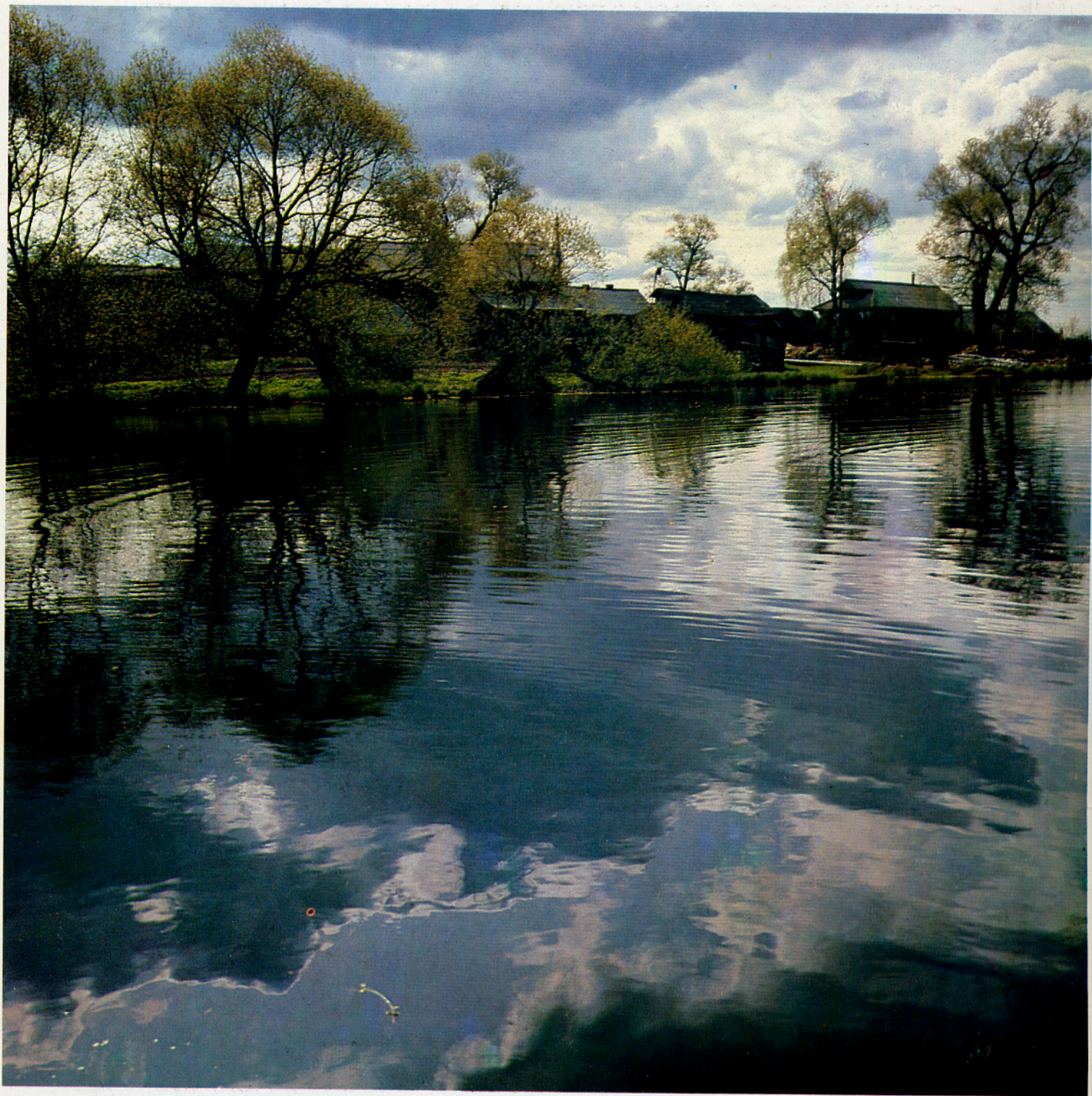


ISSN 0371-4284

СВЕТЛОЕ ФОТО 885

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





ИРИНА СТИН, АНАТОЛИЙ ФИРСОВ
(МОСКВА)
КУПАНИЕ ОБЛАКОВ



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

МАЙ 1988

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
МАРКАРОВА И. П.

Художественный редактор
АВДЕЕВА Н. Н.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотонискусства
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 10873
сдано в набор 22.02.88 г.
подп. в печать 25.03.88 г.
формат 60×90^{1/8}
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 1423
тираж 230 000
цена 70 коп.

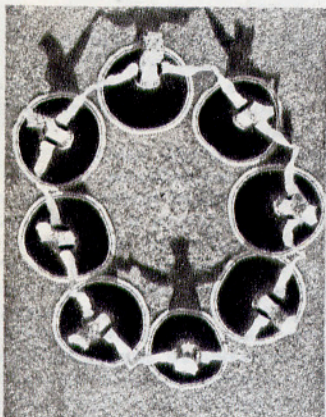
Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Союзполиграфпрома
при Государственном
комитете СССР
по делам издательства,
полиграфии
и книжной торговли.
129301, Москва,
проспект Мира, 105

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

НА ОБЛОЖКЕ



СЕРГЕЙ БУРАСОВСКИЙ
(МАГАДАН)
ПОЛЕТ



ГУСТАВ ГЕРМАН
(ТАЛЛИН)
ТАНЕЦ

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА

2
Фотохроника ТАСС: замыслы, дела, проблемы
19
Г. Чудаков Репортаж на грани искусства

ФОТОБИБЛИОТЕКА

9
Антология продолжается
24
Г. Ергаева Цвета праздника

**ПУБЛИЦИСТ
О ФОТОПУБЛИЦИСТИКЕ**

10
В. Евсеев Урок демонстрации

ФОТОТВОРЧЕСТВО

12
И. Семенова Многовариантность образов
25
И. Стин Чистосердечное признание
28
Г. Колосов Монокль на малоформатной камере

ФОТОПРОБЛЕМЫ

18
В. Юодакис Фотография или фотожурналистика!

ФОТОКОНКУРСЫ

24
«День как жизнь»
26
«Фотоплакат»

ФОТОВЫСТАВКИ

30
В честь 150-летия фотографии

**ИЗ АРХИВА
ФОТОРЕПОРТЕРА**

31
В. Никитин Опередив время

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

34
Фотоюниор

ФОТОНАСЛЕДИЕ

36
Пионеры русской светописси:
А. Семенов Андрей Карелин
Н. Мартынова Сергей Лобовиков

ФОТОТЕХНИКА

40
Интерпретация технического приема
41
Конкурс «10000 технических идей»
42
В. Тарабукин Современные фотообъективы
43
А. Баканов Портрет в светлой тональности
45
Т. Мосина Ретикуляция как изобразительный прием

ИНТЕРФОТО

46
В. Мизиано Испанская фотография сегодня

Фотохроника ТАСС: замыслы, дела, проблемы



Большой интерес у ленинградцев вызывает цикл передач местного телевидения «Общественное мнение». Любопытный из жителей города может высказать свое мнение по самым острым проблемам сегодняшнего дня. Фото Ю. БЕЛИНСКОГО, О. ПОРХОВНИКОВА

Поле деятельности Фотохроники ТАСС — весьма обширно и разнообразно: тематические фотовыставки в стране и за рубежом, фотовитрины, стенды наглядной агитации... И все же главной и в идеологическом, и в творческом плане остается работа по обеспечению оперативной фотоинформацией советской периодической печати. Каков вклад фотослужбы главного информационного агентства страны в решение общих задач, поставленных перестройкой перед нашей прессой? Что нового в ее делах и планах? Этим вопросам посвящена была беседа корреспондентов «СФ» Л. Ухтомской и Н. Парлашкевича с главным редактором Фотохроники ТАСС Виктором Николаевичем Зацепиным.

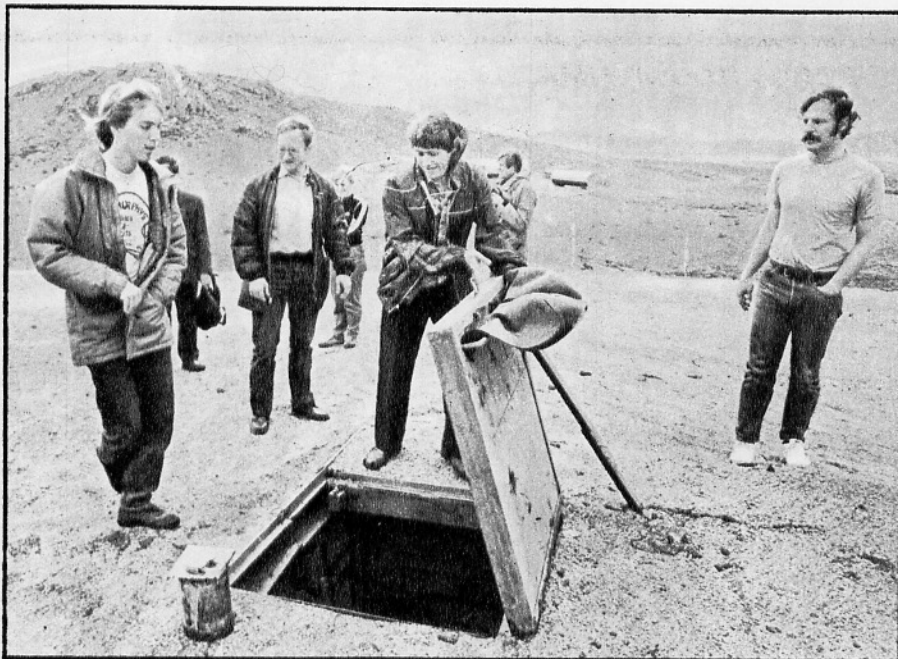
— Виктор Николаевич, готовясь к разговору с вами, мы просмотрели в «контрольных» практически всю продукцию московских и местных фотокорреспондентов ТАСС, выпущенную в свет за последний год. Пожалуй, главное впечатление — непривычная

широта тематического диапазона репортажей и социальная острота многих материалов. Что это — стихийная инициатива репортеров или изменение направления работы Фотохроники?

— И то, и другое. С одной стороны, перестройка с ее принципами демократии и гласности развязала руки фоторепортерам, открыв «запретные» темы, расширив творческие горизонты. С другой — и руководство ТАСС сегодня ориентирует нас иначе, требуя от Фотохроники не только привычной фотоинформации, иллюстрирующей события дня, но и серьезной фотопублицистики, поднимающей важные, социально значимые проблемы нашей жизни. Надо признать, на первом этапе перестройки пишущие журналисты, телевидение значительно обогнали фотожурналистов. И мы учимся у них стремлению расширить тематику своих материалов, выйти из круга традиционных сюжетов и заштампованных решений.

Фотожурналисты почувствовали вкус к аналитическому репортажу, не трактующему тему «в лоб», а заставляющему читателя самого размышлять, сопоставлять факты, делать выводы.

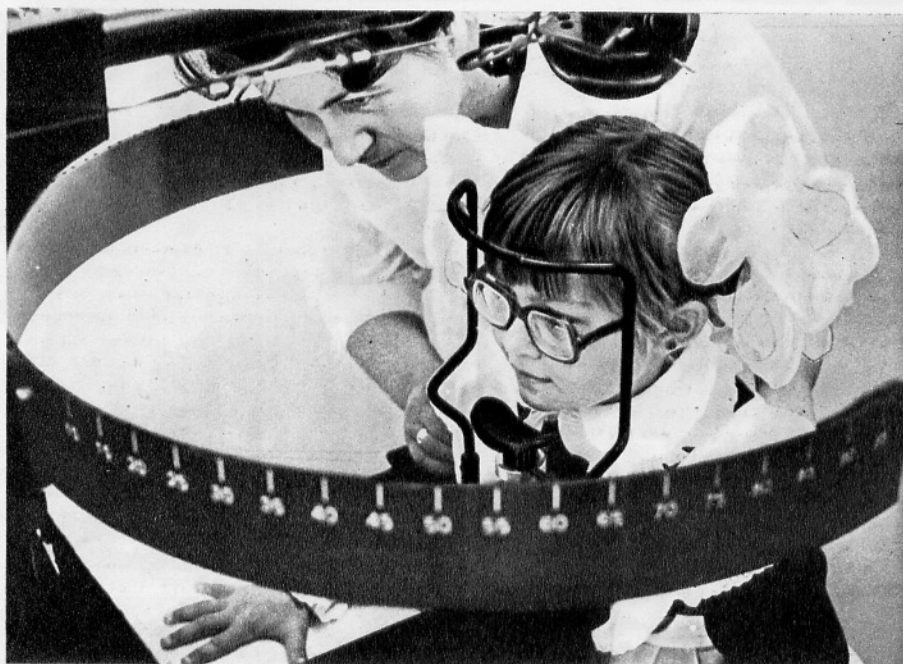
Наши фоторепортеры выезжают на аварии и в рейды по овощебазам, снимают в вытрезвителях и домах престарелых, «охотятся» на браконьеров и легают на лесные пожары. Они работают над такими болезненными, но злободневными для нашего общества темами, как юношеская преступность, наркомания, пьянство, бесхозяйственность, вносят посильную лепту в дело охраны окружающей среды. Недавно, например, материал нашего ленинградского корреспондента Ю. Белинского документально показал читателям «Советского фото» страшный лик наркомании. Сейчас на моем столе — контрольный оттиск центрального разворота завтрашней «Недели» с репортажем «Зеркало беды: воздух и вода», посвященным катастрофической экологической ситуации в Красно-



В ста километрах от Семипалатинска на советско-американской сейсмической станции продолжаются работы по контролю за ядерными испытаниями. В пробуренную стометровую скважину опущены датчики, а в бункере над ней закончен монтаж приборного сооружения.
Фото А. СЕНЦОВА, В. ПАВЛУНИНА



Комсомольско-молодежная бригада Таркосалинской нефтеразведочной экспедиции ведет поиск нефти в труднодоступных районах Тюменского Севера. На буровой идет смена инструмента.
Фото А. ЩУКИНА



Вике-президент Академии наук СССР А. А. Бодалев и профессор Ш. А. Амонашвили на открытом уроке в первом классе Тбилисской экспериментальной средней школы № 1.
Фото М. ДАТИКАШВИЛИ

г. Фрунзе. Каждый год из республиканской школы-интерната для слепых и слабовидящих детей около десяти человек переходят в обычные школы. Идет профилактический осмотр.
Фото Е. ПЕТРИЯЧУКА

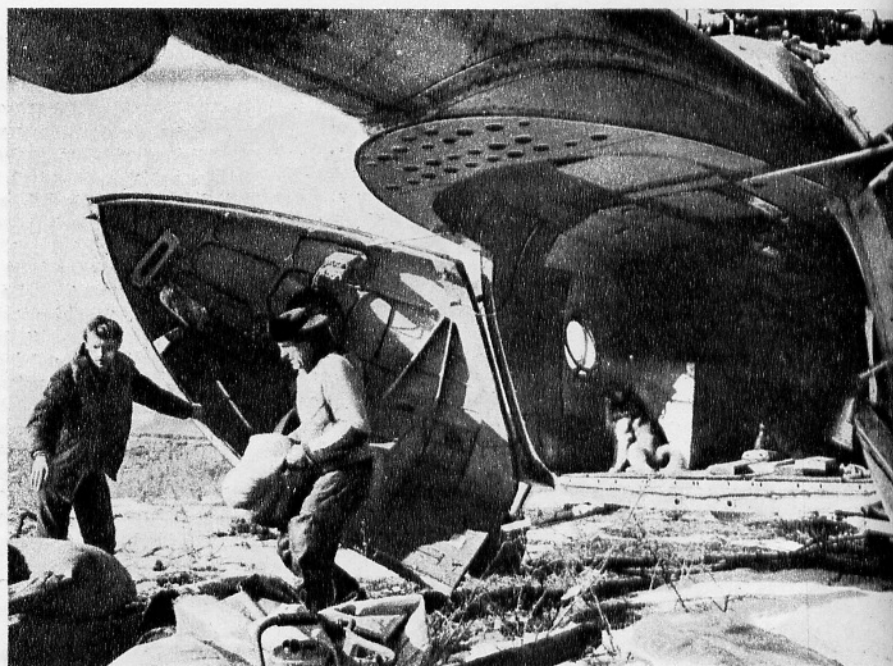
Похороны народного ашуга, заслуженного работника культуры Грузинской ССР Гусейна Сарачлы в селе Сарачлы, где живет много лиц азербайджанской национальности.
Фото Ш. АЙВАЗОВА



На живописном острове на Измайловских прудах среди исторической застройки XVII века обосновались самодельные художники.
Фото А. СОЛОВЬЕВА



Главная звонница Почаевской лавры (Тернопольская область). Вес колокола — 168 пудов.
Фото А. СЕНЦОВА



Разгрузка сейсмоаппаратуры, привезенной экипажем Ми-8 для сейсмологов станции «Тунгурча» на реке Олекма.
Фото Р. ПОДЗЕРНИ

Шесть с половиной часов продолжался в спортивно-зрелищном комплексе «Измайлово» советско-американский концерт, посвященный завершению совместного Похода за мир.
Фото Р. ПОДЭРНИ



дарском крае. Он задуман и полностью подготовлен для газеты тассовцами Л. Чуйко (текст) и В. Медведевым (фото).

— Целый проблемный разворот, подготовленный Фотохроникой, — явление, прямо скажем, не рядовое. Случайно оно в вашей практике или это новая форма сотрудничества, имеющая перспективу на будущее?

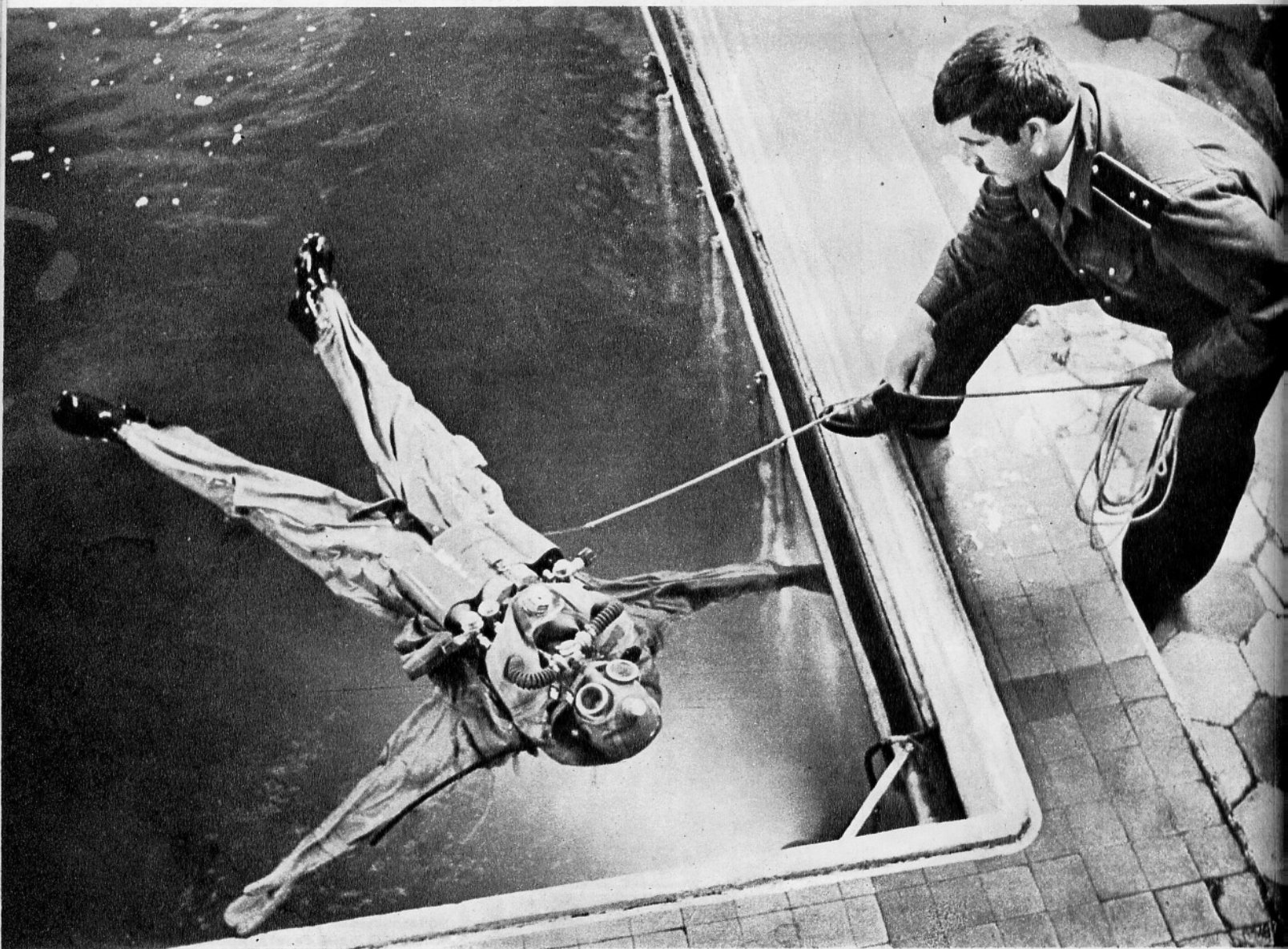
— Мне кажется, репортаж «Зеркало бед» — характерное отражение ряда направлений наших сегодняшних поисков. Во-первых, это тот поворот к публицистике, о котором уже говорилось. Во-вторых, мы считаем, что единство дополняющих и обогащающих друг друга визуального ряда и текста усиливает его общественное звучание. В штате нашей Фотохроники трудятся пишущие, хорошо знающие фотографию редакторы, в обязанность которых наряду с выпуском текущей хроники входит и совместная с фотокорреспондентами работа над развернутыми репортажами и очерками для газет и журналов. В-третьих, конечный результат работы тассовцев всегда зависит от того, кто и как публикует подготовленные нами материалы. Поэтому мы

стремимся установить более тесное творческое сотрудничество с редакциями газет и журналов, такое, например, как сложилось в последнее время с «Неделей». Здесь, честно говоря, еще не все идет у нас гладко. Редакции высказывают немало претензий к Фотохронике. Верные принципы «клиент всегда прав», мы признаем его справедливость, стараемся улучшить свою работу. Но и у нас есть встречные замечания. Если мы, планируя свои съемки, стараемся заранее согласовать их с будущими издателями, то к нам конкретных адресных заявок на те или иные темы от отделов иллюстраций газет и журналов поступает пока мало. И еще. Мы требуем от своих репортеров остроты и злободневности, но, что греха таить, выпущенные нами в свет такие материалы не всегда находят «сбыт», появляются на страницах печати. Возможно, здесь имеет место определенная перестраховка, инерция мышления. Так, скажем, недавно наша пресса широко осветила выступление рабочих Ярославского моторного завода против «черных суббот». Все написали, что шли они на свое собрание с лозунгами: «Мы — за гласность и демократию!» Снимки же нашего корреспондента С. Метелицы, за-

печатлевшего эту демонстрацию, не напечатала ни одна газета, кроме «Московских новостей». А ведь в конечном счете спрос рождает предложение...

— Виктор Николаевич, не секрет, что довольно быстро внедрив в свою практику острокрытые темы, фотожурналистика все еще не может сказать нового слова в решении позитивных, отражающих положительные сдвиги в нашем обществе тем. Что делается в этом направлении в вашем агентстве?

— К сожалению, мы здесь не исключение. Думаю, это положение связано в первую очередь с тем, что репортеры за годы застоя просто отвыкли снимать жизнь такой, какая она есть. С другой стороны, и у их героев уже сложился определенный, трудно преодолимый стереотип: сниматься обязательно в парадных отутюженных костюмах, при всех регалиях, радостно улыбаясь в объектив. Поэтому сегодня даже действительно событийные снимки порой имеют приглагоженно-лакированный характер. Но если фотокорреспондент сумеет, как наш И. Зотин в своем репортаже «Выборы директора», показать демократию



в действии, если, снимая по ходу события, он подчеркнет его достоверность динамикой поведения людей, естественностью выражения их лиц, наконец, точной «случайностью» композиционных решений, — такой материал будет звучать правдиво и современно.

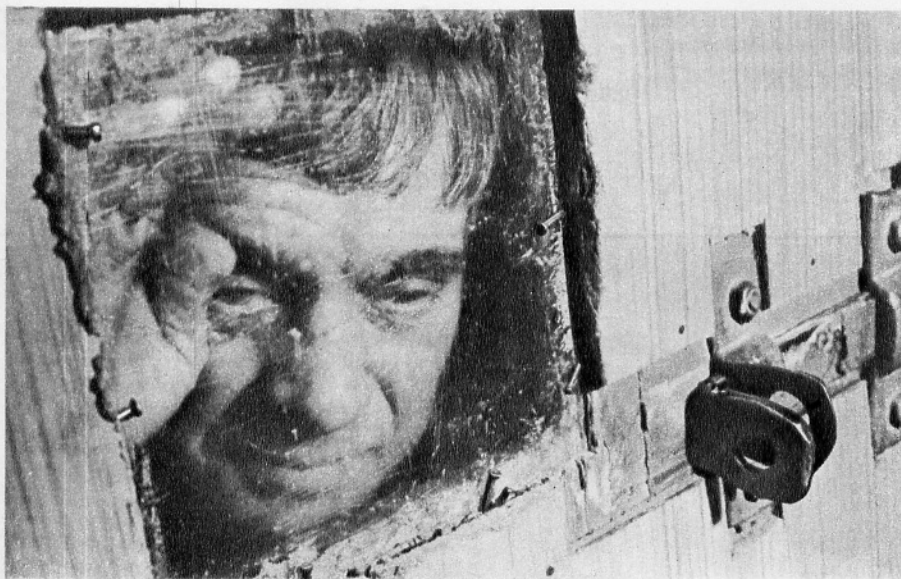
Мы стремимся находить позитивные сдвиги, в частности, на сцене. В свое время корреспонденты Фотохроники снимали тех, кто первыми начинали работать по бригадному, семейному подрядам. Это были действительно первые шаги. Теперь хотим вернуться к этим людям, посмотреть и показать, чего они достигли за пока еще небольшой период времени, работая по-новому. Вообще главное, по-моему, — вернуть работе фотокорреспондента ее журналистскую суть. Мы хотим добиться, чтобы тасовщик с фотокамерой не иллюстрировал всем известные темы, а открывал для читателя свои, новые; чтобы он не ездил в командировки «по следам событий», а благодаря профессиональному чутью, информированности, связям на местах успевал оказываться в их эпицентре.

Из этого мы начинаем исходить и при оценке работы репортеров и моральной, и материальной. Во главу угла мы хотим поставить не красоту и резкость «картинки», а то, содержит ли информация новость, событие или снимок и интересно ли запечатлено событие. Чтобы в какой-то мере ограничить редакторскую вкусовщину при приеме фотографии, мы создали своеобразный художсовет из представителей всех редакций Фотохроники. Эта «малая госприемка» решает, выпускать ли в свет тот или иной материал. Сегодня нельзя не учитывать влияния экономических рычагов как стимулятора творческой энергии. Поэтому, ужесточив требования к качеству фотографической продукции, мы отменили для фотокорреспондентов потолок заработка. Мы пытаемся таким путем уйти от уравниловки, повысить здоровую профессиональную конкуренцию, добиться осуществления принципа: хорошая работа должна оплачиваться хорошо.

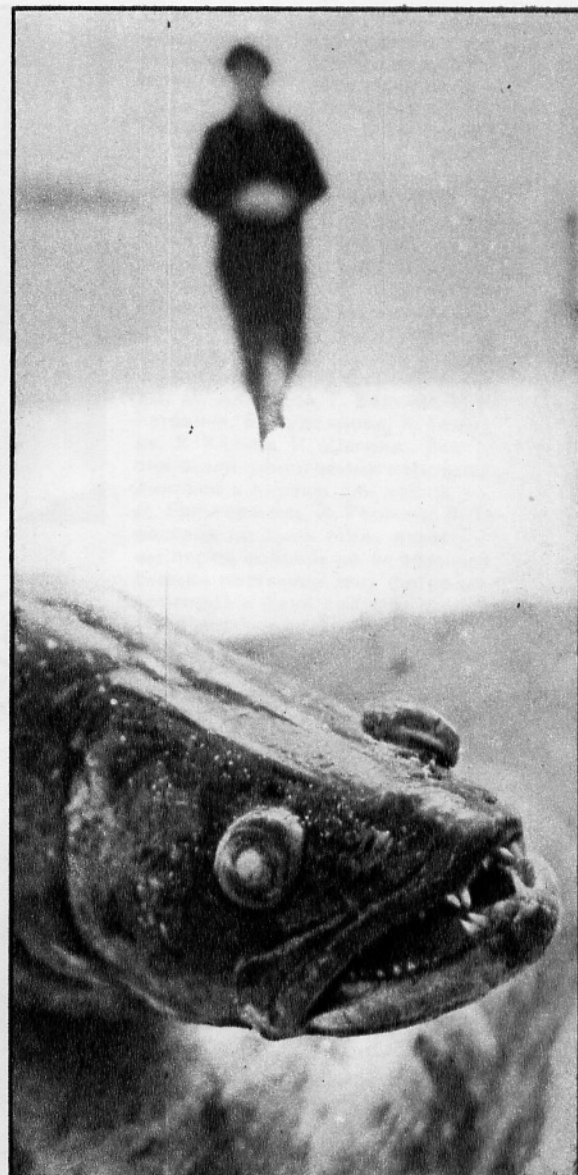
— Мы уже коснулись ранее специфики взаимоотношений Фотохроники с редак-

циями-заказчиками. Система годовых абонементов вызывает нередко нарекания. Есть ли какие-либо нововведения в этой области?

— Действительно, газеты порой жалуются, что абонемент — это своего рода «кот в мешке». В свое время в Фотохронике была система предварительной «разноски» контролек, с последующим заказом редакциями отобранных снимков. Но такая система заметно удлиняла путь фотоинформации к заказчику, увеличивала опасность дуближа — одновременной публикации одинаковых снимков разными изданиями, усложняла «бухгалтерию» наших взаимоотношений, крайне затрудняла производственный процесс. Ведь Фотохроника обслуживает несколько сот крупных газет, свыше 4 тысяч районных, городских и многотиражных. Все крупные агентства мира, которые имеют куда меньше подписчиков, чем Фотохроника, работают только по системе абонементов. Понимая неизбежные минусы такой системы, мы стараемся максимально разнообразить нашу фотоинфор-



Рейд по борьбе с пьянством и самогеноварением прошел в станице Старомышастовской Краснодарского края. В нем приняли участие сотрудники УВД крайисполкома, работники партийных и советских органов Динского района, представители общественности. В сельском вытрезвителе.
Фото В. ВЕЛЕНГУРИНА



Экологическая трагедия Шекснинского плеса произошла по вине безответственных работников Череповецкого металлургического комбината, допустивших нарушения технологического режима производства. В результате рыба вырождается и погибает. Этой — помощь уже не нужна.
Фото С. МЕТЕЛИЦЫ

Непогода вновь привлекла внимание к нерешенным проблемам в обслуживании пассажиров Аэрофлота. Московский аэропорт Домодедово. Все рейсы отменены. Дети в зале ожидания аэропорта Домодедово вынуждены спать на полу.
Фото А. СОЛОВЬЕВА



мацию, но и следим, чтобы из огромного ее потока в каждую редакцию по возможности попадали материалы, наиболее полно отвечающие ее специфике.

Правомерные претензии по характеру информации поступали к нам и от областных и районных газет. Мурманчане, скажем, жаловались, что их не волнует новая хлопкоуборочная техника, а ставропольцев оставляли равнодушными фотонОВОСТИ о ходе дальневосточной путины.

Поэтому после предварительного анкетирования свыше тысячи наших подписчиков мы, по их просьбе, ввели зональные абонементы и теперь содержание «пакетов» местных редакций мы стараемся формировать таким образом, чтобы они включали главным образом фотографии о жизни и заботах их соседей по региону.

Чтобы улучшить фотоснабжение центральных газет, пытаемся глубже вникать в их специфику, детальнее изучать их конкретные требования к фотографическому творчеству. Мы хотим попробовать организо-

вать стажировку в отделах иллюстраций газет, если они на это пойдут, наших фотокорреспондентов, выпускающих, с тем, чтобы лучше узнать запросы подписчиков. И, конечно, мы всегда готовы выполнить специальные, целевые задания газет и журналов на развернутый фоторепортаж, проблемный фотоочерк...

— Какие недостатки тормозят, на ваш взгляд, творческую перестройку фотожурналистов-тассовцев?

— Я говорил здесь о некоторых позитивных процессах в нашей общей работе. Но и нерешенных вопросов, фотографических проблем хватает. Не изжита еще у многих фотокорреспондентов привычка к украшательству, к съемке «выигрышных кадров», то есть другими словами, они не сверяют свои снимки с жизнью, с реальными заботами и проблемами людей, общества в целом.

Дает о себе знать порой грубая режиссура,

порождающая безжизненные фотографии, нередко не хватает тассовской фотографии динамизма и глубокого психологизма, отвечающих общим процессам перестройки в жизни советских людей.

— Заметно хуже, чем с внутрисоюзной, обстоит дело с зарубежной фототинформацией. Часто одни и те же снимки публикуют самые разные газеты, причем иногда с месячным, а то и более интервалом. Тематически они однообразны и, как правило, все, кроме туристских зарисовок, принадлежат зарубежным агентствам. В чем причины этого?

— Иногда, минуя газеты, читатели направляют нам письма с упреками, что, мол, фотографии ТАСС из «зарубежной жизни» — сплошные демонстрации или бездомные на улицах различных городов. Фотохроника ТАСС поддерживает связи со всеми крупнейшими агентствами мира и, поверьте мне, ассортимент снимков, рассу-

Антология продолжается

лаемых нами редакциям, гораздо разнообразнее того, что вы видите на страницах газет. Так что причина однобокости и стереотипности в отражении происходящего за рубежом нашей родины — не только в нас.

Мы, со своей стороны, делаем, что можем. Наши фотокорреспонденты совершают выезды в самые различные страны, сопровождая тассовские фотовыставки. Из этих поездок они привозят снимки, рассказывающие о жизни людей, о тех городах, которые им удалось посетить. Еще один путь получения собственной фотоинформации из этих регионов — обучение пишущих собственных корреспондентов ТАСС и фоторепортеров, работающих за рубежом, основам фотомастерства. Некоторые из них уже систематически присылают в Москву достаточно интересные по своей тематике фотографии.

— Не кажется ли вам, Виктор Николаевич, странным, что такое авторитетное агентство, как ТАСС, учит снимать пишущих и не имеет собственных фотокорреспондентов за рубежом?

— Конечно, работа журналиста с фотоаппаратом столь же ответственна, как и его коллеги, вооруженного пером, и, естественно, так же требует особого таланта. Со временем мы, безусловно, будем иметь и в социалистических, и в капиталистических странах собственных фотокорреспондентов. Но создание такой сети связано с большими организационными трудностями и крупными финансовыми затратами. Пока же мы пытаемся, и не безуспешно, завоевать свое место на мировом рынке фотоинформации снимками и репортажами, рассказывающими о Советском Союзе, о нашей многообразной жизни, интерес к которой на Западе постоянно растет.

— И последний вопрос. Как проходит в Фотохронике смена поколений? Откуда черпаете вы фотожурналистские кадры?

— Отвечая на этот вопрос, подчеркну, что Фотохроника ТАСС — это большой коллектив из 16 фоторедакций республиканских агентств и отделений ТАСС в Ленинграде и Хабаровске, из 37 собкоров и 33 внештатных фотокорреспондентов. Республиканские агентства дали фотожурналистике таких мастеров, как Ю. Белинский (Ленинград), М. Потырнике (Кишинев), С. Эдишерашвили (Тбилиси), В. Рудько (Таллин), В. Морев (Фрунзе), У. Паже (Рига), В. Репик (Киев), В. Витченко (Минск). Сегодня у нас в Фотохронике с успехом трудятся фотомастера разных поколений: В. Соболев, П. Носов, Н. Акимов, В. Егоров, Б. Клипиницер, А. Овчинников, Ю. Лизунов, А. Чуричев, В. Мусаэльян, Э. Песов, И. Зотин, В. Христофоров, В. Зуфаров, А. Пушкарёв, Б. Кавашкин, А. Сенцов, И. Уткин, С. Метелица, А. Кузьярин, В. Садчиков и многие другие. Уже заметна активная работа молодых — А. Морковкина, А. Шогина, В. Бушухина...

Источников кадрового пополнения два: наш актив из местных газетчиков и выпускники факультета журналистики МГУ. Все они, прежде чем войти в семью фотожурналистов ТАСС, проходят долгую «обкатку» в качестве наших внештатных репортеров и стажеров. Из десятков кандидатов выдерживают многотрудный экзамен на звание фотокорреспондента ТАСС лишь немногие.

Отсутствие в стране полноценного фотографического образования, конечно же, ощущается и нами. Мне кажется, профессиональная подготовка фотожурналистов — один из тех вопросов, которым должен уделить сегодня самое пристальное внимание Союз журналистов СССР.



В издательстве «Планета» вышел в свет второй том трехтомной «Антологии советской фотографии». Он целиком состоит из работ военных фотокорреспондентов, снимавших в 1941—1945 гг. на фронтах Великой Отечественной войны.

В те суровые годы искусство, литература, журналистика, в том числе и фотогафическая служили одной цели — со всей силой и страстью настоящего таланта воспитывать патриотизм, укреплять боевой дух всего народа. Рассказывая о работе фотожурналистов в боевых условиях, Константин Симонов вспоминал: «И еще тяжелее, чем для нас, писавших о ней, война оборачивалась для тех, кто должен был снимать ее на пленку, — для военных фотокорреспондентов и кинооператоров». Подчеркивая опасность и сложность репортерской службы на фронте, К. Симонов говорил: «Войну издали не снимешь, войну можно снимать только вблизи!» Перед авторами-составителями тома встала труднейшая задача отбора лучших кадров из многих тысяч.

Создатели фотографической истории великой войны — известные мастера и их коллеги, начинающие фотожурналисты — писали ее объективами своих камер повсюду: в Заполярье и на Кавказе, в Белоруссии и в Маньчжурии, в небесах и полях, в лесах и морях. Наверное, не найти такого участка фронта, где хотя бы раз не побывал репортер центральной прессы, не говоря уже о фотокорреспондентах фронтовых, армейских или дивизионных газет. Все, что удалось им сфотографировать, опубликовать и сохранить до наших дней — наша память, светлая и трагичная, исполненная высочайшего патриотизма и гуманистического пафоса.

Далеко не все фронтовые репортеры представлены многими снимками — у некоторых в антологию попал только один кадр — самый лучший, самый выразительный. Долгая, кропотливая работа позволила отобрать более 300 снимков 51 автора. Читатель, взявший в руки второй том антологии, видит зримую, фотографическую историю всей войны — от трагедии первых дней до победной весны 1945 года. Среди авторов встречаются уже знакомые по первому тому имена фотографов, прочно вошедших в нашу фотожурналистику в 20—30-е годы: М. Альперта, Г. Зельмы, Б. Игнатовича, Б. Кудярова, В. Темина, Я. Халипа, И. Шагина... Все они стали фронтовыми корреспондентами в первые дни войны. Д. Бальтерманц, А. Гаранин, В. Тарасевич не были столь известны перед войной, но их военные снимки поставили этих фоторепортеров в один ряд с выдающимися мастерами.

На страницах военного тома антологии — «Зоя» Сергея Струникова и «Горе» Дмитрия Бальтерманца, получившие широчайшую известность как снимки-символы трагедии и протеста против войны. Снимки «Политрук продолжает бой» Ивана Шагина, «Смерть солдата» Анатолия Гаранина и ряд других по праву считаются шедеврами мирового военного фоторепортажа.

В фотографиях военного времени перед читателями конца 80-х предстает трагедия войны, величие победившего народа, подвиг всех воевавших и трудившихся для победы.

Свой подвиг совершили и военные фоторепортеры, побывав на всех фронтах, запечатлев 1418 дней Великой Отечественной войны. Они создали неповторимую по силе и значимости фотолетопись битвы с фашизмом. Были награждены орденами и медалями. Не все вернулись в редакции: Б. Иванович, В. Иванов, М. Калашников, Н. Ксенофонтов, М. Бернштейн, С. Струнников, П. Трошкин погибли, выполняя задание. И военная часть антологии в определенной степени — памятник им.

«Планета» выпуском этого тома сделала большой вклад в фотолетопись советской истории. К сожалению, малый (10000 экз.) тираж этого интереснейшего альбома вскоре сделает его библиографической редкостью.

Урок демонстрации

ДЕМОНСТРАЦИЯ

Возможность взглянуть в оставленное мгновение любой жизнью, неинсценированной, неприукрашенной жизни всегда вызывает интерес, а уж если эта жизнь тебе хорошо знакома, то и чувство радости и признательности именно за узнаваемость. Но этой фотографии я благодарен еще и за преподанный ею урок.

...Когда мне позвонили и предложили прокомментировать снимок, содержание которого объяснили буквально четырьмя словами: «Норильск, метель, Первомайская демонстрация», я, честно говоря, про себя решил — тут что-то не так. Либо какая-нибудь «неформальная» демонстрация, либо напротив — заформализованная до предела. Иначе в чем публицистическая изюминка — не в том же, что Первое мая и метель? Это мы с детства знаем: когда на юге страны цветут сады, на севере метут снега. И если демонстрация в хорошую погоду, то, значит, и природа празднует вместе, а если в плохую, то, несмотря на... Мы все привыкли к фотографиям праздничных шествий в столицах и в поселках, в Арктике и в Антарктике... Чем же тут удивишь сегодня? И кого?

Словом, ждал я увидеть на снимке нечто такое, что позволило бы сказать: «Да, об этом мы вчера были вынуждены молчать...» Но вот фотография передо мной. И все на ней так, как было обещано по телефону. Все именно так: Норильск, метель, Первомайская демонстрация. Никакой сенсации.

И сижу я, смотрю на снимок. Долго смотрю. И мне становится приятно, что это именно такая демонстрация. Наша. Привычная. Дело не в метели. Дело в том, что люди все свои, родные, пусть никогда я не был в Норильске и никого из них не знаю. Но и я мог бы быть среди них, и вы, и отцы наши, и дети, надеюсь, тоже... Это снимок нашей традиции. Ведь традиции не только из трудовых будней складываются, но и из праздников тоже. Конечно, сегодня славить торжества и парады — не самая благодарная миссия. Потому что в свое время мы наговорили столько громких слов, столько наступали в барабаны, что на много лет вперед хватит.

...Помню, как в конце 80-го в одном из молодых сибирских городов должны были состояться торжества, посвященные юбилею автономного округа. А накануне в городе авария случилась. Вышла из строя котельная. Вышла на короткое время, но этого хватило, чтобы северный мороз намертво сковал остывшую в отопительной системе воду, а сковав, шутя разорвал чугунные батареи — и сотни остывших квар-

тир сразу ощутили на себе ледяное дыхание Арктики. Тут же в электрическую сеть подключились тысячи самых разнообразных — у кого что было — электронагревательных приборов. На все это энергии не хватило.

Над ликвидацией аварии работали круглосуточно. Героически работали. А параллельно не менее героически готовились к торжествам. Всю ночь авиационные машины подогрева, просунув рукава толстенных шлангов под занавешенную одеялом дверь, гнали в большой зал нового спорткомплекса теплый воздух. К утру кое-как дотянули до температуры, позволившей членам президиума скинуть тулупы и полушубки. И все началось вовремя. И все как положено. Бравурный доклад, рапорты, речи... Об аварии, о чрезвычайной ситуации, сложившейся в городе, ни слова. Запели под сводами спортзала звонкие горны — пришли торжественно приветствовать пионеры. Посиневшие от холода, но в парадной форме — в белых рубашках и красных галстуках — заполнили они проходы. Под овации присутствующих хором декламировали:

Вы на карту посмотрите
И Ямал на ней найдите.
Потому что здесь наш дом,
Мы на Севере живем.
Девочкам даже колготки не разрешили надеть — все в белых голфах были. Как вспоминаю эту картину, — до сих пор мурашки по коже.

Вот так обручали торжество с показухой. Может быть, поэтому у нас аллергия на торжества вообще?

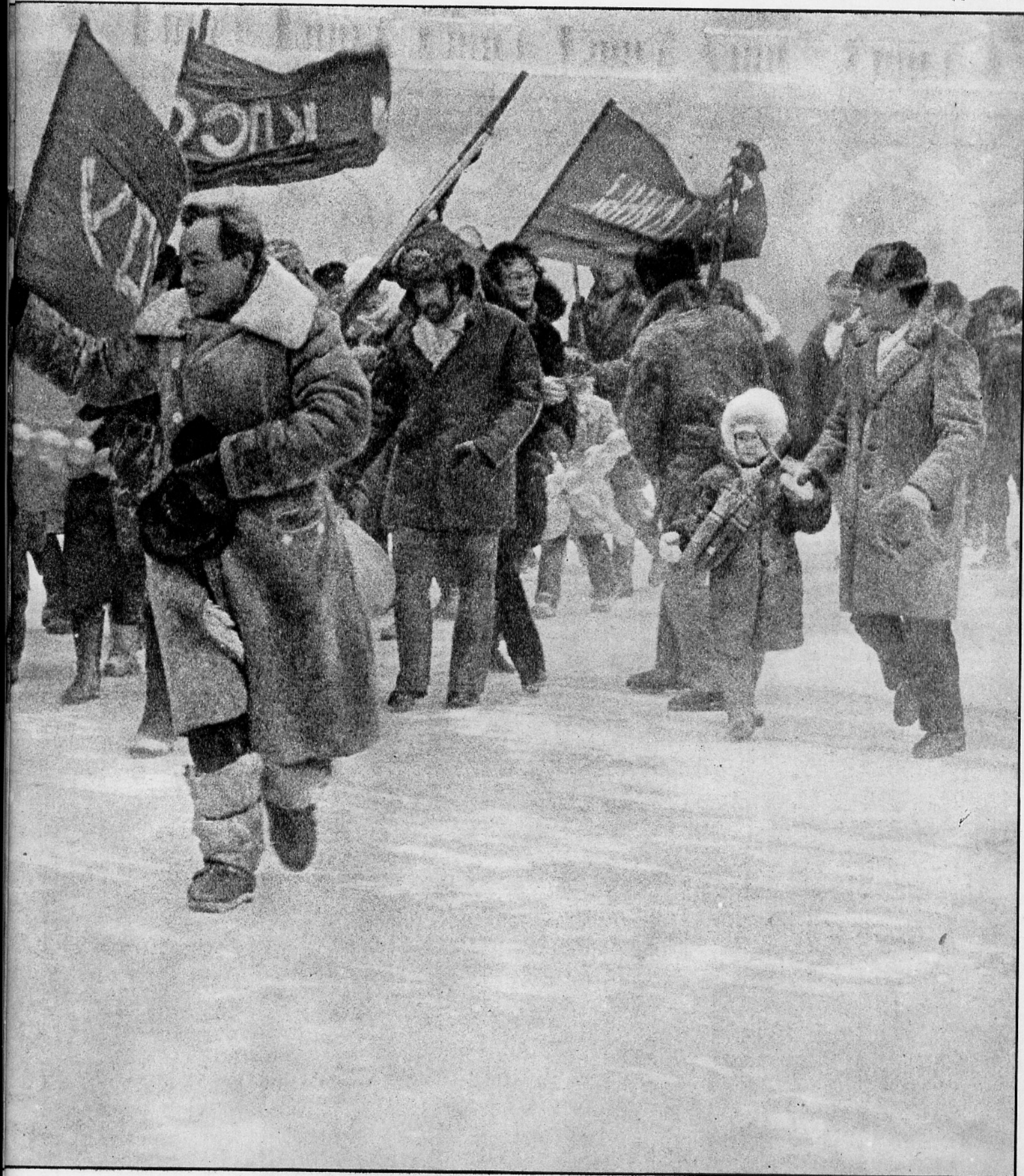
Праздничные демонстрации тоже во многих местах стали обязательной — под расписку на них идут. Недавно в «Правде» приводилось письмо врача из Баку: «Нас, медиков, обязывают являться на демонстрацию в белых халатах и шапочках. Осенью, естественно, халаты надеваем поверх пальто. На вопрос, зачем это, секретарь райкома партии ответила: «С трибун красиво видно сочетание белого с красным».

Насмотревшись на подобное, читатели предлагают — а может вообще отменить демонстрации? Только трата времени, средств... Но вот смотрю на эту фотографию и жалко становится. И не верю, что та вот девчушка с флажком в руке будет когда-нибудь вспоминать об этой Первомайской метели и алых стягах с недоброй усмешкой... Нет, нам нужны традиции, в том числе и праздничные, торжественные. Перебарщивать только не надо. Тогда и метель помехой не будет.

В. ВВСЕЕВ,
спец. корр. газеты
«Правда»



ФОТО ВЛАДИМИРА БОГДАНОВА



Ирина Семенова Многовариантность образов

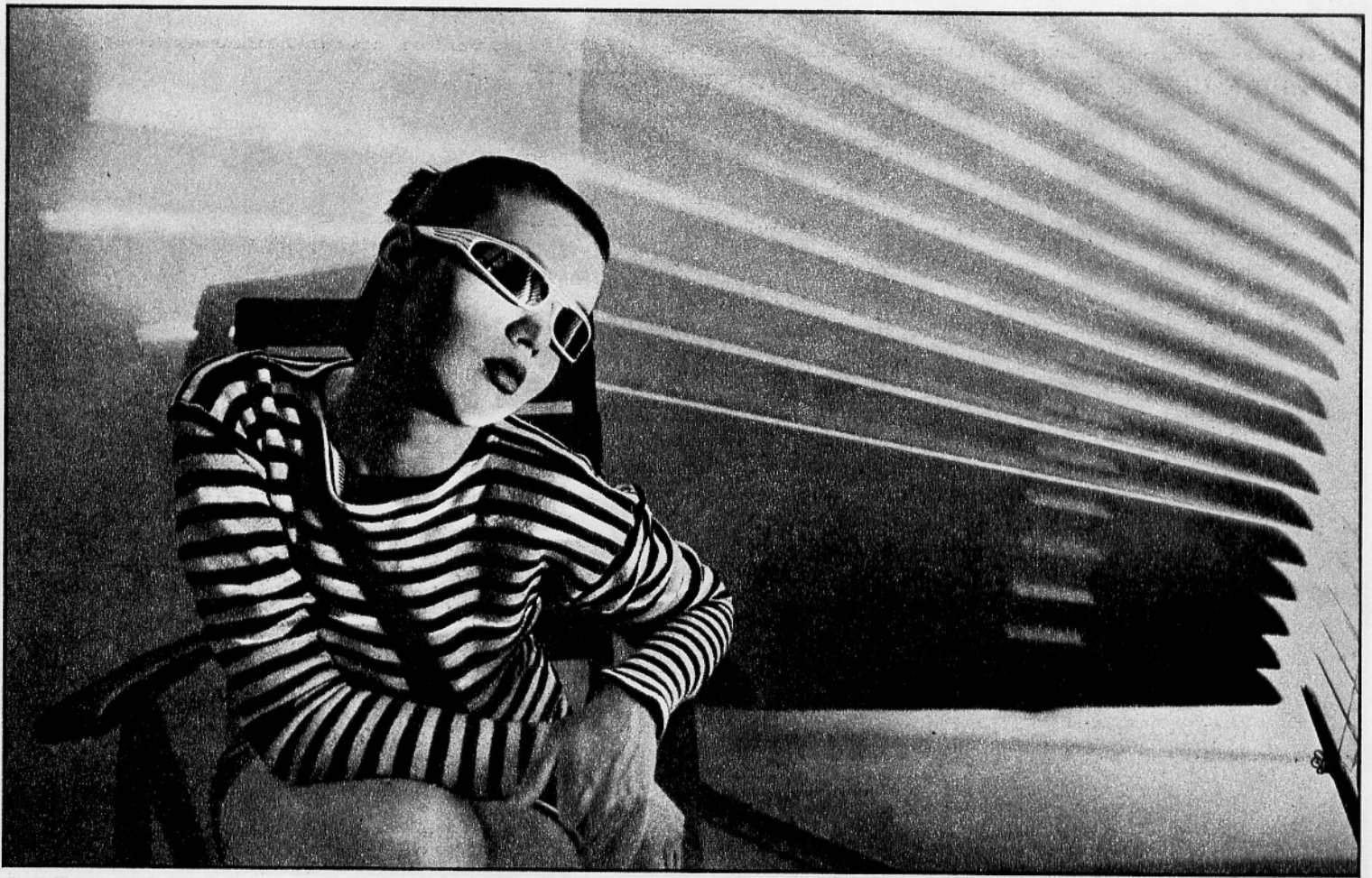


Готовя журнальную публикацию, посвященную творчеству не одного мастера, а целого коллектива разных авторов, всегда приходится в той или иной степени «наступать на горло собственной песне». И редакции, и мне, и тем читателям, которые знакомы с выставочной коллекцией одесского творческого объединения «Галерея», конечно, жаль, что в эту подборку снимков не вошли многие яркие работы: философский снимок В. Ратушного «Мой сад», напряженно-драматичные «Дети в городе» П. Шнейдерова, тонко передающее настроение «Ожидание» Т. Сибирцевой, вторая часть диптиха С. Жданова...

Но, как говорится, «журнал не резиновый», а мельчить интересные фотографии не хотелось. Кроме того, редакция была связана джентльменским соглашением, заключенным при отборе работ, — хоть одним снимком, но каждый из восьми фотографов должен быть представлен обязательно. В таком подходе к коллективной публикации тоже есть свой смысл. Хотя творческие индивидуальности отдельных авторов, естественно, остаются для читателя загадкой, зато из мозаики их снимков достаточно четко проступает общее лицо своеобразного коллектива, магистральное направление его эстетических поисков...

«Галерея» — новое имя на фотографической карте Одессы; молодые — от 30 до 35 лет — и члены этого объединения, хотя все — достаточно опытные фотографы. Они «отпочковались» от фотоклуба «Одесса» и создали свой коллектив, так как были единодушны в неприятии консервативной, на их взгляд, традиционной организационной клубной структуры. Они рвались активно заниматься творчеством и не хотели растрачивать силы и время на участие в скучных обязательных «мероприятиях». Единственными критериями приема в «Галерею» были наличие сильных фотографических работ и отсутствие самоуспокоенности. И, надо сказать, за два года у них не только появилось много

С. ЖДАНОВ КОНЕЦ СЕЗОНА



В. РЯБЧЕНКО ЖЕМАННАЯ ПОСТАНОВКА

В. РЯБЧЕНКО НАТЮРМОРТ С ФИЛИППОМ





Т. СМБИРЦЕВА ЛЫЖНИКИ

П. ШНЕЙДЕРОВ ЗИМОЯ



новых снимков, но и были подготовлены и показаны четыре коллективные выставки, последняя с успехом экспонировалась в Болгарии.

Вовсе не склонные к «административным мерам», члены объединения все же нашли свой не банальный стимул творческой активности. На их еженедельных встречах право голоса при обсуждении работ товарищей имеет лишь тот, кто сам принес что-то новое — фотографии, замысел темы... Ну, а взаимообогащающее общение им, по собственному признанию, просто необходимо.

Снимки одесситов оценивали по-разному, одни принимали безоговорочно, другие упрекали авторов в эстетизме, третьи находили слишком заметным влияние метров мирового фотоискусства... Но в одном сходились все, кто знакомился с коллекцией, привезенной ими в Москву: это — современная фотография. Современность же ее заключается прежде всего в том, что авторы не стремятся самовыразиться через конструирование придуманных образов, а говорят языком фотографии о том, что видят и чувствуют, чем живут сегодня. Фотография для них — непрекращающийся диалог со зрителем о ценностях бытия.

Фотоискусство, так долго пребывавшее в плену у живописи и графики, а позже — у литературы, в наши дни празднует освобождение: наступает эпоха торжества сугубо фотографической образности. Работы молодых одесских фотохудожников — еще одно тому подтверждение. О них трудно говорить, поскольку литературный пересказ простых сюжетов будет не адекватен их фотографическому содержанию. Их изощренная пространственная пластика не воспроизводима даже в графике. Когда-то Пабло Пикассо в ответ на просьбу разъяснить смысл его живописи сказал: «Когда ты смотришь на картину, то одно из двух: или ты ее видишь и чувствуешь, или не видишь и не чувствуешь». На такое же целостное чувственное восприятие рассчитаны снимки, представленные на этих страницах. Они не преподносят зрителю готовую авторскую мысль в обобщенно-образной форме, а зовут его к сотворчеству, к созданию собственного художественного образа через прочувствование и осмысление запечатленного фрагмента реальной жизни.

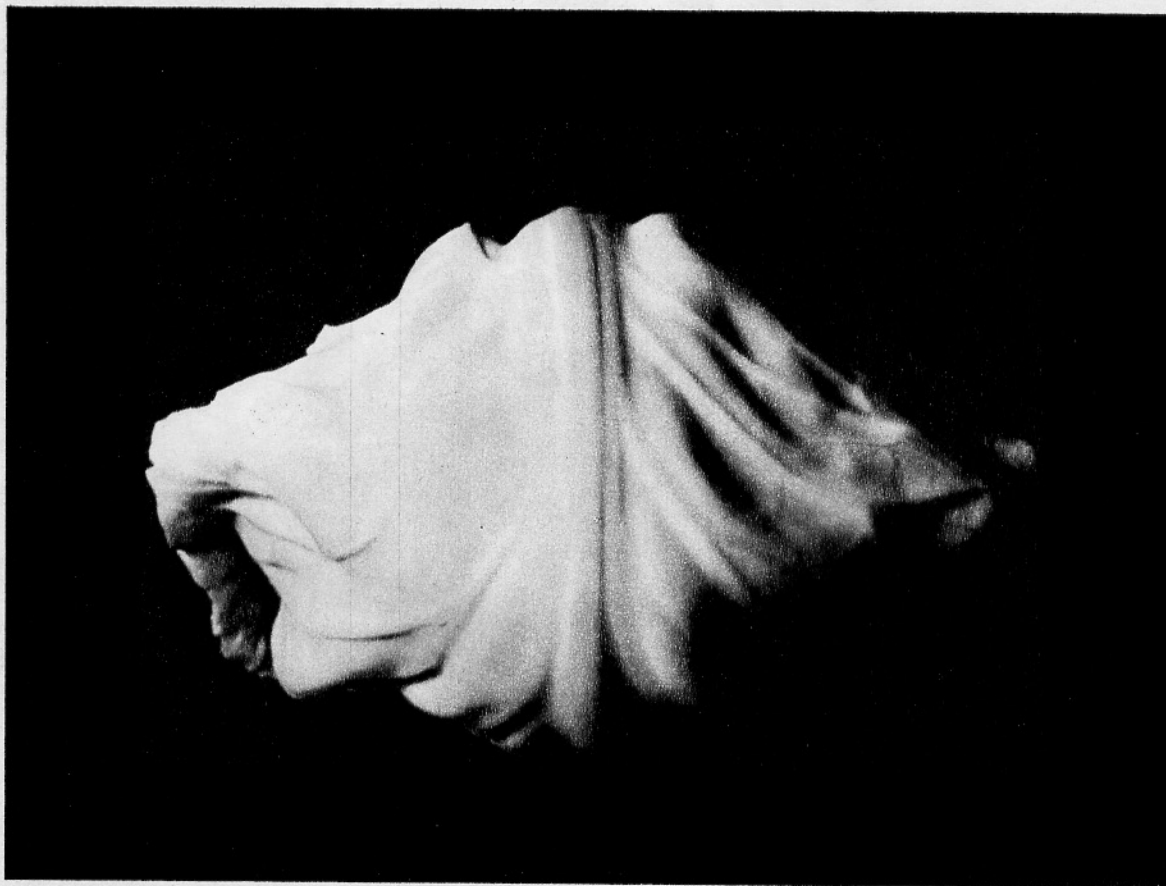
Члены объединения «Галерея», безусловно, принад-



В. РАТУШНЫЙ СОЛО ДЛЯ ФЛЕЙТЫ



Г. ИСАЕВ ДОЖДЛИВОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ



С. РОГОЖКИН НАТЮРМОРТ

лежат к тому направлению художественной фотографии, которое Ан. Вартанов называет искусством факта. Их снимки, при всей кажущейся случайности, импрессионистичности авторских наблюдений, в основе своей всегда достоверны, материально-конкретны. В отличие от царившего когда-то в фотоискусстве отношения к лабораторному процессу как к едва ли не главному в фототворчестве, их кредо — предельное доверие реальности: на снимках лишь то, что зафиксировано на негативе. Техника — только средство возможно более точно «пересказать» чувства, впечатления фотографа, рожденные натурой. При всем несхождении почерков, авторов объединяет завидное умение извлекать зерна поэзии, драмы, сказки из самых обыденных, ничем, казалось бы, не примечательных ситуаций. Этого эффекта они достигают, насыщая простую сугубо рациональную форму своих сюжетов многозначным иррациональным содержанием. Потому-то так трудно с помощью привычных аналитических рассуждений объяснить, чем завораживают нас кусочки старинного города, возникший посреди современной улицы, словно в фантастическом четвертом измерении, или лыжники, «стекающие» в туманное никуда; отчего трогают сердце две зыбкие, словно размытые дождем фигурки; почему возникает ощущение удивительной женственности при взгляде на снимок, запечатлевший капустный лист...

Сюжеты, которые интерпретируют фотохудожники «Галереи», как правило, локальны, а вот образы, рожденные их работами, — многовариантны. Композиции кадров различны — то они до предела перенасыщены «случайными» деталями, то используют скупой до аскетичности набор элементов. Но сама фотографическая система снимков всегда открыта, разомкнута. Они — словно фразы, в конце которых стоит многоточие, несут в себе недосказанность, незавершенность, протяженность во времени.

Главное достоинство молодых одесских фотографов видится мне в том, что они не стремятся самовыразиться любой ценой, а, напротив, чутко вслушиваются и зорко всматриваются в окружающий мир. Это, в сочетании с молодостью, творческой активностью, наличием художественного вкуса — залог дальнейшего их совершенствования на стезе фотоискусства.



Н. БОНДАРЕНКО УЛИЦЫ

Виргилиус Юодакис Фотография или фотожурналистика?

Доцент Вильнюсского университета

Вряд ли кто будет оспаривать тот очевидный факт, что самой распространенной формой учебы фотожурналистов являются семинары. Это наиболее «легкоорганизуемый», мобильный, а главное, общедоступный вид творческого общения между коллегами, труд которых, как правило, построен на принципе «индивидуальной деятельности». С этим ничего не поделаешь — профессия фоторепортера «штучная»: в подавляющем большинстве редакций газет имеется только один штатный фотокорреспондент. Но и любой «нештатник» представляет собой пусть и не штатную, но единицу — творческую (если его работа соответствует такому термину) или трудовую (когда творцом его назвать затруднительно, а снимки он в газету все-таки приносит, и их, за неимением других, печатают).

Общезвестно, что «варка в собственном соку» творческому росту не способствует, и потому — людей надо учить. При всех своих достоинствах самообразование имеет очевидный дефект — чужой опыт воспринимается в определенной степени ограниченно и субъективно, что обычно не дает должного эффекта в накоплении знаний и умений. Именно поэтому семинар может стать второй составляющей в профессиональной учебе. Видимо, настало время сообразить подумать, какие усилия нужно приложить для того, чтобы наши семинары стали действительно школой передового опыта, чтобы то сравнительно небольшое время, которое на них отводится, использовалось с максимальной результативностью.

И тут, естественно, возникает вопрос — в каком конкретно виде требуется преподавать слушателям тот передовой опыт, на котором все должны учиться? Сегодня это делается, как правило, на базе фотовыставки. Подчеркиваю, фотографической, а не фотожурналистской выставки. То есть, рассматриваются и обсуждаются какие-то конкретные фотографии, лучшие или худшие — в зависимости от того, что это за семинар, и что за выставка — всесоюзные, республиканские, областные или районные. И если на всесоюзной выставке работы представлены более сильные, уже хотя бы по причине большей возможности выбора, то, скажем, на районной выставке мы не всегда найдем достаточно фотографий, на которых можно учить широкую (районную же) аудиторию.

Но и это не главное — как песня состоит из мелодии и слов, так и произведение фотожурналистики представляет собой сплав изображения и текста (иначе именуемого комментарием к фотографии в прессе). Поэтому неправомерно отрывать одно от другого и говорить об одном только снимке, как это обычно у нас делается. Разговор о снимках — это разговор только о работе фотографов, а не фотожурналистов, что не одно и то же...

В идеале фотожурналист — тот, кто может самостоятельно поставлять в газету или журнал новости «в комплекте» — снабжать редакцию готовыми, пригодными для публикации материалами, состоящими из фотографии и текста. К сожалению, таких специалистов у нас пока, прямо скажем, не очень много, но они все-таки есть, и число их будет множиться, если мы выполним то, за что уже многие годы ратуем, — организуем подготовку фотожурна-

листов с высшим специальным и гуманитарным образованием. Для того чтобы делать иллюстрации, достаточно было бы соответствующего техникума и даже фотоклуба. Впрочем, можно порадоваться, что в последние годы в нашу прессу пришло много людей, профессионально владеющих фотокамерой и имеющих «непрофильное» высшее образование, преимущественно гуманитарное. Будем надеяться, что процесс этот будет развиваться все годы, которые нам, по-видимому, предстоит прожить без собственных высших учебных заведений...

Пока же главной формой учебы у нас остаются семинары, и необходимо решить — как может и должно выглядеть это мероприятие, включающее в себя творческие отчеты, наглядные демонстрации работ, их оценки. Фотовыставки, как мы уже сказали, не отвечают полностью нашим потребностям, недалеко от них ушли и конкурсы, во всяком случае в том виде, в котором они сейчас проходят. Тогда что же? Может быть, выставки много рода, полностью отвечающие содержанию слова «фотожурналистика»? То есть выставки из уже осуществившихся публикаций? Но возникает вопрос — какие именно публикации мы можем представить на выставочных стендах? Не вдаваясь в собственные теоретические разработки, процитирую одного из коллег — «иллюстрирование... текстов фотографиями, как и расцвечивание ими полос печатных изданий, — это само по себе еще не журналистика, а одна из сторон полиграфического оформления... средство некоторого расширения информации за счет видеоряда». Значит, для нашей цели годится далеко не все, что опубликовано на страницах прессы, а только то, что составляет совокупность, двуединство изображения и словесного комментария к нему, а говоря шире, — словесного сопровождения, ибо формулу единства: «Фотография + текст-комментарий + заголовок + макет... + ...» нельзя разрушать. Итак — выставка вырезок из газет — фотозаметки, фотозарисовки, фоторепортажи, фотоочерки, фотообзоры... Думаается, что это уже ближе к истине, но тоже не оптимально. Придется читать вывешенные на стендах (высоко или низко?) подписи под снимками или тексты к ним, а это страшно неудобно, потому что шрифт мелкий, клише плохие — и не прочитать, и не рассмотреть... А как, например, экспонировать сквозные репортажи или очерки? Словом, это нас тоже полностью не устраивает. И все-таки от вырезок отказываться не разумно, ведь это как раз средоточие того самого опыта, которым необходимо обмениваться. Но каким способом можно заставить их служить нашей цели? Очевидно, сделав общедоступными и удобоиспользуемыми, удобочитаемыми. Мне думается, что и то и другое вполне осуществимо, если за это дело возьмутся люди, достаточно компетентные и неравнодушные. Как вариант могу предложить следующую методику такой работы. Областная (или республиканская) фотосекция Союза журналистов организует постоянный отбор газетных (журнальных) вырезок, систематизируя их по жанрам фотожурналистики или по тематике, причем не

только самых лучших работ, а и наиболее поучительных — и по своим творческим достоинствам, и по ошибкам, носящим не единичный характер. Эти вырезки и должны послужить базой для проведения семинаров, а может быть, и творческих смотров, конкурсов. Для удобства пользования эти вырезки должны сводиться воедино по каким-то определенным признакам и издаваться в виде буклетов на достаточно современной полиграфической базе, то есть там, где есть офсет. По предварительным прикидкам типографские расходы на издание такого буклета не превысят затрат на 2—3 номера газеты (в зависимости от его объема). Думаю, что принцип самокупаемости здесь может себя полностью оправдать, потому что каждая районная, городская и т. д. газета приобретет эти буклеты для своих работников (и не только фотокорреспондентов) — ведь это по существу единственный способ познакомиться с творчеством своих коллег, разбросанных по всей области или республике, — признаемся честно, многие ли из нас просматривают подшивки всех газет своего региона? Эти буклеты будут еще интереснее и полезнее, если в них помещать и комментарии — короткие, затрагивающие проблемы жанров, взаимодействия фотографий и текста, анализирующие удачные или ошибочные моменты в макетировании, место и роль фотожурналистской публикации в контексте всей полосы или целиком газеты. Не исключаются и разборы чисто фотографические — они могут стать своеобразным «мини-прошением» для многих газетных работников, имеющих весьма смутное представление о «смежниках» с фотоаппаратами...

Преимущество такого способа концентрации опыта практической работы фотожурналистов видится еще и в том, что он очень нагляден, и оказавшись в руках у каждого участника семинара, позволит вести разговор не «на пальцах», не по памяти, которая не в состоянии удержать целиком даже районную выставку, а на конкретных примерах работ своих коллег. Кстати, вот и другие преимущества таких буклетов перед выставками: они требуют значительно меньших затрат; они не краткосрочны — через какой-нибудь месяц их не размонтируют; их можно накапливать, составив со временем целую библиотеку фотожурналиста, к которой можно прибегать за советом и помощью. И вообще — они могут стать постоянным изданием, выходящим с определенной периодичностью, скажем, раз в полугодие тиражом в 20—30 тысяч экземпляров (если осуществить это во всесоюзном масштабе) и распространяемым по подписке или в розницу. Ведь у нас в стране только районных газет около четырех тысяч! А еще есть целая армия фоторепортеров городских, областных, республиканских, ведомственных, заводских газет, журналов и прочих изданий, а также фотолюбителей — рабселькоров. При такой постановке дела издательские затраты здесь обернутся прибылью, тем более что издание может печататься на дешевой газетной бумаге.

Я изложил только самые общие соображения по этой проблеме с тем, чтобы вызвать читателей на разговор, услышать мнения «за» и «против». Если идея в принципе принимается, могу представить на общее обсуждение и детально разработанные принципы этого начинания.

* Щербанов А. С. Организация работы редакции журнала. — М., 1987, с. 84.

Григорий Чудаков Репортаж на грани искусства



А. РУБАШКИН

Прошло пять лет с тех пор, как тяжелая болезнь заставила фотожурналиста Александра Рубашкина безвременно уйти из жизни. За эти годы многое изменилось в наших представлениях о том, что может, на что способна сегодняшняя фотография в прессе и кто именно из ведущих репортеров иллюстрированных изданий оказался нравственно и профессионально подготовленным к решению новых творческих задач. Идет проверка делом. Идет переоценка ценностей, ранее казавшихся неоспоримыми. Вспоминаются имена давнего и недавнего прошлого и в числе их имя Александра Рубашкина, много и плодотворно работавшего в 60—80-е годы в журнале «Советская женщина», газете «Советская культура». Нам представ-

ляется, что его опыт, его достижения могут быть взяты на вооружение, что вне всяких сомнений, он был бы сегодня в рядах тех, кто многое делает для перестройки в фотожурналистике.

* * *

Имена, составившие славу советской фотожурналистики и фотоискусства в 20—30-е годы, известны всем знатокам фотографии — Родченко, Шайхет, Игнатович, Альперт и другие. У каждого — свои жанровые пристрастия, стилевые особенности, наиболее характерные для той, уже далекой от нас эпохи. Приумножьте этот список именами авторов уникальной фотолетописи Великой Отечественной войны — Гарнин, Бальтерманц, Тарасевич... — и вы получите представление о фотографиче-

ской предыстории «новой волны» шестидесятых-семидесятых годов. Как и «шестидесятники» в поэзии, прозе, кинематографе, театре, представители «новой волны» заявили о себе не вдруг и не столь неожиданно, как, возможно, казалось им самим. Свежую струю в общественной и культурной жизни, в науке, искусстве, публицистике предвосхитили решения XX съезда КПСС. Новые «погодные условия», в обиходе получившие название «оттепель», дали себя знать и в фотографическом творчестве. Рядом с маститыми фотожурналистами, одинаково профессионально владевшими и постановочным и репортажным методами съемки, стали появляться вчерашние фотолюбители. К удивлению маститых, а



СОЛДАТСКИЙ ВАЛЬС (ИЗ РЕПОРТАЖА)

РЕКВИЕМ (ИЗ РЕПОРТАЖА)

ВЫСТУПАЕТ ОРТЕНСИЯ АЛЬЕНДЕ (ИЗ РЕПОРТАЖА)

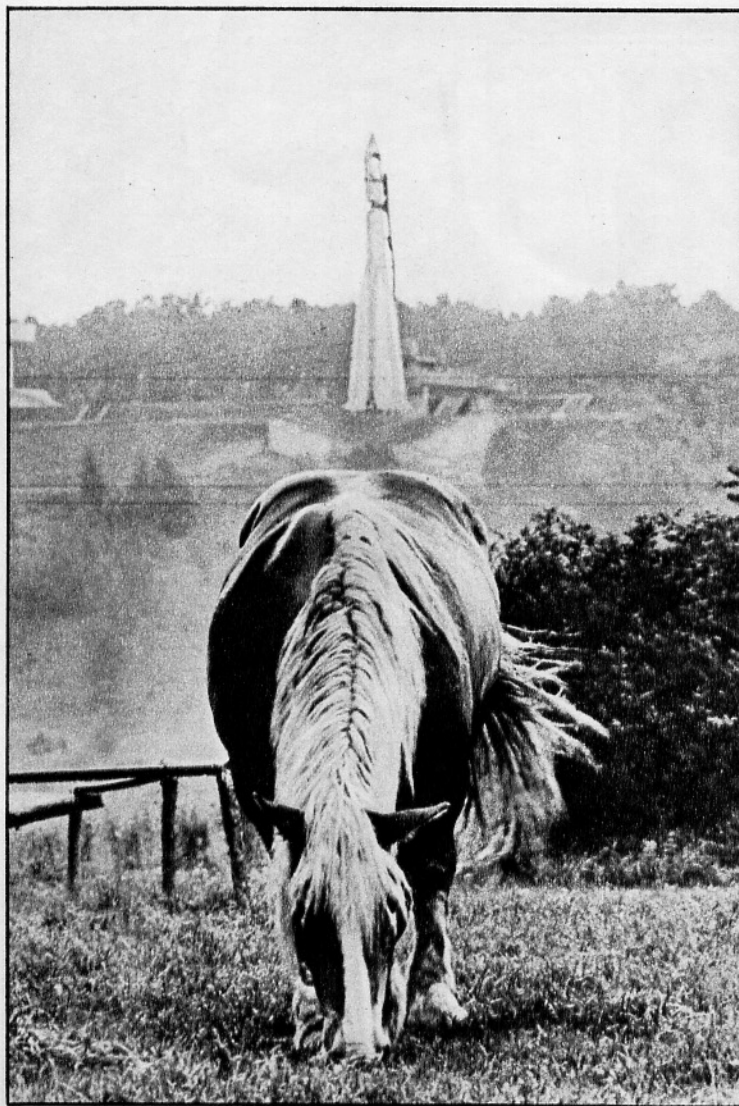
ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОЛХОЗА



ФОТО АЛЕКСАНДРА РУБАШКИНА



ПОХОРОНЫ ГАГАРИНА (ИЗ РЕПОРТАЖА)



КАЛУГА. МАСШТАБЫ ВРЕМЕНИ

также тех, кто принимал и оценивал фотоснимки за редакционным столом, молодые, отдавая свои симпатии репортажу, бескомпромиссно утверждали его как генеральную линию фотожурналистики. Именно фотожурналистики, поскольку в любительском творчестве, в съемке для себя, а не для прессы сам метод еще ничего не определял. Уход от достоверности, документальности изображения, пожалуй, никогда не ставился в вину фотолюбителям. Даже наоборот, многие годы считалось — чем дальше от документа, тем ближе к фотокислоте. Но будет ли справедливо сказать, что «новая волна» впервые создала так называемый художественный репортаж, вобравший в себя и достоверность конкретного, общественно значимого факта, и образное решение сюжета, художественную форму? Нет, конечно. Достаточно напомнить предвоенные работы Г. Петровского, Я. Халипа, И. Ша-

гина и, пожалуй, в первую очередь А. Шайхета, чтобы еще раз убедиться — ничто не рождается на голом месте. И все же в числе «шестидесятников», на наш взгляд, был фотожурналист, не только повторивший достижения предвоенных лет в художественном фоторепортаже, но и сделавший серьезный шаг в его дальнейшем развитии. Имя этого мастера — Александр Рубашкин. Коллеги и соратники А. Рубашкина сегодня плодотворно трудятся в нашей фотожурналистике, верные своим принципам, обретенным в молодые годы — принципам достоверности, правдивости репортажа, обладающего высокими изобразительными качествами. Но, пожалуй, никто из них не превзошел Александра Рубашкина в умении одномоментно, на высоком эстетическом уровне решить репортажескую задачу в многокадровом репортаже, рассказывающем о конкретном событии.



КРЫШИ СТОЛИЦЫ (ИЗ СЕРИИ)

Одним из таких событий было открытие памятника выпускникам московской школы, погибшим в годы Великой Отечественной войны. Возле скульптурной группы памятника собрались однокашники погибших, их престарелые, уже давно вышедшие на пенсию учителя, родственники, друзья, жители близлежащих арбатских переулков. В числе выступавших — автор памятника, единственный уцелевший на войне из десятиклассников, ушедших на фронт летом 1941 года. Событие торжественное, грустное, никого из тех, кто участвовал в нем, не оставившее равнодушным, — это не со слов очевидцев, это при взгляде на щемящую душу фотографию А. Рубашкина. Вот женщина, бывшая соученица, укладывающая цветы к ногам своего классного комсорга, вот мать одного из погибших, а вот старенькая учительница, конечно, помнящая всех своих выпускников 41-го года по именам. Вот сестры погибших —

у них уже свои сыновья солдатского возраста. А вот то, что мы называем «общим планом» — люди, много людей на фоне скульптурной группы, внимательно слушающих ораторов. И, наконец, лицо автора памятника в момент его выступления — лицо человека, каждое слово которого — клятва памяти, клятва верности друзьям, не вернувшимся с кровопролитной войны. Каждый из снимков мог бы прожить и самостоятельную жизнь, настолько он завершен композиционно, так явственно проступает в нем авторская мысль и так наполнен он авторским соучастием. Но вместе взятые, они — событийный репортаж, и в этом их новое качество, рожденное в минуты события, протекающего перед глазами репортера, события, не терпящего фальши ни в жизни, ни в фотографии. Считанные минуты... Репортеры, работающие «на событиях», знают, какого напряжения мысли, напори-



ОТКРЫТИЕ КОНКУРСА им. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

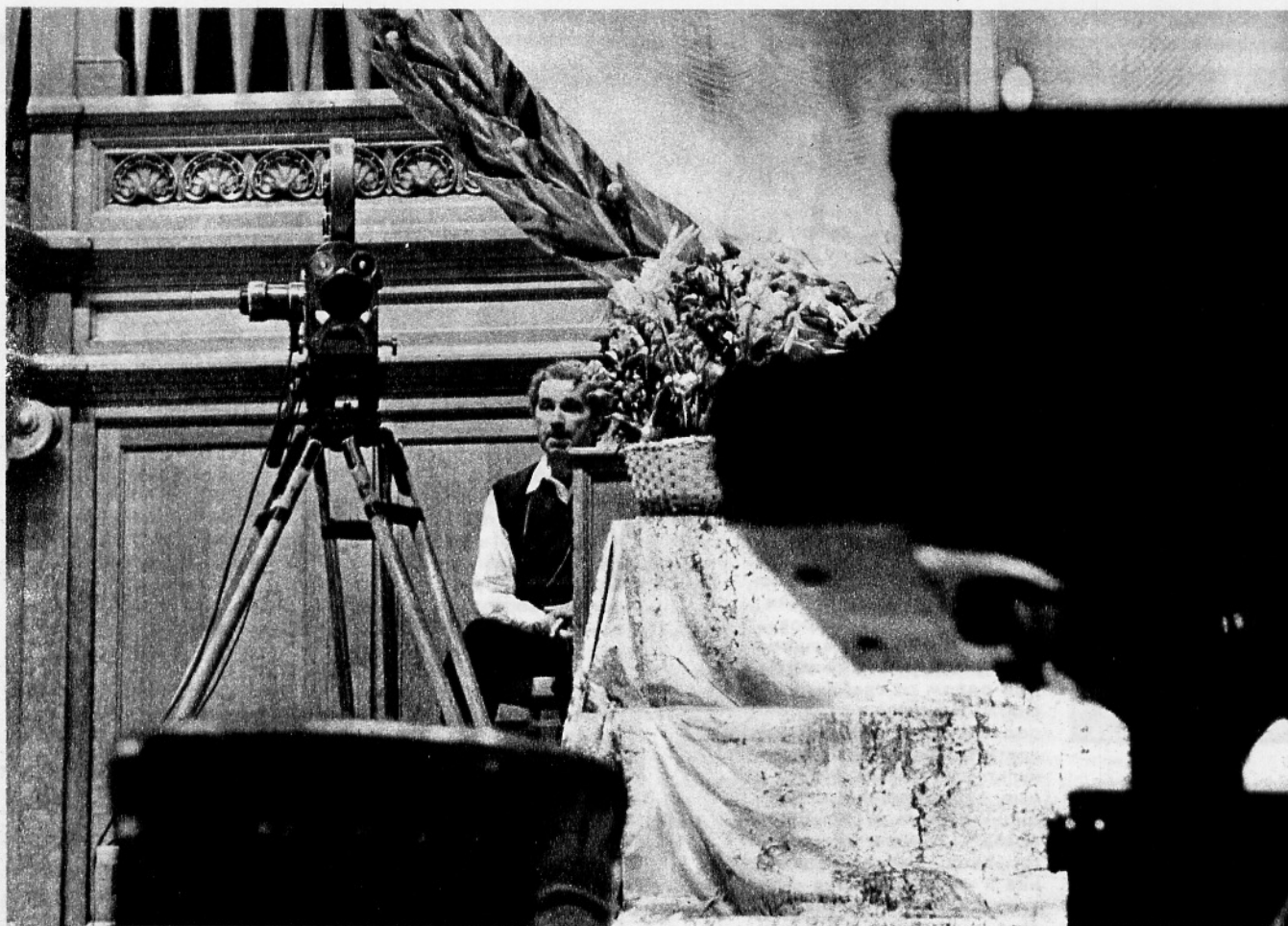
ФОТО АЛЕКСАНДРА РУБАШКИНА

стости и в то же время деликатности, умения стать как бы участником, а не только свидетелем, регистратором происходящего, требует событийная съемка. Отсутствие хотя бы одного из перечисленных качеств приводит к, возможно, и грамотной, но лишь протокольной, лишенной авторской индивидуальности съемке. Александр Рубашкин обладал всеми необходимыми данными для одухотворенного мышления и чувством репортажа, и в этом убеждает не только работа, о которой шла речь. Напомним еще об одном многокадровом репортаже, оставшемся в памяти не только коллег и соратников, но и тех, кто хорошо помнит «заглавный кадр», удостоенный престижной награды «Уорлдпрессфото». Речь идет опять-таки о событии, продолжавшемся весьма короткое время, но насыщенном драматически и эмоционально. На открытие мемориальной доски на

улице Альенде прибыла вдова погибшего президента Чили Ортенсиа Альенде. В кинематографическом монтаже общего и крупного планов репортажа, рассказывающего о событии, портрет О. Альенде, выступающей у микрофона, — безусловный смысловой и зрительный центр. Он решен на самом высоком уровне мастерства и закономерно получил широкое признание и как часть репортажа, и как самостоятельная, насыщенная глубоким содержанием работа. Но Александр Рубашкин умел не только идти за событием, моментально ориентироваться в обстановке и «кибернетически» вычислять ситуацию. Его острый глаз и оценивал обстановку панорамно, и вычленил детали, мимо которых спокойно, не шелохнувшись, проходили другие репортеры. И деталь начинала задавать тон, будить зрительскую мысль, включать ассоциативное мышление. С какой, без преувеличения,

сыновней любовью и уважением рассказывает А. Рубашкин о ветеранах войны в своем репортаже «Солдатский вальс». Танцуют пожилые мужчины и женщины — их много на площадке, но на снимке в центре «читаются» две женщины в гимнастерках военной поры. На следующем снимке — уже средний план, и хорошо видны выражения лиц, грустные, обращенные в прошлое, к воспоминаниям молодости. И еще один кадр — пожилая пара, голову мужчины едва заметно пересекает тонкий обруч слухового аппарата... Как много во всем этом души репортера-гуманиста, лирика. Во многих случаях А. Рубашкин был далеко не единственным репортером на том или ином событии. Порой ему приходилось испытывать на себе серьезный прессинг. Коллеги, среди которых были и его уже маститые соратники, и те, у кого он учился азам художественного репорта-

жа, оказывались очень серьезными соперниками. Но вот прошло время, в ретроспективных разделах фотовыставок и альбомных публикациях мы видим репортажи самых разных авторов о трагическом событии — похоронах Юрия Гагарина. И вероятно, одна из самых запоминающихся, тревожащих нашу скорбную память — работа А. Рубашкина. Сегодня, обращаясь к творчеству талантливого фотомастера, еще раз можно убедиться в том, что его репортажи — яркая страница отечественной фотожурналистики, достойная не только внимания нынешней молодой репортерской когорты, но и серьезного теоретического осмысления.



АНТРАКТ

МАНЕКЕНЩИЦА



Цвета праздника



У этой книги * есть подзаголовок: «Рассказы о народных праздниках». Раскройте ее, и у вас появится возможность побывать на двенадцати самых разных народных торжествах, которые своими корнями уходят в глубину веков. Праздничный круг начнется с таджикского весеннего Навруза, продолжится в дагестанском селении Кубачи, где встречают праздник Воды, потом в Карпатах, где в последний день весны провожают пастухов на полонины. Русский Семик с его обрядами вы проведете в Калининской области; праздник кумыса Ысыях, связанный с культом коня — в старинном якутском селе; в самый длинный в году день — Янов окажетесь у костра в Латвии, на Горку отведаете шаньги на Печоре; побываете на знаменитой Сорочинской ярмарке... Хотя в этой книге большое место занимает текст — подробный рассказ о национальных особенностях народных праздников, но разноцветье из 150 слайдов, снятых автором текста в разных концах нашей страны, дает право назвать издание и фотографическим. Имя автора «Песни жар-птицы» Александра Миловского известно многим по публикациям в газете «Советская культура», в журналах «Вокруг света», «Огонек», «Советская женщина», «Отчизна». Он —

один из ведущих рубрики «По странам и континентам» в телевизионном Клубе путешественников, автор книг о народном искусстве, вышедших в разных издательствах страны и адресованных советскому и зарубежному читателю. Примечательно, что все очерки и книги Миловского иллюстрированы им самим. А. Миловский, работая над «Песней жар-птицы», поднал большой исторический и этнический материал, использовал в качестве иллюстраций фотопропродукции гравюр, картин мастеров прошлых веков, посвященных праздникам. Помещенные рядом со слайдами, снятыми в наше время, они подчеркивают преемственность традиций народной культуры. «Терять духовные, художественные традиции народа мы не имеем права, — говорит автор книги, — ведь именно уважение к ним называется патриотизмом, с него начинается в нас чувство Родины». Многие произносят похожие слова, но далеко не у всех за ними стоит дело. Выдержала три издания и стала библиографической редкостью книга Миловского «Скачи, добрый единорог», посвященная редким народным промыслам и тем, кого на Руси издавна называли «мастер золотые руки». Сделала свое доброе дело и «Песнь жар-птицы». Рассказ о праздниках дал возможность некоторым из них «легализовать». Ведь не секрет, что еще недавно исключалось любое упоминание в печати, к примеру, о колядках или святах. Давно вошло в обиход такое понятие, как авторская песня, когда и текст и музыка написаны одним человеком. Если позаимствовать эту терминологию, то можно сказать, что фотографии журналиста Миловского не только добавляют краски «авторской» книге, но и выполняют наравне с текстом социальную функцию.

Г. ЕРГАЕВА

«День как жизнь»

Министерство культуры СССР, Всероссийский научно-методический центр народного творчества имени Н. К. Крупской, журнал «Советское фото» и галерея «Сикоф» [Италия] объявляют всесоюзный фотоконкурс «День как жизнь».

Основная цель конкурса — создание коллективного фоторассказа о повседневной жизни советских людей, о наших достижениях и проблемах сегодняшнего дня. Его особенность заключается в том, что все фотографии должны быть сняты в течение одного дня — 10 июня 1988 года и поступить в Оргкомитет не позднее 1 июля. К участию в конкурсе приглашаем всех профессиональных фотографов и фотолюбителей Советского Союза. Выставка, которая будет составлена из лучших конкурсных работ, должна воссоздать обобщенный образ советского человека — нашего современника, показать его жизнь во все периоды от рождения до смерти, со всеми радостями и печалью, буднями и праздниками. Конкретизировать направление ваших творческих поисков поможет перечисление основных разделов будущей выставки:

МИР ВХОДЯЩЕМУ (молодая семья, беременность, родильный дом, счастье материнства).

ПЕРВЫЕ ШАГИ (мир детства от первых проблесков сознания до первых шагов, первых открытий мира природы и человека).

ОТРОЧЕСТВО (школьная жизнь, пионерские лагеря, походы, спорт, радости и обиды, дружба и первая влюбленность).

ЮНОСТЬ (вступление во «взрослую жизнь», выбор пути, постижение профессии в техникумах, институтах, художественных училищах, первое рабочее место, молодежный досуг в клубах и дискотеках, спорт, туризм, самодеятельное творчество).

ТРУДОВЫЕ БУДНИ (радость и «пот» самых разных профессий — рабочие, крестьяне, ученые, артисты, спортсмены, воины).

ДУХОВНАЯ ЖИЗНЬ (люди всех поколений в библиотеках, музеях, театрах, концертных залах; человек и религия).

ДОМ ЧЕЛОВЕКА (сельский и городской дом, приметы и атрибуты повседневной жизни, быт семей разных национальностей).

БЕДА (ссора, болезнь, авария, суд, развод...)

ПРАЗДНИК (семейные и общественные торжества, народные гуляния, фольклорные праздники).

СТАРОСТЬ (счастье и трагедия старости — семья, внуки, одиночество, дом престарелых, смерть человека).

ЛЮБОВЬ (зарождение чувства, счастье, рождение семьи).

Победители конкурса в каждом из разделов будут отмечены дипломами и призами общественных организаций. 350 работ, наиболее ярко раскрывающих конкурсные темы, войдут в экспозицию, которая будет демонстрироваться в Италии и других зарубежных странах. Предполагается также издание фотоальбома-каталога выставки. На конкурс принимаются черно-белые и тонированные фотографии размером от 24×30 до 30×40 см, выполненные в любой технике, не наклеенные на картон. Количество снимков на разные темы — не ограничено. На обороте каждого отпечатка должны быть указаны ваша фамилия, имя, отчество, домашний адрес, телефон, принадлежность к фотоклубу (если вы являетесь его членом), а также краткая информация о том, что и где снято. В целях рекламы выставки просим присылать контрольные отпечатки работ форматом 18×24 см. Просим обеспечить надежную упаковку фотографий, так как она будет использована и для возврата авторам работ, не принятых на выставку.

Фотографии следует направлять бандеролью по адресу: 121019, Москва, а/я 95, Отдел кинофотоискусства, фотоконкурс «День как жизнь».

* Миловский А. С. Песнь жар-птицы. — М.: Дет. лит., 1987.

Ирина Стин Чистосердечное признание



И. СТИН, А. ФИРСОВ

Многие годы мы с мужем и соавтором Анатолием Фирсовым занимаемся «книгоделанием». Если посмотреть с одной стороны на это производство, то может оно показаться занятием вольным (ведь не вешать номерок!), сравнительно простым (а как же — кадроплан — в руках, сценарный план — пожалуйста! А там — все: и состояние природы предсказано, и луч света — куда ему упасть, и крупности плана, предполагаемого сюжета) и, наконец, хлебным! Надо же — тысячи, небось, три за книгу могут отхватить!

Но так думают простаки и бухгалтеры. Последние, правда, простакам не чета — это такие специалисты, что и фотографию знают лучше нашего. Близорукость же их определяется как раз — и именно — непониманием нашего дела, они видят только ведомость... Один из таких бухгалтеров где-то и когда-то решил, что фотографию он прекрасно знает, сам «чикает» и даже внук снимает. Стало быть, то, сколько мы можем снять в день (!) сюжетов, какую, так сказать, «выработку» осилить, — это все тот дядя знал. Давно это было. И дядя, наверное, давно уже на пенсии, удочкой рыбу ловит. Работать же нам приходится

сегодня. А нормативы, расценки — старые, дядины...

Но не ради денег книгу делают и не ради них работают фотографы. Искусство для того и существует, чтобы кормить духовно, обогащая душу не только будущего зрителя, но и самого создателя. Фотография — она тоже искусство и, как всякое искусство, жертв требует!

Вот, например, нацелились мы на книгу о Есенине. Коллега, друг наш, который делал эту тему много лет назад, сказал: «Ребята, это бесплатная работа! Не беритесь за нее. Чтобы этой теме отдать должное, надо работать там — год! Гостиница, питание, разъезды... Это же год вкалывать вдали от дома!»

Но ведь это Есенин — поэзия, деревни, просторы, реки, небеса... Как отказаться? И мы ринулись — как и предыдущие двадцать два раза! Была не была! Книга-то, главное, будет!

Если же рассказывать о творческом процессе, то он протекал довольно традиционно: солнце не светило тогда, когда оно было нужно, засуха в то лето совершенно не пустила в рост травы, цветы не могли расцвести, осень наступила ранняя, а зима

ФОТО ИРИНЫ СТИН, АНАТОЛИЯ ФИРСОВА

СИННИЕ СНЕГА РОССИИ







РУССКАЯ ДОРОГА



ПОСЛЕДНИЕ ЛИСТЬЯ

была совершенно бесснежной. В результате же весной не было никакого и разлива, а, по мысли редакции, нужна была символическая картина ломки (мощные льдины толпятся, наседа друг на друга), отображающей переломное состояние есенинских времен. Пришлось ехать на Оку же, да в другие ее пределы, чтобы (надо же еще угадать, успеть! Бывает, что и ночью лед пройдет) снять этот сюжет. Мы и сами понимали, что без полководца книга будет неполной, — нам все вспоминались есенинские слова: «Я более всего весну люблю. Люблю разлив стремительным потоком, где каждой щепке, словно кораблю, такой простор, что не окинешь оком...» Да, номерок мы, конечно, не вешали, но работали каждый день — от света до света. И, думаете, все время снимали? Ходили, дорогой читатель, ходили. По грязи в сапогах, по полям, склонам и дорогам, чтобы найти природу такой, какой видел ее Есенин, какой он ее мог застать, порадоваться и изумиться, опечалиться или задуматься.

В самой деревне, где он родился, надо было суметь избежать разрушений и... электрификации! Может быть, человеку без фотоаппарата эти слова покажутся непонятными, но тот, кто уже взял в руки камеру, миглом поймет, о чем идет речь. Невероятное, неправдоподобное столбостояние, опутанность проводами преследует каждого снимающего, если только он увидит что-нибудь в видоискателе. Если не увидит — при проявке все разъяснится! Общие виды села были испорчены неизменно возникающей кирпичной трубой, торчащей в самом его сердце — рядом с музеем! С любой стороны она виднелась и наставляла на том, чтобы быть главной вертикалью и средоточием всех линий. Надо было ее «прятать». Даже с вертолета, разрешение на который мы получили с большими усилиями, глаз наткался на столбы и трубу.

Исходив всю Рязанскую область, объехав и облетав ее, осветив все-таки все времена года, поискав девушек для вечернего деревенского праздника, найдя лошадей для «ночного», дожидаясь заката над реками, снимая туманы и раннюю луну в небесах, мы, проникаясь духом здешних мест, хотели, чтобы книга наша пропахла лесом, полями, дождями и чтобы казалось, что Есенин тут где-то, рядом или даже, что он подрастает среди белоголовые рязанских мальчишек.

И книга вышла в свет. Называется она «На земле, мне близкой и любимой». А потом, в Константинове, на родине Есенина, был праздник поэзии! Юбилей отмечался широко, щедро, радостно. На крутом берегу Оки соорудили сцену. Стихи, усиленные микрофоном, летели над головами тысяч людей, над Окой, голубевшей изгибом прямо за сценой, и директор музея, много лет ждавший и много трудившийся для этого дня, счастливо, срывая голос, закричал: «Вот, наконец! Свершилось!»

Это был счастливый, светлый день. К вечеру разъехались все, кто мог и кому было на чем. А в гостинице, жалая пилигримов, пришедших поклониться Поэзии, установили раскладушками коридор, чем могли застелили. Но, думаете, люди спали? До зари, подогревая чай, волнуясь и спеша, шепотом читали стихи, цитировали письма, проживая заново жизнь любимого поэта... Какая благостная тишина, какое благородство душ и как все было чисто! Вот, дорогой читатель, как пробегает жизнь фотографа, которому надо сделать книгу. Прими наше чистосердечное признание. А в чем же? Да в любви к фотографии! И хорошо на душе, и жизнь катится, мчит, задавая новые задачи, суля новые встречи и труды...

Для тех, кто хочет более подробно ознакомиться с техникой и приемами съемки пейзажей в различное время года, предлагаем комментарии авторов к снимкам.

«Купание облаков». Весна, как и осень, часто привлекает к себе внимание фотографов возникающим в природе противоборством различных сил и стихий: тепло спорит с холодом, свет — с мраком, сильный ветер сменяет затишье, яркое солнце приходит на смену дождю. Подобное отражено и в этом, на первый взгляд, спокойном сюжете. Главный «герой» снимка — весенний пруд, наполненный талой холодной водой. В нем, как в зеркале, отразились облака, берег, деревья с мелкими молодыми листочками. Съемка пруда проводилась с верхней точки около часа дня. Камера — «Роллейфлекс» (6×6 см), объектив — «Тессар» 3,5/75 мм. В момент съемки было достаточно светло, но солнце временами закрывали тучи. Так как водная поверхность занимала значительную часть кадра, экспозиция (диафрагменное число — 11, выдержка — 1/60 с для пленки «Кодак Эктахром-64 Профессонал») выбиралась по наиболее светлым участкам, чтобы передать световые блики на поверхности воды. В это время земля освещалась суммарным отраженным светом облаков, воды и прозрачно-зеленоватой листвы деревьев. Равномерность освещения сравняла тени и смягчила контраст. Игра же света, солнечных бликов на поверхности воды и ее живое движение должны, как нам кажется, подчеркнуть радость и удивление перед чудесным пробуждением природы.

«Синие снега России». Только что отбывала метель. Печально и одиноко стоит среди сугробов занесенная снегом изба. В этот зимний тревожный день солнце на небе — случайный гость и может скрыться каждую минуту. Для усиления впечатления съемка проводилась длиннофокусным объективом с нижней точки, что позволило максимально увеличить сугроб на переднем плане кадра и приблизить избу. При обычной съемке подобного результата достичь бы не удалось. Камера — «Хёрзман» (6×9 см) с объективом 5,6/180 мм, пленка — «Кодак Эктахром-64 Профессонал», диафрагменное число — 16, выдержка — 1/30 с. Эффект морозной «лунной ночи» был достигнут с помощью конверсионного холодного синего светофильтра — В6 («Лингоф»). Сине-сиреневые тональные цветовые сочетания, надеялись авторы, придадут снимку таинственность и сказочность.

Этот снимок в 1987 г. был награжден золотой медалью на международной выставке Союза советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами, посвященной 70-летию Великого Октября.

«Утро в лесу». Густой туман окутал деревья и кустарники в осеннем лесу. Первые лучи солнца, робко пробиваясь сквозь листву, не в силах разогнать его. Но вот случайный луч выхватил из тумана желтеющую ветку рябины и, осветив, словно «оживил» ее. Заиграв под солнечными лучами, она стала смысловым центром кадра. Съемка проводилась малоформатной камерой «Никон F». Объектив «Никкор-F» 2,5/105 мм позволил несколько приблизить ветку и непосредственно на нее произвести наводку на резкость. Пленка — ISO 64/19°, диафрагменное число — 9, выдержка 1/60 с. Задний план кадра получился размытым, и ветка словно отделилась от него, приобрела объемность. Нарастающая нерезкость заднего плана еще больше усилила эффект туманного утра. Низкие лучи осеннего солнца и желтеющая листва дали теплые рефлексы, которые смягчили изобра-

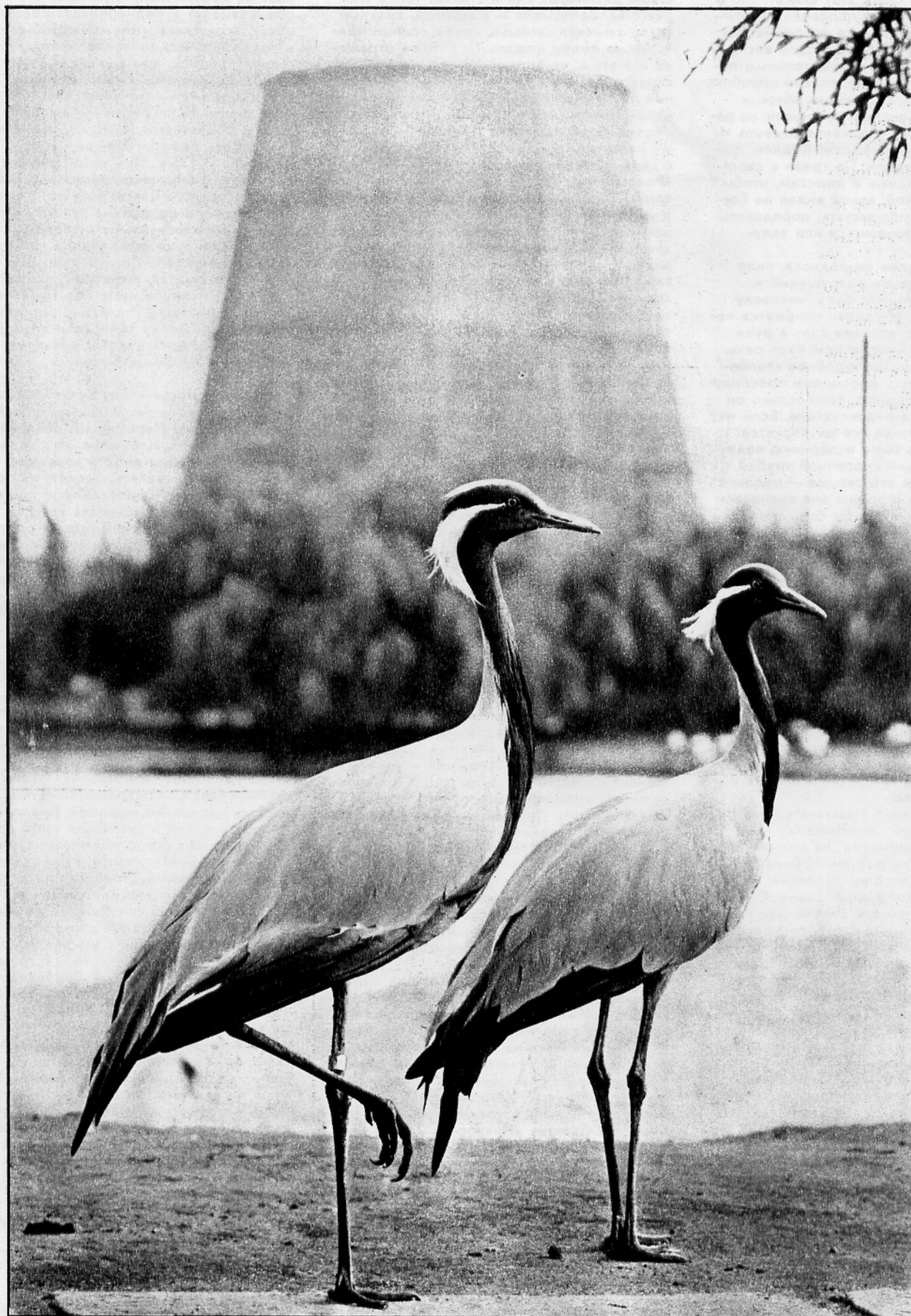
жение. Поэтому при этой съемке утепляющий фильтр не понадобился.

«Милый май». Весна на родине Есенина. На крутых берегах Оки, сплошь покрытых цветущей черемухой, девочки плетут из желтых одуванчиков первые в этом году венки. Солнечный свет словно просеивается сквозь молодую листву деревьев, делает их объемными, «пушистыми», ярче обрисовывает и подчеркивает рельеф местности, игру света и тени. К сожалению, в полиграфическом воспроизведении многое потерялось, но на слайде — все жило: на солнце светится каждая травинка, просвечивают платья девочек... Съемка произошла около 11 часов утра. Камера — «Хёрзман» с объективом 5,6/90 мм, пленка — ISO 64/19°, диафрагменное число — 9, выдержка — 1/125 с. При такой съемке небо, снятое против солнца, несколько проиграло и потеряло в цвете, но зато придало изображению ощущение присутствия воздуха, света и осязаемости теплого летнего дня. Применение оттененного или голубого фильтров привело бы к нарушению естественного распорядка световых соотношений: в контражуре небо без туч всегда выглядит выцветшим, белесым. Для подчеркивания ощущения теплоты майского солнечного дня использовался светло-розовый фильтр L-1A («Зенза Броника»).

«Русская дорога» — это любимый сюжет многих художников. Для съемки выбрана поздняя осень. Порывистый осенний ветер ненадолго утих. Набухшие от дождя тучи плотно обволокли небо и только на горизонте дрожит, светяся, последняя полоска света, надежды. Чувствовалась предельная, трагическая напряженность во всей окружающей природе, сбившихся в одну стайку березках. Все пространство заливал голубовато-зеленый сумеречный рассеянный свет. Съемка велась камерой «Роллейфлекс», объектив — «Тессар» 3,5/75 мм, пленка — ISO 64/19°, диафрагменное число — 5,6, выдержка — 1/30 с. Чтобы смягчить цветовые контрасты и придать монотонность изображению, был при съемке использован теплый светло-оранжевый фильтр P1,5 («Роллей»). Для всего снимка характерны темно-серые и зеленоватые сочетания. Время съемки — около пяти часов вечера.

«Последние листья». Поздняя осень. Листья опали и вдали, на островах пожухлой травы, пасутся несколько лошадей. Выдался на редкость яркий и тихий для этого времени года день. Но скоро примчатся тучи и укроют небо. Миг покоя и тишина подчеркивается спокойной стоящими на заднем плане кадра лошадьми. Счастливая пауза в природе перед неизбежными тревогами поздней осени. Солнце скрыто за березами. Съемка проводилась в сильном контражуре, что придало некоторую графичность снимку. Камера — «Роллейфлекс», объектив — «Тессар» 3,5/75 мм, пленка — ISO 64/19°. Правильно выбранная по земле экспозиция (диафрагменное число — 11, выдержка — 1/60 с, середина дня) позволила не «завалить» длинные тени и стволы берез на переднем плане снимка. При этом небо стало светлее и воздушнее, чем было на самом деле. Таким образом при съемке удалось избежать повышения контраста изображения и уравновесить все компоненты кадра без потери игры теней и света.

«Фотоплакат»



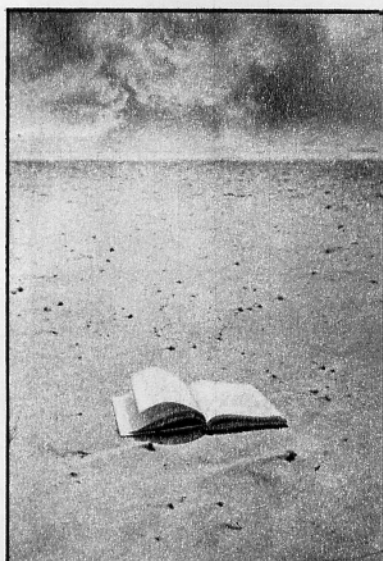
В. ДОРОХОВ
(ЛЕНИНГРАД)
СОХРАНИМ!

Выбрав данную тему для конкурса, редакция в известном смысле пошла на риск. Мы, конечно же, знали, что фотоплакат у читателей — жанр малопопулярный, но не подозревали, что настолько непопулярный. Предугадывали, что снимков поступит немного, но не предполагали, что совсем чуть-чуть. Надеялись, что хотя бы тематика будет разнообразной. Увы...

Почти все снимки уложились в три стопки: экология, никотин, алкоголь. Но дальше наивного иллюстрирования общеизвестных истин большинство авторов не пошло.

Обычно плакат — это броская, снайперски точного попадания публицистика. Набат, колокол, лозунг. Но мы решили отметить первой премией ленинградца В. Дорохова за нетрадиционное, лирическое решение плакатной темы.

Здесь музыкальный инструмент фотографа не труба, а скорее, скрипка. И тем не менее это — плакат.



С. КИРИЛЬЧУК
(НОВОСИБИРСК)
НАМ НУЖЕН МИР!

С. КИРИЛЬЧУК
ХОТЯТ ЛИ РУССКИЕ ВОЙНЫ?..

И. УЛЬКО
(АНАПА)
ПОКИНУТА...

В. ТИЩЕНКО
(ОМСК)
НЕ ПАСИ У ГНЕЗД!

В. ШОРОХОВ
(ДУШАНБЕ)
ВУЛКАНЫ XX ВЕКА

А. СМЕРДОВ
(ХАБАРОВСК)
НЕ КУРИТЕ!

Георгий Колосов **Монокль на малоформатной камере**

ПОРТРЕТ Л. К.



Цель настоящей статьи — выявить некоторые изобразительные принципы pictorialной фотографии и, если можно так выразиться, «пересадить» их на современную техническую почву. Напомню, что это направление получило развитие в светописси начала века. Возникло оно как альтернатива натурализму и трактуется как «подражание живописи». Все, однако, не так просто.

Любое искусство начинается там, где начинается форма, и никакая «документальная природа» не освобождает от этого фотографии. Дело художника — пластическое переосмысление действительности, композиция. Но для фотографа — какими средствами?

Основной трудностью создания фотографической композиции (и поводом для отрицания фотографии как искусства) является ее прямая оптическая связь с натурой. Преодолеть натурализм, не разрывая эту связь — вот та задача, которую приходится решать фотохудожникам.

Композиция с точки зрения восприятия — это порядок рассматривания элементов внутри целого. Не останавливаясь на очевидных возможностях такого соподчинения (среди которых первая — соотношение яркостей), сразу скажу о главном противоречии фотографической формы, казавшемся светописсам 900-х годов неразрешимым в традиционной технике. Речь идет об излишней, нарушающей целостное восприятие, противоестественной детализации — свойстве резкой оптики, созданной сразу же за изобретением фотографии и к началу века уже весьма совершенной. Здесь уместно вспомнить, что в это время подробный рисунок в живописи, казалось, навсегда был изгнан из числа ее добродетелей. Беру на себя смелость утверждать, что все усилия фотохудожников, направленные на разрушение традиционного резкого рисунка, прилагались вовсе не ради «подражания». И по сей день они имеют целью привести в соответствие целое и деталь. А путей к этому уже тогда обозначилось два. Первый — применение некорректированных (позднее — специфически корректированных) объективов, детализирующих менее подробно. Второй — реализация позитивных процессов, сама технология которых обобщала рисунок. Прежде чем скажу, каким образом, выясним — ради чего.

Самое сложное произведение природы — человек, са-

мый сложный объект искусства — лицо человека. Для образного его раскрытия великие живописцы интуитивно «вычисляли» ограниченный набор внешних признаков, превышение которого смазывает образ. Рембрандт, Леонардо, Эль Греко, Рафаэль передают четко глаза, губы, абрис носа и контур лица и весьма общо лепят его объемы. Ничто другое в лице не детализируется, так как воспроизведение фактуры кожи мешает восприятию лица.

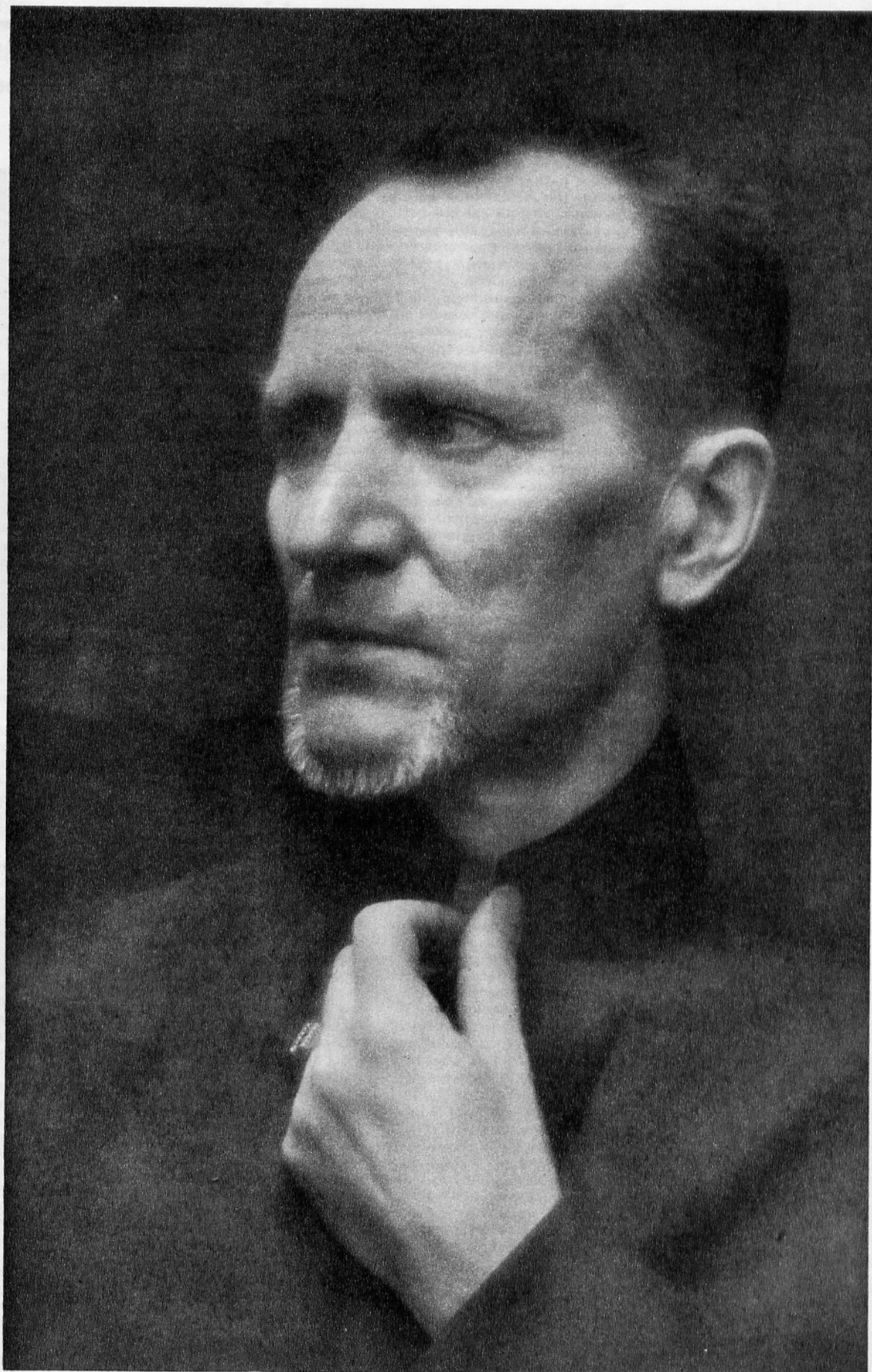
Я намеренно обращаю внимание читателей на жанр портрета, куда фототехника приносит максимум пластических нелепостей, причем не только из-за резкости, но и из-за ее малой глубины. Избавиться от них оптическим путем, как ни странно, очень легко, применяя моноколь* или любой другой объектив, обладающий сферической аберрацией.

Не входя в технические подробности, попробую объяснить ее изобразительные свойства. Светлая точка на темном получается светящейся, ореолом подавляя соседние черные точки; соответственно на светлом фоне подавляется темный штрих, и тем сильнее, чем выше перепад яркостей. В результате тают электрические провода на фоне неба, морщины на ярко освещенной щеке и т. п. Пока мы не концентрируем внимания, наше визуальное восприятие обращается с мелкими деталями точно так же.

Важно понять принципиальное отличие моноколя от расфокусированного анастигмата. Последний вообще не дает контурной резкости, необходимой для отчетливого восприятия изображения, тогда как у моноколя граница светлого и темного, несмотря на ореол, всегда обозначена.

Остается добавить, что незначительно изменяя диафрагму**, можно легко получить и туманный импрессионистский этюд, и совершенно ясную, в меру детализированную картину, реалистичную настолько, что ее живое пространство вытягивает в себя почти как стереопара.

Мягкорисующие объективы — моноколи и не моноколи, фирменные и самодельные, в 10—20-е годы разошлись по всему миру и при всем различии оптических схем «рисовали» прежде



* Моноколь — однолинзовый объектив, по форме обычно мениск — вогнуто-выпуклая собирательная линза.

** Возле значения 1:4—5,6 в зависимости от формы линзы; дальнейшее диафрагмирование может превратить моноколь в неплохой анастигмат.

ФОТО ГЕОРГИЯ КОЛОСОВА

ВИКТОР АГЕЕВ

В честь 150-летия фотографии

всего с помощью сферической аберрации*. Они служили едва ли не всем жанрам и применялись не только в фотографии, но и в кинематографе. Наши соотечественники особенно преуспели, употребляя их для съемки пейзажей.

Позитивные процессы на солях хрома** — другой путь к созданию фотокартины. По сравнению с работой на бромистой бумаге они чрезвычайно сложны и трудоемки и интересуют нас только своим воздействием на рисунок. Отличаясь по технологии, они имеют общее свойство — наложение зернистого растра, для гущи — настолько грубозернистого, что никакой «протар» или «дагор»*** узнать под ним уже невозможно. Наложение растра — самый обычный прием современной фотографии, поглощающий детали, огрубляющий тона и повышающий глубину резкости. Вспомним теперь, что печатать в начале века, как правило, велась без увеличения, контактом, и собственное зерно негатива было на позитиве незаметно. И еще: глубина резкости нормальной оптики для такого формата не могла быть большой, а «широкоугольники» художники игнорировали.

Работы на солях хрома не избежал ни один из наших классиков-пикториалистов, а сочетание оптического и «позитивного» обобщения особенно характерно для Н. П. Андреева, пожалуй, самого тонкого из всех русских фотографов-пейзажистов. Применение монокла на малоформатной камере автоматически соединяет оба пути к обобщенному изображению, так как кроме оптического эффекта в рисунке присутствует регулируемый (подбором пленки и проявителя) растр от многократного увеличенного зерна негатива. Другое принципиальное преимущество малого формата — в большой глубине резкости короткофокусных линз.

* Второе, меньшее слагаемое мягкого рисунка — снижающий контурную резкость хроматизм (спектральное расщепление белого света). Необходимость умеренного его присутствия ощущается на примере свободных от него современных мягкорисующих систем, предназначенных для работы с цветом, таких как «Мамия-секор» для «Мамии РВ67». По сравнению с моноклем их подробный рисунок менее живописен. Гиперхроматы 20-х годов, основанные на избыточном хроматизме, широкого признания не получили.

** Имеются в виду только гуммирабиновый и масляный процессы во всех модификациях. Подробно см. в книге П. В. Клепикова «Позитивные процессы на солях хрома». Госкиноиздат, 1938 г.

*** Первые анастигматы Цейсса и Герца, 1890 и 1892 гг. соответственно, вычислители Рудольф и Хег.

Прежде чем назвать жанры, где эта техника наиболее употребительна, обращая внимание на внешнюю сторону сюжетов, пригодных для интерпретации моноклем. Обладая «живописным мышлением», монокл не обладает «графическим», его язык — язык не штрихов, а пятен, и лучше всего он рисует светлое на темном. Иными словами, желательнее придавать смысловому центру световой акцент, что, кстати, является первым композиционным принципом светописа. Обратная картина — темное на светлом — тоже, разумеется, возможна, но в ограниченном диапазоне яркостей. Чисто тональную картину умеренно мягкий монокл воспроизводит не хуже любого анастигмата.

Портрет погрудный и крупнее — та область применения, где целесообразность монокла очевидна с первой пробы. Причины я уже называл, но к тому, что было сказано об опыте живописцев, следует важное добавление. Пластическая цельность лица сохраняется лишь в классической проекции, в переводе на фотографический язык при $f=90-126\text{ мм}^*$ (любителям ракурсов лучше 135-150 мм). Монокл, соответствующий этому условию, способствует удивительным открытиям. Годами знакомое лицо, с которого «стерлись случайные черты», вдруг видится типичным представителем другой эпохи и другой культуры. За девять лет пуританской верности этому инструменту я так и не смог привыкнуть к подобным преобразованиям. Среди прочего выделю еще вот что: монокл благородно щадящий в женском возрастном портрете, но передаст любую экспрессию, если она заложена в лице и подтверждена светом. Портрет другого плана — поколенный или в рост — требует точно дозировать мягкость рисунка и зернистость негатива, чтобы не потерять моделировку лица. И здесь обнаруживается парадоксальная с традиционной точки зрения тонкая опительная способность монокла, наиболее эффективная в пейзаже.

Говоря о пейзаже, придется разрушить еще один традиционный стереотип — предвзятый. Максимально возможный полевой угол монокла примерно вдвое (!) больше того, каким его ограничивают оптики в справочниках и журнальных пуб-

ликациях*. То есть это отнюдь не только этюдный инструмент для лаконичных композиций, ему доступны современное напряжение пространства и картинная широта с тщательной разработкой многих планов. Вопрос «А зачем для этого монокл?» отпадает при взгляде на его рисунок: живой снег (опять «живой»), живая древесина старого сруба, живая трава и т. д. Согласитесь, при всем многообразии направлений пейзажного жанра задача вызвать у зрителя ощущение живой природы, создать эффект присутствия остается первой и самой сложной**.

Для натюрморта монокл хорош так же, как и для пейзажа, а в жанровой фотографии применим там, где не требуется подробной характеристики многих действующих лиц и где основа сюжета — какое-то одно действие или движение. При работе с моноклом негативный и позитивный процессы не имеют технических особенностей, но тональная культура позитива, по сравнению с принатой сегодня, должна быть принципиально иной. Никакой оптический рисунок не сделает картинной фотографию, где провальная полиграфическая чернота широко соседствует с пустотой белой бумаги. Гармония тонов — предмет, которому можно и нужно учиться всю жизнь, ближайший здесь ориентир — переход на более мягкие позитивные материалы и осторожное использование поверхностных ослабителей для изменения световых акцентов.

Та фотографическая форма, которую я предлагаю, разработана с единственной целью: приблизить рисунок изображения к визуальному восприятию природы. Поэтому я не рассматриваю съемку моноклом как частный технический прием. Предлагаю, что монокл на малоформатной камере — это самый естественный инструмент художественной фотографии, когда перед автором стоит задача выявить скрытую сущность вещи, природы и человека. Описание оптических принципов, лежащих в основе отчетливого мягкого рисунка, и общедоступные конструкции рабочей линейки объективов читатели найдут в следующей публикации.

* До 75°, вопреки, например, Н. Забавину «Портретная фотографическая оптика», Гизлегпром, 1934 г.

** Эффект, о котором я говорю, читателям придется принять на веру, поскольку полиграфическое воспроизведение в «СФ» (№ 5, 1987 г.) подтверждает только наличие того или иного сюжета.

Международная организация журналистов (МОЖ), Международная федерация журналистов, Союз венгерских журналистов при участии «Уорлдпрессфото» и «Интерпрессфото» в честь 150-летия изобретения фотографии организуют международную фотовыставку-конкурс. Проводится она под патронажем Информационного бюро Совета Министров ВНР. На выставку принимаются репортажные фотографии без ограничения сроков их создания. Цель ее — продемонстрировать успехи пресс-фотографии и помочь оценить ее место в современном мире.

Темы работ, принимаемых к участию в выставке-конкурсе: человек и труд; политические деятели нашей эпохи; человек и спорт; наука, культура и образование в современном мире; туризм и путешествия в жизни людей; влияние войн, голода, стихийных бедствий и природных катастроф на жизнь человечества; губительные воздействия на человека алкоголя, наркотиков и т. д.; борьба человечества за охрану окружающей среды.

На выставку принимаются черно-белые и цветные репортажные фотографии или серии. (Диапозитивы не принимаются.) Серия не должна превышать 8 снимков. Формат снимков — по короткой стороне не менее 24 см, по длинной — не более 40 см. Количество их не ограничивается. Просим также прислать для включения в каталог контрольные отпечатки (18×24 см).

На обратной стороне фотографий следует указать имя, фамилию, страну, адрес и место работы автора, а также название снимка. Представляя фотографии на конкурс, фотограф подтверждает тем самым свое авторское право на них и дает согласие на использование фотографий организаторами для рекламы выставки. Присланные фотографии не возвращаются и переходят в собственность музея-организатора.

Награды:

Главный приз — 3000 долларов и приглашение на Будапештский весенний фестиваль искусств и открытие выставки; между авторами других наиболее удачных работ будут распределены премии на общую сумму 7000 долларов, а также медали.

Срок присылки конкурсных работ — до 1 октября 1988 года. Адрес: Welconepress, 1149 Budapest, Angol utca 22. Hungary.

Советские участники могут также направлять свои работы до 1 сентября по адресу: 121019, Москва, Гоголевский бульвар, 8, Всесоюзный центр фотожурналистики, с пометкой — «150 лет фотографии». Эти работы будут централизованно отправлены в Будапешт. Выставка откроется в мае 1989 г.

Владимир Никитин Опередив время



ВЕСНА 1942 ГОДА

Несколько лет назад, собирая материал о военных фотокорреспондентах для передачи «Ракурс», которую вел на Ленинградском телевидении, я обратил внимание на снимок в «Блокадной книге»: две невероятно истощившие женщины и девочка лет пяти переходят улицу. Яркое солнце заливает мостовую, и три фигурки четко выделяются — у девочки неправдоподобно тонкие ножки с уродливо раздувшимися коленями, да и у той женщины, что помоложе, они чуть толще палочки, на которую она опирается. Сегодня этот снимок известен многим — он помещен в видном месте в Музее истории Ленинграда.

Эта простая бесхитростная фотография стала одним из символов ленинградской блокады, хотя в ней нет явных атрибутов войны — они как бы «за кадром», но мы их ощущаем каким-то шестым чувством. Сила снимка — в суровой правде. Глядя на фотографию, остро осознаешь весь ужас поис-

тине бесконечных девяти-сот блокадных дней. Спустя много лет авторы «Блокадной книги» Алесь Адамович и Даниил Гранин отыскивали людей, запечатленных на этом снимке. Рассказ их — о суровой зиме сорок первого — сорок второго годов — тяжел и трагичен: старшую дочь В. Опаховой — Лору на почве дистрофии разбил паралич. Несколько месяцев не поднималась она с постели, а когда чудом встала на ноги, соседи ее не узнали — все считали, что ее давно нет в живых. И тогда доктор велел ей ходить, много ходить. И они втроем, поддерживая друг друга, бродили по городу, пока хватало сил... В одну из таких прогулок где-то в районе Невского их и сфотографировал фотокорреспондент. Как удалось установить, это был Василий Гаврилович Федосеев, фотокорреспондент Ленинградского отделения ТАСС. Я познакомился с ним в начале шестидесятых годов. Потом еще несколько раз

видел Федосеева, и всегда вокруг него разгорался спор — неизменно на фотографические темы. Подсознательно я чувствовал, что есть в нем нечто, отличающее его от всей нашей шумной фотографической братии, но по юношеской недальновидности не сошелся с ним ближе. Сейчас я об этом безмерно сожалею, хотя, вероятно, в ту пору и не все бы понял из того, что проповедовал этот непривычно мыслящий человек. И вот через многие годы его блокадный снимок поразил меня своей точностью и выразительностью изобразительного языка — он был убедителен, как сама жизнь. Завершенность композиции, органичность освещения, четкость графического рисунка — все это шло не от «выстроенной» эстетической позиции автора, а было видением художника, присущей ему манерой выражать свои мысли, естественным способом перевода в зримый образ своего мировосприятия. И тогда я начал искать в архивах, книгах, частных

коллекциях его работы, и очень скоро научился безошибочно распознавать их среди снимков других авторов. У него был свой почерк, главной отличительной чертой которого я бы назвал отсутствие нарочитости и условности, присущих работам многих его коллег-современников. Их снимки, если они даже и не были организованы, рождались как иллюстрации какой-то одной мысли. Сразу становилось ясным, что хотели сказать авторы — не показать, а именно сказать. У Федосеева же все было иначе — он открывал нам фрагмент реальности, вглядываясь в который, зритель постепенно начинал «прочитывать» снимок, его неоднозначное содержание. За различными внешними проявлениями жизни Федосееву удавалось увидеть суть явлений, и для большинства его работ характерна специфическая повествовательность, идущая как бы изнутри самого снимка. Это не навязчивое — «Вот что там было», а более тонкое — «Вот что я уви-

НА САДОВОЙ УЛИЦЕ. 1941 г.



ФОТО ВАСИЛИЯ ФЕДОСЕЕВА



дел... Вглядитесь, может быть, и вы тоже откроете это для себя». Такая неназойливость фотографического языка в ту пору многим казалась странной — мы тогда старались говорить лозунгами, декларировать, а не размышлять, воздействовать на читателя и зрителя «шершавым языком плаката». И поэтому ненавязчивый, негромкий «голос» фотографа-реалиста заглушался раскатами «бодрящей фотоканонады». Изобразительный язык Василия Федосеева оказался удивительно созвучным нашему сегодняшнему времени. И это заставило меня все пристальней вглядываться в его работы, размышлять о том, как он снимал, как думал, как жил. Профессию репортера он избрал с юности — в восемнадцать лет уже работал фотокорреспондентом «Пресс-клише», а затем Ленинградского отделения «Союзфото». Созданная в начале тридцатых годов, эта организация объединяла лучшие фотографические силы страны. После того, как в 1938 году она прекратила свое существование, Василий Федосеев стал фотокорреспондентом ЛенТАСС, где трудился, пока мог работать. Еще до войны его снимки можно было встретить во всех ленинградских газетах, в альманахах, на выставочных стендах. Делая обзор одной из довоенных ленинградских выставок, Сергей Александрович Морозов почти половину его посвятил творчеству Василия Федосеева. Казалось бы, все у него складывается благополучно — его признают, публикуют, на-

граждают. Но все обстояло значительно сложнее: нравились те его снимки, в которых меньше всего было... самого Федосеева, где, правда, были форма, свет, композиция — то, чем он владел в совершенстве, но что было для него только способом донести содержание — словами, обрывками фраз в том повествовании, которое ему хотелось развернуть. Когда же он начинал «говорить», его переставали слушать, понимать, раздавались упреки, и, что самое обидное, часто не понимали его сами коллеги. Просто его подход не укладывался в рамки привычной профессиональной работы: он не организовывал событий, не строил эффектных сцен и крайне редко просил своих героев что-то «изображать». Он ходил и наблюдал, ходил и думал, ходил и снимал. И именно потому, что не вкладывал в снимки уже готовую, придуманную схему, а трепетно ловил мгновения бытия, рождались фотографии, которым суждено было пережить свое время. Один из коллег Федосеева по Фотохронике Борис Лосин мне сказал: — «Вася лучше всех снял блокадный Ленинград. Но где эти снимки — сам бог не знает. В войну-то их не особенно печатали...» И все-таки время оказалось добрым к репортеру — немало его работ сохранилось, немало, но, к сожалению, далеко не все. Те, что остались, — дошли до нас, говорят о своем авторе как об удивительно тонком мастере. Ему не довелось по состоянию здоровья стать фронтовым фотокорреспондентом, но, оставаясь в бло-





кадном городе, он выполнял свою, не менее важную боевую задачу — вести летопись обороны, показывать подвиг людей, оказавшихся во вражеском кольце, не сдающихся в самых нечеловеческих условиях. Снимки, сделанные им в эти месяцы, часто появлялись в различных изданиях, но в полной мере творчество этого мастера и по сей день остается недооцененным. Удивительно многослойны его снимки. Вот мимо магазина «Фотопринадлежности» идут девушки с рюкзаками — наверное, «на окопы». Но под этим первым слоем проглядывает суровый военный быт — накрест заклеенные стекла, листовки, плакат «Родина зовет!» и в витрине — фанерка с надписью «Булочная» — не до фотопринадлежностей сейчас... Несколько деталей на фоне, и перед нами — фронтный город. Или другой кадр — по Садовой неторопливо идут мирные одетые люди, и только одна единственная деталь во всем снимке чужеродна — карабин за спиной сугубо штатского мужчины — одна деталь, и это уже не мирная улица... Присмотревшись мы понимаем, что снимок этот вырастает до общечеловеческого символа — слово гражданин в суровую годину равнозначно слову защитник. Но символика эта опять-таки выражена без плакатного нажима, столь характерного для фотографии тех лет. Жизнь и работа Василия Федосеева в блокадном Ленинграде — тема специального исследования. Тихий и застенчивый, он каждый день выходил на опустевшие улицы, снимал будни

жителей — граждан-защитников. Его неброская манера съемки настораживала бдительных ленинградцев. Едва ли не каждый день его забирали в милицию или комендатуру, нередко без особых церемоний... После телефонных звонков и выяснений — освобождали, и на следующее утро он, как ни в чем ни бывало, надевал свой потрепанный полушубок, под которым спасал от мороза выдававший вида фотоаппарат, и начинал очередной обход города, где рвались снаряды, умирали от осколков, голода и холода люди и где, несмотря ни на что, продолжалась жизнь, и ее необходимо было снимать. Он вел свою летопись, наверное, и не задумываясь о том, что мы, завтрашние люди, люди из будущего увидим не только то, что видел он, ленинградский фотограф военной поры, но и так, как видел именно он, художник, даже в самые страшные дни не утративший своего особого взгляда на жизнь, его окружающую. Время управляет нашим восприятием, оно научило нас «считывать» оставленные нам мастером светописные знаки. Мы «доросли» до такой фотографии, наше «визуальное чутье» позволяет различать тонкости языка фотографа Федосеева, на котором он обращался к людям. Сегодня он говорит с нами на равных с расстояния без малого в полвека. И, думаю, не будет ошибкой, если мы скажем, что ленинградский фотожурналист Василий Гаврилович Федосеев в этом смысле опередил свое время.

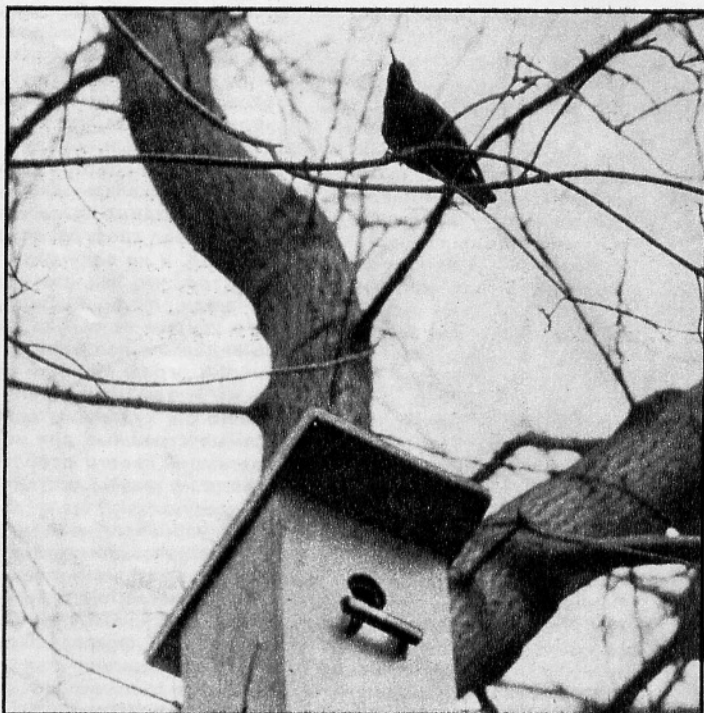
ДОРОГА ЖИЗНИ.
ОТКРЫТИЕ НАВИГАЦИИ.
МАЙ 1942 г.

ЛАДОЖСКАЯ ТРАССА.
ЭВАКУИРУЕМЫЕ В ОЖИДАНИИ
ТРАНСПОРТА

ВСТРЕЧА ГВАРДЕЙСКИХ ЧАСТЕЙ
НА УЛИЦАХ ГОРОДА



ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТА



ЮРИЙ СЕМЕНОВ, 16 ЛЕТ
(ОМСК)
СКВОРЦЫ ПРИЛЕТЕЛИ

Юрий Семенов — член фотостудии «Дебют» Омской областной станции юных техников. (Условия съемки: «Зенит-ЕМ», объектив «Юпитер-37А», пленка 65 ед. ГОСТа, выдержка 1/125 с, диафрагма 8.) Диплом Всесоюзного фотоконкурса «Глазами детей» (1986 г.).

ПОЛЕЗНО ЗНАТЬ

Съемка на слайды

Если фотографирование на черно-белую негативную пленку освоено и камера изучена достаточно хорошо, можно попробовать свои силы в съемке на цветную обращаемую пленку (слайд).

Цветная обращаемая пленка стоит недешево и обрабатывается по более сложному и трудоемкому процессу, чем черно-белая, но эти минусы окупаются той радостью, которую доставляют богатство красок на экране, крупный масштаб проецируемого изображения.

Покупая пленку, обращайте внимание на ее маркировку. Черно-белая характеризуется прежде всего чувствительностью, цветную же надо подбирать не только по этой характеристике, но и по типу сбалансированности ее светочувствительных слоев. Выпускается она двух типов: для

источников света с цветовой температурой 5600 или 6500 К (солнечный свет, импульсная лампа-вспышка) и 3200 К (искусственное электрическое освещение — лампы накаливания). Отечественная промышленность маркирует пленки первого типа буквой «Д» или без нее (ЦО-22Д, ЦО-32Д, ЦО-65), второго — буквой «Л» (ЦО-90Л). Буквы «ЦО» означают «цветная обращаемая», цифры указывают чувствительность пленки в единицах ГОСТа, буквы «Д» или «Л» соответственно: «Дневной свет» или «Лампы накаливания».

Из зарубежных цветных обращаемых пленок в продаже бывают пленки «Орвохром» (ГДР) и «Фомакхром» (Чехословакия). Пленки фирмы «Орво» маркируются буквами «UT» (Umkehr Tageslicht — обращаемая для дневного света) и «UK» (Umkehr Kunstlicht — обращаемая для искусственного света), пленки фирмы «Фом» маркируются буквой «D» и предназначены для съемки при дневном освещении.

После марки идут цифры, указывающие чувствительность пленки в единицах ДИН, например: «UT-18», «UK-17», «D-20» и т. д. Об обработке этих пленок рассказывалось в «СФ», 1977, № 6, 7; 1984, № 1; 1985, № 3, 4, 8; 1987, № 3. Несоответствие типа пленки характеру освещения влечет за собой неустраняемые цветовые искажения, зрительно воспринимающиеся как интенсивный синий или желтый общий тон при почти полном пропадании отдельных цветов. Поэтому важно заранее, до зарядки пленки в аппарат, знать условия съемки и избежать смещения в кадре разных типов освещения. По той же причине нельзя пользоваться (даже если тип пленки выбран правильно) светофильтрами, рекомендуемыми для черно-белой фотографии. Правда, профессионалы используют специальные компенсационные и творческие («эффектные») светофильтры.

Снимая в солнечный день, помните, что чем ближе солнце к горизонту, тем ниже его цветовая температура, и наоборот. Разработаны таблицы зависимости цветовой температуры от высоты солнца для разного времени дня, разных времен года и различных географических широт («СМ. «СФ», 1987, № 5), их также можно найти в справочной литературе по фотографии. Приступая к съемке, необходимо заранее наметить, что и где вы будете снимать, то есть составить в уме или на листке некоторое подобие сценария. Например, вы задумали сделать слайд-фильм о турпоходе в пионерском лагере. Продумайте количество кадров, отражающих все основные моменты похода, если можно, заранее узнайте о ландшафте, по которому пройдет маршрут, справьтесь о предполагаемой на этот день погоде. Почти каждый кадр при съемке необходимо дублировать несколько раз, чтобы, к примеру, из трех кадров одного и того же сюжета можно было выбрать один — по лучшей плотности и цветопередаче, учитывая то, что снятый слайд по окончании обработки исправить, к сожалению, нельзя.

Пользоваться фотоэкспозометром совершенно необходимо — приблизительно, на глаз определение экспозиции приводит к порче кадров. Передержка и недодержка при съемке на слайдах сказываются очень сильно, так как обращаемая пленка имеет значительно меньший интервал полезных экспозиций (так называемую фотографиче-

скую широту), чем негативная. В некоторых случаях при съемке можно пользоваться таблицей-калькулятором выдержек, которая прилагается к пленкам фирмы «Орво» (ГДР), наиболее распространенным и популярным. Пристальное внимание уделяйте композиционному построению изображения. Если при съемке на негативную пленку композицию кадра можно изменить при печати, то при работе со слайдами этот момент должен быть учтен непосредственно при съемке. Еще несколько советов. Желательно строить кадр с передне-верхнебровковой схемой освещения; окончив съемку, не держите долго пленку в аппарате, а постарайтесь ее доснять; в период между съемкой и обработкой (который должен быть как можно короче) хранить пленку в холодильнике помещенной в заводскую упаковку или в плотно закрытый полиэтиленовый мешочек. Вынутая из холодильника пленка должна не менее часа пролежать при комнатной температуре.

В условиях особо интенсивного светового режима (на море, в горах) пользуйтесь нейтральными серыми светофильтрами, ослабляющими световой поток через объектив и препятствующими воздействию ультрафиолетовых лучей.

Р. РУБЦОВ,
заслуженный работник
культуры РСФСР

ВЫДУМЫВАЙ, ПРОБУЙ

Натюрморт с кефиром

Как поется в одной из песен Булата Окуджавы: «Каждый пишет, что он слышит, каждый слышит, как он дышит, как он дышит, так и пишет...» Предметный мир, который нас окружает, в котором мы живем... Как он манит художника! И реалиста-документалиста, и импрессиониста, и сюрреалиста, и... В искусстве существует специальный жанр для изображения неодушевленных предметов — *natur morte* — мертвая природа. Что же нам важно в этой «мертвой природе», и почему она нас так привлекает, и насколько она «мертва»? Перед нами три работы с, казалось бы, странным сюжетом — бутылки с кефиром и еще кое-какая еда (ни тебе фазанов, ни ананасов, ни старинной утвари...). Какие же свойства

этих предметов могли заинтересовать авторов, а следовательно, должны заинтересовать и нас, зрителей?

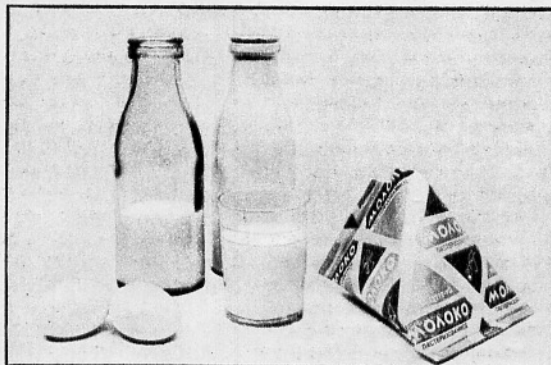
Предметный мир — часть нашей жизни и, в основном, будничной. А будни, как правило, нами не замечаемы, не примечаемы. А вот для художника будни — самое интересное, самое «неожиданное», самое драматичное. Что может быть будничнее бутылки кефира? Разве что бутерброд с колбасой, пакет молока или пачка творога. Тогда в чем же тут «открытие»? В закадровом присутствии человека, которое «одушевило» эти предметы. И не потому, что на одной из фотографий написано: «Леня! Поешь и не опаздывай в школу. Мама». А потому что за этой запиской и за этим «меню» скрывается (или открывается) современный мир, современные отношения, современные контакты. Не знаю, случайность или нет — нерезкий фон. Да и все предметы несколько



ИГОРЬ КАСЬЯНОВ,
16 ЛЕТ
(ТИРАСПОЛЬ)
НАТЮРМОРТ
С КЕФИРОМ

ЛЕОНИД ГУРОВИЧ,
15 ЛЕТ
(ЛЕНИНГРАД)
ВСЕ СКАЗАНО...

НИКОЛАЙ
САХНЕВИЧ,
15 ЛЕТ
(ПАВЛОДАР)
ЗАВТРАК



«размыты», кроме записки, как квинтэссенции композиции. Поэтому и кажущееся минимальное внимание к реальной фактуре данных предметов, которое стало своеобразной фактурой.

Образно-пластическая форма особенно важна в эюнде. «Игра светотени» должна быть драматичной. Свет и тень — это «спор», это оппозиция, это противоположные «точки зрения». Кажется бы, в данной ситуации «этюда на освещение» о каком «присутствии» человека можно говорить! Однако все это — повод поговорить о себе, о своем мироощущении. Светотеневое, колористическое, композиционное решения (а ведь не случайно мы говорим именно о «решении») выявляют своеобразие авторской индивидуальности, творческого приема, взгляда на мир. Как нельзя лучше проявляются фактуры, объемы, «характеры» предметов, когда что-либо создает или разрушает гармонию композиции, среды «обитания» человека.

И третий натюрморт. Здесь и игра с предметом, и в то же время абсолютная достоверность. Фактура подчеркивает содержание. Мое эстетическое чувство удовлетворено, я вижу социальный смысл этого сюжета. Авоська (даже!) как фактура выразительна, можно говорить о ее пластике, о ритме света и тени, предметов. Кажущаяся небрежность складок, капли стекающего кефира на бутылках, выложенная пачка творога — все это говорит о присутствии человека и времени «за кадром» и, в очень большой степени, в кадре. Только что этот «груз» появился на столе. Ненарочность сюжета подчеркивает едва заметный скос стола в нижнем углу снимка. А ведь, как известно, натюрморт — постановочный жанр, его тщательно продумывают. В этих работах, в очень «ожиданных» предметах авторы находят неожиданный ракурс (не технический термин) изображения.

О. БАРНАШОВА

ЧТО УМЕЕМ

Назовем победителей



ИГОРЬ КАСЬЯНОВ,
16 ЛЕТ
(ТИРАСПОЛЬ)
УТРО

ШАМИЛЬ
ГИМРАНОВ,
16 ЛЕТ
(ДУШАНБЕ)
«ДАМА»
С СОБАЧКОЙ

ЛЮБОВЬ
СОКОЛОВА,
14 ЛЕТ
(ЧЕРЕПОВЕЦ)
ЗАГОРАЮТ



ХОРОШИЕ НОВОСТИ

Рядом с фотомастерами

В «Советском фото» за 1987 год было опубликовано несколько материалов о книге «Один день из жизни СССР», съемки для которой провели у нас в стране сто лучших фоторепортеров мира более чем из 30 стран. Хотим напомнить, что в изданной в США фотокниге помещено 240 цветных работ, отобранных из 120 тысяч снятых кадров: 12 снимков из опубликованных в альбоме принадлежат юным фотолюбителям нашей страны, которые с

Закончился пятый детский конкурсный круговой обмен коллекциями фотосудий, который по традиции проводится в Тирасполе. Названы его победители. Места распределились следующим образом: пальму первенства завоевала тираспольская фотостудия «Взгляд», на втором месте — уфимский «Фокус», на третьем — череповецкая народная фотостудия «Спутник».

Новостью шестого кругового обмена будет «институт зрителей», куда войдут те детские фотоколлективы, которые не могут еще составить конкуренцию участникам «круга», но извлекут для себя несомненную пользу из знакомства с коллекциями более сильных фотостудий. Публикуем несколько снимков-лауреатов.

мали 15 мая прошлого года рядом с фотомастерами в разных городах и районах Советского Союза.

На отдельном развороте, который отдан работам юниоров, — кадры, рассказывающие в основном о сверстниках — их учебе, отдыхе, спортивных занятиях. Назовем авторов опубликованных в книге снимков: москвичи Тимур Камазов, Денис Ганкин, Игорь Яшнов, Сергей Иванов, Дмитрий Малышев, Сергей Лебедев, Максим Шенкер и Денис Скворцов, Сергей Попов из Нарыма, Роман Лаврик с острова Диксон, Игорь Мальцев из Красноярска, Алексей Викторов из Быково.

Г. АЛЕКСАНДРОВА

Пионеры русской светописси

Монтажные аллегорические и жанровые композиции во второй половине прошлого века стали характерным моментом во взаимоотношениях светописси и живописи. В это время в фотографию приходит группа профессиональных художников, в которой видное место принадлежит двум представителям России: Андрею Деньеру и Василию Каррику. На долю выпускника Петербургской академии художеств Андрея Деньера (1820—1892 гг.) выпало решение труднейшей задачи — добиться признания фотографии как искусства, в среде ее непримиримых противников — своих же товарищей по Академии и недавних учителей. Усилиями

А. Деньера неприязненное поначалу отношение к фотографии с годами стало меняться к лучшему, его ателье стали посещать живописцы и графики, ретушером у него стал работать прослышавший «богом ретуши», будущий знаменитый живописец-портретист Иван Крамской.

Цена А. Деньера как портретиста, многие художники пользовались его снимками. Приобретает популярность работа А. Деньера как репродукционера живописных полотен. Он же первым начал вести съемки этнографических сцен в павильоне, был одним из первых русских фотографов, показавших свои работы на международных выставках. А. Деньер активно поддерживал все новое и творческое в фотографии, ставшей делом его жизни.

Василий (Вильям) Каррик (1827—1878) родился в шотландской семье, жившей в России. Окончил Академию художеств и через семь лет занятий профессиональной живописью открыл для себя фотографию. Многие годы занимался репродуцированием картин своих коллег-художников. С годами В. Каррик все больше увлекается идеей съемок не в павильоне, а на улицах города. Его серия «Петербургские типы и сценки» насчитывает сотни снимков.

В 1877 году В. Каррик отправляется на Волгу. Не зная устал он снимает виды, бытовые сцены, семейные портреты и группы крестьян. Труд фотографа был тепло встречен передовой интеллигенцией России. Публичная библиотека русской столицы приобрела значительное количество его работ. В 1876 году В. Каррику было присвоено звание фотографа Академии художеств, а через два года его, полного творческих сил и замыслов, настигла смерть. Среди современников и продолжателей дела А. Деньера и В. Каррика особое значение имеет творчество А. Карелина и С. Лобовикова, внесших большой вклад в развитие не только отечественной, но и мировой светописси.

Андрей Карелин



Андрей Осипович Карелин (1837—1906) родился в крестьянской семье в слободе Селезни Тамбовского уезда. Начало его фотографической деятельности приходится на тот период, когда портретную живопись заметно потеснила светопись — новый способ фиксации натуры, привлекавший заказчиков своей документальностью. Правда, в Академии художеств Карелин готовился как портретист и исторический живописец, но расписывать церкви, как это делали почти все живописцы, малые и великие, не стал. Вынужденный по состоянию здоровья покинуть Петербург, он ищет пристанище и заработок. Уже знакомый с техникой фотографии, вслед за А. Деньером и В. Карриком, Карелин решает заняться портретной светописью, рассматривая это занятие только как материальное подспорье.

В 1869 году А. Карелин открывает в Нижнем Новгороде мастерскую под вывеской «Фотография и живопись художника А. Карелина». В Нижний, «карман России», его привлекла возможность получения заказов на ярмарке.

Творчество Карелина — это прежде всего портреты: огромное количество заказной продукции его мастерской и уникальные снимки цвета русской интеллигенции — знакомых и друзей художника, среди которых В. Короленко, М. Горький, Н. Рубинштейн, Д. Менделеев, И. Шишкин и многие другие.

В 70-е и 80-е годы А. Карелин издает несколько выпусков «Художественного альбома фотографий с натуры». В те годы фотография еще не воспринималась

как творчество, как искусство, тем более любопытно и драгоценно это издание, утверждающее художественную ценность фотографии. «Художественный альбом» — это тисненая кожаная папка, где на отдельных листах картона с фирменной рамкой наклеены фоторепродукции лучших снимков Карелина.

В «Художественном альбоме» представлены все жанры, кроме портрета (тогда право собственности на негативы принадлежало тем, кто на них запечатлен, фотограф же был лишь хранителем), — жанровые сцены, пейзажи, этнографическая и архитектурная съемка. Входившие в альбомы портретные этюды — это не портреты, а скорее собирательные характеры, типы. «Жанровые композиции», «комнатные группы» — созданные Карелиным фотокартинки называют в литературе по-разному, — снимки домашних, детей, родственников, друзей, весьма многочисленные автопортреты. В этих снимках мастер создал своего рода «комнатный рай», царство искусства, любви, гармонии и разума. Здесь нет праздных, здесь все чем-то занято. Правда, занятия эти не назовешь работой, скорее это изящные досуги — рисование, чтение, вышивание, любовные гравюрами или статуэтками. Сцены «разыгрывались» в глубоких пространствах, на контрастно освещенных участках комнаты, что придавало разнообразие и живость композициям.

В центре созданной художником утопии — его жена, Ольга Григорьевна. Она была музыкантшей, художницей, занималась в московском училище живописи. В Горьком, у коллекционера В. З. Вешапури, хранится альбом ее зарисовок — цветов и узоров для вышивок. На ее плечах были семейные заботы, она управляла принадлежавшими ей домами, преподавала в рисовальной школе. Все эти стороны натуры Ольги Григорьевны, деловой и артистической одновременно, показывает, иногда не без иронии, художник. Удачный техник-оптик, знаток освещения и композиции, А. Карелин создавал уникальные фотокартинки, где сочеталась резкость многоплановых композиций с великолепной проработкой

светов и теней. А. Карелин был в то время единственным в своем роде фотографом, чья оптика позволяла снимать персонажи на расстоянии до семи метров со стабильной резкостью. Поэтому запечатленные им на один негатив многофигурные группы вызвали повсюду и недоверие, и восторг. В 1876 году за «важное усовершенствование художника Карелина», которое «возводит фотографию в действительное, важное и вполне полезное пособие для художественных работ», ему было даровано звание фотографа императорской Академии художеств.

Очевидна связь фотокартин А. Карелина с голландской живописью XVII века. Еще более наглядна преемственность от русской живописи начала XIX века (интерьеры школы Венецианова, например), лубка, который начали собирать и изучать во времена Карелина. В его работах ощущима также орнаментальная стихия народного прикладного искусства, знатоком и собирателем которого он был.

А. Карелин создал значительное количество фотокартин пейзажного жанра. Неизвестно, делал ли художник какие-либо эскизы своих снимков, но в пейзаже, как и в «комнатных группах», ощущается строгая продуманность, значительная подготовительная работа.

Совершенствование фототехники, появление сухих желатиновых пластинок, портативных камер изменило сферу творчества А. Карелина. В последние годы он много работал на воздухе, снимал различные торжественные события жизни Нижнего — освящения храмов, отплытие парохода для наблюдения солнечного затмения, открытие Всероссийской выставки, очень интересные зарисовки быта простого народа. Художник работал до последних дней, не повторяя себя.

В его некрологе было сказано: «А. О. Карелин одним из первых доказал всему свету своими фотографическими этюдами-композициями, что художество и фотография стоят в самой тесной связи, и что художник-фотограф вполне в состоянии создать истинные произведения искусства».

А. СЕМЕНОВ

В. И. ЯКОБИ
О. Г. КАРЕЛИНА
ПОДАЯНИЕ
ДЕВУШКА В САРАФАНЕ (ПАВЛИНОВА)



Сергей Лобовиков



«...Русский Лобовиков, без сомнения, обладает выдающейся способностью, ука-зывающей ему сразу, при первом его выступлении, одно из первых мест в не-большом числе наших луч-ших фотографов», — так в начале века писали в за-граничной прессе об успехах вятского фотографа Сергея Александровича Лобовикова на международной вы-ставке в Дрездене. Вятский мастер смело и решитель-но покоряет фотографиче-ский мир. Одна награда следует за другой, восхи-щенные отзывы о крестьян-ском жанре С. Лобовикова делают его имя широко из-вестным не только в России, но и далеко за ее предела-ми. Он избирается почет-ным членом Русского фото-графического общества, Лондонского фотографиче-ского салона, членом-кор-респондентом Дрезденско-го общества развития фото-графии. Так начинался три-умф фотографа из россий-ского захолустья...

Сергей Александрович Ло-бовиков (1870—1941) родил-ся и провел детские годы в селе Белая Вятской губер-нии. Рано осиротевшего мальчика отдадут в Вятку в услужение и обучение куп-цу и фотографу П. Тихоно-ву. Благодаря трудолюбию, настойчивости и наблюда-тельности С. Лобовиков успе-шно овладевает техникой фотографии, одновремен-но, по его словам, «отдавая некоторое свободное вре-мя самообразованию». Ему доверяют самостоятельную работу, через несколько лет он приезжает в Петербург, где работает в одной из лучших столичных фотогра-фий, но затем возвращается в Вятку, где по совету

А. Карелина открывает свою собственную мастерскую, арендовав за недостатком средств фотокамеру и нуж-нейший инвентарь.

С. Лобовиков сразу восстал против ремесленного исполь-зования фотографии для потакания непритяз-ательным вкусам заказчиков. «Фотографическим аппара-том я пользуюсь как кистью, посредством которой пере-дается мой вкус и мое ху-дожественное или эстетиче-ское настроение... Меня обви-няют, будто я прикрашиваю на портретах — это, безусловно, неправда. Я только, управляя освещени-ем, выделяю лучшее, кра-сивое, но существующее и снимаю именно так, как чув-ствую красоту в снимаемом предмете». В этих словах С. Лобовикова выражается его творческое кредо, стра-стность истинной художе-ственной натуры. Увлечение изобразительным искусс-вом, тяга к общению с ху-дожниками помогают ему делать не просто снимки, но работы высокого худо-жественного достоинства, которые современники так и называли «картинами».

Мастерское владение тех-никой гуммиарабика, бро-моля и других сложных способов печати позволяло С. Лобовикову достигать нужного художественного впечатления.

Славу не просто талантлив-ого фотографа, но фото-графа-художника принесла С. Лобовикову крестьянская тематика, которую он после-довательно развивал на про-тяжении тридцати лет твор-ческой жизни. Следуя заве-ту А. Карелина искать свой стиль, преклоняясь перед силой реализма искусства передвижников, С. Лобови-ков нашел свою тему и вы-разил себя удивительно яс-но и правдиво: «Я — фото-граф мужицкий. Мой объ-ект — мужик; быт его инте-

ресует меня со всех сто-рон».

С. Лобовиков отразил эту тему во всей полноте и мно-гогранности: тут и быт, и крестьянский типаж, и кар-тины сельской природы. Близость с рождением к рус-ской деревне, постоянное желание трудиться и прино-сить этим пользу, природ-ное чутье настоящей красо-ты — вот причины, делаю-щие его творчество само-бытным. С. Лобовиков соз-дает фотографии, полные жизненной гармонии. Зна-менитая «Сказка» — пожа-луй, самое точное воплоще-ние творческих взглядов фотографа. Творческая са-мобытность С. Лобовикова состоит еще и в том, что, будучи по характеру трак-товки темы передвижни-ком, в технике он испыты-вает влияние импрессио-низма — умело используя возможности гуммиараби-ка и бромояля, он избавля-ется от ненужных подроб-ностей, добиваясь макси-мальной выразительности. Сергей Александрович не признавал искусственности позирования: «Мой прин-цип: бытовые снимки дол-жны воспроизводиться без всяких изменений, без вся-ких фотографических ухи-щрений. Натура должна быть чистой, неприкосновенной; жизнь, обстановка, оби-ход — только те, которые есть в действительности». Одна за другой появляются на выставках новые ра-боты вятского мастера. «Бродячая Русь», «В марте», «За карминкой» поднимают-ся до высот картинной за-вершенности, создавая об-разы национальные, типиче-ские.

Блестящее мастерство С. Ло-бовикова позволило ему и в жанре портрета создать превосходные работы, где, как и в жанровых снимках, человек изображается есте-ственно и непринужденно,

с присущей ему манерой поведения.

Творческая и общественная деятельность мастера на протяжении всей его жиз-ни прекрасно характеризу-ет С. Лобовикова как чело-века — он принадлежал к категории людей, не умею-щих работать плохо. Что бы он ни делал — как предсе-датель Вятского фотогра-фического общества под-нимал на должную высоту искусство фотографии, вме-сте с художниками-едино-мысленниками добивался открытия первого на северо-востоке России художе-ственно-исторического му-зея, участвовал в работе архивной комиссии, фотогра-фируя памятники города, — все делал с душой, всюду находя возможность твор-ческого применения сил.

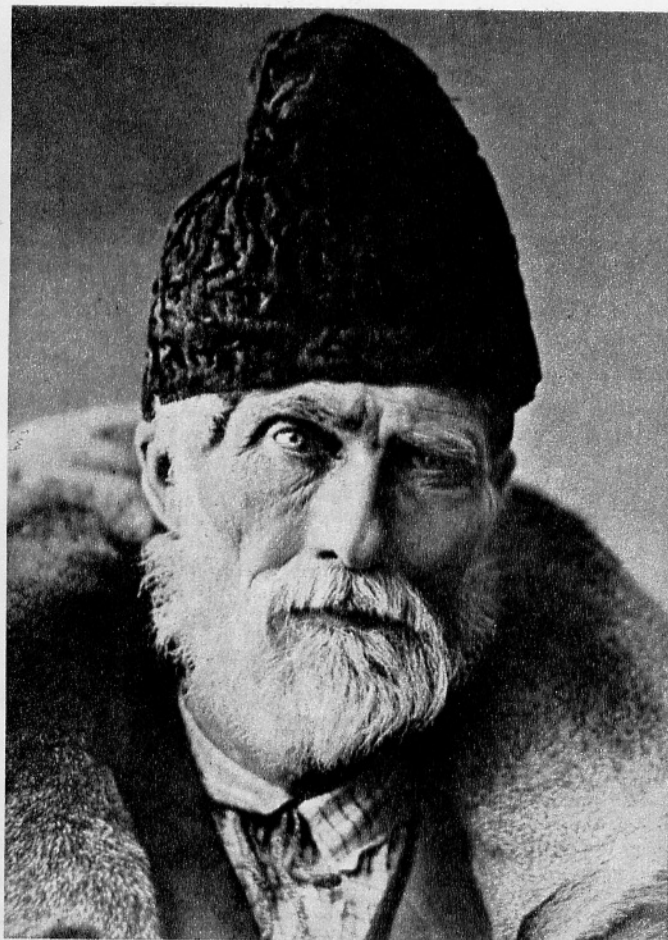
В 1920-е годы С. Лобовиков практически не занимается художественной фотогра-фией. Он переключился на деятельность, которой тре-бовали изменившиеся усло-вия и обстановка: участво-вал в работе Вятского му-зея искусства и старины, читал лекции в фотокруж-ках, преподавал фотогра-фию в пединституте, был членом Вятской секции на-учных работников.

После переезда из Вятки в Ленинград С. Лобовиков занялся научной и приклад-ной фотографией в одной из лабораторий Академии наук. Умер Сергей Алек-сандрович Лобовиков в бло-кадном Ленинграде в 1941 году. На склоне лет он пи-сал: «Как бы я хотел еще работать в области художе-ственной фотографии... что-бы выложить всю душу. Ис-кусство в фотографии — это большое дело. Нужно по-нять, что значит писать све-том... У художника кисти и художника светописи пути разные, но цель одна».

Н. МАРТЫНОВА



ВИД ВЯТКИ С ЮГО-ЗАПАДА



ПОРТРЕТ ОТЦА Ф. И. ШАЛЯПИНА



СОСЕДКИ



СМЕХ

СКАЗКА

Интерпретация технического приема

РАССКАЗЫВАЕТ С. ЖВИРГЖДАС

Из досье «СФ» — С. Жвиргждас, член Общества фотоискусства Литовской ССР, участвовал более чем в двухстах отечественных и международных выставках. Отмечен медалями и дипломами во многих странах мира.

Стасис Жвиргждас известен как фото-пейзажист и как приверженец городских сюжетов. Он постоянно ищет себя, свою

тему. В поисках новых точек съемки, маршрутов исходил сотни километров по дорогам и тропинкам родного края. Снимая только ему известные уголки Вильнюса, он открывает зрителю красоту старого и нового города.

Мы обратились к фотографу с просьбой рассказать о своей работе над монтажами, которыми он увлекается последнее время.

— Благодаря Виталию Бутырину, человеку необычайной щедрости, не таившему свои «секреты», я довольно быстро освоил технику фотомонтажа. Следующей ступенью были поиски своего пути, своих сюжетов, оригинальных технических приемов. Оставаясь приверженцем «Горизонта», я во многих фотографиях соединяю кадры, полученные с помощью этой камеры, с кадрами, снятыми узкоплечной фотокамерой с применением объективов с различными фокусными расстояниями. Обычно работу начинаю с прорисовки эскизов и уже на этой стадии сразу же обращаюсь к своему архиву, где в определенном порядке хранятся контрольные отпечатки всех снятых мною сюжетов. Сбоку на эскизе проставляю картотечные номера найденных в архиве будущих деталей монтажа. Но нередко замысел требует и совершенно новой съемки. Монтаж, как правило, выполняю на картоне размером 50X60 см. Репродуцирую его на роликтовую пленку «Фото-250», которая привлекает меня фактурой зерна на изображении. При больших увеличениях эта зернистость помогает скрыть огрехи монтажа. Важным фактором является тщательная установка света при репродуцировании.

Пожалуй, все началось со снимка «Река Нерис». Однажды, выйдя на излучину реки, я нашел почти симметричный кадр реального пейзажа. Убрал ненужные засохшие ветки, навел небольшую «косметику» и снял «Горизонтом» несколько кадров. Уже в лаборатории обратил внимание на естественную асимметричность пейзажа, и это дало толчок к поиску новых тем, но уже выполненных с помощью монтажа. Так родились снимок «Автострада», цикл «Город».

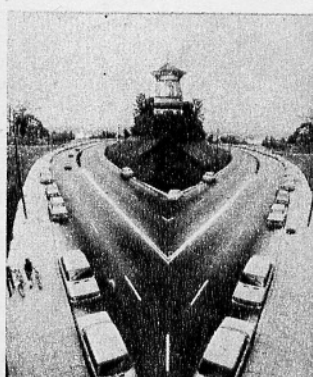
«Автострада». Первоначальные кадры были сняты «Горизонтом» с виадука. Во время съемки, чтобы нарушить симметрию одного из кадров, пришлось дожидаться подходящего момента, когда в видоискателе появились ребята с велосипедами. В лаборатории с этих негативов напечатал левую и правую части снимка и склеил их. Затем вмонтировал здание, а ниже в центре — одну машину. Отретушировал белые разделительные линии на дороге и добавил белый штрих внизу снимка. Монтаж несложный, не требующий тщательной отделки.

Серия «Метаморфозы цивилизации» состоит из пяти снимков. В ней мне хотелось затронуть фантастическую тему существования других миров. Отразить и показать зрителю, как в других цивилизациях, а возможно, и в нашем мире бетонируется планета. Этот замысел начался с прорисовки эскизов всех пяти сюжетов. Компоненты фотомонтажа «Метаморфозы цивилизации-2» дают представление, как он был выполнен. Нижняя часть снимка: земля снята «Горизонтом», небо — «Зенитом TTL» с объективом «Флектогон». «Горизонт» позволил получить изгиб, который я еще более утрировал подрезкой. Экскаватор снят три раза с трех точек, ковши вмонтированы отдельно. Монтируя, добивался стереоскопичности на снимке — ковши как бы выходят из плоскости фотографии, смещаясь в зависимости от изменения угла наблюдения.

Беседу записал
В. ВОЛОДИН



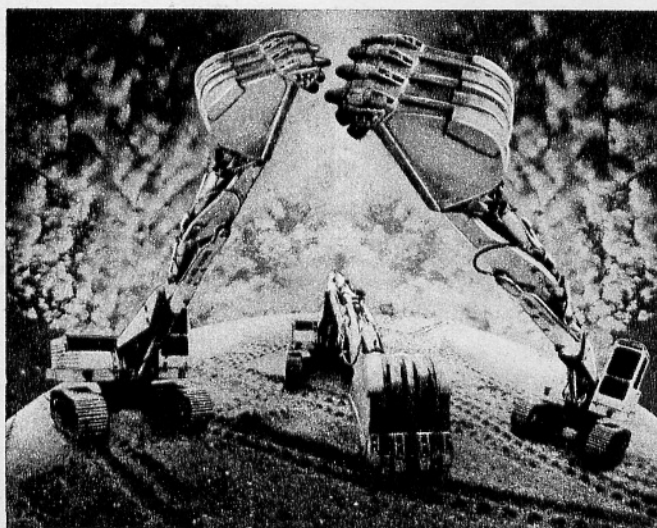
РЕКА НЕРИС. 1980 г.



АВТОСТРАДА. 1983 г.



ЭСКИЗ СНИМКА



МЕТАМОРФОЗЫ ЦИВИЛИЗАЦИИ-2.
1986 г.



КОМПОНЕНТЫ:
ОБЛАКА (Ж 85/7-1);
ЗЕМЛЯ (Ж 85/5-7);
ЭКСКАВАТОРЫ (Ж 85/7-2)



ФОТО СТАСИСА ЖВИРГЖДАСА

Валерий Тарабукин Современные фотообъективы

Кандидат технических наук

Штатные объективы для зеркальных 35-мм камер составляет группа объективов с $f' = 50-55$ мм. Выбор такой величины f' определен из условия получения масштаба изображения, обеспечивающего естественную перспективу в увеличенных фотоснимках до формата 13×18 см. Штатный объектив — это универсальный объектив. Он должен быть достаточно светосильным и широкоугольным ($2\omega = 46^\circ$). Не так давно светосила большинства штатных объективов составляла 1:2,0 и чаще всего использовалась известная схема «Планара» («Гелиос») — рис. 10. Величина относительного отверстия современных объективов — 1:1,8; 1:1,4 и даже 1:1,2. Новые разработки выполнены на основе модернизации схемы «Планара», затронувшей главным образом первый двусклеенный компонент. В одних разработках двусклеенная линза заменена дублетом из одиночных положительного и отрицательного менисков, в других («Волна-1» 1,8/50) — дублет выполнен из отрицательного мениска и слабого положительного (рис. 11). В объективах с относительным отверстием 1:1,8, как и в «Планаре», шесть линз, и увеличение светосилы достигается лишь за счет совершенствования оптической схемы. Дальнейший рост светосилы осуществляется путем усложнения схемы, добавления ко второй половинке объектива положительных линз — одной при относительном отверстии 1:1,4; двух — при относительном отверстии 1:1,2 — рис. 12. Схемы обеспечивают высокую разрешающую способность (центр/край поля): $\sim 50 \div 55/35 \text{ мм}^{-1}$ для объективов с относительным отверстием 1:1,8 и $\sim 50/30 \div 25 \text{ мм}^{-1}$ для объективов с 1:1,4 и 1:1,2. Макрообъективы с $f' = 50 \div 55$ мм, относительным отверстием 1:2,8 и $2\omega = 43-46^\circ$ не являются штатными и предназначены для специальных съемок. Например, МС «Волна-9» 2,8/50; «Никкор-макро», «Панагор-макро» 2,8/55; «Миольт» — «Максхам-АФ-макро» 2,8/50; МС «Пентакс-А-макро» 2,8/50 и др. Макрообъектив обеспечивает одинаково высокую разрешающую способность в диапазоне дистанций съемки от ∞ до 0,15 м (макромасштаб — $1 \times$). Это достигается за счет применения в схеме $f' = 55$ мм так называемых «плавающих» компонентов. При фокусировке объектива на близкую дистанцию вместе с перемещением всего объектива, независимо, по определенному закону перемещается один (или несколько) из компонентов, компенсируя при этом возникающие из-за смены дистанций снижения разрешающей способности объектива.

Телеобъективы представляют, пожалуй, самую многочисленную группу сменных объективов, с диапазоном f' от 80 до 2000 мм. Одним из важнейших показателей, определяющих современный уровень разработки, является телеувеличение (см. таблицу), характеризующееся отношением расстояния от первой поверхности объектива до фокальной плоскости к величине фокусного расстояния. Не следует, однако, воспринимать данные в таблице как раз и навсегда установившиеся. Телеобъектив, как и любой другой объектив, должен обеспечивать целый комплекс технических параметров. Это и светосила, и угол поля зрения, и разрешающая способность, и величина телеувеличения. Параметры все взаимосвязаны и развитие, например, одного из

них в большинстве случаев влечет за собой снижение другого. Поэтому не всегда, например, объектив с $f' = 300$ мм располагает телеувеличением 0,7. Так, при относительном отверстии 1:2,8 величина 0,7 в указанном объективе практически нереализуема, но обеспечивается без особых затруднений при 1:4,5. Поэтому часто оптические фирмы наряду с объективами, располагающими высокими техническими характеристиками, но сложными и громоздкими, выпускают разработки, уступающие им по техническим параметрам, но выигрывающие в габаритах и массе. Примером могут служить «Нью-Кэнон FD» 2,8/300; сложный восьмилинзовый объектив ($2\omega = 8^\circ$) — рис. 13 — значительных размеров (телеувеличение близко к 1), с массой 2,3 кг, а также «Нью-Кэнон FD» 5,6/300 (8°) — компактный (телеувеличение 0,7) и легкий (масса 635 г) телеобъектив — рис. 14, имеющий сравнительно простую пятилинзовую схему. Оба объектива располагают внутренней фокусировкой, весьма важным качеством для длиннофокусных телеобъективов. В целях обеспечения необходимого уровня коррекции хроматизма (вторичного спектра) в двух передних положительных линзах объектива 2,8/300 применено стекло ED с особыми дисперсионными свойствами, близкими к кристаллам типа «флюорит». В объективе 5,6/300 применены традиционные марки стекол.

Новое качественное развитие получили схемы зеркально-линзовых супертелеобъективов. Замена первичного и вторичного зеркал в объективах типа МТО («МТО-500») более сложными компонентами, сочетающими в себе линзовые и зеркальные элементы, а также некоторое усложнение линзового компенсатора позволило в 1,5 раза сократить длину объектива и более чем в 2 раза уменьшить массу, повысив при этом разрешающую способность. Например, объектив фирмы «Токина» ТМ 8/500 ($2\omega = 5^\circ$) — рис. 15 — имеет длину 88,2 мм, массу 462 г (для сравнения — «МТО-500»: длина 165 мм, масса 1500 г) и высокую разрешающую способность $\sim 50-60$ и выше 30 мм^{-1} . В упомянутом «ТМ 8/500» предусмотрена работа в режиме макросъемки; макрофокусировка осуществляется подвижкой переднего компонента до увеличения 1:2,5 $\times$.

Объективы с переменным фокусным расстоянием (ОПФ), или иначе панкратические объективы, до недавнего времени занимали в ряду сменной оптики 35-мм зеркальных камер достаточно скромное место. В последние годы ситуация изменилась. Необычайно возросший уровень технологии оптического производства, разработка легких и прочных конструкционных материалов позволили создать на базе новых перспективных оптических схем целую гамму ОПФ, соответствующую самому высокому современному техническому уровню. Выпускаемые в настоящее время различными зарубежными фирмами, в особенности японскими, ОПФ перекрывают своими характеристиками практически весь параметрический ряд сменных объективов от $f' = 20$ мм до $f' = 1000$ мм. Следует отметить, что панкратическая оптика не придерживается значений параметров параметрического ряда. Из-за огромного количества ОПФ не представляется возможным отразить все их характеристики в данной публикации. Остановимся лишь на некоторых.

Сверхширокоугольный объектив, например «Кэнон» FD 3,5/20÷35 — одна из последних разработок панкратической оптики. При, казалось бы, небольшой кратности изменения объектив между тем эквивалентен четырем объективам параметрического ряда с постоянными характеристиками ($f' = 20; 24; 28; 35$ мм). В сравнении с другими подобными разработками указанный объектив располагает более высокой светосилой (в аналогах с изменением f' изменяется и величина относительного отверстия от 1:3,5 до 1:4,2). Однако габариты ($\varnothing 76,5 \times 84,2$ мм) и масса (470 г) объектива не только не больше, но даже несколько уменьшены по сравнению с идентичными образцами. Достигается это за счет применения в объективе асферической поверхности высоких порядков. Фирма хорошо освоила технику производства сложных асферических поверхностей и нередко применяет их в своих разработках. Из широкоугольной оптики достаточное распространение имеет объектив $f' = 24 \div 48$ мм. У большинства разработок относительное отверстие переменное, изменяющееся в пределах 1:3,5—1:4,2. Объектив эквивалентен четырем объективам с постоянным f' , в том числе штатному, и строится на основе двухкомпонентной схемы обратного телеобъектива — рис. 16. Изменение фокусного расстояния достигается одновременным перемещением компонентов I и II соответственно по нелинейному и линейному законам. Для своих, весьма высоких, технических характеристик объектив представляется достаточно компактным и легким ($\varnothing 64 \times 65,5$; масса 346 г). Пожалуй, самой массовой разработкой панкратической оптики является объектив 3,5/35÷70 мм. Например «Никкор» 3,5/35÷70, «Варио-эльмар-R» 3,5/35÷70 и др. Сочетая в себе параметры широкоугольного, штатного и длиннофокусного объективов с постоянными характеристиками, объектив отвечает запросам широкого круга потребителей. Некоторые фирмы, принимая во внимание высокие качественные показатели ОПФ $f' = 35-70$ мм, предпочитают комплектовать им модели камер вместо штатного объектива. Наивысшим достижением среди современных разработок ОПФ следует признать объективы 3,8—5,6/28÷200 мм и 3,5—4,2/35÷210 мм макро, обеспечивающие соответственно семи- и шестикратный перепад изменения f' . Объективы строятся по четырехкомпонентной схеме с нелинейным законом движения по крайней мере двух компонентов. Схемы сложные, содержат шестнадцать, семнадцать линз — рис. 17, однако длина объективов невелика (106 и 111 мм соответственно). Высокий современный уровень технологии обеспечивает возможность создания предельно тонких линз различной конфигурации и размещения их в достаточно большом количестве на ограниченной длине. К новинкам следует отнести зеркально-линзовый супертелеобъектив с переменным фокусным расстоянием 8,0—12,0/400÷600 мм. Как и в рассмотренных выше разработках зеркально-линзовых супертелеобъективов, с постоянными характеристиками, здесь применение схемы зеркально-линзовых объективов позволяет существенно сократить габариты ($\varnothing 82 \times 157,5$ мм) и уменьшить массу (730 г) по сравнению с линзовыми аналогами. В объективе использована двухкомпонентная оптическая схема — рис. 18, в которой функции компонентов выполняют зеркально-линзовый объектив (I) и линзовый конвертер (II), увеличивающий примерно в два раза фокусное расстояние компонента I. Изменение в объективе осуществляется путем изменения воздушного промежутка между компонентами и перемещения всего объектива с целью обеспечения «стояния» плоскости изображения при изменении f' .

Портрет в светлой тональности

ПОВТОРЕНИЕ ПРОЙДЕННОГО

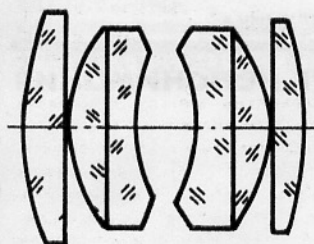


РИС. 10. Объектив «Плоская»
($f' = 50$ мм; 1:2,0; $2\omega = 46^\circ$)

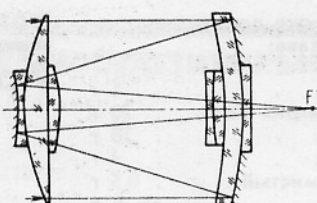


РИС. 15. Зеркально-линзовый
супертелеобъектив «Токина»
($f' = 500$ мм; 1:8,0; $2\omega = 5^\circ$)

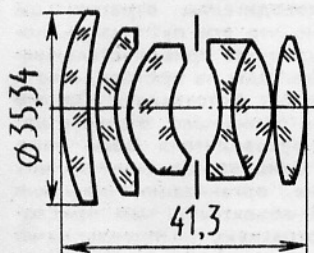


РИС. 11. Объектив «Волна-1»
($f' = 50$ мм; 1:1,8; $2\omega = 46^\circ$)

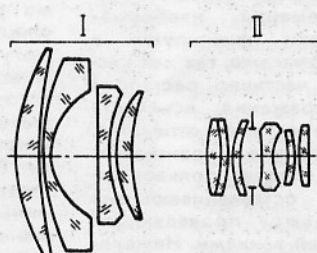


РИС. 16. ОПФ «Тамрон»
(3,5—4,2/24 ÷ 48)

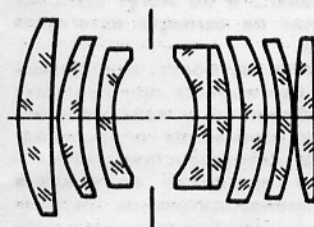


РИС. 12. Особосветосильный
объектив
($f' = 50$ мм; 1:1,2; $2\omega = 46^\circ$)

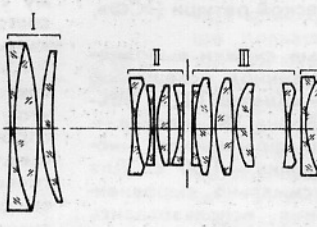


РИС. 17. ОПФ «Тамрон»
(3,5—4,2/35 ÷ 210)



РИС. 13. Телеобъектив «Канон»
($f' = 300$ мм; 1:2,8; $2\omega = 8^\circ$)

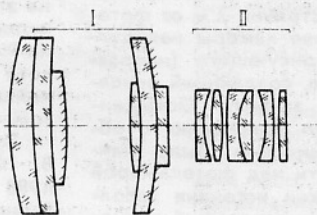


РИС. 18. Зеркально-линзовый ОПФ
«Солигор»
(8,0—12/400 ÷ 600)

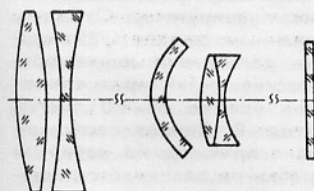


РИС. 14. Телеобъектив «Канон»
($f' = 300$ мм; 1:5,6; $2\omega = 8^\circ$)

Какие темы наиболее актуальны для начинающих? Редакционная почта предоставила нам перечень «заявок», отражающих мнение многих читателей. Одна из тем — техника выполнения снимков в светлой (высокой) и темной (низкой) тональности. Публикуемые материалы познакомят начинающих с этими двумя фотографическими методами построения позитивного изображения.

Характерная особенность черно-белых снимков в светлой тональности заключается в преобладании на позитивном изображении белого и светло-серого тонов. Большое значение для выполнения различных сюжетов в светлой тональности, и портретов в частности, имеют выбор соответствующей замыслу модели (сюжета), правильность установки освещения объекта съемки и фона, выбора экспозиции, а также соблюдение определенных процессов обработки негативных и позитивных фотоматериалов.

Выполнить в светлой тональности портрет темноволосого смуглого человека в темной одежде и на темном фоне невозможно. Идеальный случай — съемка объекта, «состоящего» из светлых тонов: блондинка в светлой одежде, обнаженная модель, дети в светлых костюмах. (Чтобы отточить технику исполнения на первых этапах, начинающему любителю можно посоветовать выполнить съемку нескольких натюрмортов, составляя композиции из светлых предметов: фарфора, гипса, бумаги, мрамора и т. п.) Лицо и открытые части тела модели должны быть «наиболее серыми» по сравнению со светлым фоном. Недостаточно светлые волосы можно прикрыть белым головным убором, тюлем, шелком, марлей. Необходимым условием является присутствие в кадре небольшого по размерам элемента темной тональности, создающего необходимый контраст: темных глаз, ресниц, очков, деталей одежды или бижутерии.

Светлый фон, на котором обычно фотографируют портретируемого, воспроизводится на отпечатке слегка серым либо белым. Если источник света располагается у фотоаппарата, то его устанавливают ниже уровня лица, чтобы под носом и подбородком не возникло жестких теней. При ином расположении источников такие тени убирают, подсвечивая снизу отражающими экранами или локальными источниками света. В качестве фона используют большие по размеру куски светлой ткани, бумагу или киноэкран, обладающий хорошими диффузно-

отражающими свойствами. Для получения на снимке нейтрально-белого фона его освещенность должна превышать освещенность самых светлых мест на лице портретируемого на 1—1,5 экспозиционных ступени. Для этого фон освещается мощным источником направленного света. С помощью 3—4 осветителей устанавливают свет так, чтобы он был мягким, рассеянным, бестеневым или рассеянно-отраженным и по возможности заполнил все участки лица и фигуры. Для смягчения светового потока применяют рассеивающие или отражающие экраны. Первые можно изготовить из полупрозрачных материалов (например, марли), вторые — из белой ткани или листов кальки. Тени могут нарушить эффект светлой тональности: чем меньше теней на портрете, сделанном при светло-тональном освещении, тем совершеннее он выглядит. Мягкие световые соотношения возникают, когда яркости световых и темных участков изображения различаются незначительно.

При съемке обычно используют портретные светосильные объективы ($f' = 80$ мм), имеющие небольшую глубину резкости. Это дает возможность получать более мягкое изображение. Объективы с многослойным просветлением позволяют воспроизводить самые тонкие тональные градации. Снимки, выполненные этими объективами, очень пластичны. Светофильтры при таких съемках обычно не применяют.

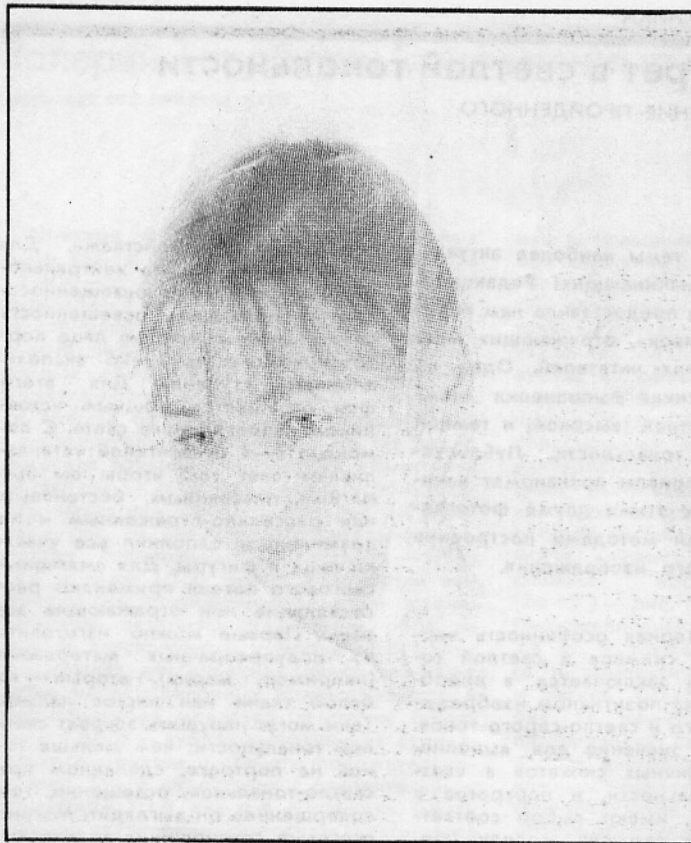
Предпочтительно пользоваться мелкозернистыми негативными высокочувствительными пленками ($S = 65$ ед. ГОСТа или 63—80 ГОСТ/ISO), так как на малоконтрастных снимках будет заметно зерно, присущее высокочувствительным фотопленкам.

Величину экспозиции определяют с помощью экспонометра по интегральной яркости лица модели при выключенном фоновом освещении. Полученное таким способом значение экспозиции увеличивают в 2—4 раза, что необходимо для проработки деталей в тенях на негативе. Пленки проявляют в сильно разбавленных и медленно работающих проявителях. Проявленный негатив имеет почти одинаковую плотность по всей площади кадра. Через область максимальной плотности этого негатива свободно читается газетный текст.

Для получения более мягкого рисунка при печати устанавливают в увеличителе лампу 250—300 Вт и рассеивающее матовое стекло или растровый рассеиватель, помещая их в лотке для светофильтров.

Обычно в позитивном процессе применяют амидоловые или мягкороботающие глициновые проявители. К ним относятся «ЭН-

Фокусное расстояние, мм	Телеувеличение
400	0,6
300	0,7
200	0,8
135	0,9
90	1,0



ПОРТРЕТ

ЭТЮД



ФОТО П. КИСЕЛЕВА

ско-130», а также проявитель следующего состава:

Метол	1 г
Сульфит натрия безв.	20 г
Сода безв.	20 г
Глицин	4 г
Калий бромистый	0,5 г
Вода	до 1 л

Для подчеркивания тональности на проявленном, но не отфиксированном отпечатке с помощью кисточки и концентрированного проявителя прорабатывают отдельные элементы изображения. Отпечатки фиксируют в нейтральном фиксаже, так как кислый фиксаж, частично растворяя серебро изображения, «съедает» самые тонкие оттенки отпечатка. По этой же причине в позитивном процессе не следует пользоваться кислыми останавливающими растворами между проявляющей и фиксирующей ваннами. Нежелательные резкие тени (например, под подбородком) и отпечатки, полученные с небольшой поддержкой, можно ослабить с помощью химической ретуши («СФ», 1975, № 5).

Приведенные снимки выполнены при искусственном освещении. Фотокамера — «Киев-88TTL», объектив — МС «Волна 38», пленка — «Фото-65», диафрагменное число — 11, выдержка — 1/30 с. Для создания максимально выровненного освещения использовались четыре ИФО «ФИЛ-107». Диафрагменное число определялось с помощью флэшметра.

Модель располагалась перед большим светлым фоновым экраном на расстоянии 2 м от фотокамеры. Правее камеры находился источник рисующего (направленного) света, создающий основной световой эффект. Освещенность лица по сравнению с общей освещенностью была наибольшей. Почти над фотокамерой был расположен источник заполняющего света, создавший равномерное, рассеянное, бестеневое освещение (половина мощности источника рисующего света). Фон-экран освещался справа сбоку, слева от модели находился источник света, направленный в потолок, дающий верхний рассеянный свет. Источники заполняющего и рисующего светов направлялись в светлые, отражающие свет экраны, а источник фонового света был установлен за экраном-калькой. Пол студии был закрыт белой чертежной бумагой. Тонкая белая ткань позволила выровнять контраст в освещенности фона и портретируемой. Пленка обрабатывалась в выравнивающем проявителе, печать проводилась на фотобумаге нормальной градации.

А. БАКАНОВ

Литература:

Р. Рассинг. Увеличение фотоснимка. — М.: Мир, 1985.
Д. О. Стародуб. Азбука фотографии. — Киев: Техника, 1980.
Ф. Готлоп. Практика профессиональной фотографии. — М.: Планета, 1981.
Краткий справочник фотолюбителя. — М.: Искусство, 1982.
«Советское фото»: 1958, № 3; 1970, № 2; 1971, № 8; 1985, № 11.

ФОТОТЕХНИКА

Круг непонимания

Актуальность проблем, поднятых в статьях «СФ», 1987, № 8, очевидна. Поэтому, направляя письмо руководителям отрасли, мы ожидали, что эти публикации помогут изменить привычно сложившиеся взгляды на производство и ассортимент фототехники. Однако этого не произошло. В ответе научного руководителя Дома оптики В. Синцова отмечается, что торговые организации закупили меньше объективов, чем предложено отраслью, а производство дешевых сменных объективов «Таир-11А», «Мир-10А», «Гелиос-40» убыточно для завода, они уступают современному мировому уровню... и не могут быть аттестованы на высшую категорию качества.

Заметки на полях. Вот, оказывается, где кроется причина того, что объективы, пользующиеся спросом, снимаются с производства. Не совершенствуя технологические процессы, не внедряя высокопроизводительное автоматизированное оборудование, заводы в итоге приходят к тому, что подобные разработки становятся убыточными.

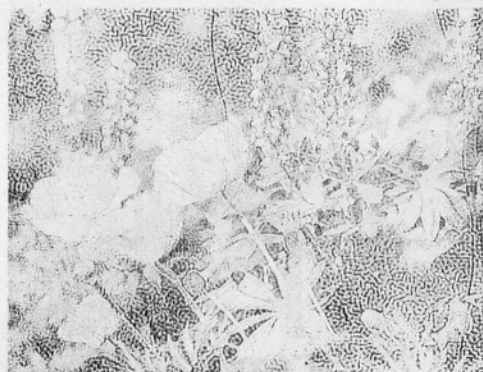
Далее в ответе говорится, что на этот год торговлей не были закуплены объективы МС «Волна-9К-макро» и МС «Юпитер-37К», хотя готова к производству линейка сменной оптики с байонетом «К» («СФ», 1988, № 2).

Затрагивая другие проблемы, В. Синцов сообщает, что на 1988 год предусмотрен выпуск 5 тысяч комплектов переходных и оборачивающих колец для камер с байонетом «Н»; разработка конверсионных светофильтров в отрасли не планируется. Отмечая, что по данным опроса 1985 года спрос на дальномерные камеры типа «Москва» и «Искра» сохраняется на уровне 30—50 тысяч штук в год, В. Синцов сообщает следующие причины, по которым в их отрасли не планируется производство подобных камер: конструкция фотоаппаратов нетехнологична и в современных условиях цена на них будет намного выше первоначальной, эти модели значительно уступают мировому уровню и не могут быть аттестованы на Государственный знак качества.

Диалог с представителями оптической промышленности продолжается, хотя порой кажется, что ведется он на разных языках и увеличивает при этом лишь количество концентрических «кругов непонимания».

ОТДЕЛ НАУКИ
И ТЕХНИКИ «СФ»

Ретикуляция как изобразительный прием



МАКИ



ФОТО Л. ЛЬВОВА

Интересным изобразительным приемом, используемым в фотографии, является получение черно-белого или цветного позитивного изображения на фоне структурного рисунка. Для получения такого рисунка на отпечатке прежде всего необходимо создать желаемый рисунок на негативе. Один из способов изготовления подобных рисунков — специальная обработка негативной пленки, вызывающая появление на ее эмульсионном слое ретикуляции*. Техника ретикуляции применима практически во всех жанрах фотографии. Ретикуляция может иметь различное по величине пузырение эмульсионного слоя, напоминать рассыпанные по поверхности фотослоя зерна мака или представлять собой сетчатый неравномерный узор. Предсказать конечный результат ретикуляции очень трудно. Характер получаемой ретикуляции зависит от применяемого типа фотопленки, степени задубленности ее эмульсионного слоя, от условий обработки: величины температуры, разницы температур обрабатываемых растворов и промывной воды, от продолжительности обработки в том или ином растворе, числа погружений пленки в растворы, интенсивности перемешивания

растворов, промывки и сушки. В некоторых случаях обработку повторяют несколько раз до достижения требуемого результата. Во время проведения процесса ретикуляции важно следить, чтобы эмульсионный слой не отслаивался.

Ретикуляцию можно вызвать на экспонированной и неэкспонированной пленках, а также на негативе с изображением. Для получения ретикуляции на экспонированной негативной пленке температуру проявляющего раствора, промывной воды и фиксирующего раствора повышают, не допуская, однако, сползания эмульсии с негатива (кроме случая, когда это входит в планы фотографа). Температура фиксирующего и проявляющего растворов должна быть одинаковой, что поможет избежать чрезмерного набухания эмульсионного слоя. При фиксировании негативной пленки лучше пользоваться нейтральным фиксажем, так как кислый чуть поддубливает эмульсионный слой.

Зернистую структуру изображения можно получить на высокочувствительной пленке (например, типа «Фото-250», А-2), если ее нормально проэкспонировать и обработать в энергичном метол-гидрохиноновом проявителе следующего состава:

Вода	750 мл
Трилон Б	2 г
Метол	5,5 г
Сульфит натрия безв.	40 г
Гидрохинон	7 г
Поташ	40 г
Бромистый калий	2,5 г
Вода	до 1 л

При проявлении температуру проявителя повышают до 40 °С, при этом время проявления сильно сокращается (для «Фото-250» оно составляет около 30 с). Время проявления уточняют исходя из поставленной задачи (необходимой степени ретикуляции) и свойств используемой пленки, так как для разных партий даже одного и того же типа черно-белой негативной пленки оно различно. При фотопечати используют «точечный» источник света, максимальное увеличение изображения и применяют контрастную фотобумагу.

Для получения при проявлении на негативе зернистой структуры могут быть использованы и специально предназначенные для этой цели проявители, например FX-16 и концентрированный «Орво-100», а на позитиве — проявитель D-82.

Метод кристаллизации позволяет получать еще более ярко выраженную зернистость. Для этого предварительно размоченный негатив подвергают обработке в растворе сернокислого калия (K_2SO_4 — 20 г, вода — 240 мл) — 5 мин, а затем водного раствора спирта (две части спирта на одну часть воды) — 15—30 с. Обработанный таким образом негатив обтирают с двух сторон ватным тампоном, смоченным этим же раствором спирта. На высушенном эмульсионном фотослое остаются кристаллики соли, которые при фотопечати имитируют зернистую структуру.

Ретикуляцию на негативе можно вызвать попеременным опусканием кадра на 1 мин то в горячую, то в очень холодную (3—5 °С) воду. Чем холоднее будет вода, тем лучше. Операции повторяют до получения желаемого результата.

Ретикуляцию можно получить и на обработанном негативе с изображением. Самый простой способ — размачивание выбранных кадров в течение нескольких часов в дистиллированной воде. Другой способ — негатив опускают на несколько минут в воду при температуре 25—50 °С, затем переносят в холодный (10 °С) раствор тиосульфата натрия. Третий способ — негатив в течение 5 с размачивают в 70%-ном растворе уксуса, а затем опускают в очень горячую воду (80 °С) и, наконец, высушивают под сильной струей воздуха с помощью фена. Если эмульсия плохо поддается ретикуляции, то ее предварительно смягчают в 10%-ном растворе соды, а затем, промыв, подвергают ретикуляции.

Эффект очень мелкой сетки на негативном изображении достигается погружением негатива примерно на 10 мин в насыщенный раствор поташа, а затем после сушки — в холодную воду.

Изменения происходят и во время сушки ретикулированного негатива, которая длится порой несколько часов из-за повышенной набухаемости эмульсии.

Для получения структурных рисунков на фотоотпечатке часто применяются разной фактуры растры, которые можно получить на неэкспонированных черно-белых негативных, фототехнических и засвеченных цветных обрабатываемых пленках после их обработки при повышенной температуре растворов и промывной воды или при резком перепаде температур. Состав растворов при этом должен соответствовать обрабатываемому типу пленки, время обработки корректируется в соответствии с температурой растворов. Усилить ретикуляцию обрабатываемой пленки позволяет ее засветка с близкого расстояния. Растр на черно-белой негативной пленке также можно получить, фиксируя неэкспонированную пленку в теплом или горячем растворе тиосульфата натрия или же погружая ее на несколько секунд в горячий раствор уксуса с последующим ополаскиванием в холодной воде. При проекционной печати полученные таким образом растры накладывают с одной или с двух сторон на нормально обработанный негатив или прямо на фотобумагу, если размер раstra соответствует формату будущего отпечатка. При контактной печати растр подкладывают под негатив.

КОММЕНТАРИИ К СНИМКАМ

«Маки». Для получения на фотоотпечатке сетчатого фона негативное изображение (пленка «Фото-65») подвергалось действию раствора щелочи, а после сушки — холодной воды.

«Полет». Этот снимок был получен с помощью раstra, изготовленного из неэкспонированной пленки «Фото-65», обработанной в тех же условиях, что и негативное изображение для предыдущего снимка. При печати растр накладывался на негатив.

Т. МОСИНА

* Ретикуляция — сморщивание и растрескивание эмульсионного слоя, происходящее при нарушении режима обработки фотоматериала.

Виктор Мизиано

Испанская фотография сегодня



«Испания в гордом одиночестве», — любил говорить генерал Франко. И действительно, в течение нескольких десятилетий Испания существовала на европейском континенте в полной изоляции. Мало кто знал, что происходит в этой стране, в ее культуре, в ее духовном сознании. Да и она, казалось, проявляла мало любопытства к внешнему миру, к его драматическим коллизиям, социальным революциям, чехарде художественных идей и стилей. Казалось, что авторитарная воля пресыщенного властью диктатора пребывает в полном согласии с исконными традициями его страны и его народа. Тридцать лет франкистского режима приплюсовались к столетиям изоляции испанского королевства. То, чему мы стали свидетелями в последние годы, не может не восприниматься как чудо — «испанское чудо». Страна избавилась от фашистской политической системы, с удивительной естественностью выросла в буржуазно-демократические институты и с нетерпением, почти в лихорадочной горячке, приступила к освоению опыта, все эти годы миновавшего Пиренейский полуостров. Испанцами

овладела жажда увидеть и понять окружающий мир и одновременно показать себя, свою национальную культуру. Прямым результатом этих масштабных общественных и культурно-психологических сдвигов и стало событие, само по себе частное, но крайне симптоматичное и любопытное. 1 июня 1987 года у нас в Советском Союзе, в Караганде, открылась выставка двадцати шести членов барселонского фотоклуба «10X4», представляющая широкую амплитуду тенденций, индивидуальных манер, техник современного испанского фотоискусства. Впоследствии выставку увидели и в Москве. Материал экспозиции действительно многообразен. Здесь можно увидеть интересную работу с цветом и виртуозные технические эксперименты, лихой репортаж и парадоксы монтажа, изощренный язык фотографии. Однако представляется, что в подобных работах Испания бессознательно хочет показать себя не такой, какая она есть, а скорее такой, какой она себе хочет казаться. Страной современной, динамичной, владеющей в совершенстве визуальными средствами коммуникации, другими сло-



вами, перешагнувшей через десятилетия «гордого одиночества». Было бы ошибочно считать, что произведения подобного рода представляют собой нечто неорганичное и для реальности страны, и для ее художественной культуры. Работавшие в этих направлениях мастера — люди по большей части серьезные и вдумчивые, а достигнутые ими результаты обладают ясно считываемым присутствием национальной специфики. Так, цвет в работах Диего Бензалья отличается чисто испанская экспрессия и напряженность, фотомонтажи Сальватора Обилиса уходят корнями в необузданное воображение Сальвадора Дали, а фантастические пейзажи Дуэрто Отео напоминают о сюрреалистических видениях Жоана Миро и фактурных экспериментах Антони Тапиеса. Наконец, в спортивных репортажах Санти Вилладриса проявляется чисто испанская черта — стремление к преодолению пространственного аспекта художественного образа. И все же сокровенная суть испанской фотографической школы сегодня в другом. Поражает упорство и еднородность, с которым большая часть испанских фото-

графов — будь то каталонцы, кастильцы или баски — обращается к общему фотографическому языку, к одному формальному приему. Точнее — к снятию языка, к антиприему — к прямой, фронтальной констатации реальности. Возникает такое ощущение, что проблема ракурса, как и подразумеваемой им многовариантности действительности, вообще не стоит для испанских фотографов. На мир, как бы говорят они, надо смотреть прямо и не отводя глаз. При этом, что также знаменательно, тяготение к формальным средствам сочетается у Хуана Бургоса, Сервандо Кармона, Хосе Очоа Мартинеса, Луиса Леандро Серрано с обращением к образу человека. У всех этих авторов драматургия портретного образа элементарна — крупный или реже средний план, минимум деталей, взгляд в объектив. Та же строгая ясность отличает и «портреты-натюрморты» Кастро Прието, которые, хотя и принадлежат к жанру современных постановочных фотоминсталляций*, но столь разитель-

* Инсталляция — синтетическая форма авангардистского искусства, предусматривающая освоение реального экспозиционного пространства.



ФОТО Х. БУРГОСА

ФОТО А. ВИНЕСА

ФОТО К. КАСАДОРА

ФОТО Х. О. МАРТИНЕСА

ФОТО М. ПАРРЕНО



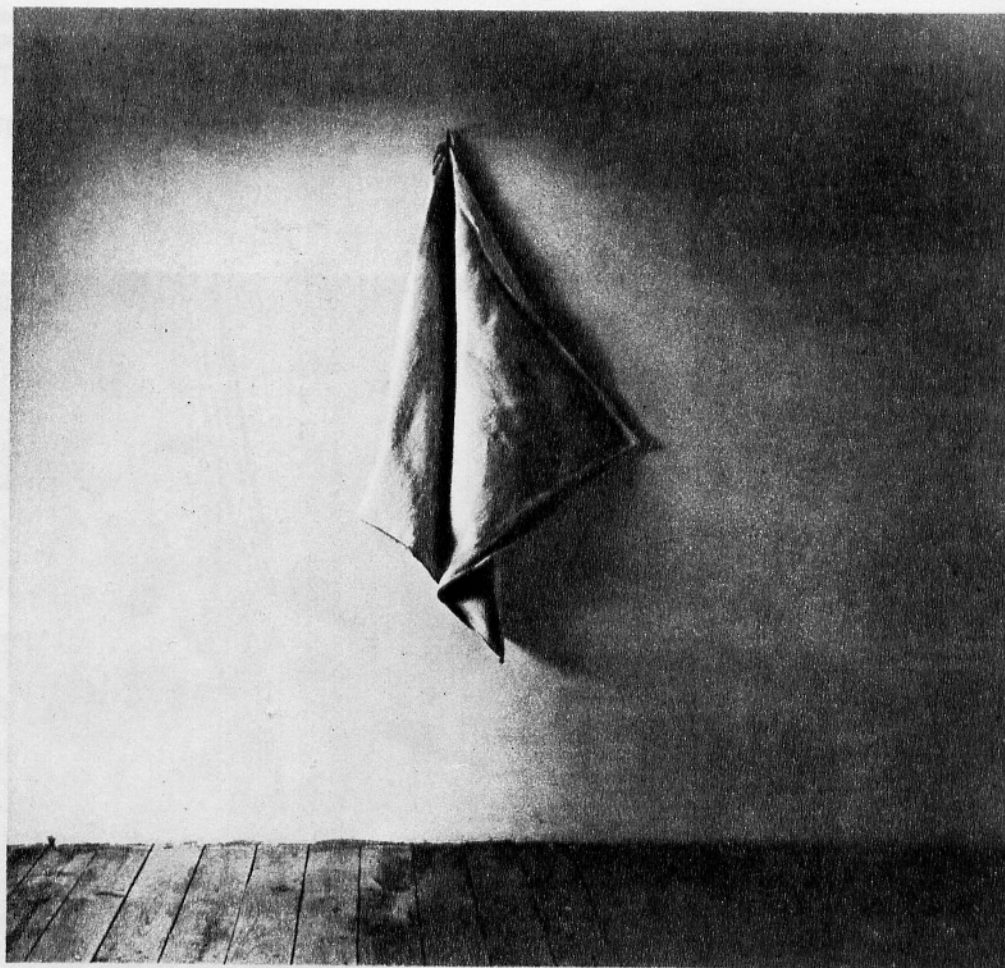
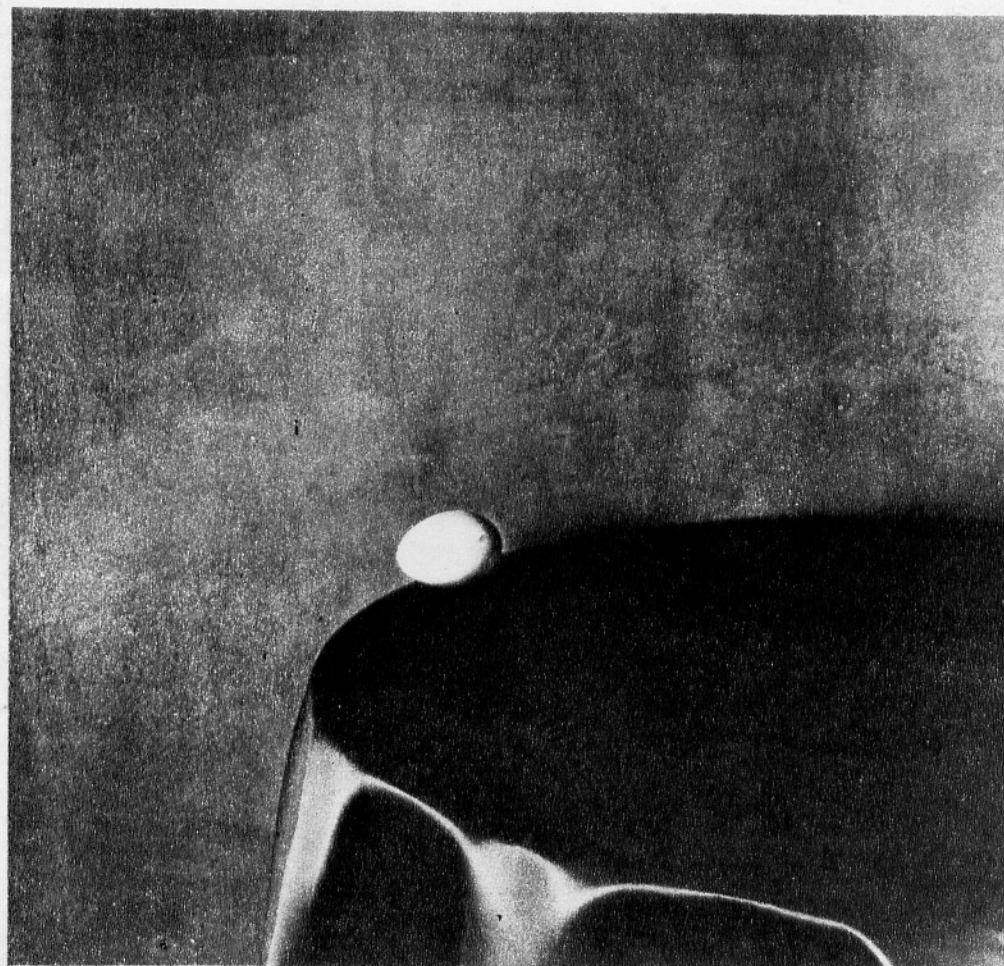


ФОТО К. АГОСТО

ФОТО В. ЭНОРО



но отличаются от лабиринтоподобных образов его американских и французских коллег.

За этой столь последовательной образной системой стоит глубоко выношенное чувство традиции, которая живет в искусстве испанских фотографов во всем богатстве ее измерений. Это в первую очередь — совершенно очевидный диалог с великой испанской живописью, причем диалог на редкость органичный и лишенный кокетливого цитатничества. Угловатая простота средств, жесткая пластика, фронтальный портретный образ на темном фоне — все это присутствует в испанском живописном наследии от Алонсо Кано до Гойи. А разве суховатая жесткость портретов Бургоса не вызывает в памяти крестьянских апостолов Риберы, а погруженные в недвижимый метафизический покой интерьеры Хосе Мартинеса не сопряжены с задними планами религиозных композиций Сурбарана, а образы Мануэля Крузадо Касадора — с придворными шутами Веласкеса? Однако чувство традиции в современной испанской фотографии — это не только диалог с коллекцией музея Прадо. Есть у этого чувства и чисто нравственная природа. Испания в образах ее фотомастеров предстает исконной в своем суровом величии, извечной в своей патриархальности. Спокойно и непосредственно высказанная правда — вот смысл элементарности средств испанской фотосколы. Вот он взгляд на страну по ту сторону как шовинистической риторики Франко, так и сегодняшней поверхностной имитации постиндустриального общества.

И, наконец, еще одно, последнее наблюдение. Трудно сказать, в какой мере отдают себе в этом испанские мастера отчет, но найденный ими язык выразительных средств оказывается ныне в контексте мирового фотографического процесса на редкость актуальным. Как свидетельствуют новейшие тенденции, современная фотография переживает период утомления и опустошенности от непрерывной погони за обновлением формального языка и совершенствованием технических средств, усталости от непрерывных попыток самопреодоления в диалоге с живописью, кино, авангардным театром. Она мучима поиском простейшей, исходной и конечной субстанции своего искусства, его первоосновы, первоосноты. Урок испанской фотосколы в этой ситуации очень поучителен.

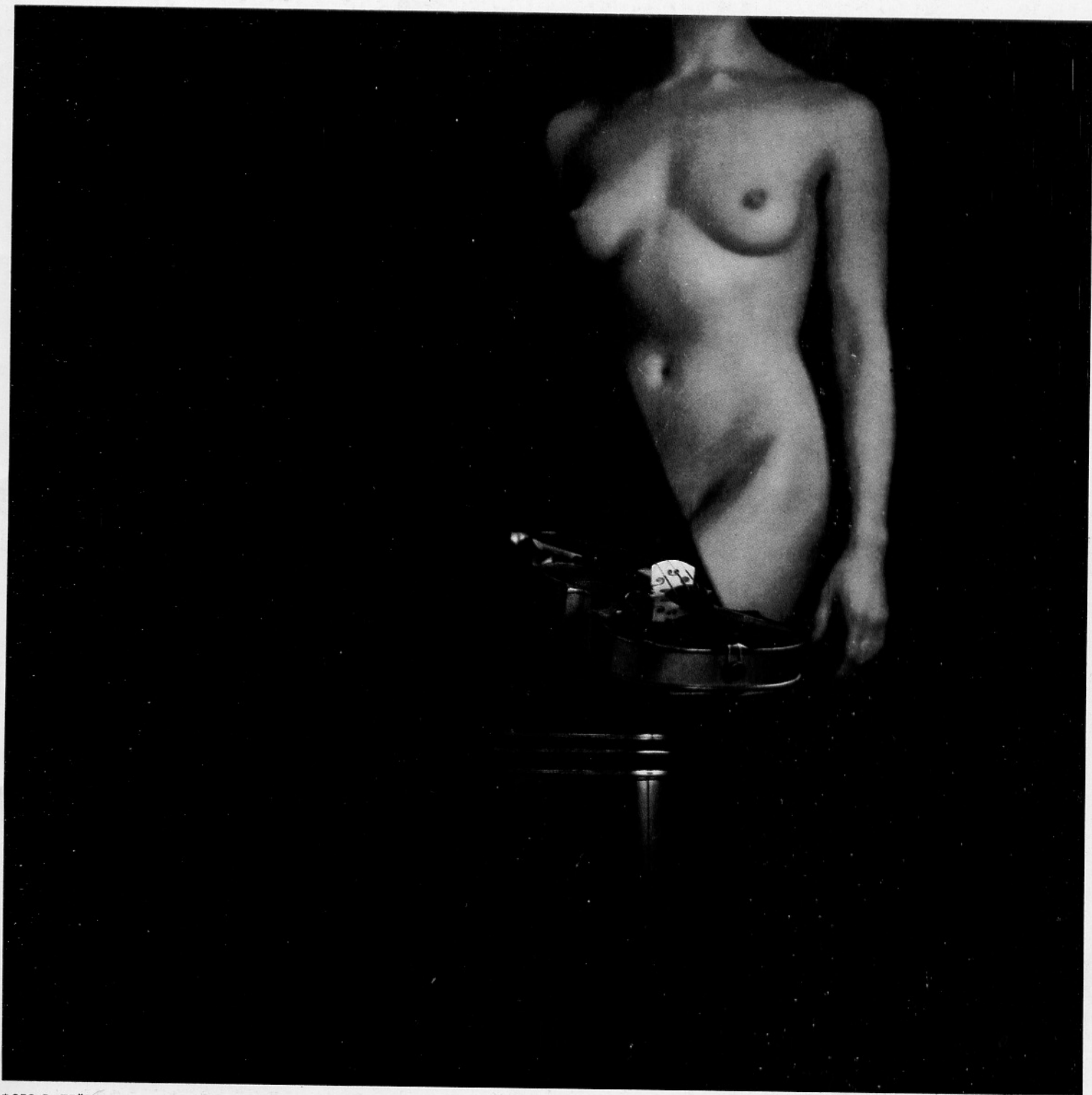
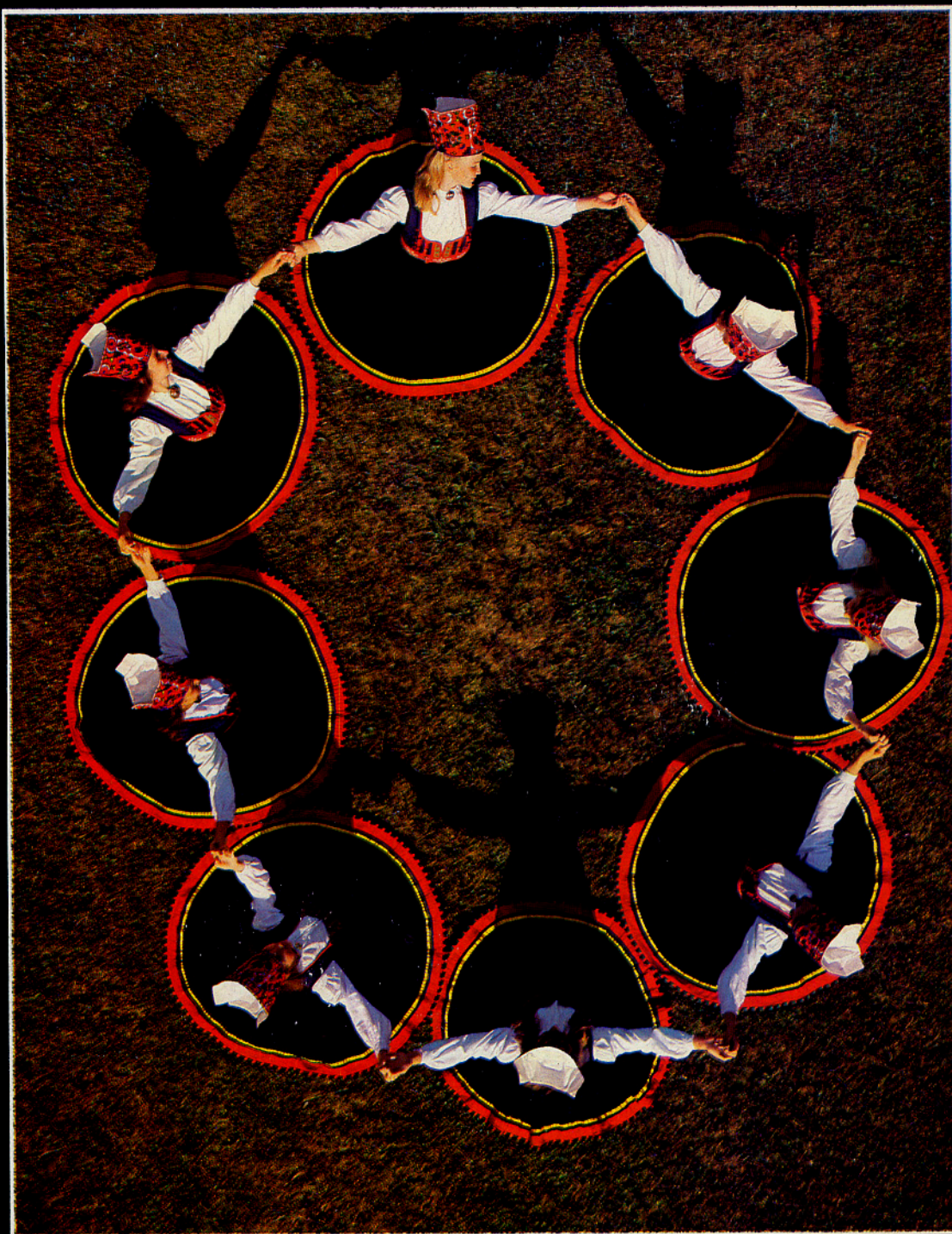


ФОТО В. ПЕЙРО



Цена 70 коп.
Индекс 70869