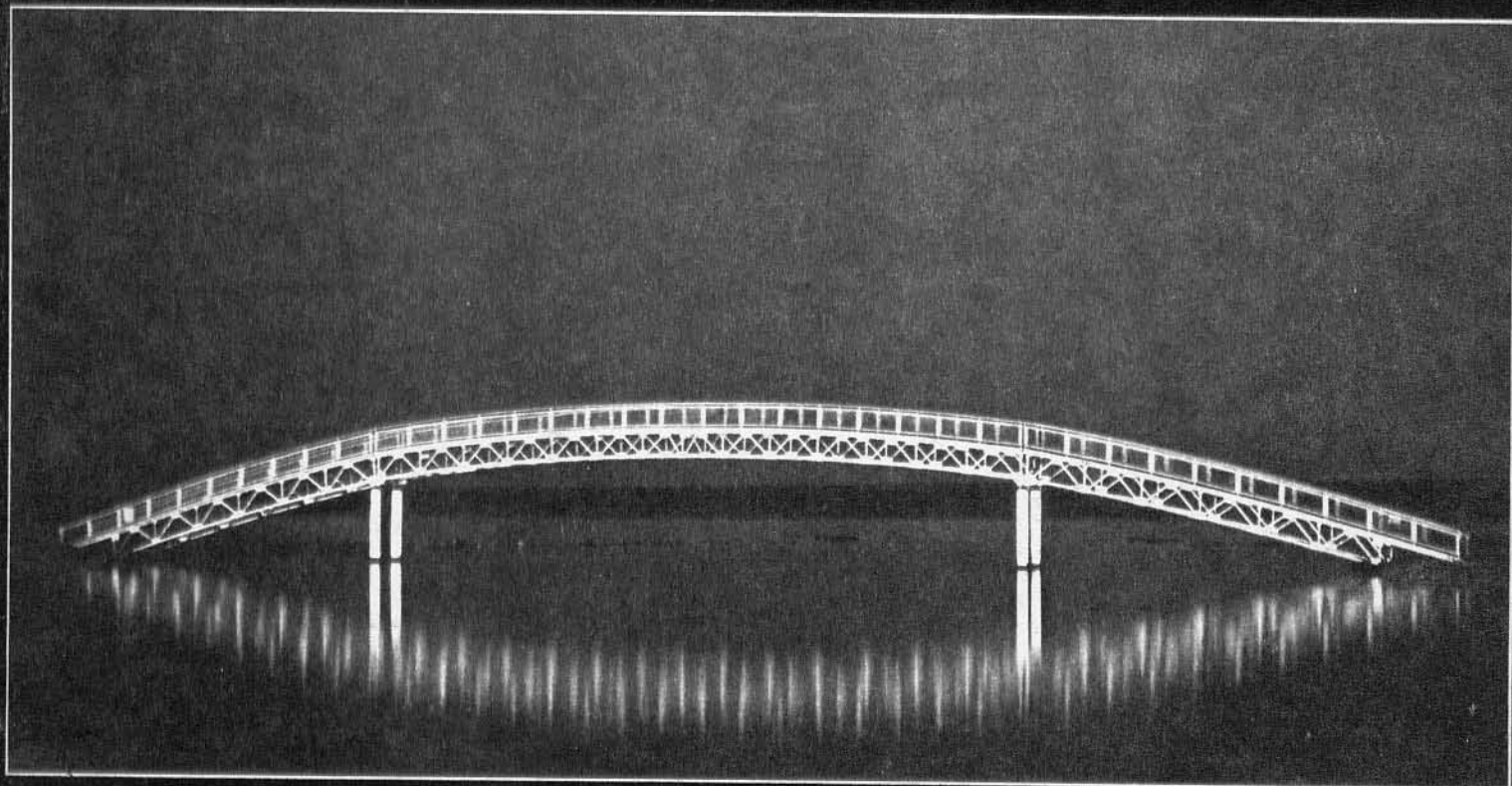


СВЕТЛОЕ ФОТО 874

ISSN 0371-4284

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



НА СНИМКАХ:

ПОЛЬСКИЕ ФОТОГРАФИИ
У СТЕНДОВ ВЫСТАВКИ

НОВИНКА ПОЛИТЕХНИЧЕСКОГО
МУЗЕЯ — ОДНА ИЗ ПЕРВЫХ СО-
ВЕТСКИХ ФОТОКАМЕР «ПИОНЕР»

ПЛАКАТ ВЫСТАВКИ А. СУТКУСА

Награды ВЦСПС

За активное участие в организации и проведении выставок и творческих встреч в рамках II Всесоюзного фестиваля народного творчества, посвященного 70-летию Великой Октябрьской социалистической революции, знаком ВЦСПС «За достижения в самодеятельном искусстве» награждены руководитель Челябинского фото-клуба С. Васильев и члены клуба В. Белковский, В. Гнеушев.

А. ЕВТЕЕВ

«Фотомастера польской прессы»



Центральный выставочный зал Союза журналистов СССР познакомил зрителей с новой интересной экспозицией — снимками двенадцати фотографов из Польши под общим названием «Фотомастера польской прессы».

Два этажа выставочного зала вместили более 400 работ, ставших образным подтверждением сказанных на вернисаже слов генерального секретаря Союза журналистов Польши А. Земски о том, что польские фотографы рассчитывают, что их фотографии сделают Польшу ближе советским зрителям. В ответном слове заместитель председателя Правления Союза журналистов СССР И. Зубков поздравил москвичей и гостей столицы с открытием выставки, сказав, что ее главная тема — человек — решена в динамичных, экспрессивных и образных фотографиях, продемонстрировавших высокий класс польских фоторепортеров. Он подчеркнул, что на эту экспозицию советские фотомастера должны ответить выставкой в Польше, соответствующей уровню нашей фотографии. Председатель Всесоюзной фотомиссии Союза журналистов СССР Г. Копосов

представил собравшимся польских авторов — участников выставки. Фоторепортеры Домазы Квятковский, Кшиштоф Войцеховский, Гжегож Рогицкий, Зенон Жибуртович и другие, присутствовавшие на вернисаже, рассказали о своей работе, о польской журналистской фотографии последних лет.

Приобретения Политехнического музея

В отделе физики столичного Политехнического музея собрана коллекция фотоаппаратуры, часть которой экспонируется в зале оптики. Сотрудники музея продолжают поиск и приобретение новых экспонатов. За последнее время коллекция пополнилась двумя десятками фотокамер, среди которых один из первенцев советской фотопромышленности — камера «Пионер», являющаяся предшественницей «ФЭДа». В 1934 году в Ленинграде была выпущена опытная партия камер «Пионер», технологию изготовления которых затем применили при создании «ФЭДов». Среди экспонатов коллекции есть и стереофотоаппараты: немецкие «Стере идеал 651» и «Стереолет», а также русская камера, продававшаяся в начале века.



К сожалению, недостаток экспозиционной площади не дает возможности показать всю коллекцию целиком, но сотрудники музея частой сменой экспонатов как бы расширяют выставочные витрины, знакомя посетителей с историей развития отечественной и мировой фототехники.

В. КАВЕРИН

Новая рубрика

На страницах еженедельника «Украина» открыта новая рубрика: «Фотостудия «Ракурс». Ее выпуски появляются раз в месяц.

Новая рубрика уже познакомила читателей журнала с творчеством Н. Козловского, лауреата Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко, представила снимки участника многих конкурсов экологической тематики фотографа-натуралиста М. Атаманюка из города Снятына Ивано-Франковской области, рассказала о талантливом фотографе из города Ичии на Черниговщине Н. Смильке.

«Ракурс» отвечает на вопросы фотолюбителей, делает обзоры присланных в редакцию снимков, информирует о новых книгах по фотографии. В последних выпусках фотостудии большое внимание уделено обобщению опыта работы фотоклубов Украины. Редакция внимательно изучает предложения читателей, направленные на совершенствование тематики и повышение злободневности материалов рубрики.

В. ШЕВЧЕНКО

Съемка в экстремальных условиях

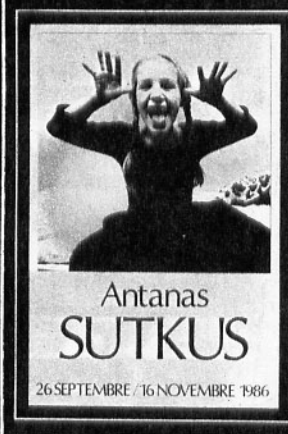
На очередном заседании фотосекции Московской журналистской организации обсуждались проблемы фотографирования в сложных условиях. Своим опытом в съемках такого рода поделились известные мастера.

Валерий Зуфаров (Фотохроника ТАСС) рассказал о съемках в Чернобыле, о героической работе людей, ликвидирующих аварию, показал снимки станции на разных этапах ее восстановления. Его рассказ дополнил Владимир Чистяков (АПН), тоже снимавший в Чернобыле. Он показал также свои снимки из репортажей, сделанных на Крайнем Севере и в пустыне Каракумы, рассказал о специфике съемки в этих условиях.

Большой интерес вызвало выступление Владимира Вяткина (АПН), представившего слайды, сделанные в Никарагуа — одной из горячих точек современного мира. Перед собравшимися прошла панорама жизни борющейся латиноамериканской страны, переживающей острейший период своей истории.

Выставка во Франции

VILLE DE CHALON-SUR-SAONE
MUSEE NICEPHORE NIEPCE



В городе Шалон-сюр-Саон (Франция), в музее имени Нисефора Ньепса состоялась персональная выставка работ литовского фотографа Антанаса Суткуса. Экспонировалось 60 работ из серий «Люди Литвы», «Встречи с Болгарией» и «Дочери». По случаю выставки изданы хорошо оформленные каталог и плакат. Автор вступительного слова к каталогу — Доминика Пербен подчеркивает такие особенности творческого почерка А. Суткуса, как гуманизм, любовь к сельской теме, к съемке людей. Хранитель музея Поль Джей в своем отзыве пишет: «Сегодня с нами не только ваши фотографии, но и сама ваша земля. В чувствах, взглядах, улыбках запечатленных вами мужчин и женщин мы, французы, легко находим общность со своей духовной жизнью, угадываем отражение собственных взглядов и улыбок. Благодаря вам за эту близость, которая заставляет людей думать и говорить о счастье, надежде, дружбе».

Р. СКЯУТЕРИС



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

АПРЕЛЬ 1987

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:
АНЦЕВ В. Г.
ВАРТАНОВ А. С.
КОПОСОВ Г. В.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
ЛЕОНТЬЕВ М. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПАРЛАШКЕВИЧ Н. О.
(ответственный секретарь)
ПЕСКОВ В. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(заместитель главного редактора)
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художник
МАРКОВА 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 09045
сдано в набор 21.01.87 г.
подп. в печать 26.02.87 г.
формат 60×90^{1/8}
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 647
тираж 245 000
цена 70 коп.

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

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА

2
М. Медведев «КамАЗ — госприемка»
21
В. Велигура От слов — к делу
22
В. Милосердов Астрономы

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

3
Горизонты фототеории

ФОТОВЫСТАВКИ

5
А. Баскаков Творчество фотолюбителей России
8
М. Леонтьев Время отрядных перемен
12
Н. Парлашкевич Такой разный жанр...
18
Г. Лукьянова Видеть одухотворенно

ФОТОПРОБЛЕМЫ

20
Какой быть газетной фотографии!
24
В. Янкилевский Жизнь — произведение — зритель

ФОТОТВОРЧЕСТВО

25
Ю. Рост Честный глаз
33
А. Андреева Зеркало Татьяны Луцкене

ФОТОТЕОРИЯ

28
Л. Шехурина Фотография и книга

ФОТОПАНОРАМА

29
Международные контакты

ФОТОКОНКУРСЫ

30
«Гипербола»

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

36
Фотоюниор

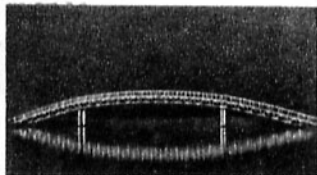
ФОТОТЕХНИКА

38
Конкурс «10000 технических идей»
39
И. Пересадин Микроструктура фотослоев
40
Б. Стрельников Горизонтальные электрофотоглянцеватели
42
С. Костромин Фотомонтаж, способ аппликации
43
В. Володин Новинки техники на московской выставке

ИНТЕРФОТО

44
Г. Чудаков Вилли Ронис вполголоса о себе

НА ОБЛОЖКЕ:



НИКОЛАЙ ПАВЛЕНКО
(НОВОСИБИРСК)
СЕРЕБРЯНЫЙ МОСТИК



ГЕННАДИЙ САВКИН
(САРАТОВ)
НАТЮРМОРТ С ЛИНЗАМИ

«КамАЗ — госприемка»

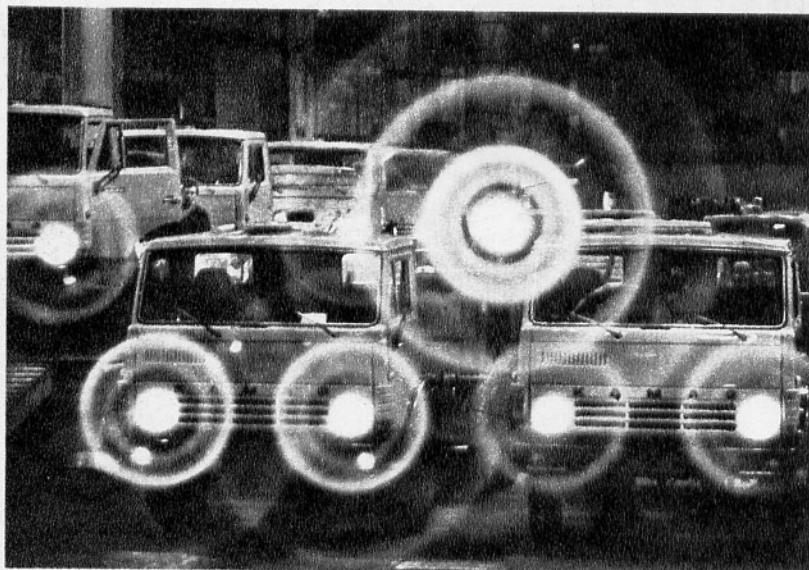
Одним из важнейших рычагов перестройки нашего машиностроительного комплекса становится государственная приемка продукции. Она потребовала от всех работников совершенно иного подхода к делу, нового уровня ответственности за свой труд. Вводится она теперь повсеместно, в том числе и на КамАЗе. Это и стало темой моей очередной съемки. Естественно, что выход на новый уровень требований к производству повлек за собой и другие требования к работе фотокорреспондента. Надо было разобратся в экономике и технологии такого сложного явления, как переход предприятия на жесткую систему сдачи продукции. Обстановка гласности, весь настрой сегодняшнего дня указывают путь, по которому надо идти, — это честный репортажный рассказ о том, как идет борьба за качество продукции, как относятся к госприемке создатели автомобилей и те, кто проверяет их соответствие государственным стандартам.

Далеко не всем в этот сложный период жизни КамАЗа хотелось видеть рядом с собой фоторепортера. Это определило и линию моего поведения во время работы. Я старался быть максимально корректным, не вмешивался в происходящее. Тема решалась в жанре репортажа: я показывал людей в работе, стремился передать эмоциональную атмосферу происходящего, не «подправляя» события, не подгоняя их под «нужный» кадр. Серия портретов камазовцев снималась в том же ключе, что и весь материал, причем я пытался показать не только профессиональную принадлежность героев снимков, но и их психологическое состояние.

Для меня эта съемка — первый этап в намеченной серии материалов о перестройке, показ и пропаганду которой мне бы хотелось сделать сегодня своей главной темой...

М. МЕДВЕДЕВ,
фотокорреспондент ТАСС
по Татарии





КАМАЗ — ГОСПРИЕМКА (ИЗ РЕПОРТАЖА)

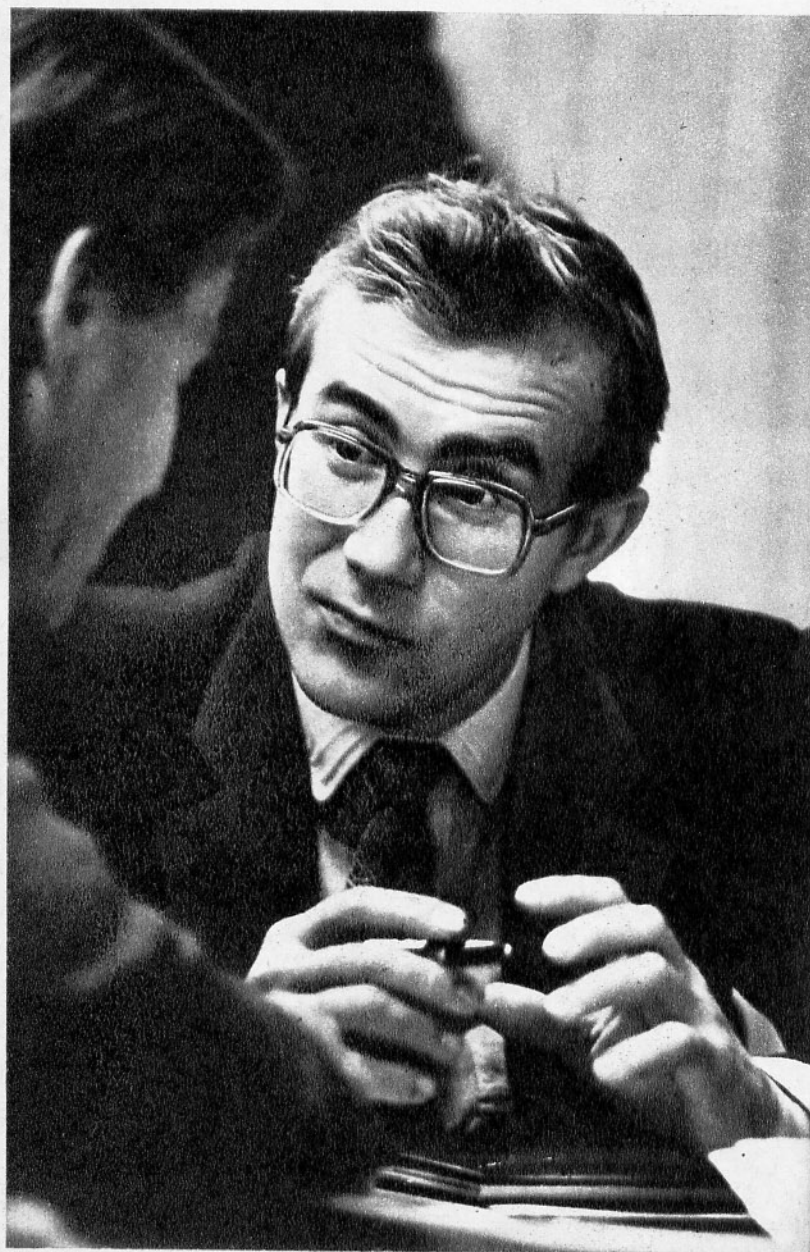


ФОТО МИХАИЛА МЕДВЕДЕВА

Горизонты фототеории

Теория фотографического творчества значительно сложнее самой фотографии. Лишь сравнительно недавно, в 20-е годы, были сделаны первые попытки теоретически осмыслить некий визуальный феномен, выступающий в роли документа, информации на страницах прессы, произведения искусства на выставочном стенде, средства социологического анализа или научного исследования в лаборатории естествоиспытателя, изобразительного элемента в рекламе, дизайне и т. д. Уже один этот перечень различных ипостасей фотографии дает возможность представить себе, насколько беспредельно широко пространство для свободного полета теоретической мысли. К сожалению, острова освоенных территорий этого пространства на карте фототеории не столь уж велики в сравнении с белыми пятнами. С тем большей благодарностью сегодня мы вспоминаем тех, кто открыл эти острова, кто по праву удостоился чести, чтобы они были названы их именами — Межеричера, Родченко, Болтянского, Жеребцова, Соколова, Морозова, Волкова-Ланниста... Их немного, этих имен, но все же значительно больше, чем в нашем коротком списке. Просто мы редко заглядывали «в святцы», чтобы обнаружить, возможно, к собственному удивлению, что иные нынешние откровения в фототеории были предсказаны, а то и сформулированы много лет назад. Объяснялась эта неосведомленность не только и не всегда ленью или отсутствием любознательности. В силу определенных объективных обстоятельств либо сами теоретические обобщения и выводы, родившиеся в давние годы, либо их авторы оказывались «под подозрением» — вспоминать о них, а тем более цитировать считалось предосудительным, а то и недозванным.

Совершенно очевидно, что в наши дни перестройки, радикальных перемен в общественной жизни, первых ростков нового мышления, мы вправе ждать от историков и теоретиков фотографии как серьезного осмысления теоретического наследия прошлого, так и смелого взлета сегодняшнего критического анализа, необходимого, как никогда.

Образовательный уровень наших фотографов неизмеримо вырос за последние десятилетия. Профессионал с фотокамерой — дипломированный выпускник высшего учебного заведения — уже далеко не редкость. Среди наиболее талантливых фотолюбителей, создающих современное искусство фотографии, большинство обладают высоким уровнем гуманитарных знаний, хотя в их дипломах значится — инженер, врач, педагог, биолог и т. д. Сама фотография как вид журналистики или изобразительного искусства стала значительно интеллектуальнее и породила равного себе вдумчивого, критически мыслящего зрителя. Ему, этому зрителю, с каждым годом все более многочисленному, теоретический комментарий специалиста становится так же важен и интересен, как и фотографу-практику.

На страницах «Советского фото» наши читатели познакомились с некоторыми именами теоретиков и результатами их работы. Напомним о циклах статей М. Кагана, А. Вартакова, о серьезных выступлениях В. Демина, Н. Хренова, Ю. Герчука, В. Михалковича, Ю. Богомолова.... Однако рубрика «Фототеория» с нетерпением ждет новых разработок, новых результатов исследований в области фототворчества. Теоретическая мысль, засветившаяся было в нескольких кандидатских диссертациях недавних лет, видимо, угасла тотчас после их защиты. Нужны новые импульсы, нужна постоянная забота о развитии теории, иначе уже без всяких «объективных причин», а только в силу собственной инертности наши теоретики будут лишь повторять азы. Такая опасность есть, она реально существует, если сравнить скромные достижения теоретиков фотографии с целым рядом глубоких интересных исследований в области кино, телевидения, изобразительного искусства. Итак, за дело! Рубрика «Фототеория» охотно представит свои страницы новым серьезным выступлениям теоретиков фотографического творчества.



Н. ГЫНГАЗОВ
(НИЖНЕВАРТОВСК)
ТИХАЯ ОБИТЕЛЬ

Творчество фотолюбителей России

Второй Всесоюзный фестиваль народного творчества, посвященный 70-летию Великой Октябрьской социалистической революции, вступил в завершающую фазу. В большинстве областей, краев и автономных республик РСФСР прошли региональные выставки работ фотолюбителей, выставки детской фотографии, конкурсы слайдов. В рамках фестиваля отделом кинофотоискусства Всесоюзного научно-методического центра народного творчества и культурно-просветительной работы была организована республиканская фотовыставка «Лицо клуба-86» в Москве, а затем совместно с Пермским ОНМЦ проведена Неделя самодеятельного фотоискусства РСФСР, включившая совещание-практикум руководителей народных фотостудий и фотоклубов, Всесоюзную фотовыставку «Уголок России — отчий дом», другие выставки в Перми и области. Окончательные итоги фестиваля будут подведены осенью, но уже сегодня, анализируя его ход, можно сделать определенные выводы, сказать о тех проблемах, которые назрели в фотолюбительском движении.

Конкурс «Лицо клуба-86» прошел летом прошлого года. Его условия были необычны: фотокollektiv должен был представить подборку из 6—8 фотографий малого формата, причем каждый автор мог участвовать в ней только одной работой.

В конкурсе приняли участие 82 коллектива, 44 лучшие коллекции (314 фотографий) составили экспозицию выставки. Жюри определило победителей, которыми стали челябинский областной фотоклуб, башкирский республиканский фотоклуб «Агидель», народные фотостудии «Магадан» и «Даурия» (Чита), фотоклубы «Сибирь» (Новокузнецк) и «Гео» (Тюмень).

Выставка «Уголок России — отчий дом» оказалась еще более представительной. На нее поступило 4 тысячи фотографий почти из 150 коллективов РСФСР. В экспозицию, размещенную в выставочном зале Союза художников, вошло около 400 работ. В тематических блоках нашли отражение труд, быт, отдых трудящихся, природа России, борьба за ее сохранение. Лучшей жюри признало коллекцию ленинградского фотоклуба «Зеркало», лауреатами выставки стали челябинские городской и областной фотоклубы, народные фотостудии «Пермь» и «Магадан», тюменский фотоклуб «Гео».

В коллекциях лидирующих фотоклубов не было откровенно слабых работ, что, к сожалению, характерно для многих клубных подборок. Особенно наглядно это проявилось в конкурсе «Лицо клуба», где все члены коллектива, вне зависимости от их творческого уровня, могли быть представлены в подборке только одной фотографией. Поэтому победителями конкурса стали клубы, отличающиеся своей массовостью. Коллектив же, насчитывающий 10—15 человек, как правило, не может быть конкурентоспособным на крупных фотографических смотрах. Даже при наличии сильных лидеров.

В картотеке нашего отдела — более 300 фотоклубов, но, к сожалению, как минимум треть их — «мертвые души». Многие коллективы распадаются едва родившись. Конечно, нельзя винить в этом только их председателей. Зачастую клубам, особенно молодым, приходится вести настоящую борьбу за выживаемость, сталкиваясь с равнодушием, непониманием и нежеланием некоторых руководящих работников общественных организаций и культурно-просветительных учреждений вникнуть в суть вопросов, волнующих фотолюбителей.

К счастью, сейчас таких работников становится все меньше, но это не означает, что все проблемы фотосамодеятельности будут сразу решены. Следует реально оценивать и материально-технические возможности культурно-просветительных учреждений, существующий фонд заработной платы и т. д. Но даже наличие всего этого, как показывает практика, еще не служит гарантией успешной работы фотобъединения. Только общее дело, общая цель может сплотить коллектив, доказать его дееспособность. Примером этого служит деятельность миасского фотоклуба «Импульс», о котором рассказывал на совещании в Перми его председатель М. Терентьев. Фотолюбители выступили в защиту озера Турояк, которому грозило уничтожение. Фотоисследование, проведенное ими, нашло отражение в выставке, послужившей началом серьезного, заинтересованного разговора, в котором приняли участие

ученые, писатели, инженеры, рыбаки, партийные и советские работники. Его результатом стало принятие программы необходимых мероприятий для спасения этой жемчужины Урала. Убедительный пример гражданской зрелости фотоклуба.

Стремление фотолюбителя показать красоту родной земли, красоту человека, необычную жанровую ситуацию вполне естественно, но важно, чтобы в поле его зрения были те изменения, которые происходят сегодня в нашем обществе — революционный процесс перестройки, решительная борьба с недостатками. Однако такого материала на наши выставки пока не поступило. Видимо, процветавшая многие годы в фотографии привычка к лакировке действительности пустила глубокие корни, оттолкнула фотолюбителей от проблемной, критической темы в фотографии. Не это ли породило в некоторых коллективах стремление к тиражированию красивых фотокартинок для зарубежных салонов?

Однако не будем во всем винить фотоклубы. Их деятельность, их ошибки — это прежде всего ошибки в руководстве любительским фотографическим движением. И о них тоже немало было сказано в Перми.

Мы не можем похвастаться ни глубоким изучением проблем самодеятельного фотоискусства, ни налаженной системой фотографических выставок, ни планомерно организованной учебной фотолюбителей и руководителей коллективов, пропагандой их опыта, анализом просчетов.

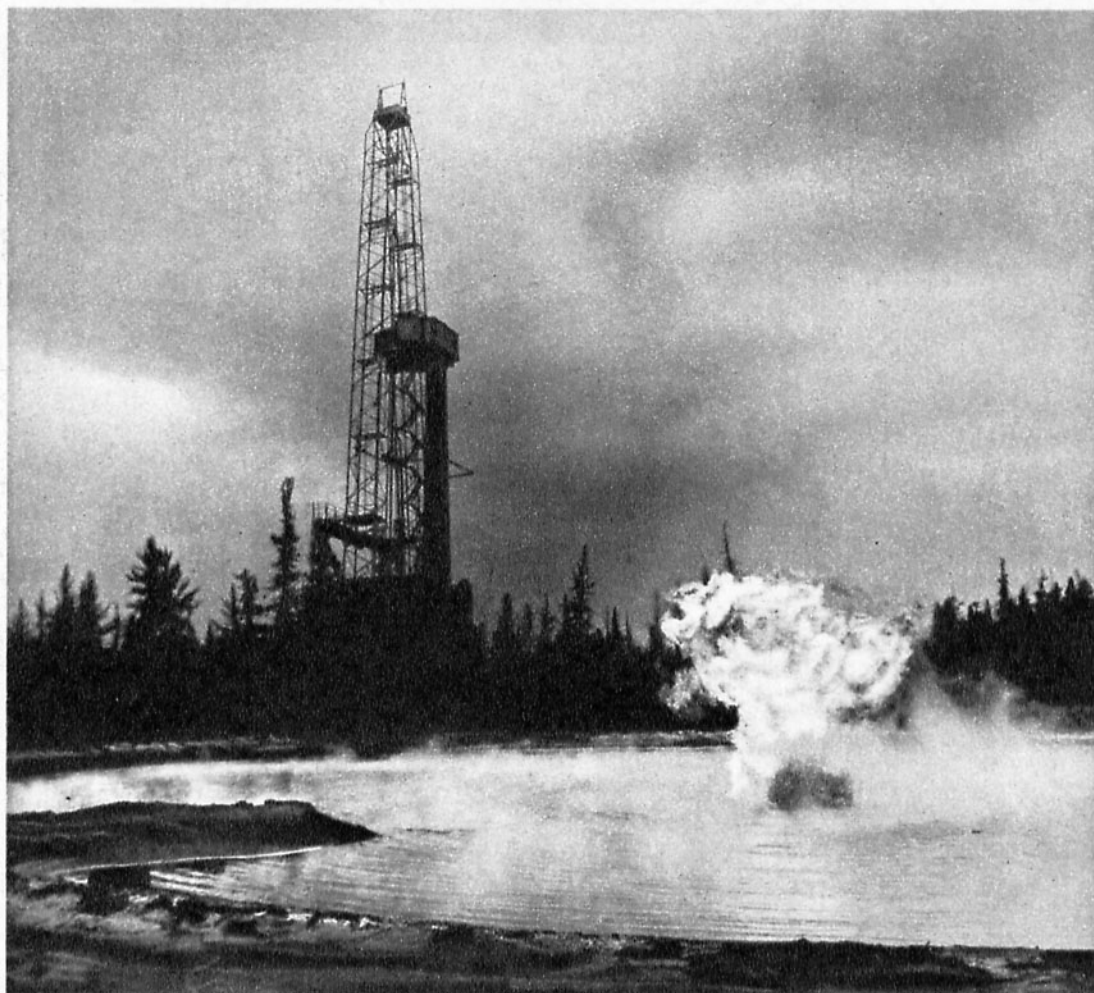
И пожалуй, самое главное — до сих пор в республике не создана совершенная структура управления фотосамодеятельностью, организация фотолюбителей. Последнее, вероятно, является первопричиной многих недостатков. Этот вопрос неоднократно поднимался на различных встречах фотолюбителей, обсуждался в печати, в том числе на страницах «Советского фото». Однако до сих пор такой организации нет.

Что же мешает ее созданию?

Главная причина, как мы считаем, — межведомственная разобщенность. Примерно две трети фотоклубов в республике работает при профсоюзных Домах и Дворцах культуры, подчиняясь областным Межсоюзным Домам самодеятельного творчества. В ведении областных научно-методических центров народного творчества и культурно-просветительной работы, призванных развивать самодеятельность в сельской местности, фотоклубов меньше, творческий потенциал их, как правило, ниже, чем у профсоюзных. Отдел кинофотоискусства Всесоюзного НМЦ им. Н. К. Крупской, организуя республиканские выставки и учебно-творческие мероприятия, должен прежде всего ориентироваться на сельские фотокollektивы. В этом случае «за бортом» оказываются многочисленные профсоюзные фотоклубы.

Мы заинтересованы в сотрудничестве с профсоюзными клубами. Во-первых, потому, что силами одного методиста по фотосамодеятельности ОНМЦ, без поддержки городских фотолюбителей, невозможно помочь фотолюбителям сельским. Во-вторых, всероссийские мероприятия, которые мы организуем, не будут таковыми без участия в них всех коллективов республики. Вот тут и возникают пресловутые ведомственные барьеры. Руководители Министерства культуры РСФСР не могут даже направить на учебный семинар представителя профсоюзного фотоклуба, поскольку он из другого ведомства. По этой причине, кстати, не смогли приехать в Пермь многие «профсоюзные» участники Всесоюзной фотовыставки. Вряд ли это помогает развитию фотосамодеятельности в республике. Создание межведомственной организации фотолюбителей России следует считать одной из главных задач — эта мысль была высказана в выступлениях на совещании И. Мансурова из Оренбурга, В. Егорова из Коврова, Е. Раскопова из Ленинграда, В. Богдановского из Челябинска, В. Коротаева из Тюмени, В. Шумкова из Магадана и многих других представителей фотолюбительского движения, прибывших в Пермь более чем из шестидесяти городов и поселков республики.

А. БАСКАКОВ,
зав. отделом
кинофотоискусства ВММЦ
им. Н. К. Крупской





В. ТЮРИН
(ТЮМЕНЬ)
ИЗ СЕРИИ «ПРЕОДОЛЕНИЕ»



Ю. Сальников
(МАГАДАН)
ИЗ СЕРИИ «БЕЛУХИ ПРОСЯТ «SOS»

Время отрадных перемен

Есть фотовыставки, которые задают зрителям вопросы и не дают ответов. Есть выставки, которые отвечают на вопросы, поставленные перед нашей фотографией. К числу последних можно отнести и всероссийскую в Перми. Во всяком случае на один вопрос был дан ответ недвусмысленный и четкий.

Есть ли у нас фотолюбители-публицисты, не надуманное ли это понятие? Так часто спрашивают нас. Пермская экспозиция отбросила сомнения и высказалась утвердительно: да, есть; нет, не надуманное.

Стать публицистом в фотографии непросто. Наивно думать, что стать им может человек, заявивший себе поутру: с сегодняшнего дня буду публицистом. Им нужно родиться. Но в то же время я уверен, что у нас есть фотолюбители — потенциальные публицисты, но не ставшие ими из-за долголетнего игнорирования (и прессой, и руководителями художественной самодеятельности) социально правдивой фотографии в угоду приторной и слащавой театрализации жизни.

Фотолюбителя постепенно приучили к тому, что фотопублицистика иной не может и не должна быть.

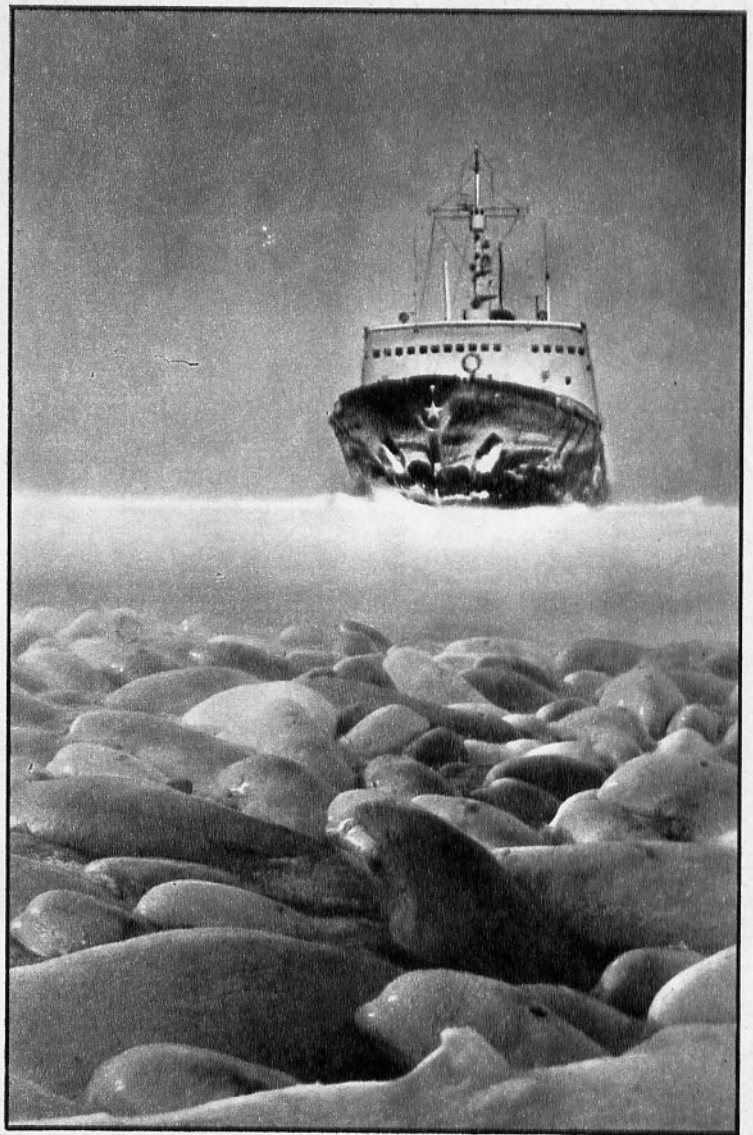
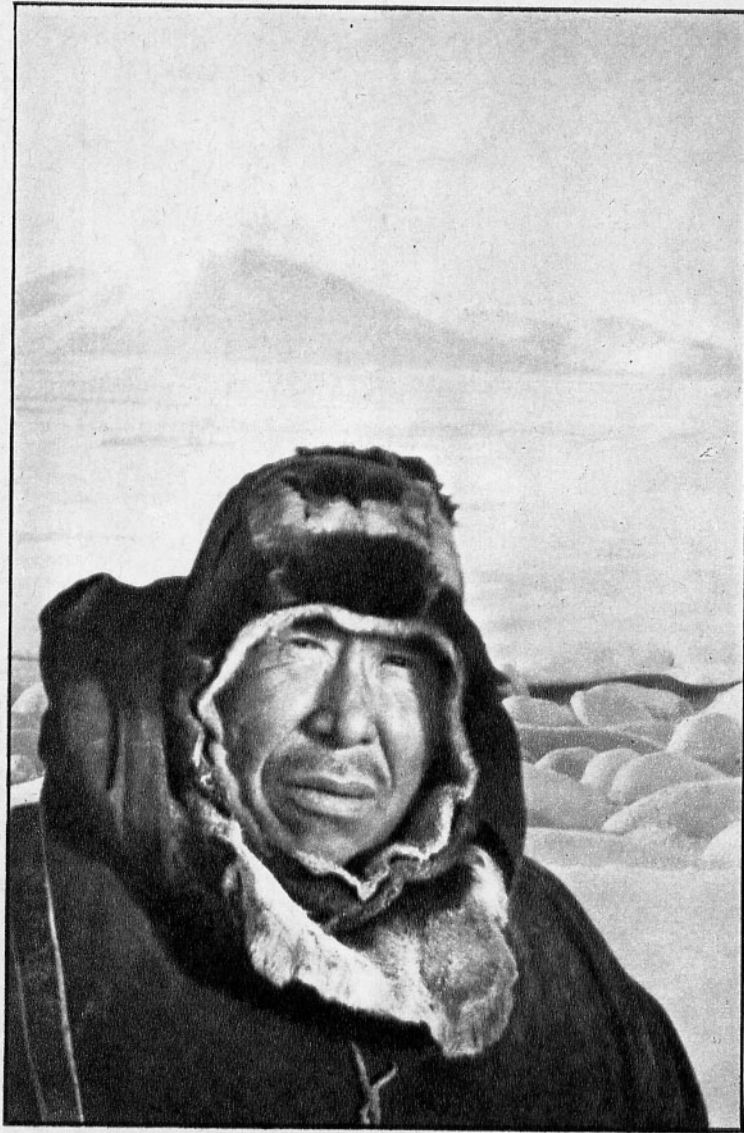
«Советское фото» уже неоднократно обращалось к фотолюбителям: не бойтесь вы этого слова «публицистика», не отождествляйте ее со штампами, еще бытующими на многих газетных полосах. Конечно, не только благодаря журналу, лед все же тронулся. Любители постепенно приходят к осознанию ленинского определения публицистики как «истории

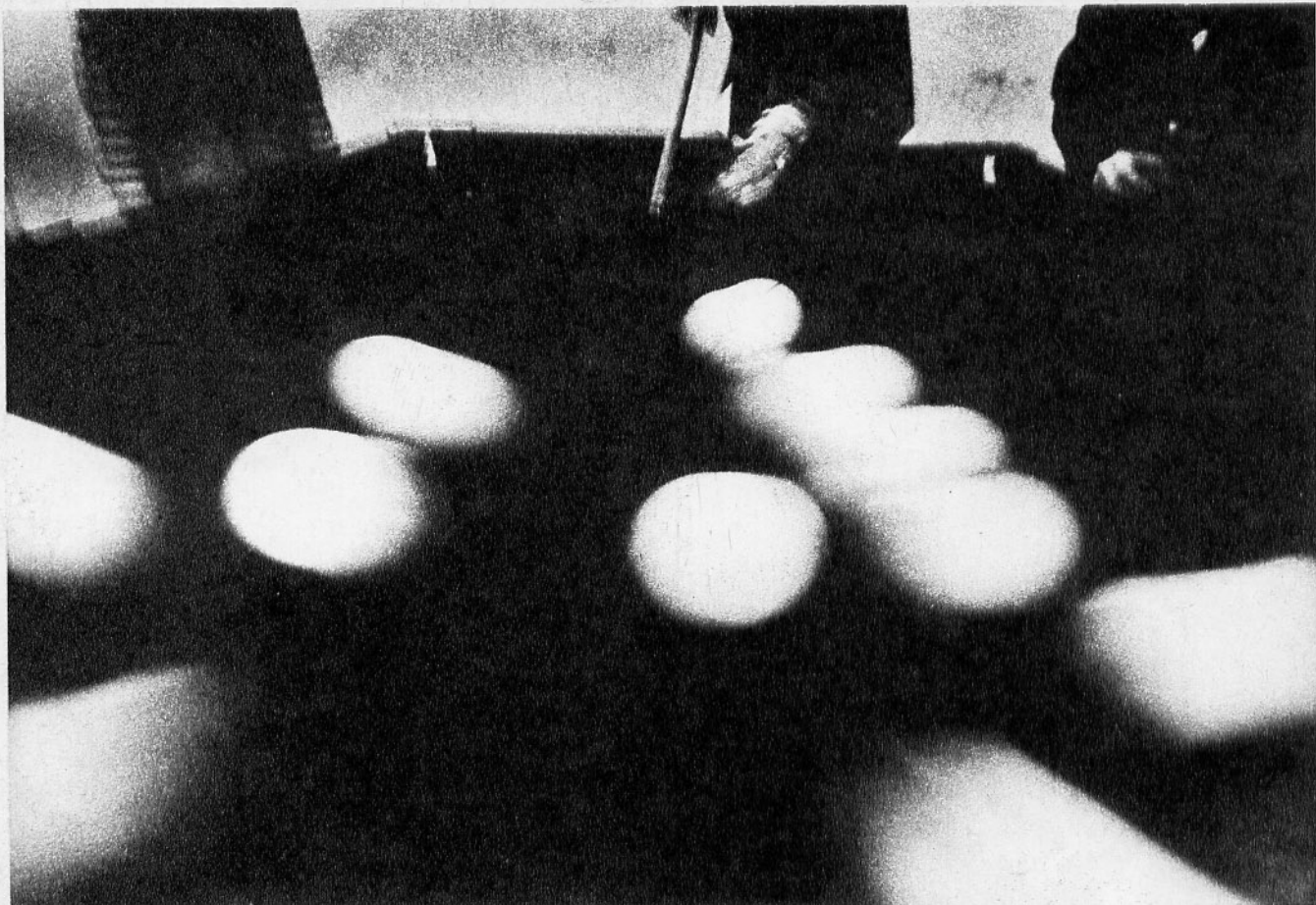
современности». Сегодня уже не секрет, что наряду с публицистикой чисто журналистской есть и та, что рождается с помощью методов, способов, стилей фотографического искусства.

Опубликованные на этих страницах две очерковые работы «Преодоление» и «Белухи просят «SOS» из числа экспонировавшихся на выставке как бы обозначили два полюса публицистической фотографии. Первый — обычная нормальная работа, труд каждодневный (в данном случае нефтяников) и второй — ситуация экстремальная (спасение животных). Но между этими двумя полюсами лежит огромная территория, до краев заполненная сюжетами по-настоящему публицистическими. Не может быть публицистики домашней, не рассчитанной на массовое восприятие. Ведь цель ее — будить общественное мнение, привлечь внимание к социально значимым вопросам. Функция глашатая. Выставка — это тоже своего рода публикация, предполагающая высокую авторскую ответственность. Сегодня все больше и больше фотолюбителей понимают это.

Результаты этого понимания мы увидели на Всероссийской выставке. И может быть, самое отрадное, что в данный процесс включились люди, имена которых неизвестны даже на Арбате, где трудятся специалисты-кураторы российского фотолюбительства. Думается, они только рады этому обстоятельству. Будем ждать не только новых имен, но и новых подходов к решению тем, которые еще вчера были прерогативой исключительно репортеров.

М. ЛЕОНТЬЕВ

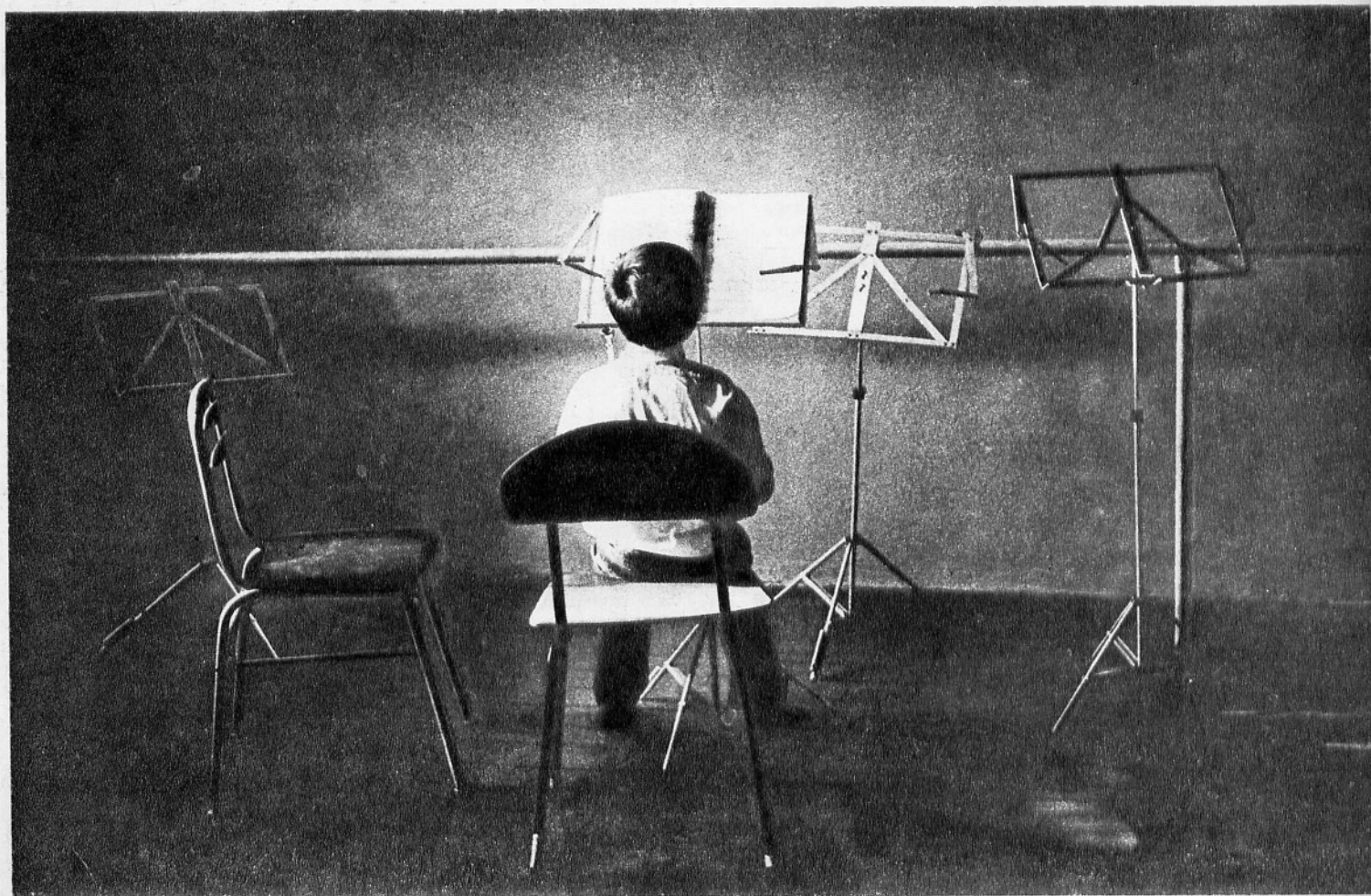


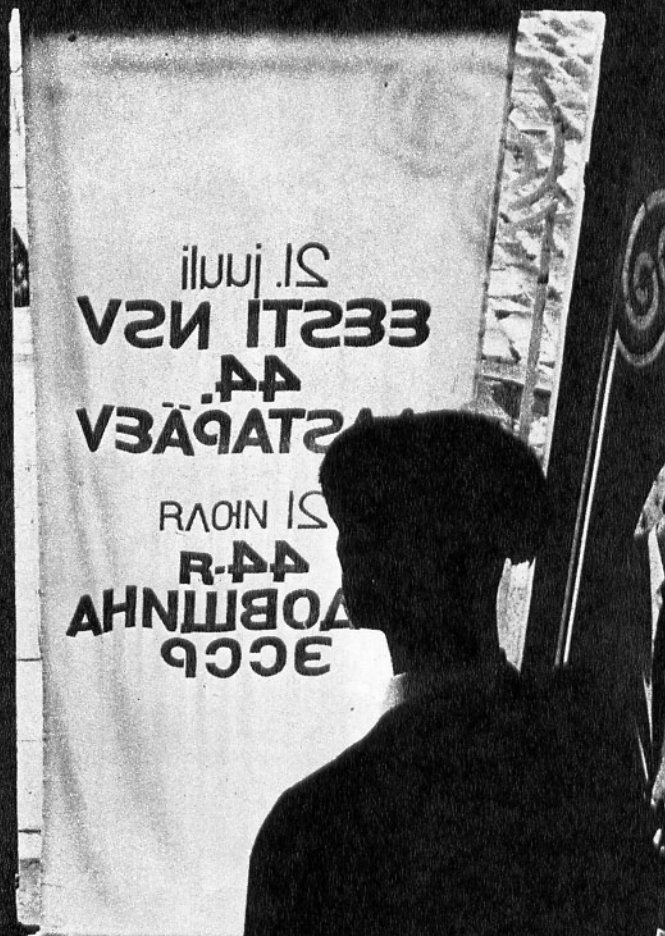


В. ПОПОВ (ЧЕЛЯБИНСК)
БИЛЬЯРД

В. ДЬЯЧКОВ (НОВОСИБИРСК)
МАЛЕНЬКИЙ МУЗЫКАНТ

П. АГАФОНОВ (ПЕРМЬ)
ЖИЗНЬ ЗА ОКНОМ







А. НИКОЛАЕВ
(ЧЕЛЯБИНСКАЯ ОБЛ.)
ДВОЕ

Такой разный жанр...

Исторически сложилось так, что становление и развитие фотоискусства в нашей стране теснейшим образом было связано с фотолюбительством. И сегодня, отправляясь на любую крупную любительскую выставку, несмотря на то что самодеятельные авторы стали проявлять значительно больший интерес к фотопублицистике, мы прежде всего идем на встречу с фотоискусством. Поэтому, естественно, такие масштабные и по числу участников, и по своей «географии» экспозиции, как «Уголок России — отчий дом», представляют несомненный интерес для оценки состояния жанров художественной фотографии.

Наиболее ярко и разнопланово, на мой взгляд, на этой выставке выступили фотографы-жанристы. Изначально, подражая живописи, жанровая фотография за основу своих композиций брала драматургические коллизии, «представляя» их в лицах. Даже утверждение господства репортажного метода съемки мало что изменило: многочисленные, хотя и «подсмотренные» в жизни сюжеты, по существу, оставались литературными — изображение легко пересказывалось словами. На следующем этапе фотографы-новаторы, отказавшись от образного строя смежных искусств, устремились на поиски своего чисто фотографического языка. Именно на этой волне родилась новая жанровая фотография с ее недосказанными, неоднозначными по смыслу, незавершенными во времени сюжетами.

На выставке в Перми щедро были представлены работы самых разных направлений. Многие авторы, к их чести, умело аргументировали свое понимание жанра, облекая сюжеты в изобразительно четкую, эмоционально насыщенную форму. Так, в традиционных по трактовке снимках В. Бороздина «Семья» и А. Николаева «Двое» первый сумел удачно «сплавить» лирический настрой с почти этнографически точной характеристикой деревенского

быта, второй — придать, в общем-то, банальной ситуации психологическую остроту, насытить ее подлинным драматизмом. Завершенность и изящество композиционного и светотонального решения работы В. Дьячкова «Маленький музыкант» невольно заставляет вспомнить творчество признанного мастера игрового жанра аргентинца П. Л. Раоты.

Совсем иное видение жизни демонстрируют жанристы «новой волны». Взгляните, например, на снимок А. Заева «Проводы». Здесь все вроде бы случайно: детали фона, фазы движения фигур, взгляд, брошенный через плечо. Но совокупность этих случайностей рождает очень конкретное и вместе с тем обобщенное ощущение современности, сегодняшнего города, молодого поколения. Та же естественность мироощущения присуща фотографии П. Агафонова «Жизнь за окном», хотя в этом случае автор пользуется совсем иным приемом: хаотичность «броуновского движения» на улице он подчеркивает чеканной статикой манекенов и строгой геометрией витринной рамы... Одной из характерных черт развития художественной фотографии стала широкая диффузия жанров, постепенный «размыв» их привычных границ. И эта тенденция также нашла подтверждение в пермской экспозиции. Есть такие пограничные работы и в публикуемой подборке: «Трудный переход» С. Зиновьева одновременно можно отнести к репортажу и к жанровой фотографии, «В гору» Ю. Евлампиева — к пейзажу и жанру, а «Бильярд» В. Попова — своеобразный «жанровый натюрморт»... Заканчивая разговор о жанровой фотографии, нельзя не сказать о том, что, к сожалению, по-прежнему плохо обстоит дело с так называемым «производственным жанром». Кажется, что фотолюбители, попадая в заводские цеха или на колхозные поля, почему-то сразу теряют свежесть восприятия, оказываются в плену стереотипов. А ведь именно они, опираясь на собственный жизненный опыт, могли бы стать здесь первопроходцами.

Н. ПАРЛАШКЕВИЧ



В. БОРОЗДИН
(ПЕРМЬ)
СЕМЬЯ

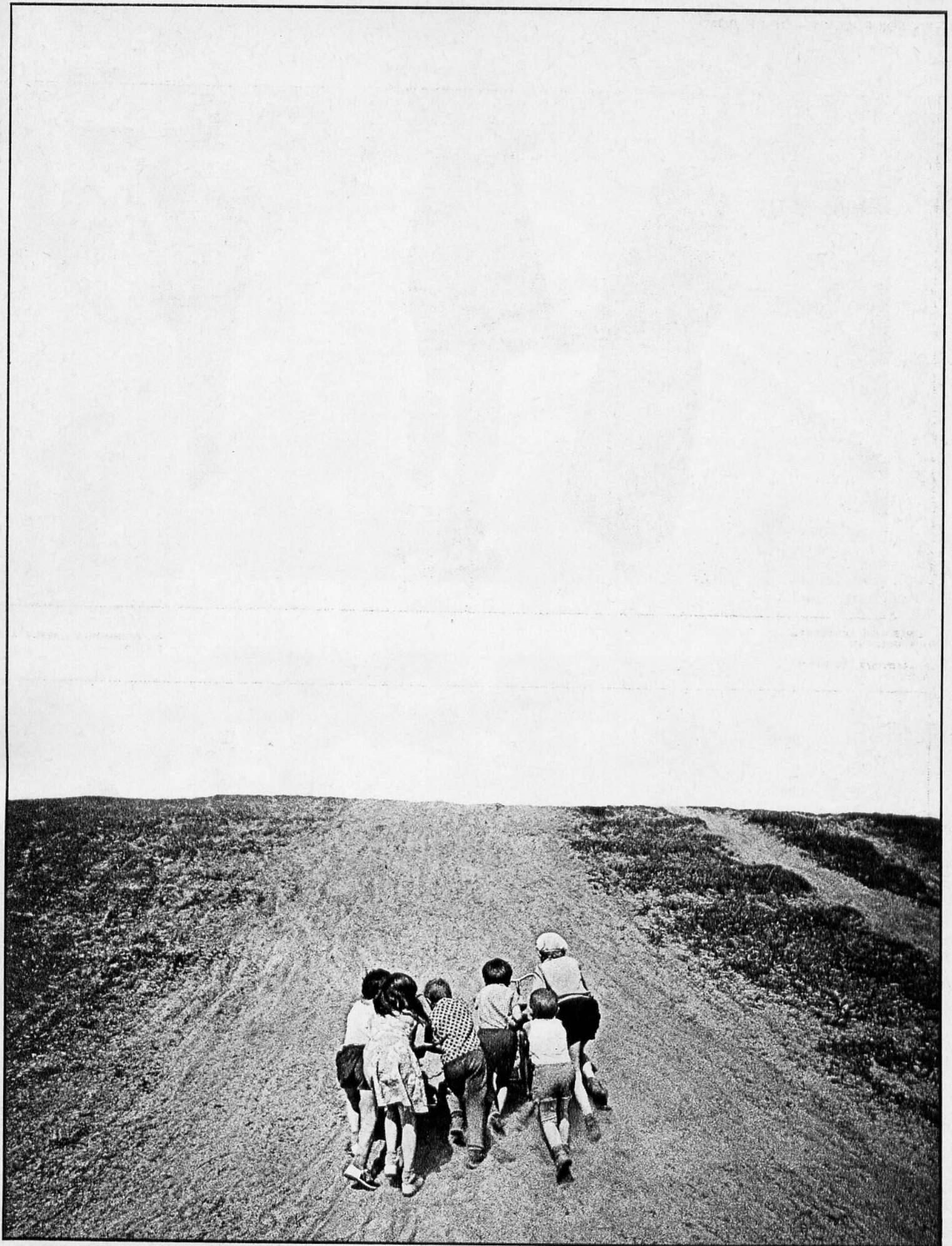


М. ВЯЗОВОЙ (ВОРОНЕЖ)
ОСЕННИЙ СВЕТ

Р. АБЕЛЯШЕВ (КУНГУР)
ДЕТСТВО

Ю. ЕВЛАМПИЕВ (ЧЕБОКСАРЫ)
В ГОРУ







А. ЗАЕВ (ЗЛАТОУСТ)
ПРОВОДЫ

А. ЧЕРЕЯ (СВЕРДЛОВСК)
КОМПЬЮТЕРНЫЙ ВСЕОБУЧ

С. ПОДГОРКОВ (ЛЕНИНГРАД)
ВО ДВОРЕ







С. ЗИНОВЬЕВ
(СЫКТЫВКАР)
ТРУДНЫЙ ПЕРЕХОД

М. ДОВГАЛЬ
(ВЛАДИМИР)
ИЗ СЕРИИ «РОДНАЯ СТОРОНА»

Видеть одухотворенно

В нашей пейзажной фотографии есть разные направления. Многие авторы предпочитают максимально точно скопировать то, что попало в видоискатель. Другим импонирует активное техническое вмешательство в отснятую натуру. Оба этих подхода к пейзажной съемке при всей искренности изначальных намерений, в основе своей, пожалуй, бесстрастные и холодные. Лично мне по душе те фотопейзажи, где святая святых для фотографа — плоть природы — одухотворена отношением к ней автора-художника.

Без сомнения, любой человек в какие-то минуты «окрыляется» природой, восхищается ею. Но как часто, стоит ему взяться за фотокамеру, результат оказывается равным нулю. Это все равно, что пытаться пересказывать прозой стихи. По смыслу как будто то же самое, а поэзии нет.

И вот тогда-то и начинаются у иных авторов всякого рода лабораторные ухищрения, фокусы, меняющие пейзаж до неузнаваемости. Убедена: от неумения это или от нежелания понять неограниченные возможности реализма. Бегут от копизма и натурализма, а в итоге приходят к претенциозности.

Русская природа не нуждается в фотографическом приукрашивании ее достоинств, равно как и не прощает фотографу их недооценки. ...Был такой случай. Известный композитор исполнил свое произведение индейцам. Они сказали: «Это не вы написали, вы это подслушали у сосен».

Так вот, многие наши пейзажисты очень боятся, что зрители им скажут то же самое. Им хочется одного: чтобы зрители, глядя на фотографии, говорили только об авторе. Самовыражение любой ценой.

В пейзажной фотографии сегодня сложилось такое же положение, как и в некоторых других жанрах. А именно: много хороших пейзажей и мало пейзажистов. Говоря иначе, мало тех, для кого пейзаж стал главной темой. Выскажу, может быть, спорную, мысль. На мой взгляд, пейзажист с камерой должен работать циклами. Тематически совершенно конкретными. Так снимают ленинградка Светлана Тимофеева (пейзажи юга страны), москвич Алексей Васильев (памятники старины) и другие. Поучительны циклы литовских мастеров И. Кальвялиса, Р. Ракаускаса, К. Мизгириса... Думается, многим могут поучиться наши пейзажисты и у русских фотографов-классиков. Если говорить о философском пейзаже, то до сих пор непревзойденным в этом плане остается Алексей Перевощиков. Так же как в лирическом пейзаже стоит вспомнить имена Юрия Еремина и Николая Андреева. Знаменательно, что многие современные фотографы вернулись к опыту старых русских фотопейзажистов и переосмыслили его применительно к сегодняшним фотографическим тенденциям. Я имею в виду прежде всего московских «новаторцев» Анатолия Ерина и Георгия Колосова. Дедушка-монокль в их руках словно помолодел.

Закончу тем, с чего начала. Одухотворенность — вот что главное в пейзажной фотографии. Рассудочность здесь — синоним безжизненности.

И последнее. Мы живем в сложное время. Защита мира — это защита и людей, и природы от сил зла. Защищать природу средствами реалистического фотоискусства — задача благородная.

Вот о чем я подумала, глядя на снимки сегодняшних российских фотографов-пейзажистов.

Г. ЛУКЬЯНОВА



Какой быть газетной фотографии?

Так была обозначена тема творческой дискуссии, проведенной Институтом журналистского мастерства и секциями работников секретариатов газет и фотожурналистов Московской журналистской организации. В ней приняли участие декан факультета фотожурналистики ИЖМ В. Тарасевич, зам. ответственного секретаря газеты «Правда» И. Ильин, зам. главного редактора журнала «Советское фото» Г. Чудаков, старший редактор издательства «Плакаты» Д. Воздвиженский, фотокорреспондент издательства «Планета» М. Редькин, зав. отделом иллюстраций газеты «Советская культура» Н. Еремченко, зав. отделом иллюстраций газеты «Московский комсомолец» С. Жабин, профессор кафедры журналистики АОН при ЦК КПСС, ректор ИЖМ В. Смирнов, фотокорреспондент ВДНХ А. Батанов, главный художник журнала «Юный художник» А. Зайцев, фотокорреспондент ТАСС по Казахстану Г. Попов... Предлагаем вниманию читателей сокращенную запись выступлений участников дискуссии, прошедшей под знаком критики ситуации, сложившейся в фотожурналистике, и поисков путей ее улучшения.

В. Тарасевич:

— Как это ни печально, но мы должны признать, что произошла девальвация журналистской фотографии, и мы оказались психологически неподготовленными к отражению на достойном уровне сложных явлений, происходящих сегодня в нашем обществе, не смогли отказаться от традиций приукрашивания действительности. Наша фотожурналистика еще не включилась по-настоящему в освещение того, как решаются задачи, стоящие перед народом. Об активном участии фотожурналистов в процессе перестройки говорить пока не приходится. Надо не откладывая, критически осмыслить все, что мы делаем. Если мы не научимся фотографически излагать правду, мы не сможем выполнять роль помощников в деле перестройки. Необходимо также вовлечь руководство журналистских организаций в эту неотложную работу...

И. Ильин:

— ...Но вы не можете прийти к руководству изданий с пустыми руками, — нужно что-то принести и сказать: вот так мы видим, так чувствуем, так понимаем, но нас не хотят печатать...

В. Тарасевич:

— Разумеется! Было бы что принести! Когда-то мы с весьма благими намерениями обратились к постановочной фотографии, а пришли к тому, что стали выдавать желаемое за действительное, и постепенно сложилось так: жизнь — сама по себе, фотография — сама по себе...

Г. Чудаков:

— Вот и давайте устроим небольшую — работ на полтора-два — выставку, не приуроченную ни к какой дате, чтобы показать, что может сегодня фотожурналистика, а то мы уже и в потенциале ее сомневаться стали... Нельзя же фотографию объяснять на пальцах! Вот если будет что показать — это для любого заинтересованного человека явится убедительным аргументом.

Д. Воздвиженский:

— Надо, чтобы перестройка в фотожурналистике демонстрировала наше собственное движение в общем строю. Но чтобы новые фотографии появились, мы сами должны олицетворять собой понимание новых требований, то есть работать, сочетая в себе три понимания одновременно: знать общегосударственные задачи, задачи издания, в котором мы работаем, и, наконец, свои личные профессиональные задачи как одного из участников коллектива, работающего на идеологическом фронте. Только тогда мы сможем сами идти в русле перестройки и решать в зримых образах те проблемы, которые возникают и будут возникать в жизни нашего общества. Кроме того, весьма существен вопрос о нашей информированности — к сожалению, мы очень часто узнаем о тех или иных событиях после того, как они уже произошли, да и то от нашего конкурента — телевидения. Тут многое зависит от нас самих, от того, как мы перестраиваемся в своей работе.

Почему нам сложно перестраиваться? Во многом — потому что перестройка идет в основном в экономике, а передать в фотографии экономические категории необычайно сложно...

И. Ильин:

— ...Думаю, даже невозможно, если пытаться делать это старыми методами! Тут мало быть просто мастером съемки, нужно что-то другое — иной метод подхода к материалу, иной способ фотографического мышления.

М. Редькин:

— А по-моему, у нас не хватает — прошу не пугаться! — сенсации. Вот если бы ответственные секретари задались целью давать материал, в котором содержится сенсация, — это заинтересовало бы читателя. Подчеркиваю: задались бы целью, потому что сенсацию нельзя, конечно, подогреть, но быть готовым к ней — необходимо!

И. Ильин:

— Мне кажется, что сейчас у нас есть фотожурналисты, но нет фоторепортеров. Одна из причин: очень часто снимки в газету отбирают люди, которые к этому практически не имеют отношения. Может быть, они хорошие журналисты, но у них совсем другое видение. Надо сказать, что в крупнейших зарубежных газетах красивые, выставочные, как мы говорим, кадры идут только на рекламу, все остальное — это сиюминутная информация: сегодня произошло событие — завтра оно в номере. А у нас сейчас газетные полосы заполнены в основном этюдными кадрами — природа, семья... В последнее время я ни в одной газете не видел настоящей фоторепортажа, не говоря уже об очерке. Попытка же выстроить очерк вне драматургии — занятие совершенно бесполезное. Фотография в газете должна быть информативным жанром, тогда и газета будет по-другому смотреться. Событийность — вот что важно!

Н. Еремченко:

— Очень важно понять, что пора отказаться от отбора снимков в секретариате работниками, которые не являются специалистами в области фотографии, — для этого и существует заведующий отделом иллюстраций, разбирающийся в этом деле про-

фессионально. К сожалению, ни в одной газете он не является членом редколлегии — это свидетельство того, как вообще относятся к фотографии в прессе. Трудно ждать серьезных сдвигов в перестройке, если отношение это не будет в корне изменено...

С. Жабин:

— Репортером надо родиться. Это во-первых. А во-вторых — он сам должен искать событие, предчувствовать его. Помню, с Димой Азаровым мы делали материал о ГАИ, ехали на машине, вдруг видим — народ толпится — автопроисшествие. Остановились, сняли несколько кадров, через день они были опубликованы. Такое сейчас стало редкостью, хотя инициативу, между прочим, никто не глушит, напротив — только давай. Но — отвыкли, а потому и разучились, наверное...

В. Смирнов:

— Визуальные средства массовой информации, в частности телевидение, внесли своего рода смуту в деятельность газетчиков. Раньше репортер был фигурой номер один, он давал в номер вчерашнюю информацию — и этого было достаточно. Сегодня я с раздражением откладываю в сторону газету, если вижу в ней кадр, который вчера видел по телевидению. Мне думается, что информативность потихоньку вытесняется из газет публицистичностью. Другими словами, мы от информационной публицистики переходим к публицистике художественной. Фотокорреспондент становится художником! Надо сказать, что буржуазные теоретики вот уже лет десять шумят о том, что газета становится анахронизмом. Мне кажется, что устраивать газете похороны рано. Да, количество телезрителей у нас за десять лет увеличилось на 120 миллионов, но ведь и тиражи газет выросли! И вот что интересно: исследования показали, что интеллигенция, люди с высшим образованием все чаще предпочитают радио и телевидению толстые журналы и еженедельники. А что такое еженедельник? Это издание, на треть состоящее из фотоиллюстраций. Может быть, я заблуждаюсь, но мне кажется, что информация в газете постепенно уходит в историю, уступая место фотографии как виду искусства.

А. Батанов:

— Вспомните знаменитый очерк Макса Альперта об академике Амосове — я убежден, что такого класса работу мог снять только настоящий репортер. Почему? Потому что он в этой работе выступает не просто как свидетель событий, но практически как его участник. Он среди людей в белых халатах — как свой. Здесь драма, трагедия, и постороннего не пустили бы — накал страстей, уровень переживаний были обострены до предела. Кадры — Амосов после неудачной операции — могли быть сняты только при абсолютной доверительности. Кстати говоря, Альперт мог и не снимать в этих экстраординарных условиях — никто в редакции и слова бы не сказал в упрек, но он снял. Тут не мужество, а высокий профессионализм, от которого мы по-маленьку отвыкли...

Г. Чудаков:

— Конечно, прямой телерепортаж дает нам событие в его, так сказать, первоначальном виде. Но значит ли это, что фотография должна умереть? По-моему, наоборот — здесь видна вполне диалектическая связь:

телевидение приучает нас визуально мыслить, читать фотографию, читать изображение...

Конечно, нам очень бы хотелось не просто обсуждать на страницах «СФ» проблемы перестройки, но и что-то показывать, подкреплять снимками... Но все разговоры о том, что у кого-то что-то есть, но это «все равно не напечатано», оказались всего лишь разговорами, как это ни печально. Если говорить о вопросах организационного характера, то, быть может, отдел иллюстраций в газете вовсе и не нужен, а нужен отдел информации, в который фоторепортеры входили бы как полноправные сотрудники? Это дало бы возможность программировать фотографическую информацию так же, как текстовую, и решать, что давать — с точки зрения информации — текстом, а что — фотографически.

А. Зайцев:

— В конце концов все, что сделал фотограф, ложится на стол художника или ответственного секретаря, и вопрос, в чьих руках находится результат работы репортера, остро стоит не только для московских изданий. Секция художников печати решила обратиться в Правление Союза журналистов СССР с письмом, в котором поднимается проблема подготовки и переподготовки художников-оформителей периодической печати, поскольку до сих пор их, так же, впрочем, как и дизайнеров для работы в периодике, никто не готовит. Не менее важная задача — организовать подготовку и переподготовку преподавательского состава, которого, увы, практически тоже нет. До зарезу нужен учебник и еще — всесоюзный центр, который бы обобщил теорию и практику фотожурналистики и дизайна. Нельзя больше вариться в собственном соку! Это приводит к тому, что результаты работы фоторепортера во многих случаях падают в руки дилетантов, пусть честных, добросовестных, но — дилетантов...

Г. Попов:

— Труднейший момент перестройки — это, по-моему, ломка стереотипов, которые складывались десятилетиями. Я многим обязан ТАССу, но должен с сожалением констатировать, что стереотип торжествует и здесь. Впрочем, немудрено, если отснятый разными фотокорреспондентами материал проходит через редактора, просидевшего на своем месте лет двадцать и создавшего свое, так сказать, персональное сито, через которое эти материалы просеиваются, и в результате то, что снято разными людьми и в разных регионах, производит впечатление сделанного одним человеком в одном месте. Оно, конечно, какое-то сито, наверное, и должно быть, но давайте подумаем — а не слишком ли малы в нем ячейки?..

ОТ РЕДАКЦИИ

Хотелось бы надеяться, что встреча работников секретариатов с фотожурналистами послужит хорошей творческой основой для коренной перестройки работы с фотографией в прессе — надо только, чтобы дух заинтересованности всех участников дискуссии и единодушие в понимании ими необходимости нового подхода к решению задач, стоящих сегодня перед нашей фотожурналистикой, воплотились в практические дела... Точку на этом мы решили не ставить — пусть будет многогочие...

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА

От слов — к делу

С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЧИТАТЕЛЯ

Проблемы перестройки фотографии в прессе, поднимаемые во многих материалах «СФ», вызвали оживленные отклики как профессионалов фотожурналистики, так и читателей, заинтересованных в улучшении фотографического дела. Один из таких читательских откликов мы публикуем с надеждой, что этот разговор будет продолжен.

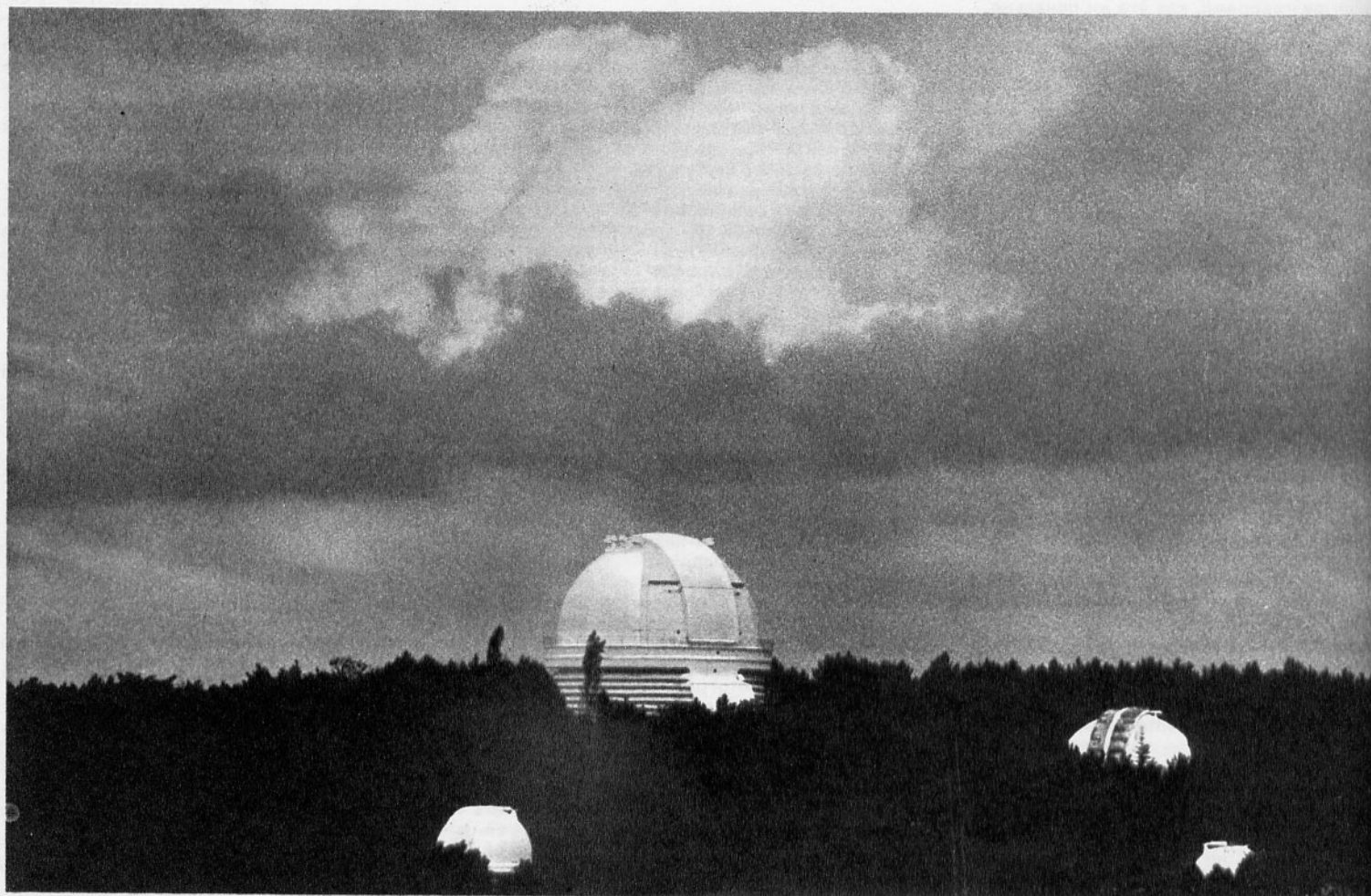
Противоречивые чувства и мысли возникают после прочтения статьи Олега Куприна («СФ», 1986, № 9). Вроде бы можно радоваться: наконец-то и в фотографии намечаются кое-какие сдвиги. И в то же самое время возникают сомнения: а возможна ли психологическая перестройка у людей со своими, вполне сложившимися взглядами на жизнь, на фотографию, ее место в нашей действительности. Наконец, со своими вкусами, пристрастиями. Как все это и еще многое можно сбросить со счетов? Вспомните, разве раньше не говорилось нечто подобное тому, о чем говорит О. Куприн? Прочитайте в № 4 «СФ» 1984 г. интервью с тогдашним главным редактором газеты «Советская Россия». Позволю себе напомнить основную мысль: «...Надо показывать жизнь не только такой, какой мы хотели бы ее видеть, но и такой, какая она есть — со всеми ее проблемами, сложностями, противоречиями». Верные слова! Я за превращение этой программы в жизнь голосую двумя руками. Но только... «Советскую Россию» выпускаю несколько лет подряд и считаю ее одной из лучших газет. Но вот что касается фотографии на ее полосах, то, похоже, фотокорреспонденты не знают о взглядах своих руководителей. Правда, редакция в поисках новых материалов решила провести конкурс на критический снимок, но дальше почтового ящика с амбарным замком дело не двинулось. Вот и первые противоречия и сомнения. С одной стороны — понимание задач перестройки, а с другой — жизнь по старинке. Странно? Да ничуть: кто же охот-

но и добровольно сдаст свои позиции? Мне можно возразить, напомните, что разговор идет о перестройке психологии всех, кто связан с фотографией. Правильно, я так и понимаю. Но не очень-то верю. По-новому будут снимать и уже снимают другие люди, такие — кто по-другому и не мыслит себе жизнь и место фотографии в жизни. Наивно думать, что таких людей нет и не было. Прошу простить за длинную цитату, но лучше, чем В. Шукшин, я не скажу: «...Философия, которая — вот уж сорок лет — норма моей жизни, есть философия мужественная. Так почему я, читатель, зритель, должен отказывать себе в счастье — прямо смотреть в глаза правде? Разве не смогу я отличить, когда рассказывают про жизнь, какая она есть, а когда хотят зачехлить обмануть? Я не политик, легко могу запутаться в сложных вопросах, но как рядовой член партии коммунистов СССР я верю, что принадлежу к партии деятельной и справедливой; а как художник я не могу обманывать свой народ — показывать жизнь только счастливой, например. Правда бывает и горькой. Если я ее буду скрывать, буду твердить, что все хорошо, все прекрасно, то в конце концов, я и партию свою подведу. Там, где люди должны были бы задуматься, сосредоточить силы и устранить недостатки, они, поверив мне, останутся спокойными. Нравственность есть правда» (1969 г.). На первый взгляд О. Куприн говорит в своих заметках о том же самом. Но некоторые положения, высказываемые им и почти незамеченные при первом прочтении, вызывают возражение, когда начинаешь читать более вдумчиво. «В разное время появлялись в фотожурналистике темы, которые почти всегда гарантировали успех, — пишет автор в самом начале своих заметок и продолжает: — Снимки шли на газетные и журнальные полосы не только потому, что были актуальны, но еще и потому, что при всей своей злободневности они, как правило, оказывались хорошими». А теперь давайте подумаем: что это за темы, гарантирующие успех, кто определял их актуальность

и злободневность, ставил хорошую оценку? Я сделал вот какой вывод: все эти вопросы — звенья одной цепи. Всезнающий и никогда не ошибающийся заказчик определял фотографическую моду и (другой полюс) — ограничения на взгляды и фотографии тех людей, которые были с ним не согласны, и раздача награды другим в виде снимка на газетной или журнальной странице, медалей на различных выставках. К чему это привело? Да к тому, что фотография стала служить прежде всего удовлетворению возросших амбиций фотографов. Можно добавить: на фотографию порой просто не смотрят, за исключением тех случаев, когда читатели знают портретируемых. Очень редко снимки вызывают те чувства и ответную реакцию, на которые рассчитывал фотожурналист. А за примером далеко ходить не стоит. Переверните обложку журнала, в котором напечатана статья О. Куприна и вы увидите снимок Александра Земляниченко «Мир планеты». Название работы говорит о важности заявленной темы. Но взгляните в лица людей — не слишком ли рано серьезное переходит в категорию радостного? Решение темы далеко от совершенства, привлекательно, стереотипно. Примеров таких множество. К чему весь этот разговор? Да к тому, что решаю выигрывать темы, имя автора, поддержка редакции — и снимок зазвучал. Вот только не всегда замечают дирижеры фальшивости мелодии. Можно еще долго распространяться на эту тему, а вывод напрашивается один: сегодняшнему романтику не просто стать уже завтра реалистом. Возможно, кто-то из фотожурналистов найдет в себе мужество критически взглянуть на свое творчество и, пусть не сразу, но все же перестроиться. А вот о желаемой массовости этого явления можно будет говорить, по-моему, только тогда, когда за правильными словами о перестройке последует конкретное дело, то есть снимки, отображающие нашу жизнь со всеми ее сложностями, проблемами, противоречиями.

В. ВЕЛИГУРА,
Ворошиловград

Астрономы



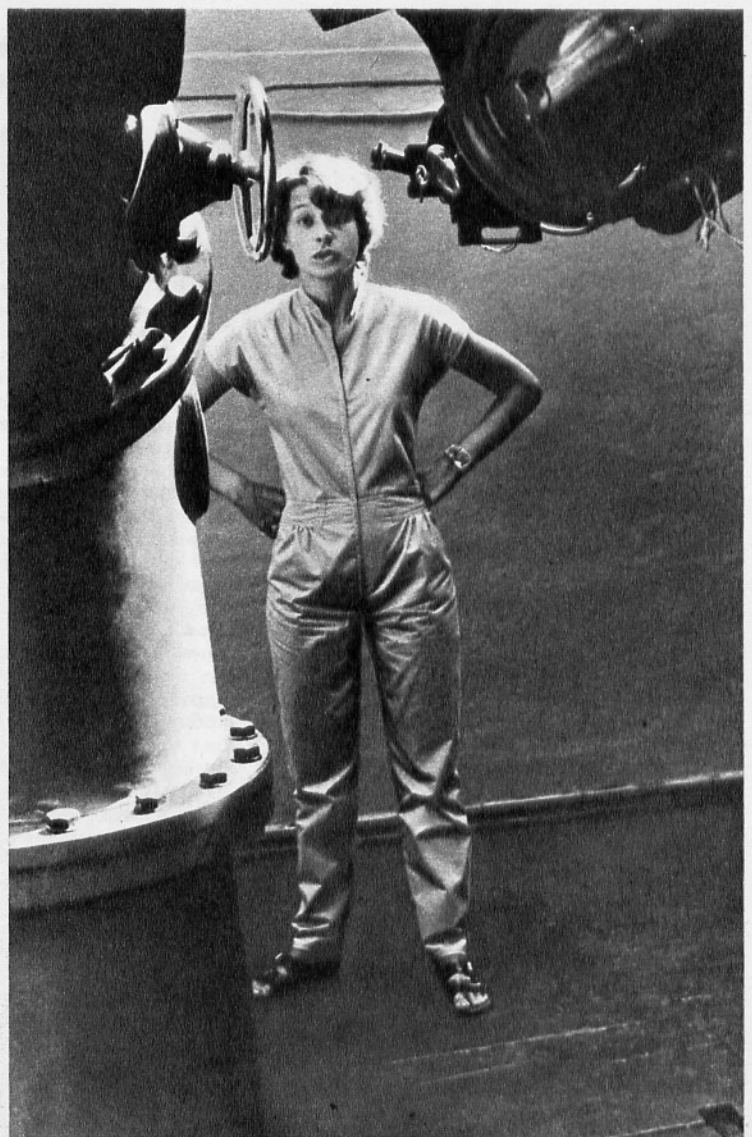
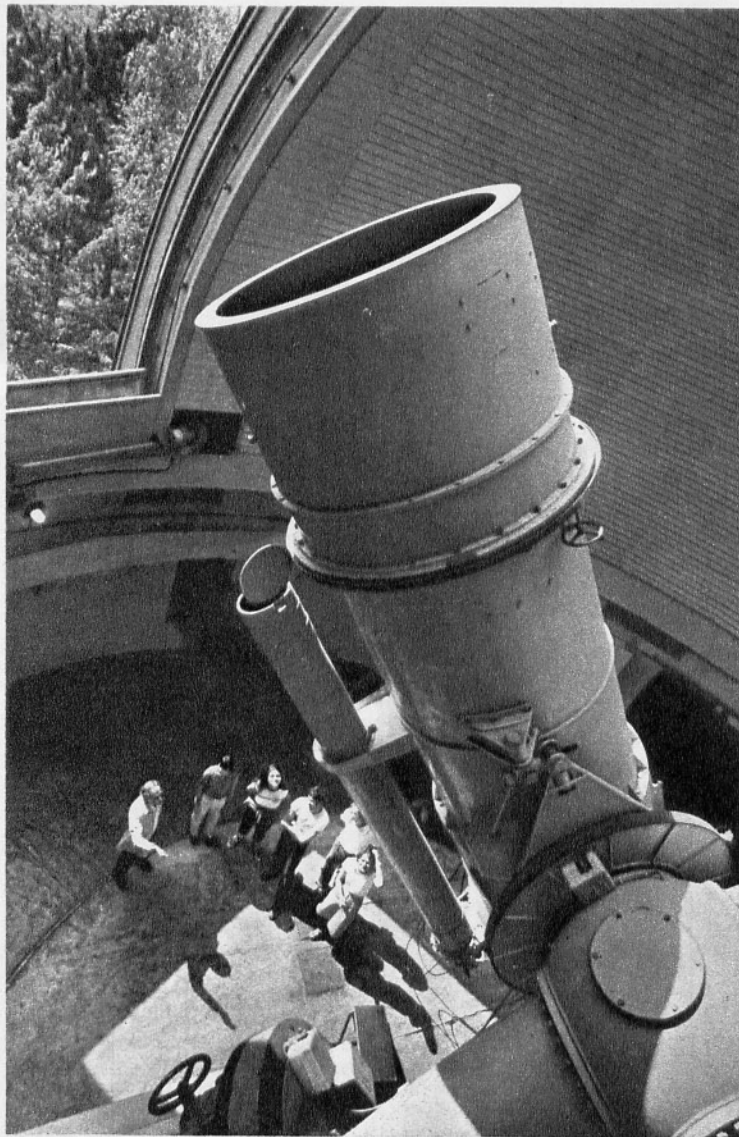
КОНДРСФ87

«МЫ — СЕГОДНЯ»

Эта серия фотографий не только об астрономах, людях одной из самых «таинственных» профессий (не ошибусь, если скажу, что любого человека на протяжении всей его жизни завораживает картина звездного неба), но и о студентах МГУ, мой родной дом науки, — в 1985 году я закончил его факультет журналистики и теперь работаю фотокорреспондентом Киргизского телеграфного агентства. Мне нравятся фотографические рассказы — любимые мои жанры: фотоочерк и фоторепортаж. В Московском государственном университете есть традиция: в начале учебного года на всех факультетах проходит праздник посвящения в студенты — первокурсники дают символическую (но вполне ответственную) клятву, с которой и начинается их путь к познанию своей профессии, природы и ее законов (в просторечии называемых тайнами). С желанием рассказать, как выполняется

эта клятва студентами отделения астрономии физического факультета МГУ, я и переступил порог Государственного астрономического института имени Штернберга, к которому они «приписаны». Я встретился с мудрыми, доброжелательными преподавателями и с устремленными к познанию студентами. Увлеченность своим делом, царящая в этом «звездном доме», захватила и меня. Работать с такими людьми, общаться с ними было легко и радостно, и те дни, что я провел сначала в стенах этого института, а потом и на его Южной станции в Крыму, пролетели незаметно. Снимая эту тему, а затем отбирая нужные кадры, я старался выбрать те, в которых наиболее осязаемо передан мир астрономической науки, ее особое «выражение лица» — одновременно буднично-рабочее и праздничное.

В. МИЛОСЕРДОВ,
фотокорреспондент КирТАГ



Владимир Янкилевский Жизнь — произведение — зритель

Владимир Янкилевский, член Союза художников СССР, в течение многих лет работу живописца и графика совмещает с увлечением фотографией, которую использует в оформлении книг и плакатов. Цветные и черно-белые снимки В. Янкилевского с успехом демонстрировались на различных фотосалонах. Мы публикуем статью художника, рассказывающую о взаимоотношениях двух видов изобразительного искусства, и его натюрморты, экспонировавшиеся на выставке, посвященной 60-летию журнала «Советское фото».

Дискуссия о том, чем фотография (творческая) является, а чем — нет, на что она «имеет право», а на что — нет, ведется с момента ее возникновения и постоянно подогревается борьбой за зоны влияния между живописью и фотографией. И в живописи, и в фотографии мы видим изображение окружающего нас мира, а иногда и отношение к нему художника, фотографа, то есть его оценку. Между реальностью и произведением искусства нельзя поставить знак равенства хотя бы потому, что реальность многомерна, а живописные и фотографические произведения двумерны, реальность живая, она все время изменяется (собственно, ее постоянное изменение и есть жизнь), а изображение в произведениях «остановлено» и т. д.

Художник (и тот и другой) должен таким образом «построить» изображение, чтобы у зрителя создавалось впечатление, что он видит «живой» мир, чтобы он, глядя на двумерную плоскость и «остановленное» изображение, воспринимал мир во всем его объеме, динамике, ракурсах. (Я имею в виду процесс, происходящий в воображении зрителя, а не иллюзию реальности в стереоснимках или в голографии.) Тут важно заметить, что художник не «изображает» реальность, а создает ее «художественный образ», что предполагает вторжение художника в реальность, ее «волевою» интерпретацию. Произведение искусства как духовная ценность существует только для людей и в этом смысле является посланием от художника зрителю. Художник воспринимает мир образно и «зашифровывает» представление о нем в условной форме послания-произведения таким образом, чтобы зритель-получатель смог «расшифровать» это послание. Другими словами, произведение провоцирует зрителя на воссоздание в его воображении того образа реальности, который зашифровал в нем художник.

Как это происходит? Существуют специфические законы «обмана», или «правила игры», построенные в основном на психологии восприятия и, конечно, на культуре восприятия произведения. Например, динамику движения не обязательно (да и невозможно) воспроизводить буквально, чтобы зритель это ощутил. Надо создать в «неподвижном» произведении образ движения. Как? Это уже проблема творческая. Можно, например, сделать «смазку». По опыту мы знаем, что движущийся объект может «размазаться» по неподвижному фону. Это уже «правила игры», условный образ движения, понятный подготовленному зрителю.

Интересно, как решается проблема изо-

бражения многомерного пространства (я имею в виду три пространственные координаты, время, человеческую интерпретацию пространства) на двумерной плоскости фотографии или картины. Известно из житейского опыта, что предметы, находящиеся в «пространственном ящике», располагаются от переднего плана к заднему, во-первых, уменьшаясь в размерах и, во-вторых, расплываясь в очертаниях. Значит, достаточно «правильно» нарисовать или сфотографировать пространственную сцену, чтобы зритель «узнал» в ней трехмерное пространство. Но в художественной практике происходит не совсем так. Ведь «художественное пространство» — это не имитация трехмерного пространства. Это сцена, где создается художественный образ, а условия его создания могут потребовать от художника создания «другого» пространства. Так появилась «обратная» перспектива иконы и деформация пространства в кубизме. Что касается потери четкости от первого плана к заднему, то это тоже не «дважды два — четыре» для художника. Глаз фокусируется на «объекте внимания», а это может быть и задний план. Фотограф в зависимости от задачи может делать все «в фокусе» или в смазке, а может и фокусировать один объект, «уводя» остальные в нерезкость. Таким образом, произведение несет в себе «сигналы» пространства, движения, взаимодействия, которые зрителем воспринимаются и усиливаются в зависимости, конечно, от способности или готовности зрителя эту творческую информацию воспринять. Это равным образом относится к произведениям как фото-, так и живописного искусства.

Структура произведения искусства мне представляется многослойной. Первым и лежащим как бы на поверхности слоем является сюжет изображения, то, «что происходит» и что можно описать словами. Восприятие этого слоя зрителем построено в основном на жизненном опыте последнего, который как бы «достраивает» изображенный сюжет, приводя его в соответствие со своим «ассоциативным рядом». Впечатление, которое он получает, во многом зависит от близости или актуальности для него изображенного сюжета. Но почему же тогда некоторые «неактуальные» произведения продолжают оставаться актуальными и волнуют людей, даже не имеющих к событию прямого отношения? Видимо, есть еще какие-то качества в произведении, которые делают его более емким, «долговременным», несмотря на меняющиеся события и моды в искусстве. Ответ, мне кажется, таится в более глубинном слое произведения, где находится «как это сделано». Речь идет о форме, или пластике, произведения. Она несет в себе синтетический образ реальности в более общем, универсальном виде. Освещение и ритмы, композиционные закономерности, динамика и перепады контрастов и масштабов изображенного, общая тональность и многие другие факторы создают уникальный художественный образ, который может создать только художник, а кистью или фотоаппаратом — в данном случае невозможно.

В этом слое, слое пластики, лежат общечеловеческие представления о мире, понятные и воспринимаемые многими, так как психология и эмоциональность вос-

приятия основаны изначально на общечеловеческих константах, таких, как ритм сердца, восходы и заходы солнца, линия горизонта, бездна звездного неба, радостная или трагическая тональность, понятия «верх» и «низ» и т. д.

Художественный образ сплавляется из этих двух слоев — сюжета и пластики — и только в их единстве набирает мощь, которая делает жизнь произведения долгой. Здесь тоже не проглядываются различия между фотографией и живописью.

Попробуем теперь рассмотреть процесс «изготовления» произведения изобразительного искусства. И вот тут сразу очевидна разница. Фотограф видит мир фотоглазом (по аналогии с «Кино-Глазом» Дзиги Вертова), то есть он оперирует элементами видимой реальности, которую «исправляет», при помощи фототехники «волево» вмешивается в нее и создает художественный фотообраз действительности. В дневнике 1939 года Дзига Вертов записал (имея в виду кинооператора, но эти слова полностью подходят и для фотографа): «Он — разведчик. Он — наблюдатель. Он — стрелок. Он — следопыт. Он — исследователь. Но он еще и поэт. Он проникает в жизнь с художественными намерениями. Он извлекает из жизни поэтические образы. Он синтезирует свои наблюдения в своеобразные произведения искусства. Делает художественные открытия».

Художник (живописец) видит мир «долго», то есть он может долго наблюдать, «носить» в себе переживание виденного и долго искать форму выражения. Художник также озабочен и тем, как выразить «невидимое», то есть внутреннюю жизнь человека и найти этому адекватную форму выражения. Он в этих поисках не ограничен образами «видимого мира» и совсем не обязательно результат найдет первоначальный образ. Форма выражения, найденная художником, может быть неожиданной. Материал произведения и инструменты влияют на изменение первоначального образа. Вот тут, в самом процессе создания образа, и кроются, на мой взгляд, самые существенные различия, определяющие специфику фото- и живописного искусства.

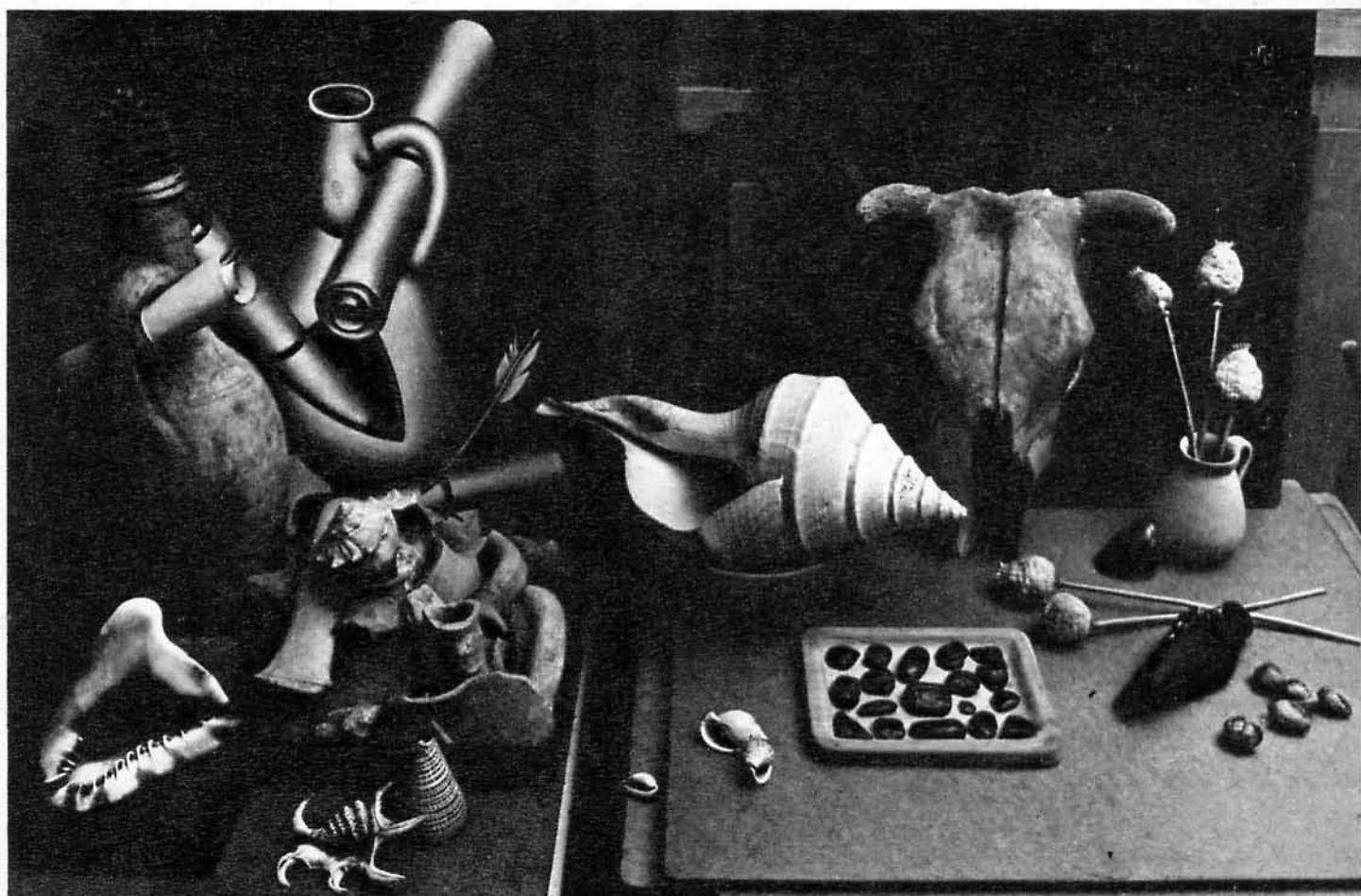
Фотограф описывает реальность как бы «снаружи». Он ищет образы в самой «видимой» реальности, в ее убедительной, жизненной документальности и фактуре, в постоянно меняющихся и неожиданных ритмах, освещении, поворотах, взаимодействиях, пытаясь запечатлеть свою концепцию видимого.

Художник создает «волевою» образ действительности, он описывает реальность как бы «изнутри», деформируя и трансформируя видимое.

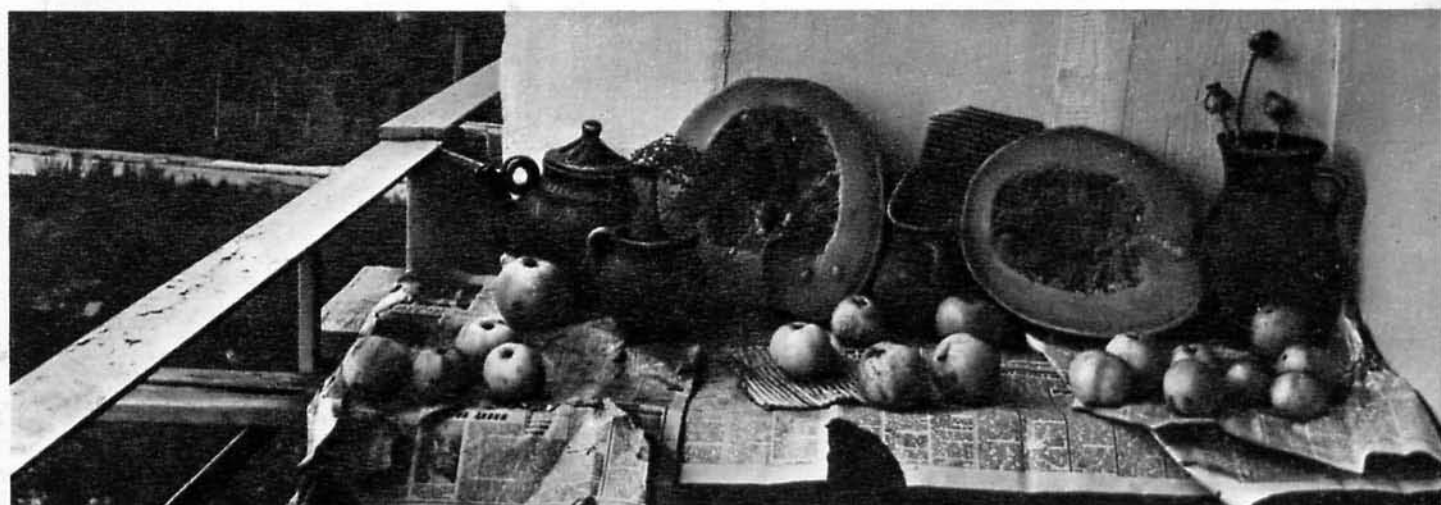
И вот тут различие в специфике описания неожиданно оборачивается единством. Живопись и фотография описывают мир как бы с разных сторон («снаружи» и «изнутри») и, взаимно дополняя друг друга, создают «объемный» образ реальности. В этом смысле мне не кажутся продуктивными усилия по имитации живописи в фотографии и фотографии в живописи. Думаю, что фотография пока еще довольно робкий партнер живописи и что ей предстоит бурный расцвет на пути создания адекватных образов сложной и психологически многоплановой реальности человеческого существования.



НОЧНОЙ НАТЮРМОРТ



НАТЮРМОРТ С ЧЕРЕПОМ БЫКА



НАТЮРМОРТ НА БАЛКОНЕ. ИЗ ЦИКЛА «ГОРОД»



НАТЮРМОРТ С ГИПСОВЫМИ СКУЛЬПТУРАМИ И РАКОВИНАМИ



НАТЮРМОРТ С КУВШИНАМИ

Юрий Рост Честный глаз

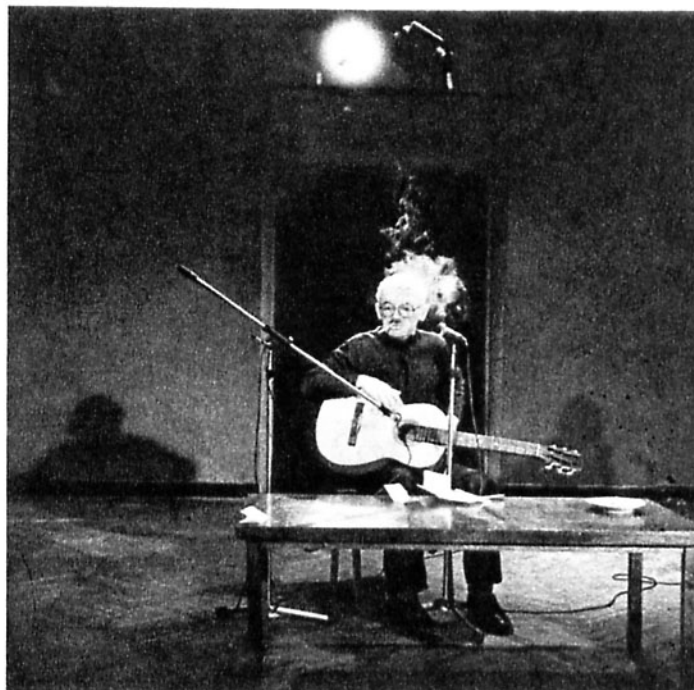
Можно было бы просто разоблачить творчество Бориса Михалева, прокомментировать фотографии, представленные на обозрение, и объяснить, почему мне нравятся его работы. Но мне кажется неточным такой подход к творчеству этого фотографа. Фотография, кроме информации о состоянии и настроении окружающего нас мира, говорит (если это хорошая фотография) о том, каким именно выглядит мир в глазах человека снимающего. Точнее, каким он хочет его увидеть. Аналогии между живописью, графикой, с одной стороны, и фотографией — с другой, возникают часто. Желая обидеть, живописца называют фотографом, желая возвысить — фотографа называют художником.

Между тем, хотя внешняя схожесть конечного продукта существует, разница между холстом, графическим листом и фотоотпечатком весьма существенна, ибо результат — следствие процесса, а процесс и творческий метод у живописца и фотографа имеют мало общего.

Художник создает произведение, пользуясь фантазией, возникающей в нем на основании представлений об окружающем мире, будь то мир вещей объективно существующих, или предполагаемых, или собственных его чувств. Он волен взять любой мотив и материал и смешать, как заблагорассудится. Был бы талант. Фотограф пользуется только тем, что есть реально в том месте, в котором он живет, и в то время, в которое он живет. Он пользуется реалиями, как средством достижения художественного эффекта, и эти же реалии (именно эти, в случае удачи, при наличии мастерства и вкуса) превращаются из средства в результат. Короче: художник в ы б и р а е т, фотограф о т б и р а е т. Художественный отбор и есть лицо фотографа.

Предположение, что любой отснятый кадр передает состояние реальной жизни, — заблуждение. На нем основана защита той фотографии, когда уловлен момент, случившийся в жизни (иначе его бы не было на пленке), но вырванный из ее контекста. Только характерные черты события или человека, или вещи обретают силу Образа.

Моментальная фотография изменила соотношение «охотника» и «дичи» в пользу охотника. Раньше у объекта съемки и снимающего были равные права. Громоздкие камеры, длинные выдержки оставляли изображаемому шанс сохранить свое изображение в предложенном фотографу виде. Человек у аппарата мог и сам предложить трактовку образа окружающих его людей, но отношения между фотографом и моделью были гласными и корректными.



БУЛАТ ОКУДЖАВА

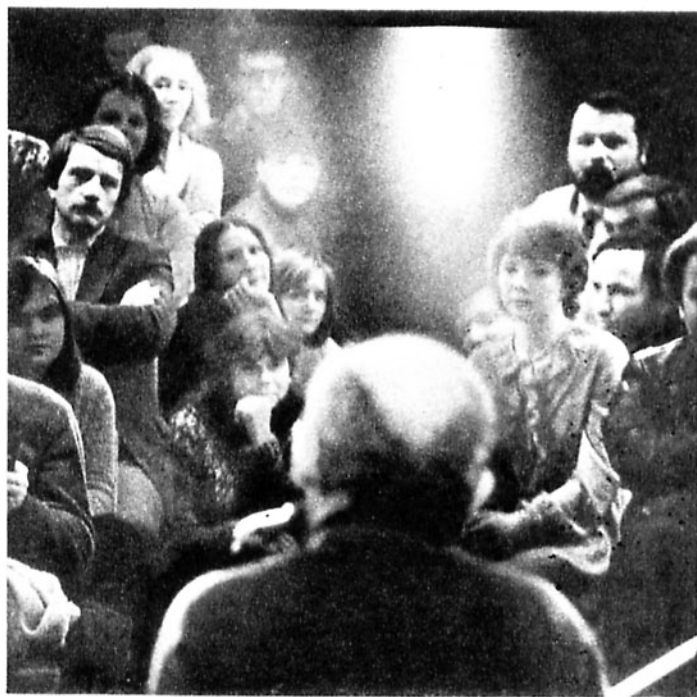


ФОТО БОРИСА МИХАЛЕВКИНА

Скорострельная аппаратура, дальноточная оптика, светочувствительные «боеприпасы» изменили отношения между «художником» и «моделью». Теперь тебя застают врасплох, подсматривают мгновение, когда гримаса исказит лицо или шутовской колпак, пролетая по воздуху, вдруг сядет тебе на голову. Из объекта человек превращается в сюжет или его деталь. Власть фотографа над снимаемым становится безграничной. «Пойманный» (и термин-то какой скверный, демонстрирующий как раз превосходство снимающего) в кадр человек, не ведая того, становится предметом наблюдения, вызывающим сочувствие, любопытство или смех (хорошо, если доброжелательный). Фотограф — часто последняя инстанция: его приговор можно обжаловать, но часто человек и не ведает, что приговорен. Зачем я все это говорю, глядя на снимки Бориса Михалева? Затем, что его приговору я доверяю. Он почти всегда оправдательный — этот фотографический приговор. В нем чувствуется сострадание и заинтересованность в судьбе «подсудимых». Он снимает так, словно находится по эту, по нашу сторону кадра. Не властвует над людьми, не шаманист за матовым стеклом, а стоит или сидит, или бежит рядом с теми, кто изображен на снимке. Он в фотографии своей любит человека и помогает нам его любить.

Вы посмотрите на эту пожилую прекрасную женщину с одинокой медалью. Дверь большой, наверное, коммунальной квартиры, край стола. Случайные, казалось бы, вещи в кадре. Михалевкин мог бы протянуть руку и убрать лишние детали. Но он не вмешивается в жизнь, он живет вместе с героем съемки...

Это кадр о войне.

Он войну знает не понаслышке. Он прожил ее мальчишкой и трудно жил после нее. Он был и дворником, и музыкантом, кем он не был только, пока в 34 года не взял в руки фотоаппарат!

Теперь ясно, что он фотограф, но прошлая жизнь вооружила его добром, человеколюбием.

Какой пронзительный оркестр, играющий на чужом торжестве! Борис, и мы вместе с ним, с этой стороны, мы пришли с музыкантами. Мы их болельщики и сочувствующие.

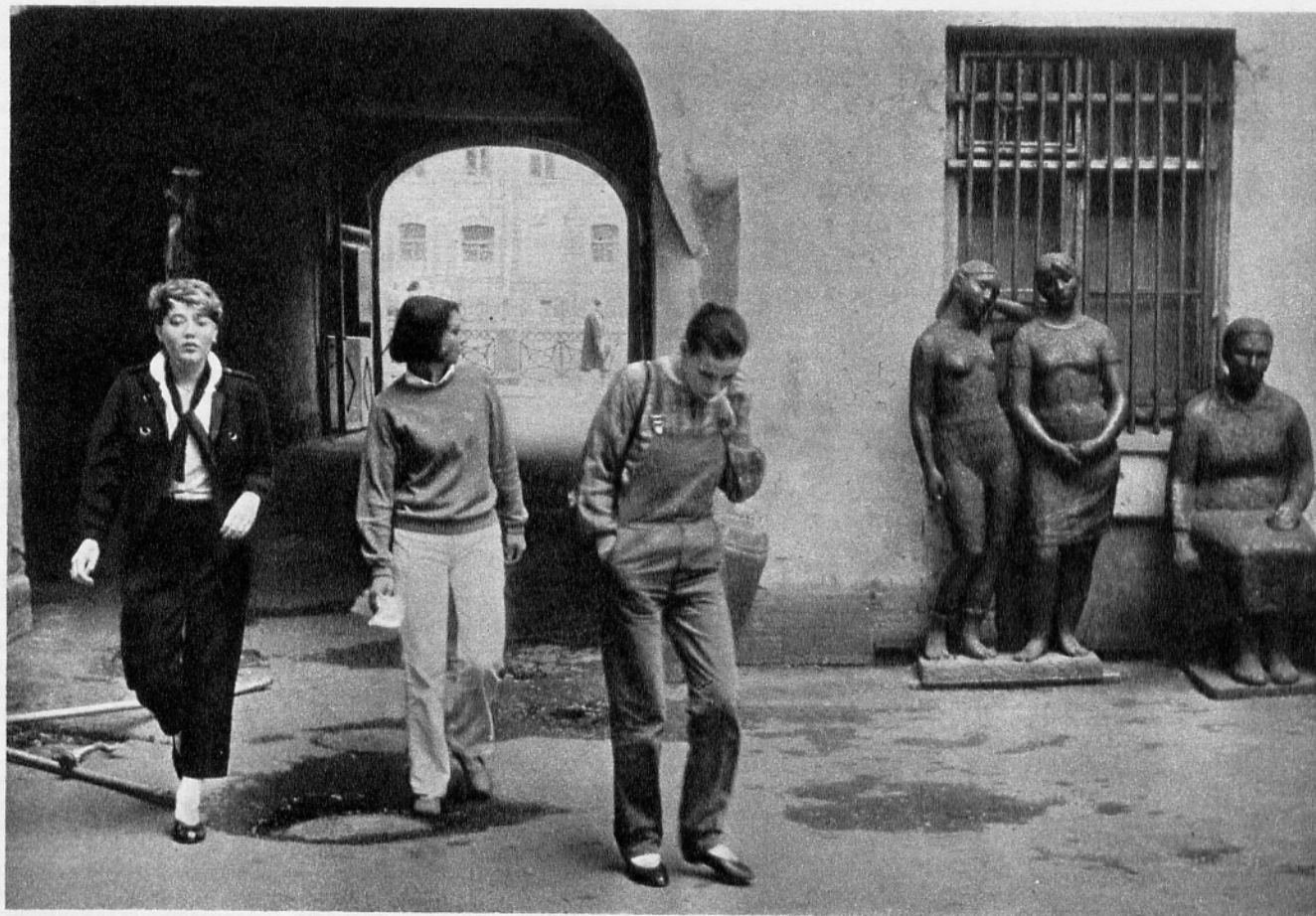
А «случайные» кадры прощания на вокзале или девушек, входящих во двор... Так естествен он в ремесле своем, что и не замечаешь, что все снимки сделаны мастерски и сюжеты отобраны из многообразия жизни в точном соответствии с представлениями о ней хорошего человека и фотографа, ленинградца Бориса Михалева.



ДЕНЬ ПОБЕДЫ

ДО СВИДАНИЯ





ВСТРЕЧА



МУЗЫКА

Людмила Шехурина Фотография и книга

Кандидат исторических наук

Фотография и книга — этот союз существует очень давно. Издатели потянулись к светописю вскоре после ее изобретения. В свою очередь, первые фотографии избрали для показа своих работ книгу. Не журнал или газету, которые были освоены ими гораздо позднее, а именно книгу. Объяснялось это, очевидно, отсутствием полиграфического способа воспроизведения фотографий (в книгу вклеивались подлинные снимки, отпечатанные фотоспособом). Очень важно, что книга с ее своеобразной формой, со свойственными ей особенностями восприятия оказала воздействие на характер самой фотографии. Став органичной частью книги, снимок перестал жить обособленной жизнью, вступил в тесное взаимодействие со словом. Образовался сложный сплав, который во многом определил дальнейшие формы фотографического изложения.

Издатели увидели в фотографии прежде всего средство для достижения достоверности и точности воспроизведения. Еще в 1846 году Ф. Тальбот, создатель фотографического способа печати на бумаге, заявил: «Авторы и издатели для иллюстрирования своих произведений во многих случаях найдут фотографический процесс намного предпочтительней гравирования, особенно когда необходимы верные изображения природы, так как это единственное, что может обеспечить точность».

Достоверность — то неоценимое свойство фотографии, которое еще на раннем этапе фотоиллюстрирования с успехом удовлетворяло растущий познавательный интерес публики.

С середины XIX века активный интерес вызывают снимки фотографов-путешественников. Они издаются в виде гравюр. Собрания таких гравюр — предки популярных ныне видовых фотоальбомов. Это «Виды Парижа и его окрестностей» (1840 г.), «Путешествия дагерротипа» (1842 г.) и др. Большую услугу светописю оказала этнография. Этнографические и видовые альбомы имели не только научно-художественное значение, они представляли и немалую практическую ценность. Так, например, чтобы создать военную форму для армии царской России, необходимо было быстро собрать образцы мужских национальных костюмов. На помощь пришли фотографы. Сотни выполненных снимков легли потом в основу «Альбома костюмов России» (1878 г.). Известный критик В. Стасов писал: «Настоящий альбом представляет необыкновенно разнообразную и полную картину русских мужских костюмов в конце 70-х годов и в то же время он содержит в себе необыкновенно интересную галерею мужских типов и физиономий тех народностей, которые населяют Европейскую и Азиатскую Россию».

Всеобщее признание приобретало фотоиллюстрирование научных работ. К примеру, в 1872 году книга Ч. Дарвина «Выражение ощущений у человека и животных» была проиллюстрирована фотографиями английского фотографа О. Рейландера. Поиски возможностей применения фотографии не ограничивались использованием ее лишь в научно-познавательных целях. Активно исследовались и ее художественные границы.

Первым шагом фотографии на этом пути явилась популяризация изобразительных искусств: графики, живописи, скульптуры,

архитектуры. Все чаще стали использовать фотографию и как средство иллюстрирования литературной классики. В 1859 году в Германии вышло собрание сочинений Ф. Шиллера. В каждый экземпляр издания были вклеены фотоиллюстрации к стихам. Наиболее распространенным способом издания снимков по-прежнему оставался фотоальбом. Но жанровые его границы раздвинулись. Наряду с альбомами работ фотографов-путешественников появляются альбомы произведений фотографов-портретистов. В 1865 году русский фотограф А. Денер предпринял издание «Альбома фотографических портретов августейших особ и лиц, известных в России» (в 12 тетрадях).

Мастера жанровой фотографии издавали фотоальбомы на темы популярных рассказов, повестей, драматургических произведений. Композиции ставились в условиях фотоателье. Выбирался конкретный эпизод, тщательно инсценировался и снимался. Так, Дж. Кэмерон выпустила альбом фотокартин на темы произведений А. Теннисона «Королевские идиоты». В дальнейшем в России М. Боровитинов издал «Альбом иллюстраций, исполненных по фотографическим композициям к собранию сочинений Ивана Сергеевича Тургенева». Эти иллюстрации снимались не только в павильоне, но и на природе. Дошли до нас и фотоальбомы сцен из спектаклей.

Необычный альбом выпустил в 1884 году петербургский фотограф К. Шапиро. На 30 снимках он воспроизвел известного актера В. Андреева-Бурлака, исполнявшего монолог Поприщина из «Записок сумасшедшего» Н. Гоголя. Каждый снимок, помещенный в нем, сопровождался соответствующим текстом. Это был уже не просто фотоальбом и не иллюстрированное издание известного произведения, а изобразительное повествование на основе гоголевского текста. Историк фотографии С. Морозов, высоко оценив опыт К. Шапиро, назвал его альбом «первым в истории искусства «игровым фильмом», хотя снятым еще обычной, а не движущейся фотографией, не средствами кинематографа».

Мощный толчок для дальнейшего развития иллюстрирования книг дал способ воспроизведения фотографий полиграфическими средствами. Не случайно 1882 год — год изобретения автотипии — называют вторым рождением фотографии.

К концу XIX века фотография хлынула на страницы иллюстрированных изданий. Огромное социальное значение приобрел фоторепортаж. Используя в своей работе репортажные методы съемки, М. Дмитриев создавал правдивые отображения жизни. Яркий пример тому фотоальбом «Неурожайный 1891—92 год в Нижегородской губернии».

Широкое развитие фоторепортаж получил после Великой Октябрьской социалистической революции, в наше, советское время. Новое понимание задач фотографии как «образной публицистики» определило дальнейшее развитие книжной иллюстрации. Если в предреволюционные годы фотоиллюстрация использовалась главным образом в целях просвещения, популяризации знаний (напомним многотомное издание «Россия»; «Памятники старинной архитектуры России» и т. п.), то в первые годы Советской власти она активно участвует в оформлении агитационно-массовой литературы,

занимающей в книгоиздании ведущее место. В 1924 году вышел сборник публицистических статей А. Барбюса «Речи борца». Оформителем книги был А. Родченко. Документальная фотография, органически вплетенная им в ткань публицистического повествования, несла в себе возможности обобщения, типизации, участия творческой фантазии. Эти возможности активно использовались и другими советскими фотоиллюстраторами. Но А. Родченко вошел в историю фотографии как первопроходец. Он новаторски подходил не только к технике съемки, но и к фотографической интерпретации текста. Превосходный мастер фотомонтажа, он успешно использовал его не только в плакате, но и в книжном оформлении.

Очень плодотворным оказалось творческое сотрудничество А. Родченко с В. Маяковским. В 1924 году он оформил поэму В. Маяковского «Про это», выполнив по снимкам А. Штеренберга одиннадцать отличных фотомонтажных иллюстраций.

20—30-е годы были временем творческих исканий С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Дз. Вертова в кино. В технике репортажной съемки многое заимствовалось из опыта операторской работы: панорамность изображения, необычность ракурсов, монтажность. Фотография стала оперативнее и динамичнее, она усложнилась композиционно. Все эти достоинства, как и средства фотомонтажа, были использованы оформителями книг. Метод фотомонтажа художник-коммунист Джон Хартфильд назвал «оружием революционных фотохудожников».

В начале 30-х годов художник-оформитель В. Грюнталь с блеском применил фотомонтаж в иллюстрировании поэмы А. Безыменского. Мастера советской фотографии в броской плакатной форме вели рассказ о достижениях социализма в книгах, посвященных строительству Днепрогэса и Магнитки, созданию первых колхозов, Беломорско-Балтийского канала. Усиливались повествовательные формы. Начало им положили серии снимков, например, «24 часа из жизни рабочей семьи Филипповых» М. Альперта, А. Шайхета, С. Тулеса.

Фотографические серии 30-х годов явились основой для формирования и развития новых повествовательных жанров — фоторассказа, фотонovelлы, фотоповести. Становление этих форм обусловило прежде всего родство фотографии с книгой. Результат этого родства — новый тип фотоизданий, получивший название «фотокнига».

У нас в стране этот термин впервые появился в 1933 году в рецензии на работу И. Эрэнбурга «Мой Париж». Эта книга — одна из первых попыток такого соединения снимков, где фотоизображение — не иллюстрация, а своеобразный язык, посредством которого автор ведет рассказ. Впервые возникнув в 30-е годы, жанр фотокниги окончательно сформировался у нас лишь в 60-е годы. Обычно это фоторассказ о посещении какой-либо страны, о жизни ее населения и т. п. Книжки этого жанра отчасти напоминают популярные в прошлом альбомы путешественников. Но в отличие от старых альбомов в новом жанре логика построения фотографического ряда объясняется не просто желанием рассказать последовательно о путешествии, а стремлением осмыслить увиденное. Фотокнижки-очерки В. Пескова — значитель-

ное явление и в фотографии, и в журналистике, и в книгоиздании. Он — один из первых советских фотожурналистов, сумевших по-новому взглянуть на функцию и роль фотографии в книге. Мастер слова и мастер фотографии В. Песков в своих книгах «Записки фоторепортера», «Шаги по росе», «Отечество» добился органического единства слова и изображения.

Публицистический характер — особенность современной советской фотокниги. Этими качествами отличаются, например, книги известных фотожурналистов Г. Копосова и Л. Шерстенникова — «Мы», «Автоград», «Набережные Челны». Книжная форма позволила им использовать привычный очерковый жанр в виде развернутого, законченного рассказа, имеющего свой сюжет. Книга-очерк — далеко не единственный жанр фотокниги. Фотоповесть, фотоповесть, фотоповесть — эти жанры тоже стали привычными в практике наших фотомастеров и книгоиздателей. При их создании учитываются и широта замысла автора, и характер фотографического материала, и специфические особенности текста, и эмоциональный настрой произведения в целом.

Эмоциональная приподнятость, героический пафос отличают, например, книги Е. Долматовского и С. Верховского «Руки Гевары», В. Сакка и А. Руденко «Преодоление». В выходных сведениях этих книг значится — «фотоповесть». Лирическим настроением проникнуты фотоповести Е. Кассина и М. Редькина «Волга», Ю. Роста и В. Якобсона «Десять новелл о Ленинграде». В жанровом и тематическом многообразии фотокниги широкой популярностью у нас и за рубежом пользуется биографический жанр. Фотоповествование о жизни человека обретает в глазах читателя-зрителя нечто большее, чем документальность.

На Западе широкое распространение получил и такой художественно-постановочный жанр, как фотороман. Корни его уходят к постановочной фотоиллюстрации XIX века.

Но по выразительным приемам, по технике создания он ближе к кино, чем к собственному роману. Такие книги снимаются по заранее написанному сценарию, подбираются актеры, выбирается соответствующая обстановка или строятся декорации. Роль автора текста ограничивается здесь небольшими, динамичными репликами. Зато необычайно возрастает роль фотографа — оператора и режиссера-постановщика.

...Робко вступив во взаимодействие с книгой еще полтора столетия назад, фотография ныне обрела на ее страницах свою самостоятельную роль. Не ограничиваясь иллюстративной функцией, она смогла повлиять на формирование нового «языка» книги. В то же время книга, вобрав в себя лучшие достижения фотоискусства и фотожурналистики, способствовала становлению фотоповествования — мощного явления современной культуры.

ФОТОПАНОРАМА

Международные контакты

Съемка из космоса

В Государственном комитете СМ СССР по науке и технике состоялся семинар фирмы «Ильфорд», посвященный некоторым вопросам космической съемки. Советские специалисты ознакомились с новейшими методами спутниковой фотографии, применяемыми для получения изображения рельефа Земли, исследования ее природных ресурсов и составления топографических планов и карт различных районов и областей. Им было рассказано о способах перевода изображения, полученного нефотографической съемочной системой и зашифрованного в виде аналоговой и цифровой записи, в реальное. Целый комплекс оборудования, предложенный фирмой «Климш», позволяет преобразовывать видеoinформацию и оперативно получать высококачественные фоторепродукции, планы и карты. Для этой цели широко применяются черно-белые и цветные фотоматериалы фирмы «Ильфорд»: «Мультигрейд II», «Цибахром II», «Циба копи» и ряд других (см. «СФ», 1987, № 3). Представленные на стенде космические снимки поверхности нашей планеты имели высокую резкость изображения.

Т. АНДРЕЕВА

Новинки фирмы «Рико»



Известный производитель фотоаппаратуры, копировальной и множительной техники японская фирма «Рико» провела в Москве, в Центре международной торговли и научно-техниче-

ских связей с зарубежными странами симпозиум. Советские специалисты были ознакомлены с новыми аппаратами «EX-210» и «FX-120» для факсимильной передачи документов по каналам обычной телефонной связи. Новая компактная и простая в обращении аппаратура может передавать с высокой скоростью и точностью информацию не только с контрастных текстовых, но и с полутонных оригиналов, включая фотографии. Фирма гарантирует, что возможности передачи тонов, регулировки контраста на этих аппаратах обеспечивают идентичность копии оригиналу. Такая техника может оказаться полезной и редакциям газет, журналов, издательств.

Курсы усовершенствования

Второй год в Финляндии действуют курсы усовершенствования фотожурналистов «среднего поколения» — к нему здесь относятся фоторепортеры, имеющих стаж работы от 15 лет и более. Проводятся они на базе Художественно-промышленного университета в Хельсинки, организаторы — Союз журналистов Финляндии, профсоюз фотожурналистов и творческий союз «Финнфото». Поставлена задача пропустить через эту систему усовершенствования всех газетных фоторепортеров страны, на что уйдет, конечно, не один год — ежегодно эти курсы кончат 20 человек. Это фотокорреспонденты столичных и периферийных газет (как их здесь называют — «из внутренних районов страны»).

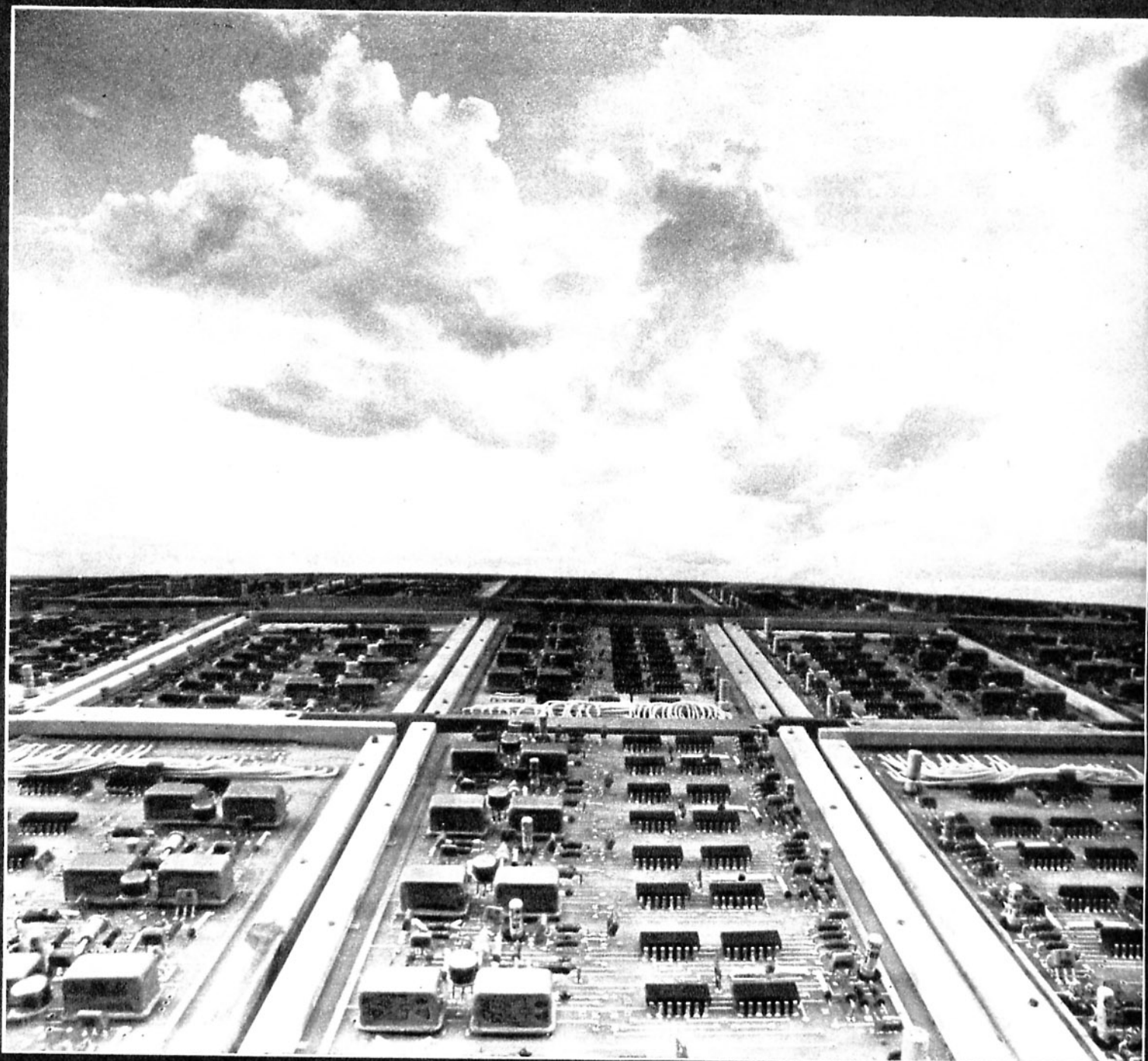
Учеба оплачивается редакциями газет, пославших своих работников на переподготовку, собранные средства идут на организационные расходы и гонорар лекторам.

Перед организаторами с самого начала возникла проблема: как оторвать от работы фотокорреспондента (часто единственного в своей газете) на три недели занятий — именно такой срок признан необходимым для усвоения запланированного объема материала, заложенного в программу. Решили эту проблему довольно просто — неделю

репортеры занимают, потом на три недели уезжают в свою редакцию, затем снова неделя занятий и т. д. Таким образом, перерыв в работе сокращается до разумного минимума, а теоретические занятия подкрепляются практическими — на «межучебные» недели каждый слушатель получает задание — сделать материал для своей газеты по избранной им самим близкой его творческим наклонностям теме. Причем заранее определен объем — разворот в газете. Текст к материалу должен написать сам репортер. Система усовершенствования подразумевает разносторонность: кроме чисто фотографических дисциплин, читаются лекции общегуманитарные — по психологии, теории искусства. Особо рассматриваются точки соприкосновения фотографии с другими сферами культуры — архитектурой, кино, театром... Лекции читают профессора различных университетов, известные писатели, главные редакторы газет и журналов и, разумеется, специалисты в области фотографии, в том числе зарубежные. В последний раз их было трое — французский фоторепортер, призер конкурса «Уорлдпрессфото» Рауль Воррен, американский фотограф, мастер портрета Арнольд Ньюман и член редколлегии журнала «Советское фото» Юрий Кривоносов. Занятия проводятся по четырем основным направлениям — лекции, беседы, семинары, практические работы — в студиях портрета, рекламы, пейзажа и т. п. Программа столь напряжена, что занятия идут целый день с одним коротким обеденным перерывом. Идея создания курсов и разработка программы принадлежат профессору фотографии Сеппо Савесу и небольшой группе его единомышленников. Высокий уровень преподавательского состава и широта изучаемых дисциплин привлекали внимание общественности к фотографии и подняли ее авторитет в стране. Характерно, что сами фоторепортеры изъявляют большое желание учиться — число претендентов превышает возможности курсов, и многим придется терпеливо ждать своей очереди. По окончании занятий все слушатели получают специальное свидетельство и заполняют анкету, в которой дают оценку и вносят свои предложения по совершенствованию системы переподготовки.

Ю. КРИВОНОСОВ
Хельсинки — Москва

«Гипербола»



С. КАЗАНЦЕВ
(КРАСНООБСК НОВОСИБИРСКОЙ ОБЛ.)
ДВАДЦАТЫЙ ВЕК

Признаемся: мы с трудом выбрали работы для публикации этой конкурсной подборки. Многим тема оказалась не под силу. «Групповой портрет», «Материнство» — здесь все понятно. А вот как передать гиперболу в фотографии — читатели задумались. Молчали до последнего срока, обозначенного первым числом. И тут, как из рога изобилия, посыпались «широкоугольники». Искривленные физиономии людей, кроликов (год-то какой!), быков, петухов, каракумских паразитов. Перекошенные фасады домов, пизанские башни на Калининском проспекте, эйфелевы телебашни, сплюснутые грузовики...

Но, оставшись реалистом, жюри единогласно, хотя и не сговариваясь, присудило первую премию С. Казанцеву из Краснообска за снимок... в который нужно всмотреться.

Радио- или электронные блоки (не суть важно) обрамляли огромный город. Преувеличение? Конечно. Но остроумное, осмысленное и без нагромождения ужасов. Спасибо лауреату.



В. СОБОЛЬ
(УСТЬ-КАМЕНОГОРСК)
АВТОПОРТРЕТ

С. СТУДЕНИКИН
(МОСКВА)
ОДИНОЧЕСТВО

Е. ЕПАНЧИНЦЕВ
(ЧИТА)
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ГЛОБУС

Д. ЗЮБРИЦКИЙ
(ОДЕССА)
БАЛЕРИНА

А. ЛИСИЧКИН
(МОСКВА)
РЕКЛАМА

Г. САВКИН
(САРАТОВ)
ГОД ТИГРА

Приглашение к улыбке

Георгий Розов — человек серьезный, и его журналистская деятельность говорит об этом совершенно недвусмысленно. Он снимает (пишет столь же профессионально, как и снимает) серьезные, даже, если можно так выразиться, деловые темы. Причем диапазон его ничем не ограничен, и если в его творчестве и можно узреть особое пристрастие к какой-либо проблеме, то это, пожалуй, мир живой природы, наиболее всеми нами любимый и наиболее некоторыми из нас разрушаемый. Знаете ли вы, например, что такое ротан-головешка? Если нет, то вы не читали его очерка об этом маленьком, но ужасно вредном злодее пресных вод и не видели этого разбойника в лицо. Розову же удалось взять его на «фотомушку»... А его репортаж о торговле джинсами в период хлопчато-синей лихорадки (это, правда, не живая природа, но втиснут в нее все-таки живой человек!) — не репортаж, а прямо-таки научный трактат, с экономическими выкладками и нравственными аспектами. Через все это тем не менее пробивался, как трава через асфальт, тот самый розовский юмор, которому суждено было стать страной отдохновения на тяжком пути исследователя запутанных моментов нашей не столь уж благоустроенной жизни... Юмористы бывают разные, и если бы мне пришлось их классифицировать, я бы присвоил Георгию Розову наименование — Грустный Весельчак. Так уж он устроен, что терпеть не может зубоскальства и считает, что над его фотографиями, относящимися к жанру юмора, надо не хохотать, а улыбаться, причем улыбка эта должна быть слегка грустноватой. Даем читателю возможность самому в этом убедиться...

М. ЮРКО

ФОТО ГЕОРГИЯ РОЗОВА

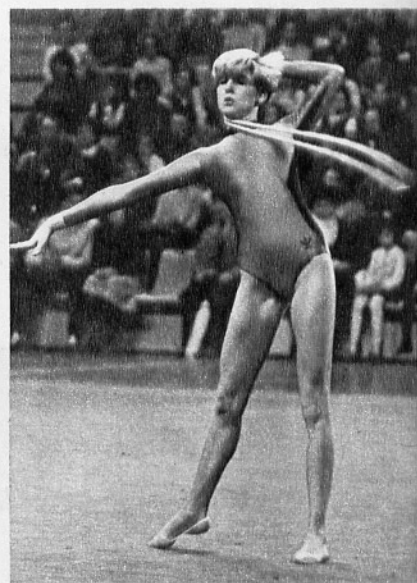
САМОХОДНЫЙ РОЯЛЬ

И ВСЕ ТВОИ ПЕЧАЛИ
ПОД ЧЕРНОЮ ВОДОЙ...

ЧТО БЫ ЭТО
ЗНАЧИЛО?

УТРО ДЕЛОВОЙ
ЖЕНЩИНЫ

ШЕФЫ ПРИЕХАЛИ...



Анна Андреева Зеркало Татьяны Луцкене



Т. ЛУЦКЕНЕ

«Что отрицать, женщины любят стоять перед зеркалом. Если уж и разделять фотографию на мужскую и женскую, то отталкиваясь от этой аксиомы», — считает Татьяна Луцкене. Автор ее портрета, который вы видите здесь, — известный литовский фотохудожник Витас Луцкус. Любители фотографии хорошо знают Таню по его работам, появившимся в первой антологии литовской фотографии. В последней — рядом с фотографиями Луцкуса — помещены снимки Луцкене.

Они познакомились ровно 20 лет назад. Она заканчивала медучилище. Он снимал рекламу. В фотографию Таню привело любопытство. Потихоньку пробовала снимать, училась проявлять, печатать и скоро стала профессиональным лаборантом.

Самостоятельная работа началась неожиданно. У Витаса совпали две съемки. Пришлось на одну из них поехать Тане. Впервые в жизни она снимала на цветную пленку. Слайды получились и понравились. Таня бросилась в фотографию, «как в воду», — стала сотрудником журнала Вильнюсского Дома моделей «Банга» («Волна»).

Готовясь стать медсестрой, она совершила 26 прыжков с парашютом. Попад в лабораторию, стала фотографом. Придя в редакцию, поступила на факультет журналистики университета. Так случай проявляет характер.

«Важно увидеть результат первых съемок», — говорит Татьяна Луцкене, — рассмотреть контакты, узнать, что делает с моделью оптика. Тут или сразу почувствуешь фотографию, или никогда. Она хозяйничает по обе стороны камеры. По-прежнему позирует для рекламы. Манекенщицы ворчат: «Кто ж не получится красиво, если снимет муж». Но дело в том, что перед фотоаппаратом Таня стоит, как перед зеркалом: предчувствуя, что выйдет на снимке, подсказывает точку съемки и свет. Фотографируя — переживает опасения манекенщицы.

Если женщина снимает женщину — здесь свои представления о прекрасном. Однажды к Тане пришла фотографироваться знакомая балерина и при-

несла целый чемодан вещей для переодевания. Мужчине это не понять.

Ему не скажешь: «Я такая худенькая. Дома неприятности. Хочется быть красивой». Фотографом Луцкене движет доброта и сочувствие. Ее модели — манекенщицы, друзья, родственники — ее подружки. Таня их наряжает, переодевает в свои платья, делает им макияж. Она ищет то, что им к лицу. Платье или настраивает, улыбку или ракурс. «Ради нового журнала мод женщина все бросит», — объясняет Таня. — Мир женщины — Дом моделей, только чуточку побольше. Мы вовлекаем все вокруг в показ мод, потому что каждая из нас в душе манекенщица. Это и снимаю».

«Театр начинается с вешалки»: старый вахтер Дома моделей, заходя к Тане, чтобы сняться на память, прихорашивается, как заправский манекенщик. В ее студии любая женщина начинает чувствовать себя на демонстрационном помосте. Нечаянная гостья тут же включается в игру. Легко сниматься в Доме моделей. Там, как в старом фотоателье, где люди вставляли голову в дырку нарисованной картинке, можно спокойно играть самих себя, зная наверняка, что это не примут всерьез. Каждый хочет высказаться, но стесняется. Кто упустит повод расслабиться? Интересно рассматривать такие снимки. По фотографиям, сделанным в одних и тех же условиях, хорошо видно, какие мы разные.

«У нас нет книг по рекламной фотографии», — рассказывает Таня. — Хотелось бы прочитать о секретах зарубежных фотографов. Мы работаем наощупь.

Опыт ведет к игровым съемкам. Успех съемки жанровых сценок зависит от совпадения характера одежды и поведения манекенщицы. Часами выстраиваешь кадр, а суть модели нередко выражает смешной снимок, родившийся от дуновения ветерка. Главное, «обжить» платье и принять правила игры. Но то, что со стороны кажется развлечением, привлекающей сменой туалетов, на самом деле — изнуряющий труд. В день можно снять три модели, а надо

еще и еще. Точно снимать стандартные улыбки, когда редактор призывает манекенщиц сделать вид, что они увидели красивого парня. Я стараюсь их расшевелить, говорю кучу комплиментов, выхожу с ними прогуляться по городу.

У каждого свои приемы. Девочкам нравится работать с Витасом, который перед съемкой загружает свою машину гостинцами. Живая съемка подкупает...» Фотографии Луцкене — редкий у нас жанр игровой рекламы. Непредвиденные уличные сценки и ситуации строят кадр, так же как и сами модели. Как бы незначай родился символический снимок, раскрывающий цель ее фотографий: летящий силуэт манекенщицы подчеркнут приземистой фигурой удаляющейся домохозяйки.

«Витас критикует мои работы», — говорит Таня. — Где уж мне до него. На мне женские заботы, семья. Как-то подсчитала, что каждый день через наш дом проходят около 40 фотографов. Я готовлю кофе и не вступаю в их разговоры об искусстве фотографии. Они твердят одно и то же. А фотографии, тому, что у тебя внутри, никто не научит. Дома, как говорится, для себя, снимаю подруг. Моду в быту».

Журнал мод смотрят женщины и те мужчины, которые его делают. Жаль. Фотография моды живет по законам самой моды. Она постоянно освежается новыми образами и методами съемки. Зыбкое марево привычек и вкусов впитывает климат нашего общения. Мода — феномен социальный. Сегодня ее изучают философы и искусствоведы, психологи и футурологи. Женщины ее понимали всегда. Рабочий стол Тани завален контрольными, идет просмотр деталей, которые делают снимок. «Посмотри, — показывает она старые кадры, — совсем недавно работали, шили-снимали, а теперь в этих моделях страшно выйти на улицу». Посмотрим фотографии Татьяны Луцкене. Сойдя со страниц журнала, они перестали быть «прикладной, репродукционной» съемкой. Стали документом образа жизни, зеркалом, в котором застыли блики времени.





ФОТОЮНИОР



ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТА



АЛЕКСАНДР СМЕРНОВ, 14 ЛЕТ
(МИАСС)
ЛЕТНИЕ ИГРЫ

Свой снимок Саша сделал, будучи членом фотостудии «Ритм» миасского клуба юных техников. (Условия съемки: «ФЭД-5», объектив «Индустар-61Л», пленка 65 ед. ГОСТа, выдержка 1/125 с, диафрагма 5,6.) За эту работу, экспонировавшуюся на Всесоюзной фотовыставке «Родина моя», автор награжден медалью «Юный участник ВДНХ СССР» (1985 г.)

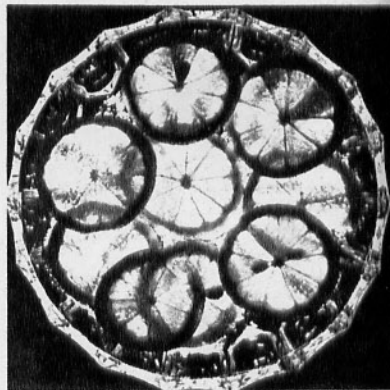
ры не ограничены. Естественно, снимки должны быть отлично технически выполненными, интересными по содержанию и по форме. Но главное — неожиданными!

Присылать снимки лучше всего бандеролью в твердой упаковке (проложив фотографии с двух сторон картонками). Не забудьте подписать все снимки, указав их названия, свою фамилию, имя, возраст, домашний адрес и условия съемки (тип аппарата, объектива, пленки, выдержку, диафрагму, светофильтры и т. д.). Если кадр сделан в необычных условиях или использованы сложные приемы проявки, печати — расскажите об этом. Хотелось бы, чтобы вы написали и о том, чем дорог вам тот или иной кадр, как был задуман.

Публикуем в качестве примера несколько «неожиданных» фотографий из читательской почты.



ВЛАДИМИР СТЕПАНОВ, 14 ЛЕТ
(г. НОЯБРЬСК ТЮМЕНСКОЙ ОБЛ.)
ВЗГЛЯД



СВЕТЛАНА ПРИСКИНА, 12 ЛЕТ
(СЕВЕРОМОРСК)
ЛИМОНЫ



СВЕТЛАНА ГРИГОРЯН, 13 ЛЕТ
(ЛЕНИНГРАД)
КАНАТОХОДЕЦ

«ФОТОЮНИОРУ» ПИШУТ...

«Давайте соревноваться!»

Здравствуй, «Фотоюниор»! Меня зовут Таня, я учусь в 7-м классе. Мой папа фотолулюбитель. По-моему, он делает бесподобные фотографии, к нему даже иногда приходят фотографироваться как к профессионалу. Я этим всегда гордилась и горжусь. Журнал «Советское фото» папа выписывает с 1973 года, то есть с моего рождения. Эти журналы он не давал мне читать до 5-го класса. А мне очень хотелось научиться фотографировать. И вот, наконец, папа решил, что настал момент... Мне было очень трудно, и я бы не позавидовала папиным ученикам, если бы он был учи-

телем, — папа строго и придирчиво меня экзаменовал. А когда я научилась и фотографировать, и проявлять пленку, и печатать, папа стал давать мне читать каждый день по одному номеру «СФ». Так журнал тоже стал моим учителем. Теперь папа позволял мне брать его фотоаппарат на концерты и общественные мероприятия. И в один прекрасный день (я тогда училась в 6-м классе) 8 Марта папа подарил мне фотоаппарат «Агат-18». «Советское фото» проводит много конкурсов, я бы очень хотела в них участвовать, но по условиям посылать можно только фотографии форматом не менее 18×24 см, а моим фотоаппаратом самые большие фотографии получаются форматом 13×18. Если можно, проведите, пожалуйста такой конкурс, что-

бы можно было высылать фотографии форматом 13×18 см и даже меньше — 10×15 см. И еще просьба: проводите, пожалуйста, конкурсы не только для взрослых, но и для нас — подростков. В моем классе, например, занимаются фотографией 6 девочек и 7 мальчиков. С нетерпением будем ждать объявления такого конкурса.

Татьяна МИЛЬТО, 13 лет
Кривой Рог

От редакции:

думаем, что Таню поддержат и другие наши читатели и с удовольствием «померяются силами». Приглашаем всех желающих присылать в «Фотоюниор» снимки форматом от 13×18 до 18×24 см. Темы и жан-

Фотокружок: оборудование и работа

Четкая организация деятельности фотокружка дает возможность его руководителю осуществлять ускоренное обучение, а кружковцам — познакомиться с широким спектром вопросов по фотографии. Многие зависят от технической оснащенности кружка, и прежде всего от наличия хорошо оборудованной фотолаборатории.

1. ЛАБОРАТОРИЯ

Предлагаемый универсальный вариант лаборатории удобен для работы небольшого по составу фотокружка в школе, ЖЭКе, пионерском лагере. Считается, что для лаборатории нужны две комнаты. Отнюдь нет. Для учебной лаборатории вариант размещения в одной комнате предпочтительнее — весь контингент занимающихся «на виду» и все работы контролируются одновременно. Для срочных работ можно изготовить светонепроницаемый зарядный ящик или установить светозащищенную нишу рядом с входным светозащищающим тамбуром.

Оптимальная площадь помещения для фотолаборатории 16—22 м². Здесь можно оборудовать 3—5 мест для фотопечати, разместить большой, так называемый «мокрый» стол, еще один стол для финишных операций, отвести место для проявки и сушки фотопленок.

Минимальная площадь лаборатории 10 м². Здесь, используя компактную мебель, настенные полки и антресоли, можно разместить два «печатных» и одно «проявочное» место.

Некоторое несоответствие нормам площади на одного работающего тут допустимо, ведь кружковцы проводят в лаборатории не больше 2,5 часа.

Само помещение должно иметь водопровод, приточно-вытяжную вентиляцию, скрытую электропроводку, быть сухим и прохладным, не подверженным вибрации. Избегайте окраски стен нитроэмалью, сократите до минимума применение линолеума и пластика, издающих запахи.

Чрезмерная изоляция может повысить в помещении влажность и осложнит сушку фотоматериалов. От правильной планировки, верного размещения оборудования во многом зависит эффективность работы лаборатории.

Несколько осложняется организация водоснабжения в случае, когда входная дверь и водопроводный кран расположены рядом — приходится прокладывать длинные коммуникации, но в любом случае прокладка дополнительного слива и крана подачи воды для ванны «мокрого» стола необходимы.

Вариант организации лаборатории представлен на рис. 1. Уровень освещения фотолаборатории желательно иметь выше обычных норм. Для этого необходимы дополнительные светиль-

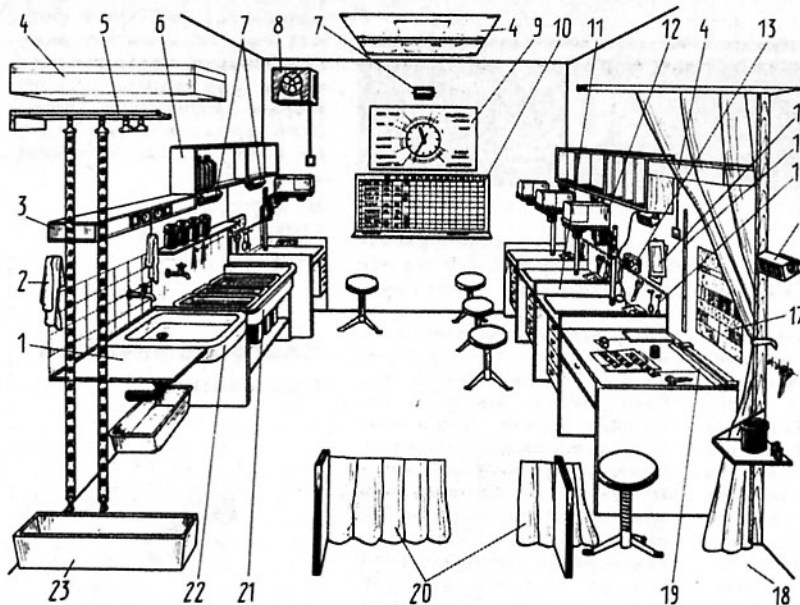


РИС. 1. Общий вид лаборатории кружка юных фотолулюбителей (площадь — 20 м². Число рабочих мест: 4 — для фотопечати, 1 — для проявки фотобумаги, 1 — для проявки пленки); 1 — панель пластиковая; 2 — полотенце (3 шт.); 3 — кухонный осветитель с механическими таймерами; 4 — осветители (4 блока); 5 — сетка с прищепками; 6 — настенные полки (5 шт.); 7 — лабораторные фонари (7 шт.); 8 — вентилятор светозащищенный (2 шт.); 9 — настенные часы с табло-графиком; 10 — календарный план; 11 — стол письменный однотумбовый (4 шт.); 12 — увеличитель УПА-613 в комплекте (4 комп.) с реле и рамкой; 13 — блок розеток (4 блока); 14 — картонные рамки; 15 — линейка метрическая (100 см); 16 — маски для печати; 17 — тест-таблица с серой шкалой и микрами; 18 — ниша светозащищенная; 19 — резак роликовый; 20 — шторы тамбура; 21 — ванна «мокрый» стол; 22 — раковина 60×60 см; 23 — поддон (2 шт.).

ники. Кроме того, нужны консоли установленные осветители (на высоте 1,9 м), которые следует разместить над местом сушки фотопленки (где стена должна быть обязательно светлой) и над столом финишных операций (на высоте 1,7 м). Здесь будут производиться техническая ретушь, отделка отпечатков, контроль аппаратуры, а также занятия по макросъемке и репродукции.

Удобно, если лабораторные фонари имеют специальную сеть включения (помимо собственных выключателей). Количество лабораторных фонарей определяется суммарным числом рабочих мест, один дополнительный служит для освещения настенных часов и табло с дневным графиком работы фотолаборатории. Если нужно найти что-либо в ящиках, не включая обычный свет, воспользуйтесь обычным фонариком, излучатель которого обернут двумя-тремя слоями красной бумаги.

Светозащищенные вентиляторы — редкость, но и обычный вентилятор можно светозащитить коробкой, окрашенной внутри черной краской (рис. 2). Входной светозащитный тамбур (фанерное 50—60 см обрамление по глубине вокруг дверного проема) снаружи перекрывается двумя шторами из плотной ткани. Тамбур можно сделать с глухой нишей, продлив его вдоль стены — образуется дополнительная светозащищенная от лаборатории секция, удобная для зарядки пленки в бачки. Сюда помещают лабораторный фонарь и небольшой столик (рис. 3). К каждому рабочему месту необходимо подвести дополнительную сеть электропитания — не менее трех розеток. Уровень установки — 100—120 см от пола.

Рабочее место для печати — это обычный однотумбовый письменный стол с выступающим обрамлением по трем сторонам, чтобы исключить падение предметов во время фотопечати. На каждом рабочем месте — увеличитель, реле времени, кадрирующая рамка, лупа для просмотра негативов, салфетка для их протирки, маски для затенения и допечатки, форматные картонные рамки, ножницы, прижимные грузики. В ящиках стола, оклеенных внутри черной бумагой, с плотной фанерной крышкой хранится фотобумага.

Один из важнейших элементов оборудования лаборатории — «мокрый» стол — представляет собой большую плоскую ванну со сливом. Она позволяет сохранить чистоту в лаборатории при проведении многочисленных работ, связанных с водой и растворителями. Во время занятий даже в небольшой фотолаборатории, рассчитанной на три рабочих места, ванна размером 1200×500×100 мм не будет слишком велика. К сожалению, серийное промышленное производство таких ванн не налажено, и изготовление их ведется по индивидуальным заказам фотолабораторий. Обычно ванна делается из листового винипласта и устанавливается на раму или низкий стол.

Для детской фотолаборатории высота установки — 75 см от уровня пола до дна. Простейшая конструкция ванны представлена на рис. 4.

Оборудование лаборатории — еще не все, что необходимо для четкой организации творческого процесса в кружке юных фотолулюбителей. Но об этом речь пойдет в следующем номере журнала.

П. ИВЧЕНКО



РИС. 2. Схема светозащитного лабиринта вентилятора

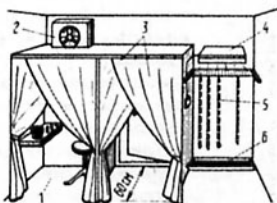


РИС. 3. Пример светозащиты входной двери: 1 — «темная» ниша; 2 — вытяжной вентилятор; 3 — шторы; 4 — светильник; 5 — фотопленки; 6 — поддон

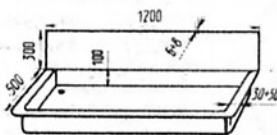


РИС. 4. «Мокрый» стол — большая ванна для проявки

КОНКУРС 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

К внедрению в производство

Разработки участников конкурса «10 000 технических идей» могут принести конкретную пользу фото-промышленности. Редакция журнала «СФ» обратилась к заводо-изготовителям с просьбой назвать наиболее актуальные, на их взгляд, темы для работы над ними авторов-рационализаторов.

Красногорский механический завод выдвинул свои предложения:

Принадлежности и приспособления для расширения возможностей обычных и специальных видов фото-съемки.

Устройство для печати данных в межкадровые промежутки, расположенное на задней крышке фотоаппарата. Вводимая информация должна наблюдаться на жидкокристаллических индикаторах и может содержать 2, 4, 6, 8, 10, 12 знаков.

Конструкция «нетеряющейся» крышки объектива фотоаппарата.

Устройство автоматической зарядки пленки в камере. Устройство для выравнивания пленки в фокальной плоскости фотоаппарата.

Способы и методы уменьшения уровня шума механизмов фотоаппарата (использование специальных материалов).

Новая оптическая схема визира зеркального фотоаппарата без пентапризмы.

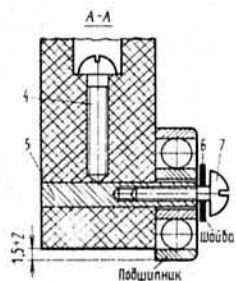
Предложения наших читателей, отвечающие этой тематике, будут направлены на завод. При подведении итогов конкурса жюри отдаст предпочтение реализованным конструкциям, разработкам и оригинальным решениям, пригодным для внедрения в производство.

Фоторезак на большой формат

Приспособление для резки фотоматериалов большого формата состоит из металлической планки,

прижимной линейки и каретки (см. рисунок). Планка изготавливается из инструментальных сортов стали, размеры могут быть такие: длина — 1300 мм; ширина — 40 мм; толщина — 4—8 мм. Грани планки являются режущей частью и должны быть хорошо отшлифованы. Прижимная линейка изготавливается из металла или пластмассы толщиной не более 0,5—1 мм. Ширина линейки равна ширине планки или на 2—3 мм уже. По краям линейки просверливаются 2 отверстия под штифты $\varnothing 2$ мм. Прижимная линейка надевается на штифты планки, высота которых должна превышать толщину линейки на 1 мм.

Каретка состоит из корпуса 1 (оргстекло); направляющей стальной планки 2, подшипника 3, установленного на оси 5 и закрепленного шайбой 6 и винтом 7. Ось стопорится винтом 4. Одна сторона подшипника сошлифована и является режущей частью (я использовал подшипник и его ось от резака для киноплёнки 2X8). Важно, чтобы край подшипника не выступал более чем на 2 мм, в противном случае диаметр подшипника должен быть большим. Для хранения режущей планки и линейки нужно изготовить футляр из плотного картона.



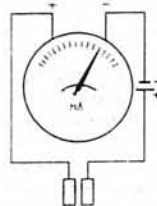
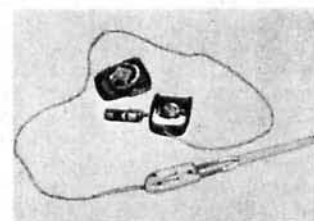
Резка производится следующим образом: на режущую планку накладывается фотоматериал так, чтобы он был короче планки на 10—12 см и не покрывал ее правую часть. Затем укрепляют прижимную линейку и на свободный от фотоматериала участок ставят каретку, торец которой скользит по прижимной линейке, а выступающая часть подшипника и направляющая планка — по боковой стороне режущей планки. Для лучшего наезда каретки на фотоматериал у последней со стороны подшипника сделан скос на 2—3 мм.

Этот резак удобен для разрезания рулонного фото-

материала на нужный формат при соответствующем лабораторном освещении, а также для обрезки краев готовых отпечатков большого формата. Немаловажно и то, что он занимает мало места.

М. ЧЕРНЫЙ,
341000, г. Жданов
Донецкой обл.,
пр. Ленина, 93, кв. 70

Контроль качества промывки



Для контроля промывки я использую пришедший в негодность фотоэкспониметр «Ленинград» с исправным миллиамперметром (см. схему). Элемент «316» помещается в корпус экспониметра на место удаленного селенового элемента. К верхней крышке экспониметра по ширине боковой стенки крепится заклепками пластинка из тонкой латуни, которая закрывает шахту экспониметра.

Плоские концы электродов устанавливаются параллельно в 4—6 мм друг от друга. При погружении электродов в воду до помещения в нее отпечатков стрелка прибора несколько отклонится влево, так как в воде содержатся растворенные соли. Величина этого отклонения фиксируется стрелкой подвижного диска. Изменяя расстояние между электродами, необходимо добиться, чтобы стрелка в чистой воде отклонялась незначительно, после чего электроды закрепляются изоляционными трубками или лентой (см. фото).

Для определения качества промывки необходимо вынуть из кюветы один из отпечатков и собрать стекающую воду в пробирку, куда опущены концы электродов. Чем меньше отклоняется стрелка, тем выше качество промывки.

Н. МАЗАНИК,
220006, Минск,
Надеждинская, 11, корп. 2,
кв. 79

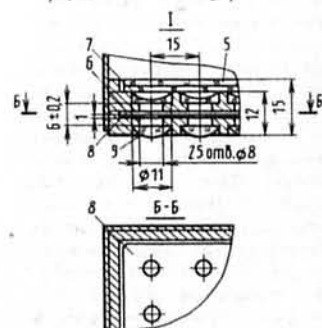
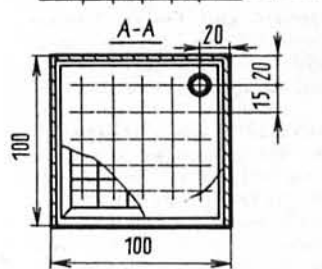
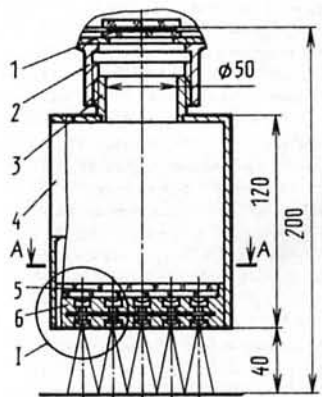
Насадка- мультипликатор

Мультипликатор предназначен для получения с одного негатива 25 отпечатков, что облегчает оценку цвето-коррекции по всему полю кадра при работе с мозаичным фильмом 5. В нижней части корпуса 4 (см. рисунок) в торцевой стенке 6 установлено 25 объективов. Каждый объектив состоит из пары линз: линза 9 (+45 Д) и линза 7 (—50 Д). В паз торцевой стенки 6 вставляется пластина-диафрагма 8 с 25 отверстиями. Диаметры отверстий от 4 до 8 мм заранее подобраны так, что наибольшие из них приходятся напротив наиболее плотных клеточек мозаичного фильтра.

Мультипликатор крепится к увеличителю 2 вместо объектива посредством резьбовой втулки 3, приклеенной к корпусу 4. При установке негатива 1 в плоскости проекции появляется 25 достаточно резких, равномерных ярко освещенных изображений негатива.

Дальнейшее усовершенствование мультипликатора может идти в направлении увеличения числа изображений до 36.

А. ТРУХИН,
310168, г. Харьков,
ул. Героев Труда,
20/321, кв. 326



Микроструктура фотослоев

Светочувствительный слой черно-белого фотоматериала представляет собой взвесь микрокристаллов галогенида серебра (МК AgHal) в желатине. В этом слое при проявлении в результате восстановления экспонированных светочувствительных МК AgHal до металлического серебра образуется видимое изображение. Неэкспонированные МК AgHal удаляются из слоя фиксирующим раствором. Таким образом, МК AgHal являются первичными структурными элементами светочувствительного слоя, из которых строится фотозображение. Они имеют различные формы (шарики, кубики, тетраэдры, октаэдры и т. д.) и размеры. От формы и разнообразия размеров этих первичных элементов зависят основные свойства фотоматериалов.

Микрокристаллы галогенида серебра в светочувствительных слоях фотоматериалов очень малы (фото 1). На 1 мм^2 поверхности слоя находятся десятки миллионов МК, которые в поперечнике имеют диаметр от сотых долей до нескольких мкм, и наиболее крупные из них можно наблюдать в оптический микроскоп (на приведенных фотографиях длина одного штриха равна 1 мкм). Для изучения формы и размеров МК высокоразрешающих светочувствительных слоев используют электронный микроскоп (тип ЭМ-7 или ЭМ-14) с большой разрешающей способностью. С помощью этого микроскопа наблюдают также отдельные стадии процессов проявления (фото 2) и фиксирования (фото 3), взаимосвязь свойств фотоматериалов и изображений, получаемых на них, с величиной МК AgHal. В качестве примера (фото 4—7) могут служить микрофотографии углеродных реплик МК AgHal рентгеновской и негативной фотопленок, мягкой и особо контрастной фотобумаги. Наиболее высокую светочувствительность (S) имеют рентгеновские фотоматериалы, светочувствительный слой которых образован самыми крупными микрокристаллами (фото 4); несколько меньшей светочувствительности негативные пленки типа «Фото», их МК AgHal в среднем меньше МК рентгеновской пленки (фото 5); низким значением S обладают фотобумаги общего назначения, в их слоях находятся МК AgHal меньших размеров, чем в рентгеновской и негативной фотопленках (фото 6, 7). Еще более мелкие МК используются в высокоразрешающих фотоматериалах (например, голографических). Контрастность фотоматериалов находится в прямой зависимости от степени однородности микрокристаллов по размерам: у особо контрастной фотобумаги МК отличаются друг от друга по размерам незначительно, а

у фотобумаги мягкой градации наиболее мелкие МК в несколько раз меньше наиболее крупных (фото 6, 7).

Величина разрешающей способности фотоматериалов (R) находится в обратной пропорциональной зависимости от размеров микрокристаллов: чем они меньше, тем выше R фотоматериала. Фотоматериалы, имеющие высокую светочувствительность, имеют низкую R, а высокоразрешающие материалы — обычно малую светочувствительность. Поэтому многие фотографы предпочитают использовать, если позволяют условия съемки, высокоразрешающие, хотя и малочувствительные, негативные фотопленки. Так, негативы, полученные на пленке «Фото-32», будут более высокого качества в отношении передачи мелких деталей объекта съемки, чем негативы на пленке «Фото-250». С таких негативов можно делать более крупные увеличенные фотопечатки без отчетливого появления зернистости.

Размерами МК AgHal обусловлена и зернистость, которая выражается в том, что при некоторых масштабах увеличения оптическая плотность одинаково экспонированных полей фотослоя после проявления оказывается неодинаковой на различных участках. Неоднородность фотопочернения равномерно экспонированных слоев вызывается неравномерным пространственным распределением МК AgHal в них.

Связь между R фотоматериала и его зернистостью, а также с величиной частиц проявленного серебра наблюдается не всегда. Если размеры исходных МК AgHal определяются условиями приготовления светочувствительного слоя и постоянны для данного фотоматериала, то размер частиц проявленного серебра зависит еще и от условий обработки фотоматериала. При проявлении фотоматериалов в энергичных быстросрабатывающих проявителях (например, стандартном № 1) наблюдается отчетливая связь разрешающей способности и зернистости, так как в этом проявителе исходные МК проявляются полностью. Поэтому чем крупнее были исходные МК AgHal, тем крупнее будут частицы проявленного серебра, тем меньше будет R и тем заметнее будет зернистость почернений. На фото 8 приведены микрофотографии срезов фотопочернений с R, равной (слева направо) 510, 380, 350, 290, 160 и 62 мм^{-1} . При обработке в малоактивных медленноработающих проявителях (например, стандартном № 2) исходные микрокристаллы чаще всего проявляются не полностью. Если проявление прервать, не доводя

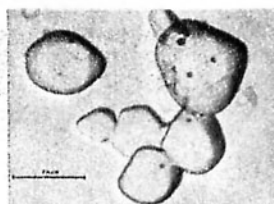


ФОТО 1



ФОТО 2



ФОТО 3

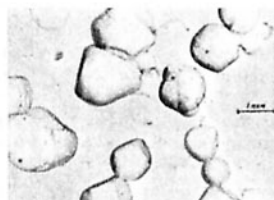


ФОТО 4



ФОТО 5

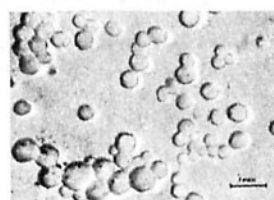


ФОТО 6



ФОТО 7

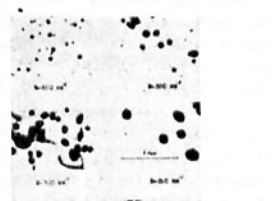


ФОТО 8

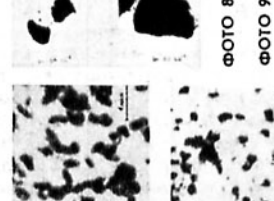


ФОТО 9

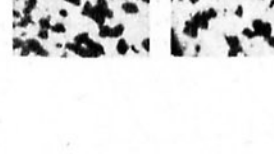


ФОТО 10

Отвечаем читателям

● В чем различие между типами байонетов «Н» и «К»?

М. Ханаган,
Армянская ССР

Различие между типами байонетных креплений объективов «Н» и «К» заключается прежде всего в разности рабочих отрезков. У типа «Н» он равен $46,5 \text{ мм}$, а у «К» — $45,5 \text{ мм}$. Кроме этого различия способы связи механизма диафрагмы с экспонометрическим устройством камеры, геометрические размеры присоединительных элементов, а также направления поворота объектива при его установке на камеру.

● Можно ли с «Алмазом-103» использовать объективы от фотокамеры «Практика В»?

С. Петров,
Красноярск

«Практика В» имеет оригинальный присоединительный байонет, который отличается размерами и величиной рабочего отрезка от других байонетных креплений объективов, в том числе и «К», имеющегося у фотокамеры «Алмаз-103». Поэтому такое использование объективов невозможно.

● Решил для своего старого фотоувеличителя «Нева-2М» купить новый объектив. По совету продавца выбрал «Вега-11У». Но работать с ним не могу — нет изображения. В чем тут дело?

Н. Зинченко,
Котовск

Фотоувеличитель «Нева-2М» допускает установку объективов с рабочим отрезком не менее 90 мм . (Рабочий отрезок — расстояние от плоскости присоединения оправы объектива до плоскости пленки при установке объектива «на бесконечность».) Поэтому с ним можно применять только объективы, имеющие фокусное расстояние не менее 100 мм . Объектив «Вега-11У» имеет фокусное расстояние 54 мм и с «Невой-2М» без переделки тубуса использовать не может. Способ переделки опубликован в «СФ», 1976, № 12.

Консультант
В. ФЕДАИ

Уважаемые товарищи! Каспийский завод точной механики просит фотолюбителей заполнить эту анкету. Ответы на перечисленные вопросы помогут заводу улучшить конструкцию выпускаемого электрофотоглянцевателя и разработать новую, более совершенную модель.

ЭЛЕКТРОФОТОГЛЯНЦЕВАТЕЛЬ «ФГГ-3»

1. Чем не удовлетворяет конструкция:

1.1. Форматом глянцеющих пластин _____

1.2. Удобством пользования (в чем именно) _____

1.3. Большой массой _____

1.4. Большой ценой _____

1.5. Упаковкой _____

1.6. По другим причинам (конкретно) _____

2. Какой электрофотоглянцеватель считаете лучшим из выпускаемых в стране! (адрес завода-изготовителя) _____

3. Какую зарубежную модель электрофотоглянцевателя считаете лучшей! _____

3.1. Страна _____

3.2. Фирма _____

3.3. Точное название прибора _____

3.4. Краткие технические данные _____

ПЕРСПЕКТИВНАЯ МОДЕЛЬ

1. Какой конструкции желателен электрофотоглянцеватель: _____

1.1. С пластинами _____

1.2. Барабанного типа _____

2. Какой формат пластин предпочтителен _____

3. Какая цена (ориентировочно) может быть у новой модели _____

4. Нужны ли в конструкции средства автоматизации и какие _____

Благодарим за ответы на наши вопросы! Ответы просим направлять по адресу: 368300, Каспийск, ДАССР, Завод точной механики, ОГК, «Анкета».

Горизонтальные электрофотоглянцеватели

ЗАВОД ПРЕДСТАВЛЯЕТ

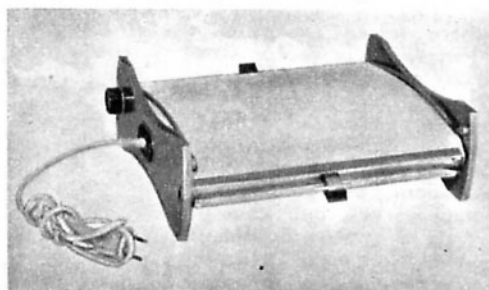


ФОТО 1.
«ФГГ-3»

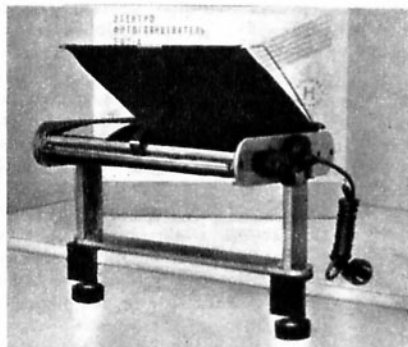
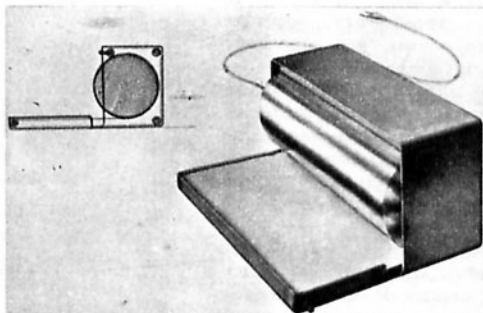


ФОТО 2.
«ЭФГ-4»

ЭЛЕКТРОФОТО-
ГЛЯНЦЕВАТЕЛЬ
БАРАБАННОГО
ТИПА



В течение многих лет отечественная промышленность выпускала для фотолюбителей только один тип электрофотоглянцевателей (ЭФГ) — вертикальный. К этому типу относятся широко известные фотолюбителям приборы «ЭФГ-2» и «ЭФГ-3» с размерами пластин соответственно 240×300 и 300×400 мм. Недостатками этих глянцевателей являются неравномерность нагрева поверхности

глянцуемых пластин в середине и по краям поля, низкая температура нагрева пластин (50—70 °С), большая длительность процесса (6—10 мин). Ряд экспериментов и изучение лучших зарубежных образцов ЭФГ показали, что наиболее оптимальной является конструкция электроглянцевателя с горизонтальным расположением корпуса. Каспийским заводом точной механики (КЗТМ) выпускалась

модель подобного типа — «ФГГ-1» до 1982 г. Опыт эксплуатации этого прибора подсказал пути к дальнейшему его совершенствованию. В новой модели электроглянцевателя «ФГГ-3» (фото 1) неравномерность разогрева рабочей поверхности пластин практически составляет 5 °С.

В настоящее время мы приступили к выпуску более совершенной модели электрофотоглянцевателя горизонтального типа — «ЭФГ-4» (фото 2). В таблице приводятся технические данные «ФГГ-3» и «ЭФГ-4».

В отличие от электрофотоглянцевателя «ФГГ-3» «ЭФГ-4» имеет крепление струбцинами к столу посредством стоек, на которых поворачивается корпус прибора (что предохраняет поверхность стола от нагрева и механических царапин); индикаторную лампочку, сигнализирующую о включенном состоянии прибора; автоматический термоотключатель, отключающий электропитание прибора при перегреве глянцеющих пластин; съемный шнур электропитания; алюминиевый корпус прибора, который значительно лучше стального передает тепло от нагревательного элемента глянцеующим пластинам и сокращает время выхода прибора на рабочий режим.

Конструкторы Каспийского завода точной механики предлагают для обсуждения малогабаритный ЭФГ барабанного типа (см. рисунок), конструкция которого аналогична выпускаемому аппарату сушки отпечатков (типа АПСО). Основным узлом такого прибора является полированный барабан из нержавеющей стали, который приводится во вращение ручным приводом и подогревается изнутри электрическими нагревательными элементами. Снаружи к барабану прилегает кольцевая полотноная лента, на которую накладывают мокрые фотоснимки. При вращении барабана лента со снимками попадает под нижний резиновый валик, прикатывающий снимки к полированной поверхности барабана. Температура нагрева барабана устанавливается переключателем. Предполагаемый диаметр сушащего барабана — 250 мм, длина — 470 мм.

Б. СТРЕЛЬНИКОВ,
инженер-конструктор КЗТМ

Характеристика	«ФГГ-3»	«ЭФГ-4»
Номинальное напряжение, В	220	220
Номинальная потребляемая мощность, кВт	0,20	0,18
Рабочая температура нагрева, °С	95	95
Время высушивания отпечатков, мин	3	3
Число одновременно высушиваемых фотографий размером 9×12 см, шт.	12	12
Число пластин, шт.	2	2
Размеры пластины, мм	250×310	250×310
Неравномерность разогрева рабочей поверхности пластин (по ТУ), °С	7	7
Габариты, мм	106×288×379	288×335×396
Масса, кг, не более	3	3,5
Цена	19 руб. 50 коп.	23 руб.

«Ключевые проблемы качества»

ПОСЛЕ КРИТИКИ

Так называлась статья («СФ», 1986, № 9), в которой говорилось о низком качестве фотоаппаратуры, поступающей на прилавки магазинов, а также о том, что созданный в стране дефицит фотореактивов и низкое качество фотоматериалов мало заботят руководство Минхимпрома СССР.

Заместитель министра химической промышленности СССР С. Голубков сообщил, что журнальные публикации были обсуждены с руководителями Всесоюзных объединений «Союзреактив», «Союзхимфото», «Союзхимбыт» и предприятий, выпускающих реактивы для фотолюбителей. По решению Минхимпрома планирование, сбалансирование ассортимента, изучение конъюнктуры и спроса, распределение всех фотореактивов для обработки любительских пленок и фотобумаг возложены с 1987 г. на «Союзхимфото». Министерством предусмотрен рост выпуска цветных фотоматериалов. Благодаря созданию сырьевой базы по производству цветных защищаемых компонент, используемых для изготовления цветных фотоматериалов, будет повышено их качество.

Недостаток фотореактивов на прилавках магазинов С. Голубков объяснил тем, что в прошедшие годы Минторг неоднократно завывал количество заявок. Это привело к затовариванию продавцами и фиксацией и послужило основанием для закрытия их производства на ряде предприятий Минхимпрома. Чтобы подобное не повторилось, Казниитех-фотопроект совместно с Минторгом СССР произвел изучение потребности в фотореактивах до 2000 г. Принимаются меры по увеличению производства проклятий, фиксажей и наборов реактивов для розничной торговли; будет освоен выпуск фотореактивов для цветной обработки: цветных проявляющих веществ (ЦПВ-1 и ЦПВ-2), железной соли трилона Б, калия фосфорнокислого двухзамещенного, роданистого и йодистого калия, натрия сернокислого пиро.

Главный инженер Красноярского механического завода В. Потелов в своем ответе редакции «СФ» подтвердил, что в течение длительного времени процент

рекламаций, поступающих от потребителей по фотоаппарату «Зенит-19», был значителен. Большинство замечаний фотолюбителей касалось функционирования ламельного затвора и отказов в работе фотоаппаратов из-за нарушений технологии сборки. Проведен комплекс мероприятий, направленных на повышение качества и надежности «Зенита-19»: устранены конструкторско-технологические недоработки, перестроена работа ОТК и введен двойной контроль выпускаемой продукции и другие. В результате процент рекламаций за 10 месяцев 1986 г. снизился на 51,2% по сравнению с тем же периодом 1985 г.

Руководство завода благодарит редакцию за деловые конструктивные предложения, высказанные по совершенствованию представленного на оптовой ярмарке образца фотоаппарата «Зенит-автомат». Предложение редакции по введению в конструкцию объектива «ГК-44К-4» выступая для предотвращения случайных деформаций поводка диафрагмы будет учтено.

КОММЕНТАРИИ РЕДАКЦИИ

Из ответа заместителя министра химической промышленности С. Голубкова осталось неясным, будет ли увеличено в стране число специализированных магазинов «Салон-реактива», где можно свободно купить фотореактивы. В настоящее время отделы и секции фототоваров, не приспособленные для хранения фотореактивов, не могут обеспечить фотографов необходимым ассортиментом химических веществ.

К сожалению, С. Голубков обошел молчанием вопрос, почему была произведена закупка цветной фотобумаги «Фортеколор МСН» типа 4,5 без соответствующих наборов реактивов для ее обработки. И наконец, остался без ответа вопрос о том, какие меры будут приняты для обеспечения фотореактивами и фотоматериалами фотолюбителей из отдаленных городов и поселков страны. Видимо, целесообразно, чтобы Минхимпром и Минторг РСФСР наладили снабжение через базы Роспосылторга.

Низкая надежность фотоаппаратуры, поступающей в розничную торговлю, давно вызывает справедливые нарекания многих фотолюбителей. Еще три года назад («СФ», 1984, № 9) руководство оптической промышленности заверило наших читателей, что в отрасли проведены мероприятия, по повышению качества изделий, которые «изменяют существующее положение». Однако заметных изменений не произошло. Руководство КМЗ предлагает новую дату отсчета. Хотелось бы верить. Заметим, что успешной реализацией первых партий фотоаппаратов «Зенит-автомат» в московском магазине «Зенит» во многом помогли их тщательная предпродажная проверка и стремление КМЗ к высокому качеству камер.

Еще раз о центре обработки

Фотолюбители В. Рыбачук из Волгограда, А. Федорова из Ленинграда и другие просят рассказать об услугах, оказываемых центром обработки цветных любительских фотоматериалов ПО «Славич» (ЦОФМ), о требованиях, предъявляемых к сдаваемым пленкам, о порядке приема заказов.

Редакция предоставляет слово заместителю начальника ЦОФМ А. Пашкову.

Прошел почти год с начала работы центра обработки цветных любительских фотоматериалов («СФ», 1986, № 8). За это время персонал центра приобрел некоторый практический опыт работы на новом оборудовании и повысил свою квалификацию. Но мы столкнулись с целым рядом серьезных проблем, о существовании которых не предполагали до пуска центра в эксплуатацию. К сожалению, это отрицательно отразилось на качестве выполнения отдельных заказов в начальный период становления центра. Пользуясь случаем, приношу искренние извинения тем фотолюбителям, которые имеют справедливые претензии к нашей продукции.

Качество выполнения заказов. Некачественные фотолюбители, недовольные нашей работой, считают однозначно: виноват центр. Однако в большинстве случаев на качество снимков отрицательно влияют неточности экспонирования пленки во время съемки и неадекватность свойств отечественных фотоматериалов: цветных негативных пленок и цветной фотобумаги.

При съемке на цветную негативную пленку надо строго учитывать, под какое освещение она сбалансирована: под дневное или под освещение лампами накаливания (3200 К). Например, некоторые фотолюбители снимают на улице или с ИФО на пленку ЦНЛ-90, предназначенную для съемки при освещении лампами накаливания. Такие пленки мы обрабатываем, но печатать не проводим.

Фотографическая широта цветных негативных пленок позволяет получать качественные отпечатки лишь при отклонениях в экспозиции от нормы, не превышающих одно деление диафрагмы в сторону недоэкспозиции и два — в сторону переэкспозиции. Мы советуем применять для съемки пленку «Орвоколор NC-21», имеющую большую фотографическую широту, при которой не так страшны ошибки в экспозиции, не экспонировать ее над пленку чувствительностью 65 ед. ГОСТа. На пленке не следует экспонировать более 36 кадров, так как при машинной обработке последние 8 см пленки используются в качестве технологического конца.

Условия хранения пленок также отражаются на качестве будущих отпечатков. Пленку рекомендуется хранить в холодильнике в герметичной упаковке, нельзя оставлять ее на солнце, вблизи источников тепла или надолго в фотоаппарате. Хорошие отпечатки можно получить только с пленки, у которой не вышел гарантийный срок хранения. После съемки ее нужно как можно быстрее сдать в обработку. Старая пленка бывает часто пересушена, хрупка, при зарядке в проявочную машину ломается.

О работе принтера. Получить хороший отпечаток с некачественного негатива даже с помощью суперсовременного печатающего аппарата практически невозможно. Ведь отпечаток — это копия с оригинала, каковым является негатив; каков оригинал — такова и копия. В отличие от человеческого глаза пленка не адаптируется к изменениям освещенности при съемке, а фиксирует тот цвет предметов и тот контраст, который складывается из собственной их окраски и светлоты и их освещенности. Центр получает много пленок с сюжетными, снятыми с различными отклонениями от нормы: при пасмурной погоде (это отпечатки с си-

не-голубым оттенком и красноватым небом), на закате (отпечатки с красными светами и синими тенями), сильно освещенные мелкие объекты (портрет) на очень темном затененном фоне (объекты пропечатаются с недостаточной плотностью), объекты в контровом освещении, особенно на фоне неба или моря (объекты с избыточной плотностью и синеватым оттенком), при освещении люминесцентными лампами дневного света (отпечатки с синеватым, сиреневым, красноватым оттенками — в зависимости от марки ламп), а также снятые с сильными недоэкспозициями и переэкспозициями.

Многообразие сюжетов, отснятых на одной и той же пленке, требует и соответственно противоположных цветокоррекций. Оптимизация же работы принтера ведет к увеличению выхода годных отпечатков с сюжетами одного типа и к снижению выхода годных отпечатков с сюжетами противоположного типа. Например, для увеличения выхода годных отпечатков с преобладанием какого-то цветного тона необходимо снижать уровень цветовой коррекции, так как она «подтягивает картинку» к интегрально-серой, а для увеличения выхода годных отпечатков с пленок разных номеров эмульсий, компенсации различия в проявлении, освещении при съемке необходимо увеличивать уровень цветовой коррекции. При печати сюжетов со светлым объектом на темном фоне необходимо увеличивать экспозицию по сравнению с нормальной, а с темным объектом на светлом фоне — уменьшать.

Порядок приема заказов. Центр принимает в обработку и печатает цветные негативные пленки отечественного производства и производства ГДР «Орвоколор NC-19», «NC-21» шириной 35 мм; пленки шириной 61,5 мм подлежат только проявке. Цветные негативные пленки, проявленные дома или в других лабораториях, центр не принимает. Центр проводит печать контрольных отпечатков форматом 9×13 см со всех годных кадров. По желанию заказчика в дальнейшем в центре можно заказать с этой пленки необходимое количество отпечатков. Предназначенные для печати кадры заказчик отмечает по нумерации или просечками на перфорации пленки. Заказы возвращаются наложенным платежом.

Пленку нужно сдавать в фирменной упаковке-коробке, имеющей необходимые исходные данные: тип пленки, партию, время проявления, дату окончания гарантийного срока хранения и т. п. Наименование пленки необходимо указать потому, что принтер балансируется под каждое наименование пленки отдельно, а наши предприятия при светомаркировке пленок наименование не указывают. Центр гарантирует заказчику обработку и сохранность лишь незащищенной и неповрежденной пленки.

Формат отпечатков, выполняемых центром, пока ограничен 9×13 и 10×15 см с негативом с размером кадра 24×36 мм. Ведутся переговоры с фирмой «Ампако» о дополнительной поставке принадлежностей. Это даст возможность увеличить формат отпечатков до 25×32 см. Фотопечать будет проводиться с кадра любого размера (от 18×24 мм до 6×9 см).

Срок исполнения заказов в настоящее время — около двух недель. Это объясняется тем, что центр не имеет собственного транспорта для своевременной доставки заказов. Процесс организационного становления центра продолжается. Мы постараемся решить организационные вопросы в кратчайшие сроки. Наша цель — исполнение заказов в течение трех дней.

Стоимость проявления одной пленки — 70 коп., отпечатка форматом 9×13 см — 35 коп., 10×15 см — 45 коп.

Адрес центра обработки ПО «Славич»: 152140, Ярославская область, г. Переславль-Залесский, пос. Большевик, 32.

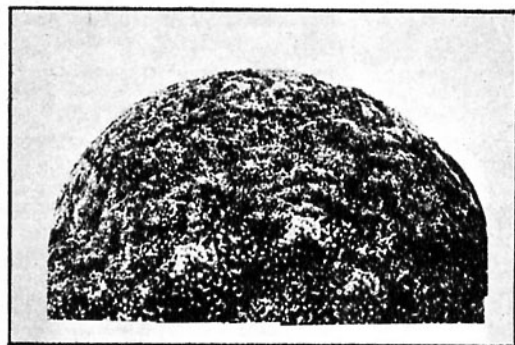


ФОТО 11

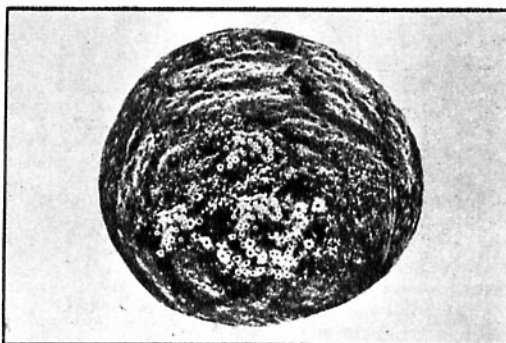


ФОТО 12

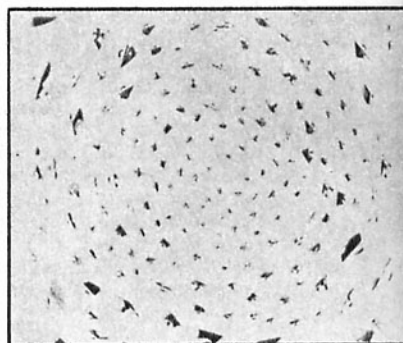


ФОТО 13

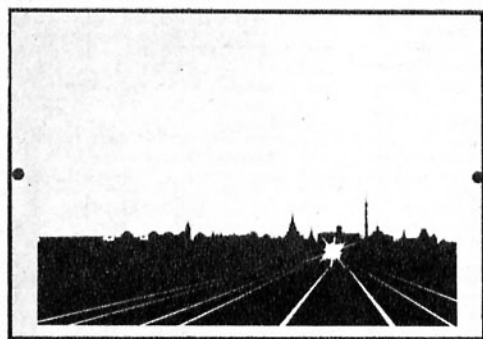


ФОТО 14

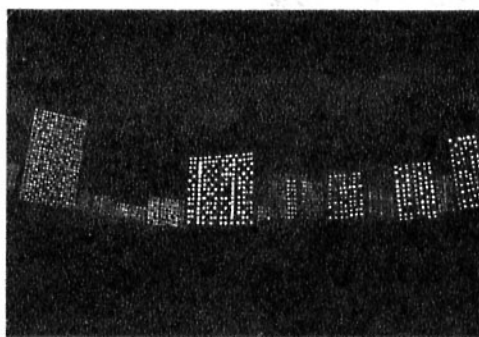


ФОТО 15



ФОТО 16



ФОТО 17



ФОТО 18



ФОТО 19

Одно из существенных достоинств аппликационного способа фотомонтажа — возможность объединения большого количества фотокомпонент на общей основе. Так как результат комбинирования можно наблюдать во время его изготовления, этот способ представляется более удобным по сравнению с комбинированной фотосъемкой или оптическим переносом изображений. Имея необходимое количество фотоотпечатков, можно, например, образовать цветочную по-

ляну, а потом «свернуть» ее в круг (фото 11, 12). Оба варианта созданы способом наложения одних и тех же фотокомпонент и демонстрируют возможность имитации под съемку сверхширокоугольными объективами. Фото 13 получено из предварительно выделенных изображений дельта-планов. Они размещены на белом поле и сгруппированы по размерам и направлению движения. Техника фотомонтажа значительно упрощается, если применить фотографику. После склеивания фотокомпонент проводится закрашивание необходимых участков изобра-

жений черной или белой гуашью. Тонкие линии объектов дорисовываются краской или с помощью скребка (фото 14). Когда изображения разнесены, фотомонтаж может производиться через белое или черное промежуточное поле. Натурный кадр, сделанный в вечернее время, доработан таким образом, чтобы устранить все детали изображения, кроме светящихся окон (фото 15). Компоненты верхнего и нижнего планов были сделаны так же графически и на черном фоне. Элементы фотомонтажа не имеют общих границ, поэтому их несложно совмещать

(фото 16). Здесь и в подобных случаях края фотокомпонент заливают черной (белой) краской или после репродуцирования вытравливают (закрашивают) на фото пленке.

Аналогичным способом собрано изображение на фото 17. На общем основании форматом 50×60 см наклеены 243 фигуры людей. Затем композиция репродуцирована и к ней маскированием части фигур при фотопечати добавлена фактура общего плана (фото 18). Для верхней части кадра увеличено время экспонирования. Для создания изобразительного эффекта

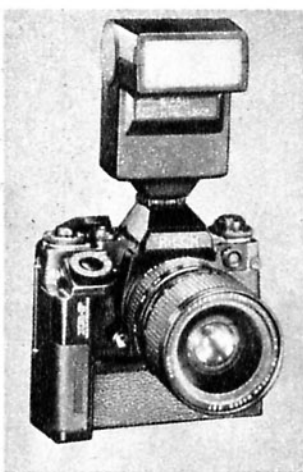
Новинки техники на московской выставке



ФОТОАППАРАТ
«ПЕНТАКС 645»



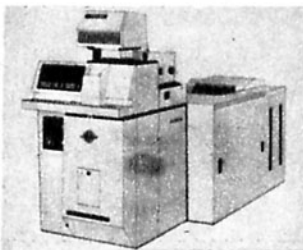
ВЕРХНЯЯ ПАНЕЛЬ
«ПЕНТАКСА 645»



ФОТОАППАРАТ «РИКО XR-P
МУЛЬТИПРОГРАМ»



ФОТОАППАРАТ
«КЭНОН Т90»



МИНИ-ЛАБОРАТОРИЯ
ФИРМЫ «НОРИЦУ»

применению отдельного литиевого источника питания (со сроком службы 5 лет). Питание камеры и электропривода от шести 1,5 В батарей типа «А316». После экспонирования пленки питание автоматически отключается через 30 с. Габариты — 147×109×117 мм (с рукояткой); масса — 1320 г.

В экстравагантном по форме корпусе «Кэнон Т90» изготовители сумели реализовать технические возможности известной камеры «А-1» («СФ», 1980, № 5) и добавить новые решения. Многие специалисты считают эту модель пределом автоматизации профессиональной камеры. Достижения в разработках малогабаритных электродвигателей позволили применить три привода. Один осуществляет протяжку пленки со скоростью 4,5 и 2 кадра/с, другой управляет механизмами затвора, а третий служит только для обратной перемотки. Применением этих экономичных двигателей удалось сократить число источников тока до четырех элементов типа АА, упростить кинематическую схему камеры и снизить массу аппарата. Затвор электромагнитный, с вертикальным движением металлических шторок обеспечивает выдержки до 1/4000 с и синхронизацию ИФО на выдержке 1/250 с. В аппарате реализованы автоматический ввод данных о светочувствительности пленки по системе кодирования кассет DX, а также три измерительные системы экспонометрии — интегральная по всему полю с перевесом в центре; локальная, соответствующая кружку поля диаметром 11 мм, и точечная — кружку диаметром 5 мм в центре поля. Автоматические режимы камеры, аналогичные модели «А-1», пополнены еще шестью программами: тремя «широкоугольными» и тремя программами «теле». При работе с ИФО «Спидлайт 300 TL» датчиком, встроенным внутри камеры, обеспечивается TTL-замер отраженного от пленки света. Благодаря инфракрасному излучателю ИФО определяется расстояние до объекта съемки. ИФО может работать в режиме TTL, как автоматический ИФО, с регулировкой большей и меньшей энергии и в автоматических режимах соответствующих программ камеры.

На стендах торговой фирмы «Мицун» экспонировалась фотоаппаратура фирм «Мамия камера», «Олимпус оптика» и «Рикко».

«Рикко XR-P мультипрограм» — 35-мм многопрограммная зеркальная (SLR) камера с электронным фокальным затвором, с вертикально движущимися металлическими шторками и автоматическим электронным экспозиционным контролем. Обработываемые выдержки: в автоматическом режиме — от 1/6 до 1/2000 с; в ручном — от 4 с, «В» и «ТВ». Камера имеет программу наибольшей глубины резкости, стандартную программу и активную (при съемке движения). Кроме того, фотоаппарат может работать в режиме автомата выдержки, автомата диафрагмы, ручном режиме и нескольких различных режимах при работе с ИФО «XR Спидлайт 300 Р». Следует особо отметить режим «ТВ» с автоматическим экспозиционным контролем, предназначенным для съемки с экрана телевизора.

Сбоку от поля зрения видоискателя, площадь которого составляет 93% от площади кадра, с помощью жидкокристаллического дисплея и светодиодов индицируется информация о режиме съемки, экспозиционных параметрах, готовности ИФО и ряд предупредительных сигналов. Диапазон светочувствительности пленки — 12—3200 ISO/ASA; экспокоррекция ± 2 EV через 1/3 ступени; протяжка пленки от курка или различных типов моторных приводов (3,5 кадра/с либо 2 кадра/с). Габариты — 136×88×51 (без объектива); масса — 505 г.

Фирма «Норицу» специализируется на производстве оборудования для центров обработки. На стенде фирмы был показан комплект мини-лаборатории, состоящий из фильмо-процессора для проявки 35-мм негативной пленки по процессу «С-41», и принтера для печати цветных отпечатков. Это оборудование может быть размещено на минимальной площади размером 1945×3558 мм. На выставке посетители практически могли оценить результаты проявления пленки и высокое качество снимков, выполненных на фотобумаге «Кодак».

Мини-лаборатория «Фудзи-Фото-Фирма» была продемонстрирована в работе. На выставке осуществлялась проявка негативных пленок «Фудзи» и печать на фотобумаге этой фирмы.

В. ВОЛОДИН

движения людей сделаны резкие тени. После этого композиция стала более устойчивой (фото 19).

Конечно, приведенные приемы и иллюстрации не исчерпывают всех возможностей способа аппликационного фотомонтажа, у которого есть и недостатки: потеря фактуры и увеличение контраста изображения при репродуцировании; образование резких переходов на границах фотокомпонент; невозможность наложения объектов со сложной конфигурацией. Все это порой приводит к исчезновению визуальной достоверности изображений и придает композициям условный характер. Поэтому использование способа аппликации наиболее целесообразно для тематического и композиционного поиска, изготовления фотографических имитаций и вторых планов, компоновки большого количества элементов, совмещения изображений объектов с резкими границами и в других специальных случаях.

(Продолжение следует)

ЛИТЕРАТУРА:

Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1971.

Стягивев В. Реальность и фантазия. Советское фото. — 1983. — № 8.

Микроструктура фотослоев

Окончание. Начало см. на стр. 39

его до конца, то размер частиц серебра, образующих почернение, будет значительно меньше исходных МК. На фото 9, 10 приведены микрофотографии тонких срезов одинаково проэкспонированных почернений, полученных на позитивной фотопленке МЗ-3Л при обработке в проявителях № 1 и № 2. Таким образом, на одинаково проэкспонированных участках фотослоя можно получить фотопочернения с различной микроструктурой и как следствие этого — с различной зернистостью. Величина R при обработке в этих проявителях не изменяется. Так объясняется известная многим фотографам возможность получения изображений различной зернистости при обработке в мелкозернистых проявителях.

От величины МК AgHal и связанной с ней величины частиц проявленного серебра зависит также цветность или тон черноты фотозображений. Это свойство характеризует в первую очередь фотобумаги. Изменением условий обработки можно влиять на размер частиц проявленного серебра, образующих изображение, в результате чего происходит изменение цветности фотозображения.

И. ПЕРЕСАДИН,
кандидат технических наук

Заканчивая обзор фототехники, продемонстрированной на стендах торгово-промышленной выставки «Япония-86» («СФ», 1987, № 3), мы расскажем еще о ряде моделей.

Торговая фирма «Вако Коеки» представила в нашей стране продукцию фотографических фирм «Асахи оптика», «Кэнон», «Минолта камера».

Посетители выставки смогли ознакомиться с камерой «Пентакс 645». Кроме того, редакция «СФ» получила от фирмы «Вако Коеки» информацию о 35-мм зеркальных и миниатюрных фотоаппаратах «Пентакс», камере «Кэнон Т90», а также о камере для подводной съемки «Экюс Снеппи».

«Пентакс 645» — среднеформатный (6×4,5 см) зеркальный фотоаппарат с программным управлением, в котором впервые для камер этого класса была установлена жидкокристаллическая (ЖК) панель-дисплей на верхней части корпуса. Характерной особенностью камеры является кнопочное управление и встроенный электропривод, обеспечивающий взвод затвора и протяжку пленки. Все установочные операции индицируются на ЖК дисплее, оперативная информация индицируется дисплеем в поле зрения видоискателя.

В камере предусмотрено семь режимов установки экспозиции: программный, приоритет диафрагмы, приоритет выдержки, ручной режим, автоматический режим TTL авто-ИФО, программный авто-ИФО и режим при наличии объектива с центральным затвором. Затвор шторный, с электронным управлением и электромагнитным спуском обрабатывает выдержки от 15 до 1/1000 с и «В». Синхронизация на выдержке 1/60 с. Моторный привод протягивает пленку со скоростью 1,5 кадра/с. Диапазон светочувствительности фотопленки 6—6400 ISO. Заобъективный интегральный замер яркости объекта при полностью открытой диафрагме. Экспокоррекция ± 3 EV. Заданные параметры экспозиции хранятся в памяти ЭУ камеры благодаря

Григорий Чудаков Вилли Ронис вполголоса о себе



ВИЛЛИ РОНИС

«...Я пропел свою песню вполголоса» — эти слова принадлежат выдающемуся французскому фотографу Вилли Ронису, нашему современнику, творчество которого уходит в глубь десятилетий XX, богатого событиями века. Однако — забегая вперед — если мы зададимся целью во что бы то ни стало увидеть эти события, отраженными в фотографиях Рониса, нас ждет разочарование. И винить в этом автора нет резона.

Он никогда, за многие годы работы в фотоискусстве, не задавался целью конкурировать со своими коллегами — репортерами прессы в их стремлении быть на гребне события, чтобы создать его документальное свидетельство.

«Я всегда, — говорит Вилли Ронис, — с большим подозрением отношусь к изображениям, которые нельзя расшифровать без костылей слов».

Это высказывание, видимо, в равной степени автор относит и к сопроводительным текстам журналистской фотографии, и к многозначительным словесным сентенциям, подкрепляющим новации фотохудожников-модернистов. Оба эти полюса, судя по фотографии Рониса, одинаково далеки от того, чему фотограф — реалист и романтик в одном лице — отдал всю свою творческую жизнь.

«Природа случайно подарила мне тот тип чувствительности, который обрек меня на многие страдания, но и наградил немалыми радостями», — как бы размышляет вслух Вилли Ронис.

«Тип чувствительности», «песня вполголоса»... Может быть, фотограф намеренно приглушает собственное имя при оценке своей музыки? Возможно. Но разве не в унисон с этими высказываниями звучат слова, воспринимаемые уже как фотографическое кредо автора: «Великие эмоции рождаются не только в Пантеоне, перед бухтой Рио или водопадами Замбези. Их, если вы способны чувствовать, будет рождать и улыбка ребенка, и тюльпан в вазе, на которую упал луч солнца, и лицо любимой женщины, и облако над домом...»

Как бы подводя итог прожитому и сделанному, Вилли Ронис задает риториче-

ский вопрос: «Нашел ли я самого себя?» И опять-таки «вполголоса» отвечает: «Во всяком случае, у меня нет ощущения, что я заблудился, но я знаю не больше того мальчугана в матросском костюмчике, который в 1913 году гонял свой обруч в квартале Кондорсе и который остался столь же наивным в надежде, что не изменится до конца своей жизни».

...Однако пора уже сообщить читателям, когда, по какому поводу и кому были адресованы фотографом его высказывания. Это произошло совсем недавно, в те дни, когда москвичи — ценители фотоискусства получили возможность познакомиться с 150 выставочными работами французского фотографа. Экспозицию представила Французская ассоциация по распространению культурного фотографического наследия.

Выставка была организована обществами «Франция — СССР» и «СССР — Франция» в рамках традиционных дней Франции в РСФСР. Скажем прямо — для наших знатоков мирового фотоискусства имя Вилли Рониса не было до сей поры столь широко известно, как, например, имена его французских коллег Картье-Брессона, Брассаи или Дуано. Но при первом же знакомстве со снимками ни у кого не оставалось сомнения в том, что имя Рониса по праву входит в обиход выдающихся фотографов XX века. А само название выставки «Вилли Ронис о Вилли Ронисе» делает честь ее организаторам. Оно с удивительной точностью определяет характер экспозиции и ее полное соответствие взглядам автора на фотоискусство, столь образно сформулированным в краткой листовке — назовем ее предисловием к каталогу.

Может быть, «костыли слов», как утверждает Ронис, и не всегда нужны к конкретной фотографии и даже «вызывают подозрение», но для оценки творчества автора в целом, для объемного впечатления от экспозиции они, травя же, крайне необходимы. И в этом нетрудно убедиться, сопоставив несколько авторских мыслей вслух, приведенных выше, с работами из числа экспонировавшихся на выставке.

На этом, вероятно, и закончилось бы наше краткое представление автора и его снимков читателям «СФ». Но одно знаменательное событие подарило нам редкую возможность рассказать о французском фотографе и его творческом наследии больше чем предполагалось. Это событие — приезд в Москву Вилли Рониса с супругой как раз в те дни, когда состоялось первое знакомство с выставкой. Встреча с фотографом у стендов его выставки всегда интересна и поучительна. Но если это — неожиданность, если это — сюрприз, то читатели «СФ», надеюсь, извинят и фотографа, и автора этих строк за некую шероховатость, непричесанность интервью-экспромта.

В. Р. — ...Нет, я никогда не был журналистом, хотя и выполнял время от времени заказы для журналов и ревю...

Г. Ч. — Важна ли для вас граница между фотожурналистикой и искусством фотографии?

В. Р. — Нет. Главное — артистическое чувство. Я никогда не отделяю заботу о форме от сущности, содержания снимка.

Г. Ч. — Картье-Брессон?..

В. Р. — У нас разные характеры, хотя в некоторых темах решения аналогичны. Я не признаю влияний. Никогда не анализировал, кто мне ближе — Брессон, Дуано или Брассаи, хотя... Дуано, пожалуй, ближе.

Г. Ч. — Менялись ли с годами взгляды на фотографию?

В. Р. — Если фотограф искренен, то и его фотографии искренни.

Г. Ч. — Сближает ли фотография людей разных стран?

В. Р. — Да, если она выражает личность фотографа, его искренность.

Г. Ч. — Говорят, что вы сделали роскошный подарок своей родной Франции — отдали все, что создали за много лет?

В. Р. — Да, 90 тысяч негативов, среди них немного цветных.

Г. Ч. — Ваше отношение к цвету?

В. Р. — Пока что цвет весьма несовершенно. Я не уверен, что в ближайшем будущем что-либо изменится. Черно-белая фотография требует интуиции и быстроты реакции. Техники



La Tour Eiffel

WILLY RONIS

ПЛАКАТ ФОТОВЫСТАВКИ
В. РОНИСА

ческую ошибку во многих случаях можно исправить в лаборатории. В цвете это почти невозможно. Я восхищаюсь цветниками, которым удастся достигнуть высот творчества.

Г. Ч. — Могли бы вы сформулировать сумму требований к хорошему, с вашей точки зрения, фотоснимку?

В. Р. — До меня это уже сделал один из моих друзей, специалист в истории искусств. По его мнению, с которым я согласен, фотография должна выражать внутреннюю идею, отвечать эстетическим требованиям, общим для всех искусств, но не быть псевдоживописью. Если снимок отвечает этим условиям, остается еще одно и, может быть, самое главное — первое впечатление, которое он производит, должно всегда оставаться столь же интенсивным.

Г. Ч. — Есть ли у вас ученики, последователи?

В. Р. — Последователи? Не знаю. Учеников было много — шесть лет я преподавал в школе изобразительного искусства в Авиньоне и еще четыре года на факультете такого же профиля в Марселе.

Г. Ч. — Среди ваших учеников были фотографы, обладающие природными данными?

В. Р. — Взгляд фотографа дается человеку от рождения, как светлые волосы или голубые глаза. Но чтобы стать настоящим художником, нужен еще и жизненный опыт, культура. Фотография суммирует и отражает и то, и другое, и третье...

...Вопрос — ответ, вопрос — ответ. Но беседа идет в зале, где со стен на нас смотрят 150 фотографий Рониса. Они приковывают

взгляд, рожают вопросы и подсказывают ответы. Конечно же, трудно уйти от соблазна спросить у автора: «Какие из фотографий вам дороже всех?» — даже без большой надежды получить определенный ответ.

Ведь несколько фраз, вроде бы мимоходом произнесенных автором, не столь уж нейтральны и маловажны, когда соотносятся с изображением...

Г. Ч. — А вот этот репортажный кадр, пожалуй, сделал бы честь Роберу Капе или Юджину Смиту...

В. Р. — Вы назвали имена двух самых уважаемых мной фотожурналистов. Думаю, что их высочайший уровень еще никто не превзошел. С Капе я был в молодости очень дружен. Кстати, именно он уговорил меня перейти с широкоформатной камеры на «узкую». Это открыло новые возможности и избавило от постоянной заботы изоцироваться в кадрировании изображения... Сюжет, который привлек ваше внимание, — один из моих немногих «ангажированных» снимков. Репортаж был сделан по заданию газеты «Франс Диманш» в 1948 году.

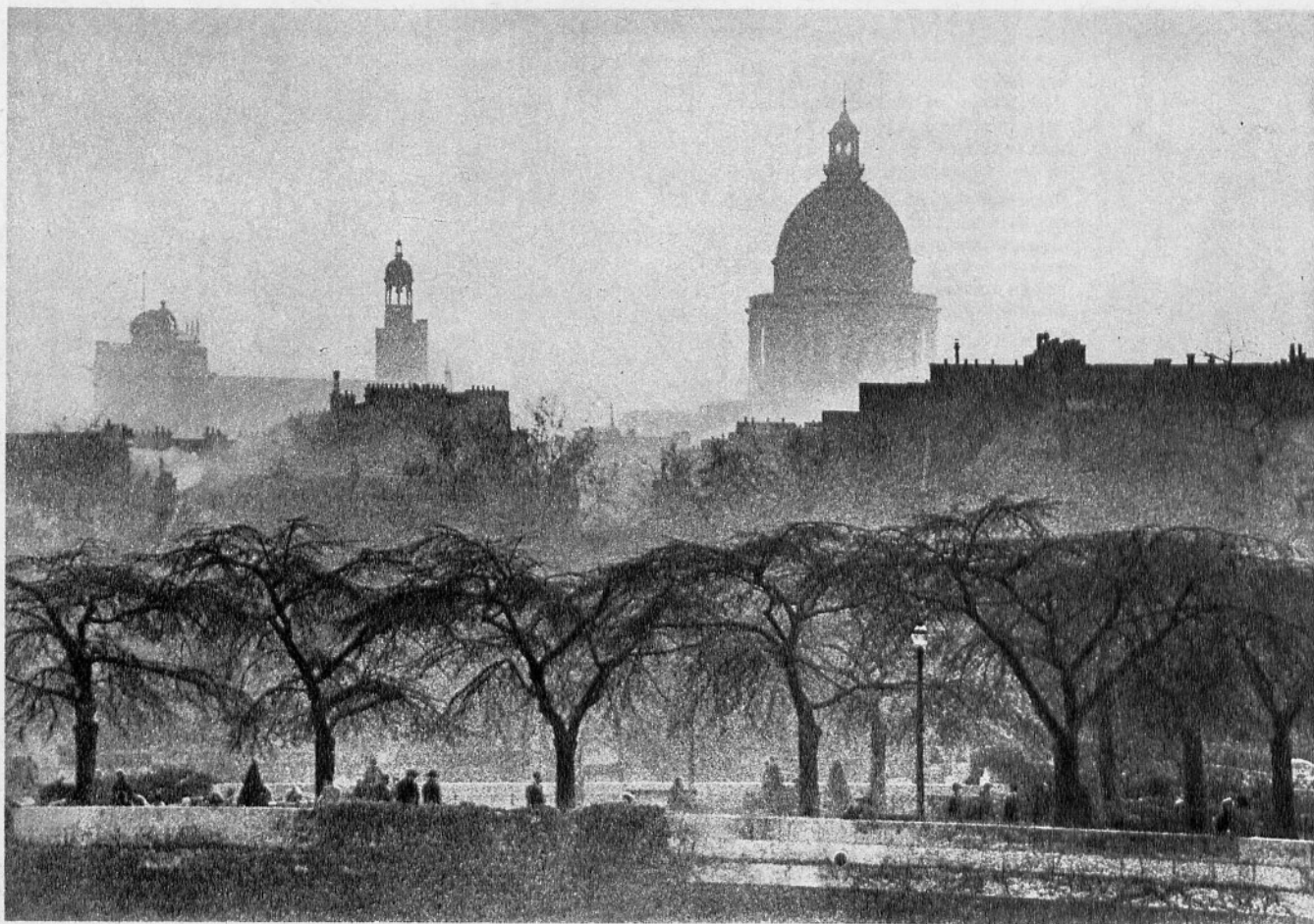
Тогда еще были паровозы. Машинист ценой своей жизни предотвратил катастрофу и спас многих людей. Похороны машиниста и стали темой репортажа.

...Мы идем от одной фотографии к другой и останавливаемся, понимающе улыбаясь друг другу, возле снимка, который можно назвать визитной карточкой Вилли Рониса: «Венсан — авиамodelист» получил широчайшую известность во всем мире, после того как вошел в знаменитую экспозицию Эдварда Стейхена «Род человеческого». Финал выставки — портретная галерея друзей, соратников, коллег, единомышленников автора. Кто они, эти люди для фотографа, который отнюдь не считает себя выдающимся портретистом, и почему именно их портреты вошли в экспозицию? Об этом не так уж трудно догадаться, если еще и еще раз просмотреть экспозицию и сопоставить высокое гуманистическое содержание, интеллектуальный уровень фотографий Вилли Рониса с именами под портретами — Пикассо, Сартр, Арагон, Эренбург, Превер, Брассан, Капе... Как нужны нам сегодня сближающие людей планеты снимки фотографов-гуманистов, как важно для нас вспомнить имена их единомышленников, представляющих общечеловеческие интересы в тревожном нынешнем мире!

ФОТО ВИЛЛИ РОНИСА

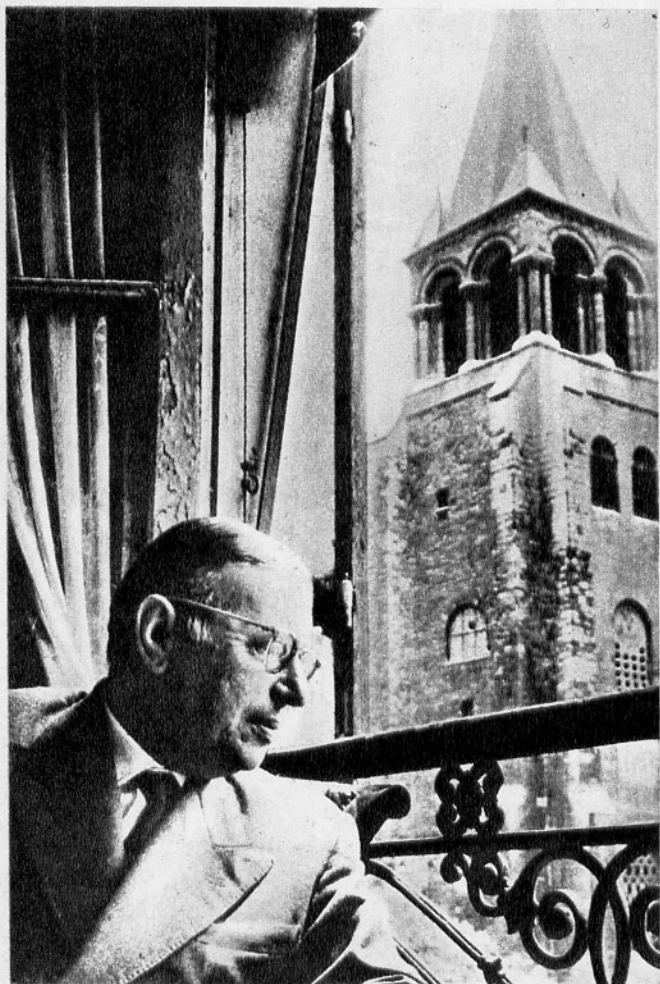


ВЕНСАН-АВИАМОДЕЛИСТ (1952 г.)

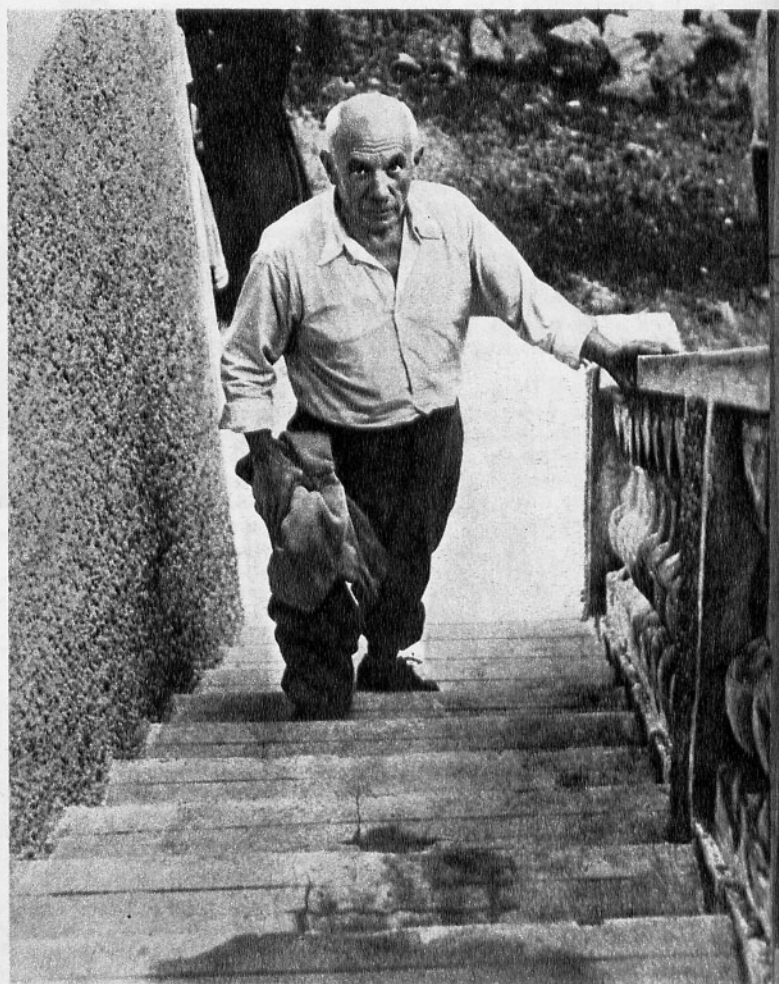


СУМЕРКИ (ПАРИЖ, 1948 г.)

ЖАН-ПОЛЬ САРТР (ПАРИЖ, 1956 г.)



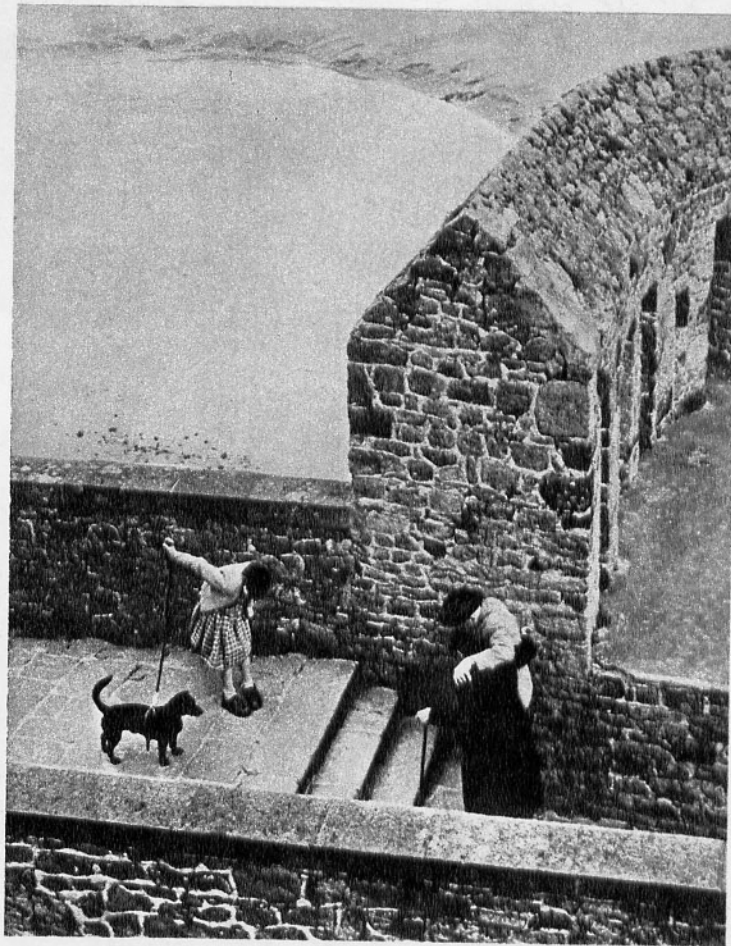
ПИКАССО НА ЛЕСТНИЦЕ СВОЕГО ДОМА (ВАЛЛОН, 1950 г.)





УТРОМ НА ДОРОГЕ В ЛОТАРИНГИИ (1954 г.)

НИЩИЙ У МОСТА ИСКУССТВ (ПАРИЖ, 1957 г.)



ВИД НА КРЕПОСТНЫЕ СТЕНЫ (МОНТ-СЕН-МИШЕЛЬ, 1952 г.)





НА УГЛУ УЛИЦЫ ПЬЯ И ВИЛЕН (ПАРИЖ, 1959 г.)

ИЗ РЕПОРТАЖА О ВОЗВРАЩЕНИИ ВОЕННОПЛЕННЫХ (ПАРИЖ, 1945 г.)



ИЗ РЕПОРТАЖА О ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНОЙ КАТАСТРОФЕ (АРБЕСЛЬ, 1948 г.)

ВЕЧЕРОМ НА ПЛОТИНЕ ВОЛЕНДАМЕ (ГОЛЛАНДИЯ, 1954 г.)





100

