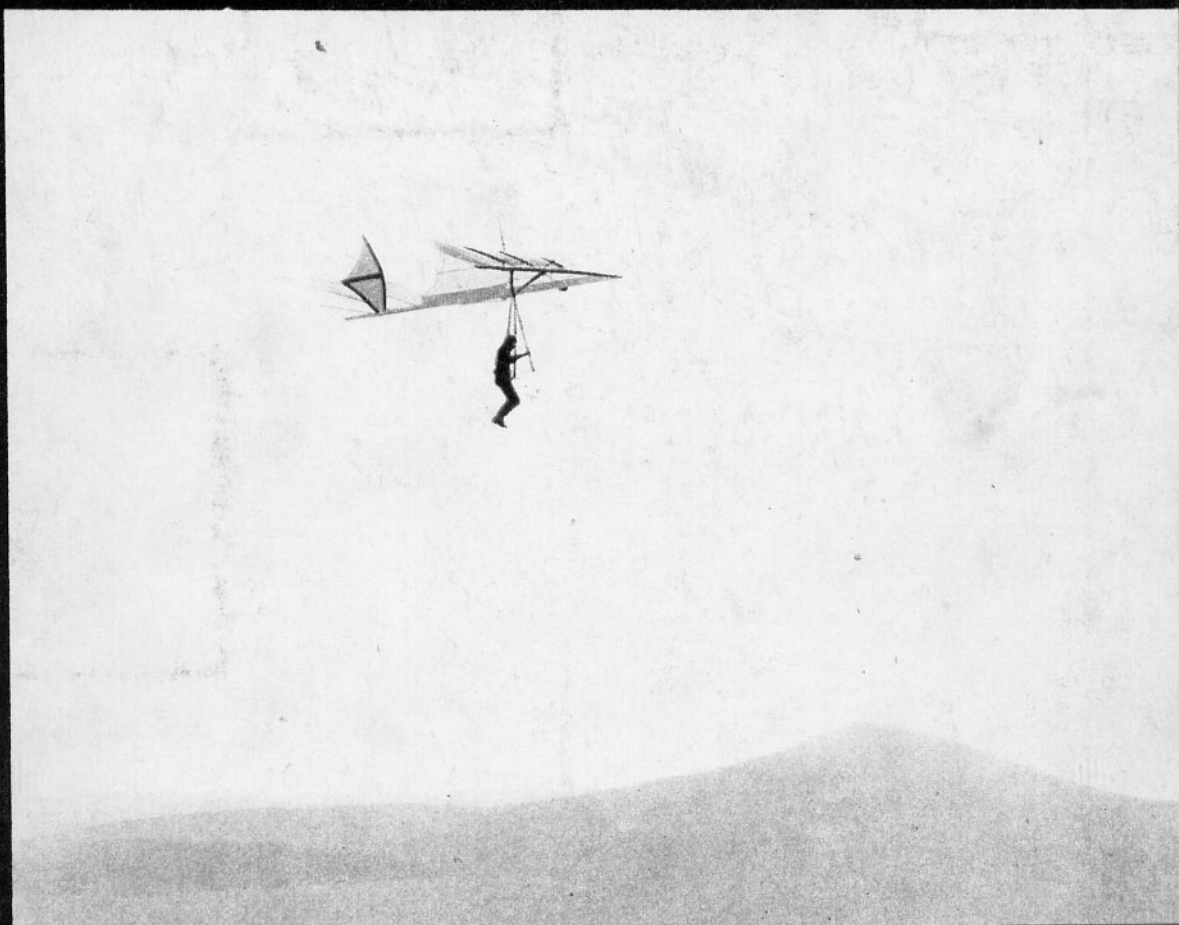


ISSN 0371-4284

СВЕТЛОЕ ФОТО 871

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



М. РЕДЬКИН НА ВСТРЕЧЕ
С ПОСЕТИТЕЛЯМИ ВЫСТАВКИ
«МАСТЕРА КУЛЬТУРЫ ЗА МИР»

В. РОНИС (ВТОРОЙ СЛЕВА)
НА ВЕРНИСАЖЕ

ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВОК
Д. ТИНЕЛЛИ И К. СУУРА



«Мастера культуры за мир»

На художественной выставке «Мастера культуры за мир» в Центральном выставочном зале Москвы проходили тематические дни творческих союзов. В «День Союза журналистов» много внимания было уделено фотографии: на стендах экспонировались работы старых мастеров из музейной коллекции Е. Бялого, были оформлены витрины, показывающие образцы старинной фототехники. С сегодняшними достижениями фотожурналистов и фотохудожников познакомил присутствующий журнал «Советское фото». Посетители выставки могли не только посмотреть фотографии, но и побеседовать с постоянными авторами журнала. Фотокорреспондент АПН по Украине Игорь Костин показал свой публицистический репортаж о людях Чернобыля, ликвидирующих последствия аварии. Николай Рахманов, Роберт Рубцов, Алексей Васильев познакомили зрителей со своими новыми цветными и черно-белыми работами в жанре городского и сельского пейзажей, архитектурной съемки. Фотомастера рассказали о своих творческих приемах, ответили на многие вопросы. С большим интересом были приняты репортажи фотокорреспондента АПН Владимира Чистякова — «10000 километров по Северу», удостоенного приза «Золотой глаз» на выставке «Уорлдпрессфото», а также «Экспедиция по Каракумам». Фотокорреспондент «Огонька» Геннадий Колосов представил свои работы, сделанные в Арктике и Антарктике. Завершил встречу фотокорреспондент АПН Владимир Вяткин, показавший репортаж из Никарагуа.

В рамках выставки «Мастера культуры за мир» со-

стоялась организованная Союзом журналистов СССР встреча с ветеранами Великой Отечественной войны — бывшими фронтовыми фотокорреспондентами. Во встрече приняли участие известные фотожурналисты Ольга Ландер, Дмитрий Бальтерманц, Марк Марков-Гринберг, Анатолий Морозов, Марк Редькин. Они рассказали о своей работе в годы войны, показали фотографии, запечатлевшие великий ратный подвиг советских людей. Судьбы многих героев своих военных снимков фотокорреспонденты проследили на протяжении нескольких последующих десятилетий и познакомили с ними читателей газет и журналов.

Юбилей Госархива

Центральный государственный архив кинофотодокументов СССР отметил свое 60-летие. Торжественное собрание, посвященное юбилею, состоялось во Дворце культуры «Подмосковье» Красногорского механического завода. Директор архива Л. П. Запругаева рассказала об истории возникновения хранилища кинофотодокументов, о большой работе, которую проводят научные сотрудники архива по сохранению, восстановлению и популяризации уникальных снимков и кинолент. С приветствиями к коллективу архива обратился первый секретарь Красногорского горкома партии В. Пахарева. Заместитель начальника Главного архивного управления при Совете Министров СССР Ю. Турищев вручил ряду сотрудников архива Почетные грамоты. На юбилейном вечере присутствовали гости из многочисленных организаций, с которыми архив поддерживает деловые и творческие контакты. В выступлениях представителей этих организаций отмечалось, что материалы архива оказывают неоценимую помощь в создании книг, фильмов, фотовыставок. Задача архива — сделать фотокинодокументы еще более доступными для широких масс. В фойе Дворца культуры была развернута выставка исторических снимков из фонда хранилища.



Наш гость Вилли Ронис

— Москвичи приветствуют Вилли Рониса — человека, посвятившего себя отражению средствами фотоискусства жизни Франции и парижан за многие годы. — С такими словами заместитель министра культуры РСФСР А. Шкурко обратился к выдающемуся французскому фотографу, прибывшему с супругой на открытие персональной выставки в рамках дней Франции в РСФСР. В ответном слове фотомастер сказал, что эта выставка — итог его деятельности, начиная с 1926 года. 150 фотографий, показанных москвичам, — отражение явлений жизни, какими их увидел фотограф. Коллекция работ В. Рониса (сейчас она является собственностью Франции) экспонировалась в выставочном зале Кировского района Москвы. На вернисаже присутствовали члены французской делегации, возглавляемой исполнительным директором общества «Франция — СССР» М. Гильбер, представители Министерства культуры РСФСР, партийных и советских органов, предприятий и общественных организаций Кировского района. В одном из ближайших номеров «СФ» расскажет о творчестве Вилли Рониса.

Вернисажи на Гоголевском бульваре

В Центральном выставочном зале Союза журналистов СССР открылись сразу две фотовыставки. Первая из них была посвящена Москве. В ее экспозицию вошли фотографии, относящиеся к двум векам — XIX и XX. Первые принадлежат итальянскому

архитектору, художнику и фотографу Даниэле Тинелли, проживавшему в России около сорока лет и запечатлевшему облик ее столицы, людей самых различных сословий, пейзажи, сельские мотивы... Рядом с ними демонстрировались снимки современных советских фотомастеров, показывающих современную Москву в широком тематическом диапазоне. Устроителями выставки были Союз журналистов СССР, издательство «Планета», общество «СССР — Италия». На вернисаже выступили атташе по культурным связям посольства Италии в СССР Вито Грассо и вице-президент общества «СССР — Италия»



Павел Медведовский, открывший для советской публики работы талантливого итальянского фотографа.

«Юмор не должен быть дефицитом — его надо сделать общим достоянием, так сказать, духовной потребностью!» — такую мысль на встрече с московскими коллегами высказал известный эстонский фотограф Калью Суур — автор второй выставки, развернутой в Центральном выставочном зале Союза журналистов СССР. «Светопись» К. Суура — первая среди запланированных на ближайшее время экспозиций мастеров союзных республик. Разговор о юморе возник не случайно — Калью Суур уже в течение многих лет снимает вызывающие улыбку житейские сюжеты, жанровые сценки, которые он умеет зорко подметить и не упустить момента их веселой кульминации. Работы его широко известны не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами — он участвовал в ста двадцати различных фотовыставках.



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

ЯНВАРЬ 1987

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:
ВАРТАНОВ А. С.
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
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства
и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории
и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 09001
сдано в набор 31.10.86 г.
подп. в печать 09.12.86 г.
формат 60×90¹/₈
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 245 000
заказ 574
цена 70 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Союзполиграфпрома
при Государственном
комитете СССР
по делам издательства,
полиграфии
и книжной торговли.
129301, Москва,
проспект Мира, 105

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА

2
В. Чистов Предисловие к пожеланию
6
Приглашаем к разговору
8
Край наш северный

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

6
Пути перестройки

ФОТОТВОРЧЕСТВО

10
Н. Парлашкевич Слушая музыку
16
В. Шевченко Глава из книги
24
А. Сперанский Реминисценции без границ

ФОТОГРАФИЯ В ПРЕССЕ

14
С. Вишняков «Московский комсомолец»:
магнит газетной полосы

ФОТОБИБЛИОТЕКА

15
Классика фотоискусства: новое трехтомное издание

ФОТОКОНКУРСЫ

21
Э. Белтов Двенадцать тем одного года
30
Групповой портрет

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

22
М. Леонтьев Молодые не ждут...
34
Фотоюниор

ФОТОВЫСТАВКИ

26
О. Куприн Время летит...

БЕСЕДЫ О ФОТОГРАФИИ

32
Разговор в мастерской

РЕТРОФОТО

37
Н. Шефов Сто лет назад

ФОТОТЕХНИКА

40—42
Конкурс «10000 технических идей»
43
В. Леонтьев Контрольные шкалы и тесты
44
А. Татищев Новые разработки «ФЭДа»

ИНТЕРФОТО

46
В. Павлова Патина времени (творчество Андре Кертеса)

НА ОБЛОЖКЕ:



ВАЛЕРИЙ ГВОЗД
(КАУНАС)
ПАРЯЩИЙ ПОЛЕТ



АЛЬГИМАНТАС КУНЧЮС
(ВИЛЬНИУС)
ИЗ СЕРИИ «РЕМИНИСЦЕНЦИИ»



Предисловие к пожеланию



МЕТАЛЛУРГИ

Сегодня мы говорим: нужно искать в фотожурналистике новые подходы, необходимо подняться в работе на качественно новую ступень. А в чем эти новые подходы? И что за высокая ступень, взобравшись на которую можно сделать кадр, претендующий на эпитет «современный»? Попробуем разобраться.

С «Лампочки Ильича» А. Шайхета началась в нашей фотографии целая эпоха удивления при встрече с «непостижимыми высотами» науки и техники, преклонения перед ними, умиления и восторга. Эти легко передаваемые человеческие чувства, став явлением журналистики, выполняли по крайней мере две функции: во-первых, знакомили людей с открытиями ученых, изобретениями инженеров и рабочих, словом, работали в научно-популярном жанре; и во-вторых, рождали чувство гордости за наши успехи в этой области.

Снимок «Лампочка Ильича» А. Шайхета никакими формальными ухищрениями не отличался. Содержание фотографии, сама ситуация, запечатленная в ней, были настолько эмоционально насыщены, что не требовали каких-либо дополнительных аксессуаров и «хитрых» ракурсов. Заметим при этом, что лампочка (символ научно-технического прогресса той поры) является активным «действующим лицом» в кадре. Содержание в данном случае было настолько значительным, что оно практически «растворилось» форму или, опять-таки скажем мягче, мы не предъявляли к ней особых претензий. Нечто похожее происходило и позже. Снимки Днепрогэса, например, впечатляли самой уникальностью сооружения. Но со временем, точнее, с ростом экономического потенциала страны, чисто производственные достижения становились обыденными и только неординарная форма их изображения привлекала внимание. От фоторепортера требовался поиск оригинальной точки съемки, дабы подчеркнуть величие построенного, открытого, изобретенного.

А сейчас?

Автор снимков, помещенных на этих страницах, А. Хрупов давно и искренне предан производственной теме. Есть на его счету работы известные, обошедшие не одно иллюстрированное издание. Есть знания и опыт. А. Хрупов побывал на Новолипецком металлургическом комбинате, по своим техническим характеристикам одним из лучших, по многим параметрам — первом в стране среди металлургических собратов. И что увидел? Да, честно говоря, ничего неожиданного. Домны здесь внешне выглядят примерно так же, как и на других предприятиях. Рулоны стального листа на складе готовой продукции дают такие же блики, как и везде, если их подсветить сверху. Быть может, таких пултов управления прокатным станом в иных местах не встретишь... Смотрятся хорошо. Однако многое из того, что хорошо смотрится, нас сегодня может и не устраивать. Если это красивая неправда —

она нам не нужна ни в экономике, ни в искусстве, ни в журналистике.

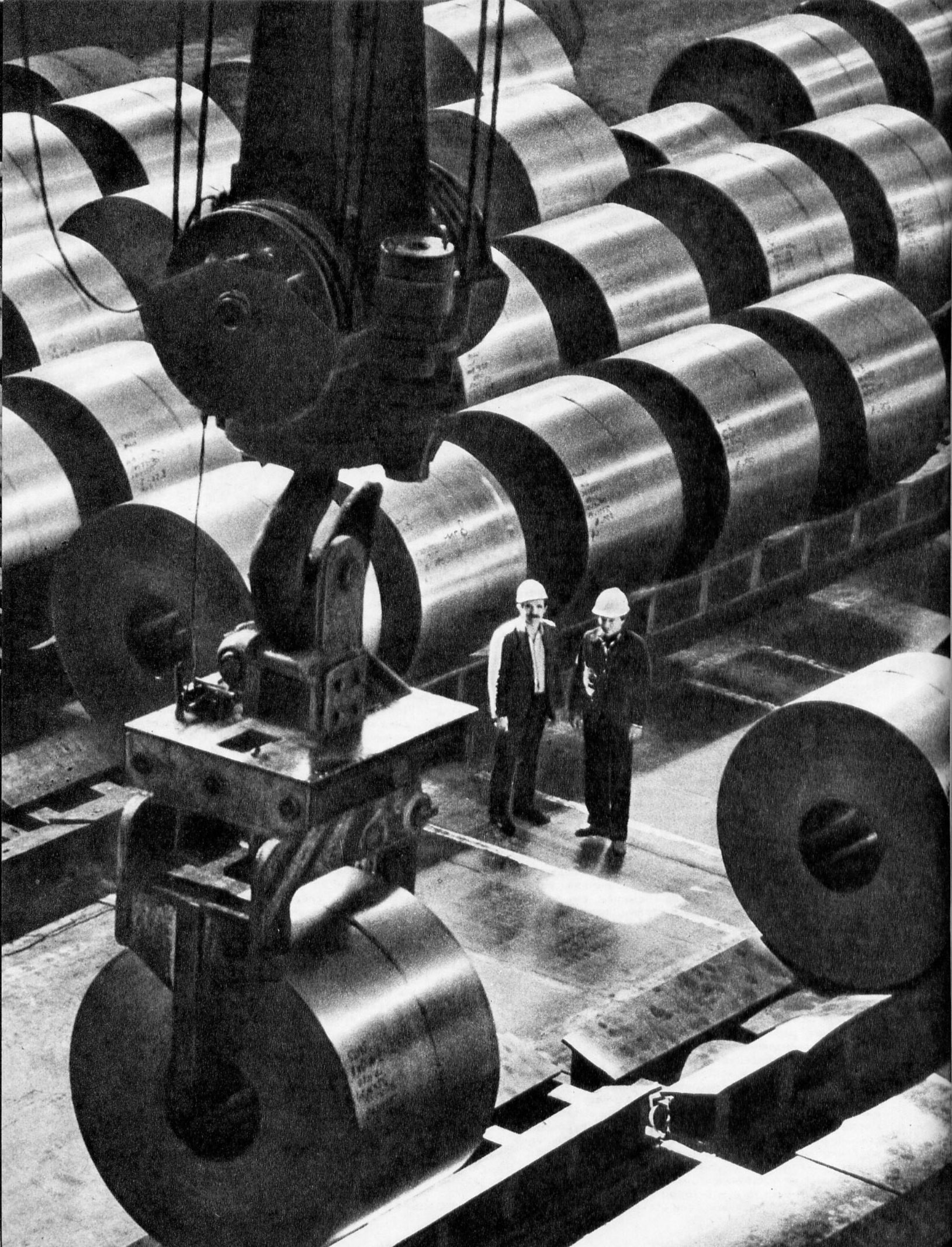
В наши дни ко всему мы стремимся подойти с меркой бескомпромиссной честности, мы больше знаем о наших делах и трудностях, а поэтому воспринимаем жизненные реальности иначе, чем прежде. Вот что я имею в виду. Раньше красивый снимок установки непрерывной разливки стали рождал у людей сведущих (за исключением узких специалистов) гордые воспоминания об этом замечательном отечественном изобретении. Но после того как в центральной прессе, кстати в материале о том же Новолипецком комбинате, весьма авторитетный специалист сказал, что нынче по масштабам внедрения этой установки мы существенно отстаем от Японии и других стран («Коммунист», 1986, № 11, с. 24) — после такого признания, согласитесь, даже мастерски сработанный кадр может не вызвать ожидаемых эмоций.

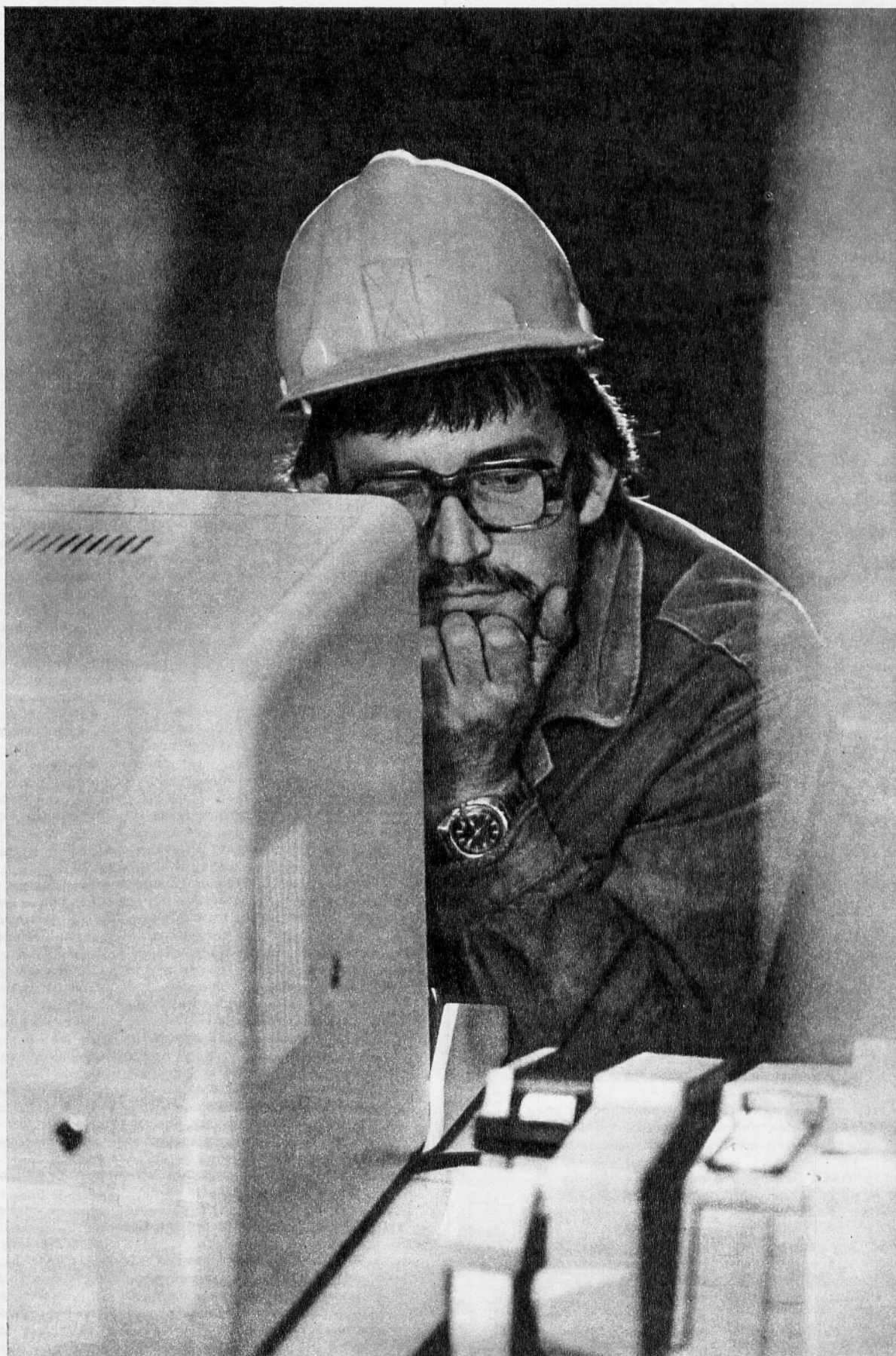
Итак, репортеры, специализирующиеся на съемках производства, хотя, как мы выяснили, поразить воображение зрителя оригинальной формой, неожиданным цветовым решением, неординарным ракурсом. Словом, именно форма чаще всего решает успех того или иного снимка машины, прибора, сооружения, установки. С точки зрения теории ясно: ничего тут хорошего нет. С точки зрения практики такое положение считается нормальным, во всяком случае привычным. Но нет ли в этом довольно любопытной и многозначительной закономерности? Или, скажем мягче, тенденции?

Конечно, есть! Из этого следует диалектический вывод: требуется прорыв в новое качество. Уточним: в качественное новое содержание. В жизни оно уже существует и выливается в сложные, противоречивые процессы перестройки и ускорения, настоятельно требует принципиально новых подходов. Возможно, более интеллектуальных или проблемных и критичных. Возможно, в новых условиях требуется очень прочный сплав фотографии с неведомой пока формой текстового репортажа. Возможно... Не будем фантазировать. Но кто-то должен же ответить на эти вопросы делом!

Не позавидуешь нынче фотожурналистам. А почему, собственно говоря, не позавидуешь? Разве не интересно, не увлекательно открыть действительно новый подход к важной и нужной производственной теме? И кому это делать, как не таким, как Анатолий Хрупов? Все, что здесь написано — не критика снимков репортера, который справедливо признан одним из ведущих мастеров «производственной» темы. Это скорее предисловие к искреннему пожеланию: новых подходов! Нового качества! Новых успехов в трудной и такой необходимой области фотожурналистики!

В. ЧИСТОВ





ЭЛЕКТРОНИКА И МЕТАЛЛУРГИЯ

Пути перестройки

Мы с вами вступили в знаменательный год — год 70-летия победы Великой Октябрьской социалистической революции. Год этот — юбилейный, праздничный, но праздники, как известно, потому и праздники, что предваряются буднями и буднями же сменяются. Право на праздник надо заработать, как хлеб насущный — каждодневным упорным трудом.

Юбилей этот особенный — мы его будем отмечать на марше, в атмосфере движения, поиска и обновления. Процесс всесторонней перестройки нашего общества, начатый на основе решений апрельского (1985 г.) Пленума ЦК КПСС, программных установок XXVII съезда КПСС, набирает силу, приобретает все больший размах и глубину. Выработанный партией курс на ускорение социально-экономического развития, на качественные перемены в жизни советских людей одобряется и поддерживается нашим народом как выражение его единодушной воли.

Активная внешняя политика, крупнейшие внешнеполитические инициативы Советского Союза по упрочению мира и всеобщей безопасности, прекращению гонки вооружений, запрещению и ликвидации ядерного и космического оружия полностью поддерживаются в нашей стране, странах социалистического содружества, во многих других государствах, поддерживаются всем прогрессивным человечеством.

Нынешний год имеет важнейшее значение в развитии народного хозяйства, выполнении пятилетнего плана в целом. В новых условиях будут работать вся индустрия, агропромышленный комплекс, транспорт, связь, бытовое обслуживание. Продолжится совершенствование хозяйственного механизма...

Важнейшим условием успешного решения всех стоящих перед страной задач, основой основ общей перестройки является осознание их каждым человеком, на каком бы участке он ни работал. И как мысль направляет действие, так понимание своей роли и своего места в общем строю должно направлять действие каждого человека на отведенном ему участке нашего всесоюзного трудового фронта. А это невозможно без того, что мы называем психологической перестройкой. И хотя этот процесс не имеет зримой материальной оболочки, увидеть его не только можно, но и необходимо — увидеть и показать в зримых осязаемых образах. Это первоисточник задачи фотожурналистов — идеологических работников, призванных отражать на страницах периодических изданий те перемены, которые происходят сегодня в нашей жизни. Но для того чтобы выполнить эту задачу, каждый фотограф, выступающий на страницах прессы, будь то профессиональный фотокорреспондент, художник объектива или фотолюбитель, почувствовавший вкус к публицистическим фотопроизведениям, должен психологически перестроиться сам и на основе своего духовного обновления выйти на новые рубежи в творческой деятельности.

Каковы пути перестройки «фотографического мышления», в чем именно она должна заключаться для каждого из нас — вопрос не простой, потому что, кроме общих задач, каждый фотограф имеет и свои собственные, зависящие от того направления творческой работы, которое он для себя избрал.

«СФ» в своих материалах неоднократно обращалось к этим проблемам, наиболее сконцентрированно говорилось о них в статье «Необходима психологическая перестройка» (1986, № 9).

Сегодня мы продолжаем разговор о перестройке — на страницах этого номера «СФ» выступают ведущие фотожурналисты страны, представляющие некоторые издания и агентства.

Проблемы, возникшие перед отечественной фотографией на этапе ускорения и всеобщих преобразований, актуальны и не простые, и решать их надо сообща.

Мы ждем, дорогие читатели, ваших откликов, предложений, советов — как ярче, интересней, динамичней, глубже показывать процесс всеобщей перестройки, как успешней проводить перестройку нашу собственную, «цеховую». Журнал будет и впредь продолжать на своих страницах этот важный творческий разговор.

Приглашаем к разговору



ЛЕВ ШЕРСТЕННИКОВ, фотокорреспондент журнала «Огонек»:

— Каждый из нас, репортеров, понимает, что сегодня все далеко не просто. Просто — это когда сегодня ты делаешь в точности так же, как вчера. Не знаю, обижу ли я кого, если скажу, что вся наша многочисленная репортерская рать движется давно пробитыми тропами. Довольно этому искать не надо — они перед глазами. Если вся печать в своих корреспонденциях, статьях, очерках резко пошла вперед: меньше стало общих слов, обтекаемости, больше нерва, взволнованности, проблематики, фотография осталась прежней — «сухально возвышенной», словно мы, фотографы, обособились от мира под стеклянным колпаком. Почему? Вопрос этот я задаю прежде всего себе. Те, кто входил в фотографию в начале шестидесятых годов, помнят: основной задачей было победить зализанность и пригласенность торжественной в послевоенные годы постановочной фотографии. Начали «охотиться» за жизнью, почему тогда и возникла мода на «телевики» — удобно снимать, не привлекая внимания. Фотография стала ершистее, живее. И эта живость побеждала и оттесняла чопорность снимков предшествующих лет. Потом фотографии стало не хватать одного лишь живо схваченного момента. Моменты уже выражали определенные взгляды автора, фотография словно прорастала в глубину... Увы! Искомое превращается в найденное, а найденное — в привычное, если хотите, — в новый штамп. Рискуя навредить себе гнев коллег, замечу, последние десять — пятнадцать лет, мы эксплуатируем то, что нашли раньше. Я не говорю о работах фотолюбителей, которые во многом обо-

шли профессионалов не только по форме, но и по содержанию, по тематике снимков. Так что же мешает нам, профессионалам, что же нам вяжет руки? Обычен ответ такой: «Я бы снял, да ведь все равно не напечатается». Верно, могут и не напечатать. Не мы, фоторепортеры, в конечном счете определяем судьбу снимка на полосе. В конечном — не мы, но в начальном — мы! То ли мы предлагаем? То есть мы, к сожалению, предлагаем всегда именно «то». То, подобное чему уже пробовало дорогу на полосу. А часты ли предложения с нашей стороны того, чего еще не было? Вопрос не риторический. Говоря о профессионалах и любителях, я вовсе не склонен забывать, что они работают «в разных весовых категориях». Любитель волен снимать под настроение и что хочет, а профессионал должен выполнять все в сроки и исходя из определенной задачи. Условия неравные, вот почему нередко отличные любители «скасают», получив конкретные редакционные задания. Но и мы, профессионалы, приобретаем все новые и новые необходимые для работы навыки, утрачиваем старые «любительские», а именно — способность фантазировать, искать... Смотришь на наши нынешние фотографии (хотя бы и на страницах «СФ»), которое в целом отражает общее состояние нашего дела) и думаешь: неужто же нас пока что ничего не коснулось, никаких проблем не ставится перед каждым из нас! Ведь это же не так! Видимо, не все мы умеем, не научились! И не кто-то виноват, что не пускает что-то на полосу, а прежде всего мы сами, что не очень-то торжественно своим «новым словом».

Всегда ли мы задумываемся над тем, чтобы тема, данная, конкретная, наша индивидуальная, никем еще не эксплуатированный подход? Во всем комплексе: быть оригинально задуманной, фотографически точно в соответствии с задуманным решенной и, наконец, чтоб результат — смысл, итог не сводился к банальному констатированию того или этого факта. Словом, как хороший журналистский литературный очерк. Прочтешь иной, и

действовать хочется, руки чешутся. А по фотографии пройдешь взглядом — ландшафт. Если не всегда приоткрыто, то словно вне времени. А вот время-то ухватить — никак!

А если это так, то где искать выход? Может, мы, что называется, всем миром и отыщем его. Уж больно бы хотелось, чтоб фотография вновь сумела открыть себя и доказать, что она способна не только на умиленную созерцательность, но и на серьезный разговор.



ВАЛЕРИЙ ХРИСТОФОРОВ,
фотокорреспондент ТАСС:

— Перестройка в фотожурналистике — процесс болезненный, не нужно этого скрывать: мало кто любит ломать что-то в себе, в особенности если это «что-то» с годами дало возможность жить спокойно, без тревог и волнений. Еще труднее говорить о перестройке, имея в виду организацию, где сам взгляд на задачи фотожурналистики, сложившийся много лет назад, стал догмой, тормозящей развитие каждого в отдельности и всех вместе. Мы так привыкли к тому, что чего-то «нельзя», что, обжегшись однажды на молоке, тщательно дуем на холодную воду. Самоцензура — вот наш бич. Говоря так, я имею в виду не целительное в своей основе стремление к строгому отбору, требовательное отношение к своему творчеству, а привычку выбирать дорожку поглаже, самому себе ставить препоны еще на стадии выбора темы. Многие из нас по традиции все еще ждут, что кто-то сверху спустит нам директиву, где ясно будут указаны новые критерии, новые эталоны, новые стандарты, и тогда будет ясно, до каких пределов «можно перестраиваться».

Ох, эта вечная наша беда — сидеть и ждать, когда придут и скажут. Так вот, пока беда эта не стала драмой (а для кого-то — как знать! — и трагедией), не засучить ли нам наконец рукава и самим вырабатывать эти критерии, и эти эталоны? Почему так сложилось, что журналист с авторучкой поднимает важнейшие общественные проблемы, а журналист с фотоаппаратом, в очередной раз поздравив

своего пишущего коллегу с творческой удачей, уныло плетется снимать очередной сюжет, в котором будет все, кроме главного — жизни?

Не могу не сказать и еще об одном аспекте перестройки: нуждается в перестройке система оплаты работы фоторепортера. Я вовсе не уверен в том, что искусственное ограничение заработка способствует творческой деятельности. По сути дела никто не может внятно объяснить, почему за больший объем работы репортер не может получать большую оплату? Боязнь, что все бросится в погоню за длинным рублем? Или забвение принципа «каждому по труду»? Можно представить себе, что существуют опасения, как бы за счет количества не пострадало качество. Но ведь фоторепортер работает не в вакууме — вокруг него (и, что может быть важнее, — над ним) — квалифицированные редакторы, многоступенчатая система проверки и отбора предложенного к печати материала. Так что перестройка — процесс многосторонний, и здесь есть над чем подумать, прежде чем бить в литавры...



ГЕННАДИЙ КОПОСОВ,
заведующий фотоотделом
журнала «Огонек»:

— Смотрю телевизор. Показывают пересадку сердца. С грустью констатирую: ни в одной из заграничных газет фотографий, рассказывающих об этом событии, не будет. Да и откуда им взяться, если никто из фоторепортеров об этом событии не знал, хотя должен был знать, обязан в силу своей профессии. Или уж профессия изменилась? Нет, изменилось отношение к ней, в том числе и отношение самих репортеров. Вот и первейшая, на мой взгляд, задача перестройки — вернуть в кадр событие, причем событие в самом широком смысле — от авткатастрофы и рождения пяти близнецов до акта высочайшей общественной значимости. Верю: вернув событие в кадр, вернем и отношение к фотожурналистике как самому боевому и оперативному жанру фотографии.

Честно сказать, мне кажется,

что во многом процесс перестройки должен помочь вернуть каждому репортеру «лица необщее выражение», вернуться к найденному много лет назад классиками советского репортажа и теперь забытому. Надо ли говорить, что оно не само забылось, оно умерло естественным путем, а было постепенно отодвинуто в сторону с помощью мелочной регламентации, а порой — чего греха таить — и откровенного администрирования, нажима. Призывы уделить максимальное внимание человеческому фактору родились не на пустом месте — человек был и остается главным объектом в системе наших общественных отношений. Но пока мы здесь мало чем можем похвастаться — красивые, технически безупречно сделанные «индустриальные» кадры отнесли у нас человека на задний план. Вот о чем не следует ни на минуту забывать: перестройку в фотожурналистике нужно рассматривать в контексте всеобщей перестройки. Стало быть, масштабность процессов, происходящих в обществе, должна неминуемо повлечь за собой и масштабность перестройки в нашем деле — полумерами здесь не обойтись. Не думаю, чтобы кому-то удалось сгорнеть от этого процесса за броней заслуженных наград или общественного признания, какой бы надежной она ни представлялась сегодня. Предложение высказаться на страницах «СФ», признаться, застало меня врасплох: только что заступил на пост заведующего фотоотделом журнала «Огонек» — и сразу почувствовал, как нам не хватает инициативы — и той, что «сверху», и той, что «снизу». А вообще-то нам пора всерьез пересмотреть отношения «верхов» и «низов» в нашей прессе — демократизация только тогда станет полной, когда будет опираться на прочный фундамент взаимной инициативы.



ВЛАДИМИР ВЯТКИН,
фотокорреспондент АПН:
— Думаю, что не открою секрета, если скажу, что каждый из нас, достаточно долго проработавших в фотожурналистике и до-

бавшихся определенных успехов на избранном нами поприще, рано или поздно задумывается о недостатках и пробелах в собственном образовании. Что поделать — система воспитания будущих фотожурналистов не была совершенной в дни нашей молодости, не стала таковой, к сожалению, и сегодня. Потому мне и кажется, что главная задача перестройки, как я ее понимаю, — перестройка системы воспитания, подготовки тех, что придет нам на смену. И я мечтаю, что смена наша будет более образованна, чем мы, причем образование это не должно быть просто суммой добросовестно усвоенных сведений.

В известной степени мне повезло: я не только могу сожалеть о собственном несовершенстве, но и имею возможность готовить себе смену, как говорится, собственными руками: вместе с преподавателем факультета Б. Н. Головкин руководжу творческой мастерской на факультете журналистики МГУ. С самого начала идея была такова: не выдавать знания студентам «порционно», а вести их с первого до пятого курса, целиком и полностью отвечая за их профессиональную подготовку, отвечая к тому же персонально за каждого (уж больно непродуктивен оказался «коптовый» подход к решению проблем профессионального воспитания). Отсюда и одна из важных задач: определить (по возможности на более ранней стадии) пригодность наших воспитанников к работе в определенной организации — агентстве, газете, журнале и т. д. Учитываться должны два фактора — требования, предъявляемые этими организациями, с одной стороны, и склонности, способности будущего репортера — с другой. Принцип воспитания и обучения, которого я придерживаюсь, прост: оценка моих собственных работ и работ моих коллег на профессиональном языке и общение со студентами как с коллегами, не будущими, а уже состоявшимися. И еще я настаиваю, чтобы мне возражали, ибо не почитаю молчаливо-добросовестную исполнительность особой добродетелью. Словом, на ближайшие годы программа (если не считать собственно репортерской работы) такова: «учитель, воспитай ученика, чтоб было у кого потом учиться». А необходимость в учебе ощущаю постоянно. Да и перестройку, как верно замечено, начинать нужно все-таки с самого себя.

Край наш северный

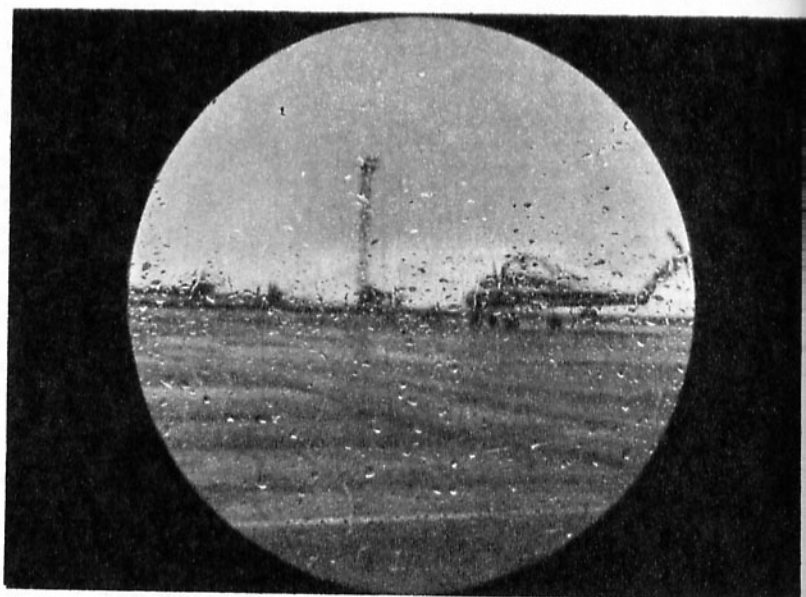


ФОТО НИКОЛАЯ ЕФАНОВА



Николаю Ефанову 35 лет. Он — авиаштурман I класса, живет в Ухте, летный стаж — 11 лет, фотолубительский — 20... Предоставим слово автору снимков, который, будучи в Москве, побывал у нас в редакции.

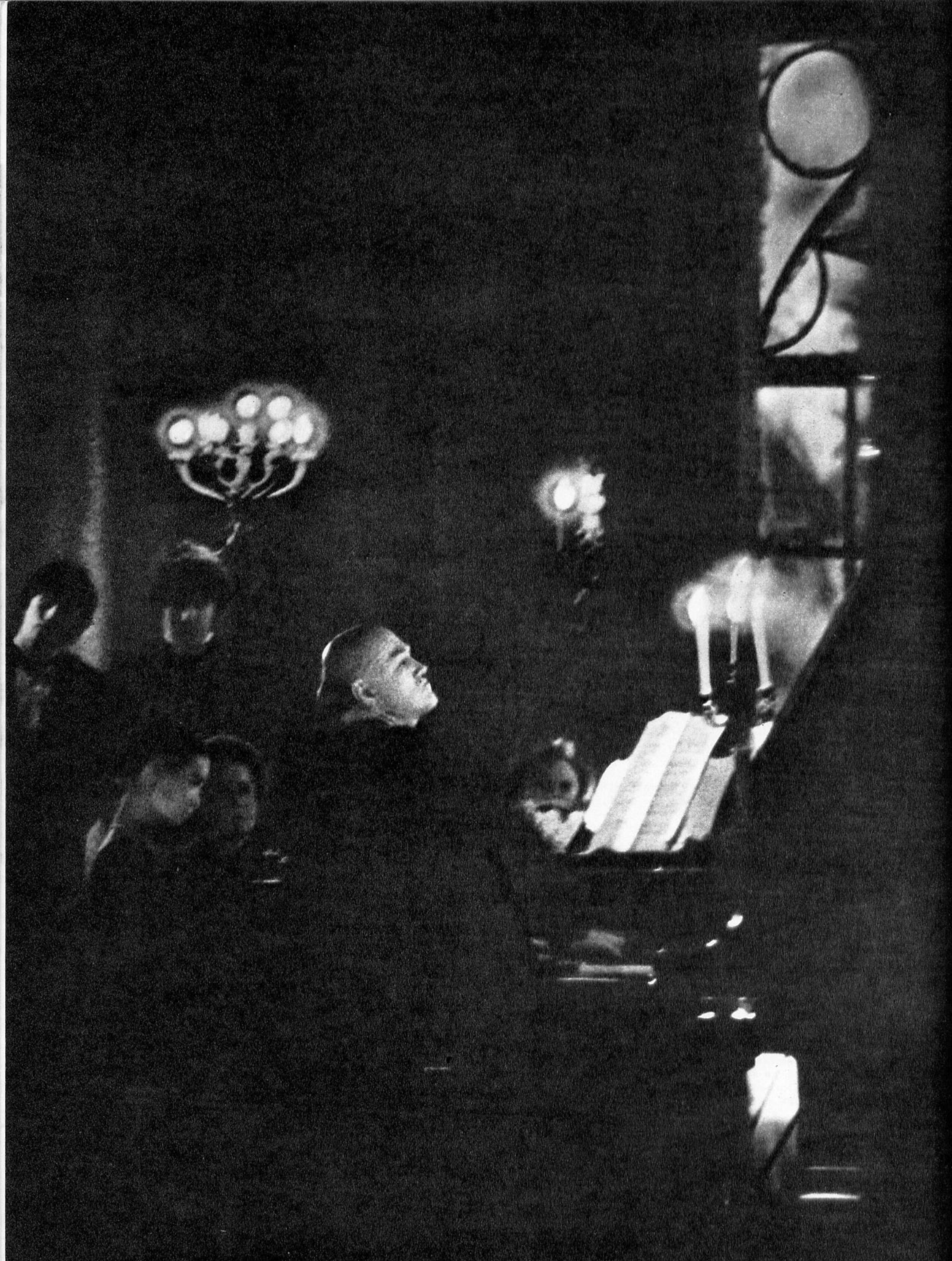
— Снимаю я давно, со школы, и московский топографический техникум окончил по специальности аэрофотосъемка, да ведь фотография фотографии разная. «Прозрел» я только три года назад. На семинаре в сыктывкарском фотоклубе «Парма» познакомился с хорошими фотографами. Мне открылась художественная ценность и публицистическая значимость их фотографий. Вернулся в Ухту, стал изучать

творчество мастеров светотписи, набрал в библиотеке книг по искусству, эстетике, психологии, музыке. Да, как это ни странно, фотография помогла мне лучше понять классическую музыку...

В общем, я стал совсем по-другому смотреть на фотографию и на свое в ней «предназначение». Мне захотелось показать нашу сегодняшнюю жизнь и работу моих земляков. Профессия позволяет бывать в разных точках Севера — на полуострове Ямал и мысе Харасавэй, в Воркуте и Тюмени, Инте и Уренгое, в местах, которых и на карте-то еще нет, где все начинается с нуля. Наши грузовые вертолеты МИ-6 — «мишутки», как их ласково зовут авиаторы,

развозят по буровым районам рабочие смены, а кроме того, оборудование, грузы, продукты, спецодежду — словом, все, что нужно для жизни буровиков, нефтяников, изыскателей. Эта работа дает возможность широкого общения с людьми. Она подарила мне много друзей среди авиаторов, геологов, инженеров, врачей, нефтяников, радистов. Главное для меня в человеке — его ревностное отношение к своему делу, его надежность. Здесь, на Севере, таких людей большинство. Штатные фотокорреспонденты приезжают к этим людям «на часок, другой». Мне это неинтересно. Живу жизнью тех, кого снимаю, хочу быть им необходимым. Знаю, что и к

моим снимкам они относятся доверительно, потому что я им — не посторонний. Убедился в этом на своей выставке «Край наш северный», которая прошла в Сыктывкаре и в Ухте. Приметы времени, черты современника — как их увидеть и оценить? Жизнь на Севере течет быстро, растут буровые, возникают новые поселки, города, и скоро то, что сегодня видит глазок фотокамеры, станет историей. Конечно, надо побольше снимать. Честно говоря, к своей главной теперь теме «За большую нефть Сибири» я пока только приступил. И если будете публиковать мой фоторассказ, не давайте ему броских названий. Пусть будет просто — «Начало темы».



Слушая музыку

Анатолий Гаранин — признанный мастер событийного и политического репортажа, в золотой фонд нашей журналистики входят его военные снимки и социальные фотоочерки. Но, пожалуй, не меньшей известностью пользуются многие его кадры, посвященные театру и музыке. Музыка рано вошла в жизнь Анатолия Сергеевича Гаранина. Он вспоминает, как, переехав с родителями в большой, «уплотненный» революцией московский дом, впервые услышал заворожившие его звуки фортепьяно. Он до сих пор благодарен своим соседям, которые в трудные двадцатые годы учили его, полуголодного мальчишку, сына красноармейца, играть на рояле. На первые свои заработки покупал он билеты в Большой зал консерватории, ставший для Гаранина позже не только «храмом музыки», но и местом активной и счастливой творческой работы. Здесь, начинающим репортером, снимал он репортаж о первом конкурсе дирижеров, отмеченный премией журнала «Советское фото»; сюда суровыми военными зимами приходил фотожурналист, вернувшись из фронтовых командировок; здесь, уже известным фотомастером, создавал свои фоторассказы о конкурсах имени П. И. Чайковского; в консерватории познакомился со многими знаменитыми музыкантами, портреты которых украшают сегодня его авторскую коллекцию.

Среди профессиональных фотожурналистов бытуют две точки зрения на съемку музыкальной темы. Одни считают ее простой, «самоигральной»: музыканты эмоциональны, пластика их выразительна, сценический реквизит достаточно эффектен. Другие говорят, что такие съемки чрезвычайно сложны, поскольку образный строй музыки не поддается «переводу» на язык пластических видов искусства.

По мнению Анатолия Гаранина, здесь все зависит от цели, которую ставит перед собой фотограф. Сам он всегда стремится к синтезу: донести до читателя достоверную информацию о событии музыкальной жизни, но при



МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВЕЧЕРА НА ВОЛХОНКЕ

ФОТО АНАТОЛИЯ ГАРАНИНА



этом обязательно воссоздать его атмосферу и свое личное, порожденное им настроение. Поэтому ключ к решению музыкальной темы он всегда ищет в раскрытии психологических состояний музыкантов-исполнителей и их слушателей.

Недавно по заданию журнала «Советский Союз» фотожурналист снимал цикл музыкальных вечеров, проводившихся в Москве в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Знакомая читателям с фрагментами этого материала, мы приводим краткий рассказ Анатолия Сергеевича о работе над ним:

— «Музыкальные вечера на Волхонке» вызвали огромный интерес поклонников классической музыки. Число желающих попасть на концерты во много раз превышало вместимость зала.

Такой успех не удивителен: под сводами пушкинского музея прекрасная музыка звучала в исполнении прекрасных музыкантов. Достаточно сказать, что одним из организаторов «Вечеров» и их участником был народный артист СССР Святослав Рихтер — пианист, по масштабу своего дарования стоящий в первом ряду всемирно известных корифеев исполнительского искусства.

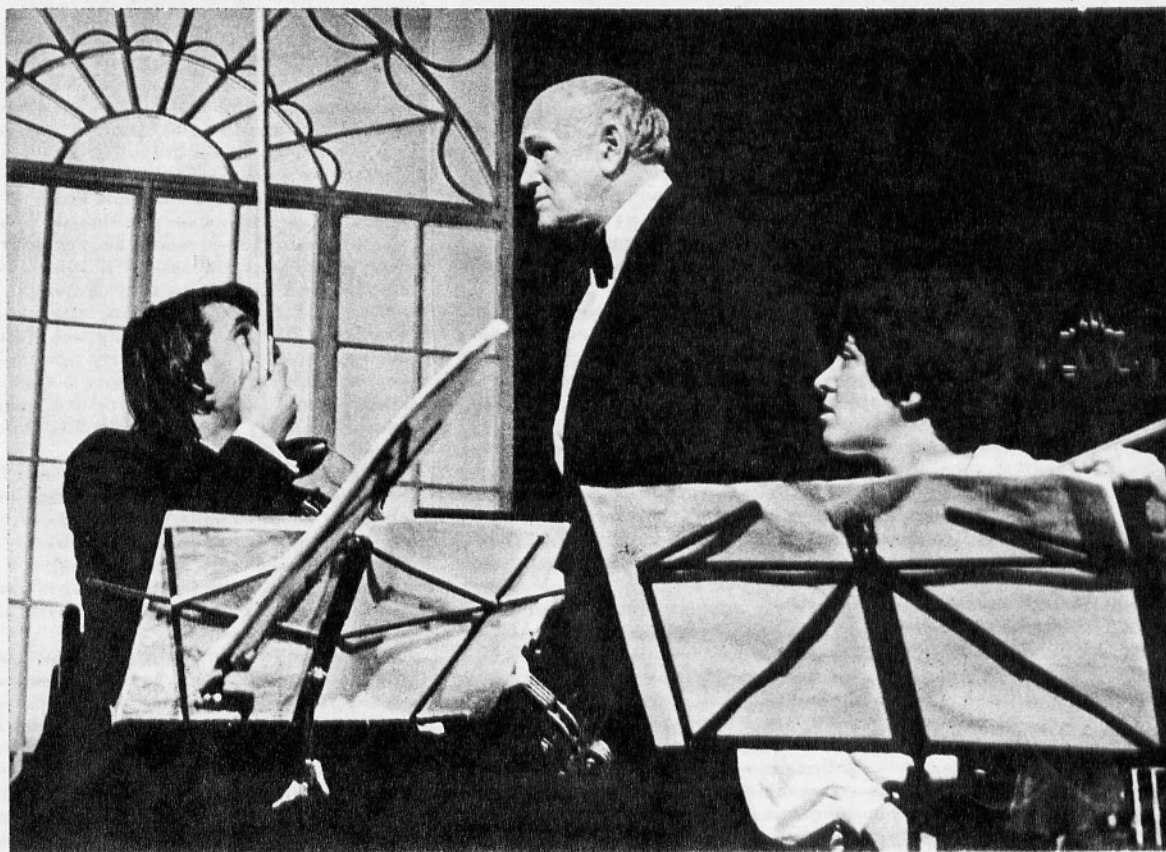
Естественно, что именно Рихтер и стал главным героем моих съемок. Причем мне хотелось, чтобы фотографии отразили не только творческие эмоции, но и человеческие качества знаменитого пианиста, его характер.

Как всегда, снимая музыкантов, я не мог оставаться только профессиональным репортером. Музыка захватывала меня, порой, к сожалению, даже заставляла забывать о съемке. Но дело в том, что, работая, я не просто слушаю музыку, а «переплавляю» ее в себе, стараюсь вкладывать радость от нее в свои снимки.

Особую атмосферу «Вечерам» придавала синтетичность зрительно-слухательских восприятий: до концертов и в антрактах зрители имели возможность «общаться» с великими произведениями мировой живописи.

Что касается сложностей организационного и технического порядка, которые пришлось преодолевать, работая над темой, то для профессионала не должно быть понятия «невозможно снять»: все, что видит глаз, может воспроизвести и фотография...»

ФОТО АНАТОЛИЯ ГАРАНИНА



МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВЕЧЕРА НА ВОЛХОНКЕ

«Московский комсомолец»:

магнит газетной полосы

Вот вечная загадка для газетчиков. «Картинка» на хрупком, тонком, так быстро желтеющем листе — что она дает, если перестает служить только иллюстрацией как таковой? В самом деле, давайте задумаемся над привычным. Пока фотография появляется в газете с той главной целью, чтобы сделать более убедительным текст, более наглядными мысли и факты, предъявить читателю воочию субъект или объект журналистского рассказа, — все как будто ясно. Снимок необходим. И, разумеется, необходим высококлассный, истинно профессиональный зримый образ. Но следует с самого начала заметить, что понятие «иллюстрирование текста» отнюдь не однозначно. Предъявить читателю, скажем, лицо героя очерка можно по-разному. Можно, если речь идет о плотнике, дать персонажу для вящей наглядности в руки рубанок. А можно попытаться — вслед за пишущим журналистом — и снимающему журналисту взглянуть в глаза, обнаружить в этом человеке незаурядную личность, натуру, достойную знакомства с тысячами или даже миллионами людей, читающих газету. К размышлениям о принципах и методах фотоиллюстрирования мы в этих заметках еще вернемся, а пока обратимся к тому самому вечному вопросу. Причем сделаем это на вполне конкретном примере, рассмотрев фоторяд в старейшей советской молодежной газете «Московский комсомолец».

Специфика «Московского комсомольца» непростая и любопытная. Обладая весьма скромным штатным расписанием и гонорарным фондом, ограничивая круг своих интересов жизнью молодежи Москвы и Подмоскovie, располагая, как правило, кадрами начинающих, не все умеющих журналистов, газета вынуждена постоянно конкурировать с изданиями мощными и солидными. И борьба за читателя всегда была острой проблемой редакции этого печатного органа, быстро реагирующего на события и умонастроения, старательно избегающего любого рода рутины. И фотография — традиционно — служила действенным средством формирования именно такого лица газеты.

Но помогают ли «картинки» увеличивать число подписчиков? Ведь все-таки те, кто приходят осенью на почту и заполняют абонемент, хотя прежде всего получают с доставкой на дом информацию определенного рода: деловую, идеологическую, экономическую, спортивную, искусствоведческую, молодежную... Не следует ли из этого, что фотография в газете должна быть строго подчинена текстовому содержанию, проще говоря, выступать лишь в роли иллюстрации?

В «Московском комсомольце» с такой постановкой вопроса решительно не согласны. В этом убеждают номера газеты, взятые наугад, поскольку формирование изображения на полосе здесь ведется достаточно последовательно и любой временной период способен дать весьма полное представление обо всем фоторяде «МК».

Первое ощущение было таким: броско, ярко, осмысленно. Нравится, хотя делается все «наоборот». Те, кто выпускает в свет эту газету, ничуть, похоже, не озабочены приданием фотографии подчиненного положения на полосе. Напротив, они, как говорится, со всем пылом молодости стремятся сделать фотографию как минимум явлением самостоятельным, а как максимум просто главным.

Не все, конечно, можно считать здесь изобретениями. Более того, заметно, что журналисты «МК» активно используют новейшие достижения мировой журналистики и даже «хорошо забытое старое». Но почему бы, собственно, им этого и не делать?

Фотография плюс рисунок, плюс шрифт. Привычному наборному заголовку здесь сплошь и рядом противопоставляют заглавие — изображение. Очерк на моральные темы назван «Не очень важная персона». А выглядит это так: шрифт заголовка наложен на тревожную по эмоциональной окраске фотографию, где виден силуэт юноши возле дерева с голыми ветвями. Понятно, что это — не портрет героя, а некий образительный символ сложной нравственной проблемы. Мимо такой «подачи» материала не пройдешь взглядом.

В одном из номеров опубликованы воспоминания ветерана комсомола, названные «Вечный двигатель». И вновь — броский заголовочный шрифт наложился на фотоколлаж, изображающий скрещение стальных магистралей, метал-

лических конструкций. Эта индустриально-романтическая графика сразу же сообщает читателю о сути и пафосе публикации.

Фотоотд. Снимок, например, такой: на садовой скамеечке сидит пожилой человек в кепочке, а рядом с ним стоят на задних лапках и пританцовывают две собачки. Это ведь единственная фотография на странице, которая называется «Резонанс» и посвящается переписке с читателями... Почему? Да нипочему. Субботний номер газеты. Фотография симпатичная, человеческая, чуточку смешная, чуточку грустная.

Сама идея чрезвычайно, на мой взгляд, добрая и полезная, я бы сказал, молодежная. Пусть молодые (а может быть, и не очень молодые) читатели увидят в своей газете не только румяно-бодрые беззубые лица. Пусть поглядят в выходной день на одинокого, как видно, хорошего человека, которого любят зверушки. Возраст аудитории «МК» как раз такой, когда человек не чужд лирике.

Можно только поражаться энтузиазму и творческой неутомимости людей, которые еженедельно выпускают столбец, состоящий из четырех-пяти рекламных плакатов. Не всегда сюжеты этой «афишной тумбы» достойны аплодисментов, но попадаются, и довольно часто, остроумные и образительные «ходы». Из угла в угол рекламного прямоугольника несется велосипедист, лицом к нему обращен Некто. У каждого из рта вылетает этакое облачко пара, пространство для слов и мыслей, точно в комиксах. «Вы на «Жестокый романс»? — спрашивает стоящий. «Нет, — отвечает торопливый велогонщик. — На вечер цыганской песни в подольском ДК завода им. Калинина». Под картинкой — подпись: «27 июля в 20 часов».

Или, скажем, объявление о подписной кампании. Нарисован условно киоск «Союзпечать», качающийся под напором дружной братии регбистов (это уже фото). Надпись гласит, что подписка на «МК» проходит без ограничений! Смешно. И симпатично. Почему-то такая самореклама не вызывает досады и раздражения...

Фотоочерк — жанр вообще-то в газете редкий, зато вполне уместный в обильно иллюстрированном журнале, где фотография получает достаточно простора для выражения неспешного «фотофильма» со своей драматургией. А в газете-однодневке заниматься такой работой обыкновенно просто недосуг.

Но... фотоочерк «Жара в Москве» — я не поленился считать — 17 снимков, расположенных блоками на всех четырех полосах — беспрецедентно! И это именно очерк, а не хаотический «вулканический выброс» кадров, объединенных одной темой. Все фотографии выполнены одним автором. И они дают весьма яркое представление о ярком дне нашей столицы. Девушка ест мороженое так счастливо и самозабвенно, что даже белых потехов с ладоней не вытирает. Малыши ловят в пруду какую-то живность бадминтонными ракетками. Брызгают друг в друга из питьевого фонтанчиков веселящиеся молодые люди. Ведут свой нескончаемый и только им понятный разговор влюбленные... Снимки сопровождаются коротким текстом наподобие титров, но в том, пожалуй, нет нужды — и так все ясно. Лето. Тепло. Каникулы. Москва. Очень хорошо. Психологический портрет. Ну просто так, потому что надо чем-то украсить «Литературную страницу» — вдруг огромный снимок. Писатель Виктор Астафьев. Как много говорит внимательному взгляду само это лицо, этот прямой, серьезный и печальный взгляд!

Или другой портрет. Актриса Алена Беляк. Казалось бы, типичный салонный вариант. Загадочный взгляд, тоненькая цепочка на обнаженной шее, приоткрытый наклон головы. А неплохо, очень неплохо сделано — и с пониманием натуры, и со знанием законов жанра, и с еле уловимым чувством юмора. Вот еще одно подтверждение старой сентенции: нет плохих жанров, есть неудачные творения. В данном случае — удачное.

Пейзаж. «МК» не чужд природолюбию, но неожиданно для масштабов этой газеты пейзажи в ней довольно скромно. Небольшой, уютный снимок рядом с заметкой о прогнозе погоды, а воспринимаются пророчества синоптиков уже совсем иначе. Газета словно бы говорит читателям: у природы нет плохой погоды...

Фоторепортаж. Вот этот вполне традиционный жанр газетной фотографии почему-то в «Московском комсомольце» производит несколько меньшее впечатление, чем некоторые другие. Может быть, молодым фотожурналистам недостает точности, прицельности, строгости в отборе снимков, а еще до того — в выборе событий, достойных фоторепортажа. Во всяком случае оперативный, горячий, острый, выразительный репортаж газете еще предстоит развивать — жизнь такова, что молодежному изданию без фотоотчета об интересном, значительном событии не обойтись.

И снова хочу вернуться к некоторым экстравагантным методам иллюстрирования текстов, что приняты на вооружение в газете. Вот вам, пожалуй, творческая задача: как оформить полосу, целиком посвященную участию комсомола Подмосковья в строительстве молодежных жилых комплексов (МЖК). Сама проблема эта интересует многих, особенно не достигших возраста, когда трудности с квартирой так или иначе разрешаются. Вопросов вокруг МЖК куда больше, чем ответов.

Так как же иллюстрировать рассказ на такую тему? Легко представить себе здесь два-три снимка, показывающих какой-то конкретный комплекс, скорее всего благополучный. А проблемы, тугой узел неувязок — как показать? «МК» сделал это с помощью коллажа, монтажа нескольких разных фотографий, изображающих угол строящегося дома, улыбку девушки, лист ватмана на чертежном кульмане, строителя в каске, макет будущего дома. Закручено довольно лихо — рождается ощущение и бурного, динамичного процесса, и заинтересованности в этом деле молодых, и нагромождения сугубо строительных факторов, и некоей головоломки. А чтобы у нас не осталось сомнений в том, как относится редакция к избранной теме, на полосу помещены еще два снимка — в правом верхнем и левом нижнем углах — силуэты двух юношей, поглощенных раздумьями.

С изобретательностью, достойной уважения и, я бы сказал, исследования, сотрудники газеты ломают привычные прямоугольные рамки фотографии — снимки ложатся на полосу веером и цепочкой, обрывком фотоленты и ленточкой, кадры даются «в отрывку», когда все лишнее на снимке убирается, мы видим фотографии, обрезанные кругом или овалом, треугольником или «сапогом». Они, эти молодые журналисты, делают все, что можно, а сплошь и рядом, что, казалось бы, нельзя. Казалось бы...

«Знание своей аудитории, — говорит редактор «Московского комсомольца» Павел Гусев, — это непереносимое и очевидное условие успешной работы в газете. «Московский комсомолец» выпускается для столичной и подмосковной молодежи, образованной, восприимчивой ко всему новому, не любящей штампы. И если мы хотим привлечь к своей газете внимание именно этих людей, если хотим убеждать их, влиять на мировоззрение, хотя бы просто заставляя дочитать статью до конца, то мы обязаны думать о яркой, современной, небанальной иллюстрации.

У нас сложилась на редкость сильная и талантливая творческая группа: заведующий отделом иллюстрации Сергей Жабин, фоторепортеры Александр Астафьев, Евгений Матвеев, Александр Потапов, художник Владимир Хаханов да плюс еще целая армия внештатных фотокорреспондентов и целый клуб карикатуристов-любителей. Я бы не сказал, что нам удается все, к чему стремимся. Хотя серьезные в прямом и переносном смысле фотографии мы стараемся не печатать. А главное, очень не хотим замыкаться в рамках уже испытанных приемов и методов, внимательно изучаем опыт старших товарищей, особенно работающих в журналах с высокой изобразительной культурой. Не видим ничего зазорного и в том, чтобы творчески осваивать находки зарубежной прессы. Словом, как и положено нам по возрасту, по самому названию газеты, видим свой долг в том, что демонстрируем страницы этой газеты.

Многому стоило бы поучиться редакторам других молодежных изданий у старейшины печати для юношества. Но стоит побывать где-то в командировке и подойти любопытства ради к газетному стенду, как испытываешь разочарование. Просто не верится, что нельзя отыскать в целой республике или области нескольких современно мыслящих молодых людей с фотоаппаратом. Спрос на таланты, я уверен, непременно рождает и предложение. Чего, к сожалению, отнюдь не обнаруживают сегодня иные молодежные издания.

Да разве только в них, в республиканских и областных комсомольских газетах дело? К большому огорчению, заметный дефицит выигрышных изобразительных идей и современных методов иллюстрирования испытывают самые серьезные и уважаемые наши издания. Речь не о том или ином удачном либо неудачном фотоснимке или фоторепортаже. Прежде всего говорить надо, наверное, о месте на полосе, которое выделяется в газете для изобразительного ряда, и о том, как это место используется.

Ибо печать наша, переживающая ныне период обновления и перестройки вместе со всеми остальными сферами жизни общества, должна более ответственно и серьезно воспринимать веления времени и во всем, что касается судьбы фотографии в прессе.

С. ВИШНЯКОВ

Классика фотоискусства: новое трехтомное издание



Впервые в нашей стране создается капитальное издание, посвященное истории советского фотоискусства. Эту благородную задачу поставило перед собой издательство «Планета».

В три тома «Антологии советской фотографии» (том I: 1917—1940; том II: 1941—1945; том III: 1946—1987) войдет более полутора тысячи снимков примерно двухсот авторов. Из необъятного моря фотоизображений, сделанных за семь десятилетий лучшими советскими фотографами, отбираются кадры, проверенные временем, ставшие классикой фотоискусства и фотопублицистики, зримой памятью истории. Первый том антологии уже вышел из печати*. В книге воспроизведено 394 фотографии 34 авторов. Это уникальные кадры, снятые в октябрьские дни 1917 года в революционном Петрограде, и кадры бесценной фотографической Ленинианы, созданные П. Оцупом, Я. Штейнбергом, В. Буллой, П. Жуковым, М. Наппельбаумом. Это произведения образной фотопублицистики 20—30-х годов, посвященные важнейшим событиям социалистического обновления жизни: строительству Магнитки, Кузбасса, Днепрогэса, первым автомобильным и тракторным заводам, колхозам и совхозам, новому быту, ликвидации неграмотности, героям освоения Арктики...

* Антология советской фотографии. 1917—1940. Том I. (Редакционная коллегия: Ан. Вартаков, О. Суслова, Г. Чуданов. Составители: Л. Ухтомская, А. Фомина. Вступительная статья Гр. Оганова). — М.: Планета, 1986.

В книге персонально представлено творчество летописцев первых пятилеток: А. Родченко, Б. Игнатова, Н. Петрова, А. Шайхета, М. Альперта, Г. Зельмы, Д. Дебабова, Г. Петрусова, Б. Кудоярова, О. Игнатова, С. Фридлянда, А. Скурихина, И. Шагина, А. Шишкина, Я. Халипа, М. Маркова-Гринберга, Е. Лангмана, М. Озерского, В. Темина. Достойное место отведено и мастерам так называемой живописной школы, художникам светописы Н. Андрееву, Ю. Еремину, Н. Свищову-Паоле, В. Улитину, П. Клепикову, С. Иванову-Аллилуеву, А. Штеренбергу, А. Гринбергу, А. Хлебникову, М. Сахарову. Подборку снимков каждого автора предваряет небольшая статья, в которой рассказано об основных этапах жизни и творчества фотографа, о его тематических и стилистических пристрастиях, о месте, которое он занимает в богатом фотографическом наследии. Второй том антологии недавно сдан в производство. Он посвящен советскому фронтовому фоторепортажу, созданному в годы Великой Отечественной войны. В книгу вошло около 350 фотографий фотокорреспондентов Совинформбюро, ТАСС, центральных и армейских газет. Выход этого тома в свет ожидается в конце нынешнего года.

Издательство приступило к подготовке заключительной книги антологии. Третий том будет самым объемным. Он посвящен последним четырем десятилетиям развития советской фотографии.

Владимир Шевченко Глава из книги



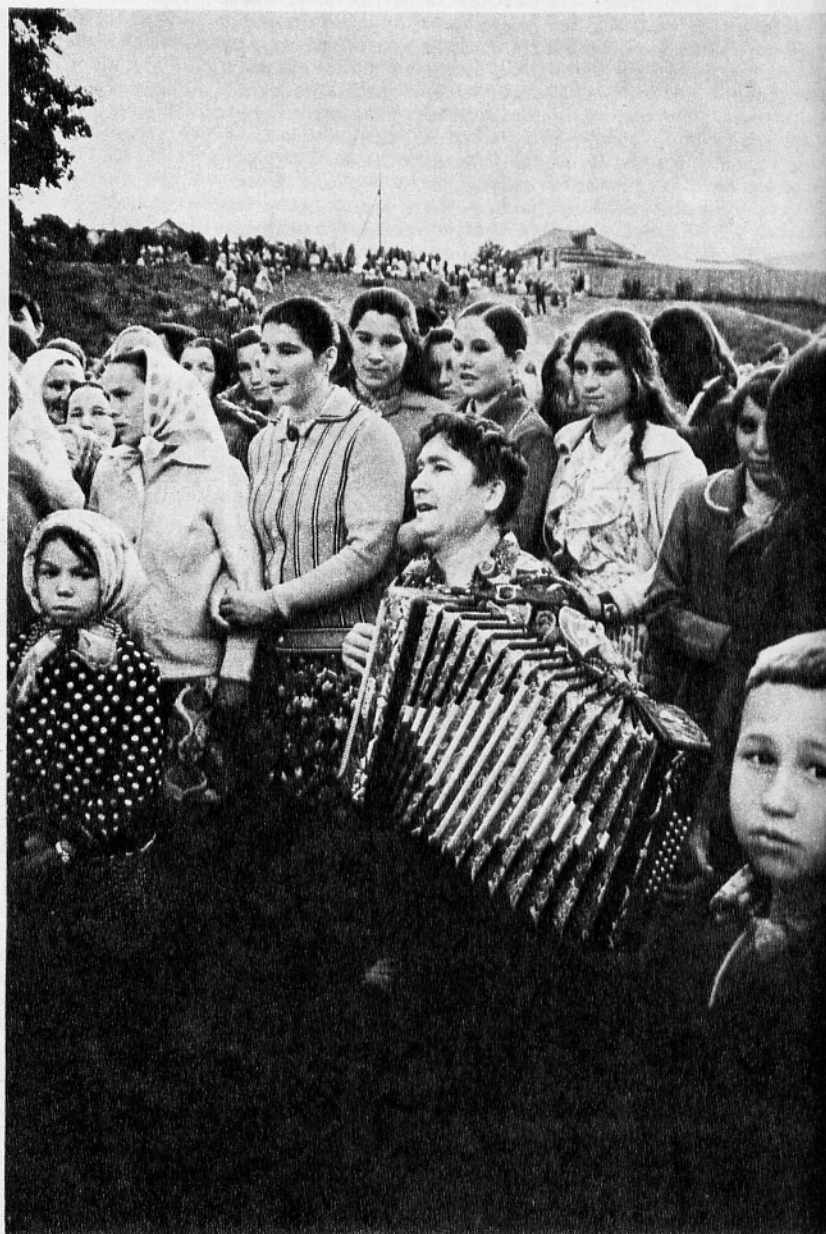
Ф. ГУБАЕВ

Люди с фотоаппаратами сегодня потянулись в деревню. Горожане, увлекающиеся фототворчеством, вдруг осознали, насколько это интересно — снимать там, где в словосочетании «человек и природа» союз «и» соединительный, а не шлагбаум, разделяющий оба бытования.

Раньше село снимали, как правило, две категории фотографов: местные фотолюбители или же приезжавшие по редакционным командировкам фоторепортеры. Случай с Фаритом Губаевым другого плана. Житель Казани, активный участник известной в стране фотогруппы «Тасма», профессиональный фотожурналист снимает деревню, что называется, по зову сердца, руководствуясь своими личными творческими устремлениями.

С чем же все-таки связано паломничество на почву деревенскую? Ответы на этот вопрос поразительно схожие у самых разных людей. Не составил исключения и Фарит Губаев: «Привлекают в селе, в сельских людях открытость, обнаженность чувств, их взаимоотношения друг с другом. Они, может быть, внешне покажутся иногда и излишне прямолинейными, но зато проблемы повседневного бытия здесь решаются проще и естественнее, нежели в городе». На этом можно было бы поставить точку и пригласить читателя к неторопливому рассматриванию фотографий, сделанных в деревне с теплым названием Курочкино.

Но постараемся все-таки понять истоки интереса фотографа из Казани к сюжетам, возвращенным и прописанным не на асфальте и бетоне, а на зеленом покрове под голубым небом. Мы знаем Губаева как художника интересного, нестандартного, острого, упрямо и последовательно фиксирующего жизнь непридуманную. Знаем его в основном по выступлениям на художественных фото-выставках. Пресса, к сожалению, сегодня еще редко показывает нам деревню в том ключе естественности и неприглаженности, который столь дорог Фариту. Несколько раз он пробовал предложить свои сельские сюжеты в газеты (уже будучи профессионалом в фотожурналистике). От-



ИЗ СЕРИИ «ДЕРЕВЕНСКИЕ ЗАРИСОВКИ»

ФОТО ФАРИТА ГУБАЕВА



казы были самые... доброжелательные: «Все само-бытно, интересно, но сам понимаешь, газета не это нужно».

Понятно, что мой первый вопрос, адресованный Губаеву, был сформулирован так: «Курочкино снималось по заданию?» Он рассмеялся, а потом стал серьезно объяснять.

«Тема жизни людей на земле всегда была основной для меня. Даже тогда, когда я работал в городской вечерней газете. Я, кстати, очень благодарен ей за репортерскую выучку, за ее изнуряющий динамизм. Но я всегда искал мало-мальской возможности снимать за пределами города. А началось это давно, когда впервые довелось снимать наш татарский праздник сабантуй. С тех пор, заразившись, каждый год в свои творческие планы включаю июньский сабантуй. Что касается деревни Курочкино, то никакого задания не было. Приехал к своему другу, фотографу из Зеленодольска А. Семенову, и мы случайно попали на свадьбу в Курочкино. Сельская свадьба в каком-то смысле тоже сабантуй. С той лишь разницей, что последний знаменует окончание полевых работ, а свадьба — начало новой жизни. Но и здесь и там люди проявляют себя открыто и свободно, дают волю своим эмоциям, чувствам. Если это и театр, то театр народный, где лицедейство совершается в удовольствии, в охотку и актерам, и зрителям.

Фарит снимал, скорее, не «обязательную программу» свадьбы, а ее человеческое окружение, не участвующее непосредственно в торжественном обряде. Ему было интересно и то, что в небольшой деревушке на свадьбу сошлись буквально все жители села (а так оно обычно и бывает) и те, кто покинул когда-то эти края, а на праздник приехал к землякам.

Никакого предварительного плана съемки у Губаева не было. Впрочем, это его принцип работы с камерой (если, конечно, съемка не журналистская). Наверное, так записывают в записную книжку пришедшие вдруг на ум мысли, строчки.

Губаев предпочитает съемку-импровизацию: неожиданность встреч, контактов между людьми. Он любит фиксировать не пик драматических ситуаций и судеб, а их спокойное развитие во времени и пространстве.

Основное для него профессиональное, да и человеческое правило — держаться чуть в стороне, не выходить «в гущу», не красоваться

с камерой у всех на виду. «Чем открытее человек, чем меньше он чего-нибудь стыдится или боится, тем менее желания вызывает у людей дотронуться до того места, которое он бы хотел, чтоб не трогали». Уверен, что под этими словами Василия Шукшина Фарит подписался бы не колеблясь.

Надо понять правильно, речь идет не о «скрытой камере», которую с недавних пор снова стало модно ругать за бестактность, а ее хозяина — за неумение наладить отношения со снимающимися. Губаев предпочитает снимать камерой «открытой». Причем работает «полным кадром», иначе говоря, кадрирует при съемке, а не в лаборатории.

Необходимая техническая подробность: Губаев взял с собой одну только «зеркалку» с одним только «широкоугольником». Облегченный вариант? Фарит полагает, что фотограф, обвешанный камерами, становится волей-неволей чужаком, этаким пришельцем на любом событии, а уж на свадьбе тем более.

«А сменные объективы?» — спрашиваю я его. «Не было нужды. Начинаешь лихорадочно менять «фокус на фокус» и многое пропускаешь». А режиссерское вмешательство? Ответ дают сами фотографии. Вмешательство минимальное, не нарушающее хода жизни, которая и на таком шумном празднестве продолжается рядом с будничной. Да, часто у Фарита люди смотрят в объектив, но каким-то боковым зрением, словно глазом отмечая проход соседа по деревне.

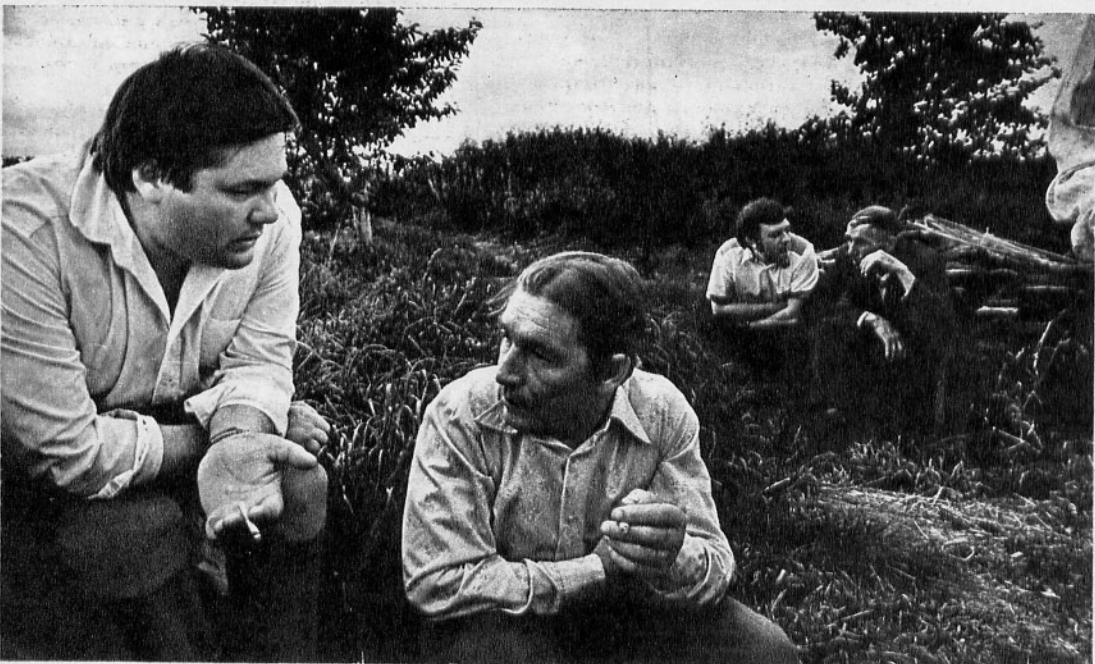
Строго говоря, не получилось здесь репортажа, серии, очерка в их каноническом понимании. А может, мы мыслим по-старому? Обязательно подавай завязку, кульминацию, развязку. Мне кажется, сегодняя на смену серийной «укомплектованности» приходит полифония зарисовок, где чуть не каждая может претендовать на роль контрапункта, а вкупе они дают то самое обобщение, которое, наверное, необходимо в съемке развернутой, многокадровой. И все-таки у Губаева, на мой взгляд, есть в этой свадебной подборке снимок, который восклицательным знаком завершает и



**ФОТО
ФАРИТА ГУБАЕВА**

ИЗ СЕРИИ
«ДЕРЕВЕНСКИЕ ЗАРИСОВКИ»





обобщает все в тот день в деревне происшедшее. Хотя нет тут ни людей, ни свадьбы. Перекатытая с холма на холм, застыла у горизонта деревня Курочкино, каких сотни тысяч. Фарит рассказывает, что ее считают неперспективной — молодежь уходит. Этой проблемы фотограф не коснулся — отдельный разговор. Он приехал на свадьбу и только. Но видится нам в панораме, запечатлевшей многоголосие изб, гомон курятников, тихие неспешные разговоры на завалинках, маленькая общность в беспредельной России. Понятны нам и раздумья художника, которому «большое видится на расстоянии».

Съемка Фарита Губаева вполне характерна не только для него лично, но и для всей казанской фотогруппы «Тасма», бесспорным лидером которой он является. Журнал уже писал об этом коллективе единомышленников. Они давно придерживаются принципов «чистой» фотографии. Казанцев в той публикации назвали фотографической школой. Можно спорить о правомерности столь высокого термина. Но одно неоспоримо — здесь активно думают о том, как выйти на передние рубежи поисков в современной художественной фотографии.

...Фарит мечтает когда-нибудь сделать фотокнигу под условным названием «Земля и люди». Материала уже собрано предостаточно. Одной из ее глав станет съемка в деревне Курочкино.

**ФОТО
ФАРИТА ГУБАЕВА**

ИЗ СЕРИИ
«ДЕРЕВЕНСКИЕ ЗАРИСОВКИ»

Эдуард Белтов Двенадцать тем одного года

Идея проведения ежемесячных конкурсов фотолюбителей, задуманная и воплощенная в жизнь редакцией «СФ» в прошлом году, оказалась весьма плодотворной — самостоятельные фотографии со всех концов страны получили возможность, как говорится, себя показать. Обстоятельство немаловажное: всяк снимающий, пишущий или занимающийся другим видом самостоятельного творчества ни в чем, может быть, не нуждается более, как в возможности получить трибуну для выступления. Это что касается участников конкурсов. Что же до устроителей, то редакция получила возможность в какой-то степени определить творческий потенциал многочисленного корпуса фотолюбителей. Так что, повторимся, польза здесь была обоюдная и очевидная.

Двенадцать тем конкурса охватывали наиболее значительные стороны жизни — семья, работа, досуг. Такие из них, как «Экспрессия», «Предметный мир» и «Свет и тень», давали возможность его участникам выразить свое отношение к форме и продемонстрировать способности чисто технического характера. Публикация итогов конкурсов позволила широкой аудитории увидеть то, что доселе было ведомо лишь сотрудникам редакции — достоинства и недостатки массового фотографического творчества, определенные тенденции, преобладание того или иного подхода к решению тем, ставших для фотографии (в особенности для любительской) традиционными уже в силу их «фотографичности».

Как положительный факт нужно отметить, что, организовав конкурсы, редакция провела не только фотографическое, но и своеобразное социологическое исследование: совокупность работ, опубликованных на страницах журнала, в определенной степени дает ответ на вопрос «Что мы? Как мы видим нашу жизнь?», ответ, в котором явственно проявляются не только лирические или юмористические нотки, но и нечто более серьезное — попытки, пусть не всегда удачные, но изначально благородные, социальной оценки происходящего вокруг.

Если же попытаться дать однозначную оценку результатам конкурса, положение оказывается сложнее — однозначной оценки не получается, в лучшем случае выходит что-то вроде «зал был полупуст» (оценка пессимиста) и «зал был полуполон» (оценка оптимиста). Все дело в том, как посмотреть, какую точку отсчета взять, какими критериями пользоваться. С точки зрения массовости — конкурс вполне удался, тысячи участников — тому подтверждение. С точки зрения непосредственных результатов творческого конкурса (а именно таким его себе представляли устроители) — конкурс удался не вполне. Надежда на то, что количество само по себе перейдет в качество, была и осталась призрачной. Качество проявилось лишь в отдельных работах как-то вдруг, неожиданно, и это особенно заметно, если сопоставить премированные работы с теми, что были опубликованы как представляющие определенный интерес — разрыв достаточно велик.

Первый же конкурс («Семья») выявил качественную разницу в подходе к решению

предложенной темы. Как и следовало, видимо, ожидать, фотографическое мышление оказалось впрямую связано с уровнем мышления художественного, что и было отмечено редакцией: «Знаменательно то, что многие читатели проявили способность к метафорическому мышлению». Положительно оценив способность к «непрямому» прочтению темы, жюри, к сожалению, никак не отметило ни одну из работ такого рода, ограничившись лишь самим фактом их публикации.

Хотим мы этого или нет, самостоятельное творчество существует, как правило, в виде некоего отражения творчества профессионального. Увы, на поверку зеркальное отражение не всегда оказывается качественным, отчего мнимые достоинства любителей оказываются продолжением реальных недостатков профессионалов.

Может быть, никакой другой из двенадцати проведенных редакцией «СФ» конкурсов не выявил этого так убедительно, как конкурс на тему «Моя профессия». Растущего интереса самостоятельных авторов к публицистике оказалось явно недостаточно, чтобы стали очевидны плодотворные тенденции в этом направлении. Где причина, в чем секрет? Секрета никакого нет, а причина лежит на поверхности: невысокий уровень нашей фотопублицистики в последние годы, ее очевидное несоответствие уровню и важности задач, стоящих перед нашим обществом сегодня. Это прямо отразилось на результатах конкурса на тему «Моя профессия». Банальность сюжетики, обилие штампов и общих мест, стремление компенсировать изысканной композицией явный недостаток содержания, отсутствие драматургии в широком смысле этого слова и прежде всего конфликта — словом, все беды и огрехи нашей сегодняшней профессиональной фотопублицистики перекочевали в работы любителей.

Не разделяя оптимизма жюри относительно результатов этого конкурса, хочу в очередной раз привлечь внимание читателя к парадоксальной, на мой взгляд, ситуации, которая сложилась в нашей фотографии. Главные козыри — документальность, позволяющий дать прямое, неискаженное представление об окружающей нас действительности, как-то вдруг исчез, растворился, границы документальности оказались размытыми, зыбкими. Это, в свою очередь, не могло не привести к постепенному исчезновению со страниц газет и журналов подлинно жизненных событий и фактов нашей действительности. Вот ведь незадача: сотни профессиональных репортеров снимали строительство БАМа, десятки тысяч кадров хранятся в различных фототеках, а захоти мы сейчас опубликовать суровую в своей достоверности фотолетопись грандиозной, трудной стройки — вряд ли это удастся... Вернемся, однако, к непосредственной теме нашего разговора — конкурсу. На этот раз — к теме «Фотоюмор».

Браво, С. Повилайтис из славного Паневежиса! Лучшая фотография этого конкурса и многих других. Стопроцентное попадание! И — абсолютно серьезное доказательство того, что литовская фотография сильна не только именами профессионалов. А также того, что высокий уровень требовательности в среде литовских про-

фессионалов, несомненно, способствует повышению требовательности к себе и у любителей.

Предвижу, однако, и контраргумент: во всем виноват случай. И не стану спорить. Напомню только, что случай — друг ретивого и враг нерадивого...

Из других конкурсов года есть, видимо, смысл остановиться на кратком анализе тех, что дают наибольшую пищу для размышлений — «Свет и тень», «Четвероногий друг» и «Праздник».

«Свет и тень» — единственный конкурс, где лауреатом стал продемонстрировавший свои незаурядные технические возможности (а также фотографии, как порождения научно-технической революции) С. Тимошин. И здесь были попытки метафорического прочтения темы, но жюри по справедливости предпочло им оригинальное техническое ее решение. Остается порадоваться за лауреата и повздыхать о несостоявшемся альянсе техники и творчества.

«Четвероногий друг» — своего рода «подсказка» авторам, где практически невозможно было рассчитывать на оригинальное решение темы и оставалось уповать лишь на то, что наивный антропоморфизм будет присутствовать не в девяносто девяти процентах присланных работ, а хотя бы в восьмидесяти. Так и вышло. Что, собственно, и облегчило выбор лауреата.

«Праздник». Тема, решение которой лежит вроде бы на поверхности, но именно этого «вроде бы» большинство (подавляющее!) авторов как раз и не заметило. А те, кто заметил, кто при работе над этой темой взял в расчет такие понятия, как подтекст и второй план, — тот и добился успеха. Понимание диалектики всякого жизненного явления — дар редкостный, а в соединении с умением подняться до художественного обобщения — и вовсе уникальнейший. Тем более приятно отметить зачатки такого подхода к фотографическому освоению жизненного материала у любителей.

Вот такие сложные, если не сказать противоречивые мысли и суждения вызвал конкурс (а вернее сказать — двенадцать конкурсов одного года).

Лауреаты довольны. Те, чьи работы не были премированы, но попали на полосы журнала — тоже довольны, хотя и поменьше.

Значит ли это, что остальные — в обиде? Речь ведь идет о воспитании фотографией, и именно это составляет суть и смысл конкурсного марафона, проведенного редакцией.

Молодые не ждут...

Фотолюбное движение — механизм сложный. Периоды расцвета и затухания, видимо, неизбежны и естественны, а порой даже предсказуемы. Так вот, если говорить о спаде в деятельности некоторых фотоклубов, то следует конкретизировать: снижение активности коснулось прежде всего тех коллективов, которые несколько лет назад были ведущими в стране, а сегодня считаются такими лишь по инерции. Зрители, и их можно понять, — народ требовательный. Им подавай конечный результат — фотографии. Новые, естественно. А они появляются теперь, и надо сказать в большом количестве, в фотоклубах, не входивших ранее в первую десятку и даже двадцатку лидеров. Это подтверждают многочисленные межклубные выставки последнего времени. ...Непростые времена переживает сегодня один из самых именитых в стране грузинский фотоклуб «Са-

картвело». Его активность заметно снизилась. Но поскольку объективных причин (отсутствие помещения и пр.) здесь гораздо больше, нежели субъективных (творческая леность, например), думаем, что и здесь наступит возрождение.

Но молодые, особенно в Грузии — люди горячие, они не хотят ждать. И произошло то, что нередко уже происходило. Несколько молодых тбилисцев, «отпочковавшись» от «Сакартвело», образовали свою фотогруппу, назвав ее «Точка зрения». Причем семеро объединившихся сразу же заявили, что ни в коем случае не против «стариков». Более того, между теми и другими остались самые хорошие отношения. (Это к вопросу о неутрачивающих конфликтах между фотоклубами в некоторых других городах.) Когда образуются такие многочисленные творческие группы, то начинают они, как правило, с гром-

ких манифестов, призывающих «сбросить с корабля современности» бывших классиков и утверждающих свою исключительность.

«Точка зрения», напротив, обнародовала спокойную, деловую программу и такой же спокойный проект организационной структуры группы. Стоит изложить выдержки из них.

«Членом фотогруппы может быть человек, разделяющий творческие устремления фотогруппы, активно работающий в сфере фотографии. Члены группы являются ее коллективными руководителями и составляют художественный совет. Обязательность тех или иных совместных действий решается голосованием. Группа всемерно поощряет такие самостоятельные действия членов группы, как организация персональных выставок, подготовка публикаций, и максимально помогает всем необходимым».

Скептики могут сказать, что такая демократия до добра

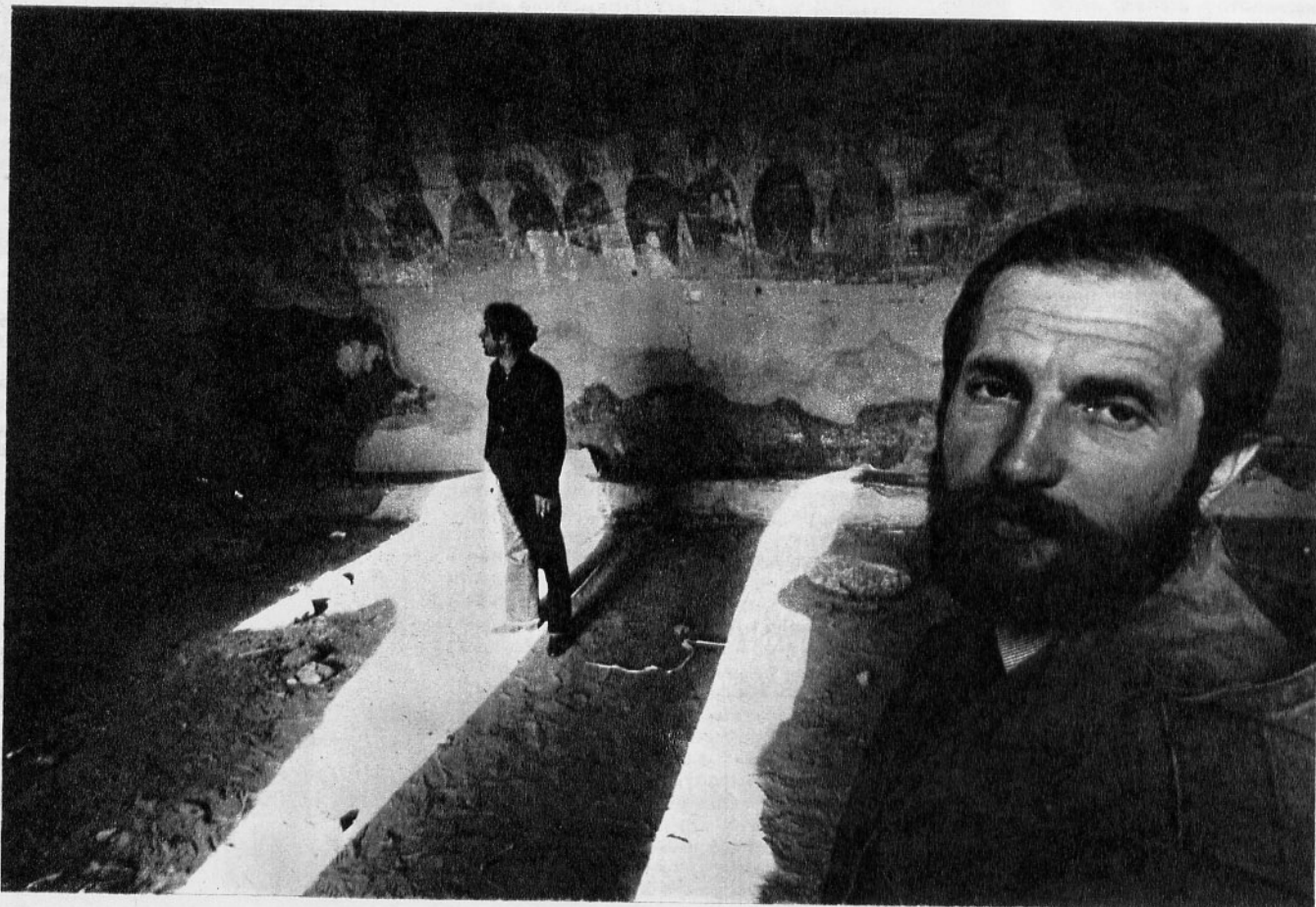
не доведет. В уставе, дескать, не обойтись без категоричных «обязан» и «должен». Поживем — увидим. Хотя нам кажется, что небольшому коллективу, где все (а не десять из тридцати, как обычно) творчески работают, это не во вред. А то, что «Точка зрения» уже себя проявила — это факт. Выставка за выставкой у себя в Тбилиси, коллективная экспозиция, с успехом демонстрировавшаяся недавно в городах Литвы...

Обнадеживает и фраза из письма одного из семи «командиров» группы Юрия Мечитова: «Готовим сейчас выставку с серьезным социальным наполнением, рассказывающую о позитивных и негативных явлениях в жизни общества, о бросающемся в глаза унижении природы человеком».

Заявка серьезная. Будем с нетерпением ждать ее реализации.

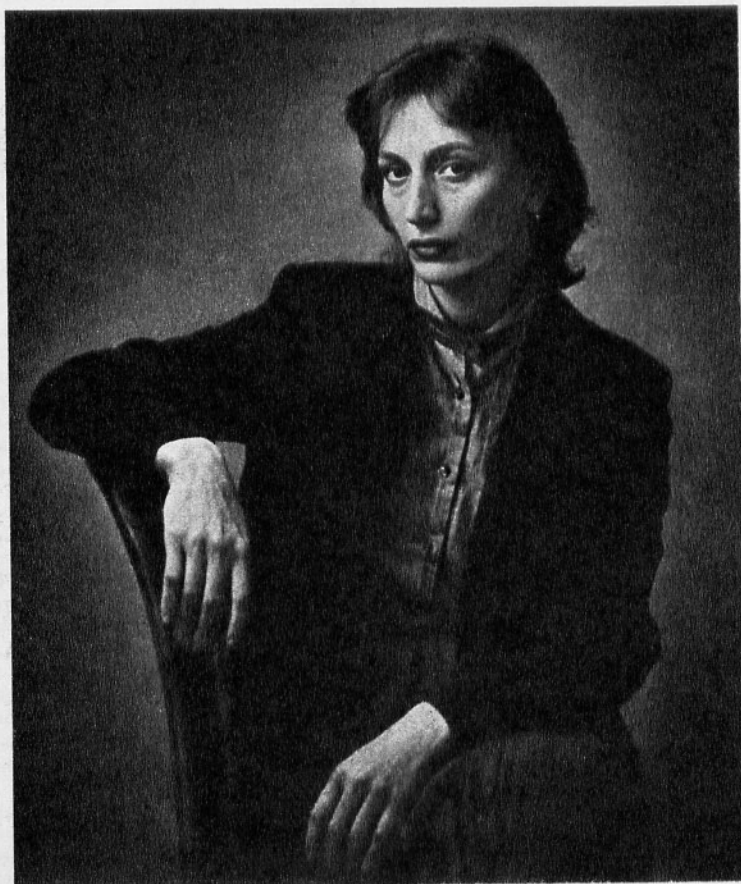
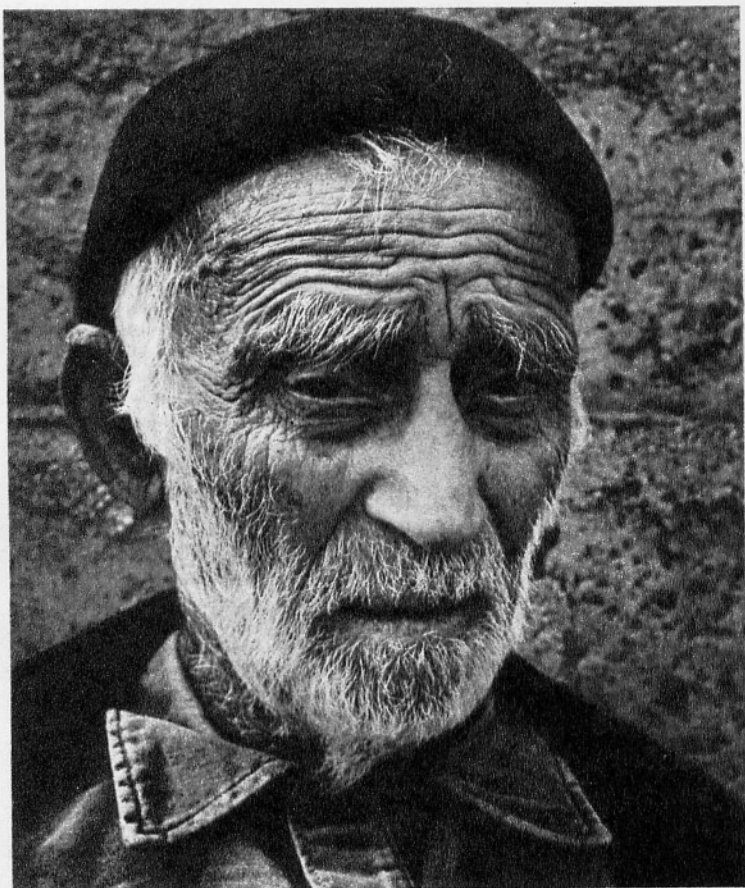
М. ЛЕОНТЬЕВ

Ю. МЕЧИТОВ
ФРЕСКИ ДАВИД-ГАРЕДЖИ



Г. ДЖАВЕЛИДЗЕ
ПОРТРЕТ

С. БЕЛОУСОВ
КЛОУН



Г. ДЖАВЕЛИДЗЕ
ПРОДАВЕЦ РАКУШЕК

Д. СУЛАКВЕЛИДЗЕ
АКТРИСА ДАРЕДЖАН ХАРШИЛАДЗЕ

Андрей Сперанский Реминисценции без границ



А. КУНЧЮС

Альгимантас Кунчюс нередко называют философом литовской школы фотографии. Эпическое спокойствие чуждого веяния моды «олимпийца» стало нарицательным. Творческий путь мастера, на первый взгляд, так прост и ясен, что в спорах о новинках фототворчества мы все реже снимаем с полок его книги «Виды старого Вильнюса» и «Встречи». Редко повторяем уроки серии «Сельские воскресенья». Забываем, что только простое может бросить свет на сложное. Мы часто слышим о Кунчюсе, но не прислушиваемся к самому Кунчюсу. Всему свое время. Рано или поздно мы понимаем, что в искусстве, как и в жизни, нам не хватает неспешного разговора за чашкой кофе. — Шестнадцать лет бегал по редакциям, — объясняет Альгимантас, — летал, как бабочка от цветка к цветку, встречал разных людей. Выработалась инерция движения, утихли замедляющие бег внутренние противоречия. Эта иллюзия цельности, отработанная система труда — страшное дело! Древние китайцы, чтобы освободиться от устоявшихся мнений о своем пути, меняли место жительства и фамилию. Я сбежал со своего сорокалетнего юбилея в родную деревню. Снимал то, что казалось важным мне одному. В сорок лет не стыдишься своих привязанностей. Наступает пора говорить то, что думаешь, разобраться в том, что накопил. Это было путешествие к самому себе. Именно тогда, в 1979 году, разрозненные вертикальные кадры стали складываться в осознанные «Реминисценции».

Эту серию трудно определить по методам съемки, обозначить декоративными приемами, собрать по конструктивным принципам. Сочетание фотографий диктует цель отбора. Они, как стихи, могут выстроиться в сборник или развернуться в выставку. Лучше всего, считает Кунчюс, оставить их в папке. Соединяясь попарно или по три, отдельные листы поворачиваются новыми гранями содержания. Догадки автора дополняют предложения зрителя. Именно так,

разложив и передвигая фотографии по полу, мы отбирали их для этой публикации. Эта, как теперь говорят, открытая, развивающаяся при соприкосновении с нами форма произведения искусства — знак времени.

Художники давно отказались от попыток организовать предметный мир по принципу внешнего подобия серийных признаков. Сегодня самый крайний авангард, анархистский постмодернизм в архитектуре или копирующий надписи на заборах стиль «граффити» в живописи — всего лишь отчаянный протест против непрекращающихся попыток устроить жизнь всех и каждого по универсальному модулю очередного градостроительного проекта. В искусстве проявляется, что за деревом и домом, рамой и картиной, натюрмортом и его фотоизображением, везде — Человек. Вещи не только сохраняют для нас «говор» поколений, но и организуют наше общество. Его характер определен отношением мастера к зрителю. «Коллекционная», переходящая из рук в руки и располагающая к доверительной беседе серия Кунчюса злободневна, и форма ее существования неотделима от содержания отдельного снимка.

— В искусстве тот, кто знает свой следующий шаг, чаще всего оступает, — рассказывает Кунчюс. — Обычно людей в этой серии нет. Но не могу удержаться и не снять лицо человека или, что особенно меня сегодня волнует, руки. Хочу, чтобы они появились в «Реминисценциях». Получится что-то новое в сочетаниях серии. Хорошо бы сложить «Реминисценции» с «Воскресеньями», которые тоже еще не закончил. Соединить два подхода к одной проблеме: я и мы. Мы можем встретиться в выходной, поговорить, почувствовать свое значение в жизни другого, понять сущность своего, человеческого в себе и окружающем мире. Фотографии объединяют мое личное отношение к тому, что творится в мире. Их очередность носит очень личный характер, и нет смысла подгонять серию под одну линейку.

Как описать серию без конца и без границ? Сюжет непритязателен. Место съемки неприметно. Есть случай. Повод для реминисценций. Сопоставления понятий и отголосков былого образа жизни. Культуры. Воспоминаний о самом себе. История серии — слепок жизни. Повороты творчества повторяют зигзаги судьбы. Разложим снимки по годам. Переломный семьдесят девятый: угол старого дома, ромашки, диагональ водосточной трубы сбрасывает их в пластмассовый тазик, цветы отражаются в нем на фоне невидимого в кадре неба. Восемьдесят: один тюльпан, сливающаяся с землей стена. Восемьдесят пятый: ковер равновеликих цветов накрыт тенью фотографа, равнозначность тени и света. Так можно выстроить внутри серии различные, но развивающиеся в одном направлении цепочки.

— В начале серии были ракурсы, — говорит автор, указывая на рассекающие листы дороги, ломающие плоскость окна и убегающие горизонты. — Я прорывался вглубь и несся вдоль кадра, повсюду отмечая противостояние вечного и преходящего. В сорок лет почувствовал, что, скользя по диагонали, упрощаю и искажаю существенные детали. Статика и волшебный

абсолютно черный цвет отмечают все нежное, утверждают приоритет фотографии мысли над фотографией природы, рассуждения над сюжетом.

Снимок восемьдесят пятого года: проход между домами нового района, распластавшаяся на весь кадр и заслоняющая все вокруг стена похожа на лунный ландшафт или, может быть, вспаханную землю с птичьего полета, она ведет в тень, обрывающую силуэтом дерева, за ним снова дом. Фотограф возвращает нам первородный смысл вещей. В обыденном сознании обозначение давно оторвалось от обозначаемого. Знание обходится без знакомства, ожидание признается за свидание. Фотография же приближает нас к вещи, показывая, что дело не в ней, а в нас. Чем осязаемей реальность, тем сильнее отталкивается от нее наша фантазия.

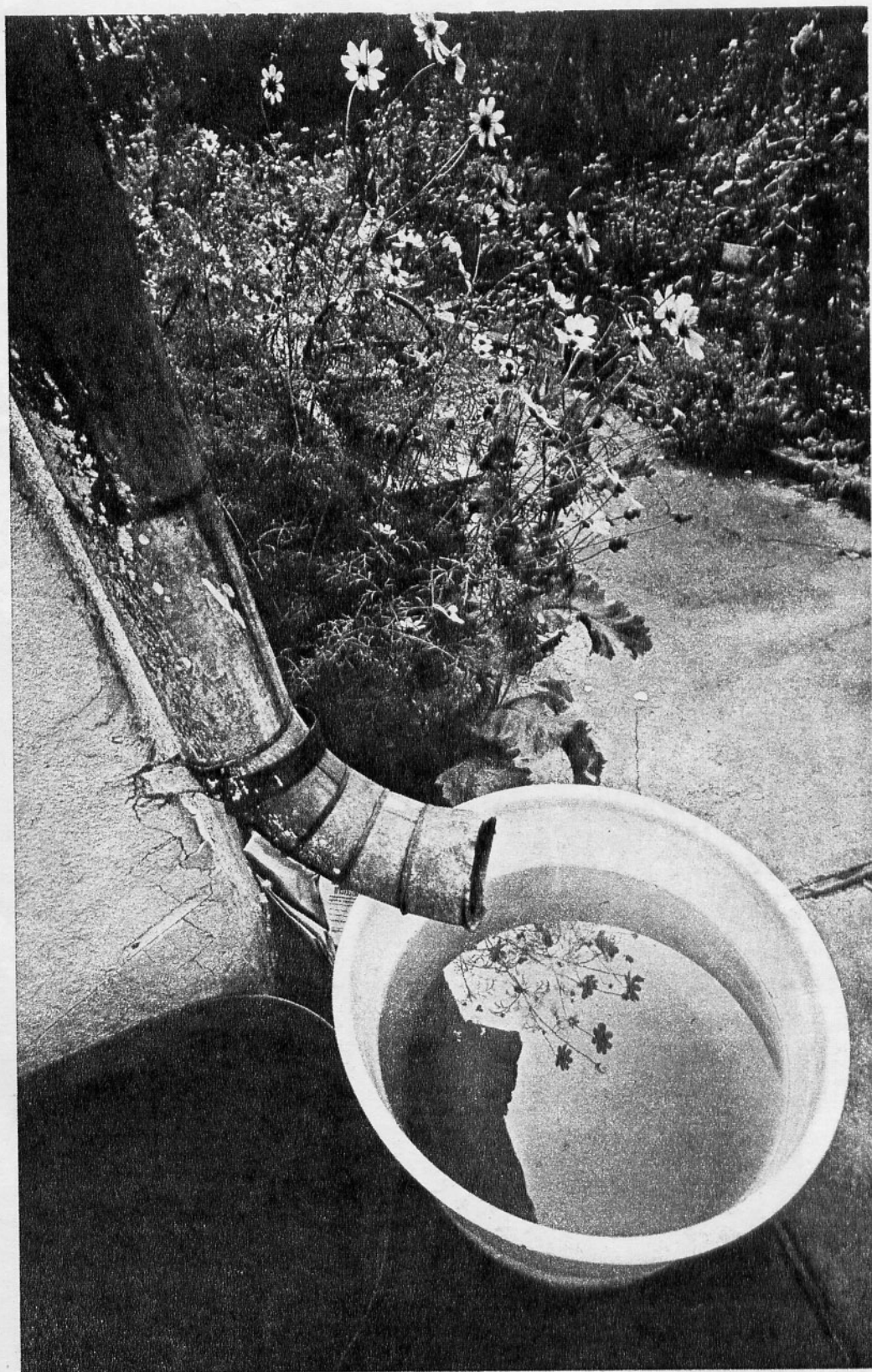
— Мысль рождает природа, — считает фотограф. — Не могу оторваться от травы и цветов. Их рост воспринимаю как чудо. В огороде помещается целый мир. Растения чувствуют, живут... К сожалению, закладывая новые парки, мы не обращаем внимания на то, что досталось нам по наследству. Нельзя самоопределиваться на голом месте. Наше массовое строительство обезличено. В доме горит свет, но не светятся окна, стены утеплены, но к ним не хочется прикоснуться. Я не снимаю «для дома, для семьи». Не вешаю свои работы на стены. Не создаю фотографии настраиваний. Я ишу в них точку опоры, ответ на волнующие меня вопросы.

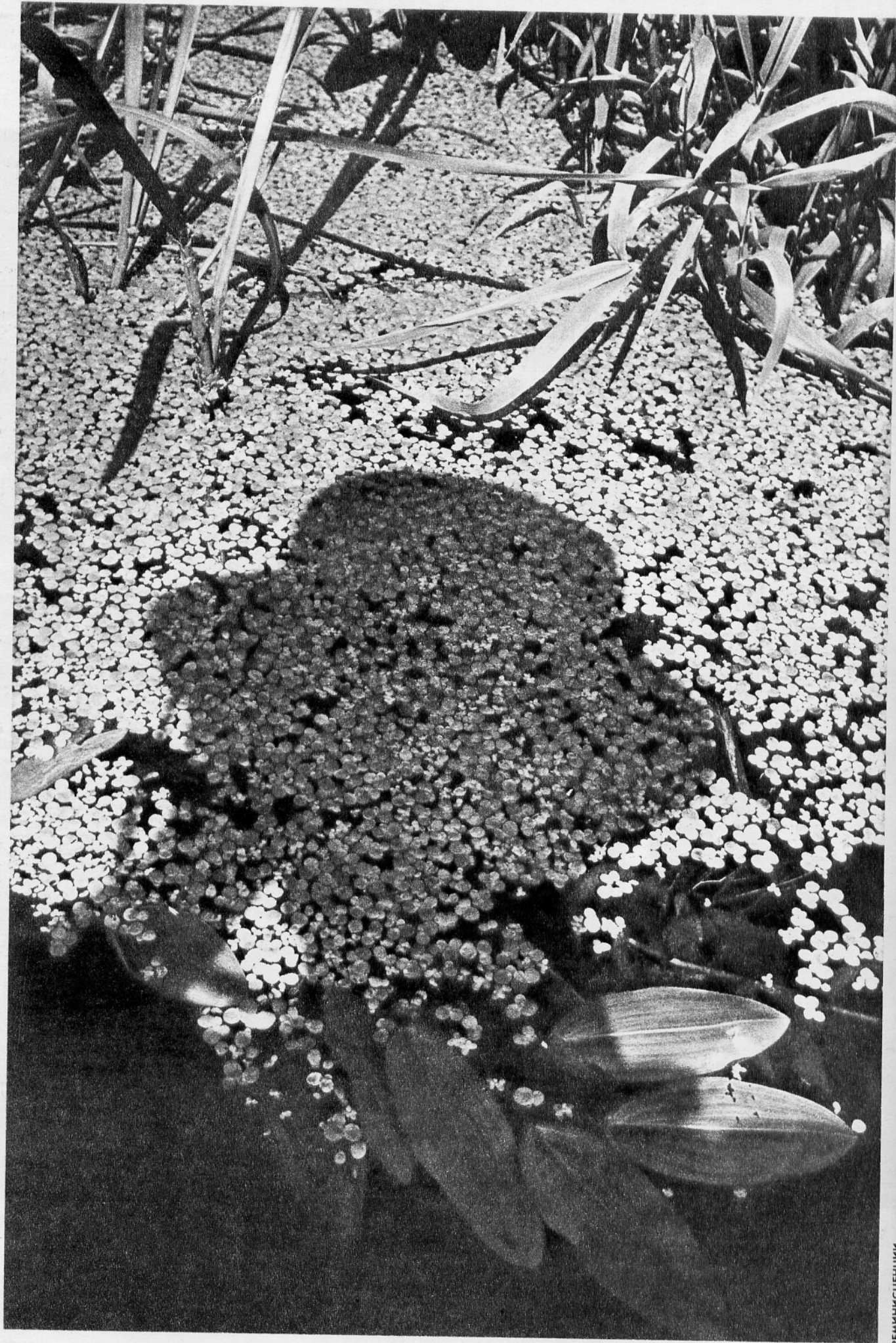
Эта сугубо субъективная, по мнению Кунчюса, творческая позиция имеет самое что ни на есть общественное значение. Без эмоций искусства, предчувствия мысли научно-технический прогресс теряет цель и смысл. Художник как представитель культуры, как создатель не только ценностей, но и ценностных установок корректирует по желаниям человека планы преобразования первой и второй природы, напоминает всем, что «человек» для него — имя собственное.

Все чаще отмечается, что важнейшей задачей социального развития является систематизация все возрастающего потока научной и культурной информации. Естественно, собираем-то мы это общественное достояние сообща, а пользуемся им поодиночке. Накопление опережает духовное, всегда интимное освоение. Искусство отстаивает авторитет постигающей мир личности и начинается там, где мастер переступил грань между «я — художник», и «я — человек», занялся радикальным анализом фундаментальных ценностей, цель которого — огранка жизненной позиции. Преодолевая косность мышления, Кунчюс беспрестанно проверяет ее на прочность. В фотографии, как ни в каком другом виде искусства, обнажена проблема нравственного выбора. Проявляя на картине мира свои интересы, наш дух, как говорил Гегель, «...порождает из самого себя произведения искусства как первое посредствующее звено, примиряющее явления только внешне, чувственные, переходящие с чистой мыслью, природу и конечную действительность с бесконечной свободой постигающего мышления». В нашем разговоре о пейзажах и натюрмортах главное, что их автор — реалист. Он принимает вещи такими, как они есть. Его волнуют









не значения, а их изменчивость, не знак, а многозначность, не укладывающиеся в умозрительные художественные системы. Одна из особенностей фотоискусства заключена в конфликте между зрительским ожиданием графического равновесия и его отрицанием на снимке, заложенном в механическом способе воспринимания природы. Это в духе Кунчюса. Семьдесят девятый год: пустынный пейзаж с одиноким деревом заслоняет нечто из другого мира: автомобиль, срезанный краем листа. Восемьдесят четвертый: пейзаж, полное отсутствие декоративной композиции: справа на пол-листа высвывается крона без ствола, слева — маленький кустик, облако выпучилось вперед, горизонт тащит взгляд назад, но развал собирается вокруг зияющей посреди листа неизвестно откуда взявшейся тени. Неужели вопрос Воланда: «...и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?»

— Да, — подтверждает Кунчюс. — Этот конфликт везде. В каждом листе. Конкретный свет той минуты, но не как явление природы, когда предметы отбрасывают тень, а как просто белый свет и тень вместе. Столкновение добра и зла. Я вообще не вижу вещей. Хочу разобраться в сопоставлении понятий. Я живу, рассуждаю, и ход мыслей становится моей темой. Меня не прельщают правила правописания. Композиция дает порядок, а чувство внутреннего равновесия со своим окружением — порядочность.

Кунчюс возвращает нам время, когда путешественник успевал сравнить открывающееся перед его глазами с тем, что оставил дома. Осмыслить происходящее вокруг и в себе. Это дневник переживания с фактами течения мысли, в котором автор предстает читателю таким, как он есть, со всеми его противоречиями. Само обращение к жанру реминисценций содержательно. Отсутствие сюжета и последовательности изложения оберегает его от допущения любопытства. Этот как бы обращенный внутрь себя монолог требует активной мысли читателя, ждет собеседника, способного соединить отдельные высказывания автора и изложенные им правдивые события с тем, что он знает сам. Стремление к исполнению своих желаний чаще всего приводит к тому, что витает в воздухе и готово сорваться со всех уст. Сегодня повсеместно возрождается жанр эссе, который в фотографии Кунчюс назвал «Реминисценциями». Вероятно, как сказал в одной из своих недавних бесед Леонид Леонов, настало время не читать и писать, а думать. Вспомним соприкасающиеся в точке отсчета с серией Кунчюса очерки о народной эстетике Василия Белова «Лад». Все это — рассуждения о себе и своем времени.

Год тысяча девятьсот восемьдесят пятый: почти на весь кадр — сруб старого дома, выделенный тенью и ею же отделенный от чудом сохранившейся на листе полоски пейзажа. Всмотримся, вдумаемся в то, что пропустили невзначай, как бы говорит Альгимантас Кунчюс.

Фотография и ... литература? Для большинства представителей обеих этих профессий обозначение другой звучит оскорблением. Но литературщина и фотографичность — одно, а общность принципов смыслообразования в фотографии и литературе — другое. Языки искусства обслуживают одну из сложных и не до конца еще ясных по своему механизму сторон человеческого знания и элементов этих языков, переплетаясь между собой и с зрительскими представлениями о них, образуют сложно построенный смысл, исключаящий, по словам Льва Толстого, «бессмыслицу отыскания отдельных мыслей в художественном произведении».

В свете этих проблем встреча с Альгимантасом Кунчюсом поучительна. Здесь проявляется последовательная творческая позиция, выделяющая его в нашем фотоискусстве. Литературщиной, наверное, называют фундамент фактов, лежащий в основании любой смысловой конструкции, выраженный однозначно, устоявшимися и понятными всем приемами, другими словами, вербально. На этом уровне Кунчюс о себе вроде и не говорил. Он неназойлив. На его листах нет очевидного действия. Фотографии Кунчюса нельзя переосмыслить. Простое перечисление предметов в кадре сразу уносит нас к высотам абстрактных понятий: сруб дома и пейзаж с деревьями; проход между домами; тень и свет... Эта внешняя бездеятельность серии — творческий акт. Кунчюс ничего не преувеличивает, ничего ни с чем не сравнивает. Он не «окутывает предметы туманом», не «погружает в мрак», не «высвечивает главного» и не «разделяет на два мира»... Кунчюс не спешит перейти от фактуры к морали.

Восемьдесят пятый год: уголок старого Вильнюса как бы разделен на две части: тенью — дом, светлую — асфальт, посреди мостовой, как камень, голубь. Но в тени — деревья у дома, а асфальт так фантастически реален и оживлен дополнительной тенью, что в своих оценках мы не задерживаемся на первом, что пришло в голову, понимая, что тут нет образа отдельного предмета. Вещи у каждого фотографа свои. Вспомним некоторых из тех, чьи имена стали символами определенных художественных устремлений. Вещи Вильгельма Михайловского — актеры. Витаса Луцкуса — прокуроры, Борис Михайлов предпочитает ябед... Кунчюс тактичен в своем отношении к предметам. Одушевленная природа, он не требует от нее человеческого к себе отношения. Не очаровывает нас сказками, как Бутырин. Кунчюс не рассказывает притчи на темы вещиизма, не ищет на предметах следов человеческих рук, как Будавитис, и не абсолютизирует в фотографии процесс ее создания, как Бальчитис. Кунчюс производит натуру так тщательно, что, смотря на отпечаток, о натуре забываешь. Он отрицает красоту саму по себе — удел отдохновения. По Кунчюсу, мир прекрасен не тем, что он красив, а тем, что он бесконечен. Кунчюс выражает над фактами высокое здание понятий и их взаимодействий. Но не сталкивает понятия на листе, как Луцкус в «Импровизациях пантомимы», который заключил свои старые театральные кадры рамкой стиля модерн, отсылающей зрителя к общеизвестной временной точке отсчета. Кунчюс не проводит резких границ между этапами творчества и сериями, не приемлет деклараций и рамок. Последние даже не оставляет на отпечатках, обрезая их почти под край, уничтожая грань с тем, что осталось вне кадра. Там его интерес. У него многое в подтексте, наличие которого является первым отличительным признаком художественного текста в фотографии, в литературе и в любом другом виде искусства. Чем подробнее и яснее картина, тем больше поводов у нас для ассоциации с виденным и слышанным, похожим и противоположным, прочитанным и просмотренным у других. Чем больше мы пережили и знаем, тем больше оснований для реминисценций. Подтекст, обобравший все новыми значениями, обогащает буквальное и казавшееся постоянным, старое и новое начинают меняться местами, и в мерцании смысла произведение оживает. Искусство — модель жизни. Повторяясь, известное открывает нам свои новые особенности и становится неисчерпаемым. Кунчюсу, в прошлом музыканту, ближе всего музыкальные аналоги фотографии.

И естественно, в поисках этих аналогий наш разговор коснулся творчества одного из лидеров советского джаза Вячеслава Ганелина, давнего знакомого Кунчюса, живущего с ним в одном городе. Нет ли переклички «Реминисценций» с недавней программой Ганелина, которая называется «Замедляя»?

— Ганелин, — говорит Кунчюс, — начинает импровизацию так, словно от берега отходит лодка. Слава дотрагивается до роля и собирается. Мыслит вслух — и возникает коммуникация. Он собирает себя из мельчайших частей. Чего только нет в его композициях, и вместе с тем нет знакомых звуков и конкретного ритма. На его концертах я расслабляюсь — живая импровизация не давит. Ганелин играет так, что ни мы, ни он не знаем, что будет дальше. Это процесс познания, путь в неведанное. Похожим путем иду и я. Щелкая затвором, снимая один кадр за другим, накладывая штрихи образа, отбирая негатив, обобщаю и уплотняю его. Все, что делается быстро, меня настораживает. Объектив не должен опережать мысль. Поэтому зеркальная камера опасна: она тягивает взгляд в общую схему, с ней слишком быстро движешься к образу. «Зеркалка» мешает мыслить двумя глазами. Это камера эпохи прямой перспективы, того, что было в изобразительном искусстве до Сезанна. «Дальномерка» же современна. Когда в лаборатории медленно проступает изображение, снятое дальномерной камерой, я верю, что восстанавливаю то, что было. После сорока я в основном пользуюсь дальномерной «Лейкой» с 35-мм объективом «Суммикрон».

Пристрастия Кунчюса одухотворены культурой и далеки от формализма. Упомянутый им Сезанн, как и Эйнштейн, сформулировал в своей области знания понятие функционального пространства и, разрушив перспективные заблуждения Возрождения, совершил переворот нравственный, показал относительно эгоцентрического миропорядка. Интересно, что Сезанн ввел правило, по которому объем рисуется от ближайшей к зрителю точки и становится тем убедительней, чем позже художник выходит на контур. Это по сути принцип творчества Кунчюса. Чем дольше мы глядимся в «Реминисценции», тем больше мы видим связей предметов на листах, листов между собой и фотографий с нашей жизнью. Реминисценции по поводу работ Кунчюса и вместе с ним — бесконечны. Нас потрясают отмеченные им в обыденном и знакомом сдвиги мощных пород и незримых понятий. Постигание прекрасного порождает беспокойство и неутоленность идеала. Кунчюс действительно философ. Восхищаясь красотой, он открывает за ней мудрость нашей прекрасной и неоднозначной жизни.

Олег Куприн **Время летит...**

Ю. КРИВОНОСОВ

Выставка фотографий Юрия Кривоносова была развернута в редакции журнала «Советское фото». Совсем небольшая — всего 36 работ. Если бы спросили меня, о чем она? — ответил бы: как и любая другая, для каждого — о своем. Для меня — об авторе, которого знаю давно, о деле его жизни, о прошлом и будущем.

ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ

Мальчишке исполнилось десять лет. Круглая дата. Можно сказать, юбилей. Было по этому случаю шумное детское застолье с морсом, были и скромные подарки. Самый главный подарок юбилар преподнес себе сам: по чертежу и наставлению, опубликованным в журнале «Пионер», построил зага-

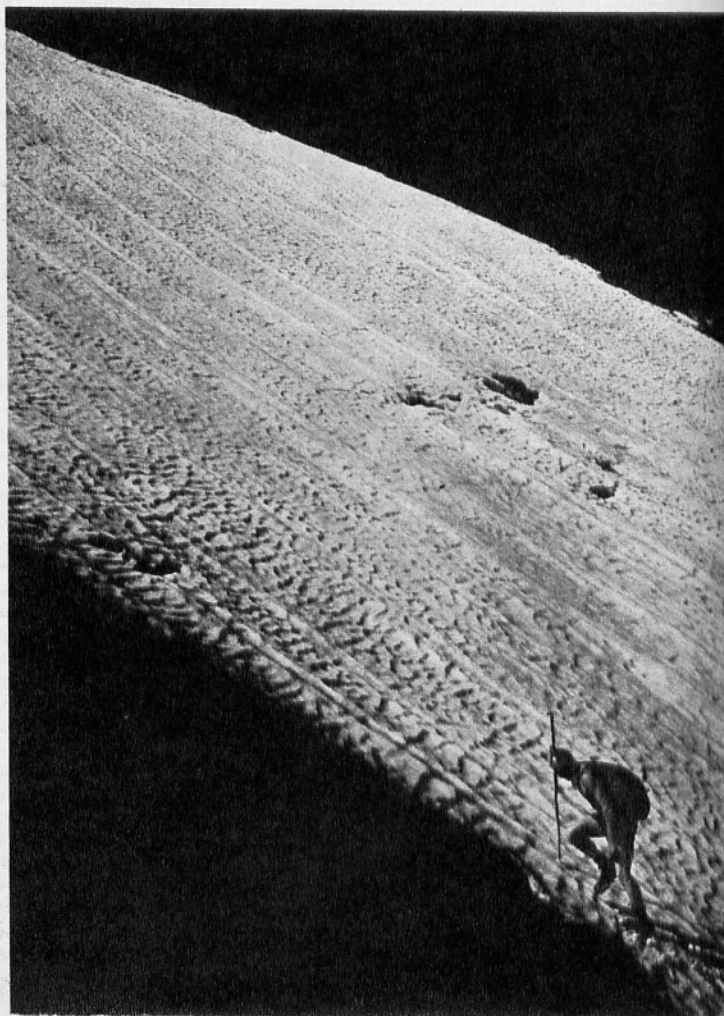
дочную машину — фотоаппарат. Загадку надо отгадать не медленно. Первый снимок — гости на дне рождения, девчонки, жившие в той же самой коммунальной квартире. Первый в жизни кадр «Мои милые соседки» открывает первую в жизни персональную выставку со странным для непосвященного названием: «50×60».

На самом деле ничего странного. Автору исполнилось шестьдесят, первому кадру — полвека. Милые соседки уже на пенсии, живут в разных концах Москвы в отдельных квартирах, но друг друга и соседа своего не забывают. Время летит...

УЧИТЕЛЯ...

Первого кадра, сделанного Кривоносовым-профессио-

налом, на выставке нет. Нет его и среди тысяч контролек, хранящихся в личном архиве. На первые его профессиональные снимки авторское право не распространялось, поскольку жанр был специфический: аэрофотосъемка. И аппарат — не чета самоделке, сработанной по проекту журнала «Пионер», и даже исполнившейся еще до войны мечте — солидному «Фотокору». Объекты съемки — тылы и передовые позиции противника. Войну он снимал сверху, а потом учился у тех, кто смотрел на нее в лицо — у Дмитрия Бальтерманца, Якова Халипа, Георгия Зельмы и еще у тех, кто до войны видел в лицо многих замечательных людей и оставил потомкам на память живой образ 20-х и 30-х годов — у Петра Оцуца и Аркадия Шайхета. Учился

ОГНЕБОРЦЫ**ПО СНЕЖНИКУ**



ПЕРЕПРАВА ЧЕРЕЗ ДЖУГЛЫМ

УШЛИ ЗА ГОРЮЧИМ



ФОТО ЮРИЯ КРИВОНОСОВА



в самой что ни на есть не-академической, а производственной обстановке — печатал их снимки, почти десять лет работал фотолаборантом.

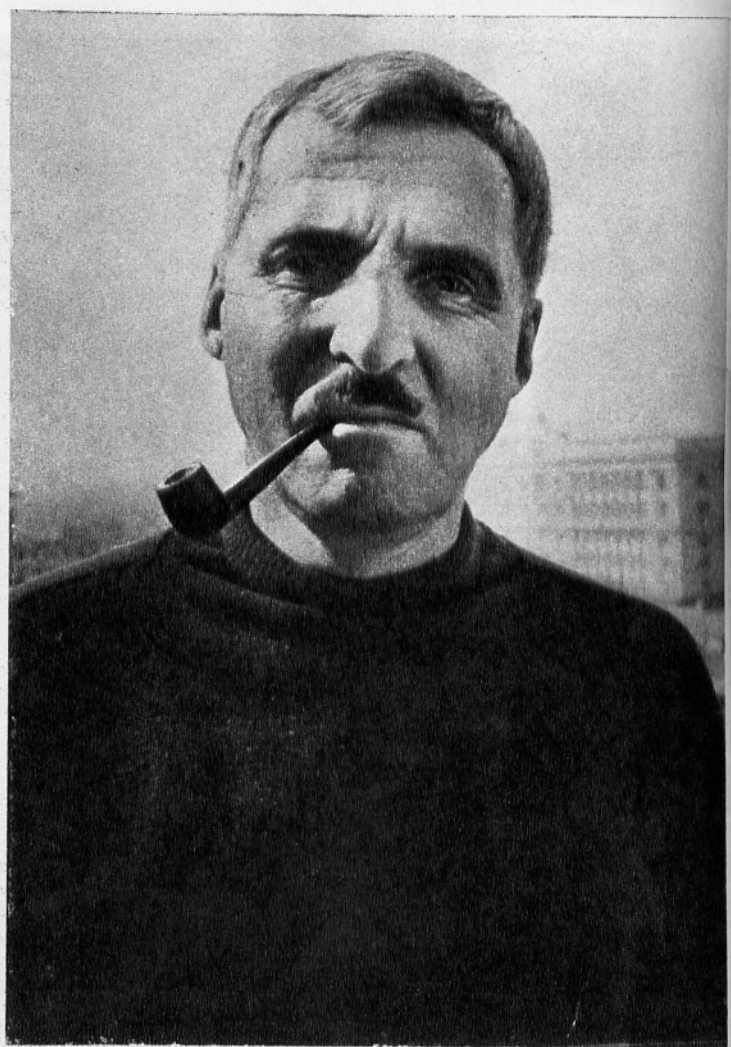
ПОГРАНИЧНИК

Юрия Кривоносова я бы назвал пограничником, потому что работал он в переломный для нашей фотожурналистики период — перехода от фотографии постановочной к репортажной. Пролегла эта граница по тем же 50-м годам. Ходил по выставке и спрашивал себя: все ли было плохо «до того» и все ли замечательно — после? Прежде чем решительно отбросить старое, всегда полезно провести его инвентаризацию, пристрастную и критическую, дабы не предать забвению что-либо полезное. Тут, по моему, как раз такой случай. Из 36 фотографий, представленных на выставке, 30 было скадрировано в момент съемки. Традиция «постановочного периода» учила видеть и чувствовать композицию, когда нажимаешь на кнопку спуска. Но она пришла из еще более раннего периода — из фотографической классики. Не будь этой традиции, кто знает, смогли бы фронтальные фотокорреспонденты увидеть в экстремальных

ситуациях войны столько законченных сюжетов. И еще одно: не утрачивают ли сегодня важный элемент творчества те, кто уповает достичь удачи исключительно за счет отбора случайного кадра из десятков дублей, за счет хитрой кадрировки, двукратной или пятикратной впечатки? Словом, те, кто ищет правды жизни не в самой жизни, а в лаборатории? В данном случае речь идет только о фотожурналистике, о сюжетах с адресами, именами и фамилиями. Возможно, я высказываю старомодные мысли...

ИДЕАЛЬНАЯ ШУТКА

Какая странная фотография! Нет, не странная, просто очень-очень старая. Словно сошла с обложки «Огонька» 50-х годов... Памятник Гоголю, два уличных фонаря, на переднем плане силуэтом — влюбленные. Как будто все лишнее тщательно заретушировано, как было принято тогда. Присмотрелся. Никакой ретуши. Честный кадр. Функции ретушера взял на себя туман. Идеальный снимок для того времени. И он действительно был напечатан на обложке «Огонька» в 1955 году. На выставке он звучит «милым диссонансом». Рядом с непридуманной и уютной экзотикой Арктики,





СОСТЯЗАНИЕ
КАРУСЕЛЬ
ЧУДО-КОСА



первозданной красотой Восточного Саяна, рядом с жестокой правдой адава труда пожарных — вдруг эталон постановочно-прилизанной фотографии. Но самое удивительное — без постановки и «прилизывания». Стандартный спрос определил остроумное предложение. Шутка на потребу вкусам фоторедакторов 50-х годов.

НЕПРЕДСКАЗУЕМОЕ

Семен Фридлянд, бывший в то пограничное время заведующим фотоотделом «Огонька», советовал: — Ты, Юра, попробуй писать... Если, конечно, есть что сказать людям. Фотография — это хорошо... Но в наше время... Сам понимаешь. Время было «постановочное», родившее еще одну традицию: фотожурналист часто увозил с собой в очередную командировку нарисованные в записной книжке кадры, которые на месте только оставалось организовать, срежиссировать и снять. Иногда их даже в журнальных макетах рисовали заранее. Так что в те годы люди снимавшие не без основания завидовали людям пишущим, как Фридлянд — своему брату Михаилу Кольцову. И Кривонос начал писать. Это по крайней мере да-

вало возможность придумывать темы фоторепортажей самому. Придумывал он такие, которые нельзя было заранее нарисовать в блокноте. Кто, например, мог предсказать, что произойдет на маленьком рыболовецком судне, уходящем на промысел зимой в девятибалльный шторм? Такое не придумаешь, такое надо пережить. А это всегда настоящая и честная журналистика.

ЧТО ОСТАЛОСЬ ЗА КАДРОМ

Вообще-то я ожидал увидеть много смешных фотографий, поскольку сам Юрий Кривонос — человек веселый и остроумный, причем не ограничивающий себя жанром доброго юмора. Кадры такие на выставке есть. Бывали у Кривоносова и сатира, и сарказм, и смех сквозь слезы. Одними фотографиями, пожалуй, такие чувства выразить трудно. Тут нужно соединить наблюдательность фотожурналиста и неординарное мышление литератора. Непросто найти двум подобным профессионалам друг друга. Однако бывают, хоть и редко, такие счастливые встречи. И уж совсем

Окончание см. на стр. 33

Групповой портрет



А. НАРОЖНЫЙ
(НИКОЛАЕВ)
9 МАЯ

Трудно себе представить фотографический групповой портрет, который соединил бы людей, чужих друг другу, как говорят социологи, не корреспондирующих между собой. Во всяком случае, в почте конкурса снимков, запечатлевших некоммуникабельность, не было.

И очень много было смешных сюжетов, где персонажи (особенно дети) дурачатся, подтрунивают друг над другом.

Интересны снимки, герои которых и не подозревают, что они участвуют в создании фотографом группового портрета. Завернутые в полиэтилен манекены, цирковые медведи в париках львов — царей фауны... На первый взгляд, по пути наименьшего сопротивления пошли авторы, заключившие портретируемых в старинные багетные рамы. Прием, действительно, не нов. Тем не менее фотографы, не лишённые чувства юмора, сумели и здесь избежать стандартного решения.

Групповой портрет «на полном серьёзе» снять сложнее.

И тем показательнее удача А. Нарожного из Николаева. На наш взгляд, это одна из лучших работ, созданных на эту дорожку для нас тему — День Победы.



А. БОРИСОВ
(УХТА)
САНДРУЖИНА

Э. ДОБЕЛИС
(ЛИЕПАЯ)
ДРУЗЬЯ-СОПЕРНИКИ

Е. ЕПАНЧИНЦЕВ
(ЧИТА)
БАМ, БРИГАДА И. ВАРШАВСКОГО

А. КРЕЙМЕР
(МОСКВА)
РЯЖЕНЫЕ

Н. ЧУМАКОВ
(ЗЕЛЕНОДОЛЬСК)
ТАК СМЕШНЕЕ!

Р. АГАСЬЯНЦ
(МОСКВА)
ОТЦУ — 80 ЛЕТ

А. КРЕЙМЕР
НОВАЯ МОДА

А. ФУРСОВ
(МОСКВА)
БАБУШКИНЫ ВНУЧКИ

Разговор в мастерской

Разговор происходит в мастерской фотографа Николая Гнисюка. Участвуют, помимо него самого, кинорежиссер Элем Климов, кинооператор Алексей Родионов и записавший их беседу кинокритик Александр Липков. Речь идет о снимках хозяина мастерской, о фотографии вообще, о связях ее с кинематографом (ведь основная тема работ Гнисюка, фотокорреспондента журнала «Советский экран», — люди кино).

Для участников разговора темы эти не носят характер отвлеченного теоретизирования. Их профессии напрямую связаны с фотографией, к стати, бывали в их творческой судьбе и моменты, когда она сводила их для совместной работы. Так было почти двадцать лет назад, когда Климов собирался привлечь Гнисюка к работе над так и не состоявшимся в итоге десятиминутным фотофильмом по рассказу Бабеля «Измена» для альманаха «Начало неведомого века». Так было и в 1980 году, когда всех троих объединило участие в создании фильма, посвященного памяти Ларисы Шепитько, где фотографии Гнисюка стали и документальным, и художественным свидетельством жизни и творчества героини фильма. А помимо того, Гнисюк много раз бывал на съемочных площадках Климова, где были сняты не только серии портретов режиссера и рабочие моменты его картин, но и «выставочные» кадры, «кинематографическую родословную» которых угадывают только люди, близко знакомые с творчеством Гнисюка и Климова.

Впрочем, пора перейти к самому разговору.

А. Родионов: — Как ты относишься к фотографии?

Н. Гнисюк: — Прежде всего как к документу.

Э. Климов: — Это не везде подходит. У тебя много поставленных композиций.

А. Р.: — Наверное, лучше сразу оговорить два главных направления твоих работ: те, что ты снимаешь на заказ, и те, что для себя. Естественно, между ними есть и взаимоперекличивание.

Э. К.: — Постановочная фотография — это одна из линий твоей работы. Но точно так же есть и другая линия: репортаж, снимки, условно говоря, в манере Картье-Брессона.

Н. Г.: — Тут я не вмешиваюсь — только снимаю.

А. Р.: — Не вступая во взаимоотношения со своими персонажами?

Н. Г.: — Нет, никогда.

Э. К.: — Эти две линии прямо противоположны друг другу.

Н. Г.: — Но все равно я всегда на стороне того, кого снимаю. Против него я не могу быть.

А. Липков: — Какие из снимков Гнисюка все-таки самые интересные для вас?

Э. К.: — Люди. Портреты людей. И поставленные, и «схватченные». Они ему самому интереснее всего. И зрителю — тоже.

А. Р.: — О чем правомернее говорить, касаясь твоих работ, — об отдельных снимках или о сериях, о направлениях?

Н. Г.: — Последнее время меня все больше притягивает серийность. Отдельная фотография уже кажется неинтересной.

Серией можно рассказать гораздо больше. Недавно увлекся коллекцией гримас. Снимаю портрет актера, а потом прошу: сделай мне «рожу». Некоторых это пугает. А другие соглашаются с готовностью. Тут, к стати, проверяется, настоящий актер или нет. Какая-нибудь мосфильмовская красавица не станет портить свой «экстерьер», а Ханна Шигула даже обрадовалась, когда я ее попросил. Говорит: «У меня есть любимая». И сделала, но не ту, что здесь на снимке, — ту я печатать не стал. Она уж чересчур незстетичная. Может быть, человек другого склада выбрал бы именно ту. Но я все-таки стараюсь снимать так, чтобы со мной потом здоровались.

Э. К.: — Давай поставим вопрос теоретический. Есть много мастеров, которые подражают живописи, графике, и в этом направлении утверждают фотографию как искусство. Но если так, то это ухудшенная графика. А где пролегает граница между собственно фотоискусством и подражением живописи?

А. Р.: — Можно, конечно, создать произведения под живопись или графику, используя технику фотографии. Но это уже, собственно, взгляд на фотографию как на техническое средство. С собой фотография остается лишь до тех пор, пока выражает какое-то собственно фотографическое восприятие, выражает свое видение.

Н. Г.: — Я никогда не подражаю ни живописи, ни графике, ни работам других фотографов. Хотя с удовольствием сделал бы, например, серию снимков в стилистике любого из мастеров. И назвал бы их: «Привет Суткусу» или «Привет Плотникову». Вроде такой иронической игры. Конечно, с каким-то преувеличением. Снимать в чужой манере один к одному неинтересно. А когда утрируешь, чуть-чуть гиперболизируешь, это уже начинает становиться твоим.

В живописи, в графике очень много разных техник. К фотографии можно тоже относиться как к одной из таких техник. Поэтому я умышленно стараюсь не часто заглядывать в альбомы, не спешить на выставки. Я хочу снимать так, как это собственно мне самому. И если окажется, что мой снимок похож на чей-то еще, то пусть это получается неосознанно, а не потому, что я кого-то скопировал. Иначе я не смогу снимать с чистой совестью. Это теоретично надо видеть как можно больше, а практику, чтобы оставаться самим собой, надо беречься того, что может очень сильно на него повлиять. При моем характере это, во всяком случае, так. На меня очень сильно действует все: встречи, разговоры, прочитанное. Поэтому в работе я стараюсь идти не от знания, а от интуиции.

Э. К.: — Но ведь фотография питается и от живописи, и от кино, и от литературы.

Н. Г.: — Питается. И фотограф не может оставаться вне всего этого. Но я знаю коллег, собравших сотни книг, боящихся пропустить любой новый альбом. И уже сознательно или подсознательно, но идет внутреннее задание: этот портрет я сделаю так, а этот репортаж — вот так. Я же, отправляясь на съемку, не знаю и не хочу знать, как я буду снимать. Если задамся какой-то целью — «надо снять так-то и так-то», — сам замучаюсь и человека замучаю, а ничего толком не сделаю. Мне нужно импровизировать. Снимать, как само пойдет. Плохо — так плохо, хорошо — так хорошо.

Э. К.: — Что кардинально различает фотографию и живопись?

А. Р.: — И та и другая запечатлевают мгновение, но живопись, в отличие от фото, стремится передать в нем протяженность — или действия, или восприятия.

Н. Г.: — Живописец может сутками сидеть перед холстом, написать, потом записать,

потом еще переписать. А в фотографии все мгновенно. Я сам иногда не могу объяснить, почему именно в этот момент нажал спуск. Это происходит подсознательно. При печати я тоже не колдую над негативами, не занимаюсь ни коллажами, ни печатками. Ну, самое большее, где-нибудь, может, впечатаю облака.

Э. К.: — Есть моментальности и от живописи, и графики. Например, люди, за несколько секунд вырезающие твой профиль из черной бумаги. Или вот Илья Глазунов на наших глазах продемонстрировал по телевидению, как он за полминуты, что называется, не отрывая карандаша, изобразил Ставрогина, самый сложный образ у Достоевского, при этом не переставая разговаривать с телезрителями. Это я к тому, что мне хочется понять корневую природу двух искусств, очень разную и в то же время очень общую. Что их кардинально различает?

А. Л.: — Может, стоит добавить сюда и третье искусство — кинематограф?

Э. К.: — Можно и кинематограф: его суть тоже изображение. Только движущееся.

Н. Г.: — Однажды я сделал фотофильм и убедился, что, пользуясь фотографией, можно намного меньше потратить кинопленки и при этом больше рассказать. Поэтому что каждая фотография — это уже законченный рассказ, а в кино рассказ продолжается из кадра в кадр.

А. Р.: — Если воспользоваться аналогией, то можно сказать, что снимок — это не кадр, а эпизод или сцена.

Н. Г.: — Мне очень много дал Улдис Браун, у которого я работал в Риге ассистентом. Он и у камеры никогда не расставался с фотоаппаратом. Так вот, Улдис Браун всегда говорил мне: «Храни негативы». Преступники те, кто их уничтожает. Если мы не сохраним их, люди все забудут. Через какое-то время с негативами происходит чудо. Мы по ним открываем для себя, как были одеты когда-то, как ходили, какие кепки носили. Как жили — самое главное.

Э. К.: — Сейчас мы смотрим друг на друга, кажется, будем помнить это всегда, но если не зафиксировать, не сохранить, — все исчезнет... Я возвращаюсь к начатому: в чем суть фотографии? Я знаю, многих фотографов влечет стремление показать, как хорошо они умеют компоновать, освещать, находить оригинальные персонажи. И этим, вопреки собственным намерениям, убеждают нас, что фотография становится искусством только тогда, когда автор что-то изобретет, поставит, соригинальничает, приблизившись тем самым к живописной фантазии. На деле же выясняется, что самое интересное в фотографии — это фиксация времени, его фактур, людей, через которых время выражается ярче всего.

Н. Г.: — Простая фиксация — это мало. Возьмем любой домашний альбом с карточками, отщелканными на курорте. Это ведь тоже фиксация времени. Но такие снимки друг от друга не отличишь. Разве что чудом среди них попадается что-то прекрасное и настоящее. Кроме фиксации нужно еще свое отношение, человеческий взгляд.

Э. К.: — Тогда еще вопрос: а где граница между субъективизмом и объективностью? Согласен: собственное отношение. Но можно так собственное отношение ко времени выразить, что перечеркнешь его собственной личностью. Личность будет, а время исчезнет.

Н. Г.: — Мне кажется, что человеческие качества фотографа — это не только личное. Время и через них выражается.

Э. К.: — Представим, что есть какая-то гигантская фотокамера, которая кадр за кадром, секунда за секундой фиксирует идущее по земле время. Эти снимки дали бы будущему человеку, да и сегодняшнему

му тоже бесконечно интересный материал о том, как дышит, живет, меняется все на свете. Это была бы камера действительно объективная, не искажающая страстностью своего взгляда правду времени.

А. Р.: — Попытка фиксировать все на свете натолкнется на какой-то информационный предел. Если будут снимать все и все, неважно, субъективно или объективно, то накопится такое количество информации, в котором невозможно будет разобраться. Поэтому неизбежно как главная выдвигается проблема отбора. А отбор — это уже проявление субъективности...

Э. К.: — Влияет ли на содержание твоей работы фотографа близкое знакомство с кинематографом?

Н. Г.: — Может, я с удовольствием занялся бы чем-нибудь другим, но так уж устроен, что предан тем, с кем себя связал. Случилось так, что я работаю в кино. Вот и все. Единственное, что омрачает жизнь, — это то, что много недоброжелательных людей. Не по отношению ко мне. Друг к другу. Я это вижу и молчу. Просто грущу... Хотя и фотография у меня получается только тогда, когда мне грустно. Вот я смотрю на снимок, и мне печально. Знаю, этот снимок мой.

Э. К.: — Тебя считают самым веселым фотографом. Ты много веселых снимков делаешь.

Н. Г.: — По-моему, люди ошибаются.

Э. К.: — Я всегда считал, что у тебя веселый взгляд. Может, ты и в кино потому работаешь, что там артисток красивых много. Впрочем, ты и в деревенских женщин с тем же удовольствием снимаешь. И кого только не снимаешь! Если бы существовала «идеальная фототехника», с помощью которой можно было бы снимать при любых обстоятельствах, в любых световых режимах, проникать с нею куда угодно и, больше того, чтобы она была невидимой, изменилось ли бы для тебя что-нибудь?

Н. Г.: — Что-то, может быть, и изменилось бы, но самое главное, этика фотографии для меня осталась бы той же. Все зависит не от техники, а от личности. Каков человек? Какова его этика? Когда меня спрашивают, почему я не снимаю скрытой камерой, я отшучиваюсь, что память у меня плохая: спрячешь камеру, а потом ее не найдешь. Но на самом деле просто не люблю подглядывать.

Не знаю, нужна ли мне «идеальная аппаратура», исключающая процесс взаимодействия снимаемого и камеры? Все-таки без преодоления каких-то трудностей общения, без преодоления себя снимок не получится по-настоящему живым.

Э. К.: — Я вот к чему клоню. И на съемочной площадке в кино, и на фотосъемке человек не может быть идеально естественным перед направленным на него объективом. Я поэтому и говорю про «идеальную аппаратуру», которая может дать человеку ощущение абсолютной естественности, интимной естественности.

Н. Г.: — Это не интимная естественность, это подглядывание. Я стараюсь к естественности прийти иным путем. Стараюсь, чтобы мы уже и прежде были с человеком знакомы. Никогда не делаю из съемки чего-то особенного. Пусть лучше кажется, что делается все не всерьез, между прочим. И никогда не говорю человеку, что ему делать.

Э. К.: — Но так не прийти к полной правде о человеке. Он так или иначе реагирует на камеру и так или иначе становится иным. Как только ты вынул камеру, человек уже перестал быть самим собой. Как бы ты с ним ни шутил, как бы его ни расковырял.

А. Л.: — Правда — это не итог, это процесс.

Это вечное движение по пути все более глубокого познания.

Э. К.: — На мой взгляд, человек по-настоящему интересен тогда, когда он пребывает в полном естестве. Как его достигнуть? Я не знаю ответа. Я ставлю вопрос.

А. Л.: — У человека не может быть «полного естества». Естественность — это хорошо «сыгранное» состояние естественности.

Н. Г.: — В этом году я снимал в своей деревне. Более естественных людей я не знаю. И для меня самое большое удовольствие снимать таких вот людей. Я очень хочу сделать фотокнигу о них. Ну, скажем, бабка Параска, которая и деревню-то сроду не покидала, дальше Мурованных Курил (это шесть километров от райцентра) не забиралась. Но какой это богатый человек! Как интересно с ней разговаривать...

Э. К.: — Мы все больны одной болезнью. Сегодняшнее состояние дел кажется нам окончательным и на все времена. Так же мы оцениваем и фотографию. А я предлагаю посмотреть дальше: куда пойдет ее развитие? К чему оно может привести?

А. Р.: — Пройдет какое-то время, и к фотографии, основанной на металлическом серебре, будет такое же отношение, как к старинным картам, отпечатанным литографским способом. Это будет утраченный материал.

А. Л.: — Да, уже в ходу электронная фотография, записанная на магнитную пленку, на диск, воспроизводимая на телеэкране.

А. Р.: — Экран не пощупаешь, а фотографию можно взять в руки, ощутить ее шероховатость, трещинки... И все-таки часто после посещения выставок я не могу избавиться от ощущения ущербности фотографии. Сам не могу понять, отчего это происходит. Может быть, потому что чрезвычайно трудно какие-то новые формы обнаружить и художественно использовать, но зато чрезвычайно легко их повторить, много легче, чем во всех других искусствах. Это фактор для фотографии внутренне разрушительный.

Э. К.: — Почему Евгений Евтушенко и Джина Лоллобриджида считают возможным для себя заниматься фотографией? Повторяют нарабатанные стереотипы, они у них получаются, им кажется, что они на уровне, организуют собственные выставки, довольны собой...

А. Р.: — Это вовсе безвредно, хотя бы потому, что фотография сегодня играет огромную роль в формировании визуального восприятия мира.

Э. К.: — На самом деле мы, сами о том не задумываясь, глядя на мир глазами тех фотографов, снимки которых видим в журналах, газетах, книгах, на выставках. Глазами кинооператоров и телеоператоров. Мы все меньше читаем книг, все меньше смотрим живопись. Мы удовлетворяемся этим...

А. Р.: — У тебя, фотографа, никогда не возникала мысль, что фотография — это способ обладания окружающим миром?

Н. Г.: — Нет. Я ценю другое — доверие. Взаимопонимание. У меня снимок получается только тогда, когда человек мне доверяет, когда мы понимаем друг друга. И если я чего и боюсь, так это предать человека. Не по умыслу — по невежеству, нечуткости, незнанию чего-то.

А. Р.: — Ненависти к камере ты не ощущаешь?

Н. Г.: — Ощущаю. Терпеть ее не могу. Но я уже привык к ней, как к протезу. И опыт уже есть достаточный, но опыт именно технический. А во всем остальном съемка — это всегда что-то неожиданное, непредсказуемое для меня самого. И перед каждой съемкой — волнуюсь, как в первый раз.

ФОТОВЫСТАВКИ

Время летит...

Окончание. Начало см. на стр. 26

редко две такие необходимые друг другу способности проявляются в одном человеке. Как у Кривоносова.

На выставке сатиры и сарказма нет, они остались за кадром (в прямом и переносном смысле), потому что литератору на таком мероприятии уготована роль зрителя. Впрочем, не совсем. Чего стоил бы снимок, воспроизведенный на этих страницах, если бы под ним не стояла подпись: «Ушли за горячим»? А для сатиры и сарказма есть другие жанры.

ПАМЯТЬ

Для фотожурналиста персональная выставка — как для писателя собрание избранных сочинений, своего рода итог. Но, пожалуй, в меньшей степени, чем для писателя, итог собственной жизни. Человек, посвятивший себя фотожурналистике, — это, помимо всего прочего, своеобразный инструмент нашей общественной памяти. Память — его профессиональное предназначение, хотя сам он об этом едва ли часто задумывается. Просто делает свое дело, каждый день — сегодняшнее.

Правда, и сиюминутное — точнее, сиюсекундное — может быть вечным, должно быть вечным. Например, красота родной земли и счастье человека, ее познавшего. Но всякий раз это вечное неповторимо, оно действительно сиюсекундно. Такова диалектика жизни.

Писатель силой знания и фантазии может перенестись в прошлое и в будущее, человеку с фотокамерой этого не дано. Зато в итоге — не только в итоге! — его по праву могут назвать объективным летописцем, если, конечно, он любопытен, настойчив, непосредствен, удачлив. И талантлив.

В маленьком зале, где разместились выставка, говорю с Юрием о его нынешних делах и заботах, о журналистских буднях. Мы сидим у стены, на которой развешены портреты. Маршак... Твардовский... Симонов... Я помню, как он приносил контрольки этих снимков. Теперь на них — история. Время летит...

ФОТОЮНИОР



Пионер советской фотографии — пионерам

Наш первый в этом году выпуск раздела «Фотоюниор» не совсем обычен. Мы посвящаем его одной теме, снятой одним автором — выдающимся советским фотографом Александром Родченко, 95-летие со дня рождения которого отмечалось недавно. Родченко был художником многоплановым — фотомастером, живописцем, графиком, театральным декоратором, автором рисунков для текстиля и фарфора, дизайнером. Мы попросили дочь Александра Михайловича — Варвару Александровну Родченко рассказать об одной из страниц творчества мастера — съемке детей.

— Взрослые часто снимают детей. Бывает, что родители специально приобретают фотоаппарат, когда рождается сын или дочь, чтобы запечатлеть в снимках первые дни и месяцы жизни человека.

Другой вопрос, что при этом чувствует фотограф, как он относится к своей модели. Чаще всего детей снимают до 3—4 лет, когда они еще не так подвижны и их легче усадить перед фотоаппаратом. Но многим не удается избежать слащавости.

Александр Родченко был всегда предельно сосредоточен и внимателен, снимая детей. И результат — портреты десяти-двенадцатилетних ребят стали емкими символами времени, советской фотографии 20—30-х годов. Вспомните его «Пионера-трубача» или «Пионерку». Кадры эти сделаны в подмосковном пионерском лагере «III решающий» (названном так в честь третьего года первой пятилетки).

Пионеры выстроились на линейку. Сегодня это обычное для нас событие. В 30-е годы многое было впервые. Острота новизны момента вдохновляла Родченко как фотографа и как гражданина. Он сделал несколько кадров с высоты своего роста (около 180 сантиметров — сегодня это средний рост, а в свое время Родченко был лишь чуть ниже своего приятеля — высоченного Маяковского). Шеренга пионеров, снятая сверху. А потом, неожиданно, для пробы — несколько снимков тех же ребят, но увиденных в ракурсе снизу, на фоне неба. Только Родченко мог в те годы так снимать — солидный и взрослый «дядя» вдруг лег на песок у ног малышек и фотографировал их не сверху вниз, как все всегда видят детей, а снизу вверх. Лицо человека на фоне неба. Взгляд, устремленный ввысь. Это было необычно и непривычно, зато теперь именно такого рода сним-

ки передают для нас романтический и созидательный пафос тех лет, создают коллективный портрет юного поколения. Пионеры Родченко — это те, кому в 1941 году исполнилось 18 — 20 лет, это те, кто стал солдатами Отечественной войны...

Снимая детей, Родченко никогда не проявлял высокомерия или умиления, он относился к ним как к взрослым. Радовался их молодости, часто относился к ним с юмором — посмотрите, например, снимки «Утренний туалет» или «Радиослушатель».

Для последней из этих двух работ позировала ему... я. Помню огромный картонный репродуктор. Мне четыре года. Я слушаю самодельный приемник, собранный отцом. Это совсем новый поворот детской темы — дети и новая техника. В 1929 году отец опубликовал много снимков в специальном журнале «Радиослушатель». Здесь были фотографии радиоцентра, радиоламп, огромной Шуховской башни — передающей антенны радиостанции имени Коминтерна. Новости техники, появление радио в быту — все это интересовало Родченко. Снимок девочки, слушающей радио, публиковался в «Радиослушателе», а потом был включен в серию открыток о Москве.

Большая часть снимков, посвященных детской теме, сделана Родченко в годы первой пятилетки. Московские детские сады и ясли привлекали его как новый тип общественного быта. В Сокольниках, в парке, был однодневный детский сад, где родители могли оставить ребенка на целый день, чтобы успеть сделать разные неотложные дела. Родченко сфотографировал здесь игровой городок, столовую, спальню. Он снимал новую жизнь, факты нового быта. При этом кадры всегда были динамичны, линия горизонта наклонна, статичный фанерный автомобиль на площадке будто бы двигался.

Во время спортивных парадов на Красной площади перед трибунами проходили не только физкультурники, коллективы спортивных обществ и красочные колонны молодежи союзных республик, но и пионеры. Родченко снимал юных моряков, которые несли огромную голубую ткань. Ткань колыхалась и напоминала волнующееся море. Родченко снимал юных рыбаков — они шли, с гордостью поднимая удочки. Как работал отец? Вспоминается, что он постоянно двигался с камерой, это была маленькая «Лейка». И в какой-то момент, неожиданно для окружающих, вдруг тихо срабатывал затвор.

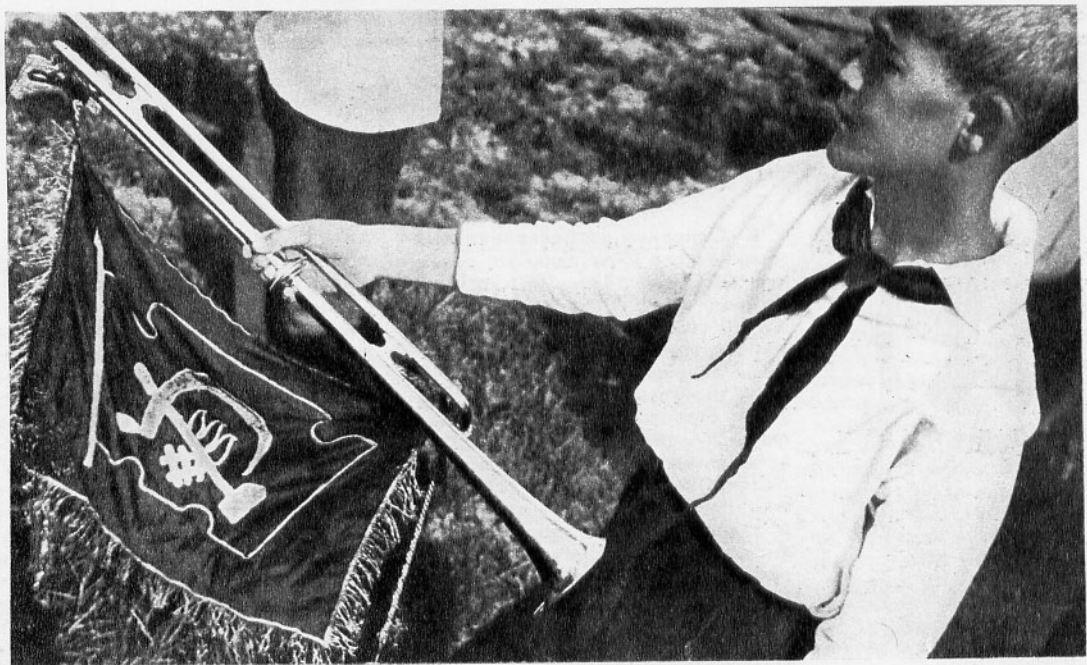
Это кажется так просто: снимать только новое в жизни. Но, в первых, никто конкретно не заказывал Родченко таких снимков.



Он сам решал, что ему нужно снимать. А во-вторых, кто подскажет, как эмоционально показать это новое? Это уже вопрос художественного качества фотографии. Иначе говоря, мало оказаться на месте в нужный момент, важно увидеть явление в красках и образах, забыть о шаблоне. Не стилизовать свою фотографию под установившиеся художественные нормы. Строить новую культуру видения.

В 30-е годы отец иногда готовил специальные фотозагадки для детей и посылал их в журнал «Пионер». Ракурсные снимки домов, фотографии, сделанные изнутри лежащих на земле больших металлических труб, публиковались с предложением указать, что же запечатлела камера.

«Фотограф Родченко — очень беспокойный человек, — было написано в журнале «Пионер» № 14 за 1933 г. — Он всегда норовит снимать вещи, дома, людей, животных не с той стороны, откуда их все люди видят. Заберется



САНИТАРКА.
1932 г.

У ЗНАМЕНИ.
1930 г.

ГОРНИСТ.
1932 г.

ЮНЫЕ МОРЯКИ
НА КРАСНОЙ
ПЛОЩАДИ.
1936 г.

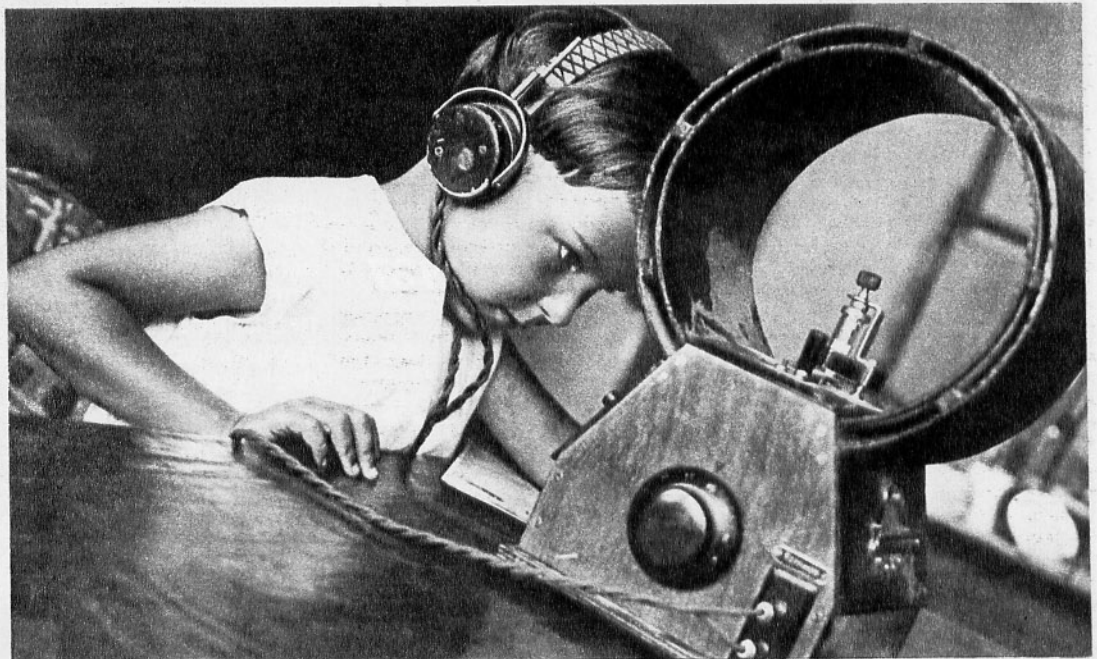
РАДИОСЛУШАТЕЛЬ,
1929 г.

ФОТО АЛЕКСАНДРА РОДЧЕНКО

куда-нибудь на крышу и снимает с высоты восьми этажей дворника с метлой или заседание домкома. А потом поди догадывайся. Снял он эти круги, принес в редакцию и говорит: пусть читатель догадывается, что это и куда я забрался, чтобы это снять».

Рядом со снимком светлых концентрических кругов на черном фоне был помещен снимок бульвара с лежащими трубами. Юному читателю нужно было проявить сообразительность, чтобы отгадать эту загадку.

Сохранились кадры из детского фильма, 'снятого по мотивам стихотворения В. Маяковского «Кем быть?» Для съемок этого фильма Родченко построил декорации в павильоне как реальные интерьеры воображаемого Дворца пионеров. Он как дизайнер всегда мечтал об изобретательно и удобно устроенном предметном мире — мире, где вольно и счастливо живет детям.



В. РОДЧЕНКО

Приглашает «Экспоцентр»



В «Основных направлениях экономического и социального развития СССР на 1986—1990 гг. и на период до 2000 года», принятых XXVII съездом КПСС, подтверждена готовность Советского Союза и дальше расширять и углублять торговые отношения с другими странами, развивать новые формы экономических связей, основанных на взаимной заинтересованности сторон в совместном освоении научно-технических и технологических новинок, проектировании и строительстве предприятий, разработке сырьевых ресурсов.

Наши зарубежные партнеры знают об огромных возможностях широкого, стабильного, взаимовыгодного сотрудничества с Советским Союзом. Всесоюзное объединение «Экспоцентр» Торгово-промышленной палаты СССР способствует расширению такого сотрудничества, организуя международные смотры, содействуя проведению выставок.

В плане отраслевых международных смотров в XII пятилетке широко представлены традиционные для нашей страны выставки. «Связь», «Железнодорожный транспорт», «Иннпродторгмаш» уже прошли в 1986 году; «Стройиндустрия», «Химия», «Электро» — планируются на 1987 год; «Наука», «Стройдормаш» и «Инлегмаш» — на 1988 год.

Тематика предстоящих международных выставок разнообразна и связана с развитием многих отраслей, определяющих научно-технический прогресс. В 1987 го-

ду в СССР состоится 23 международных смотра: 3 крупных отраслевых и 20 специализированных.

Внимание читателей «Советского фото» привлечет специализированная четвертая международная выставка «Оптика-87», которая будет проходить с 5 по 12 марта 1987 года в Москве в выставочном комплексе на Красной Пресне. Выставка из 25 разделов будет отличаться от предыдущих широтой тематического охвата.

В разделе «Высокоскоростная кинофотоаппаратура» будут показаны скоростные аппараты с prizменной компенсацией для регистрации быстропротекающих процессов на 16- и 35-мм пленку; аппараты с зеркальной разверткой, кинодешифраторы.

Раздел «Аппаратура для профессионального кинематографа» охватывает киносъемочную аппаратуру, осветительное и звукотехническое оборудование, кинокопировальную аппаратуру, проявочные машины, кинопроекторы и киноустановки.

В разделе «Фотолабораторное оборудование» будут демонстрироваться современные проявочные машины и устройства для фотопленок и фотоотпечатков, рулонных фотобумаг, а также павильонные фотокамеры, штативы, осветительное оборудование, фотоувеличители и репродукционные установки, принадлежности для фотопечати, принтеры, электроглянцеватели и сушильные устройства, денситометры и сенситометры, оборудование для конеч-

ного формирования заказов в центрах обработки фотоматериалов (устройства для резки фотопленок и фотоотпечатков, для окантовки слайдов, подсчета стоимости заказов и др.).

На выставке будут также экспонироваться фотоаппараты, объективы, диапроекторы и светочувствительные материалы.

Международная выставка «Коммунальная и бытовая техника-87» состоится в Минске с 1 по 9 апреля 1987 года. Один из ее разделов познакомит посетителей с технологическим оборудованием для производства фоторабот.

Крупнейший международный смотр года — «Химия-87», который проводится с 11 по 19 сентября в Москве, представит широчайшую гамму кинофотоматериалов: цветные и черно-белые кино- и фотопленки, фотобумаги, химические реактивы...

Большой интерес всегда вызывают национальные и торгово-промышленные выставки отдельных стран. В 1987 году их проведут Нидерланды, Финляндия. Запланировано проведение выставок экспортной продукции «Сделано в Индии», «Сделано в Польше». Будет продолжена серия выставок Федеративной Республики Германии.

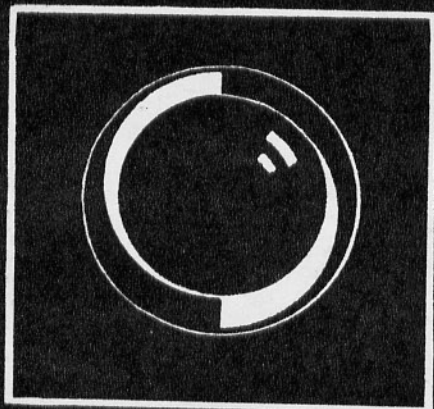
Добро пожаловать на выставки, организуемые В/О «Экспоцентр»!

М. БАРАНОВ,
эксперт пресс-центра
В/О «Экспоцентр»

ФОТОРЕКЛАМА

«Интеркамера-87»

1967



1987

11-Я МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА АВ-ТЕХНИКИ.
25—31 МАРТА 1987 г.

ПАРК КУЛЬТУРЫ И ОТДЫХА ИМ. Ю. ФУЧИКА, ПРАГА 7.

ЭЛЕКТРОННЫЕ АУДИОВИЗУАЛЬНЫЕ РЕГИСТРИРУЮЩИЕ И РЕПРОДУКЦИОННЫЕ ПРИБОРЫ, ОБОРУДОВАНИЕ И МАТЕРИАЛЫ, HI-FI, ОПТИКА, ФОТОПРИБОРЫ, СЪЕМОЧНЫЕ ПРИБОРЫ, ПРОЯВЛЯЮЩИЕ УСТРОЙСТВА, ОСВЕТИТЕЛЬНАЯ ТЕХНИКА, ФОТО- И КИНОМАТЕРИАЛЫ, ПРОЕКЦИОННЫЕ СТЕНДЫ.
УЧАСТВУЮТ 95 ЭКСПОНЕНТОВ ИЗ 17 СТРАН.

В/О «ВНЕШТОРГРЕКЛАМА»



Николай Шефов Сто лет назад

Сегодня много пишут о воспитании историей, о бережном отношении к памятникам культуры, в частности к архитектуре старой Москвы.

Снимки Москвы, сделанные крупными мастерами, можно по праву считать памятниками национальной культуры. А если фотографии эти сняты тридцать, пятьдесят, сто лет назад, они приобретают особую ценность.

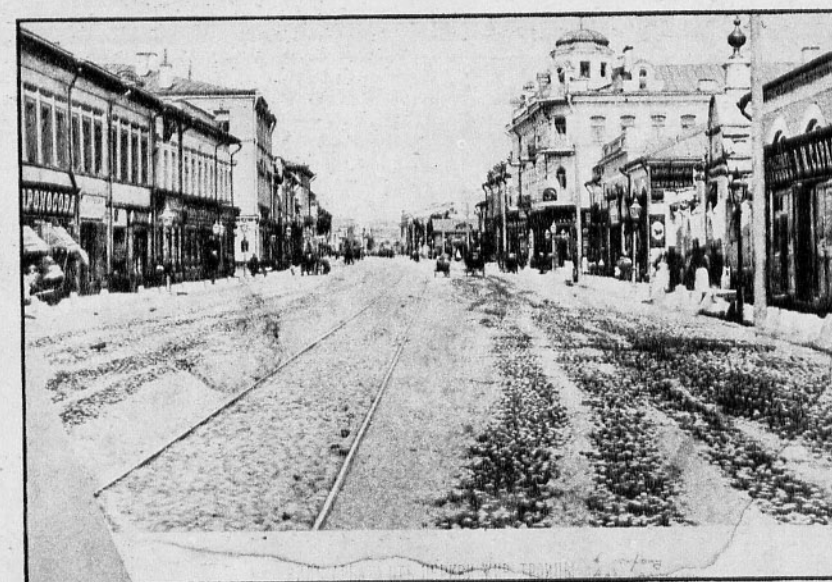
В 80-х годах прошлого века фотографы известной фирмы «Шерер, Набгольц и К°» выполнили уникальную серию снимков московских улиц. Альбом этих фотографий оказался в моих руках. Правда, он сильно пострадал от времени: покоробились и пообтерлись его страницы, на снимках появились заломы и потертости, но рассматривать их все равно доставляет истинное наслаждение.

Для данной публикации я отобрал сюжеты, отражающие наиболее приметные черты облика нашей столицы второй половины прошлого столетия. Это центр города, район Бульварного и Садового кольца.

Москва 80-х, так сочно описанная В. Гиляровским, смотрит с этих фотографий. Знакомые по книге «Москва и москвичи» — «ваньки», «лихачи», дворники, городовые, мальчишки-подмастерья и другие характерные типажи тех лет зримо предстают перед нами, выхваченные из суеи улиц зорким глазом фотомастеров. Альбом этот доказывает, что уже сто лет назад фотография позволяла со стопроцентной достоверностью раскрывать особенности городского пейзажа, уклада городской жизни.

Восьмидесятые годы XIX века были переходным этапом русской истории. Кончалась пореформенная Россия. В стране расчищал себе дорогу капитализм. Эти изменения невольно видишь и на старых снимках Москвы.

Внимательно взглядевшись в ее улицы столетней давности, можно заметить интересные контрасты отживающей патриархальной Москвы с новшествами, которые определяют ее облик в начале XX века... Происходящие изменения наиболее заметны в центре Москвы. Взять хотя бы снимок Ильинки (ныне ул. Куй-



бышева). Эта улица считалась центром московского торгово-финансового мира. «Московский Сити» тех лет, судя по фото, не блистал чистотой и порядком. Немощеную дорогу перегородили порожние телеги с лошадьми, которые направляются в сторону старых торговых рядов, виднеющихся на дальнем плане у Красной площади. Там, по свидетельству очевидцев, в грязных, пыльных лавках шла бойкая продажа всевозможных товаров: от швейных ниток до жемчуга и бриллиантов. Фотографы запечатлели старую купеческую улицу на рубеже ее превращения в банковский центр российской финансовой олигархии. На переднем плане слева видно недавно построенное здание Московского торгового банка. Оно как бы нависло над облепленными вывесками домами правой стороны. Их скоро снесут. На этом месте вырастут каменные здания еще нескольких банковских учреждений. Доживают свой век и торговые ряды. В конце прошлого столетия на их месте появилось мощное торговое здание (ныне ГУМ).

Интересен снимок Никольской улицы (теперь улица 25-го Октября). Она считалась центром книжной торговли того времени. Здания, изображенные на переднем плане, сохранились. Присмотревшись к дому по левой стороне, мы легко узнаем ажурные колонны Московского историко-архивного института. В то время здесь размещалась синодальная типография.

На снимке запечатлен короткий, но важный этап жизни улицы. Если обратить внимание на проезжую часть, то можно заметить, что перед нами как бы две Никольские. Один ее отрезок — старый, немощеный со дня основания, а другой — новый, уже покрытый булыжником. Оживленной была центральная магистраль горо-

ТВЕРСКАЯ
(НЫНЕ УЛИЦА ГОРЬКОГО)
НОВО-БАСМАННАЯ УЛИЦА
АРБАТ



ИЛЬИНКА
(ныне улица КУЙБЫШЕВА)

КУЗНЕЦКИЙ МОСТ



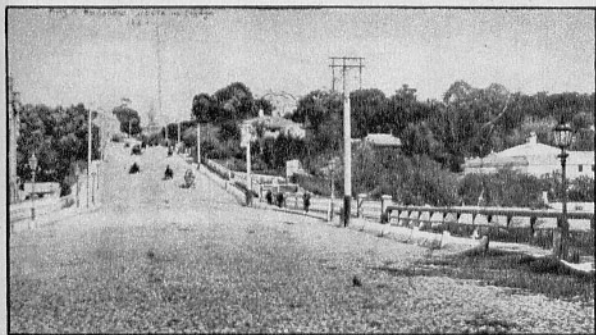
да — Тверская (ныне улица Горького). На снимке — ее участок от Тверских ворот до Садового кольца. Он вымощен, по нему проложены рельсы недавно введенной конки — предшественницы трамвая. Ширина улицы на этом отрезке составляла, по свидетельству современников, примерно 16 метров — треть современной ширины. Тверская начала XX века. Дома, которые мы видим, остались только на фотографии.

Кузнецкий мост — улица модных магазинов. Здесь нет «ломовиков», как на Ильинке. Около нарядных каменных зданий стоят дорогие «лихачи». Многие вывески на французском языке. Это уже другая Москва — изящных, дорогих платьев, галантерейных изделий, парикмахерских. Не случайно именно на данной улице можно заметить редкие по тем временам электрические фонари («яблочково освещение»), начинающие приходить на смену газовым светильникам.

Любопытны снимки старого Арбата и Трубной площади с видом на прилегающий к ней район Петровского бульвара. Улицы хорошо узнаваемы, но и совершенно не такие, как сегодня.

Из снимков Садового кольца особенно интересны два сюжета: Садово-Земляной вал (ныне улица Чкалова) и Ново-Басманная. Сто лет назад улицы близко подходили к окраине Москвы. На фотографиях видны невысокие однообразные домики, первые этажи которых заняты лавками и мастерскими. Тротуары и проезжая часть менее оживлены, чем в центре. На них почти не видно пешеходов и транспорта.

Глядя на снимок Садово-Земляного вала, теперь уже трудно представить, что по заполненной ныне мчащимися машинами улице Чкалова когда-то медленно плелись два-три экипажа. Добросовестное свидетельство фотографии позволяет сегодня зрительно воссоздать исторический облик Москвы того, далекого от нас времени.



САДОВО-ЗЕМЛЯНОЙ ВАЛ
(НЫНЕ УЛИЦА ЧКАЛОВА)



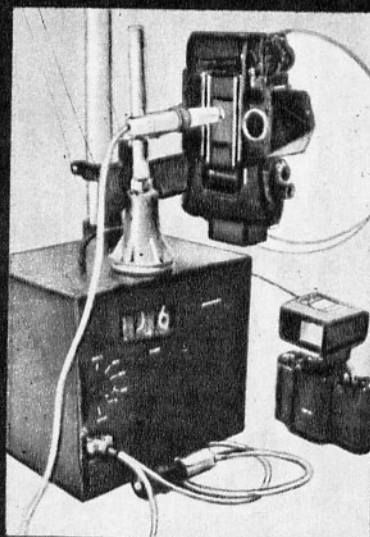
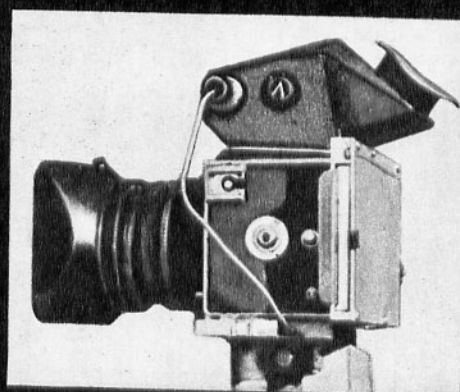
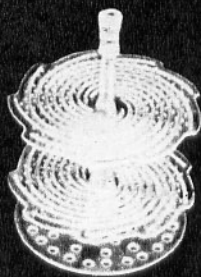
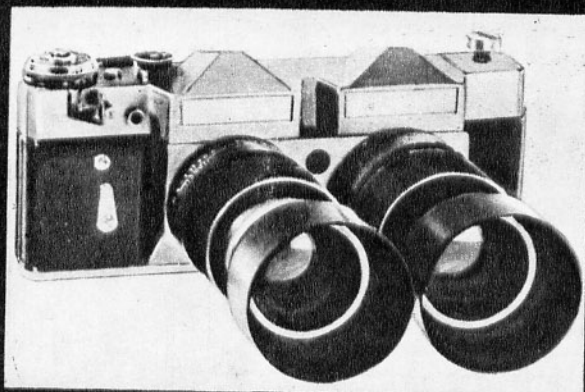
МОСКВА 1886.

ВИДЪ НИКОЛЬСКОЙ

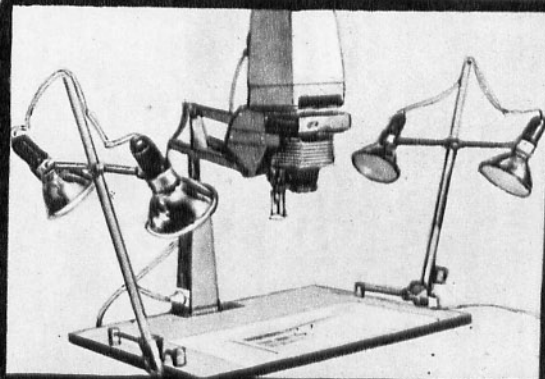
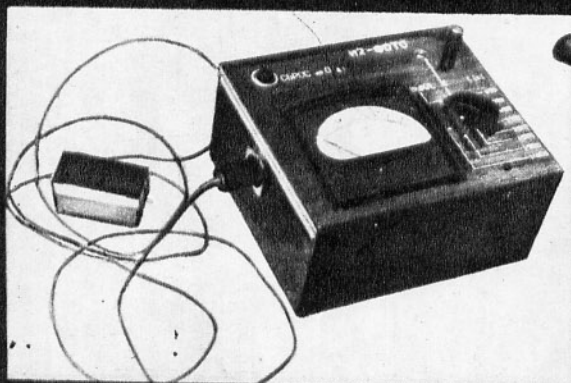
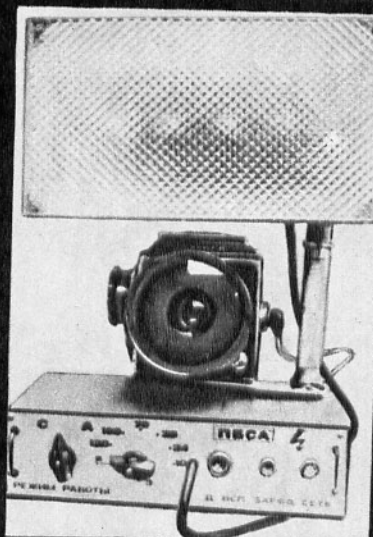


ТРУБНАЯ ПЛОЩАДЬ

НИКОЛЬСКАЯ
(НЫНЕ УЛИЦА 25-го ОКТЯБРЯ)



КОНКУРС 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ



Учитывая многочисленные пожелания советских и зарубежных читателей, редакция журнала «Советское фото» возобновляет конкурс «10000 технических идей». На конкурс принимаются идеи, предложения и разработки самодельной фото- и диапроекторной аппаратуры; технические решения, улучшающие качество, надежность и ресурс работы существующей фототехники и снижающие ее себестоимость; приборы и приспособления; способы модернизации и ремонта фототехники; методы обработки фотоматериалов и контроля фотопроцессов; лабораторное оборудование; фотопринадлежности, предложения по экипировке и технические решения, свя-

занные с повышением эффективности работы фото-корреспондентов.

Технические идеи и предложения должны быть четко сформулированы и содержать полную информацию. Чтобы редакция имела возможность более оперативно информировать организации, заинтересованные во внедрении разработок, участники конкурса должны руководствоваться следующими требованиями:

- 1) присылать описания работы в двух машинописных экземплярах;
- 2) придерживаться следующего порядка оформления материалов: фамилия, имя, отчество автора; его точный почтовый адрес; разрешение автора на публикацию его материала и

домашнего адреса в журнале; название предложения; описание, чертежи, фотографии реализованных разработок; схемы (для сложных электронных устройств и блочные схемы) в объеме, дающем возможность повторения конструкции автора.

Каждое предложение должно быть оформлено отдельно. Наиболее интересные предложения будут публиковаться на страницах журнала в порядке поступления с выплатой гонорара автору за публикацию.

За лучшие технические идеи редакция журнала устанавливает премии:

- первая — 150 руб;
- две вторые — по 100 руб;
- три третьи — по 50 руб.

Десять поощрительных —

годовая подписка на журнал «Советское фото».

Производственные объединения и заводы установили свои премии участникам конкурса:

ЛОМО имени В. И. Ленина — фотоаппараты «Любитель-166У» и «Смена-19»;

Харьковское производственное машиностроительное объединение «ФЭД» — фотоаппарат «ФЭД-5» и диапроектор «Этюд-2С»;

Переславское производственное объединение «Славич» — наборы фотобумаги и магнитной ленты на сумму 50 и 30 руб.;

Азовский оптико-механический завод — три премии по 100 рублей каждая за оригинальные разработки конструкций фотоувеличителей для цветной печати

или узлов, цветоголовок, таймеров, цветоанализаторов и фотонасадок;

Производственное объединение «Завод Арсенал» — фотоаппарат «Киев-19»;

Черкасский завод «Фото-прибор» — первая премия — электронная копия рамка «Рось»; вторая премия — устройство «Спектрозон-1».

Производственное объединение «Рубин» — первая премия — объектив «МС Индустар 61Л/3»; вторая премия — зрительная труба «Турист II».

Красногорский механический завод — фотоаппарат «Зенит-11».

Киевский завод светочувствительных материалов «Фотон», вилейский завод «Зенит», Белорусское оптико-механическое объединение также установят премии своих предприятий. По мере получения ответов от других заводов-изготовителей редакция будет информировать читателей о премиях, установленных этими организациями.

В состав жюри конкурса входят:

В. Анцев — редактор отдела науки и техники «СФ» (председатель); А. Добро-славский — инженер (секретарь жюри); Д. Луговьяр — кандидат технических наук, фотокорреспондент журнала «Турист»; В. Орлов — кандидат технических наук; В. Мельников — кандидат технических наук, Т. Мосина — инженер-химик; Н. Рахманов — фотокорреспондент, член редколлегии журнала «Советское фото»; А. Шеклеин — кандидат технических наук; В. Федай — инженер.

Жюри рассмотрит все предложения, поступившие на конкурс до апреля 1988 года.

О поступлении и принятии предложения на конкурс автор будет уведомлен письменно.

Редакция не направляет присланные разработки для оформления заявок на изобретение. Предложения не рецензируются и не возвращаются. Результаты конкурса будут опубликованы в августе 1988 года.

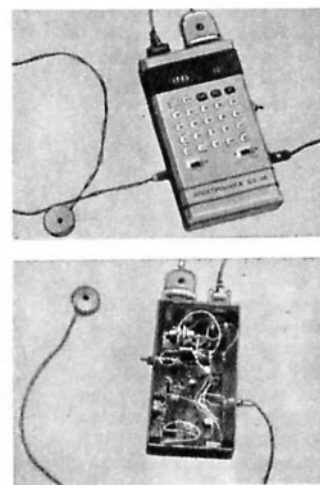
Каждое предложение следует направлять отдельно с указанием (в описании и на конверте) подробного адреса, фамилии, имени, отчества (полностью) автора в адрес редакции журнала «Советское фото»: 101878, Москва, Центр, Малая Лубянка, 14, с пометкой на конверте: «На конкурс «10000 технических идей». Ждем ваших разработок, дорогие советские и зарубежные читатели!

«СОВЕТСКОЕ ФОТО»

ФОТОТЕХНИКА

КОНКУРС 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

Микрокалькулятор БЗ-36 для позитивного процесса



Недорогие и удобные программируемые микрокалькуляторы для инженерных расчетов, выпускаемые отечественной промышленностью, пользуются большой популярностью и среди фотографов. С их помощью можно рассчитывать факторы освещенности при студийной съемке, параметры экспозиции при цветной и черно-белой печати. Рационализаторское предложение инженера С. Горлачева позволяет сделать шаг по пути внедрения вычислительной техники в арсенал фотолюбителя.

Предлагаемый прибор может работать как управляющее устройство (режим таймера) и как измерительное (режим секундомера, экспозиметра, цветоанализатора, люксметра, денситометра).

Принципиальная схема устройства показана на рис. 1. Оно состоит из генератора тактовых импульсов (DD1.1—DD1.3), преобразователя освещенности — время (DA1, DA2), элемента совпадения (DD1.4), схемы управления (DD2), коммутатора (VD10... VD14, R12) и самого микрокалькулятора БЗ-36.

Преобразователь освещенности — время собран на двух операционных усилителях — ОУ: DA1 и DA2. Первый из них выполняет роль интегрирующего усилителя, а второй — компаратора напряжения. ОУ DA1 интегрирует ток фотодиода

VD1, который работает в режиме короткого замыкания. В этом режиме фотодиод имеет высокую линейность преобразования и нулевой темновой ток. В момент замыкания кнопки S1 конденсатор C2 разряжен и на выходе ОУ DA1 (вывод 6) устанавливается потенциал, близкий к напряжению на делителе R2, R3. Этот потенциал значительно ниже опорного напряжения компаратора DA2, которое устанавливается параметрическим стабилизатором на диоде VD2 и резисторе R6.

В результате на выходе компаратора устанавливается высокий уровень потенциала, который через диод VD7 поступает на вход элемента совпадения DD1.4. На другой вход этого элемента поступают импульсы с генератора (элементы DD1.1... DD1.3) с частотой 10 Гц. Инвертировавшись, эти импульсы идут на входной элемент оптрона U1. Выходной элемент оптрона подключен параллельно клавише «=» микрокалькулятора.

И если на клавиатуре было набрано «+» и «п» (п — любое число), то микрокалькулятор начнет производить операцию сложения с константой. С каждым тактовым импульсом регистр индикатора будет увеличивать свое содержимое на величину п. По мере заряда конденсатора C2 напряжение на выходе ОУ DA1 будет расти по линейному закону, и, как только оно сравняется с $U_{оп}$ компаратора, последний переключится. На вывод 12 DD1.4 поступит уровень логического 0, а на выходе его установится высокий уровень напряжения. Микрокалькулятор прекратит операцию сложения, а на индикаторе установится число, характеризующее освещенность.

Чтобы число на индикаторе микрокалькулятора соответствовало времени экспозиции в секундах, необходимо определить светочувствительность фотобумаги в машинных единицах и ввести ее в микрокалькулятор в виде константы (число п). Для этого делают пробы на фотобумаге. Время правильной экспозиции запоминают (обозначим его t_0). Затем определяют время интегрирования фототока (t_u). Для этого на клавиатуре микрокалькулятора набирают «+» и «1», датчик (VD1) помещают в выбранный участок изображения и

нажимают на кнопку S1, удерживая ее до окончания измерения. Теперь остается разделить t_0 на t_u . Это и будет машинное значение светочувствительности фотобумаги (п). Число п записывают в память микрокалькулятора. Очевидно, что при наборе на клавиатуре «+» и «п» после измерения на индикаторе установится число t_0 . При последующих измерениях необходимо нажать последовательно клавиши «+», «F», «ИП» и кнопку S1. При замерах, следующих друг за другом, достаточно нажимать «0» и кнопку S1.

На микросхеме DD2 собрано устройство управления микрокалькулятором и нагрузкой в режиме работы устройства как секундомера и таймера. Основу его составляет RS-триггер, собранный на элементах DD2.2,

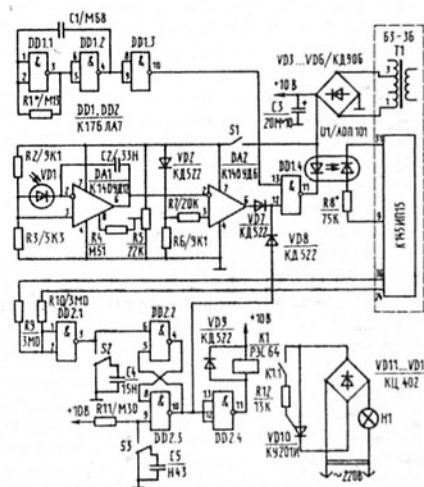
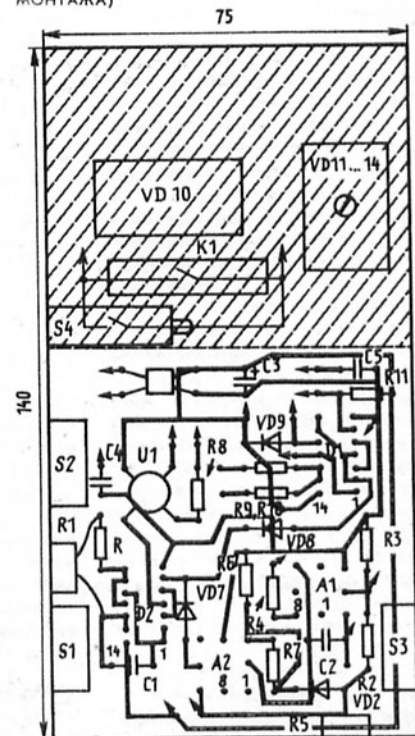


РИС. 1. ПРИНЦИПИАЛЬНАЯ СХЕМА УСТРОЙСТВА

РИС. 2. МОНТАЖНАЯ ПЛАТА ПРИБОРА (ВИД СО СТОРОНЫ МОНТАЖА)



DD2.3. Для работы устройства в режиме секундомера нужно на клавиатуре микрокалькулятора набрать «+» и «0,1» и кратковременно нажать кнопку S3. При этом на выходе элемента DD2.3 установится уровень напряжения, соответствующий логической единице. Этот уровень напряжения через диод VD8 поступит на вход элемента совпадения DD1.4. В результате микрокалькулятор будет производить операцию сложения, а на индикаторе будет высвечиваться текущее время с дискретностью до десятых долей секунды. Если нажать на кнопку S2, RS-триггер вернется в исходное состояние, и отсчет времени микрокалькулятором прекратится.

При работе устройства в режиме таймера необходимо набрать на клавиатуре нужное время выдержки, а затем «—» и «0,1». После нажатия на кнопку S3 микрокалькулятор начнет выполнять операцию вычитания, а на индикаторе будет высвечиваться оставшееся время. Одновременно на выходе элемента DD2.4 появится низкий уровень напряжения. При этом сработает реле K1 и замкнет свои контакты K1.1. Тиристор VD10 откроется и загорится лампа увеличителя H1. После показаний, равного нулю, на индикаторе появится знак «—». На входах элемента DD2.1 появятся положительные импульсы. Инvertируя их, первый же импульс вернет RS-триггер в исходное состояние. Реле разомкнет свои контакты K1.1, тиристор VD10 закроется, и лампа H1 погаснет. Для повторения выдержки необходимо только набрать ее величину и нажать кнопку S3. Если потребуется сделать паузу во время экспозиции, необходимо нажать кнопку S2. Повторное нажатие кнопки S3 вызовет дальнейшую обработку выдержки.

Использовать устройство в качестве цветоанализатора удобнее всего при аддитивном методе печати. Определение выдержки за каждым светофильтром (красным, зеленым, синим) ничем не отличается от определения экспозиции в черно-белом процессе. В этом случае потребуется определить светочувствительность каждого слоя фотобумаги. Эта процедура аналогична определению машинного значения светочувствительности фотобумаги в черно-белом процессе с той лишь разницей, что измерения производятся с введенным в световой поток зональным светофильтром.

Не исключается возможность использования устройства и при субтрактивном методе печати. Но для это-

го потребуется оборудовать датчик тремя зональными светофильтрами. Алгоритм определения плотности светофильтров в этом случае усложняется.

В цветном процессе важное значение имеет спектральная характеристика фотоприемника прибора. В данном устройстве применен селеновый элемент от кинокамеры «Экран» (возможная замена УФ101), так как он имеет спектральную характеристику, близкую к кривой спектральной чувствительности глаза. Фотодиоды мало пригодны даже для черно-белого процесса, так как дают недостоверные показания при изменении напряжения на лампе накаливания увеличителя. Ввод же корректирующего синего светофильтра может чрезмерно снизить чувствительность.

Работа устройства в режиме люксметра аналогична работе в режиме экспозиметра. Для этого на клавиатуре набирают «+», «1» и нажимают кнопку S1. Освещенность определяют по формуле:

$$E = \frac{C}{n},$$

где E — освещенность, лк; n — число на индикаторе микрокалькулятора; C — постоянная.

Постоянную «C» определяют по этой же формуле, задавая эталонную освещенность. Для моего устройства C=150, то есть максимальная освещенность, измеряемая прибором, 150 лк. Точность показаний увеличивается с уменьшением освещенности.

Удобно также использовать устройство в качестве денситометра. Источником света может быть увеличитель. Определять разность плотностей можно не только на сенситограмме, но и на любом негативе. Это, как известно, необходимо при оценке контраста негатива и подборе фотобумаги.

В заключение следует отметить, что хотя стабильность частоты генератора устройства невысока, но даже в этом случае стабильность выдержек не меньше, чем на два порядка превышает стабильность аналоговых устройств.

Детали и конструкция. Схема устройства собрана на печатной плате (рис. 2), которая крепится внутри рамки. Рамка изготовлена из фольгированного стеклотекстолита. Все кнопки, разъемы и гнезда расположены на стенках рамки. Селеновый элемент закрыт черной бумагой с отверстием диаметром 5 мм в центре и помещен в корпус.

С. ГОРЛАЧЕВ,
420071, Казань,
Парковая, 19, кв. 24

Автоматический ИФО с управлением от флэшметра

В настоящее время в фотографической практике используется большое число автоматических импульсных фотоосветителей, длительность светового импульса которых автоматически изменяется в зависимости от расстояния до объекта съемки и его отражающей способности. Более совершенным вариантом является ИФО с контролем работы автоматики при съемке, когда результат измерения по количеству света индицируется сразу после экспонирования.

Устройство состоит из двух частей: ИФО с дистанционным управлением, который без подключения флэшметра работает в неавтоматическом режиме с полным излучением энергии, и флэшметра, автоматически задающего начало и конец светового импульса.

ИФО (рис. 1) аналогичен описанному в «СФ», 1981, № 6 (можно применить «ФИЛ-107»). Единственное отличие состоит в том, что снят блок автоматики, установлены два оптрона VS3 и VS4 для управления длительностью светового импульса.

Применяемый в устройстве флэшметр во многом похож на предлагавшийся ранее («СФ», 1986, № 4). Для работы в устройстве его схема несколько изменена (рис. 2). Индикация получаемого значения диафрагмы осуществляется одним светодиодом. Схема представляет собой аналого-позиционный преобразователь величины экспозиции в знаменитом на индикаторе, выполненном на светодиодах VD2—VD9. Схема работает так. При замыкании синхронизационного контакта за счет заряда емкости C1 формируется импульс напряжения на входах счетчика K176IE8, регистра сдвига K176IP2 и схема устанавливается в исходное состояние. Одновременно запускается ждущий мультивибратор, выполненный на схеме K176ЛА7 и через транзистор VT10 подается ток в светодиод оптрона VS4. Происходит поджиг лампы ИФК-120, и устройство начинает отсчет.

Свет, отраженный от объекта съемки, попадает на фотодиод. Током фотодиода VD1 заряжается конденсатор C3 до опорного напряжения на инвертирующем входе компаратора A1. На его выходе формируется скачок напряжения, который поступает на входы счетчика и регистра сдвига. При этом счетчик изменяет состояние выхода

и зажигает первый светодиод, показывая тем самым достижение минимального уровня экспозиции. Одновременно на первом выходе регистра сдвига появляется логическая единица и открывается транзистор VT2, подключая в параллель конденсатор C4. Напряжение на конденсаторах уменьшается вдвое по причине распределения заряда. Если переключателем S2 задано значение освещивания, отличающееся от минимального, то процесс заряда емкостей C3—C11 будет продолжаться до тех пор, пока не появится напряжение на выходе счетчика, связанного через переключатель с базой транзистора VT11. При этом начинает протекать ток через светодиод оптрона VS3 ИФО; тиристор VS1 в лампе-вспышке закрывается и процесс протекания тока в лампе ИФК-120 прекращается. По окончании времени измерения (примерно 1/200 с) открывается транзистор VT1, разряжаются все заряженные конденсаторы C3—C11 и индикация сохраняется до нового пускового импульса. Цепь VD10, VD11, R17 служит для контроля питания. Если при съемке произошла передержка или недодержка, результат отражается на индикаторе.

Переключателем S2 устанавливается порог срабатывания схемы, то есть в значениях диафрагменных чисел это составляет от 2 до 22 при фотопленке «Фотоб-65». Переменным резистор R15 служит для точной настройки схемы на одном из значений диафрагмы. Если конденсаторы C3—C11 взяты с допуском не более $\pm 10\%$, то настройка схемы после совпадения одного из значений диафрагмы с требуемым не нужна.

С. СТАНИСЛАВСКИЙ,
Киев

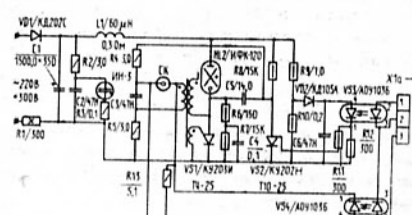
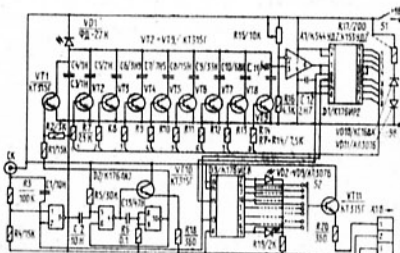


РИС. 1

РИС. 2



Контрольные шкалы и тесты

СТРАНИЧКА ПРОФЕССИОНАЛА

Шкалы и тесты, предназначенные для фоторепродукционных процессов в полиграфии, с успехом могут быть использованы для музейной, студийной, натурной и репродукционной фотосъемки как фотографа-профессионала, так и фотолюбителями.

Тест-объекты для репродукционной съемки служат для контроля цветных и черно-белых прозрачных оригиналов во время полиграфической репродукционной фотосъемки, а также для оценки результатов фотосъемки произведений живописи, графики, при изготовлении с них издательских оригиналов, в том числе цветных диапозитивов.

В тест-объект входят три элемента: двенадцатипольная нейтрально-серая непрозрачная шкала «НШ» с тремя цветными полями, отпечатанными желтой (Ж), пурпурной (П) и голубой (Г) красками (фото 1); цветная непрозрачная девятипольная шкала «ЦШ», отпечатанная триадой печатных красок европейской гаммы (фото 2). Шкала содержит поля-плашки трех основных красок: желтой, пурпурной, голубой; их попарные наложения: красное (К = Ж + П), зеленое (З = Ж + Г), синее (С = П + Г), а также белое поле, черное и поле трехкрасочного наложения (Ж + П + Г); штриховую шкалу по ГОСТ 3-4804-80, включающую 25 групп штрихов различной частоты, с равной шириной черного и белого штрихов в каждой группе.

Тест-объекты выпускаются трех форматов. «ТОН-1» состоит из шкал «НШ-1» и «ЦШ-1»; «ТОН-2» — из шкал «НШ-2», «ЦШ-2»; «ТОН-3» — из шкал «НШ-3», «ЦШ-3». Каждый формат предназначен для съемки в определенном диапазоне масштабов (см. таблицу 1).

Значения реальных плотностей отражения шкалы «НШ» после промера на денситометре проставлены вручную цифрами над соответствующими полями.

При фотосъемке тест-объект устанавливается в непосредственной близости к живописному полю объекта съемки (оригинала), в одной плоскости с ним. Последнее особенно важно соблюдать при установке штриховой шкалы.

Шкала «НШ» (фото 1) служит для контроля градационной передачи, в том числе величин оптических плотностей на участках светов, полутонов и теней — $D_{св}$, $D_{пт}$, $D_{тн}$ интервала оптической плотности — ΔD ; для определения значений среднего градиента в светах и тенях — g ; формы градационной кривой процесса; а также для определения светорассеяния в оптической системе.

Таблица 2

Номер поля	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Плотность пропускания	0,3	0,4	0,5	0,6	1,1	1,3	1,4	1,5	2,1	2,4	2,6	2,8

Таблица 3

Номер поля	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
Плотность пропускания	0,3	0,4	0,5	0,6	0,7	0,8	0,9	1,0	1,1	1,2	1,3	1,4	1,5	1,6	1,7	1,8	1,9	2,0	2,1	2,2	2,3	2,4



ФОТО 1



ФОТО 2

При цветоделительной съемке и съемке на цветные многослойные фотоматериалы шкала «НШ» служит для контроля сохранения условий баланса серых тонов.

С помощью штриховой шкалы можно проверить наводку на резкость в оптической системе, разрешающую способность фотоматериала и систему воспроизведения в целом (освещение — аппаратура — фото — обработка). Разрешение определяется по наибольшему номеру группы штрихов, в которой наблюдатель с помощью простой лупы кратностью $10\times$ способен указать направление штрихов в каждой из четырех подгрупп.

Прозрачная шкала «ПШ-2». Полутоновая ступенчатая прозрачная нейтрально-серая шкала предназначена для контроля фотографического процесса во время репродукции цветных диапозитивов, при составлении программ экспонирования и обработке фотографических изображений в технологическом процессе, а также для контроля градационных характеристик в процессах маскирования, цветоделения, растривания и фотопечати.

Таблица 1

Формат	Размер поля, мм	Длина, мм	Общая ширина, мм	Номер группы	Диапазон масштаба съемки
ТОН-1: «НШ-1»	10×10	128	38	4	1:1—1:2,5
«ЦШ-1»		90	23		
ТОН-2: «НШ-2»	20×20	254	67	5	1:2—1:5
«ЦШ-2»		180	46		
ТОН-3: «НШ-3»	40×40	497	131	6	1:4—1:10
«ЦШ-3»		360	92		

Шкала «ПШ-2» изготовлена на мелкозернистой фотопленке и содержит 12 полей. Поля 2, 7 и 10 выделены с двух сторон белой полосой шириной 0,10—0,15 мм. Шкалу монтируют вместе с оригиналом и репродуцируют вместе с ним. Градационные характеристики контролируют по трем полям шкалы, соответствующим светам, полутонам и теням данного цветного диапозитива или негатива. Поля 1, 2, 3 и 4 соответствуют типичным значениям минимальной оптической плотности на цветных диапозитивах — уровню «белого» (Б). Поля 6, 7 и 8 — контрольные поля полутонов, соответствующих уровню «белого + 1,0» (Б + 1,0). По одному из них оценивают баланс «по-серому». Поля 9, 10, 11, 12 — контрольные точки теней оригинала, соответствующие уровню «черного» (Ч) на типичных цветных диапозитивах. Поле 5, как наиболее критичное в отношении соблюдения нейтральности серых тонов, используется для дополнительного контроля баланса «по-серому». Длина шкалы — 60 мм, ширина — 4 мм. Оптические плотности полей даны в табл. 2.

Прозрачная шкала «ПШ-1». Прозрачная полутоновая ступенчатая шкала «ПШ-1» является подробным равноступенчатым оптическим клином для экспонирования фотографических материалов. Шкала предназначена для получения градационных характеристик во время фоторепродукции при экспонировании проходящим светом — проекционно или контактно; при определении градационных характеристик контактных и проекционных растров в конкретных режимах растривания; при фотографических испытаниях фототехнических пленок в рабочих условиях экспонирования и проявления, в том числе для получения зависимости среднего градиента $\bar{g}$ от времени проявления; для контроля результатов кюветного и машинного проявления полутоновых контрастных и сверхконтрастных фотоматериалов, экспонируемых через шкалу «ПШ-1» в стабильных условиях.

Шкала «ПШ-1» изготовлена на фототехнической пленке и состоит из 22 полей, где каждое пятое поле отделено от последующего белой разделительной полоской шириной 0,2 мм. Длина шкалы — 134 мм, ширина — 15 мм. Номинальные оптические плотности светопропускания полей шкалы приведены в табл. 3.

Применение данных тест-объектов в фотопрактике откроет большие возможности в области изучения, эксперимента, набора и экспресс-контроля фотоматериалов, их обработки и оптимизации процессов.

Контрольные шкалы и тесты выпускает Опытный экспериментальное производство Всесоюзного НИИ комплексных проблем полиграфии Госкомитета СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Адрес предприятия: 301734, г. Кимовск Тульской области, пос. Мирный

В. ЛЕОНТЬЕВ

Способы определения фотореактивов

Нередко в процессе работы фотографу приходится определять, какое вещество или какой раствор находится в упаковке без надписи. Существующий дефицит фотореактивов обязывает не топиться выбирать «безымянное» вещество, а попробовать сначала его распознать. Первый этап — опознание вещества по внешнему виду («СФ», 1986, № 5, 6); второй — уточнение его химическим способом; третий — обработка фотопробы в растворе, в состав которого может входить это вещество; четвертый — визуальная оценка обработанной фотопробы.

Многие фотореактивы так похожи друг на друга (например, метол и гидрохинон, метабисульфит калия и бисульфит натрия), что распознать их по внешнему виду сложно, а порой даже невозможно. Поэтому проводят химическое определение вещества. В результате его взаимодействия с другим веществом происходит присущее только данному веществу характерные изменения, которые и помогают распознать неизвестное вещество. Подобные реакции называют характерными. Они служат для определения как кристаллических, так и безводных веществ.

Для определения фотореактива химическим способом не требуется сложного лабораторного оборудования и приборов. Фотограф использует простые реактивы, пробирки, газовую горелку или свечу, металлическую палочку с плоским концом или нож, деревянный пинцет и дистиллированную воду. Неизвестное вещество берут на кончик ножа и растворяют в воде. Общий объем раствора не должен превышать одной трети пробирки. Для проведения подобных опытов очень удобны наборы фиксажлов («стандарт-титров»), представляющих собой запаянные ампулы, в которых находится точно отмеренное количество кислоты, щелочи или соли. Содержимое ампулы при растворении (разбавлении) до объема раствора 1 л дает определенную концентрацию вещества в единице полученного раствора.

Во время проведения опытов пробирку необходимо держать горлышком от себя, так как в результате реакции могут выделяться вредные газы. При использовании кислоты возможно ее разбрызгивание, поэтому под рукой надо иметь нейтрализующее вещество, например нашатырный спирт, которым обильно смачивают то место, куда попала кислота.

ХАРАКТЕРНЫЕ РЕАКЦИИ

Растворы проявляющих веществ либо слабо окрашены, либо бесцветны. Добавление в них щелочи приводит к быстрому окислению и вызывает потемнение раствора.

Фенидон. Его водный раствор имеет желтый цвет, а в присутствии избытка гидрохинона раствор обесцвечивается.

Глицин в теплой воде с добавлением соляной кислоты переходит в раствор, а при добавлении вместо HCl уксусной кислоты растворения не происходит.

Гидрохинон. Раствор этого вещества от прибавления к нему азотной кислоты окрашивается в красный цвет, а затем желтеет.

Метол. Прибавление к раствору нескольких капель бихромата калия вызывает появление красновато-коричневой окраски. Метол и гидрохинон — довольно сходные по внешнему виду черно-белые проявляющие вещества. Отличаются тем, что при нагревании порошок гидрохинона, внесенный на кончике ножа в пламя, плавится, не разлагаясь; метол же разлагается без плавления. Гидрохинон легко растворяется в эфире, спирте; метол очень мало растворим в этих веществах.

Поташ и сода определяют после добавки к их раствору разбавленного раствора кислоты. При этом выделяется с шипением углекислый газ. Если к раствору поташа прибавить раствор виннокаменной кислоты, то образуется белый кристаллический осадок (в отличие от соды, в растворе которой осадок не образуется).

Едкое кали и едкий натр выявляются прибавлением к раствору этих веществ раствора хлористого аммония, в результате чего выделяется аммиак с характерным запахом. КОН отличается от NaOH тем, что при добавлении виннокаменной кислоты к раствору КОН выпадает белый кристаллический осадок.

Метабисульфит калия и бисульфит натрия. Подкисленный раствор того или иного вещества обесцвечивает раствор марганцовокислого калия. NaHSO_3 отличается от $\text{K}_2\text{S}_2\text{O}_8$ характерной реакцией калия на виннокаменную кислоту. Перед добавлением последней надо с помощью HCl полностью выделить из раствора сернистый газ. Условия опыта те же, что и при определении поташа. $\text{K}_2\text{S}_2\text{O}_8$ отличается от Na_2SO_3 тем, что при внесении в пламя первое вещество окрашивает пламя в розовато-фиолетовый цвет, второе — в ярко-желтый.

Сульфит натрия. К раствору Na_2SO_3 по каплям добавляют любую разбавленную кислоту (соляную, серную, уксусную). При этом выделяется сернистый газ, обладающий характерным запахом и вызывающий кашель (избегать дыхания!). Раствор остается прозрачным.

Чтобы определить, насколько чист сульфит, к его

раствору добавляют HCl до тех пор, пока не перестанет выделяться сернистый газ. Затем добавляют раствор хлористого бария. Если Na_2SO_3 чист, то никакой реакции не произойдет, раствор останется прозрачным; в случае присутствия в нем Na_2SO_4 на дно пробирки выпадет белый кристаллический осадок, не растворимый в кислотах. Чем больше осадка, тем больше сульфит загрязнен сульфатом. Такой сульфит употреблять нельзя.

Буря. При попадании буры на пламя оно становится зеленым.

Бромид калия. Действие на его раствор нитрата серебра образует светло-желтый осадок бромистого серебра, растворимый в тиосульфате натрия.

Роданид калия. При взаимодействии этого вещества с растворами солей окиси железа в кислой среде образуются соединения кроваво-красного цвета.

Тиосульфат натрия. Раствор тиосульфата натрия обесцвечивает спиртовой раствор йода.

Похожие друг на друга в безводном и кристаллическом состоянии сульфит и тиосульфат отличаются друг от друга следующим образом: при прибавлении к растворам этих веществ соляной или серной кислоты чувствуется резкий сернистый запах, но первый раствор остается прозрачным, а второй мутнеет, становится непрозрачным, молочно-желтоватым от выделяющейся серы.

Серная кислота. Добавление к ее раствору солей бария образует белый осадок.

Борная кислота. Спиртовой раствор этой кислоты горит зеленым пламенем.

Алюмокалиевые квасцы. При действии на них раствора едкой щелочи выпадает студенистый осадок гидрата окиси аммония. Если добавить большое количество щелочи (избыток), выпавший осадок немедленно растворится, образуя растворимое в воде соединение — алюминат калия.

Хромовые квасцы. При действии на раствор хромовых квасцов едкой щелочи выпадает студенистый осадок гидрата окиси хрома серо-зеленого цвета.

Железосинеродистый калий. Его взаимодействие с солью двухвалентного железа в кислой среде образует соединение синего цвета.

Духромоокисный калий. Оранжевый раствор этого вещества при добавлении в него сульфита натрия становится темно-зеленым.

Уксуснокислый натрий. При действии на его раствор кислотой появляется характерный запах уксуса.

Тиосульфат аммония. При нагревании его раствора с едкой щелочью выделяется аммиак.

Роданид аммония. Раствор этого вещества при действии на него хлорного железа окрашивается в интенсивный красный цвет вследствие образования роданистого железа.

Хлористый аммоний. При добавлении к его раствору едкой щелочи выделяется свободный аммиак, а при добавлении азотнокислого серебра — белый творожистый осадок хлористого серебра.

Йодид калия. Его водный раствор растворяет йод, образуя непрочное соединение состава KJ_2 . При действии азотнокислого серебра выпадает желтый творожистый осадок йодистого серебра, темнеющий на прямом солнечном свете.

Сернокислая медь. Взаимодействие ее раствора с небольшим количеством нашатырного спирта образует серо-голубой осадок, который легко растворяется в избытке нашатырного спирта и окрашивает раствор в ярко-синий цвет.

Персульфат аммония. Его раствор в сочетании с нитратом серебра образует белый осадок персульфата серебра, который переходит затем в перекись серебра серо-черного цвета.

Марганцовокислый калий. При прибавлении раствора KMnO_4 к слегка подкисленному раствору сульфита натрия или тиосульфата натрия происходит быстрое его обесцвечивание.

Железо хлорное. Под действием едкой щелочи образуется гидрат окиси железа бурого цвета, который нерастворим в избытке щелочи и аммиака, но легко растворяется в серной кислоте.

Сульфат натрия. При действии на раствор Na_2SO_4 хлоридом бария выпадает белый осадок сульфата бария, не растворимый в кислотах.

Азотная кислота растворяет металлическую медь с выделением бурых паров и синим окрашиванием раствора.

Бромид натрия. При действии на раствор NaBr нитратом серебра образуется светло-желтый осадок бромида серебра, растворяющийся при добавлении тиосульфата натрия.

Лимоннокислый калий растворяет железосинеродистую медь.

Соляная кислота. Если поднести стеклянную палочку, смоченную аммиаком, к раскрытой банке с «дымящей» HCl, то получатся белые пары хлористого аммония.

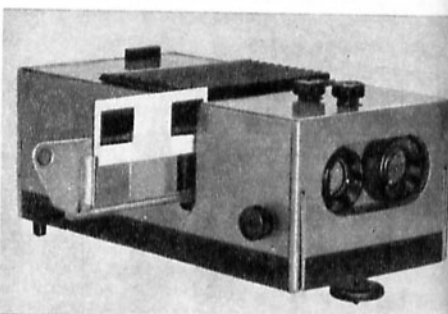
Т. МОСИНА

Новые разработки «ФЭДа»

ЗАВОД ПРЕДСТАВЛЯЕТ



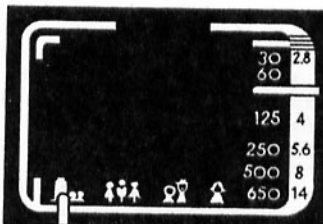
ФОТОАППАРАТ «ФЭД-СТЕРЕО»



ДИАПРОЕКТОР «ЭТЮД-СТЕРЕО»



ФОТОАППАРАТ «ФЭД-50»



ПОЛЕ ЗРЕНИЯ ВИДЕОИСКАТЕЛЯ

Стерефотография открывает перед фотолюбителями новые возможности для творчества. Особенно впечатляют объемные цветные стереоизображения на экране, создающие у зрителей «эффект присутствия».

Немало любителей пытаются самостоятельно изготовить стереофотоаппарат или стереодиaproектор. Публикации о таких разработках появлялись в различных изданиях, в том числе и в журнале «СФ» (1971, № 2, 8; 1972, № 4; 1977, № 5; 1984, № 5; 1985, № 9).

В стереофотокомплекс, разработанный Харьковским производственным машиностроительным объединением «ФЭД», входят фотоаппарат «ФЭД-стерео», диапроек-

Значения яркостей при различных светочувствительностях пленки

Ev	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
S ед. ГОСТа										
16	204	408	816	1632	3265	6530	13060	26120	52240	105500
32	102	204	408	816	1632	3265	6530	13060	26120	52240
65	51	102	204	408	816	1632	3265	6530	13060	26120
130	25,5	51	102	204	408	816	1632	3265	6530	13060
250	12,7	25,5	51	102	204	408	820	1640	3280	6560

Работа автоматики фотоаппарата «ФЭД-стерео». На пересечении значений Ev и S находятся значения расчетных яркостей (в кд/м²), для которых при выбранном значении S отрабатывается данное значение Ev.

тор «Этиод-стерео» и ряд специальных приспособлений.

Автоматический фотоаппарат «ФЭД-стерео» обеспечивает получение на стандартной фотопленке 20 стереопар с форматом кадра 24×30 мм. Стереобаза составляет 63,4 мм. Для удобства монтажа стереопар одно из кадровых окон имеет метку.

Два двухлепестковых затвора-диафрагмы фотоаппарата расположены за объективами. Взвод затворов и транспортирование пленки производится курком, спуск обоих затворов осуществляется одновременно общей спусковой кнопкой. Имеются блокировки взвода и спуска затворов, исключающие ошибки в протяжке пленки, а также кнопка выключения механизма транспортирования для обратной перемотки пленки.

Изменение выдержки и диафрагмы производится по «жесткой» программе. Автоматика обеспечивает блокировку спусковой кнопки, если экспозиция, необходимая для правильного экспонирования, превышает максимальную величину, обрабатываемую по программе. Диапазон экспозиционных чисел в автоматическом режиме — от 8 до 17 Ev. Значения яркостей при различных светочувствительностях пленки приведены в таблице.

В режиме ручного управления отрабатывается выдержка 1/30 с в диапазоне относительных отверстий от 1:2,8 до 1:16. При выдержке «В» отрабатывается диафрагма 2,8.

Фотоаппарат укомплектован двумя объективами «Индустар-81» 2,8/38 с разрешающей способностью по центру кадра не менее 50 мм⁻¹. Наводка объективов на резкость осуществляется одновременно вращением одного из них — по шкале дистанций или по символам. Обратная перемотка — типа «рулетка». Счетчик кадров — с автоматическим сбросом в исходное положение при открывании задней крышки.

Габариты фотоаппарата — 185×82×61 мм, масса — 0,8 кг.

Диапроектор «Этиод-стерео» предназначен для просмотра стереоизображений. Каждая из двух его осветительных систем состоит из галогенной лампы КГМ-220-230-200, рефлектора, трехлинзового конденсора с теплофильтром и объектива «Триплет» 2,8/78.

Разделение изображений (сепарация) производится с помощью двух поляризационных фильтров, расположенных между стереодиапозитивом и объективами. Через другую пару светофильтров, вставленную в стереоочки, обеспечивается раздельное восприятие левого и правого изображений, что способствует пространственному восприятию изображения зрителем.

Объективы имеют горизонтальную, вертикальную и продольную подвижки для настройки стереоизображения. Смена стереопар осуществляется вручную с помощью передвижной рамки на 2 стереопары. В этот момент каналы переключаются шторками. Предусмотрена регулировка угла подъема диапроектора от 0 до 5° с фиксацией выбранного положения.

Срок службы ламп продлевает автоматическая схема, которая плавно увеличивает напряжение на лампах после их включения.

Это устройство в сочетании с переключателем каналов позволяет с помощью стереодиапроектора показывать обычные слайды с так называемым эффектом наплыва, то есть постепенно вытесняя одно изображение другим (без темной паузы). Такой показ позволяет проявить фантазию при подготовке слайд-фильмов и слайд-программ.

В диапроекторе предусмотрено принудительное охлаждение конденсаторных систем и кадровых окон с помощью вентилятора.

Диапазон изменения увеличения диапроектора — от 7 до 75×.

Коэффициент равномерности освещенности — не ниже 0,65.

Разрешающая способность в центре кадра — 60 мм⁻¹, по полю — 30 мм⁻¹.

Габариты — 300×154×130 мм.

Экран, входящий в стереофотокомплекс, выполнен из алюминированной направленной пленки размером 1200×1200 мм и имеет высокие светотехнические характеристики.

Стереочки содержат в каждом окне поляризационные светофильтры, имеющие взаимно перпендикулярные направления поляризации. Светофильтр состоит из двух плоскопараллельных пластин оптического стекла толщиной 1,2 мм, между которыми вставлена поляроидная пленка. Очки имеют регулировку длины боковых прижимов. В комплект входит несколько пар стереоочков.

В заключение следует отметить, что стереофотокомплекс такого рода разработан впервые в отечественной практике. Мы надеемся, что он привлечет внимание любителей и будет пользоваться популярностью.

Фотоаппарат «ФЭД-50» — небольшой фотоаппарат, разработанный с учетом задач современного дизайна, что потребовало освоения таких передовых технологических процессов, как металлизация декоративных деталей из пластмасс, получение глубокого черного покрытия наружных щитков с помощью электрофореза и т. д.

Этот фотоаппарат предназначен для любительской съемки на стандартную 35-мм фотопленку. Формат кадра — 24×36 мм.

Фотоаппарат работает в автоматическом и ручном режимах управления.

Автоматику установки экспозиции питает встроенный селеновый элемент. Сменных химических источников тока для фотоаппарата не требуется.

В автоматическом режиме в зависимости от светочувствительности фотопленки и яркости снимаемого объекта отрабатываются по «жесткой» программе экспозиционные числа от 8 до 17 Ev, то есть сочетания выдержки и диафрагмы от 1/30 с и 1:2,8 до 1/650 с и 1:14. Диапазон работы экспониметрического устройства — от 12,8 до 13000 кд/м². Ввод значений светочувстви-

тельности пленки в пределах от 16 до 350 ед. ГОСТа.

В поле зрения видоискателя (см. рисунок) имеется указатель отрабатываемого в автоматическом режиме сочетания выдержки и диафрагмы. Чтобы предвзвешенно оценить величину экспозиции, нужно слегка нажать на спусковую кнопку. Указатель покажет сочетание выдержки и диафрагмы без экспонирования кадра.

В режиме ручного управления устанавливаются значения диафрагмы от 1:2,8 до 1:16. При этом отрабатывается выдержка 1/30 с. На выдержке «В» — диафрагма 2,8.

В зависимости от расстояния до объекта съемки и диафрагмы, установленной в автоматическом или ручном режиме, глубину резкости объектива можно определить по таблице, приведенной в руководстве по эксплуатации фотоаппарата.

Имеется гнездо для бескабельного подключения ИФО, при использовании ИФО с кабельным подключением необходимо применение специального переходника.

Для точной кадрировки снимка в видоискателе установлена подсвеченная рамка с метками исправления параллакса.

Фотоаппарат «ФЭД-50» укомплектован объективом «Индустар-81» с относительным отверстием 1:2,8 и фокусным расстоянием — 38 мм. Разрешающая сила объектива составляет в центре кадра 50 мм⁻¹. Пределы фокусировки — от 1 м до ∞.

Фотоаппарат снабжен самосбрасывающимся счетчиком кадров, блокировкой взвода затвора, исключающей неполный или повторный взвод, а также блокировкой спусковой кнопки при недостаточной яркости снимаемого объекта в автоматическом режиме.

Габариты фотоаппарата — 117×79×60 мм.

А. ТАТИЩЕВ,
инженер-конструктор

А. В. Егоров

Советская фотожурналистика понесла тяжелую утрату. На восьмидесятом году после тяжелой болезни скончался известный мастер фоторепортажа Анатолий Васильевич Егоров.

А. Егоров пришел в фотожурналистику в конце двадцатых. Он был активным летописцем жизни страны на протяжении многих десятилетий.

Ученик Д. Дебазова, Анатолий Егоров первые шаги в фоторепортаже сделал в газете «Рабочая Москва» (ныне «Московская правда»). В годы первых пятилеток он снимал пуски заводов, фабрик, открытие московского метро, канала имени Москвы, встречи участников перелетов через Северный полюс...

Ярко проявился репортажный талант А. Егорова в годы Великой Отечественной войны. Он стал фронтовым фотокорреспондентом, автором репортажей об обороне Одессы, о боях под Сталинградом, Белгородом и Харьковом. Его снимки рассказывали об освобождении нашими войсками Румынии, Югославии, Венгрии, Чехословакии.

В послевоенные годы А. Егоров работал в газете «Красная звезда», был руководителем отделов иллюстраций газет «Известия», «Советская Россия».

Писатель Б. Горбатов сказал о Егорове: «Мне не раз приходилось быть с ним на переднем крае в минуты опасности. Я точно знаю, на Егорова можно положиться в беде и в деле. Это отличный товарищ и исключительно дисциплинированный работник». Таким он останется в памяти друзей и всех, кто знал его по совместной работе.

ГРУППА ТОВАРИЩЕЙ

Патина времени

ТВОРЧЕСТВО АНДРЕ КЕРТЕСА



АНДРЕ КЕРТЕС

Андре Кертес как-то заметил, что «для каждой фотографии чрезвычайно большое значение имеет атмосфера. Новые работы могут быть свежее, совершеннее по качеству, но зато старый материал тронут патиной». Патина времени... Кажется, сам Кертес отмечен ею. И не удивительно. Он начал снимать на заре нового века и в июне 1984 года отпраздновал свое 90-летие. Венгерская Народная Республика удостоила его высокой правительственной награды, американское Общество «Друзья фотографии» присудило ему премию «Выдающаяся карьера», Международный центр фотографии присвоил титул «Мастер фотографии», Школа дизайна при Новой школе социальных исследований избрала Почетным доктором изобразительных искусств. Изданы фототальбомы Кертеса, в разных странах мира с триумфом прошли его персональные выставки. Но, отдав фотографии три четверти века, до последних лет своей жизни он брал камеру в руки с трепетом и волнением, свойственным новичкам. Андре Кертес родился в 1894 году в Будапеште. Интерес к иллюстрации, изобразительному искусству начал проявляться у него рано. «Однажды в мансарде небольшого имения моих родственников на острове Чепель, — вспоминал Кертес, — я обнаружил старые иллюстрированные журналы и открытки. Я был поражен их красотой и думаю, что именно тогда сделал свой выбор». Поступив на службу биржевым клерком, на первые заработанные деньги Кертес купил фотоаппарат и

все свободное время тратил на новое увлечение. Когда разразилась первая мировая война, двадцатилетний Кертес вступил рядовым солдатом в австро-венгерскую армию и отправился на фронт, захватив с собой камеру. Свои снимки той поры он называл «фотографическими дневниками войны». Девизом всего его фотографического творчества в дальнейшем стали слова: «Фотография должна быть реалистичной». Довоенные, военные и послевоенные фотозарисовки Кертеса, проникнутые подлинным гуманистическим чувством, можно легко недооценить. Все запечатленные на них ситуации привычны, узнаваемы — сельские пейзажи, деревенские музыканты, целующаяся парочка в Будапештском парке, крестьяне в поле, отдыхающие на привале солдаты. Но для автора во всем этом таился глубокий смысл. Позже эти ранние произведения составили одну из его книг «Венгерские воспоминания», которая была особенно дорога Кертесу. «В ней все, что давало моей жизни тогда и смысл, и цвет», — писал он. В 1925 году Андре Кертес приехал в Париж — столицу мирового искусства того времени, землю обетованную для художников, литераторов, музыкантов. С собой он взял лишь камеру и пастушью флейту, подаренную ему отцом еще в детстве. (Немногие из почитателей Кертеса знали, что его излюбленное времяпрепровождение — музицирование на простой, крестьянской флейте, с которой он не расставался до последнего дня жизни.) В Париже, на Монпарнасе, быстро завязались знакомства с некоторыми соотечественниками и людьми, готовыми купить его отдельные произведения. Работы Кертеса отражали определенное влияние революционных течений того времени, о которых он узнавал от своих друзей и людей, которых снимал. «Марк Шагал был очень дружелюбным и милым человеком... «Эйзенштейн использовал некоторые мои фотографии в своих фильмах... «С Эренбургом мы были довольно близки...» Париж быстро признал Кертеса. Через два года после его приезда в па-

рижской галерее Сакр дю Прентан состоялась первая персональная выставка фотографа, за ней последовали другие. Кертес снимал для многих западноевропейских изданий, в том числе для популярных французских журналов «Вог» и «Вю». Стиль, в котором он работал, переняли впоследствии многие репортеры, он стал характерным для того периода развития фотографии. «Мы все очень многим обязаны ему», — говорил Картье-Брессон. У Кертеса была разработана собственная техника предварительного построения композиции. Он заранее решал, где именно в кадре должен появиться объект (прохожий, велосипедист, поезд, птица), и нажимал на спуск именно в тот момент, когда объект занимал эту, выбранную им, позицию. Для него понятие «решающий момент» относилось не только ко времени, но и к месту — тому месту в пределах визуального поля, где недостающий компонент завершал композицию. Глядя на работы мастера, выполненные с безотчетным эстетическим вкусом и в то же время свободные от какой-либо красоты, псевдохудожественности, отмечая строго выверенную гармоничность композиций, пластику и выразительность линий, нельзя задавать вопрос: неужели этот человек никогда не пробовал себя в живописи? Но, по признанию самого Кертеса, до того как стать фотографом, он был только клерком и солдатом. Он не искал себя в разных видах искусства, как, например, его ближайший друг, известный фотограф Брассан, не был художником, как Картье-Брессон. Скорее, его можно сравнить с писателем, который зорко всматривается в происходящее вокруг, вслушивается в многоголосье и суету жизни. «Писатель делает свои пометки, замечания пером. Когда я вижу что-то интересное, мне тоже хочется сделать пометку, и я это делаю с помощью камеры. Разницы между пером и камерой нет никакой», — говорил Кертес. В его фотографиях почти всегда присутствует сюжет, некая драматургическая канва, динамичная ситуа-

ция. Их действительно можно «читать». Сравнение писательского труда и фотографического творчества у Кертеса не случайно, не умозрительно. Любопытно, что целый ряд своих снимков он снабжал текстом, в котором подробно описывалось, где, когда и при каких обстоятельствах был сделан тот или иной кадр. Тематика его творчества невероятно разнообразна. Здесь есть все повествовательные атрибуты многопланового литературного произведения, только переведенные в визуальные фотографические категории — пейзажи, портреты, натюрморты, жанровые сценки. Он снимал влюбленных в парке, людей, читающих газеты, осенние листья Люксембургского сада, Эйфелеву башню, азартных игроков на бирже, всегдатаев парижских кафе, бродяг-клошаров, отдыхающих на набережной Сены, базары и городские трущобы. В 1936 году Кертес по приглашению одного из американских издателей приехал в Нью-Йорк, навсегда покинув Париж. До последних лет своей жизни Кертес остро переживал разлуку с любимым городом. Ведь именно там его впервые признали как художника. В США пришлось приспособиться к новым условиям и требованиям, которые навязывали американские издатели. Кертес так никогда и не научился «соответствовать» шаблонным заданиям, которые составляли структурную основу коммерческой фотографии. Он продолжал творить. «Если ты решил стать фотографом, то нужно посвятить себя этому делу целиком и без остатка», — говорил он. Андре Кертес ушел из жизни в возрасте 91 года, согретый лучами славы, всемирно признанный. Недавно правительство Венгерской Народной Республики приняло решение создать мемориальный музей выдающегося сына Венгрии в местечке Жигетбек на острове Чепель, где маленький Андре в мансарде старого дома мечтал с помощью камеры создать поэтические образы. Эти образы пережили старого мастера. Они и есть — магия Андре Кертеса.

В. ПАВЛОВА

ДРУЗЬЯ
ПАРИЖ, 1927 г.



ДОМОЙ
ТРАНСИЛЬВАНИЯ, 1918 г.



ФОТО АНДРЕ КЕРТЕСА



В БИСТРО
ПАРИЖ, 1927 г.



МАРК ШАГАЛ С СЕМЬЕЙ
ПАРИЖ, 1933 г.

РЫБОЛОВЕЦКИЕ СУДА
ДЮНКЕРК, 1929 г.

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН
ПАРИЖ, 1929 г.

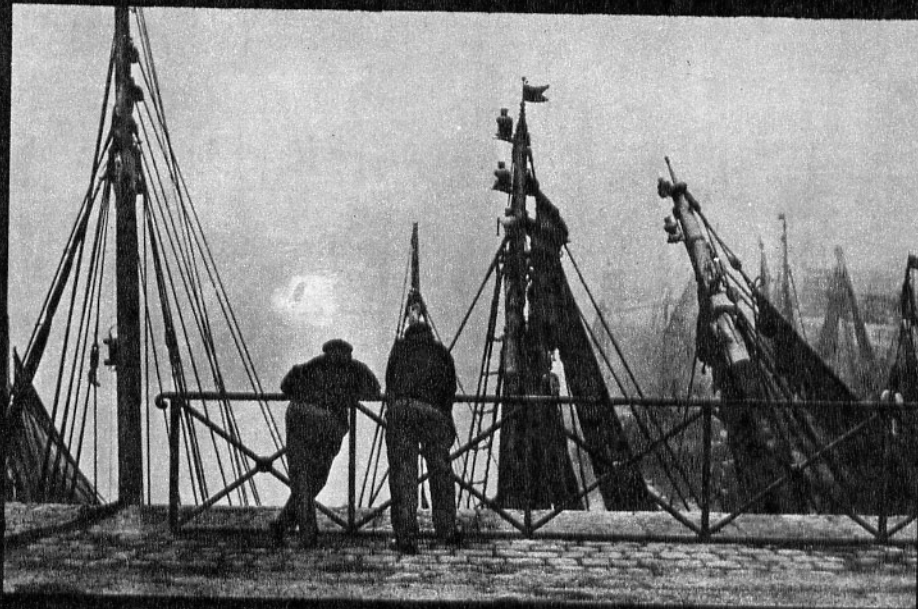
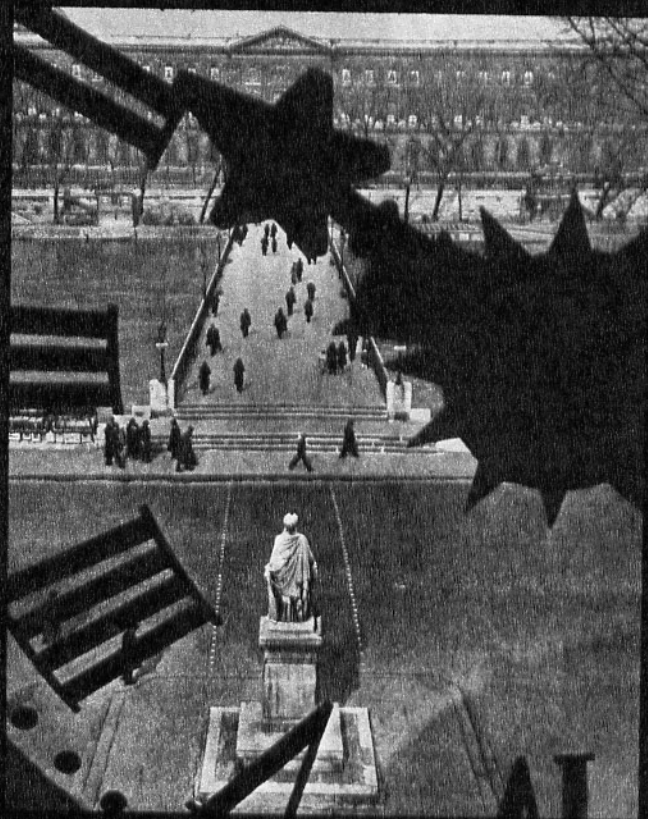


ФОТО АНДРЕ КЕРТЕСА



МОСТ ИСКУССТВ
ПАРИЖ, 1932 г.

УЛИЧНЫЙ ПЕВЕЦ
НЬЮ-ЙОРК, 1969 г.





НА НАБЕРЕЖНОЙ
ПАРИЖ, 1926 г.

