в школе. Это был мой первый очерк, почетное место в нем занимал снимок, изображавший, как из-под парты торчат три пары босых старательных ног...

Сталинградская лампа

Восемь раз командующему легендарной 62-й армией генералу Чуйкову приходилось менять свой штабной блиндаж — то поток горящей нефти, вытекающей из разбитых резервуаров, грозил его залить, то шальная бомба калечила не слишком надежное сооружение... И приходилось снова и снова зарываться в крутой берег Волги, делать новое убежище. И всякий раз в новом блиндаже к по-

толку крепилась одна и та же найденная где-то в разбитом доме, чудом уцелевшая лампа — она была символом какой-то другой, почти забытой жизни — подключить ее было не к чему — «нормальное электричество» тоже было далеким воспоминанием. Однажды мне поручили сфотографировать Военный совет армии. Втиснувшись кое-как в блиндаж, я с трудом выискивал такие планы, чтобы злополучная лампа не перекрывала лица людей.

— Товарищ командующий, — обратился я к Чуйкову, — разрешите убрать лампу, она же все равно не горит, а мне снимать мешает...

— Товарищ Зельма, — ответил он, — а вы Чехова читали? — Я утвердительно кивнул. — Тогда вы знаете, что ружье, висящее на сцене в первом акте, в четвертом обязательно выстрелит? Так вот, лампа эта будет гореть, и на снимках она должна присутствовать непременно... В начале февраля 1943 года в Сталинграде побывала группа иностранных журналистов, один из которых, английский корреспондент Александр Верт, позже в своих личных воспоминаниях написал: «В этот вечер мы увиделись с генералом Чуйковым... В большом блиндаже, вырытом в скале над Волгой и служившем его штабом на последнем этапе Сталинградской битвы, было электричество...» Слова Чуйкова сбылись — это ярко светила наша сталинградская лампа.

В ШТАБНОМ БЛИНДАЖЕ — СЛЕВА НАПРАВО: НАЧАЛЬНИК ШТАБА 62-й АРМИИ Н. И. КРЫЛОВ, КОМАНДАРМ В. И. ЧУЙКОВ, ЧЛЕН ВОЕННОГО СОВЕТА К. А. ГУРОВ, КОМАНДИР 13-й ГВАРДЕЙСКОЙ ДИВИЗИИ А. И. РОДИМЦЕВ





ПИСЬМО ДОМОЙ.
СТАЛИНГРАД. 1943 г.

Москвич — Володя

Сталинград, 2 февраля 1943 года. Отгрелись последние залпы, над городом реют знамена Победы. Прислонившись к стене разрушенного дома, сидит боец и пишет письмо. Снимаю, спрашиваю: — Куда пишете? — Домой, в Москву. — Говорю: — Вам повезло, завтра я лечу с материалом в редакцию, могу зайти к вашим родным... И вот я поднимаюсь по лестнице промерзшего дома. Дверь открывает женщина, закутанная шалью поверх пальто. Сразу догадалась: — Вы от Володи? Комната, освещенная плоской с копящим фитильком. Посыпались вопросы. Володина мама внимательно выслушала мой рассказ и сказала:

— А сейчас попьем чайку, и никаких отказов... Достала завернутый в тряпицу кусочек сахара и принялась его колоть...

Прошли годы. Я готовил фотоочерк о сталинградцах. Просматривая записную книжку, наткнулся на строчку: «Артиллерист, москвич Володя». И вот я снова в том же доме. Лифт. Поднимаюсь на седьмой этаж. Звоню. На этот раз открывает девочка лет двенадцати. Спрашиваю Владимира. — Папы нет дома... Бабушка, к нам пришли... — Вы меня, наверное, не узнаете... — Напоминаю ей о своем визите в сорок третьем...

И снова та же комната, ярко светит лампа под абажуром. Мать рассказывает: — Володя работает на заводе слесарем и учится в институте, заочно... Теперь у нас телефон, позвоните вечером, Володя

будет дома. И вот я слышу его голос, мы договариваемся о встрече, и я делаю для журнала фотографию — в семье фронтовика...

Через несколько лет снова готовлю материал о сталинградцах — к сорокалетию битвы. Опять беру за старый блокнот. Звоню Володе — телефон не отвечает. Начинаю розыски, узнаю новый номер и звоню — Владимир говорит: — Рад слышать, а еще более будем рады видеть тебя в нашей новой квартире. Все мы живы-здоровы, на днях будем отмечать мамину восьмидесятилетие, дочка замужем, растет внук... Потом трубку берет Мария, его жена, и рассказывает, что Володя не сказал мне главного — недавно ему вручили орден Красного Знамени — оказывается, он был награжден за битву на Курской дуге: там их расчет храбро дрался, и в разгар боя под сильным обстрелом Володя закрыл собой генерала и был ранен. А произошло это так. Они обороняли высь, сдерживая огнем наседавшего врага. Вдруг подъехали машины, и к орудию подошел генерал — видимо, хотел сориентироваться в обстановке, используя эту возвышенность. Противник, очевидно, это заметил — снаряды стали падать совсем рядом. Вот тогда Володя буквально столкнул генерала в окопчик, накрыл его собой, и тут раздался взрыв. Осколком этого снаряда Володю ранило. Генерал выбрался из окопа и сказал: — Спасибо тебе, солдат, не забуду тебя — это же был мой осколок... После госпиталя Володя попал в другую часть и воевал до Победы... И только спустя 37 лет получил свою награду. Володя пришел на мою выставку, посвященную сорокалетию Сталинградской битвы, где я ему вручил ту, первую фотографию. — Обещанного, — говорю, — три года ждут. Я, правда, немножко дольше тебя заставил ждать. Он засмеялся. — Ничего, Георгий, орден вон тоже припозднился, главное, что ты все-таки карточку-то напечатал, а то ведь вы, фоторепортеры, народ такой — не дожدهшься...

Пальма в кадре

Как-то, разбирая свои старые работы, наткнулся я на одну фотографию — изображен на ней мой друг и коллега Дмитрий Дебабов с пальмовым листом в руках. И сразу вспомнилось это озорное приключение.

Шли мы с ним по Тверской — теперь это улица Горького, направляясь на Красную площадь, — а тот день был физкультурный парад, и нам предстояло его снимать. Идем и видим — стоит на тротуаре пальма в кадке — выставили ее на улицу из гостиницы — то ли как праздничное оформление, то ли просто так — «подышать свежим воздухом». Я не успел и глазом моргнуть, как Дебабов отломил от нее лист. Спрашиваю, на что он ему сдвинулся, а он говорит — ты что, не шокируешь? Мы с тобой его используем на параде для оживления переднего плана... Тогда модно было перед объективом что-нибудь такое приставить, для «оживлялка», впрочем, и до сих пор этим кое-кто еще «балует»... Так мы и сделали — снимали на площади парад через пальмовый лист. Снимки начальству нашему понравились и были напечатаны. Самое смешное, что никому и в голову не пришло, откуда бы на Красной площади взялся пальмал... В памяти о том дне и снял я тогда своего друга.

«Отличный типаж»

Вскоре после войны поехал я в Тузу с заданием сделать фотоочерк. Задумал я снять какого-нибудь очень колоритного деда — это обычно в очерке «играет». В общем я был «запрограммирован» на такой кадр, и, разумеется, встретил старика на коне, пришел прямо-таки в восторг — ведь именно то, что ищу, само плывет мне в руки. Я, конечно, в него вцепился, снимаю его и так и сяк, а он с каким-то особым удовольствием парадной гарцует, словом, позирует просто артистиче-

«ЛЖЕТУВИНЕЦ»



ДМИТРИЙ ДЕБАБОВ

ски... Кончил я съемку, благодарю его, говорю, знаете, мне именно такого человека и хотелось разыскать, типичного тувинского аксакала, создать, так сказать, собирательный образ... А он в ответ засмеялся и говорит — ну что ж, я очень рад, что смог вам в этом помочь. И с этими словами хватается за свою бороду, дергает ее, и она легко отделяется от лица... На резинке! Оказалось, что он никакой не аксакал и даже не тувинец, а московский киноартист, приехавший сниматься в фильме на местном материале, а на коне он ездит и бороду прицепил, чтобы лучше войти в образ, освоиться и с костюмом, и с гримом. Мне было, с одной стороны, досадно, а с другой — смешно — уж больно ловко он меня, как говорится, «купил». Зато артист был очень доволен — значит неплохо вошел в роль, если даже такой «глазастый» человек, как фоторепортер, не смог его разоблачить.

«Корабел» (НИКОЛАЕВ)

Есть фотоклубы, функционирующие много лет, но недостаточно хорошо известные фотолюбителям страны. К таким относится клуб «Корабел» из Николаева.

«Корабел», которому скоро исполнится 20 лет, — из разряда малочисленных фотоклубов — в нем 23 человека. Его основной костяк составляют представители рабочего класса. Председатель клуба Борис Панов — помощник машиниста тепловоза. Два почетных члена клуба — ветераны фотографии, которые стояли у истоков создания клуба. Такое почетное членство оказывает большое воспитательное воздействие.

Бывает так: в клубе всего одна «звезда», и благодаря ей он известен на всю страну, его считают активным и боеспособным. В «Корабеле» нет такого единоличного фотографического лидера. Есть тричетыре фотолюбителя с высоким уровнем творческой подготовки. По ним равняются остальные.

Рассказывая о направлении работы клуба, Б. Панов отмечает, что поначалу здесь увлекались сложными фотографическими приемами, любители следили за меняющейся модой на тот или иной прием и эксплуатировали его. Стремление угнаться за модой — вещь естественная. В творчестве подобное можно извинить лишь на начальном этапе.

В клубе своевременно был сделан поворот к фотографии жизненной, простой и содержательной. Конечно, осознать цель и добиться впечатляющих результатов — понятия разные, но понять в данном случае — это самое главное. Кстати сказать, в последнее время многие клубы и отдельные авторы сделали такой поворот. Когда-то они горячо и самозабвенно отстаивали право на некий примат изобразительных средств на использование достижений смежных искусств, без учета специфики фотографии.

Но, «повзрослев», пришли к осознанию вечной истины, утверждающей фотографию как искусство, питающееся соками самой жизни.

Не будем петь дифирамбы. Кадры, воспроизведенные на полосах «СФ», — не из

разряда выдающихся. Но они свидетельствуют о серьезности намерений членов клуба. Между прочим, и сюжеты выбираются авторами серьезные, даже в юмористических ситуациях («В ожидании победителя», «Мальчик»). Легко просматривается тяготение любителей к фиксации моментов психологически интересных. Пока здесь нет точных попаданий (кроме, разве что, снимка «Гимнастка»), но важно движение в сюжетную глубину, когда фотообъект словно ввинчивается в окружающую жизнь в поисках значительного. Сегодня творческие потенциалы фотоклубов зависят и от их общественной активности. «Корабел» немало делает для привлечения широкого внимания к фотоискусству. Руководство клуба все активнее приглашает к себе рабочих, подростков. Готовится передвижная экспозиция для показа в городах и поселках области, намечена межклубная выставка.

Фотолюбители из Николаева явно заинтересованы и в пополнении своего состава, и в расширении круга просто умеющих фотографировать, и в пропаганде фотографии как любимого ими искусства видеть, искусства понимать окружающую жизнь. Итак, представляем еще одного участника конкурса — из города, где строят корабли большого плавания.

ОТДЕЛ
ФОТОЛЮБИТЕЛЬСКОГО
ТВОРЧЕСТВА

В. КИСЕЛЬ
В ОЖИДАНИИ ПОБЕДИТЕЛЯ

Б. ПАНОВ «СОЛНЕЧНЫЙ»

Б. ПАНОВ
НА СЕРЕБРИСТЫХ ВОЛНАХ

А. НАРОЖНЫЙ МАЛЬЧИК

О. ГРИГОРЬЕВ ДРУЗЬЯ

Б. ПАНОВ ГИМНАСТКА





Уважаемые товарищи! Пишу вам первый и, надеюсь, не последний раз. Являюсь читателем журнала и занимаюсь фотографией с 1975 года. Хочу высказать, на мой взгляд, заслуживающую внимания мысль. В нашей стране очень много фотолюбителей. Большая часть их не имеет возможности получить теоретические знания в клубах, кружках. Зачастую у них нет даже обычного справочника по фотографии, не говоря уже о личной фотобиблиотеке. В «Советском фото» печатаются интересные статьи для начинающих, есть советы опытным фотографам. Но мало материалов, рассчитанных на «среднего фотолюбителя», который уже прошел начальную стадию, но не стал еще фотомастером. Кому-то хочется узнать, как нужно работать со светофильтрами, кто-то хочет познакомиться с новыми видами проявителей, некоторые с удовольствием освоили бы сложные способы печат-

ти. Почему бы не ввести специальную рубрику, раздел, наравне с «Фототехникой»? Надеюсь, мое пожелание не останется без ответа.

С. Татаринцов,
Калужская обл.

Р е д.: Незадолго до того, как вы написали это письмо, в редакции шел разговор о необходимости публикации в журнале статей, содержащих полезные советы для «среднего звена» фотолюбителей. В ближайших номерах мы начнем публикацию цикла учебных статей такого плана.

Дорогая редакция! Я очень люблю снимать животных в каких-то смешных, юмористических ситуациях. Но, оказывается, это довольно трудное дело. Поведение животных неуправляемо, здесь невозможно даже частичная режиссура, которая нередко используется в практике жанровой съемки. Опубликуйте, пожалуйста, при-

мер удачной фотографии, содержащей добрую улыбку.

А. Михайлов,
Кокчетав

Р е д.: На этих страницах воспроизведены два читательских снимка анималистской тематики. Нам кажется, что все они с «доброй улыбкой»...

Дорогая редакция! Интересно, какие сюжеты чаще всего встречаются в почте вашего журнала?

В. Худабердиев,
Чарджоу

Р е д.: Прежде всего это снимки, посвященные детям. Авторы зачастую пребывают в уверенности, что фотографии их детей будут интересны всем без исключения. Увы, не всегда это так. На втором месте — кадры, запечатлевшие свадьбы, женихов и невест. Немало в почте снимков, сделанных на мотокроссах. А вообще почта изобилует самыми разнообразными по тематике работами.

ЮНЕСКО совместно с Международной федерацией фотографического искусства, Международной организацией журналистов, Международным католическим союзом прессы, Швейцарским обществом фотографии, молодежными организациями, имеющими консультативный статус при ЮНЕСКО, Всемирной федерацией ассоциаций и клубов ЮНЕСКО организуют международную выставку фотографии «Молодежь 80-х годов».

Участниками ее могут стать как профессиональные фотографы, так и фотолюбители. Организаторы выставки обращаются с приглашением представить фотографии, рассказывающие о социальной, экономической, культурной жизни молодежи, ее устремлениях в области образования и профессиональной занятости, здравоохранения, охраны окружающей среды, спорта. Снимки должны отражать отношение молодых к современному миру, их участие в решении важнейших проблем дня, а также деятельность ЮНЕСКО, направленную на поддержание этих инициатив. На выставку могут быть представлены только черно-белые фотографии форматом от 18×24 до 30×40 см, не наклеенные на картон. Количество снимков, присылаемых клубом или отдельным автором, не ограничивается. На обороте каждой фотографии следует указать фамилию, имя, адрес автора, дату съемки и краткое описание сюжета. Работы следует присылать до 1 октября 1983 года по адресу: 119003, Москва, Зубовский бульвар, 4, Союз журналистов СССР, Всесоюзное творческое фотообъединение. На конвертах делать пометку: «Молодежь 80-х годов». Фотографии, присланные на выставку, не возвращаются. Фототека ЮНЕСКО оставляет за собой право воспроизводить отобранные работы и использовать их безвозмездно в некоммерческих целях в рамках мероприятий ЮНЕСКО. Авторы фотографий, отобранных жюри для экспонирования, получают альбом, который ЮНЕСКО готовит к Международному году молодежи (1985 г.).

В. ВОРЦОВ (СВЕРДЛОВСК) ЛЮБОпытство



М. ЖУРАВЛЕВ (КРАСНОДАР) ВСТРЕЧА



«Янтарный край-83»

Традиционные выставки «Янтарный край» неизменно привлекают внимание не только их непосредственных участников — фотолюбителей Литвы, Латвии, Эстонии, Белоруссии, но и многих ценителей фотоискусства за пределами этих республик. Ответить на вопрос, чем это объясняется, — не представляет труда. Творчество фотографов прибалтийских республик, а с недавних пор и Белоруссии, занимает важное место в общем творческом процессе развития советского фотоискусства. Выставка «Янтарный край» — всегда некоторый итог и всегда очевидная устремленность в завтрашний день. В этом смысле типична и шестая по счету экспозиция, открывающаяся в сентябре нынешнего года. Но прежде всего несколько цифр из протокола жюри. Эстонские мастера представили 252 работы, отобрано для экспонирования 80; латвийские — 421 работу, отобрано 100; литовские — 683 работы, отобрано 150; белорусские — 296 работ, отобрано 80.

Жюри, в состав которого вошли известные фотомастера и теоретики фотоискусства из всех четырех республик, было совершенно единодушно в отборе снимков, достойных экспонирования. «Местный патриотизм» неизменно отступал перед объективной профессиональной оценкой. С полной очевидностью проявилась общая платформа, на которой базируются сегодня оценочные критерии. За пределами экспозиции остались работы, лишенные серьезного содержания и высоких изобразительных достоинств, формальные «находки», которые могли быть приняты без кавычек пять — десять лет назад.

Словом, вместе с уровнем мастерства фотографов значительно вырос за последние годы и оценочный уровень, ниже которого фотопроизведение уже не может рассматриваться на место в представительной экспозиции.

Достаточно высокое качество работ, утвержденных жюри для экспонирования, создало, как это часто и бывает, определенные трудности при присуждении медалей и дипломов. Нужно было отметить лучшие из лучших, а это не так просто, как может показаться знатокам и ценителям фотоискусства, которым не приходилось работать в составе выставочных жюри.

И тем не менее критерии оценки, уже принятые и оправдавшие себя при формировании экспозиции, помогли решить и эту важную задачу без острых споров и принципиальных разногласий.

В числе награжденных — талантливые фотографы, уже давно и прочно обосновавшиеся на «фотографическом Олимпе» — П. Тооминг, А. Суткус, Л. Тугалев, Х. Леппиксон, Я. Глейдс, В. Шонта, Е. Козюля. К чести этих мастеров можно сказать, что представленные ими новые работы не нуждались в подкреплении известными именами их авторов. Снимки, удостоенные медалей и дипломов, не только подтвердили «прошлые рекорды» мастеров, но и во многих случаях ознаменовали новый шаг в их творческих поисках.

Работами, заслуживающими серьезного внимания, порадовали и многие авторы, чьи имена впервые прозвучали на «Янтарном крае». Они продемонстрировали и откровенное стремление выйти за рамки привычного тематического диапазона, и свежие сюжетные решения, и мастерское владение техническими средствами фотографии.

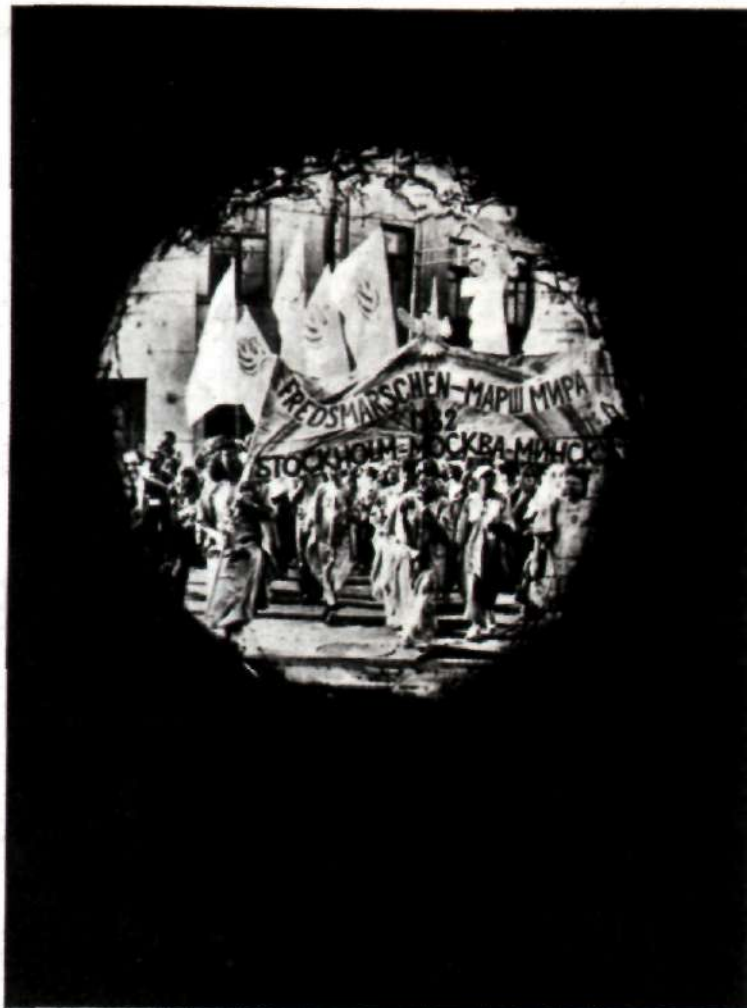
Как вся экспозиция, так и работы, отмеченные наградами, свидетельствуют о несомненном интересе абсолютного большинства авторов к реалистической фотографии, открывающей зрителям широкие горизонты жизни, о стремлении фотографов к раскрытию характеров, постижению внутреннего мира наших современников.

Особо следует отметить успех белорусских авторов. Соревнование с коллегами из Прибалтики было для них серьезным испытанием. И несмотря на то, что по количеству наград фотографы Белоруссии уступили первенство более опытным соперникам, общее впечатление от коллекции внушает серьезные надежды на будущее.

Итак, до следующей выставки «Янтарный край», которая всегда становится важным и знаменательным событием в нашей фотографической жизни.

Г. ЧУДАКОВ,
председатель жюри

Е. КОЗЮЛЯ «МАРШ МИРА-82» (ИЗ СЕРИИ)



Х. ЛЕПНИСОН БРИГАДА

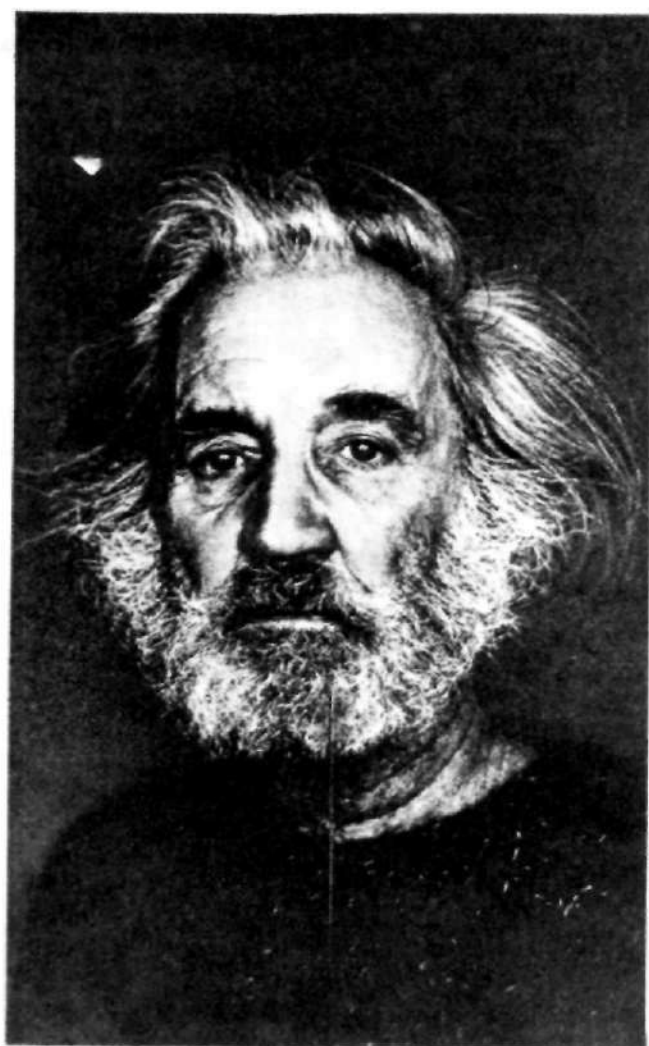
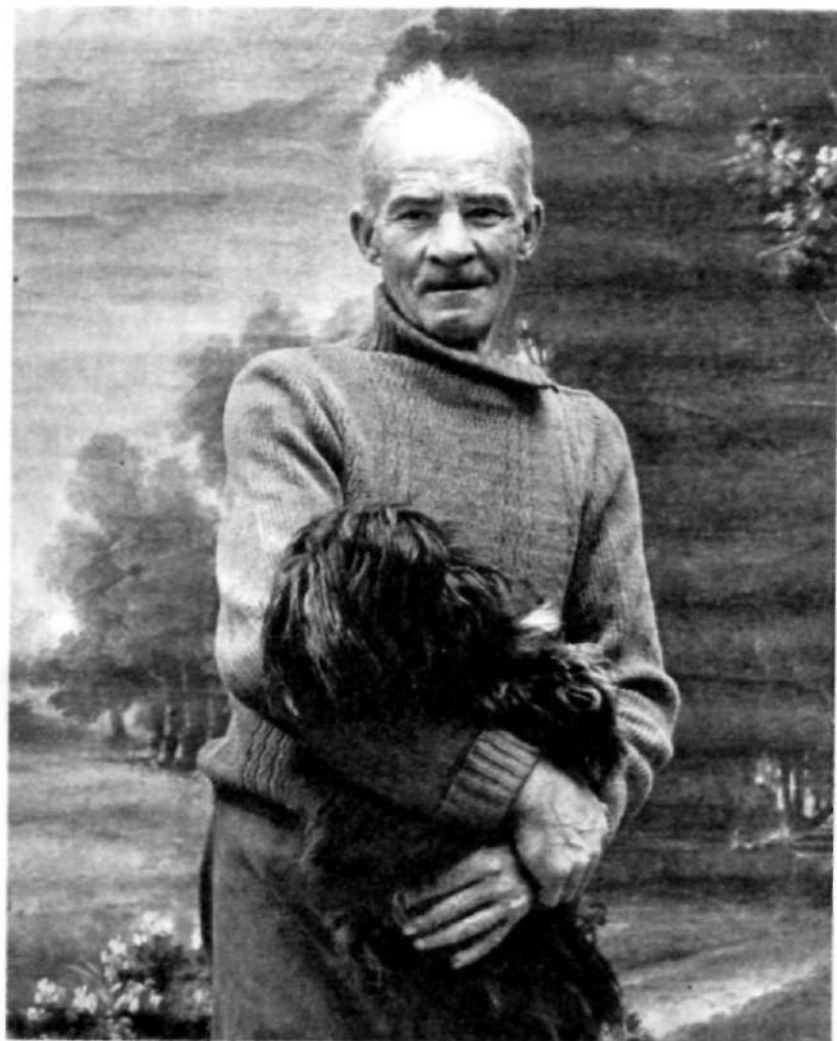


В. ГВОЗД ПАРЯЩИЙ ПОЛЕТ



В. ЗАВІТ УТРО





П. ТОМИНГ ФОТОРОНДО (ИЗ СЕРИИ)
Л. ТУГАЛЕВ ХУДОЖНИК ЯНИС ПАУЛЮКС

А. СЪТКУС ВСТРЕЧИ С БОЛГАРИЕЙ (ИЗ ЦИКЛА)

Диапроекторы с просветным экраном

ЗАВОД ПРЕДСТАВЛЯЕТ



ФОТО 1. ЭКРАН-ПРИСТАВКА ЭПС-1

Диапроектор наряду с телевизионной и радиоаппаратурой стал широко входить в наш быт. Проекторы с проекцией на обычный выносной экран незаменимы для просмотра диапозитивов большой аудиторией зрителей, но они, как правило, требуют почти полного затемнения помещения, организации места для установки проектора и закрепления экрана. В домашних условиях это не всегда удобно. Между тем для показа диапозитивов во многих случаях вполне достаточно экрана телевизионных размеров. Преимущества таких проекторов и встроенных просветных экранов в условиях малой аудитории очевидны. Проектор можно поставить на стол, яркость и четкость изображения достаточно высоки, не требуется полного затемнения. Кроме того, не требуется длительных приготовлений. В нашей стране начал выпуск такой аппаратуры, первые образцы которой уже появились в продаже. Первое издательство из этой серии — складная экран-приставка ЭПС-1, предназначенная для демонстрации диапозитивов с помощью любого проектора (фото 1). Размер экрана — 250×250 мм. Для излома оптической оси применено зеркало с наружным отражающим покрытием. Наиболее интересной и многофункциональной кон-

струкцией отличается диапроектор «Экран-3-универсал» (фото 3). Проектор выполнен в виде отдельных блоков: проектора, диапроставки с диамагазином открытого типа, складной экран-приставки, фильмоприставки. Конструкция создает оптимальные удобства работы с диапроектором при всех вариантах его применения. Конечно, диапроектор «Экран-3-универсал» можно использовать с диапроставкой (фото 4) для просмотра слайдов на выносном обычном экране и с фильмоприставкой (фото 5). При чередовании вертикальных и горизонтальных кадров фильмоприставка может поворачиваться на 90° вокруг оптической оси. Основной и ответственной частью диапроектора является просветный экран. Для достижения необходимых характеристик по светорассеянию и разрешающей способности экран имеет специальное покрытие. Применение галогенной лампы новой разработки на напряжение 220 В исключило необходимость использовать трансформатор и значительно снизило массу и габариты проектора. Оптимальный тепловой режим при длительной демонстрации диапозитивов обеспечивается вентилятором, встроенным в проектор.

Характеристики диапроектора:
размер встроенного экрана — 250×250 мм; формат кадра — 24×36 и 18×24 мм; световой поток — 200 лм; потребляемая мощность — 210 Вт; габариты в укладочной коробке — 300×460×225 мм; вес комплекта в упаковке — 6,4 кг; вес проектора с диапроставкой — 3,2 кг; вес экран-приставки — 2,8 кг.
Для просмотра диафильмов с форматом кадра 18×24 мм можно использовать детский фильмоскоп «Дефи» с встроенным экраном (фото 2) размером 135×97 мм. В нем применена низковольтная проекционная лампа К-12-30 мощностью 30 Вт. Фильмоскоп прост в обращении, и дети младшего школьного возраста могут самостоятельно просматривать диафильмы.

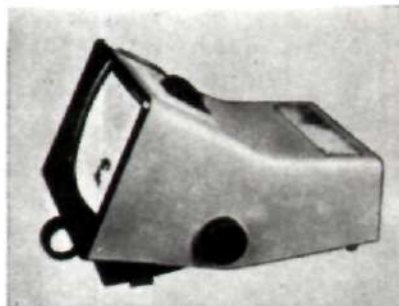


ФОТО 2. ФИЛЬМОСКОП «Дефи»



ФОТО 3. ДИАПРОЕКТОР «ЭКРАН-3-УНИВЕРСАЛ». ОБЩИЙ ВИД



ФОТО 4. ДИАПРОЕКТОР «ЭКРАН-3-УНИВЕРСАЛ» БЕЗ ЭКРАН-ПРИСТАВКИ

ФОТО 5. ДИАПРОЕКТОР «ЭКРАН-3-УНИВЕРСАЛ» С ФИЛЬМОПРИСТАВКОЙ



Отвечаем

ЧИТАТЕЛЯМ

● После сушки на поверхности пленки появился белый налет. Чем это вызвано?
В. Вакулич,
Жданов

Образовавшийся порошкообразный или кристаллический белый налет указывает на недостаточно хорошую промывку. Если такой налет обнаружен через один-два дня, его можно удалить повторной промывкой. Определить качество промывки можно с помощью следующего раствора:
Марганцовокислый калий 0,3 г
Едкий натр 0,6 г
Вода дистиллированная до 250 мл
Воду, стекающую с вынутой из воды фотопленки, в течение 20—30 с собирают в сосуд, в который затем приливают указанный раствор. Если тиосульфат натрия присутствует в растворе в небольшом количестве, фиолетовый цвет раствора изменится на оранжевый, а при большом содержании — на желтый. При полной промывке цвет раствора должен оставаться неизменно фиолетовым. Однако перед проверкой качества промывки нужно убедиться, что сама промывочная вода не содержит органических веществ, способных также изменить цвет раствора.

● Несколько раз в фотолитературе я встретил упоминание о «голодном» проявлении. Что это такое?
И. Недосекин,
Малоярославец

Способ «голодного» проявления основан на ограничении доступа проявляющего раствора в светочувствительный слой фотоматериала, в результате чего его оказывается достаточно для полного проявления слабо экспонированных участков и недостаточно — для сильно экспонированных. Этот способ позволяет выравнивать контраст изображения и улучшать проработку деталей. Например, экспонированную плоскую фотопленку погружают на 2—3 мин в проявитель, охлажденный до 5—6°С, затем быстро снимают избыток раствора со светочувствитель-

тельного слоя и прикатывают пленку к зеркальному стеклу. В результате проявление идет без доступа воздуха только в том количестве проявителя, которое пропитало слой. «Голодное» проявление лежит в основе метода ФДП (фильтрация деталей проявлением). С исходного негатива контактным способом получают диапозитив на фототехнической пленке (ФТ), который обрабатывают в бумажном проявителе. Температура растворов не должна превышать 18—20°C. Выдержка при печати подбирается таким образом, чтобы изображение стало появляться через 15—20 с. Затем диапозитив прикатывают к стеклу, на котором он допроявляется в течение 5—7 мин. По окончании проявления пленку переносят в быстрый кислый фиксаж. Этим же методом в дальнейшем получают негатив. Подробно о «голодном» проявлении можно прочитать в «СФ», 1975, № 10; 1977, № 1; 1978, № 3.

● Прошу сообщить рецепт клея для наклеивания фотоотпечатков. Ю. Краев, Киев

Сообщаем два рецепта клея для фотоотпечатков. Декстрин белый . . . 100 г Сахар 10 г Квасцы алюмокалиевые 3 г Фенол 10%-ный . . . 3 мл Вода 100 мл Нагрев воду до 70—80°C, растворяют в ней сахар и квасцы. После этого небольшими порциями при постоянном перемешивании добавляют декстрин. Раствор размешивают до исчезновения комков. Клей в течение 15—20 минут прогревают при 70—80°C, а затем, охладив его до 50°C, добавляют фенол. После тщательного перемешивания, не остужая, клей фильтруют через два слоя марли. Крахмал 30 г Квасцы алюмокалиевые 20 г Мел (зубной порошок) 20 г Синька сухая 0,5 г Вода 500 мл Крахмал заливают 50 мл теплой воды, размешивают и добавляют 150 мл крутого кипятка. Отдельно в оставшемся количестве воды растворяют квасцы. Раствор заливают в клейстер и хорошо размешивают. Через полчаса добавляют мел (зубной порошок) и синьку, тщательно перемешивают. Клей переливают в стеклянную посуду и хранят в прохладном месте.

ФОТОТЕХНИКА

Наборы химикалий

Новые наборы химикалий «ЦНК-3» для обработки цветных негативных фотопленок и «ЦОК-2» для обработки цветных обращаемых фотопленок разработаны Казнителфотопроектком. Проблема повышения светочувствительности отечественных негативных фотопленок является весьма актуальной. В настоящее время фотограф-любитель располагает цветной негативной пленкой, максимальная чувствительность которой 65 ед. ГОСТа. Однако эту чувствительность можно существенно повысить, обработав пленку в растворах нового набора химикалий «ЦНК-3». Рецептура растворов набора «ЦНК-3» претерпела изменения: снижена концентрация компонентов, а некоторые из них исключены. Это позволило осуществить наряду с нормальным проявлением форсирование процессов обработки с увеличением светочувствительности пленки без заметного изменения качества изображения на отпечатках. Кроме того, для обработки одной катушки фотопленки расходуется химикалий в 1,8 раза меньше, чем в растворах из ранее выпускавшихся наборов. Набор состоит из шести пакетов с химикалиями и одной емкости. В 350 мл проявителя можно обработать один за другим два ролика фотопленки (36 кадров). Останавливающий, фиксирующий и отбеливающий-фиксирующий растворы хранению не подлежат. Нормальное проявление осуществляют в проявителе, в котором растворено содержимое одного пакета (1-А). Для форсированного проявления нужно растворить содержимое двух пакетов 1-А. Экспонированная пленка обрабатывается по режиму, приведенному в табл. 1. Время форсированного проявления определяют опытным путем. Максимально достижимые ориентировочные результаты указаны в табл. 2. Отбеливающий-фиксирующий раствор готовят следующим образом. В 350 мл уже использованного на стадии фиксирования фиксирующего раствора растворяют содержимое одного пакета 4. Полученный раствор тотчас же при-

ТАБЛИЦА 1

Операция	Продолжительность, мин		Температура, °C
	нормальное проявление	форсиров. проявление	
Проявление	8—9	5—9	20±0,3
Останавливающая ванна	4	4	20±1,0
Промывка	10	10	16±2,0
Фиксирование	9	9	20±1,0
Отбеливание-фиксирование	10	10	20±1,0
Промывка	15	15	16±2,0
Сушка	до полного высушивания		

ТАБЛИЦА 2

Светочувствительность, ед. ГОСТа	22	65	90	130	160	180	200	250	350
Время проявления первой катушки, мин	5.15"	5.30"	6	6.10"	6.50"	7.10"	7.30"	8	8.30"
Время проявления второй катушки, мин	5.30"	6	6.30"	7	7.30"	8	8.30"	8.30"	9

ТАБЛИЦА 3

Операция	Продолжительность, мин	Температура, °C
Проявление черно-белое	11—15	25±0,3
Промывка	1	15±3,0
Останавливающая ванна	2	22±1,0
Промывка	5	15±3,0
Засветка	2	—
Цветное проявление	8—10	25±0,3
Промывка	1	15±3,0
Останавливающая ванна	2	22±1,0
Промывка	10	15±3,0
Отбеливание	5	22±1
Промывка	3	15±3,0
Фиксирование	5	22±1,0
Промывка	15	15±3,0

меняют для дальнейшей обработки фотопленки. Новый набор позволяет получать негативы высокого качества при меньшей продолжительности обработки. Для обработки цветных обращаемых фотопленок разработан набор «ЦОК-2», который будет выпускаться в трех модификациях: «ЦОК-2-1» — порошковый; «ЦОК-2-2» — жидкий; «ЦОК-2-3» — из порошка и концентрированных растворов. (Рецептура набора «ЦОК-2-2» опубликована в «СФ», 1983, № 6.) Он рассчитан на приготовление 350 мл растворов, предназначенных для обработки трех катушек фотопленки форматом 35 мм. Рецептура такова, что на обработку одной катушки пленки затрачивается в 2,4 раза меньше химикалий, чем в ранее выпускавшихся наборах. Введение в состав цветного про-

явителя этилендиамина и исключение из состава черно-белого проявителя йодида калия позволило повысить стабильность процесса обработки и облегчить расфасовку химикалий для черно-белого проявителя. Режим химико-фотографической обработки приведен в табл. 3. Останавливающая ванна, введенная после цветного проявления, позволяет достигать меньших значений минимальных плотностей конечного изображения, стабилизирует процесс цветного проявления и значительно сокращает продолжительность следующей промывки. Набор химикалий обеспечивает обработку цветных обращаемых фотопленок до номинальной величины светочувствительности.

Е. РУЛЬ,
Г. ЕГОРОВА,
С. ГАЗИЗОВА

В объективе — балльный танец

ФОТО 3



В нашей стране существует множество самодеятельных коллективов балльных танцев, которые занимаются этим искусством серьезно и успешно. Жаль, конечно, что конкурсы и выступления, пропагандирующие эстетику танца, проводятся не так регулярно, как, например, футбольные матчи, но зато для фотографа здесь нет организационных ограничений.

Съемку балльных танцев можно сравнить со спортивной, настолько динамичны и неожиданны ситуации для фотографа, наблюдающего за происходящим в водоискатель. Любой конкурс исполнителей балльных танцев — настоящий праздник. Здесь, как правило, все прекрасно организовано: «фотогеничные» костюмы, богатая цветовая палитра, динамика действия, спортивная борьба, а порою и хорошее освещение. Конечно, хорошо, если освещение в зале позволяет дать экспозицию на пленке

250 ед. ГОСТа 1/250 с, при диафрагме 4. Но и при выдержке 1/60 с и даже при более длительных можно получить интересные кадры. Неизвестно, что лучше — снимать на 1/250 с, «затормозив» движение, или на 1/15 с «со смазкой». Конечно, если организаторы конкурсов предусмотрели световую партитуру — подсветку в виде рам по контуру площадки или прожекторы, — в снимках легче удастся выделить танцоров на пестром фоне зрителей или нарочито броских задников.

Пока при съемке танцев разрешается применять вспышки, хотя, вероятно, они доставляют танцорам и неприятности, когда энергия вспышки слишком велика. Как правило, мощность импульса должна быть согласована с освещенностью в зале. Желательно, чтобы работа вспышки почти не прослеживалась на снимке. Если освещенность в

зале требует экспозиции 4—1/60 с, то и энергию вспышки стоит отрегулировать или ослабить до значения диафрагмы 4 для выбранной дистанции съемки, к примеру 5÷7 м. Понятно, что работа со вспышкой ограничивает диапазон дистанций съемки, и даже «компьютерные» вспышки не дают должного эффекта, так как отражающие поверхности малы и непостоянны по размеру. Интересные эффекты может дать продолжительная выдержка (1/2÷2 с) с одновременным применением блица, однако нужно заранее определить желаемый момент синхронизации и сбалансировать энергию вспышки с существующим освещением. Феерия танцев оправдывает применение при съемке всевозможных трюков и специальных фильтров*. Двойная экспозиция с пе-

ремещением позволяет усложнить и обогатить изображение (см. цветную вкладку, фото 1). Экспозиция в зале составляла всего 2,8—1/30 с на пленке 200 ед. ASA. На фото 2 (см. цветную вкладку) множительная линза позволила создать ритмическую композицию. Пленка «Орвохром UT-18», экспозиция 2,8—1/60 с. Эффект «зуммирования» (быстрого изменения фокусного расстояния на зумм-объективе) создает иллюзию движения. Кроме того возможна стыковка двух кадров в один, так как края кадров оказываются размытыми (фото 3). Использован зумм-объектив 4/80÷200. Матированный светофильтр с отверстием в центре размывает изображение по краям кадра, а также пятна от верхних светильников, резким и контрастным остается центр кадра (фото 4). Объектив с $F=24$ мм. Подобный, но

* О работе мультипризм и специальных фильтров см. «СФ», 1974, № 12; 1982, № 1, 8.



ФОТО 4

ФОТО 5



ФОТО 7

ФОТО 8

ФОТО 6



Новые фотоматериалы и процессы

несколько иной эффект можно получить, смазав тонким слоем вазелина бесцветный светофильтр по окружности, оставив нетронутым его центр, или просто поместив перед объективом листок целлофана с отверстием. Вряд ли будет справедливым сказать, что балльные танцы следует снимать объективами только с F от 24 до 200 мм на 35-мм камерах. Можно, а порою и приходится снимать объективами с $F=300$ мм и более. Однако фон получается равнозначным с основным изображением и для отделения фона требуется либо большая светосила объектива и полностью открытая диафрагма, либо сложная ретушь, как на фото 5 (объектив 2,8/300 мм). На фото 6 применен дифракционный светофильтр с секторным расположением активных зон. Хотя верхняя часть кадра стала оживленной, для мощных светильников действие его оказалось чрезмерным. Сбалансировать кадр помогла бы более высокая точка съемки. Танцоры, выполняющие сложный элемент (фото 7), оказались ближе расчетной дистанции, блиц создал большую разницу в освещенности переднего плана и фона, который, несмотря на удовлетворительную проработку, видимую на негативе, пропадает при печати. Небольшие размеры фотографии не позволяют проследить тонкие лучики света,ходящиеся от блистков на костюмах танцоров. Объектив с $F=100$ мм; экспозиция по блицу — 6,7—1/60 с. Общая экспозиция в зале 3,5—1/60 с на пленке 250 ед. ГОСТа. Сольные выступления танцоров часто проходят со светом прожекторов при минимальном общем освещении. Не стоит бояться жесткого контрового света, снимать можно при тех же значениях экспозиции или на одну ступень «быстрее», если не удалось заранее замерить свет от прожектора (фото 8). Естественно, существует и множество других методов, средств и их сочетаний для творческого воздействия на изображение, которые можно применять в подобных съемках.

П. ИВЧЕНКО

Стало уже привычным, что ежегодно отечественные и зарубежные производители фототехники предлагают потребителям новинки фотоаппаратуры и оптики. Что касается появления новых фотографических материалов, а тем более новых процессов, то это — явление неординарное и неизменно вызывает интерес фотографической общественности. Один из редакционных «фоточетвергов» «СФ», посвященный новым цветным и черно-белым фотоматериалам, привлек внимание ведущих корреспондентов агентства и издательства, фотомастеров, руководителей фотослужб, научных работников. Встреча была организована редакцией «СФ» и фирмой «Циба-Гейги» (Швейцария), в состав которой входят заводы «Ильфорд», специализирующиеся на производстве фотоматериалов. Представитель фирмы Х. Хильберт ознакомил присутствующих с ассортиментом фотоматериалов общего и специального назначения. В докладе были подробно освещены вопросы их технологической обработки. «Ильфорд» предлагает потребителям разнообразную продукцию. Это традиционные черно-белые фотокинопленки с широким диапазоном светочувствительности (от 50 до 400 ед. ASA), новая хромогенная пленка XP-1. Специальные пленки для аэрофотосъемки и пленки для фиксации ядерных процессов. Фотобумаги для черно-белой фотографии — баритовая и с полиэтиленовым покрытием, а также бумаги с изменяющимся контрастом (контрастностью материала можно управлять с помощью фильтров). Различные виды химических проявочных аппаратов, экспонометры для печати, наборы для ретуши и т. д. Вся продукция выпускается фирмой комплексно: фотоматериалы — обрабатывающие наборы химических — проявочная аппаратура — печатающие машины и принадлежности. В этом обзоре мы остановимся на фотоматериалах, вызвавших наибольший интерес участников «фоточетверга»: пленке XP-1 и новом поколении цветных фотобумаг для печати со слайдов — «Цибахром», с

которыми отдел техники имел возможность ознакомиться на практике. Жизнь диктует фотожурналистам все более жесткие условия и сроки выполнения редакционных заданий, а новые фотоматериалы на традиционных основах требуют еще более строгого и точного режима работы, не давая при этом гарантии повышения качества. Поиски новых путей технологической обработки черно-белых материалов на традиционных светочувствительных основах, продиктованные необходимостью сокращения потребления дефицитного серебра, казалось бы, исчерпали себя. Стала очевидной неотвратимость сокращения фотографической широты, ограниченность потолка светочувствительности и резерва повышения разрешающей способности. Работа шла в нескольких направлениях: достижение максимальной точности машинной обработки, чистоты проявки, высокого разрешения с помощью низковольтных ламп в процессе увеличения, внедрения дополнительных средств при печати. Когда фотографический мир, привыкший к разного рода рекламе, в 1980 году был оповещен о выпуске пленок XP-1 фирмой «Ильфорд» и пленок «XL Варнио» фирмой «Агфа-Геверт» («СФ», 1981, № 8), этой новости, пожалуй, не придали особого значения, хотя появилась надежда, что будет решена проблема дефицита серебра. Но какова же практическая сторона дела? Как реклама, так и инструкция к новой пленке XP-1 могут показаться опытному фотографу необычными. Возможно ли, что переэкспонированный вдвое или вчетверо фотоматериал будет не только хорошо печататься, но и иметь меньшее зерно по отношению к нормально экспонированному? Возможно ли переэкспонированный и недоэкспонированный фотоматериал по рекомендации изготовителя проявить одинаково и получить одинаковый конечный результат? Оказывается возможно, но фотографу, начинающему работать с новыми хромогенными материалами, необходимо отойти от стереотипов, сложившихся в результате работы с традиционными серебросодержащими материалами.



Представим, что произойдет, если характеристическая кривая в области «больших светов» будет иметь такой же рост, что и на полезном интервале. Появится возможность разделять детали в светах, что так трудно достигается даже специальными методами печати. Можно будет избавиться от назойливого фона, открыв на 1 индекс, а то и на 2—3 диафрагму. Результат окажется даже качественнее, и создается простор для творчества фотографа. И, наконец, главное, что позволяет новый фотоматериал, — можно забыть традиционное разделение пленок на «снятые на улице», «в помещении» и «репродукции». Последнее обстоятельство объясняется огромной фотографической широтой, а также разрешающей способностью и зернистостью новой пленки на уровне самых низкочувствительных типов.

Однако в силу традиции, в числе первых заповедей которой стоит надежность, фотографы не торопятся изменить привычным материалам. Причина в том, что новая пленка XP-1 на 15% дороже обычных типов, и в том, что обрабатывается она по процессу, схожему с обработкой цветного негатива, требующему высокой температуры (36—38 °C), а это — неизбежная потеря времени на разогрев растворов.

Но сегодня, когда 35-мм формат завоевывает все большее место в фотографии, даже тонкоэмульсионные пленки не способны полностью выявить изобразительные возможности малоформатной фототехники. Вот почему требования к наращиванию светочувствительности уступают стремлению резко улучшить качество на уровне чувствительности 400 ед. ASA (350 ед. ГОСТа). Именно это и позволяет сделать новую черно-белую пленку XP-1. Даже при некоторых ошибках в процессе съемки и проявки результат превзойдет традиционный. Удлинение процесса обработки компенсируется быстрым высушиванием пленки (вместо 15 мин всего 5 мин).

Пленка XP-1 оставляет возможность ее обработки в традиционном проявителе D-76 10—12 мин при 32° C. Если требуется пониженный контраст, возможно разбавление проявителя. Для получения повышенного — нужно проявлять дольше. Однако большинство испытателей не рекомендуют без особых оснований заправлять пленку до большей чувствительности из-за нескольких недодержанных кадров, так как контраст все же поднимается, и качество остальных кадров не улучшится, хотя они станут более плотными.

Насколько в связи с этим резонно увеличивать светочувствительность проявлением? Пожалуй, не более чем на 1 индекс, то есть удлинять время обработки на 1/3 исходного. Более увеличивать время обработки не следует, хотя экспонировать XP-1 при этом возможно как пленку чувствительностью 1600 ед. ASA, так как области малых плотностей имеют оранжевую прокраску и вполне пригодны для печати. Разделение тонов при печати на XP-1 отличается от традиционных пленок в лучшую сторону, и это замечается на первых же отпечатках.

Удивительно, что при печати с пленки XP-1 не так заметно повышение контраста изображения при переходе от обычного к точечному источнику света в увеличителе. Отметим также, что после высушивания пленка принимает плоскую форму, что позволяет печатать без прижимных стекол в рамке.

Цветные позитивные материалы «Цибахром» предназначены для прямой печати с цветных диапозитивов или прямого копирования цветных оригиналов. Оригинальность их заключается в том, что красители образуются не во время проявления, а изначально присутствуют в мате-

риале. В процессе обработки, после экспонирования, излишнее количество красителя удаляется.

Процесс, заявленный еще в 1905 году, не был долгие годы реализован из-за несовершенства технологии. И был осуществлен только после появления кислотных водорастворимых азокрасителей. Когда в 1963 году фирма «Циба-Гейги» выпустила новый материал на основе этих принципов, то весь обрабатывающий процесс состоял из 10 этапов и занимал 46 мин при 24° C.

Теперь эти процессы значительно упрощены для потребителя и стали самыми короткими режимами в цветной печати. Но что, пожалуй, самое главное — стойкость отпечатков в сочетании с высокой насыщенностью цветов на материале «Цибахром» оценивается специалистами при хранении снимков в 100 лет.

Выпускаются следующие типы этого материала: 1. «Цибахром All», процесс P-30; 2. «Цибахром II», процесс P-3; 3. «Цибахром-копи», процесс P-22 и 4. «Цибахром E» — микрофильм, процесс P-5.

Следует отметить, что это не только разные процессы, но и разные материалы, хотя принципы их строения сходны.

«Цибахром All» — быстрый процесс печати для фотолюбителей и лабораторий с небольшим объемом работы. «Цибахром II» — профессиональный процесс с использованием печатающих автоматов при централизованной цветной обработке. Последние два материала предназначены для прямого копирования, пересъемки оригиналов на прозрачную и непрозрачную основу с использованием камеры-проектора («Цибахром-копи») и цветного микрофильмирования оригиналов. Режим обработки фотобумаг «Цибахром II», процесс P-3: температура обработки 30—32° C в течение 16 мин, а обработка материалов «Цибахром-копи» происходит при температуре 39° C в течение 4 мин для бумаги, для пленок — 7,5 мин.

Остановимся на весьма привлекательном материале «Цибахром All», процесс P-30, как наиболее простом и доступном при печати с цветных диапозитивов.

Бумаги «Цибахром All» выпускаются двух типов: глянцевая с полиэтиленовым покрытием и матовая на бумажной основе с полиэтиленовым покрытием. Кроме того, на прозрачном пленочном материале можно печатать диапозитивы большого формата с оригинальных слайдов. Последний материал также обрабатывается по процессу P-30.

Для работы с материалом «Цибахром» фотографу необходим увеличитель с лампой мощностью не менее 100 Вт, комплект корректирующих фильтров «Цибахром А», элементарное проявочное оборудование, комплект жидких концентрированных химических, специально предназначенных для обработки «Цибахрома All». На упаковочном конверте бумаги проставлены значения корректирующих фильтров для различных типов обрабатываемых пленок («Кодахром», «Эктахром», «Агфахром» и т. д.). Фильтры: желтый, пурпурный и сине-зеленый с различными плотностями представляют собой окрашенные в массу ацетатные пластинки. Конечно, можно использовать и увеличители, оснащенные головками для цветной печати. Таким образом, одно из достоинств этого материала — минимальное оборудование.

Известно, что наиболее кропотливым в процессе печати является подбор корректирующих фильтров. Как утверждает фирма, на материале «Цибахром» значения фильтров, указанных на упаковке, в практике могут отклоняться незначительно. И, следовательно, количество проб при получении отпечатка минимально. Конечно, на этом этапе немаловажны баланс

цветов диапозитива, особенности применяемого объектива в увеличителе, цветовая температура лампы. Еще одно преимущество — быстрая упрощенная обработка с применением всего трех растворов: проявителя, отбеливателя и закрепителя. Температура может варьироваться от 20 до 29° C, температурный допуск составляет +1° C и все стадии процесса протекают одинаковое время. Рекомендуемая обработка +24° C (после каждой операции раствору дают стечь 15 с). Режим обработки при этой температуре складывается следующим образом: проявление — 3 мин, промывка — 30 с, отбеливание — 3 мин, фиксирование — 3 мин, промывка — 3 мин. Полное время обработки — 12 мин.

Готовые отпечатки имеют красноватый оттенок, исчезающий после сушки. Операция глянцевания отсутствует. Сушку производят с помощью фена, вентилятора или в сушильном шкафу при температуре не более 70° C, предварительно удалив с отпечатка капли воды.

Фотобумага «Цибахром All» — это многослойный материал, в котором верхний эмульсионный слой, чувствительный к синей части спектра, содержит желтый краситель, затем следует масляный слой, в котором будет образована так называемая серебряная маска. Средний слой, чувствительный к зеленому свету, содержит пурпурный краситель. Затем идет второй масляный слой. И, наконец, нижний слой, чувствительный к красной части спектра, содержит синий краситель. Носителем скрытого изображения, конечно, является серебро. Верхний светочувствительный слой содержит только бромид серебра, два других — бромид и йодид серебра. При экспозиции в каждом слое возникает скрытое изображение. Экспонированный материал подвергается черно-белому проявлению и в каждом слое возникает негативное серебряное изображение определенной плотности.

В процессе отбеливания красители каждого слоя отбеливаются пропорционально количеству восстановленного серебра. При этом часть восстановленного серебра превращается в серебряные соли и затем все оставшееся серебро окончательно превращается в соль.

Во время фиксирования все серебряные соли вымываются из отпечатка. Изображение окончательного отпечатка образовано только красителями.

На примере синего цвета изображения в оригинальном слайде проследим за процессом. Цвет будет зарегистрирован в верхнем желтом слое. И синее изображение «не пройдет» в два других слоя.

В процессе проявления только в верхнем слое появится негативное серебряное изображение. Отбеливанием будет удален желтый краситель. И затем при фиксировании окончательно останутся красители двух нижних слоев, которые в сочетании образуют насыщенный синий цвет. Конечно, процесс более сложен. Немаловажную роль играет в нем так называемая автоматическая серебряная верхняя маска, сквозь которую в зависимости от ее плотности выбеливается избыток красителя, или, наоборот, маска «защищает» от выбеливания нижние слои. В приведенном выше примере в масляном слое будет откладываться максимально возможное количество серебра и избыточный желтый краситель будет полностью удален. Создание новых фотоматериалов открывает и новые возможности в технологии их обработки, она может быть приемлемой как для профессиональных фотослужб, так и для рядовых фотолюбителей.

По страницам иностранных изданий

В выставочном зале национального предприятия «Фотохема» в Праге проходила выставка работ чехословацких фоторепортеров, посвященная 60-летию образования СССР и 65-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Центральное место на стендах, сообщает журнал «Чехословацкая фотография», занимали фотографии, сделанные в СССР, раскрывающие чехословацко-советские дружественные и деловые отношения. Посетители выставки увидели снимки о визите в СССР чехословацкой партийно-правительственной делегации, о научном и космическом сотрудничестве, о советском искусстве, архитектуре, о жизни союзных республик.

«Чехословацкая фотография» сообщает о том, что Музей В. И. Ленина в Праге отмечает свое 30-летие. Музей был основан в связи с 40-й годовщиной VI Всероссийской конференции РСДРП, проходившей в 1912 году в Праге под руководством великого вождя пролетариата В. И. Ленина. В постоянной экспозиции музея, рассказывающей о жизни и международном рабочем движении, большое место занимают фотографии. Музей располагает богатым архивом снимков, которые используются для организации передвижных выставок, издания открыток и брошюр.

Последние три года, пишет журнал «Кризисная камера» (Англия), фотограф Эд Барбер снимает движение за мир в Великобритании.

Э. БАРБЕР
ДЕМОНСТРАНТЫ ВЫСТУПАЮТ В ПОДДЕРЖКУ ЛАГЕРЯ МИРА. 1981 г.



В сентябре 1981 года на авиабазе Гринем Коммон был организован первый в стране лагерь мира в знак протеста против планировавшегося тогда размещения на этой территории американских крылатых ракет. Вскоре был организован другой лагерь мира возле авиабазы США в Моулсуорт — тоже предполагаемом месте размещения крылатых ракет. Часть хроники этого движения, созданной Эдом Барбером, составила фотовыставку под названием «Обезвреживание бомбы», которая была открыта в Бристолле. Фотографии сопровождалась документами, высказываниями политических деятелей, отрывками из интервью и бесед, собранными участниками движения за мир.

Большое внимание в ГДР уделяется развитию детской и юношеской фотографии, сообщает в бюллетене Фотографического общества ГДР. Принят ряд решений с целью дальнейшего распространения фотографии среди детей и юношества. В республике существуют различные формы работы среди молодежи: например выставки детских снимков, дни детской и юношеской фотографии, организуются лагеря отдыха для детей, увлекающихся фотографией и т. д.

Французский фотограф Пьер Петти, рассказывается в одном из каталогов к его выставке, представитель школы фотографов-портретистов XIX века, прославился в 60-х годах прошлого века своей галереей



П. ПЕТИ
ПИСАТЕЛЬ В. ГЮГО



П. ПЕТИ
ХУДОЖНИК Э. ДЕЛАКРУА

портретов знаменитых современников: писателей, художников, журналистов, политических деятелей. «Памятник, воздвигнутый в честь истории фотографии» — так называли эту галерею. Успех работ Петти заключался в том, что он изображал человека таким, как он есть, правдиво, без прикрас отображая его облик. Чаще всего он снимал своего героя у него дома, в характерной для человека атмосфере и обстановке. Работы Пьера Петти продолжают и в наше время интересовать и широкую публику, и исследователей фотографии, помогая последним глубже понять и полнее изучить фотографию XIX века. Время от времени проводятся выставки снимков Петти. Одна из них экспонировалась в 1980—1981 годах в Международном музее фотографии в Джордж Истмен Хаусе

(Рочестер, США) и пользовалась заслуженным успехом.

Журнал «Иллюстрийтед уикли оф Индия» сообщил, что индийский студент Дж. Синдху сконструировал фотоаппарат размером меньше наперстка, который весит всего 2,5 грамма. Кроме того, ему удалось изготовить к фотокамере объектив с диафрагмой, оснастить механизм набором выдержек и устройством для вспышки. На всю работу умелец затратил три месяца. Как сказал он сам, все эти усилия были направлены на то, чтобы сделать приятное жене, которая увлекается фотографией.

Одна из японских фирм, экспериментирующая в области звукозаписи и видеовоспроизведения, по сообщению финского журнала «Валокува», выпустила первую «книжку по фотографии», записанную на видеомagnetную пленку. В этой записи, рассчитанной на 50 минут, материал разбит на 10 частей и посвящен фотоаппаратуре, объективам, дополнительному оборудованию, пленкам, видам освещения, различным объектам фотографирования. Приводятся примеры фотографий природы и архитектуры, различные рисунки и мультипликация. Время от времени на пленке всплывает краснотелый сигнал, предупреждающий о необходимости более внимательного изучения данного материала.

Немецкая фототека — крупнейший фотоархив ГДР — является отделением Саксонской национальной библиотеки в Дрездене. Ее фонды насчитывают около 350000 негативов и 90000 диапозитивов. Основу собрания, сообщается в журнале «Фотография» (ГДР), составляют фотодокументы по искусству и литературе прошлого и настоящего, а также по истории округов Дрезден, Лейпциг и Карл-Маркс-Штадт. Ежегодно фототека предоставляет по запросам около 40000 фотографий и 20000 диапозитивов для публикации в книгах и журналах, популяризации научных знаний и исследовательской работы.

Девиз: динамика и естественность

ФОТО ГЮНТЕРА РЕССЛЕРА (ГДР)





Творчество Гюнтера Ресслера широко известно в ГДР. Его репортажи, портреты, пейзажи постоянно, в течение многих лет печатаются в журналах «Фрайе вельт», «Нойес Берлинер иллюстрирте» и других.

По мнению фотокритиков, работы Ресслера отличаются характерным стилем, они безошибочно узнаются. Выработать свой стиль ему помогло не только доскональное знание ремесла (именно этот термин употребляет фотомастер и считает ремеслом тем стержнем, который создает основу для овладения фотоискусством). В формировании его творческого лица большую роль сыграло и образование, и широта интересов.

Жизненный материал предоставляет фотографу бесчисленное множество тем. Гюнтер Ресслер отдал предпочтение фоторепортажу и съемке мод. Термин «фоторепортаж» он толкует в расширительном смысле, включая в него пейзажную, жанровую, портретную съемки.

Репортерская работа была для Ресслера своего рода тренировкой, она помогла приобрести определенный профессиональный багаж. Без этого он не смог бы занять то место в мире фотографии мод, которое занимает сейчас. Приступая к этой работе, Ресслер уже имел свой взгляд на особенности съемки моды. Он пришел к твердому убеждению, что показывать моды нужно не так, как это делает большинство модных журналов. В фотографии мод, по его мнению, необходимо было внести естественность, динамику, простоту. Такой взгляд тогда противоречил традициям съемки мод и был настороженно встречен приверженцами устоявшегося и традиционного. Однако Ресслер пошел по своему пути.

«Классическая» фотография моды требует съемки со штатива, точности, она должна донести информацию о фасоне, материале, структуре, цвете модели. Движение, жанровость, на первый взгляд, ей противопоказаны. Ресслер своими снимками опровергал это стереотипное мнение. И здесь ему помогла школа репортерской работы. «Приобретенный ранее опыт», — говорит Ресслер, — привел меня к убеждению, что мода — это частичка жизни и что именно так следует воспроизводить ее на фотографии». Сотрудничая в журнале для женщин «Сибилле», он все более и более склоняется к «непринужденно-подвижному» стилю фотографии мод. Он предпочитает делать

снимки на открытом воздухе, при дневном освещении, в естественной обстановке.

Манекенщицы, с которыми он работал, были весьма опытные и умели демонстрировать «профессиональную естественность». Но это не удовлетворяло фотомастера. Он ищет и находит непрофессионалов, чья манера держаться перед объективом более непосредственна. Правда, пришлось гораздо больше работать, заниматься режиссурой. Для него важно партнерство фотографа и модели, построенное на единстве чувства, интеллектуальном контакте, на взаимопонимании.

Рассказывая о своем творческом методе, Ресслер отмечает, что фотографирование для него начинается задолго до того момента, когда он берет в руки фотоаппарат. Фотограф основательно продумывает процесс общения с моделью, тщательно выбирает фон, заранее представляет, что и как может получиться на снимке. Его не останавливает то, что нередко на месте съемки приходится все заново перестраивать. Но и после того как съемка состоялась и проявлены пленки, он тщательно, часами, с лупой и карандашом, отбирает лучшие, по его убеждению, кадры из контактных копий. И потом, печатая фотографию в формате, «колдует» над изобразительным решением, оттеняя важные детали или запечатывая ненужное.

В течение последних 15 лет Ресслер много работает в журнале «Модные машины» («Модная вязка»). Не только фотографирует, но и разрабатывает макет, подбирает шрифты, следит за полиграфическим исполнением журнала. Для него эта деятельность имеет большое значение: она учит «думать по макету», подчинять работу фотографа интересам и цели издания.

Фотографии мод для творчества Гюнтера Ресслера принципиально важны. Роджер Рессинг, автор книги «Гюнтер Ресслер», вышедшей в 1982 году в лейпцигском издательстве «Фотокниноферлаг», пишет, что они помогают фотомастеру «изолировать идею фотографии от случайного, поверхностного, дают работу его мысли, радостное сознание связи его мышления с реальностью». Несомненно, продолжает Рессинг, «без него мир нашей фотографии был бы беднее».

В. ЖУРАВЛЕВА



Цена 70 коп.

Индекс 70869

