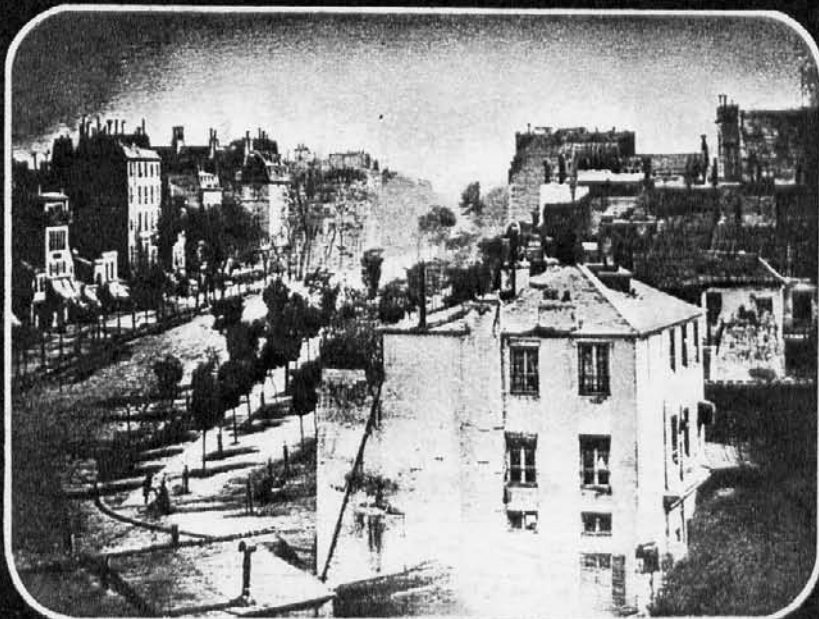


# СВЕТЛОЕ ФОТО 891

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



В 1839 году  
Нисефор Ньепс,  
Луи Дагер  
и Фокс Тальбот  
обнародовали  
результаты своих  
исследований —  
появилась  
возможность  
химическим путем  
запечатлеть  
рисунок,  
созданный светом.  
Так 150 лет назад  
фотография начала  
свое триумфальное  
шествие.



150 ЛЕТ  
ФОТОГРАФИИ

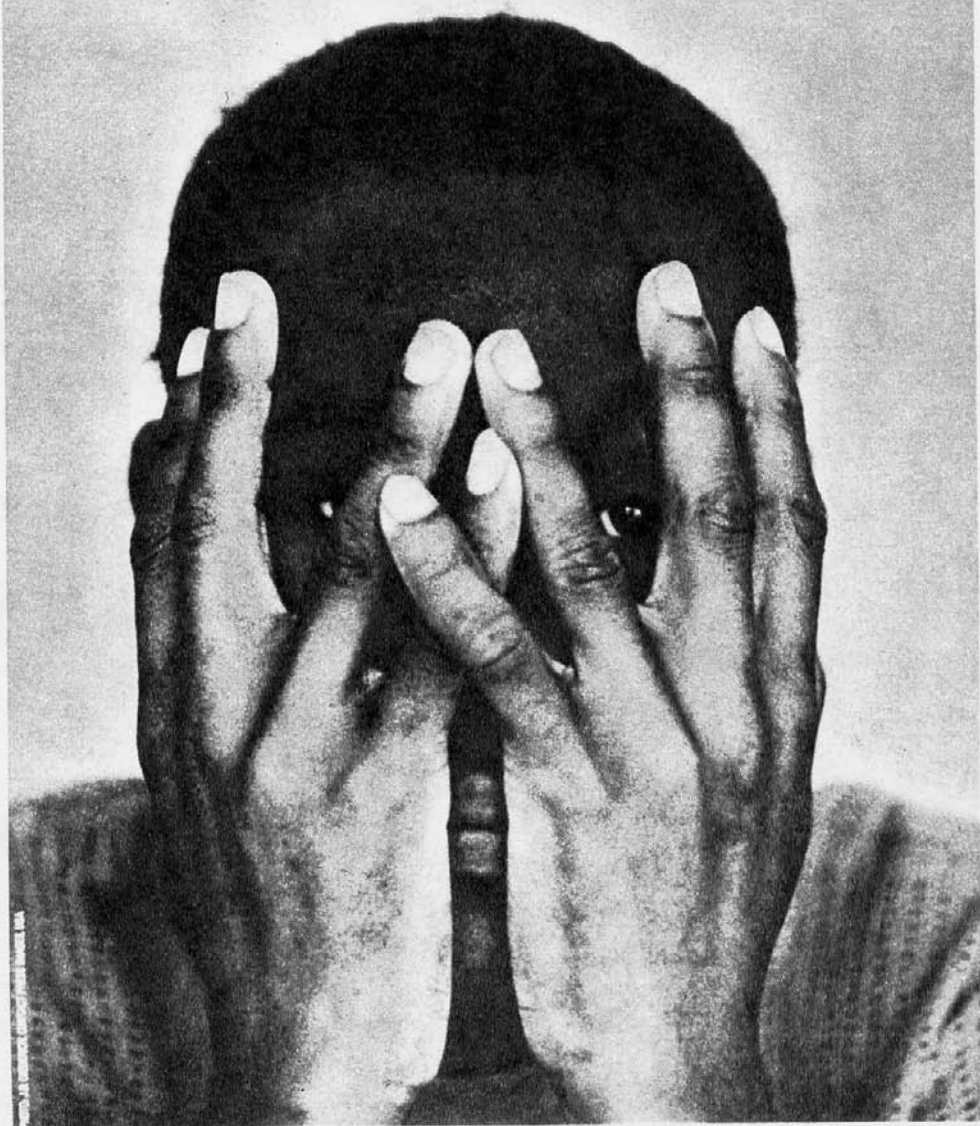


1839-1989

EXHIBITION

1988

# WORLD PRESS PHOTO



UNDER THE AUSPICES OF WORLD PRESS PHOTO HOLLAND FOUNDATION

СОЮЗ ЖУРНАЛИСТОВ СССР ВСЕСОЮЗНЫЙ ЦЕНТР ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ

Международная выставка

„УОРЛДПРЕССФОТО“



# СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ЯНВАРЬ 1989

**Главный редактор**  
СУСЛОВА О. В.

**Редколлегия:**

АНЦЕВ В. Г.  
БЕЛТОВ Э. Н.  
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**  
КЛИМОВА М. А.

НА ОБЛОЖКЕ:

ЛУИ ДАГЕР

НИСЕФОР НЬЕПС

ФОКС ТАЛЬБОТ

«БУЛЬВАР ДЮ ТЕМПЛЬ»  
(1838 г.) —  
ОДИН ИЗ ПЕРВЫХ ДАГЕРОТИПОВ  
ЛУИ ДАГЕРА

А. БЕРГНЕР  
Н. Г. МУРАВЬЕВА  
(МОСКВА, 1850-е гг.).  
ИЗ СОБРАНИЯ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

И. ПЕЙШЕС  
М. С. ЩЕПКИН  
(МОСКВА, 1850-е гг.).  
ИЗ СОБРАНИЯ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

А. КАРЕЛИН  
КОМПОЗИЦИЯ  
ИЗ «ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
АЛЬБОМА ФОТОГРАФИЙ  
С НАТУРЫ»  
(НИЖНИЙ НОВГОРОД,  
1880-е гг.).  
ИЗ СОБРАНИЯ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

**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 фотоискусства  
и фотолюбительского  
творчества  
925-10-15  
отдел истории  
и теории фотографии  
924-82-14  
отдел техники  
925-10-13  
отдел писем  
925-10-09

А 11048  
сдано в набор 20.10.88 г.  
подп. в печать 28.11.88 г.  
формат 60×90<sup>1/8</sup>  
6,75 печ. л.+0,5 обл.  
учетно-издат. листов 10,57  
заказ 1761  
тираж 230 000  
цена 70 коп.

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

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

**В НОМЕРЕ:**

|                   |                                                      |
|-------------------|------------------------------------------------------|
| КОЛОНКА РЕДАКТОРА | 2                                                    |
| ФОТОВЫСТАВКИ      | 2                                                    |
| ФОТОТВОРЧЕСТВО    | 14                                                   |
| ФОТОПУБЛИЦИСТИКА  | 19                                                   |
| ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО  | 22                                                   |
| ТРИБУНА           | 24                                                   |
| ФОТОМАСТЕРА       | 24                                                   |
| ФОТОКОНКУРСЫ      | 24                                                   |
| ФОТОПОЧТА         | 25                                                   |
| ФОТОПРОБЛЕМЫ      | 26                                                   |
| ФОТОНАСЛЕДИЕ      | 34                                                   |
| ФОТОТЕХНИКА       | 41                                                   |
| ИНТЕРФОТО         | 47                                                   |
|                   | 2                                                    |
|                   | «Уорлдпрессфото» — впервые в СССР                    |
|                   | А. Пирожков Этот жестокий, жестокий, жестокий мир!.. |
|                   | Поэзия слова и поэзия кадра                          |
|                   | Е. Богословская Только правда нужна                  |
|                   | А. Медведников Двадцатилетние ветераны               |
|                   | А. Слюсарев Сюжеты старого города                    |
|                   | Фотоюниор                                            |
|                   | Г. Лукьянова Замысел и воплощение                    |
|                   | В. Резников Рукотворная феерия                       |
|                   | «Джаз-фото-89»                                       |
|                   | «Оружием смеха»                                      |
|                   | «В мире светописы»                                   |
|                   | О. Левушкина «Вечные» проблемы «районщика»           |
|                   | Хроническая безответственность                       |
|                   | В. Стигнеев Образ в портретной фотографии            |
|                   | А. Обухов Монолог мастера                            |
|                   | А. Вартанов Звезда Петрусова                         |
|                   | Конкурс «10000 технических идей»                     |
|                   | Съемка... негатив... позитив....                     |
|                   | Е. Беглецов, А. Черняк «Эликон»                      |
|                   | В. Павлова Фотолюбители Швейцарии                    |

# Фотографии — 150 лет

Ровно полтора века тому назад, 7 января 1839 года, известный физик, профессор Доменик Араго на заседании Парижской академии наук доложил о новом изобретении, сделанном художником Луи Дагером. В докладе, произнесенном 19 августа, Араго уже подробно изложил способ получения дагеротипа. Один из этих дней далекого 1839 года можно считать днем рождения фотографии. Сто пятьдесят лет фотографии — это сто пятьдесят ступеней восхождения от технического аттракциона, от наивного суррогата натуралистической живописи к могучему средству, проникшему в самые разные стороны жизни человека и общества.

За время своего существования фотография обрела статус универсального языка современной цивилизации. Подобно слову, фотоизображение стало основой разных, подчас весьма далеких друг от друга сфер. Будучи порождением научно-технического прогресса, фотография, в отличие от слова, переживающего с течением времени незначительные эволюции, стремительно развивалась и продолжает развиваться по сей день.

Нет нужды перечислять все ступени технической и, одновременно, творческой эволюции фотографии. Сегодня важно осмыслить ее как своего рода «расширяющуюся галактику», где каждое новое десятилетие развития науки и техники (причем не только фотографической науки и техники) становилось стимулом возникновения неведомых прежде областей фотографии. Появилась авиация — возникла аэрофото съемка, было открыто рентгеновское излучение — появилась фотография, проникающая с его помощью в глубь материи.

Достижения фундаментальных наук — вплоть до открытия лазерных лучей и голографии, прорыва человека в космос — находили быстрый отклик в фотографии, открывали новые ее разновидности. Уже на памяти нашего поколения впечатление чуда произвел сделанный с советского спутника снимок обратной, никогда прежде невидимой стороны Луны.

Поражаясь поистине безграничным возможностям специальных видов фотографии, нельзя не отдать должное и более скромным ее разновидностям, повседневно близким нашему обыденному существованию. Почти в каждой семье есть альбом, в котором мы и наши близкие запечатлены в младенчестве и юности, на школьном выпускном вечере и на свадьбе. Чаще всего мы не знаем, кто автор этих снимков, и конечно же, не рассматриваем их как произведения творчества. Однако согласитесь, для нашего душевного здоровья эти бесхитростные «фотокарточки» значат довольно много, часто они становятся наглядной эстафетой, передаваемой в роду человеческом от поколения к поколению.

Фотография, как хобби, как одно из самых распространенных увлечений, свойственных разным, в том числе и всемирно известным людям, свидетельствует о способности светописа быть верным спутником жизни, визуальной записной книжкой. Любители и профессионалы делают по заданию или «для себя» ежедневно в разных концах земного шара миллионы снимков. Большинство из них, конечно, не выходят за пределы дня, однако некоторые надолго переживают свое время, становятся частью визуальной истории человечества.

В связи с этим следует особо сказать о фотоискусстве. Самый термин этот до сих пор вызывает споры, однако достижения мастеров фотографии, ведущих поиски в разных, нередко контрастирующих друг с другом направлениях, впечатляют. Одним по душе дерзкий, преобразующий природу фотоэксперимент, другие предпочитают жизнеподобную фотографию, которую принято называть «искусством видеть».

Редакция «СФ» решила в номерах юбилейного года дать ряд тематических публикаций, посвященных разным возможностям фотографии, часть из которых здесь названа. Начать рубрику мы хотим с рассказа о способностях камеры, находящейся в руках талантливого журналиста, стать зеркалом человечества. Недавно в Москве проходила пользовавшаяся большим успехом юбилейная выставка «Уорлдпрессфото»: ее экспонаты как нельзя лучше демонстрируют возможности камеры-публициста представить многоликость современного мира.

## «Уорлдпрессфото» — впервые в СССР



НА ОТКРЫТИИ ВЫСТАВКИ

В недавно открывшемся московском Дворце молодежи впервые за долгую историю существования международного конкурса «Уорлдпрессфото», победа в котором считается среди профессиональных фоторепортеров наиболее престижной, в нашей стране экспонировалась выставка работ его лауреатов. Сначала выставка получила временную прописку в Ленинграде, где ее увидели более 150 тысяч любителей фотографии, потом с ней познакомились москвичи и гости столицы.

В 1988 году международное жюри «Уорлдпрессфото» собиралось в Амстердаме в тридцать первый раз. В 1955 году три голландских фотографа впервые организовали международный конкурс пресс-фотографии (в нем тогда приняли участие 150 фотографов из 9 стран, приславших 400 работ). Сегодня «Уорлдпрессфото» представляет журналистскую фотографию всего мира (в 1988 году в Амстердам было прислано более 9000 снимков 1200 репортеров из 64 стран). Цель организаторов «Уорлдпрессфото» неизменна: пробуждение и распространение всеобщего интереса к журналистской фотографии как важному средству передачи информации и укрепления международного взаимопонимания. В связи с этим и проводятся ежегодно выставки по всему миру. В Советский Союз голландцы привезли две экспозиции — уникальную ретро-

спекцию, куда вошли лучшие снимки мировой прессы за 30 лет, и новую — результат работы репортеров за 1987 год. Открывала выставку работа американского фотографа Энтони Суау «Киро: отчаяние», признанная международным жюри лучшей пресс-фотографией года. Советские зрители получили редкую возможность увидеть сотни выставочных кадров, сделанных в горячих точках планеты лучшими репортерами мира. Привлекали внимание и работы советских участников последнего конкурса: И. Уткина (ТАСС), удостоенного «Золотого глаза» за снимок «Лягушачий пируэт» и золотой медали за кадр «Мы преодолеем», снятый в Москве на финише марафонского забега чемпионата Европы среди слепых; Ю. Абрамочкина (АПН), которому «Золотой глаз» принесла фотография «Обеденный перерыв Матиаса Руста во время суда»; серия «Расплата», рассказывающая о жизни несовершеннолетних преступников в исправительно-трудовой колонии, снятая И. Гавриловым («Огонек») и удостоенная золотой медали; «золотая» фотография «Колыбель для вундеркиндов» А. Шогина (ТАСС); работы награжденного третьим призом фотомастера из Риги В. Михайловского и фотокорреспондента АПН А. Полякова и Ю. Иванова, Е. Стецко (журнал «Смена»), удостоенных почетных дипломов. На пресс-конференции, состоявшейся во Дворце мо-



НА ОТКРЫТИИ ВЫСТАВКИ  
ВЫСТУПАЕТ  
ДЖ. СВАРТ



СНИМАЮТ РЕПОРТЕРЫ



У МИКРОФОНА  
Г-ЖА ЛЮББЕРС



В ЗАЛАХ ВЫСТАВКИ



## «УОРЛДПРЕССФОТО»



У СТЕНДА ВЫСТАВКИ

лодежи, президент Фонда «Уорлдпрессфото» Дж. Сварт отметил, что открытие этой выставки в СССР означает для ее организаторов воплощение давних замыслов, начало нового этапа сотрудничества между Союзом журналистов СССР и голландским представителем Фонда. Советские фотожурналисты много лет активно участвуют в конкурсе, работают и в международном жюри. «Рушатся старые преграды между странами, — сказал Дж. Сварт, — рождаются новые возможности. Наше присутствие здесь — свидетельство тому».

Отвечая на вопросы репортеров по поводу преобладания на выставке снимков, отображающих ужасы современного мира, тогда как выбор социальных тем для съемки гораздо шире, Дж. Сварт подчеркнул, что только две из девяти категорий конкурса — это «тяжелые» новости, кроме них есть «Искусство», «Природа», «Радостные события» и так далее, и лично ему как раз ближе категория «Повседневная жизнь»: люди в разных странах смеются, любят, работают, отдыхают... Собранные же воедино, эти такие разные фотографии преследуют одну цель — объединить людей, переступить через географические и политические рубежи, способствуя свободному обмену информацией. «Здесь, на выставке, — добавил Дж. Сварт, — представлены работы людей особой породы, которые живут, а иногда и умирают с фотокамерой в руках, рискуя ради этих снимков жизнью или личной свободой. Фотожурналисты мира пишут нашу зримую историю. И ежегодно в разных странах мира ее «читают» более двух миллиардов зрителей».

Выступая на открытии в Москве международной выставки «Уорлдпрессфото», заместитель председателя Союза журналистов СССР И. Зубков охарактеризовал ее как важное событие в культурной жизни страны, поблагодарил организаторов, а также присутствующих на открытии посла Нидерландов в СССР г-на Бувалда и супругу премьер-министра Нидерландов г-жу Любберс за предоставленную советским зрителям возможность познакомиться с лучшими работами репортеров мира.

«Фотография — это язык сердца и глаз, — сказала в ответном слове г-жа Любберс. — За каждой работой — личность репортера, его мировоззрение. Более 30 лет эти снимки потрясают нас, рассказывая правду о людях и событиях, о мире, в котором мы живем. Они стали нашей памятью. Надеюсь, что эта выставка тоже станет доброй традицией — Днями «Уорлдпрессфото» в Советском Союзе».

Фоторепортаж подготовили А. ТЯГНЫ-РЯДНО, П. КИСЕЛЕВ, Д. УХТОМСКИЙ

# Этот жестокий, жестокий, жестокий мир?..

**РАЗМЫШЛЕНИЕ О ВЫСТАВКЕ  
«УОРЛДПРЕССФОТО»  
И НЕ ТОЛЬКО О НЕЙ,  
И ДАЖЕ СОВСЕМ НЕ О НЕЙ**

Нам еще долго излечиваться от высокопарной дидактики, от желания выглядеть в чужих и своих глазах единственными держателями истины. И полагаю, еще года три назад такая выставка дала бы повод многим из нас для поучающих монологов, бухгалтерских выкладок с заведомым сальдо-бульдо в нашу пользу. Мы бы отпустили парочку комплиментов их временному преимуществу в технике, которое призвано лишь чуть-чуть прикрыть безнадежное отставание в плане обеспеченности доброделателями — человеколюбием, истовой праведностью, моральной непогрешимостью... Да, жестокий, жестокий, жестокий мир смотрит на нас с фотографий лучших репортеров Земли.

Их мир.

Наш мир.

Потому что чужого горя не бывает.

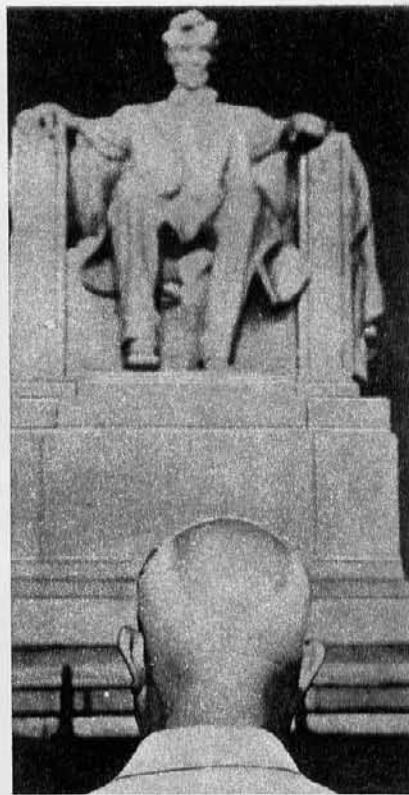
Но главное — в другом. И это главное еще только начинает входить в наше сознание. Разве страдания матери-корейки, упрямившейся цитоносных полицейских отпустить на волю ее безвинного сына, разве эти страдания впервые поражают чувства моих соотечественников? И разве не так же билась о железные двери другая мать — Анна Андреевна Ахматова? И не ее ли гениальный плач-реквием объединил миллионы матерей наших — в надежде, боли, в безысходности потерь?

Нет, не бывает чужого горя...

Людей на снимках рубят огромными мачете, словно стебли тростникового сахара. Их сталкивают под электрички, им прилюдно вспаривают животы, крошат кости пулями дум-дум, их прибивают гвоздями к столбам вдоль автотрасс, травят собаками, топчут, сжигают заживо... Господи, да разве в ленинградском Манеже или в московском Дворце молодежи видим мы все это? Зрители сбились группками, перешептываются... И, наверное, в эти минуты стены выставочного зала для них, как борта Ноева ковчега среди стихии безумий. А они — будто последние представители рода человеческого, и в окнах-фотографиях беззвучно мелькают последние кадры катастрофы...

Помните, чеховский человек с молоточком — он должен стоять за спиной каждого из нас и напоминать в час благодушия и самоуспокоения о горе, разлитом в мире.

Владимир Вяткин, член жюри выставки «Уорлдпрессфото», рассказывал, какое обилие холодящих сюжетов прислали в Голландию наши фоторепортеры. Проститутки, наркоманы, несовершеннолетние преступники, отпетые рецидивисты — гласность разрушила запретительные дамбы, и придется, наверное, еще долго ждать, прежде чем поток найдет свои берега и можно будет спокойно зачерпнуть воды из реки по имени Факт. Тема боли, человеческих страданий, смерти, тема нравственных падений и мук совести — нам еще предстоит учиться рассказывать об этом, ибо космос души бесконечно мно-

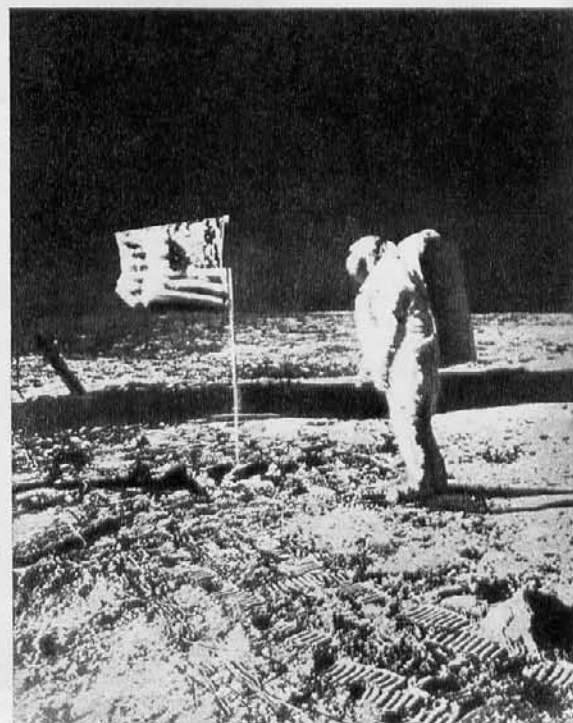


**ЛУМИС ДИН (США)**  
РОЖДЕНИЕ КИНОЗВЕЗДЫ  
1957 г.

**БЕРТ ГЛИНН (США)**  
НИКИТА ХРУЩЕВ,  
ПЕРВЫЙ РУССКИЙ  
РУКОВОДИТЕЛЬ,  
ПОСЕТИВШИЙ США,  
ПЕРЕД ПАМЯТНИКОМ  
ЛИНКольну  
1959 г.

**ДЕЙВИД ТЕРНЛИ (США)**  
ЕПИСКОП ТУТУ  
и ВИННИ МАНДЕЛА  
1985 г.

**НАСА (США)**  
НЕЙЛ АРМСТРОНГ,  
ПЕРВЫЙ ЧЕЛОВЕК НА ЛУНЕ  
1969 г.





УОРЛДПРЕССФОТО

**ОУВИ КАРТЕР (США)**  
ЖЕРТВА ГОЛОДА  
В АФРИКАНСКОМ САХЕЛЕ  
1974 г.

**СЕБАСТИО РИБЕЙРО  
САЛЬГАДО  
(ФРАНЦИЯ)**  
В ЛАГЕРЯХ ДЛЯ БЕЖЕНЦЕВ  
В ПОРАЖЕННОЙ ГОЛОДОМ  
ЭФИОПИИ  
1985 г.

**ЭДДИ АДАМС (США)**  
РАССТРЕЛ ПЛЕННОГО  
ВО ВЬЕТНАМЕ  
1968 г.

**ХЮН КОН УТ (ВЬЕТНАМ)**  
9-ЛЕТНЯЯ ДЕВОЧКА ФАН ТАЙ  
КИМ ФУК В УЖАСЕ БЕЖИТ  
ПО ДОРОГЕ, СОРВАВ С СЕБЯ  
ЗАГОРЕВШЕЕСЯ  
ОТ НАПАЛМА ПЛАТЬЕ  
1972 г.

**ДОЛЬФ КРЮГЕР  
(НИДЕРЛАНДЫ)**  
ОДИНОКИЙ ЗАБАСТОВЩИК  
В БЕЛЬГИИ  
ПЕРЕД ЦЕПЬЮ ВОЙСК  
1960 г.

**ХАНС ЯЕРГ АНДЕРС  
(ФРГ)**  
БЕЛФАСТ.  
ЛОЗУНГ НА СТЕНЕ  
1969 г.

жественнее того космоса, победы в котором еще не так давно мы склонны были относить и ко всему остальному... Вильгельм Михайловский представил на выставку репортаж, сопровождаемый следующим текстом: «Готовя себя к худшему: Валерий Долгов, 28-летний студент, осужденный за два убийства, готовится к казни в камере смертников...» Мы уже знаем Долгова. Знаем, что после двух ходатайств о помиловании приговор был приведен в исполнение незадолго до Нового года. О судьбе этого сумеречного убийцы поведал нам с экрана ЦТ кинорежиссер Герц Франк в своей картине «Высший суд». В контекст этой документальной трагедии вошли фотографии В. Михайловского, использованные режиссером в самых кульминационных частях фильма. Но тогда почему это второе чтение на стендах фотовыставки разочаровывает? Почему же кадр с пустой тюремной камерой, откуда только что вывели Долгова в последний раз, почему этот кадр в фильме бритвенно остро полосует наши чувства, а в репортаже становится лишь добросовестной калькой последней строки судебного дела? И куда вообще делся образ человека, вынесшего себе свой особый приговор и испытывавшего очищение, просветление души, когда уже ничего нельзя было исправить?

Нет, я веду речь не о специфических недостатках или преимуществах фотографии перед кино, их разной способности воспроизводить материал жизни. Мы уже давно знаем, что один и тот же сюжет может с равной силой прозвучать у художников, поклоняющихся разным музам. Суть в опыте. В опыте нашей фотографии. Вернее, почти в отсутствии такового.

Драматург Виктор Розов как-то рассказывал о фотографе, работавшем в Театре Революции. Целые дни этот человек проводил в темной комнатке под самыми крышами. Когда ни зайдут к нему — он все сидит. А на вопрос, почему никуда не выходит, отвечал:

«Чтобы не видеть жизни...»

Есть разные формы ухода от действительности. Можно, как этот театральный фотограф, добровольно запереть себя в кубатуре стен. Но можно запереться и в многолюдье, исчезнуть в толпе. Можно даже работать в людском коловращении, щелкать налево и направо, видеть в визире фотокамеры тысячи разных лиц, тысячи ситуаций пропускать через себя, и все же однажды обнаружить, что целые годы ты как бы просидел в темной комнате. Наверное, вот такое ощущение было и у меня, когда лет тридцать назад в Москве я впервые увидел выставку Фотографии. Это был «Род человеческий» Эдварда Стейхена.

Сон разума, как известно, рождает чудовищ. И совсем не обязательно этим чудовищам выглядеть персонажами необузданного Сальвадора Дали. И разве не из снов пришли к нам люди, намертво сросшиеся с токарной станиной? Разве не оттуда аптечная стерильность наших улыбок на газетных листах? Чудовищно все, что рождено иррациональностью мышления, искаженной информацией, перелицовками, недомолвками, что приходит из мглы подсознания, питается нетерпимостью, мифами и общественной истерией.

Да, так вот опыт нашей фотографии не вообрал в себя очень многое. Мы смотрели на



ГЕКТОР РОНДОН ЛОВЕРА  
[ВЕНЕСУЭЛА]  
ВЕНЕСУЭЛА:  
СВЯЩЕННИК ЛУИС ПАДИЛЬО  
ПОМОГАЕТ СМЕРТЕЛЬНО  
РАНЕННУМУ СОЛДАТУ  
ВО ВРЕМЯ ВОЕННОГО ПУТЧА  
1962 г.

ДЖОН ДАУНИНГ  
[ВЕЛИКОБРИТАНИЯ]  
КОРОЛЕВА ЕЛИЗАВЕТА  
И МАТЬ ТЕРЕЗА  
1983 г.

АНРИ БЮРО [ФРАНЦИЯ]  
АРЕСТ АГЕНТА  
СЕКРЕТНОЙ ПОЛИЦИИ  
В ЛИССАБОНЕ  
ВО ВРЕМЯ ПЕРЕВОРОТА  
1974 г.

ЯСУШИ НАГАО [ЯПОНИЯ]  
СТУДЕНТ УБИВАЕТ  
ПРЕДСЕДАТЕЛЯ  
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ  
ЯПОНИИ НА МНОГОЛЮДНОМ  
МИТИНГЕ В ТОКИО  
1961 г.

**ФРАНСУА ДЕМЮЛЬДЕР**  
**[ФРАНЦИЯ]**  
 СОСТРАДАНИЕ И ЖАЛОСТЬ  
 В ОБСТАНОВКЕ НАСИЛИЯ  
 ВО ВРЕМЯ ВОЙНЫ В ЛИВАНЕ  
 1976 г.

**ФРЭНК ФУРНЬЕ (США)**  
 АГОНИЯ ОМАЙРЫ САНЧЕС  
 1985 г.

**АНОНИМНЫЙ ФОТОГРАФ**  
**[ЧИЛИ]**  
 ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ  
 ПРЕЗИДЕНТА ЧИЛИ  
 САЛЬВАДОРА АЛЬЕНДЕ  
 1973 г.

**КИОЙЧИ САВАДА (ЯПОНИЯ)**  
 СМЕРТЬ В ПЫЛИ  
 1965 г.

**ДЕЙВИД ПАРКЕР (США)**  
 СПАСЕНИЕ ЗАЛОЖНИКОВ  
 1985 г.



жизнь через радостное цветное стеклышко, и все черно-белые тона, весь трагический спектр не попадал в наше обозрение. И если бы речь шла об одном поколении фотографов, чья урезанность чувства складывалась под ликующие марши и оратории. Двоимыслие фотографов отражало более широкое двоимыслие духовной жизни страны, где забывались напрочь такие слова, как сострадание, милосердие, жалость... Говорят, над рабочим столом Константина Симонова висел снимок фронтового фотожурналиста Якова Халипа: наши солдаты-инвалиды на костылях приковыляли из госпиталя на выставку в московском парке, чтобы посмотреть, даже рукой потрогать трофейную немецкую пушку — уж не та ли самая знаменитая «Большая Берт»? Симонов считал, что это одна из лучших фотографий времен Великой Отечественной. Лучшая по правде, по боли, по жалости... Сделан был снимок 22 июня 1943 года. А широко обнародован много лет спустя. «Такие произведения могут только посеять уныние, упадок духа, пессимизм...». Это Жданов в 1947-м о блокадных стихотворениях Ахматовой. А могло бы вполне относиться и к фотографии Халипа. Сюжет с инвалидами тоже мешал стихии всеобщего ликования и совсем не соответствовал тому, как подобает выглядеть истинным победителям. Сейчас мы знаем и этот снимок, и эти строки Ахматовой:

Сзади Нарвские были ворота,  
Впереди была только смерть...  
Так советская шла пехота  
Прямо в желтые пасти Берт.

Как монстры, выплывают теперь из небытия фотографические слепки ушедшего времени: Сталин, идущий за гробом Калинина рядом с его вдовой, великодушно возвращенной из ссылки; фотопанорама подарков «вождю всех времен и народов» в день семидесятилетия — языческая оголенность материи и духа; советские военачальники на параде — чернильный крестик над головой как печальная мета судьбы; Беломорканал... Лысенко... Митинг под лозунгами «Приветствуем действия чекистов Ежова!»... Нарком Ворошилов на лыжной прогулке...

А где-то, наверное, еще ждут своего часа фотографии, рассказывающие о народной судьбе. И счастливой. И трагической... Еще долго нам придется собирать и соединять звенья фотографической памяти, выпавшие из нашей нравственной культуры. Но закончу про свою первую встречу с подлинной Фотографией. На выставке «Род человеческий» меня поразила широта толкования понятий человек, семья, общество, народы — как единая цикличность всех нас и каждого в отдельности. Размывался образ врага, рушились стереотипы правосознания, лозунговость мышления. Но это сейчас я так объясняю свое открытие. А в ту пору для начинающего репортера это был просто шок, удар электричеством или, как сказали бы сегодня психологи, внутренний дискомфорт, причины которого я пытался понять еще долгие-долгие годы. Археологи рассказывали мне, как одному художнику было поручено перерисовать камень с изображением, сделанным во времена народности майя. Внешне, на глаз, работы было на три-четыре часа от силы. А растянулась на несколько дней — чужое мышление сопротивлялось уменью худож-

ника. Другие пропорции, другие углы, другая логика пространства.

Запад есть Запад,  
Восток есть Восток,—  
И вместе им не сойтись...

Отлитая, как пуля, киплинговская формула разобщенности людей. На наших глазах человечество рушит барьеры несовместимости — идет друг к другу через слово, через образ. Утверждает себя техносфера с ее всепроникающей информатикой, все четче обрисовывается провидение Вернадского — ноосфера, сфера разума, изначально отвергающая непреложность человеческих различий: расовых, национальных, религиозных... Но пока... Слышите — стучит молоточек со- вести.

«История одного убийства в Порт-о-Пренсе. За четыре дня до выборов группа боевиков захватила служащего секретной полиции. На глазах у прохожих его убивают ножами и мачете...»

«Осужденный за взяточничество, государственный казначей Р. Бадд Двайер перед вынесением федеральным судом приговора застрелился на глазах у фотографов во время пресс-конференции...»

«В ходе проходившего в Голландии матча между футбольными клубами «Ден Хааг» и «Аякс Амстердам» на трибунах возникли беспорядки. 25 болельщиков получили ранения...»

Ошеломляющие фотосери, сделанные в доли секунды с помощью микромоторчика, одномоментно перематывающего в аппарате пленку. Собственной реакции, выработанной природой за миллионы лет, у человека для таких «экзерсисов» уже не хватает.

«Гибель одного человека — это драма, гибель нескольких тысяч людей, к сожалению, только статистика...» Не знаю, кто сказал это, но мне кажется, что лишь репортеры могут с такой профессиональной флегмой и так надежно упаковать в слова трагические двойственности нашей цивилизации. Когда фотографии различных стран снимали драмы повседневной жизни, увиденные нами на выставке «Уорлдпрессфото», то другие сюжеты, не вмещающиеся в видоискатель по причине их глобальности, становились фактами мировой статистики — статистики войн, массового голода, эпидемий, катастроф, экологических бедствий. Очевидно, магия больших цифр, такая неотразимая в сфере логики и здравомыслия, теряет свою силу, оказываясь в мире чувств и душевных переживаний. И лицо французца Жана-Луи, три года мученически борзовавшегося со СПИДом в парижской больнице, а теперь лежащего высохшей мумией с марлевыми томпонами на черных глазницах — это лицо потрясает сильнее, чем панорама еще одного большого сражения в песках Сахары — с вертолетами, танками, где люди гибли десятками, сотнями, а может, и тысячами...

Искусство фотографии тоже, к сожалению, научилось от «масскульта» сочинять без видимых психологических швов кровавую трагедию с развлекательностью шоу. Зрителю словно бы впрыскивают несколько кубиков впечатлений, после которых он еще больше начинает ценить собственное благополучие и защищенность. Или же обманно считать, что все вроде бы благополучно и защищено. Аристотелевского катарси-

са, очищения души так и не происходит. И гложет инстинкт защиты униженных и оскорбленных, скудеет нравственный фонд личности, из сердца изымается, может быть, самое главное качество гуманизма — доброта к другим.

И, наверное, поэтому же из многих снимков Энтони Суау (США) запоминается тот, где женщина молит щитовосных полицейских о снисхождении, да еще другой — пожилая домохозяйка из Сеула простоудушно прячет голову в продуктовый полиэтиленовый пакетик — может, она полагает так спастись от резиновой пули, от дубинки блюстителя порядка, от облаков слезоточивого газа. И темнеющие сквозь пленку глаза ее похожи на растерянных рыбешек из комнатного аквариума, брошенных в океан человеческого насилия.

...Слепой атлет на дистанции, чтобы не сбиться с дорожки, привязал себя к веревочке, которую держит поводырь, терпеливо бегущий рядом.

...Молодая еще женщина — ей целиком отрезали молочную железу во время онкологической операции: жестокий отсекающий шрам сообщает телу гнетущую асимметрию. А на другом снимке она уже сидит дома и показывает своей матери и дочери новую, благополучно восстановленную грудь, веря и не веря в содеянное хирургами.

...Жертва современной фармацевтики — человек, родившийся без рук. Он же через два десятка лет, в день своей свадьбы, сидит за праздничным столом среди гостей и невозмутимо держит вилку и нож пальцами босых ног.

Остановимся. Уже этих трех сюжетов, пожалуй, достаточно, чтобы потрясти наше девственное воображение. Как старательно наши чиновные пуритане оберегали нас от этих впечатлений! Прививая свойство не замечать на улице мук инвалидов, для которых нам из-за громады планов недосуг конструировать божеские протезы. Не замечать страданий обделенных судьбой людей, коротающих весь свой век на железных койках в спецбольницах и в специнтернатах. Не зная о женщинах, изводящих себя абортми, о детях-дебилах, отбывающих за наши грехи в неведомых приютах... Мы приспособились считать злонамеренностью проявление даже малого интереса к убогим и сирым, таким нетипичным, таким компрометирующим наши заслуженные радости бытия.

Недавно в США вышла удивительная и поучительная книга «Один день из жизни СССР» — взгляд со стороны на нас с вами. Взгляд в общем-то добрый, внимательный, иногда чуть-чуть недоуменный. В ворохе отобранных фотографий американских бильдредакторов, макетировавших книгу, поразило количество портретов людей с золотыми зубами. И был, говорят, задуман целый разворот из таких лиц — с улыбками из драгметаллов. Для американцев в этом была непонятность русской души, этакая национальная блажь, удал... И откуда им было знать, что не из привередрливости разгуливаем мы в золотом сиянии. Что последний пациент, замыкающий гипотетическую всенародную очередь к стоматологу, сможет сесть в кресло для лечения зубов лишь через двадцать лет ожидания — об этом писала в свое время «Правда». Что в некоторых республиках есть семьи, где

зубная щетка — одна на всю семью, и совсем не по причине дефицита. Этот разворот в книгу не попал, потому что наша сторона стала упрекать американских редакторов в предвзятости, в очернительстве, в желании видеть стриженое, когда на самом деле бритое... И американцы, окончательно сбитые с толку, уступили. Об этой истории рассказал на семинаре по пресс-фотографии в МГУ один ответственный товарищ, рассказывал с видимым удовлетворением, как о нашей общей, пусть небольшой, но приятной идеологической победе.

Ладно, бог с ней, с американской книгой! Я же думаю, почему мы сами не можем решиться на такой разворот в собственных фотоизданиях? Из-за стыда? Но, по словам Маркса, «стыд — это своего рода гнев, только обращенный вовнутрь». Из-за стыда перед другими. Но тогда это не стыд, это страх, тот остаточный страх от истощения совести, от непривычки говорить открыто, страх перед выбором, который всегда делает человек, когда идет к правде... Но какой правде? Той, что мы затверживали как «отче наш»? Как таблицу умножения с оборотной стороны тетради для третьего класса? Однажды Эйнштейн спросил Эренбурга: сколько будет дважды два. — Четыре, конечно, — ответил писатель. — А я вот не знаю, — улыбнулся печально физик. — Может быть, пять...

Ретроспектива «Уорлдпрессфото», беглый взгляд длиною в тридцать лет — словно подтверждение переплетенности страстей людских: возвращение немецкого солдата из русского плена, убийство лидера соцпартии в японском парламенте, счастливый дебют Софи Лорен, самосожжение буддийского монаха, звездная улыбка Гагарина, убийство Ли Харви Освальда, Кассиус Клей, укладывающий своего соперника, убийство Роберта Кеннеди, президент Альенде в последний свой час...

Вот так, двигаясь с толпой от стенда к стенду, признаюсь, я совсем запутался в желании понять, что же это за мир смотрит на меня с листов фотографического картона. Сначала он казался мне действительно только жестоким. Но к концу я уже был среди его людей, я скорбел вместе с ними, я радовался вместе, я их узнавал и понимал, пока, наконец, не ощутил себя неразрывной частью этого единого рода человеческого...

Так сколько же будет дважды два?

А. ПИРОЖКОВ,  
кандидат филологических наук



ПИТЕР ТЕРНЛИ (США)  
НА ПЛОЩАДИ ВЕНЦЕСЛАС  
В ЧЕХОСЛОВАЦКОЙ СТОЛИЦЕ  
М. С. ГОРБАЧЕВ ОТВЕЧАЕТ  
НА ТЕПЛЫЕ ПРИВЕТСТВИЯ  
1988 г.



ДЭННИС БРЭК (США)  
ПРЕЗИДЕНТ  
РОНАЛЬД РЕЙГАН  
СОПРОВОЖДАЕТ СОВЕТСКОГО  
РУКОВОДИТЕЛЯ  
МИХАИЛА ГОРБАЧЕВА  
В ОВАЛЬНЫЙ КАБИНЕТ  
БЕЛОГО ДОМА  
1988 г.

**ЭНТОНИ СУАУ [США]**  
МАТЬ АРЕСТОВАННОГО  
ПОЛИЦЕЙСКИМИ УЧАСТНИКА  
ДЕМОНСТРАЦИИ В СЕУЛЕ  
1988 г.

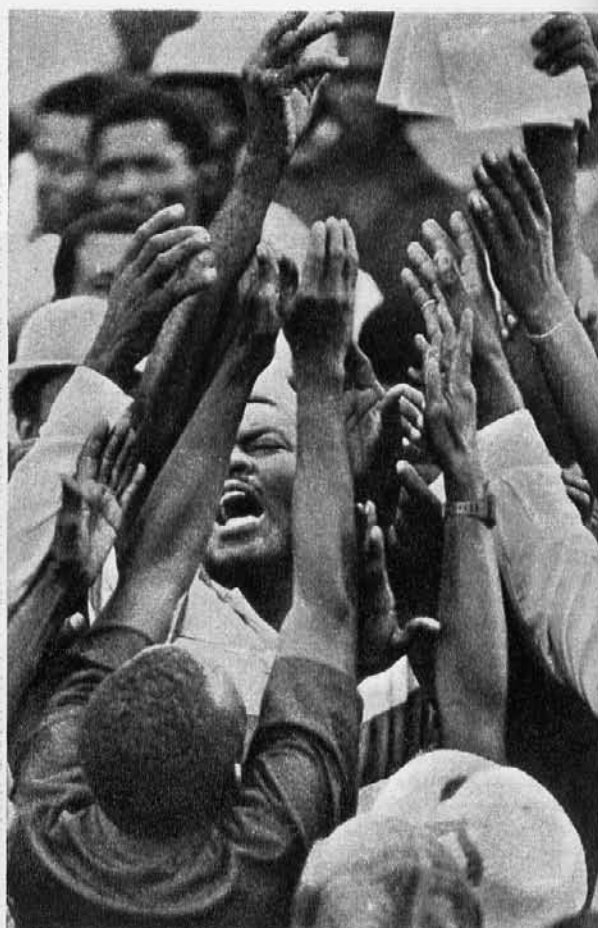
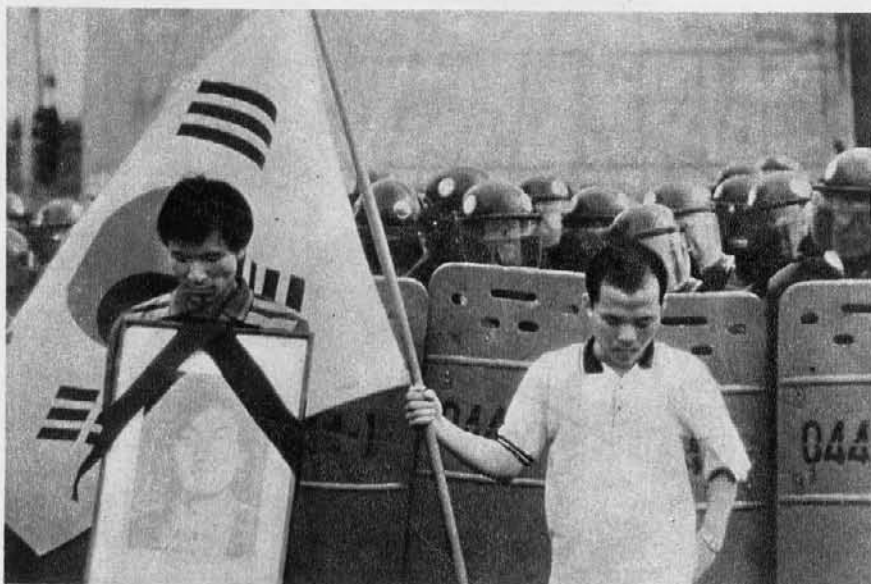
**КИМ НЬУТОН [США]**  
ЛИ ХАН ЙОУЛ —  
ТАК ЗВАЛИ СТУДЕНТА,  
СТАВШЕГО ЖЕРТВОЙ ВЗРЫВА  
ПОЛИЦЕЙСКОЙ БОМБЫ  
В СЕУЛЕ. ЮЖНАЯ КОРЕЯ  
1988 г.

**ДЕРЕК ХАДСОН [ФРАНЦИЯ]**  
БРИТАНСКИЙ  
ПРЕМЬЕР-МИНИСТР  
МАРГАРЕТ ТЭТЧЕР ВО ВРЕМЯ  
ПРЕДВЫБОРНОЙ КАМПАНИИ  
1988 г.

**ФИЛЛИП ДЕЯВИС [США]**  
РУКИ ТЯНУТСЯ К СВОБОДЕ:  
ГАИТЯНЦЫ ПЫТАЮТСЯ  
СХВАТИТЬ ЛИСТКИ  
С ПРОГРАММОЙ ОДНОГО

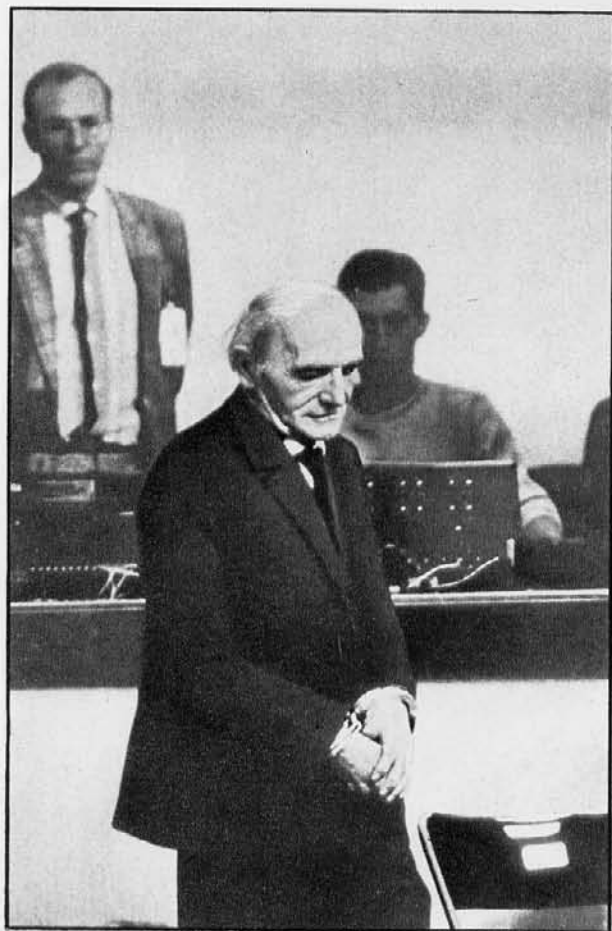
ИЗ КАНДИДАТОВ НЕЗАДОЛГО  
ДО ВСЕОБЩИХ ВЫБОРОВ  
1988 г.

**ЭРИК ВАЛЛИ [ФРАНЦИЯ]**  
МАНИ ЛАЛ, 63-ЛЕТНИЙ  
ГЛАВА ГУРУНГСКОЙ ДЕРЕВНИ,  
У ПОДНОЖИЯ ГИМАЛАЕВ  
1988 г.

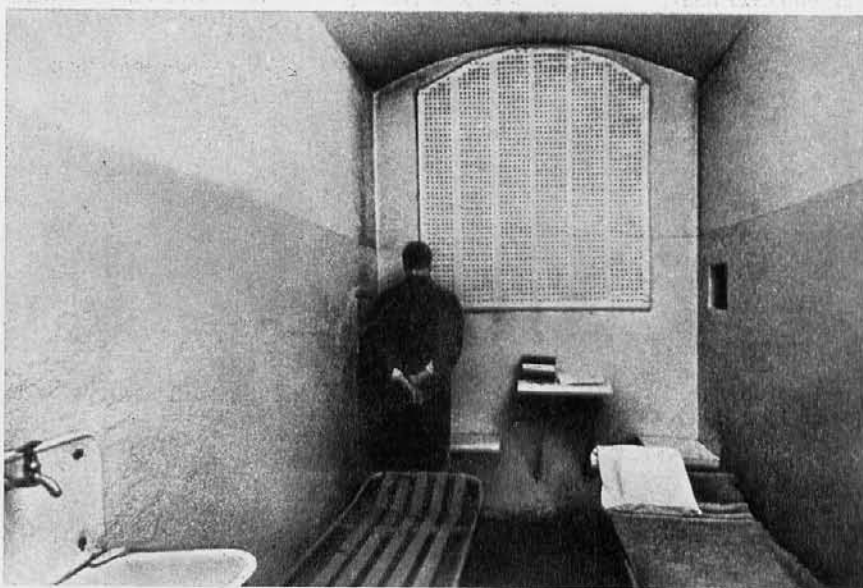


УОРЛДПРЕССФОТО





УОРЛДПРЕССФОТО



**ПИТЕР ТЕРНЛИ [США]**  
КЛАУС БАРБЬЕ,  
ИЗВЕСТНЫЙ КАК  
«ЛИОНСКИЙ МЯСНИК»,  
ПРИГОВОРЕН  
К ПОЖИЗНЕННОМУ  
ЗАКЛЮЧЕНИЮ ЗА НАЦИСТСКИЕ  
ПРЕСТУПЛЕНИЯ  
1988 г.

**КЭРОЛ ГУЗИ [США]**  
ЛИДЕР ГАИТЯНСКОЙ ХУНТЫ

**ГЕНЕРАЛ НЭМФИ**  
1988 г.

**ВИЛЬГЕЛЬМ МИХАЙЛОВСКИЙ [СССР]**  
ВАЛЕРИЙ ДОЛГОВ  
В КАМЕРЕ СМЕРТНИКОВ...  
1988 г.

**ДЖЕЙН-ЭВЕЛИН ЭТВУД [ФРАНЦИЯ]**  
ПОСЛЕДНИЕ МЕСЯЦЫ

**ТРЕХЛЕТНЕЙ БОРЬБЫ  
ЖАНА-ЛУИ СО СПИДОМ**  
1988 г.

**ДЖАННИ ДЖАНСАНТИ [ФРАНЦИЯ]**  
ИЗ ФОТОРЕПОРТАЖА  
О ЧАСТНОЙ ЖИЗНИ  
ПАПЫ РИМСКОГО ИОАННА  
ПАВЛА II  
1988 г.

**ВОЛЬФГАНГ КУНЦ (ФРГ)**  
ПОСЛЕ ОПЕРАЦИИ  
ПО ПЕРЕСАДКЕ КОСТНОГО  
МОЗГА ПЯТИЛЕТНЕМУ  
МАРСЕЛЮ  
1988 г.

**ФРАНС МАРТИН ЛАНТИНГ  
(США)**  
НА ФОЛКЛЕНДСКИХ ОСТРОВАХ  
1988 г.

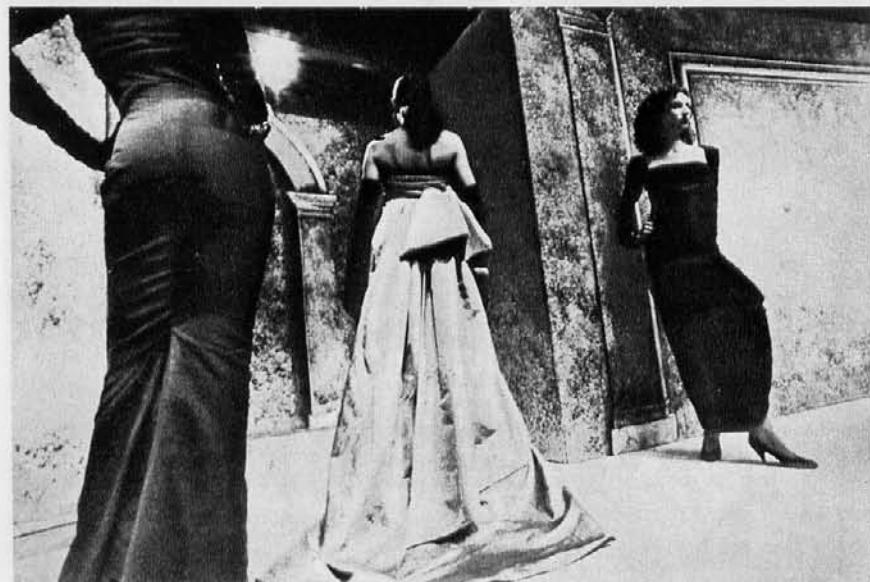
**АЛЕН БИЗО (ФРАНЦИЯ)**  
ДЕМОНСТРАЦИЯ ОСЕННЕЙ  
МОДЫ В ПАРИЖЕ  
1988 г.

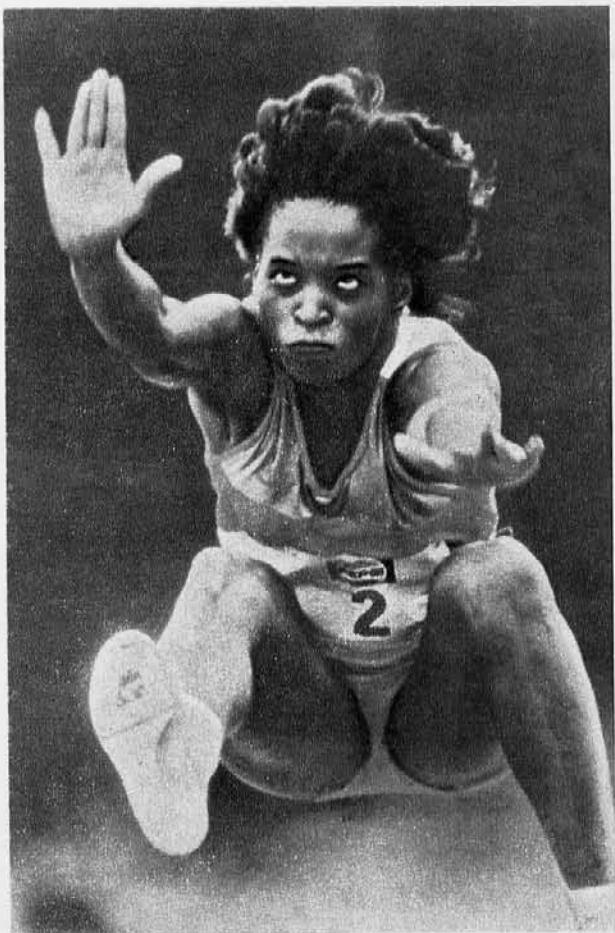
**РОН САНФОРД (США)**  
НА БРУКСКИХ ВОДОПАДАХ  
В КАТМАЙСКОМ  
НАЦИОНАЛЬНОМ ПАРКЕ  
НА АЛЯСКЕ  
1988 г.

**ФРЭНК ФУРНЬЕ (США)**  
В ИНСТИТУТЕ ПОДВОДНЫХ  
ИССЛЕДОВАНИЙ «НОРТ УИНД»  
ТЮЛЕНЕЙ ОБУЧАЮТ  
ПОМОГАТЬ  
ПОЛИЦИИ И СПАСАТЕЛЯМ  
1988 г.

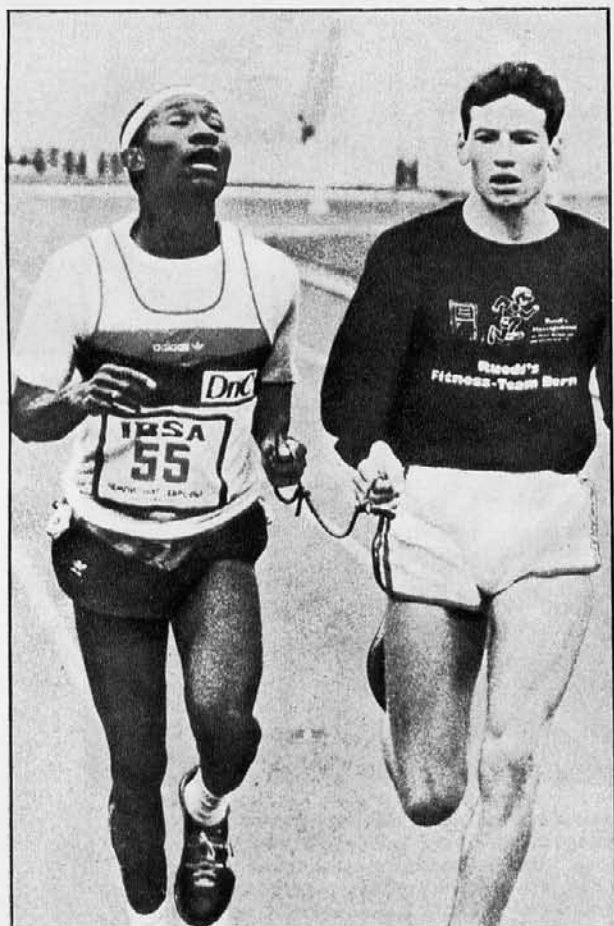
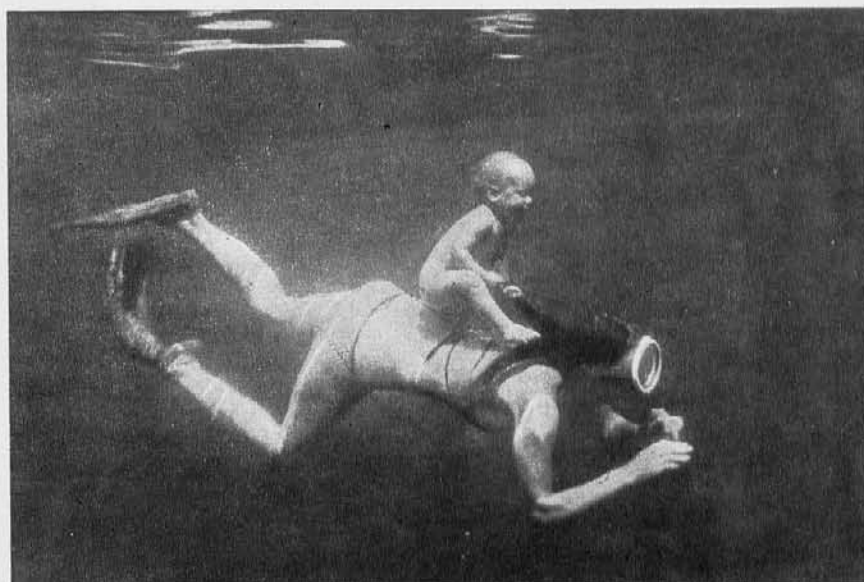


УОРЛДПРЕССФОТО





УОРЛДПРЕССФОТО



**ДЖОН МАКДОНАФ (США)**  
ПРЫГУНЬЯ  
1988 г.

**ИГОРЬ УТКИН (СССР)**  
ЧЕМПИОНАТ МИРА ПО ЛЕГКОЙ  
АТЛЕТИКЕ СРЕДИ СЛЕПЫХ  
1988 г.

**ДЖАННИ ДЖАНСАНТИ**  
[ФРАНЦИЯ]  
ОДИНОКИЙ БЕГУН  
НА ДЛИННЫЕ ДИСТАНЦИИ  
1988 г.

**АЛЕКСАНДР ШОГИН (СССР)**  
МЕТОД ДОКТОРА ИГОРЯ

ЧАРКОВСКОГО ИСПЫТЫВАЮТ  
В ЧЕРНОМ МОРЕ  
1988 г.

**РОБЕРТО КОХ (ИТАЛИЯ)**  
МЫ — ЧЕМПИОНЫ  
1988 г.

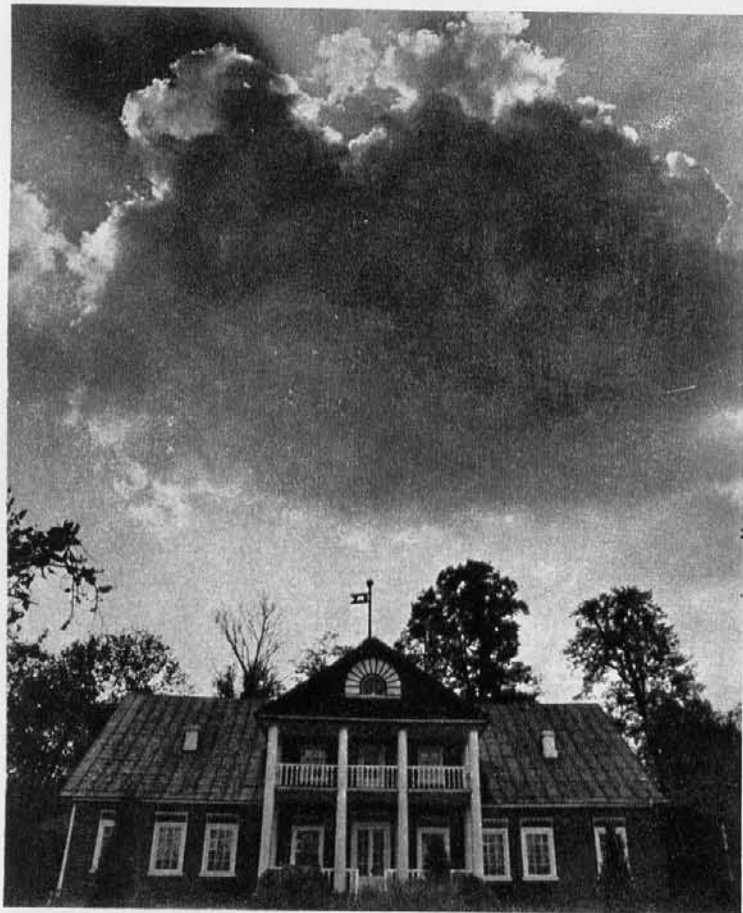
## Поэзия слова и поэзия кадра

Они живут в Ленинграде, а знакомством своим обязаны Пушкинским Горам. И тот и другой в разные годы открыли для себя эти заповедные края, чтобы вновь и вновь возвращаться сюда и для сосредоточенного уединения, и для сердечных дружеских бесед. И вот теперь читателям предстоит познакомиться с их первой совместной работой — книгой «Святогорское лето», выпущенной Ленинградским отделением издательства «Советский писатель». Ее авторы — Герой Социалистического Труда поэт Михаил Дудин и фотокорреспондент ТАСС Юрий Белинский. Беру в руки объемистый том, отлично отпечатанный минскими полиграфистами. Своеобразными стоп-кадрами пред-

мыслу эта книга — объединение двух разных жанров, работающих друг на друга.

**Корреспондент:** — Вы, Михаил Александрович, по-моему, очень точно назвали работы Белинского «поэтическими фотографиями». Что лично вас в этих снимках привлекает, кажется наиболее примечательным?

**Дудин:** — То, что Белинский чувствует поэзию. Псковщина, западные отроги Валдая, бесконечные холмы, уходящие к горизонту, перелески березовые, сосновые, бесчисленное количество озер — все это очень красиво. И, наверное, красота мира исподволь откладывается в душе человеческой. Если бы не было в судьбе Пушкина его Михайлов-

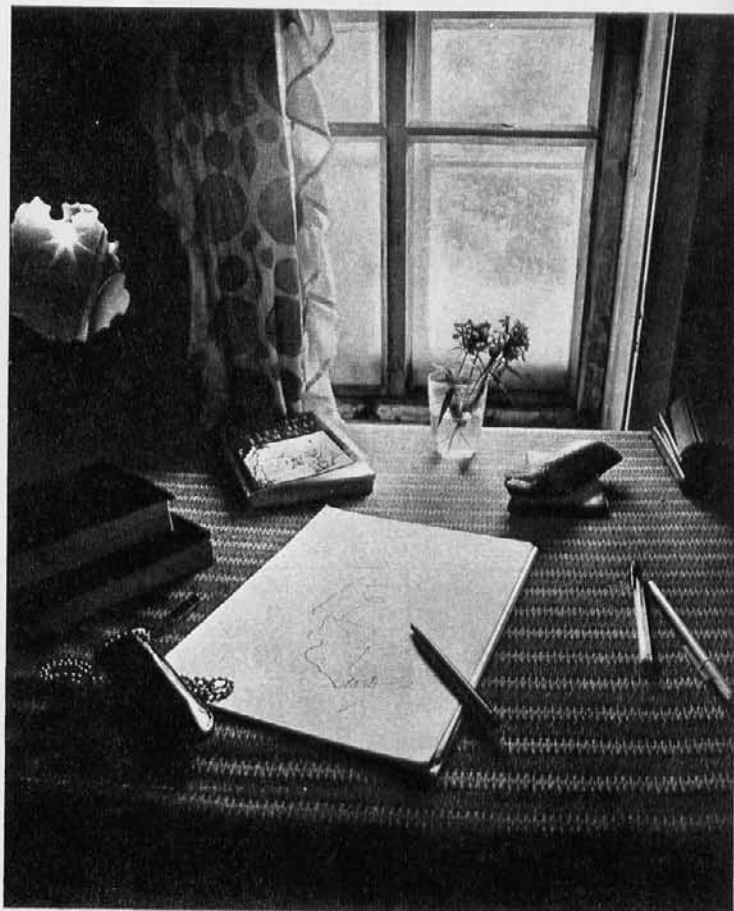


стоят в нем четыре десятка черно-белых пейзажей. Стихи и фотографии слиты здесь воедино, объединены одним настроением. Книжная «премьера» и послужила поводом для этого разговора.

**Корреспондент:** — Мне кажется, под этой обложкой встретились два поэта или, если хотите, два художника, ведущие каждый на своем языке диалог о жизни, о гармонии, о времени. Хотелось бы узнать, как возник замысел книги.

**Дудин:** — Я люблю работать в Михайловском. После войны почти каждый год там бываю и уж со счета сбился, сколько в Пушкинских Горах книг написал — двадцать, а может, и все тридцать. Как-то мой старинный друг Семен Степанович Гейченко подал мне идею: а что если из всего написанного в этих краях сложить одно памятное издание. Так возник замысел «Святогорского лета». Когда складывал книгу, вспомнил про снимки Юрия Белинского, с которым у Гейченко когда-то и познакомился. Так мы по обоюдному согласию и соединили под одной обложкой мои поэтические опыты и Юрины поэтические фотографии. Мне кажется, все это срослось как-то очень плотно и не-насилительно.

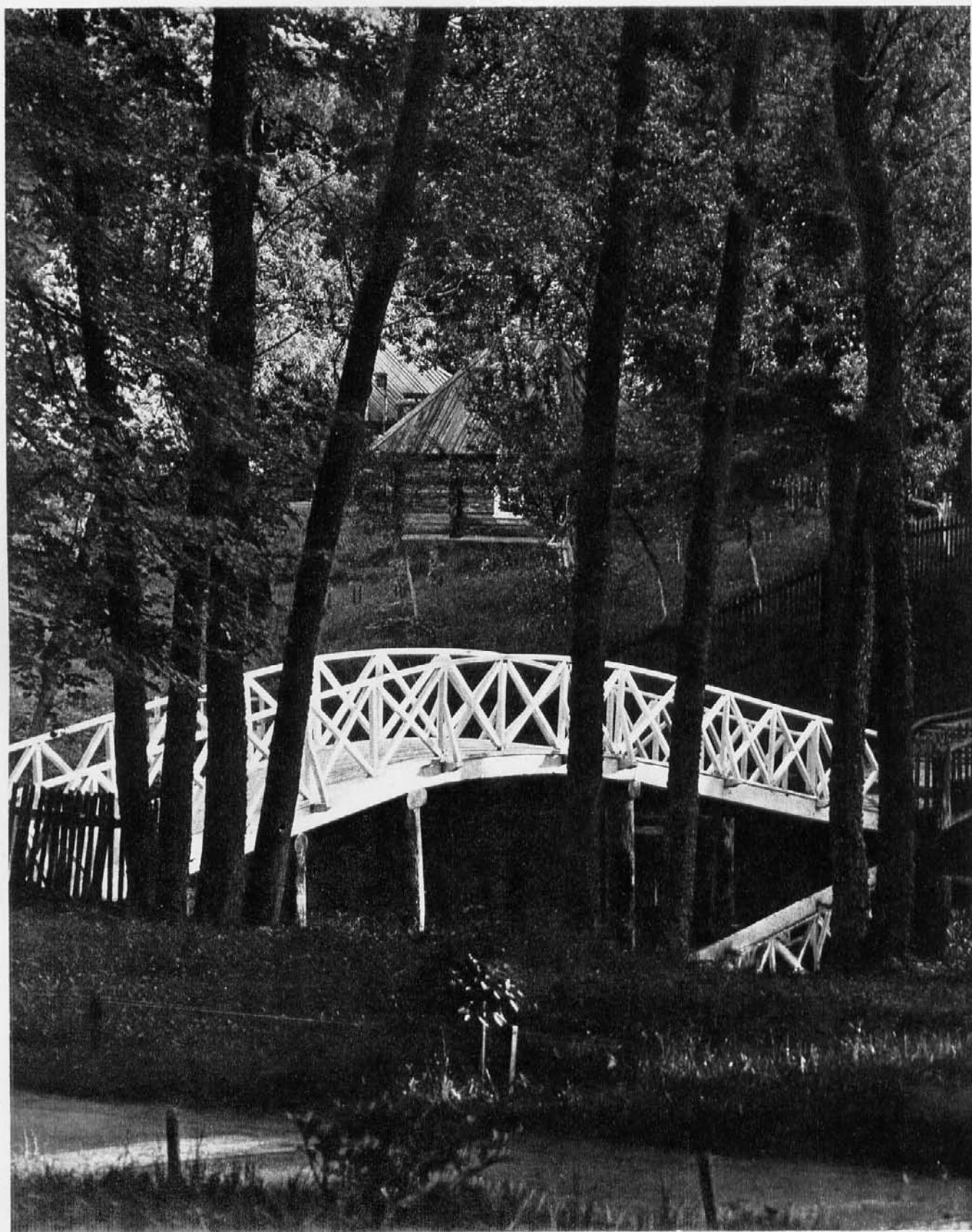
**Белинский:** — Предложение Михаила Александровича заинтересовало меня, тем более, что его поэзия мне нравится. Однако было опасение, как бы фотографии не стали в книге необязательным приложением к стихам. По за-



ского, наверное, очень многого мы были бы лишены в том громадном наследии, которое он нам оставил. И вот мне кажется, Юрию в его фотосюжетах удалось найти свое отношение, свой тон, свою точку зрения на мир, когда-то окружавший Александра Сергеевича. Как настоящий мастер, он умеет выявить свою душу через свое дело. Я бывал на всех выставках, которые Белинский устраивал в Михайловском, да и в Ленинграде была выставка его пушкинских работ. Он как бы говорит своими снимками: стоп, здесь интересно, здесь чудо. И человек замедляет шаги.

**Корреспондент:** — Вопрос Юрию: был ли какой-нибудь художественный ориентир в работе над этой книгой?

**Белинский:** — Да, был — издание «Слова о полку Игореве» с фотографиями Анатолия Заболоцкого. Раньше я знал его как интересного кинооператора, работавшего с Василием Шукшиным. А в этой книге Заболоцкий открылся, думаю, не только для меня как мастер, тонко использующий возможности цветной фотографии. Он нашел безошибочный ключ к зрительному образу «Слова», поднявшись над буквализмом. Вот и для «Святогорского лета» это требовалось. Хотя частично я использовал и свои старые фотографии, все же многое было сделано специально для этой книги. Закон макета в данном случае диктовал вертикальный кадр.



**Корреспондент:** — Насколько мне известно, «Святогорское лето» — не первый опыт в таком синтетическом жанре?

**Дудин:** — Лет десять или больше тому назад сделали мы книжечку «Девочка и море» с прекрасным ленинградским мастером Валентином Брызгиным, который, к сожалению, ушел теперь из фотожурналистики. Причем книжка наша очень интересно возникла. Принес мне как-то Валентин фотографии: жил он со своей дочкой где-то на Балтийском побережье и снимал ее. И так мне понравились его фотографии, что я по ним придумал рассказ про девочку и море. Потом в Лениздате вышла книжка. Это, пожалуй, самая памятная работа. Еще участвовал в создании фотоальбомов, писал к ним предисловия.

**Белинский:** — А мне довелось иллюстрировать книгу Гейченко «В стране, где Сороть голубая». Это был опыт цветной фотографии, и поскольку цветом я занимаюсь меньше, то приходилось советоваться с моим товарищем Евгением Кассиным. Там были, по-моему, и интересные слайды, построенные на цветовых нюансах. Женя тогда заметил: «За эти кадры придется драться, они трудны для полиграфистов». Как в воду глядел... Книга вышла, но фото-

кетом и несовершенным полиграфическим воспроизведением. Золотого века полиграфии, думаю, ждать нам еще долго. Но вот готовить для издательского дела художников, знающих толк в фотографии и психологии ее восприятия, — это дело реальное и неотложное. Не будет их — не будет и должного уровня культуры фотографических книг.

**Корреспондент:** — Михаил Александрович, а вы не занимаетесь фотографией?

**Дудин:** — Много было всяких увлечений, но снимать — никогда не снимал. Вот рисовать, к примеру, и любил, и люблю. Мне часто путевые зарисовки помогают в работе. Фотографическая память на увиденное? Возможно... Но знаете, что я вспомнил, когда вы задали мне этот вопрос? Друга своего, прекрасного художника и удивительного человека, Бориса Ивановича Пророкова. Мы с ним в войну вместе служили на полуострове Ханко, много говорили и о поэзии, и о живописи, и о графике. И вот уже перед смертью Пророков мне однажды сказал, что если бы у него был запас жизни, он бы непременно стал не рисовать, а фотографировать. Это, видимо, потому, что в руках



графия там не играет особой роли, а просто иллюстрирует текст.

**Корреспондент:** — Как вы считаете, чего сегодня недостает книжной фотографии?

**Дудин:** — Хорошей полиграфической базы. Да и в издательствах не мешало бы поменять отношение к фотографии, как к чему-то второстепенному. Ведь не случайно даже фамилии фотомастеров нередко даются петитом на последней странице. Это не техническая мелочь, а отношение к их работе.

**Белинский:** — Книжной фотографии недостает талантливых, грамотных редакторов с тонким художественным вкусом. Мне вспоминается разговор с одной редакторской из издательства «Планета» (к счастью, она уже там не работает). Ей понадобилось несколько фотографий для книги о Большом драматическом театре имени Горького. Когда я ей сказал, что такое издание, пожалуй, лучше оформлять одному фотографу, она самоуверенно парировала, что, дескать, всегда может слепить книгу из снимков хоть десяти авторов, ее это не волнует. И такой подход — не редкость: редакторы не считают с авторской концепцией, авторской фотографией. В результате на наших книжных полках — парад стандарта. Вышла недавно фотокнига «Невский проспект» Бориса Манушина. Он работал над этой темой много лет, и снимки есть просто первоклассные. Но его труды, увы, во многом сведены на нет бездарным ма-

художника фотоаппарат может делать чудеса. Мне часто эти слова Бориса Ивановича вспоминались, когда я ближе узнавал настоящих мастеров, таких, как Валентин Брызгин, Виктор Ахломов, Юрий Рост, Юрий Белинский. Хочу вспомнить и моих товарищей военной поры. На Ханко был у нас свой фотокорреспондент Борис Кудряков, а в газете «На страже Родины» работал талантливейший Саша Секретарев. Их снимки входят во многие советские и зарубежные фотоальбомы о второй мировой войне.

**Корреспондент:** — Вы, Михаил Александрович, прожили большую жизнь, знаете фотографию и военную, и довоенную, и современную... Замечаете ли, как во времени развивается это искусство?

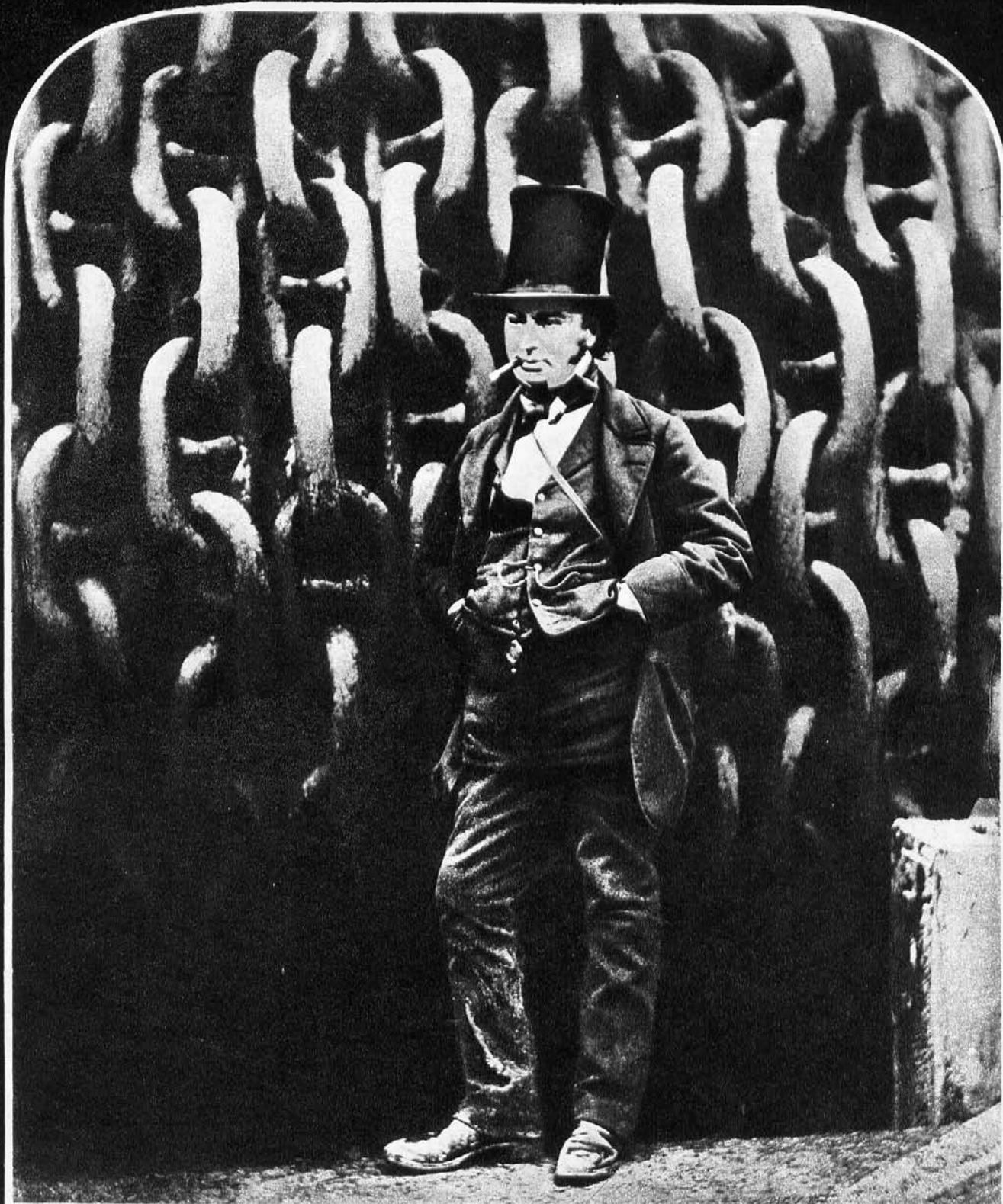
**Дудин:** — Развиваться-то развивается. Но опять-таки с самого начала в фотографии сразу же определились мастера и ремесленники. Их и сейчас предостаточно. И те и другие вроде бы останавливают мгновения. Но только истинным талантам удается поймать такое мгновение, которое объясняет век.

На следующий день мои собеседники вместе отправились в Пушкиногорье. И мне было приятно пожелать им и счастливых строк, и редких кадров. И, быть может, продолжения столь удачно начатого содружества. Ведь известно, что у истинных творцов самая главная книга всегда впереди.

Беседу вел О. СЕРДОБОЛЬСКИЙ

150

ЛЕТ ФОТОГРАФИИ



Р. ХАУЛЕТ  
И. Брунел, корабельный инженер  
[Англия, 1857 г.]

150

ЛЕТ ФОТОГРАФИИ



Ш. СУЛЬЕ  
Ущелье [Франция, 1865 г.]

# Только правда нужна

Сдавило горло, как от боли и страха.

Сдавило горло. Так бывает, когда долго-долго молчишь, не имея возможности произнести слово, и вдруг тебе командуют: «Говори!» Голос срывается, только шепот. Когда-то, давным-давно, в детстве, это уже было, было. Переворачивающее душу ощущение нелепости, несправедливости. Страшное несоответствие: громкие мужские голоса, смех, сильные руки, плечи, бодрые слова, которые звучали невпопад. И протезы. И костыли. И черные повязки на глазах. Молодость и незащищенность. Вся жизнь впереди и одиночество...

В ту пору — сквозь трагизм и боль — нам, послевоенной ребятне, светило справедливое понятие долга перед родной землей. Этот долг те герои оплатили нечеловеческой ценой — не всей жизнью, так частью ее. Потому что сейчас-то мы знаем, как обернулась для многих из них ранняя инвалидность.

И вот снова, спустя сорок с лишним лет после войны, которую принято было называть последней, — госпитали, костыли, инвалидные коляски. Мальчики, мальчики... В ваших глазах застыло то, что не скоро рассеется. Как у тех фронтовиков Великой Отечественной. Только глубже, молчаливей, затаеннее ваша боль.

Еще совсем недавно принято было рассказывать о том, как наши ребята там, в Афганистане, помогают крестьянам, строят школы, дороги, ремонтируют больницы. Если бы это была полная правда об интернациональном долге. Если бы не надо было расплачиваться за него столь жестоко!

Нам не отвернуться от взгляда мальчика, сидящего на полусмятой постели рядом с инвалидной коляской. Обрубки ног и скрещенные на них руки. Чувствуется чудовищное напряжение, оно не оставит парня никогда.

Эта внутренняя натянутость — в каждом, кого запечатлел фотограф в военном госпитале — госпитале конца восьмидесятых годов XX века. И в раненых, и в тех, кто пришел к ним, и даже в санитарке, терпеливо держащей телефонный аппарат: кто знает, может, разговор, который ведет юный ветеран войны, так важен для него, что вся жизнь решается...

Бессмысленно искать хоть одну улыбку там, где так обычно висят на вешалке костыли... Также не искал объектив фотоаппарата и особо эффектных ракурсов. Это было бы кощунством, неправдой, а неправды мы знали достаточно. Тем дорожке прямой и честный взгляд. Открытый, внимательный — не украдкой. Не жалостливый — понимающий. Здесь — такой взгляд.

...Они достаточно сильны и мужественны, и поэтому в слезливой жалости не нуждаются. Но впереди у них — вся жизнь, очень трудная жизнь. Если мы хотим помочь им в этой жизни — мы, прежде всего, должны понять их. Именно это и попытался сделать фоторепортер Анатолий Медведников. Получилось ли? Судить героям его снимков.

Е. БОГОСЛОВСКАЯ,  
корреспондент  
«Ленинградской правды»



ФОТО АНАТОЛИЯ МЕДВЕДНИКОВА

## Двадцатилетние ветераны

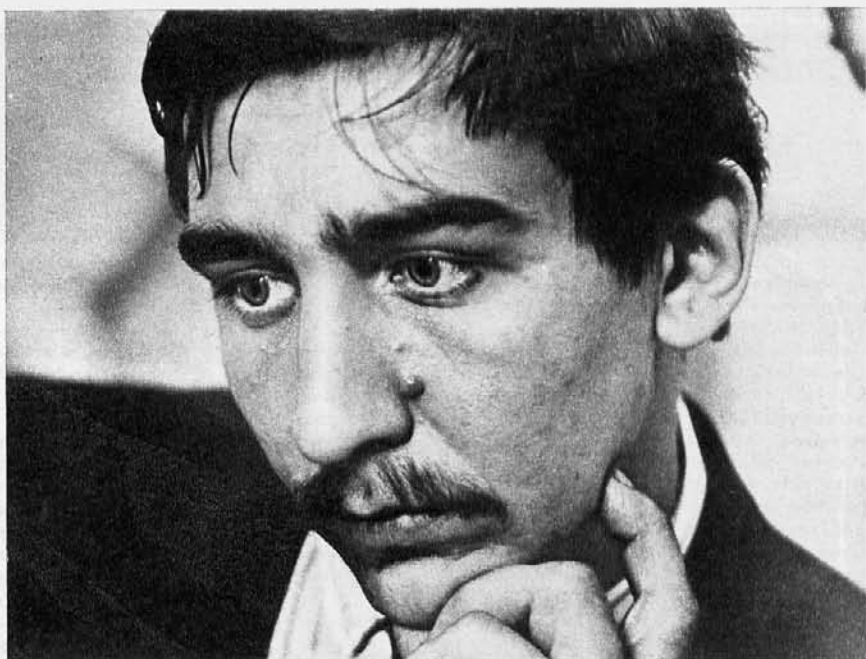
День Победы встречают у нас по традиции всем миром — песнями под фронтовую гармошку, крепкими рукопожатиями, нескончаемыми воспоминаниями ветеранов. На Дворцовой площади в минувший праздник среди ветеранов Великой Отечественной выделялись «афганцы» — молодые парни с боевыми орденами и медалями. Они пели под гитару свои песни, вокруг собирались люди, слушали. По нервам били резкие аккорды, слова с надрывом, многие из которых, наверное, не всем и известны — «зеленка», «Саланг», «черный тюльпан» и другие. Что мы знаем о пребывании (!) ограниченного воинского контингента в Афганистане, в переводе на простой язык — об этой последней войне?

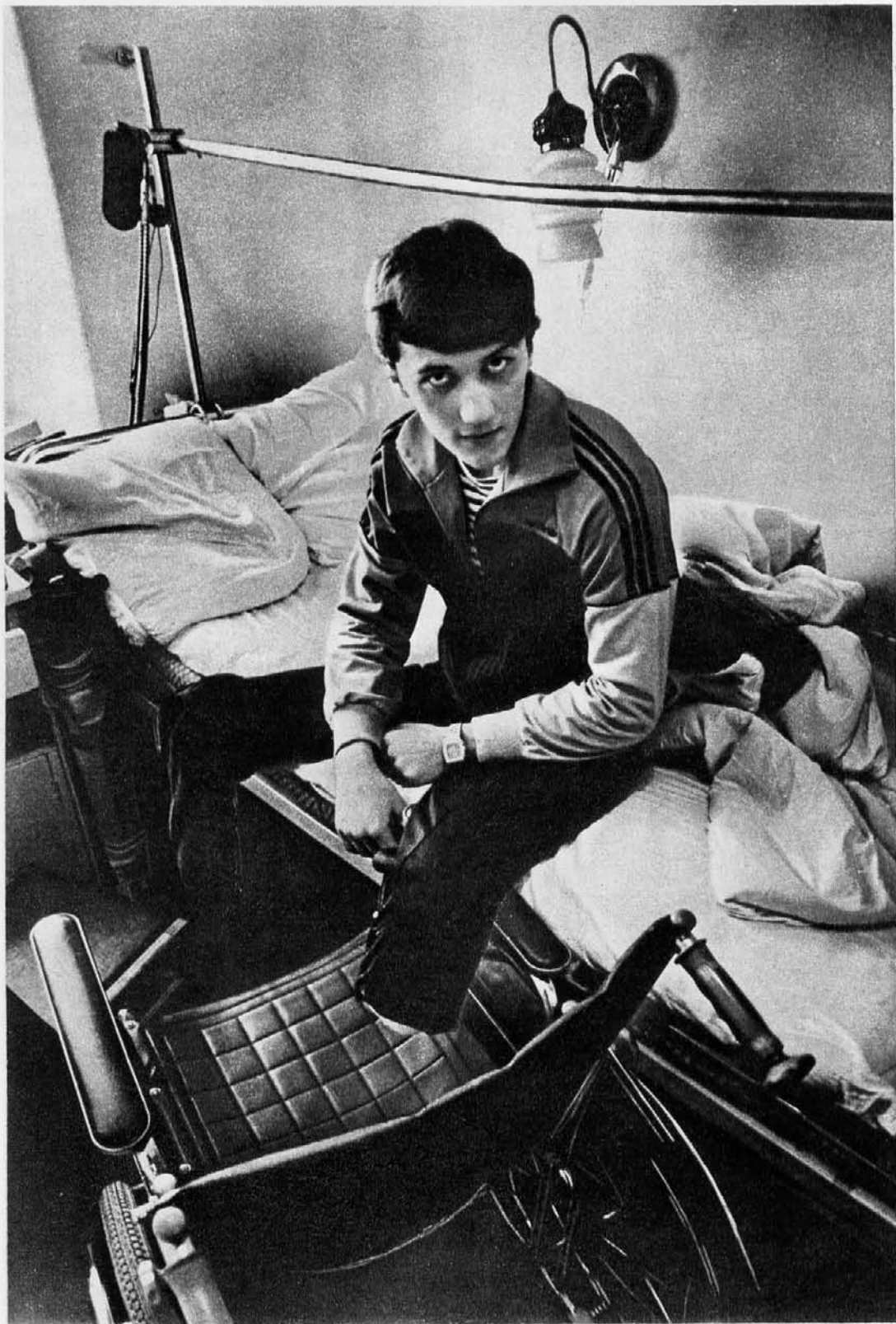
Они пели, ждали своих товарищей, а потом отправились в Военно-медицинскую академию поддерживать своих однополчан. Я все раздумывал: отдаться беззаботной прогулке или догнать их, воспользоваться случаем и попасть в клинику? Срабатывало старое — зачем это нужно? Насколько этично снимать раненых, чужую беду. Пустят ли в академию, куда, как я уже знал, вход нашему брату был категорически закрыт. Майя Скурихина рассказывала, как она попала в такой госпиталь с разрешения самых высоких инстанций, как раненых заставляли подшивать подворотнички на новые пижамы, отбирали самых здоровых, а «некрасивых» уводили подальше от объектива. ...Нагнал я ребят уже на остановке автобуса, сообразив, что могу для врачей вполне сойти за «афганца», пройти в клинику, не представляясь. А главное — лучшего «хода» в смысле этики съемки не придумать: показать госпиталь через эту добровольную миссию бывших солдат.

Представившись ребятам, я нашел полную и даже горячую поддержку. Мы быстро познакомились. Оказалось, что эти парни из разных городов страны, многие сами прошли через госпитали, имеют по два, а то и по три дня рождения благодаря мастерству врачей и просто везению.

Я понял, что такая съемка нужна сегодня, потому что слишком мало все мы знаем о невероятных трудностях «пребывания», кровопролитных боях в Афганистане, о том, что пережили эти двадцатилетние солдаты, которые на «гражданке» сегодня столкнулись буквально со стеной непонимания, а то и с казенным равнодушием бюрократов всех рангов. Они настоящие ветераны, ветераны последней войны, которая, в лучшем случае, оставила им на память седину на висках.

Умозрительно представлял, что ждет меня в клинике, но решил сразу снимать всех как есть, не





украшая, — может быть, эта правда боли хоть как-то пробьет наше «розовое» общественное мнение, поможет этим парням в борьбе за свое будущее. Волновался, но все обошлось: и врачи, и раненые приняли меня за своего, никого не смущала моя профессиональная камера.

Переходя из палаты в палату, я содрогался и преклонялся перед судьбой этих парней, перед их мужеством.

«Афганцы», которые приняли меня в свою компанию, несколько часов ходили по отделениям, поздравляли с праздником, подбадривали, тихо пели песни, чтобы не разбудить спящих.

Вид чужой боли всегда действует на меня угнетающе. Постоянно было ощущение балансировки на грани этики, натурализма. Съемка жесткая, «в лоб», в основном объективом двадцать миллиметров. Самому жутковато было поднимать камеру. Говоря себе «Надо!», я был уже твердо убежден в правоте такой съемки.

В воздухе пахло лекарствами, я буквально кожей ощущал хрупкую атмосферу доверия, когда боль раненых забывается, — ведь пришли друзья, когда нельзя им мешать. Снимал только главное, с большими паузами, почти без дублей, старался быть незаметней.

Мы привыкли годами показывать радостно-здоровые лица передовиков производства, свято веря, что так и надо. Хотя, к счастью, и радость есть в жизни, но радость на снимках должна быть искренней! А как можно снимать беду неискренне?

Сегодня перестали умалчивать о происшествиях и катастрофах. Все чаще и чаще, буквально на следующий день, в газетах появляются снимки случившейся где-то трагедии, и здесь в погоне за кадром очень важно не забывать о сострадании и человечности. Успевать оценивать оправданность момента, не скатываться к бездушной констатации чужого горя.

Все эти мысли появились уже потом, после госпиталя, когда в редакции как-то равнодушно восприняли этот материал. «Собеседник» напечатал его, выкинув два главных, самых болезненных кадра.

...Эти парни честно выполнили свой воинский долг. Они воевали и за сынков тех, кто им сегодня отказывает в помощи и, восседавая в мягком кресле, бросает: «Я вас туда не посылал», за тех, кто считает себя вправе панибратски похлопать их по плечу: «Вольно, мальчишки...»

Сегодня мы все в долгу перед этими парнями.

**А. МЕДВЕДНИКОВ,**  
фотокорреспондент «Правды»

## Сюжеты старого города

Интерес к съемке окружающих нас предметов вполне естественен. Если пейзаж показывает красоту и своеобразие природы, портрет и жанровая фотография повествуют о людях, их занятиях, деятельности, то натюрморт рассказывает о вещах, предметах, о взаимодействии рукотворного и естественно существующего в реальности.

Снимки из разряда предметного мира появляются все чаще и чаще. Во всяком случае, последние лет десять. С одной стороны, это своеобразная реакция на засилье и некоторое однообразие ситуативной, жанровой фотографии, а с другой — попытка осмысления мира предметов, создаваемых природой и людьми.

Любопытно, что в зарубежной фотографии последнее направление широко представлено прежде всего фотографией рекламного плана, которая до недавнего времени у нас практически не существовала.

Рекламная фотография на Западе достигла, можно сказать, вершин в плане красоты изображения и профессионализма исполнения, но в то же время есть здесь полное отсутствие связи предмета и человека, «жизни» предмета в ситуации. У нас здесь широчайшее поле деятельности.

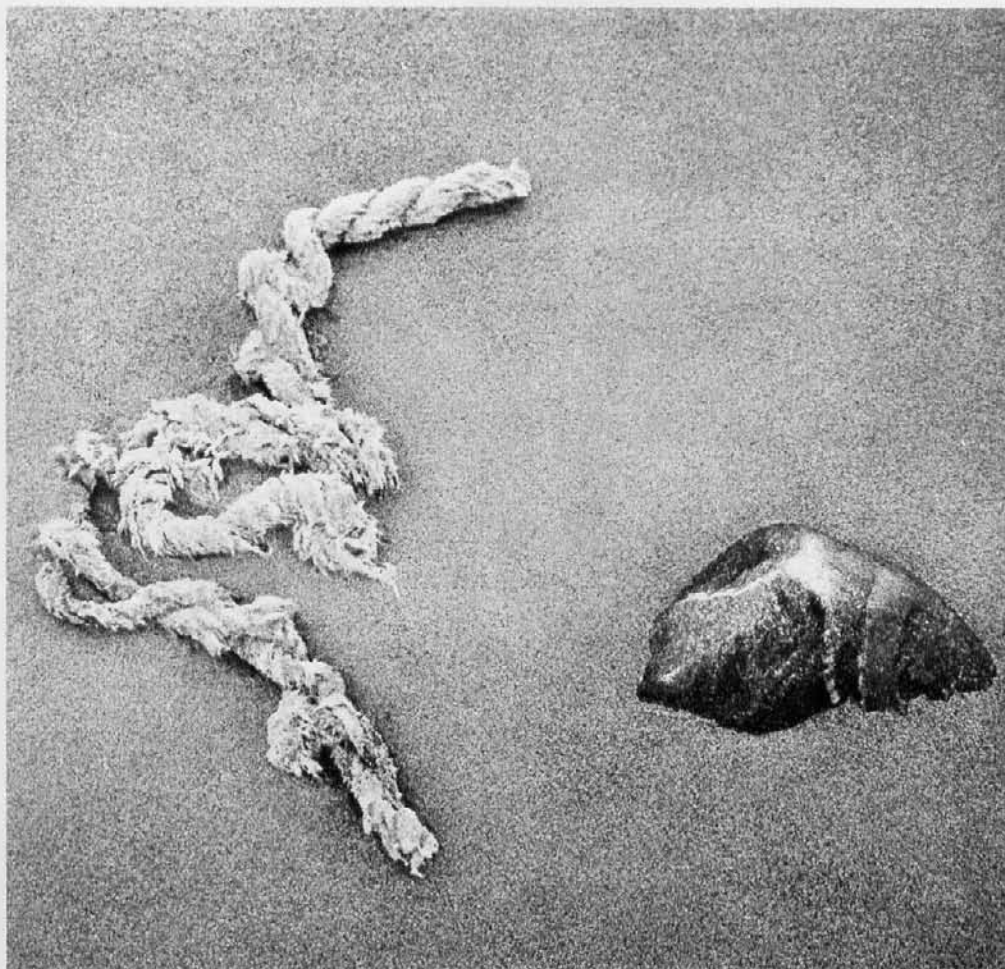
Знаменитые «предметники» прошлого, такие как П. Капонигро, Ж.-П. Сюдр, ориентировались все-таки на классическое наследие и, работая в XX веке, создавали как бы свой, можно сказать, романтический мир. Снимающие же сейчас, на мой субъективный взгляд, уже не имеют права на подобное видение и должны быть много современнее в трактовке изображаемых предметов, иначе рискуют остаться архаистами, язык которых сегодня попросту неориентирован.

Один из главных вопросов в предметном фотографировании — что снимать? Почти вся послевоенная предметная фотография была символистской в силу специфики светописа, где предмет, изображенный на снимке, становится, так сказать, символом самого себя. Зритель уже невольно ищет этот символ, ибо он привычен для него. Автор, снимающий предметы, оказывается втянутым в сложную смысловую игру. Он ориентируется как бы на функциональный смысл предмета и думает, что это и будет смыслом, содержанием работы. А этого, оказывается, явно недостаточно, поскольку следует исходить из взаимодействия плоского снимка и трехмерного пространства изображения. Это, в свою очередь, требует владения фотографическим языком, овладение которым в условиях отсутствия систематизированного преподавания фотографии сопряжено у нас



ИЗ СЕРИИ «УЛИЧНЫЕ НАТЮРМОРТЫ»



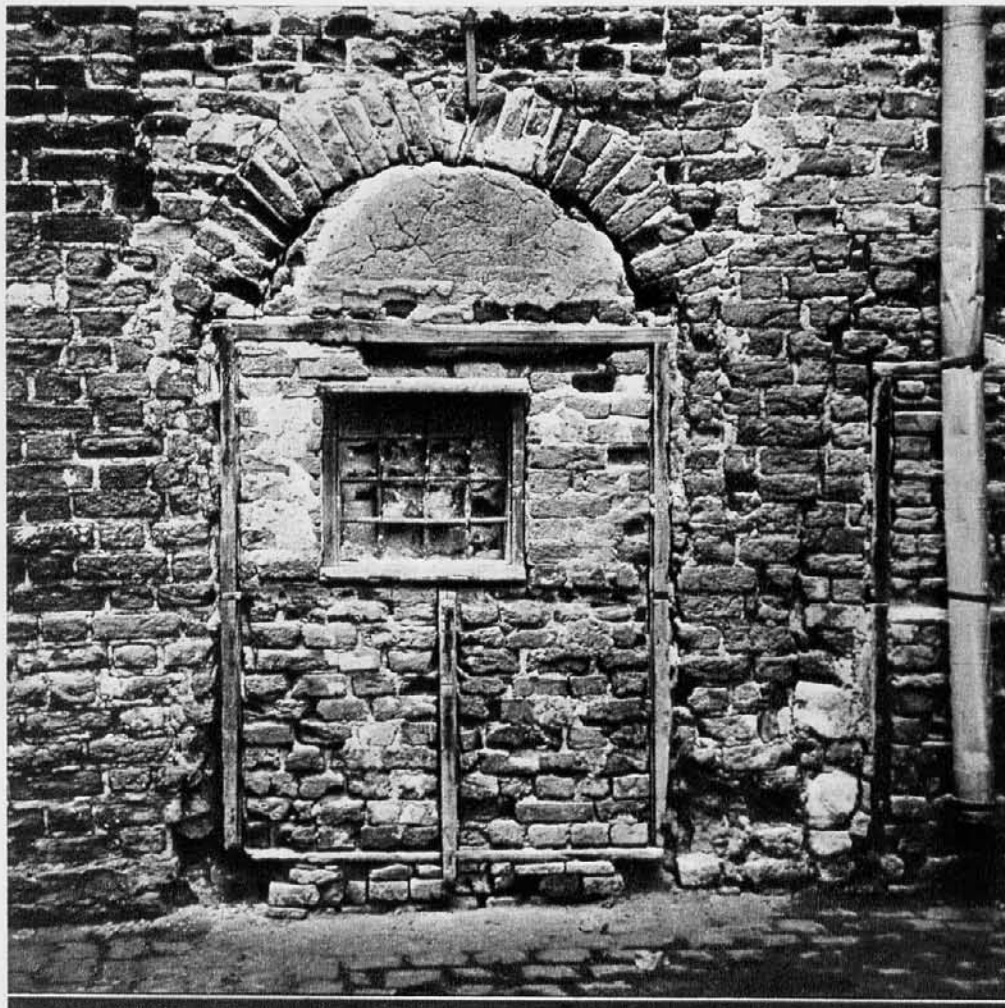


со множеством проб и ошибок. Работы рижанина И. Брухиса и представляют собой попытку осмысления изображений вокруг нас. Жаль, что журнальная публикация не дает возможности реально увидеть весь авторский комплект, посвященный данной теме. Некоторые трудновоспроизводимы полиграфически, другие могут существовать лишь в контакте с конкретными снимками, а взятые отдельно, они недостаточно точны в изобразительном и смысловом плане. Это тема отдельного разговора.

Работы И. Брухиса отличает прежде всего лаконизм. Построены они на взаимодействии и противопоставлении двух элементов. Обычно для натюрморта этого маловато. Отсюда и серийность, где недостающие элементы дополняются соседней работой. Сюжеты очень характерные для старого города — стены, парковая скульптура, вкрапление растений. Есть здесь скорее созерцательное, нежели аналитическое видение.

Конечно, это право автора. И все же хотелось бы пожелать способному фотографу постараться вывести зрителя из состояния нейтральности — ведь он не очень расположен смотреть на то, что видит вокруг каждый день, — заставить его думать и переживать активно. Задача эта непростая, но безусловно интересная. Особенно в натюрморте.

А. СЛЮСАРЕВ



## Виктор Резников Рукотворная феерия

Прежде всего договоримся о терминологии, иначе, запутавшись в профессиональных жаргонизмах, мы придём к совершенно неверным выводам и, что уж совсем плохо, собьем читателя с толку. А читателю нужна точность формулировок, верность выводов и ясность рекомендаций.

Прав ли я, когда говорю, что снимаю науку? Прав. Хотя бы потому, что в нашем профессиональном обиходе попросту нет другого термина, который обозначал бы этот вид съемки, а потому и бильдредатор, и просто редактор отлично понимают, о чем идет речь, когда я говорю — снимаю науку.

Но я же и не прав, когда говорю так, потому что науку снимать нельзя, к примеру, снимать музыку. Ведь по сути дела во время концерта мы снимаем лишь нечто, существующее вокруг музыки, причем нельзя даже сказать, что это результат музыки, это нечто совсем особенное: и поведение музыканта, и тишина в зрительном зале (кому приходило в голову снимать тишину?), и гримаса отчаяния на лице дирижера, услышавшего, уловившего вдруг в этой лавине звуков неслышную нам фальшивую ноту...

Так что же в сущности я снимаю и что предлагаю читателю, вернувшись со съемок в академическом институте, НИИ или просто лаборатории, где люди именно этим и занимаются — делают науку?

Прежде всего я сразу (и совершенно сознательно!) ограничиваю круг объектов съемки. Скажем, исключаю из этого круга крупные планы людей (если, конечно, передо мною не стоит задача рассказать именно об ученых). Второе: долго присматриваюсь к машинам и приборам, стараясь выбрать те из них, которые кажутся мне наиболее фотогеничными. Здесь не место спорить о том, могут ли быть таковыми сугубо материальные объекты, скажу лишь, что для меня этот вопрос обсуждению не подлежит: могут. Более того, многолетняя практика съемок в научных учреждениях позволила мне выработать определенные эстетические критерии, в согласии с которыми я (иногда, казалось бы, неосознанно) отдаю

предпочтение тому или иному механизму или прибору. Еще не приступая к съемке, я почти всегда знаю не только то, что буду снимать, но и во многом — как я это буду делать.

Не скрою, существует во мне некое раздвоение, когда пытаюсь определить, в какой же роли я выступаю в данном случае. Дело в том, что репортаж как жанр уже по определению предполагает строгую фиксацию реальности, и всякая инсценировка, коррекция действительности есть нарушение чистоты жанра. С другой стороны, я ведь не занимаюсь тем, что называется научной фотографией, являющейся специальным видом фотографии со своими законами, нарушение которых решительным образом зачеркивает ценность каждого данного кадра как научного документа.

Парадокс этот достаточно долго занимал меня, пока, наконец, я не сформулировал для себя конечную задачу как создания некоего образа науки, причем для решения этой задачи мне представляется вполне корректным определенное преобразование действительности. В каких пределах? В тех, какие подсказывает художественное чутье.

Помню, какие споры вызвал в среде физиков фильм «Девять дней одного года»: ведь с их точки зрения в некоторых кадрах, где показывалась ядерная техника, царил совершеннейшая абракадабра! И они были правы. Но прав был и режиссер Михаил Ромм, утверждавший (и не без оснований!), что картину-то он делал не для физиков, а для зрителей, которым решительно все равно, какая машина или прибор находится в кадре, ибо для них эта машина и этот прибор являются символом науки, своего рода ее знаком.

Вот, кажется, я и нашел нужное слово для объяснения того, что же я снимаю, когда говорю, что снимаю науку: символ, знак. Каждый из снятых мною кадров, как я это себе представляю, должен символизировать собою сложность современной науки (впрочем, а когда она была проста, эта область человеческого знания?). Стремлюсь влиять на зрителя таким образом, чтобы за изображением прибора ему виделся огромный труд людей, пря-

мо причастных не просто к его изобретению и созданию, но и могущих с его помощью сделать что-то такое, что человечеству сегодня, завтра и всегда просто позарез необходимо. В кадрах, представленных на страницах «СФ», есть общее, но не с научной, а с фотографической точки зрения, с точки зрения того, как это было сделано. Во всех случаях я прибег к сознательному искажению (а если это слово так уж режет слух — к коррекции) световой среды. Говоря по-другому, я конструировал световую среду с таким расчетом, чтобы выявить какую-то зрительно выгрышную деталь (кстати говоря, с чисто научной точки зрения она не всегда была таковой), акцентировать на ней внимание зрителя. Повторюсь: я делал не научную фотографию, и упреки ученых, которым покажется, что я снимал не то и не так, приму как должное.

В первом кадре использовал зеркала к объективу, что дало мне возможность «отсечь» верхнюю часть помещения; с помощью цветной подсветки выделил фигуры женщин в центре кадра. Все это позволило мне организовать пространство таким образом, что оно на снимке не выглядит плоским. И, наконец, фильтр дал мне возможность избежать общей «зелени» кадра, неизбежной при освещении лампами дневного света. Снял этот кадр, как и все последующие, камерой «Никон» на пленке «Кодак». В этом случае использован объектив 16 мм.

Второй кадр, на мой взгляд, — типичный пример «конструирования» световой среды. Не говоря уже о том, что естественное освещение было неприемлемым по чисто техническим соображениям, оно не дало бы возможности «отбить» передний план от заднего, что вполне удалось, используя электронный блик и четыре источника света: на переднем плане — красный и желтый, на заднем — фиолетовый, слева — зеленый. Объектив — 20 мм.

Может показаться странным, но третий кадр сделан при совершенно естественном освещении. Конечно, профессионал сразу догадается, что снимать пришлось с большой (около

двух секунд) выдержкой. Однако эффект, по-моему, налицо: достаточно интересная проработка переднего плана и «таинственность» заднего. Снято «полтинником». Кадр четвертый — снова искусственное освещение. Мощно высвечиваю точку в центре прибора. Сильный акцент должен был, по моему убеждению, сразу приковать внимание зрителя. Но, возможно, второе световое пятно в правой нижней части кадра несколько нарушило световую композицию. И, наконец, последний кадр, на котором изображены световоды. Картина несколько феерическая, но в общем правильно выражающая суть явления. Феерия — результат использования очень большого перепада освещенности (я высвечивал концы световодов вспышкой), применения красного фильтра плюс длинной (не менее двух секунд) выдержки.

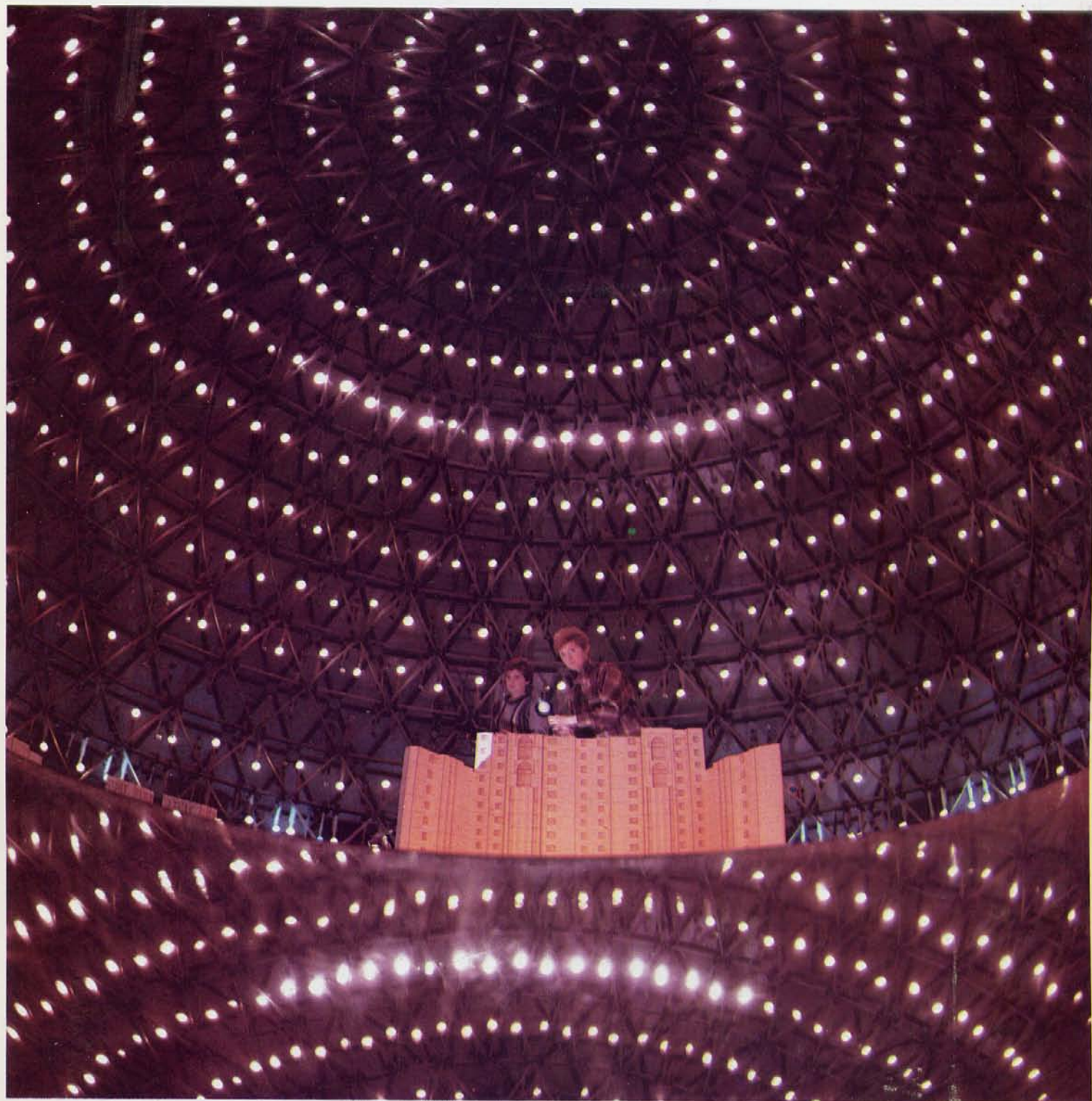
## ФОТОКОНКУРСЫ

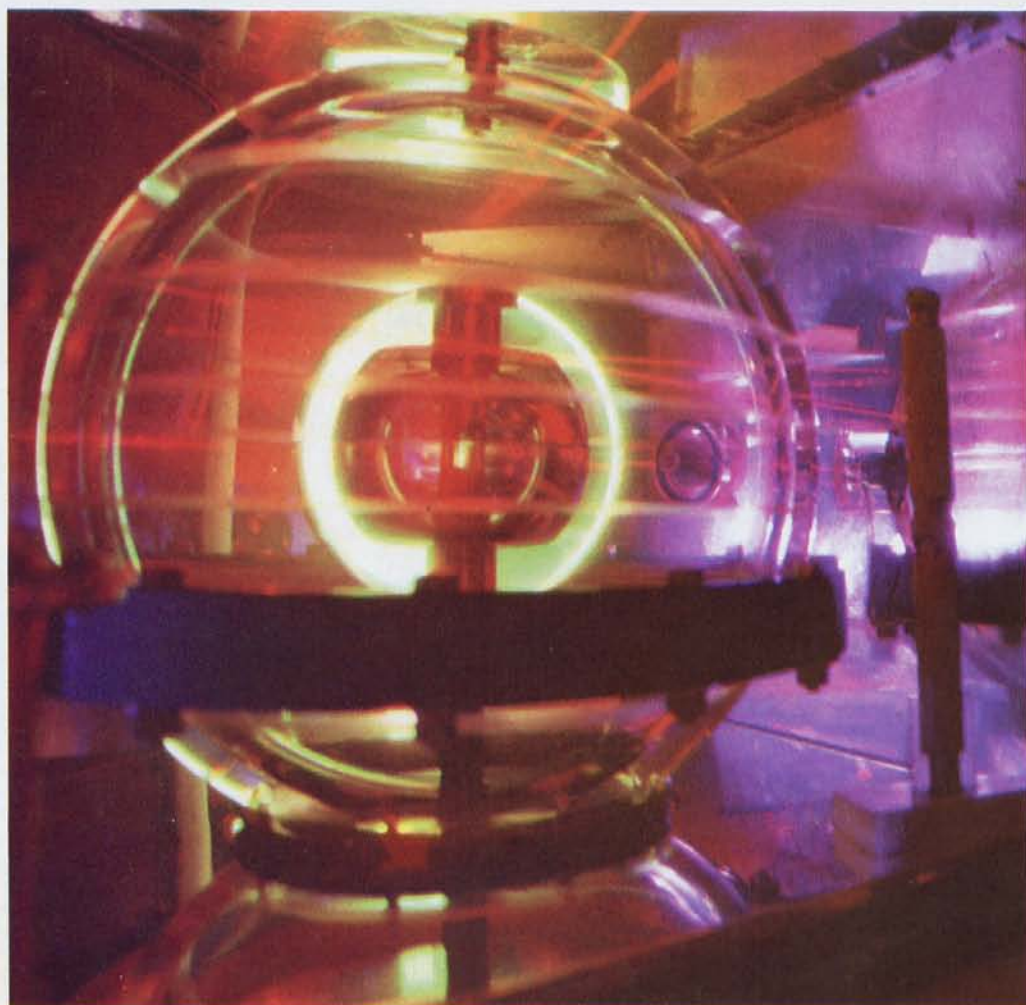
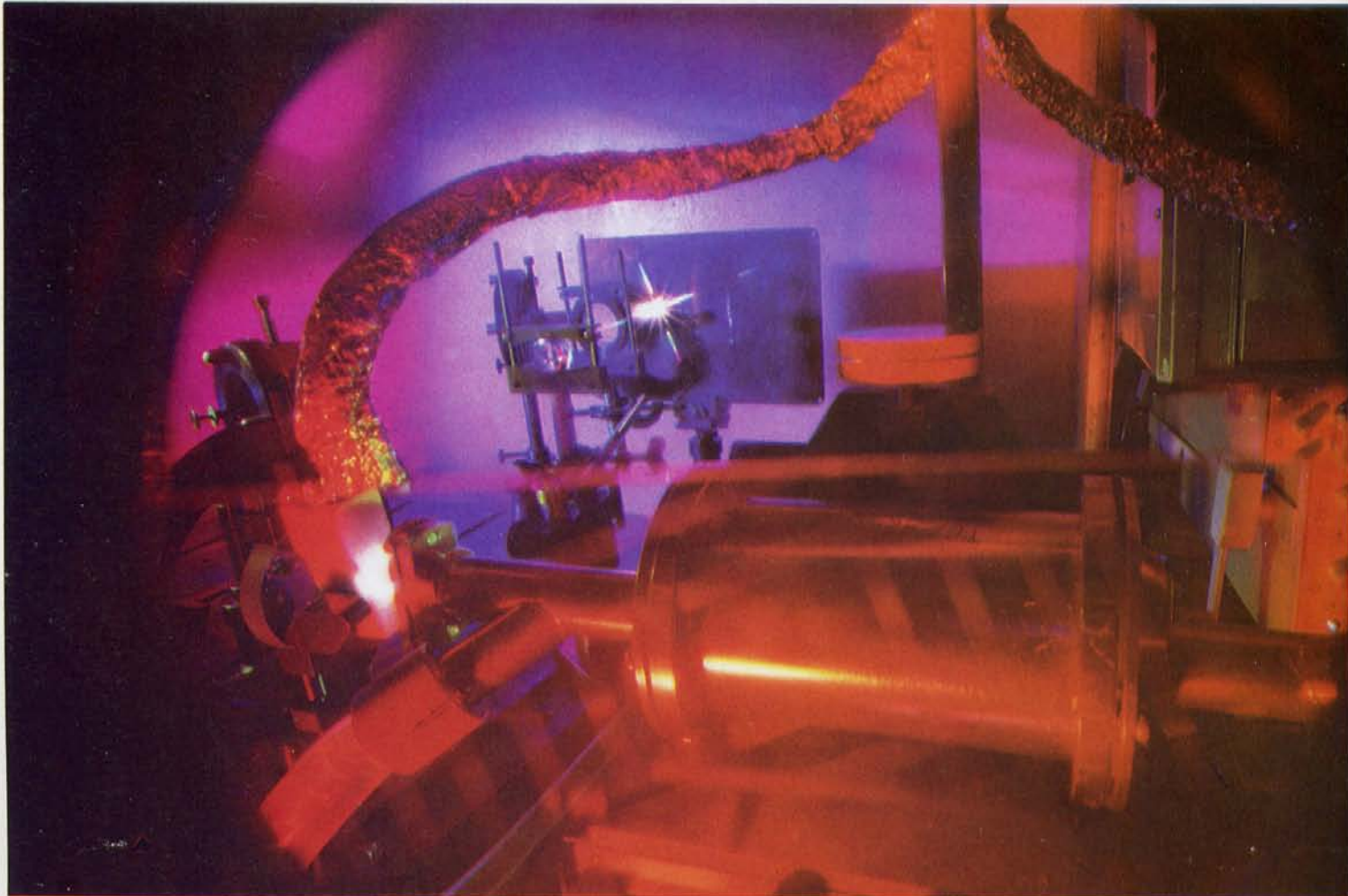
## «Джаз-фото-89»

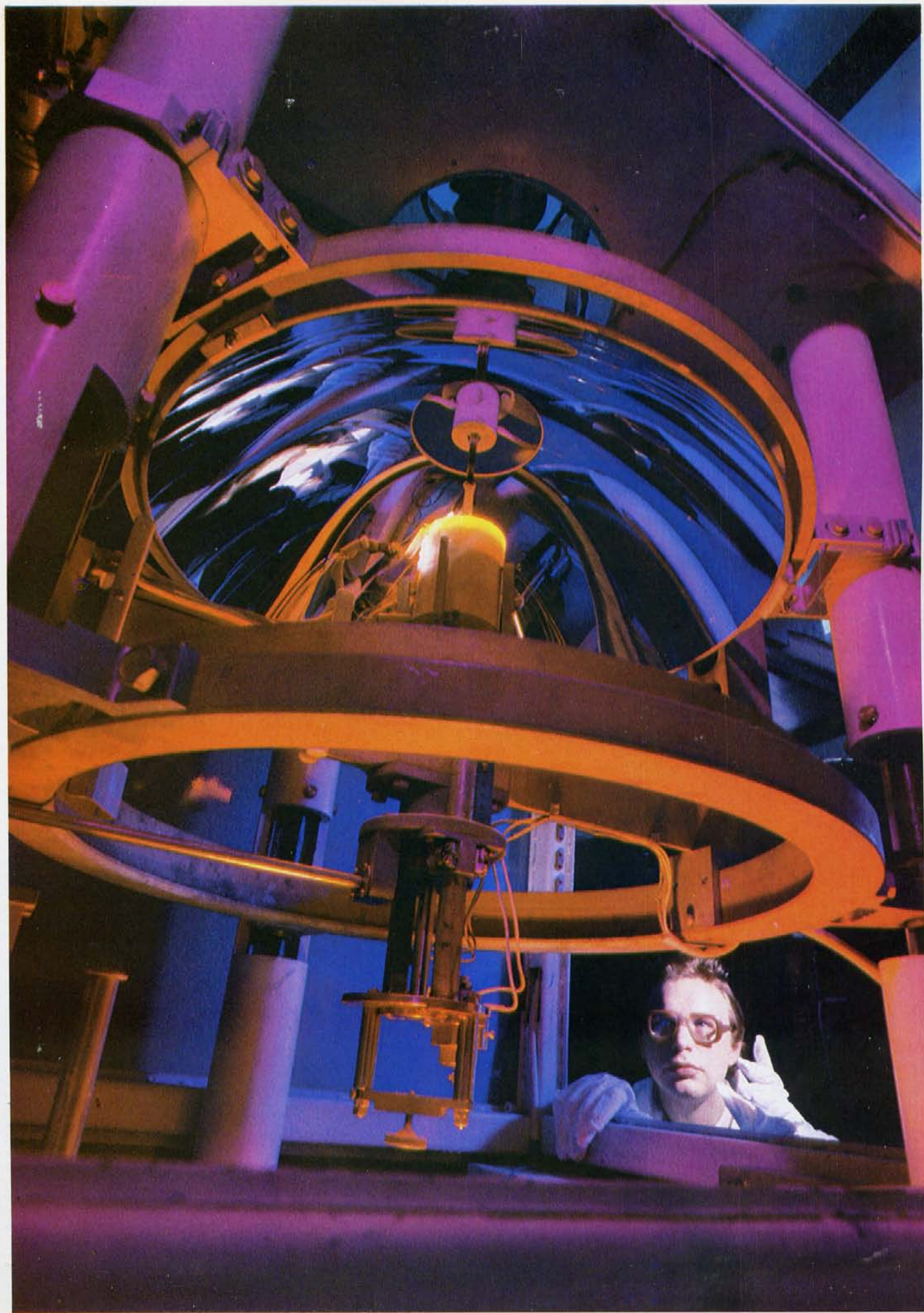
Рижский джаз-клуб, газета «Советская молодежь», фотоклуб «6×9» приглашают всех желающих принять участие в конкурсе «Джаз-фото-89». Цель конкурса — средствами художественной фотографии отобразить историю и современный мир джазовой музыки. Каждый автор может представить до 10 черно-белых или цветных фотографий 30×40 см. Серия до 6 фотографий считается за одну работу.

На обороте снимков необходимо указать дату и место съемки, название работы, фамилию, имя, отчество и адрес автора. Победители конкурса будут приглашены на международный джазовый фестиваль «Ритмы лета-89», который будет проводиться в июне в Риге. Во время проведения фестиваля состоится выставка лучших работ конкурса. Каждый участник выставки получит каталог и афишу.

Работы следует направлять до 10 марта 1989 года по адресу: 226098, Рига, аб. ящик 326, Рижский джаз-клуб, на конкурс «Джаз-фото-89».







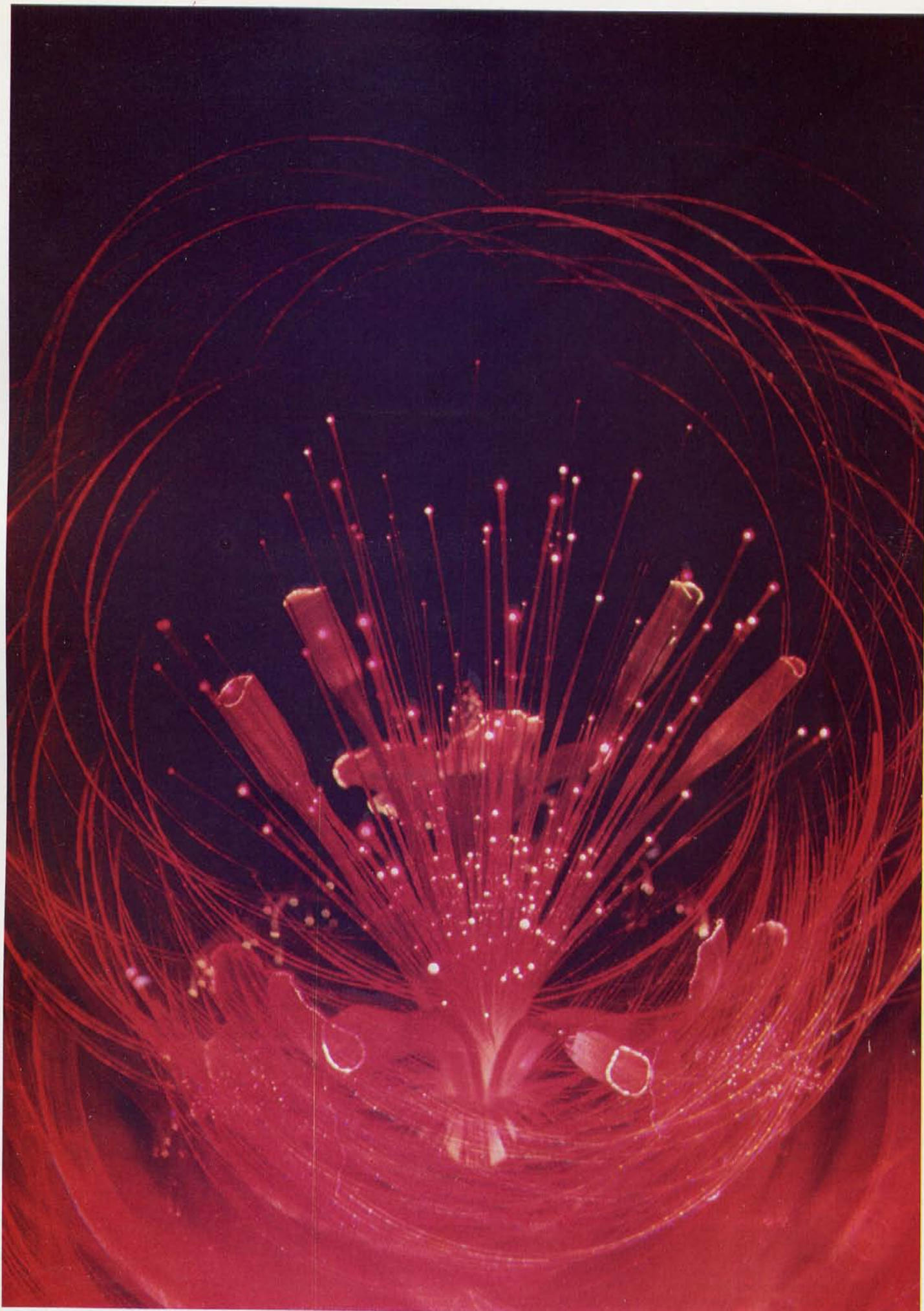


ФОТО ВИКТОРА РЕЗНИКОВА

## «Вечные» проблемы «районщика»

Прошедший в прошлом году в Москве Всесоюзный семинар фотожурналистов заставил меня над многим задуматься. Фотожурналистам явно не хватает общения на профессиональном уровне (особенно «районщикам»). Я работаю фотокорреспондентом районной газеты «Заря» (г. Талдом Московской области) уже 12-й год. И за все это время нас, фотокорреспондентов Московской области, собирали всего раз 7—8. Причем общение длилось всего часа два-три. Но и такие встречи, конечно, были для нас очень полезны. Перед нами выступали ведущие фотожурналисты, юристы. Но многие вопросы, которые прозвучали на последнем семинаре, были актуальны и тогда, в начале моей работы. Хотелось бы, чтобы такие семинары были более результативными. Честно говоря, надоело вариться в собственном соку и, как правильно кто-то заметил на семинаре, повторять ошибки предшественников.

У меня есть специальное фотографическое образование — в 1980 году закончила Московский политехникум имени Моссовета по специальности «фототехника». Полученные знания, несомненно, помогают в работе, но тем острее я чувствую свою беспомощность, когда под рукой нет нужного объектива или типа пленки. Приходится довольствоваться тем, что есть, но удовлетворения от своей работы не получаешь. Хотелось бы знать, как должно комплектоваться рабочее место фотокорреспондента, в данном случае в районной газете. Стало в порядке вещей, что фотожурналист работает своей аппаратурой. Но моя зарплата в 135 рублей (с недавнего времени) не позволяет иметь нужную аппаратуру.

Вправе ли администрация редакции требовать выполнения нормы, если обеспеченность редакционной фотоаппаратурой составляет лишь 30—40 процентов? Конечно, мне могут возразить, что зарплату-то я получаю полностью. Однако от некоторых съемок приходится отказываться именно из-за отсутствия нужной аппаратуры.

Проблема качества отечественной фотоаппаратуры стоит очень остро. Я за то, чтобы Союз журналистов закупил для профессионалов надежные камеры за рубежом. Но на это мало надежды, как выяснилось при подведении итогов нашего трехдневного заседания.

Вот о чем еще хочется сказать. Может быть, это не совсем по теме, но это самый больной вопрос нашей редакции. Лицо газеты, в частности и качество снимков, в большой степени зависит от возможностей полиграфической базы. Мало того, что при высокой печати теряется качество снимков, у нас существует проблема и с изготовлением клише. Куда нас только не перебрасывали. И в типографии «Московской правды» были, и «Красной звезды», теперь в Красногорске. Возим снимки за сто с лишним километров и ждем клише две недели, хотя технические возможности позволяют нарезать партию клише за час-полтора, включая травление, сушку и другие операции. Но мы-то получаем клише через две недели! Производственный отдел Красногорской межрайонной типографии объясняет это тем, что одну неделю они собирают заказы со всей области, а другую — нарезают клише. Короче говоря, мы невыгодные заказчики для типографии. Такое впечатление, что нам делают большое одол-

жение, принимая заказы. А в чем виноваты наши читатели, которым актуальный репортаж предлагаем через 2—3 недели? Поэтому от съемки многих событий приходится попросту отказываться. А потому почти в каждой анкете читатели пишут, что мало на страницах газеты публикуется фотографий, в том числе критических и оперативных. Все это подрывает авторитет газеты.

Бывает, что свою норму за месяц фотокорреспондент перевыполнил, но опубликовано только часть снимков. И вот склоняют его фамилию на всех собраниях, а бухгалтерия ужасается от чудовищной цифры неиспользованных клише. Большая часть из них отправится на переплавку в типографию: устарели. Кто в этом виноват?

На семинаре кто-то сказал, что если фотокорреспондент выполняет обязанности и лаборанта, то отработка с него снимается. Хотелось бы узнать точный ответ на этот вопрос.

Бывает порой обидно, что на фотокорреспондента в родном коллективе смотрят как на человека, которому и делать-то особенно нечего. Дают машину до обеда в дальний совхоз, и попробуй привези один-два снимка. На лицах — недоумение: «Уж нащелкать-то можно было и побольше, чего зря машину гонять». К сожалению, мало кто понимает, какая подготовительная работа происходит перед щелчком затвора. У настоящих работников редко светлеет лицо при виде фоторепортера. Они не хотят выставлять напоказ своих заслуг, даже досадуют, что им мешают работать и отвлекают от дела. Я всегда чувствую себя немного виноватой, когда останавливаю в страду комбайн или отрываю рабочего от конвейера. Нет времени, оценивать ситуацию приходится мгновенно. На мой взгляд, именно отсюда и берут начало многие и многие снимки с дежурной композицией. Ведь всегда легче самому поставить человека, чем нибудь занять его руки, чтобы не висели, как плети, поправить прическу, сказать, куда направить взгляд, и... портрет готов. Но творчеством-то тут и не пахнет. Наша пресса, наверное, еще долго не отойдет от таких «рабочих портретов». И это не только из-за безынициативности самих фоторепортеров. Сорок шедевров в месяц! Не много ли!

На семинаре прозвучала мысль, что, мол, снимайте для газеты так, как она требует, а творчество оставьте для себя. А читатели? Они почему должны страдать? Тут еще беда в том, что в редакционном коллективе мало кто может по достоинству оценить фотографию. Больно ранит бездушная надпись «в отработку» на снимке, в который вложил душу. Дело вовсе не в размере гонорара, а в том, что коллеги-журналисты не видят твоей работы, для них все снимки равны, все сделать одинаково просто. Щелкнул — и готово. Отсюда и отношение к фотокорреспонденту, как к лицу не совсем творческому. И в ведомости на зарплату, в этой «табели о рангах», его фамилия стоит на границе списка творческих и технических сотрудников. Он занимает какое-то промежуточное положение. Но это не главное. Обидно за отношение к самой фотографии как к чему-то второстепенному, как к пятну на полосе.

В журнале «Советское фото» хотелось бы прочитать именно о коллегах-фотокорреспондентах районной прессы. Об их дости-

жениях и проблемах. Увидеть их снимки. Это даст возможность оценить собственный уровень.

О. ЛЕВУШКИНА,  
г. Талдом,  
Московская обл.

**От редакции.** О. Левушкина затронула ряд острых проблем, стоящих перед фоторепортерами районной прессы. Долгое время эти проблемы остаются нерешенными. Приглашаем наших читателей и прежде всего сотрудников редакций районных газет написать нам о том, что, по их мнению, можно предпринять на местах уже сегодня, чтобы помочь фоторепортерам «районщикам».

## Редакция получила ответ

«Уважаемая редакция! Я оказался в сложном положении. Имею три фотоаппарата — «Силуэт-электро», «ФЭД-50» и «Зенит-18» и ко всем нужны батареи РЦ-53 и блок 4РЦ-53. Эти батареи всегда были дефицитом, но меня всегда выручал Посылторг, а сейчас на мой запрос ответили, что эти батареи сняты с производства и заказы на них не принимаются. Хотелось бы знать, как теперь быть, чем их можно заменить, и правда ли, что они сняты с производства» — такое письмо прислал нам Ю. Кузнецов из Свердловска.

На этот вопрос, волнующий, как показывает редакционная почта, очень многих наших читателей, отвечает заместитель директора Всесоюзного научно-исследовательского проектно-конструкторского и технологического института источников тока С. Бычковский: «С целью уменьшения дефицита на элементы питания для фотоаппаратов и более широкого удовлетворения спроса планируется в этом году увеличить выпуск элементов РЦ-53 до 1,2 млн. штук. Одновременно проводится разработка более перспективного элемента для кинофототехники — МЦ-33Ф. Разработка будет закончена в этом году, а уже в 1990 планируется освоить выпуск этих источников тока в широкомасштабном серийном производстве. Острота дефицита на элементы будет снята».

# Валерий Стигнеев Образ в портретной фотографии



**А. НОСОВСКИЙ**  
(МОСКВА)  
ПОРТРЕТ ЗНАКОМОЙ

Чтобы раскрыть внутренний мир человека, создать его обобщенный образ, у фотографов накоплен достаточно богатый арсенал выразительных приемов и средств. Но прежде чем пускаться в ход, портретист стремится понять особенности модели, создать собственное представление о ней. С годами, замечал такой мастер фотографического портрета, как М. Ниппельбаум, у него вырабатывается особая зоркость глаза, способность по внешним признакам угадывать психологию человека, склад его характера в те недолгие минуты, что предшествуют съемке.

На первом этапе идет интенсивное общение с героем будущего снимка, не обязательно в беседе, чаще в форме визуального контакта. Во время общения не прекращается отбор изобразительных элементов кадра и его содержательных характеристик — временной и пространственной. Временная тесно связана с моментом съемки и во многом им определяется. Ведь по ходу съемки фотограф ловит тот момент, когда, по его мнению, характер ярче всего раскрывается во внешнем проявлении. Иногда говорят, что он репортажно фиксирует «решающий момент» визуального общения, который позволяет заглянуть во внутренний мир человека.

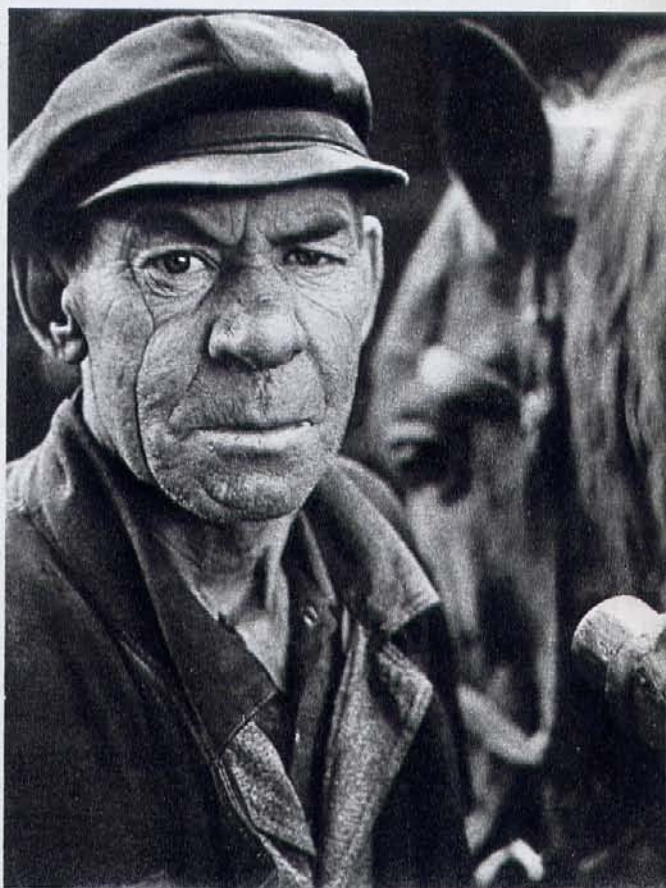
Американский портретист А. Джент, не считаясь с принятыми в его время правилами, создавал собственный стиль, взяв за основу принцип: не давать модели почувствовать такой момент. Джент был убежден: никто не может оставаться самим собой, сознавая, что его фотографируют. Даже людям, привыкшим к глазу камеры — артистам экрана и сце-

ны, свойственно придавать лицу якобы «естественное» выражение, а на самом деле прятаться за маской. И если у персонажа такая маска выработана, она-то и есть камень преткновения. Как может фотограф в отведенное ему короткое время «снять» ее с человека? Существует множество приемов, но, в конечном итоге, решает умение работать с моделью. В пикку тем, кто придавал преувеличенное значение камере, фотоматериалам, А. Джент утверждал, что объектив камеры играет меньшую роль, чем глаз позади камеры. Как-то известная писательница, рассматривая его снимки, заметила вскользь: «Хотела бы и я так снимать! Но я только любительница. Какая у вас, должно быть, прекрасная оптика!» Тогда мастер попросил ее показать авторучку, а на недоуменный вопрос «Зачем?» ответил: «У вас, должно быть, изумительное перо. Вы ведь писательница». Однако если образное решение не найдено, «охота» за «решающим моментом» не выручит — ведь рассчитывать на самовыражение персонажа необходимо, но забывать, что таковое может не произойти, тоже нельзя. Об этом предупреждал тот же Ниппельбаум: «Нет, жизненность и естественность нужно искать; это упорный и сложный труд, надо помучиться над моделью, композицией натуры и найти такое положение и выражение лица человека, чтобы зрителю казалось, будто автор его случайно подсмотрел».

Чтобы выполнить его, фотографы стремятся зафиксировать состояние героя в движении, раскрыть характер в живых связях со средой, нередко данной лишь намеком, одной-двумя деталями. Живой и острый взгляд, брошенный



**В. КРУПСКИЙ**  
(МОСКВА)  
ХРАНИТЕЛЬ МУЗЕЯ



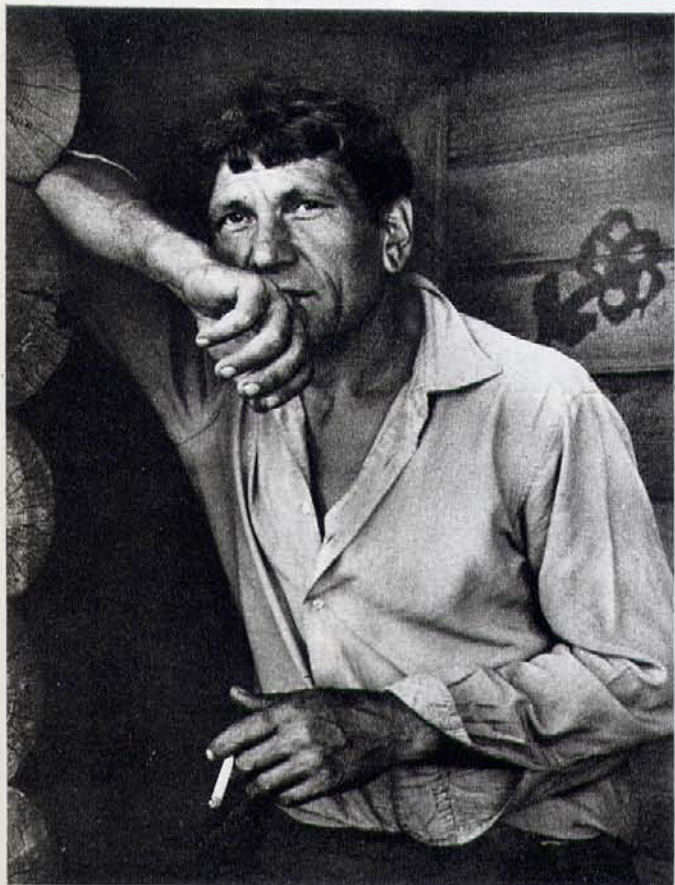
**К. ЭНОВ**  
(БИЙСК)  
КОНИУХ



**А. ТРОФИМОВ**  
(ФРЯЗИНО)  
ЖЕСТ



**М. НАСБЕРГ**  
(ТБИЛИСИ)  
ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА



**С. ЯВОРСКИЙ**  
(ГОРЬКИЙ)  
ТРУДНЫЙ ХЛЕБ

писателем М. Жванецким в сторону камеры на снимке С. Новикова, создает ощущение, что автор «случайно подсмотрел» этот взгляд, но такая «случайность» помогла сохранить в снимке естественность и жизненность, которыми в избытке обладает популярный писатель-сатирик. Мы вправе сказать, что «решающий момент» сотворен совместными усилиями фотографа и модели: модель естественно проявляла свою индивидуальность, фотограф выявлял характерное. Подобным же способом происходит «лепка» образа в снимке И. Адарченко, только здесь в движении — среда, и этому движению как бы противостоит своей позой модель. Движение среды передано общей нерезкостью.

Отражает ли такого рода «решающий момент» полноту человеческой личности? А. Родченко обращал внимание на то, что снимок несет в себе долю случайного. Живописный портрет дает сумму наблюдаемых моментов, к тому же самых характерных для портретируемого. Поэтому, настаивал мастер, «фиксируйте человека не одним «синтетическим» портретом, а суммой моментальных снимков, сделанных в разное время и в разных условиях». Тогда образ героя возникает на основе многих фотографий и каждая несет новое качество личности. Фотопортрет понимается здесь как серия снимков.

Наблюдая за мимикой лица, движением рук, поворотом и наклоном фигуры, наконец, отмечая выразительность взгляда, фотограф общается с моделью. В конечном итоге это общение сводится к контакту модели с камерой в момент съемки. Впоследствии между снимком и зрителем

также возникает контакт, и его свойства зависят от того, как персонаж общался с камерой. Если в момент экспозиции взгляд героя был обращен к аппарату, то и у зрителя возникает ощущение прямого общения с изображенным человеком.

Чтобы подобный контакт установился, герою недостаточно просто смотреть в объектив, думая о чем-то своем, как это происходит в работе К. Эноа «Конюх». Нет, требуется активное «общение» с камерой, как, например, на снимке М. Насберга «Портрет художника»: трудно отделаться от впечатления, что его герой ведет с нами безмолвный разговор.

Фотографы давно обратили внимание на это явление — по опыту они хорошо знали, что степень общения с камерой влияет на характер образного решения.

Взгляд персонажа, отведенный в сторону, придает портрету иное качество: впечатление интимного контакта ослабевает, герой словно отдаляется от зрителя, уходит в мир собственных мыслей.

Наконец, во многих портретах герои существуют, как бы не ведая, что камера наблюдает за ними. Прямого контакта нет, но в итоге его нет и между снимком и зрителем. Зритель теперь превращается в стороннего наблюдателя — он уже не участник прямого диалога с персонажем. Но это означает, что образная структура портрета тоже претерпевает изменения, становится более «закрытой». Пример такого рода — снимок С. Яворского.

Кстати, в этом кадре просматривается еще один важный компонент образного решения — пространство. В начале века создавать глубокое пространство в снимке было трудно, павильонные

## «Оружием смеха»



**И. АДАРЧЕНКО**  
(КАЛУГА)  
ПРИБЛИЖЕНИЕ К ЖИЗНИ

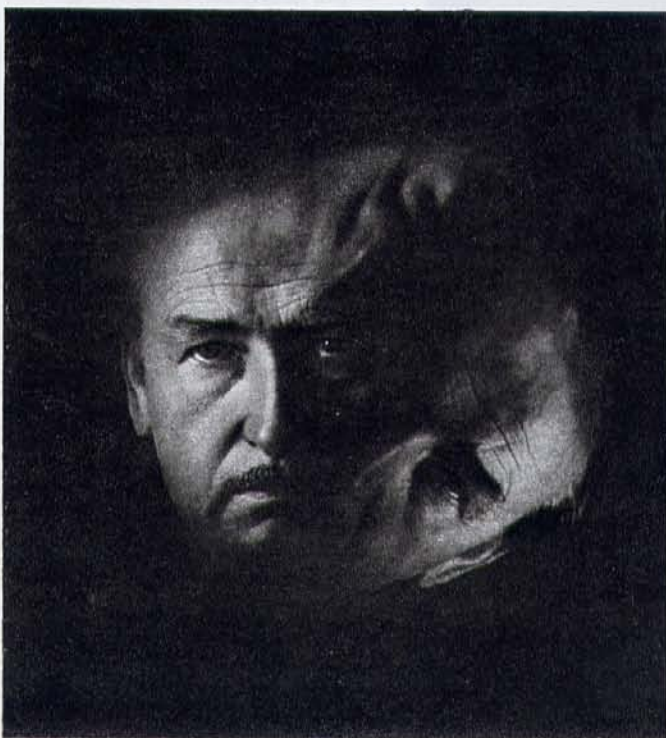
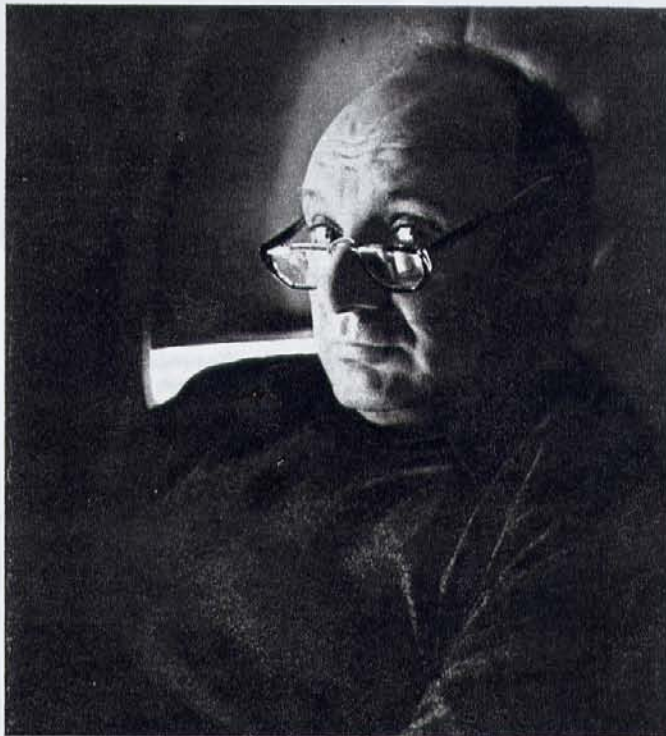
**С. НОВИКОВ**  
(УФА)  
М. ЖВАНЕЦКИЙ

**Н. СТЕПАНОВ**  
(ХЕРСОН)  
ДВОЙНОЙ ПОРТРЕТ

камеры давали небольшую глубину резкости. Когда портретисты вышли из студий на улицу, родились новые разновидности портрета: жанровый, репортажный. Предметная среда, природное окружение, взаимоотношения людей в бытовой сцене стали средствами портретной характеристики. Теперь характер модели раскрывался фотографом через пространство жизни. Так в снимке С. Яворского реальная обстановка, окружающая героя, не просто фон в портрете, но важный элемент портретного образа. Вспомните, как часто в композицию портрета включают окно, дверь, раму, штору из-за того, что они дают зримую границу между разными пространствами; переход через эту границу воспринимается как переход от замкнутости к открытости или моделирует движение от мира внутреннего к внешнему. Люди, расположенные по ту и другую сторону границы, наделяются разными смыслами.

Угол сруба, где расположился персонаж снимка С. Яворского, воспринимается не только как знак социальной среды; в зажатости пространства, окружающего героя, прочитываются сложности жизненной коллизии. Иначе говоря, пространство способно приобретать психологическую и социальную окрашенность. Глубокое пространство интерьера, открывающееся за героем в снимке М. Насберга, уходящая винтом вниз лестница, конечно же, имеют прямое отношение к портретной характеристике персонажа и отнюдь не случайно введены в пространство кадра.

Развитие фотографического языка привело к использованию новых выразительных приемов в портретировании, особенно это касается способов сложной печати, монтажа, использования специальных насадок, (как, например, в снимке Н. Степанова). Сама фотопечать стала более контрастной, нередко используется темная тональность для усиления напряженности, передачи драматизма в характере героя. Современные авторы меньше думают о сходстве, их занимает трактовка образа в соответствии со своим прочтением героя. Авторское отношение к модели становится решающим фактором в портрете.



Всесоюзный научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной работы, отдел культуры Армавирского горисполкома, народная фотостудия «Армавир» проводят Всесоюзный традиционный фотоконкурс «Оружием смеха», посвященный 150-летию со дня рождения фотографии.

Цель конкурса — средствами фотосюжетов отобразить смешные явления вокруг нас: юмористические фотосюжеты, раскрывающие характеры людей, их взаимоотношения; необычные стечения обстоятельств и т. д.; сатирические сюжеты, бичующие недостатки и негативные явления в жизни общества, разоблачающие демагогов и бюрократов, пьяниц и стяжателей.

В конкурсе могут принять участие все желающие. Наибольший интерес представляют работы, которые раньше не публиковались и не экспонировались на выставках. Принимаются снимки размером 30×40 см с тремя контрольными отпечатками 13×18 см для публикации их в каталоге и в прессе. На обороте каждого снимка необходимо написать его название, фамилию, имя, отчество автора, наименование коллектива, адрес отправителя с указанием почтового индекса. Для победителей конкурса учреждаются дипломы, медали и ценные подарки.

Участники экспозиции получают приглашение на открытие фотовыставки и творческий семинар. Им будет выслан иллюстрированный каталог. Работы, вошедшие в экспозицию, остаются для использования их в передвижных фотовыставках. Фотографии, не вошедшие в экспозицию, авторам возвращаются.

Последний срок отправления бандеролей с фотографиями — 1 марта 1989 года. Открытие фотовыставки — 1 апреля 1989 года. Возврат снимков, не вошедших в экспозицию, — до 1 августа 1989 года. Работы на конкурс высылаются по адресу: 352900, Армавир Краснодарского края, ул. Кирова, 53, ГДКА, народная фотостудия «Армавир». Справки по телефонам: 5-43-58; 5-68-74.

150

ЛЕТ ФОТОГРАФИИ



А. КАРЕЛИН

Композиция из «Художественного альбома фотографий с натуры»  
(Нижний Новгород, 1880-е гг.).

# ФОТОЮНИОР



## ФОТОКОНКУРС

### «Наш дом»

В конце прошлого года «Фотоюниор» предложил всем юным читателям принять участие в конкурсе «Наш дом». Тема, естественно, не ограничивает авторов рамками фотографирования своей квартиры, а предполагает отражение всего разнообразия жизни, потому что мир вокруг нас — это и есть наш общий дом со всеми его проблемами, радостями и печалью. Конкурс дает возможность прислать в редакцию снимки каждому, кто любит светиться, использует разнообразные фотографические жанры, изобразительные средства, технику исполнения. Размер снимков — не менее 13×18, а лучше — 18×24 см. В жюри — семь фотоюниоров из детских фотостудий Москвы и Подмосковья. Представляем их нашим читателям: Гирфан Шамсутдинов и Дмитрий Гарматюк из Дубны, Алексей Катков и Олег Куцар из Орехово-Зуева, Сергей Заикин и Владимир Гугняев из Красногорска, Арсений Шматович из Москвы. Публикуем первые из снимков, присланные на конкурс и, по мнению жюри, заслуживающие одобрения. «Фотоюниор» ждет ваших фотографий!



ВЛАДИМИР ГУГНЯЕВ



СЕРГЕЙ ЗАИКИН



ГИРФАН ШАМСУТДИНОВ



АЛЕКСЕЙ КАТКОВ



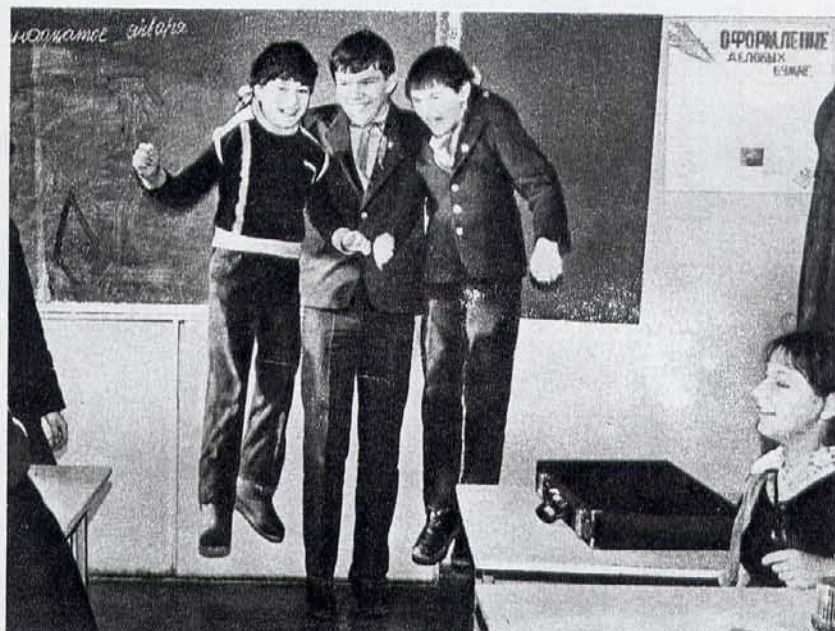
АРСЕНИЙ ШМАТОВИЧ



ДМИТРИЙ ГАРМАТЮК



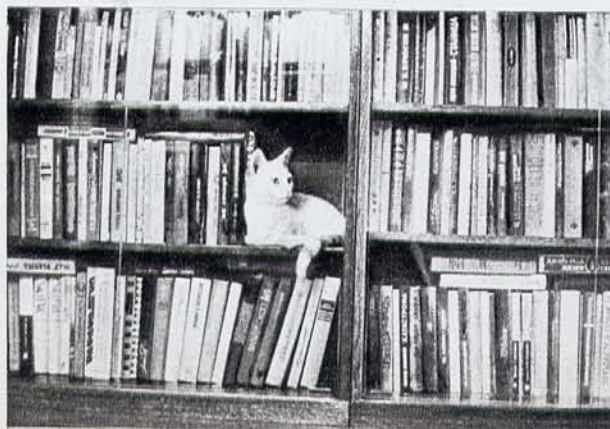
ОЛЕГ КУЦАР



ПАВЕЛ ИВАНЧИКОВ,  
14 ЛЕТ  
(МИНСК)  
«ГЕРАКЛЫ»  
ИЗ НАШЕГО КЛАССА

ВИКТОР ЛУКАШЕНКО,  
12 ЛЕТ  
(МИНСК)  
«БИБЛИОФИЛ»

ВЛАДИСЛАВ ЗИМНИЦКИЙ,  
16 ЛЕТ  
(МОСКВА)  
АРБАТ



# Замысел и воплощение

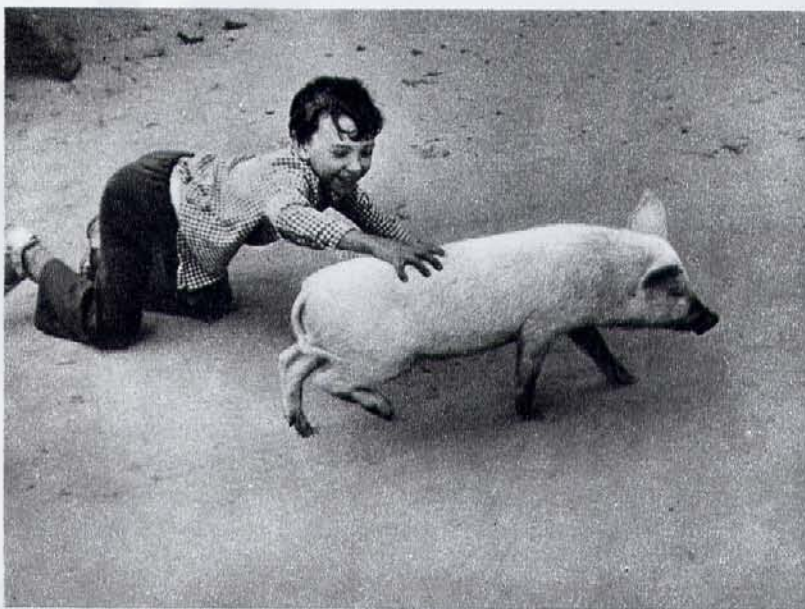
ШКОЛА ГАЛИНЫ ЛУКЬЯНОВОЙ

## 1. «Что такое хорошо!..» или Ответ нашим адресатам

В адрес «Фотоюниора» приходит много писем от юных фотолюбителей. Обычно в них снимки, просьбы оценить их, а часто и опубликовать. В глубине души большинство наших адресатов надеются, что их работы вполне достойны публикации. В самом деле, нередко они интересны по сюжету, технически грамотны и все же... Предлагая свои работы широкому кругу зрителей, мы вступаем в общение с людьми, часто совершенно незнакомыми нам. Мы говорим, они слушают. Но чтобы люди захотели нас слушать, надо нам говорить интересно, ярко, образно. То есть в нашем случае — в совершенстве владеть «фотоязыком»<sup>\*</sup>. Цикл бесед «Замысел и воплощение» мы адресуем тем, кто уже овладел азами техники фотографии, но не собирается останавливаться на достигнутом уровне. Тем, кто хочет, чтобы фотография говорила сама за себя, а не требовала пространственных словесных пояснений. Кто убедился, что объектив не всегда отвечает своей сущности, то есть «объективности». Бывает ведь так: снимаешь одно, а получается совсем другое. Например, прекрасный пейзаж выглядит на снимке серым и скучным, добрый человек — злым, энергичные движения спортсмена — вялыми и нелепыми. Одним словом, это будет цикл бесед для тех, кого уже не устраивает сам факт получения снимков, кто стремится к выражению своих жизненных впечатлений, переживаний и к пониманию их другими людьми. Задумывались ли вы, как происходит оценка присланных фотографий в редакциях журналов, например в «Советском фото»? Если сразу отложить откровенно слабые в техническом отношении снимки, то все равно остается очень много вполне годных для публикации. И снова надо выбирать. Раскладывают



ВИКТОР СОРОКА,  
14 ЛЕТ  
(СМОЛЕВИЧИ)  
ПРИНЦИПАЛЬНЫЙ  
РАЗГОВОР



ЕВГЕНИЙ МЕНАЙЛО,  
15 ЛЕТ  
(КАЛУГА)  
ПОРОСЯТА

фотографии, смотрят. Вроде и та хороша, и эта, и эта... Но вдруг кто-то говорит: «Посмотрите, какой интересный автор!» А фотография, на первый взгляд, обычная: и сюжет, и техника... Но чувствуется, автор — человек, который не просто что-то увидел, а как бы пропустил увиденное через свое сердце, так что мы тоже прониклись его волнением. Это и есть то, что отличает произведение фотоконсультанта от обычного информационного снимка. Ежегодно в мире появляется огромное количество фотографий. И подумайте, сколько рождается всевозможных трактовок, изобразительных решений тем и сюжетов, которые сняты уже миллионы раз. Все было, все повторяется. Не повторяются только авторы — так же как не повторим каждый человек. Чтобы овладеть техникой фотографии в ее начальной стадии, достаточно тщательно выполнять правила и рекомендации. Чтобы овладеть основными изобразительными средствами фотографии (фотоязыком), надо, помимо правил и рекомендаций, развивать художественный вкус, разбираться в других видах искусства. Чтобы создавать авторскую фотографию, надо, во-первых, свободно владеть техническими и изобразительными средствами фотографии. Во-вторых, уметь прислушиваться к самому себе и присматриваться ко всему окружающему, понимать чувства других людей, разбираться в ситуациях и... не стесняться признаться в том, что чего-то не понимаешь (необходимое условие — самокритичность). Ну и — ближе к практике — уметь видеть свой объект съемки, то есть снимать не просто потому, что «хочется снять», но и отдавать себе отчет, почему и что именно вас привлекало. Посмотрите внимательно на работы, которые мы здесь публикуем. Это как раз тот случай, когда фотографии говорят сами за себя и даже не очень нуждаются в названиях. Вы согласны?

Г. ЛУКЬЯНОВА

(Продолжение следует)

<sup>\*</sup> См. цикл статей «Уроки фото-языка» в разделе «Фотоюниор», «СФ», 1984, № 4, 6, 8, 12.

«В мире светописи»

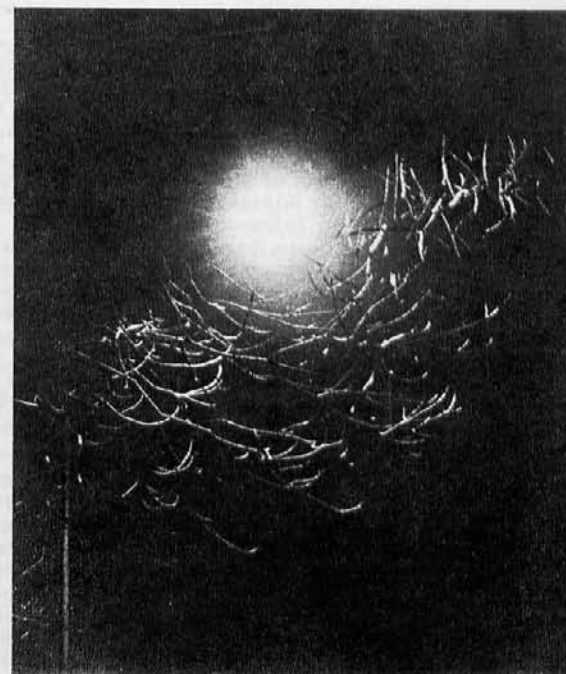
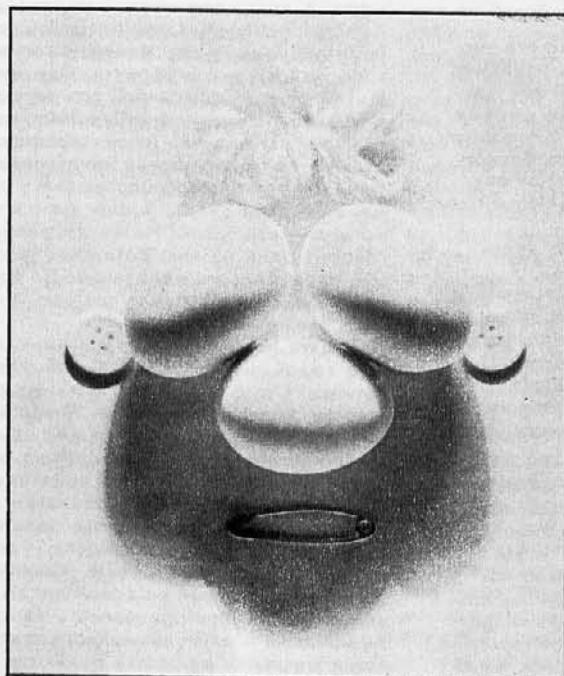


В. СКОВОРОДНИКОВ  
(КРАСНОЯРСК)  
В ОБЪЕКТИВЕ — БОЛЬ

Вот такое получилось недо-  
разумение. Обозначив тему  
январского конкурса, ре-  
дакция не сомневалась, что  
читатели, учитывая факт  
150-летнего юбилея фото-  
графии, поймут эту тему  
однозначно: в мире све-  
тописи, то есть в мире не-  
посредственно самой фо-  
тографии. Большинство же  
читателей решили, что тре-  
буются снимки, сюжетно  
отражающие световые эф-  
фекты, игру солнечных  
бликов.

Поэтому почта конкурса  
разделилась: светопись как  
фотография и свет как при-  
родное явление.

И все-таки решение жю-  
ри — в пользу знамени-  
той даты, под знаком ко-  
торой пройдет 1989 год.  
Первая премия — В. Сково-  
родникову из Красноярска.



**А. САМОЙЛЕНКО**  
(АСКАНИЯ-НОВА)  
МОЛНИЯ

**Б. ШПАКОВ**  
(КРАСНОДАР)  
ДОРОГА

**С. ПОЖАРСКАЯ**  
(МОСКВА)  
КОМПОЗИЦИЯ

**В. ЗАПРЯГАЕВ**  
(ШЯУЛЯЙ)  
КАРЛСОН, КОТОРЫЙ ЖИВЕТ  
НА КРЫШЕ

**А. ВАСИЛЬЕВ**  
(БАЛАШИХА)  
ВЕЧЕР

## Монолог мастера



А. СКУРИХИН

Первоначальный замысел предполагал интервью с одним из самых известных деятелей советского фотоискусства Анатолием Васильевичем Скурихиным. Поводом для беседы должна была послужить заметка в седьмом номере журнала «Советское фото» за 1935 год о встрече фотомастера с Н. И. Бухариным, навсегда связавшей его с газетой «Известия». Патриарх отечественной фотографии, однако, почти не оставил шансов осуществить задуманное. Тактично, но уверенно взял инициативу в свои руки и повел разговор сам.

— По нынешним меркам, фотография в мою жизнь вошла довольно поздно: мне уже было около 30, когда я впервые увидел номер «Советского фото», обложку которого, помню, украшал снимок Александра Родченко. Потом случайно в руки попадает английская камера 13×18 см с двойной кассетой. В фотографическом магазине мне закупают ее двумя пластинками, запасуюсь также штативом и черным покрывалом... И вот в поисках сюжетов уже меряю версту за верстой по взъерошившимся сугробам у берегов моей любимой Вятки-реки. Обе сделанные тогда фотографии, представить себе, были опубликованы: одна в «Правде», другая — в «Советском фото». А вскоре вслед за этим телеграмма из Москвы: «Приезжайте работать в «Правду». М. Ульянова». Можно подумать — повезло, счастливый случай, слепая удача... Верно ведь?

Мне же думается совсем иначе. Потому что немного знаком с биографией Анатолия Васильевича. Почти ровесник века — «отстал» от него всего-то на два с половиной месяца, днем его рождения значится 15 марта. Сын учителя из древнего городка Котельнича на реке Вятке, 19-летним юношей добровольно вступил в Красную Армию, боевое крещение принял, обороняя Вятку (ныне Киров) от рвущегося к городу Колчака, пулеметчиком-разведчиком прошел с боями до Забайкалья.

В 1927 году окончил факультет живописи Высших художественно-технических мастерских (знаменитого ВХУТЕМАСа), помещавшихся в здании бывшей Московской школы живописи, ваяния и зодчества и крепко хранивших традиции и дух корифеев российского изобразительного искусства — Перова, Серова, Коровина, Саврасова, Левитана. Работал художником-декоратором в Вятском драматическом театре, много писал, все свободное время проводя с этюдником в обворожительных северных березняках и дубравах.

— Годы работы с Марией Ильиничной — одни из самых плодотворных в моей жизни, действительно счастливые годы. Ответственный секретарь «Правды» постоянно уделяла большое внимание нам, фоторепортерам. А эта профессия у нас в те годы, можно сказать, только настоящему начиналась. Я и мои коллеги-правдисты Альперт, Петрокас, Гроховский, Кулешов, владеа азами фотографии, еще не постигли специфики и тонкостей газетной работы. Мария Ильинична регулярно собирала нас у себя

в кабинете, обсуждала с нами наши успехи и промахи. Не уставала напоминать, как относился к газетной фотографии Ленин — она должна быть понятной народу.

С ленинскими взглядами на изобразительное искусство Анатолий Васильевич к тому времени уже был знаком, что называется, из первых уст. 25 февраля 1921 года («Независимые вестники», — говорит Скурихин) Ильич, приехав во ВХУТЕМАС, долго дискутировал со студентами, энтузиастами новой, революционной культуры.

— Мне, новичку в газете, Мария Ильинична помогла особенно. От нее, можно сказать, получил первую «Лейку» (фотоаппарат и по сей день хранится в исправном состоянии), по ее заданию отправился в вагоне-редакции «Комсомольской правды» в первую командировку: на строительство Кузнецкого комбината, Магнитки, в земледельческую коммуну «Красный Октябрь». Но вот Ульяновой в газете не стало, к руководству пришли другие люди. Мне — а может быть, и не только мне — было как-то не по себе, работа не ладилась...

19 мая 1935 года мы с Юрием Петровичем Ереминым получили приглашение на встречу с ответственным редактором газеты «Известия» Николаем Ивановичем Бухариным. Первое, что бросилось в глаза, — мольберт у одной из стен кабинета. Обменявшись с нами теплым рукопожатием, приветливо улыбаясь, Николай Иванович пригласил к чаю. На столе — уютно воркующий самовар, бутерброды, пирожные.

Из присутствовавших запомнил Карла Радека с его неизменной «немецкой» трубкой, облаканную как раз тогда славой писательницу Анну Караваяеву, руководителя художественно-иллюстративного отдела «Известий» Аркадия Сорокина, ставшего мне другом на всю жизнь. Наши фотографии им, по-моему, понравились. Особенно дивные самаркандская и крымская серии, знаменитый «Гурзуф» Еремина, из моих — снимки, сделанные в Кузбассе и на Магнитке, зимние и летние пейзажи, портреты вятских рыбаков и охотников. Бухарин даже поаплодировал. Не знаю, так ли уж хороши были мои снимки, но Николай Иванович тут же предложил мне работать в «Известиях». И сразу же пришлось отвечать на его вопрос: «Так куда бы вы хотели поехать в командировку?» «Всегда мечтал побывать в Карелии», — отвечал я. В редакционной машине целый месяц — по этому изумительному краю, на пароходе шлюзами прошел в Белое море, побывал у рыбаков, охотников. Многие привезенные из Карелии снимки публиковались в газете, выставлялись в фотовитринах. Потом на два месяца укатил я на Кольский полуостров, снимал в Мурманске, плавал на траулерах в Баренцевом море. А когда вернулся — редакция была разгромлена. Аресту подверглись Николай Иванович Бухарин, Карл Бернгардович Радек, многие сотрудники очутились кто в Норильске, кто в Воркуте. При мне арестовали Аркадия Михайловича Сорокина. В тот страшный день я купил ему в комиссионном магазине «Лейку». Ночью, после сдачи номера, мы поехали из типографии к нему домой на Ордынку, там жили многие известности. Только собрался ужинать — звонок. Хлопотавший у стола Аркадий попросил меня открыть дверь. Вошли трое в кожаных пальто и сразу ко мне — кто такой? Назвался. «Тебя в списке пока нет», — говорит один из них. Сорокина увели, разрешив взять две пары белья и полотенце. Да во внутреннем кармане пальто чудом остался купленный мною фотоаппарат. Он и спас Аркадию жизнь...

Двадцать лет спустя в отдел иллюстраций «Известий» вошел седой, неимоверной худобы человек в заносном ватнике. Стоял и молчал. А мы не сразу узнали в нем нашего Аркадия Сорокина. Повел я его в ресторан «Арагви». Потрясенный, смотрел, как срываются с его крутых морщин слезы. С ужасом слушал, как привезли их, пять тысяч ученых, художников, писателей, журналистов в тайгу у скал Хараелаха — «Проклятое место» в переводе с эвенкийского. Раздали кайлы, лопаты, велели рыть землянки, лучше же сразу сказали — могилы. Первую же зиму пережили только четыреста человек. Аркадия выручила «Лейка», о которой он вспомнил во время регистрации заключенных. Его произвели в лагерные фотографы, сняли кандалы и даже расконвоировали... Меня же после разгрома редакции четыре месяца вызы-

вали на Лубянку. Пока я находился в командировке, все мои снимки, негативы были из фотолаборатории изъяты. И теперь у меня все допытывались, зачем я ездил с Бухариным на охоту («якобы на охоту» — так формулировался вопрос). С какой целью сопровождал его «якобы на эту» во время поездки на Алтай, на Телецкое озеро. Почему это мои фотографии (как обнаружилось во время обыска) висели не только в служебном кабинете Бухарина, но и в его квартире. Какой характер носили мои связи с «изменником Родины», с «врагом народа»... Наконец, однажды, когда я пришел на очередной допрос, незнакомый мне следователь объявил, что как ни проверяли меня — вины никакой не нашли. Нет, меня не бросили за решетку, в подвал, не били, для меня они нашли кару другую. Все это время ни одна газета, ни один журнал снимков моих не печатали — я буквально голодал. «Не приказано», — полушепотом объясняли мне в редакциях. И только Феликс Яковлевич Кон, старый революционер, в то время редактор журнала «Наша страна», выходившего в издательстве «Известия», однажды опубликовал мои фотографии. Выпавшие на мою долю лишения, конечно, несомненно со страданиями и надругательствами, которые терпели жертвы репрессий. Но ни забывать, ни прощать Сталина и его подручных (как нас сейчас некоторые призывают) недопустимо. Ради того, чтобы подобное преступление против народа никогда не повторилось!

...Времена меняются, меняются и люди. Когда я, считайте, мальчишкой восторженно приветствовал в 1919 году на Кафедральной площади в Вятке Сталина, Дзержинского и Блюхера, обходивших строй новобранцев Красной Армии, время было другое, да и Сталин был другим. А когда во время I съезда колхозников-ударников мне довелось его фотографировать в Большом театре, это уже был не тот Сталин. И я был уже не тот. К тому времени я уже научился бояться, что по «шеввеленке» на фотографии — снимали-то с немисливо долгими по сегодняшним понятиям выдержками — каждый увидит, как дрожат руки «Вождя всех времен и народов». Тогда достаточно было одного его гневно взгляда в мою сторону — видимо, раздражали щелчки фотоаппарата — чтобы сноровистые молодцы буквально смели меня со сцены.

...А вот фотографии и фотографы тогда были, по-моему, все-таки посильнее, чем нынче. Помню, еще во время беседы с Николаем Ивановичем Бухариным согласился на том, что газетам нужна не одна лишь хроника, но иллюстративный материал высоких художественных достоинств. А такого и по сей день мало на газетных страницах. Даже меньше, чем, скажем, в наше время. Молодежь, хотя и получила такую фотографическую технику, что нам и вообразить было трудно, уж очень торопится. А наше искусство, как и любое другое, требует вдумчивости и терпения. Говорят, фотообъектив беспристрастен. Но согласитесь, каждая фотография несет на себе отпечаток личности того, кто смотрит через объектив на окружающий мир. Убежден, нам нужна, крайне нужна ШКОЛА фотоискусства — и пусть все буквы в этом слове будут большими. Школа, где учили бы не только техническим навыкам, но и живописи — в ней истоки подлинного фотоискусства, прививали бы любовь к Пушкину, к Чайковскому, к отечественной культуре вообще.

...В начале беседы Анатолий Васильевич обронил фразу: «15 марта 1989 года мне исполнится 89 лет». С завистью глядя на его ничуть не поредевшую седину, с щеголеватой небрежностью повязанный галстук, желаю ему с таким же оптимизмом смотреть не на один — на многие годы вперед. Люди, пронесшие верность себе, своим жизненным и творческим принципам, своему делу, должны жить долго.

А. ОБУХОВ

## ФОТОНАСЛЕДИЕ

### Анри Вартанов Звезда Петрусова



Г. ПЕТРУСОВ

Среди детских «открытий» вспоминается одно, очень яркое: оказывается, что звезды, находящиеся в далеких галактиках, потухшие тысячи лет тому назад, продолжают сверкать на небосклоне, посылая нам свой загадочный, мерцающий свет.

Уже семнадцать лет, как нет в живых Георгия Петрусова (1903—1971), замечательного мастера, классика советского документального фотоискусства. Однако все эти годы к нам продолжают приходить все новые и новые его снимки. Как объяснить этот феномен?

Главное объяснение, конечно, состоит в том, что Петрусов оставил после себя большое и, что самое важное, весьма значительное по художественному уровню творческое наследие. Подобно своим коллегам, выдающимся мастерам предвоенных десятилетий (а может быть, даже еще больше, чем они), отличался удивительной требовательностью к себе.

Человек безупречного вкуса, он девять десятых своих негативов сразу же откладывал в сторону, чтобы никогда больше к ним не возвращаться.

Вернуться к прошлому, впрочем, в петрусовскую пору было не так-то легко. В начале 30-х годов резко изменились понятия и вкусы в фотографии (да и не только в ней), так что снимкам предшествующего десятилетия уже не было места на страницах печатных изданий и на выставках.

А в июне 41-го в течение нескольких часов ушли в далекое прошлое все довоенные снимки.

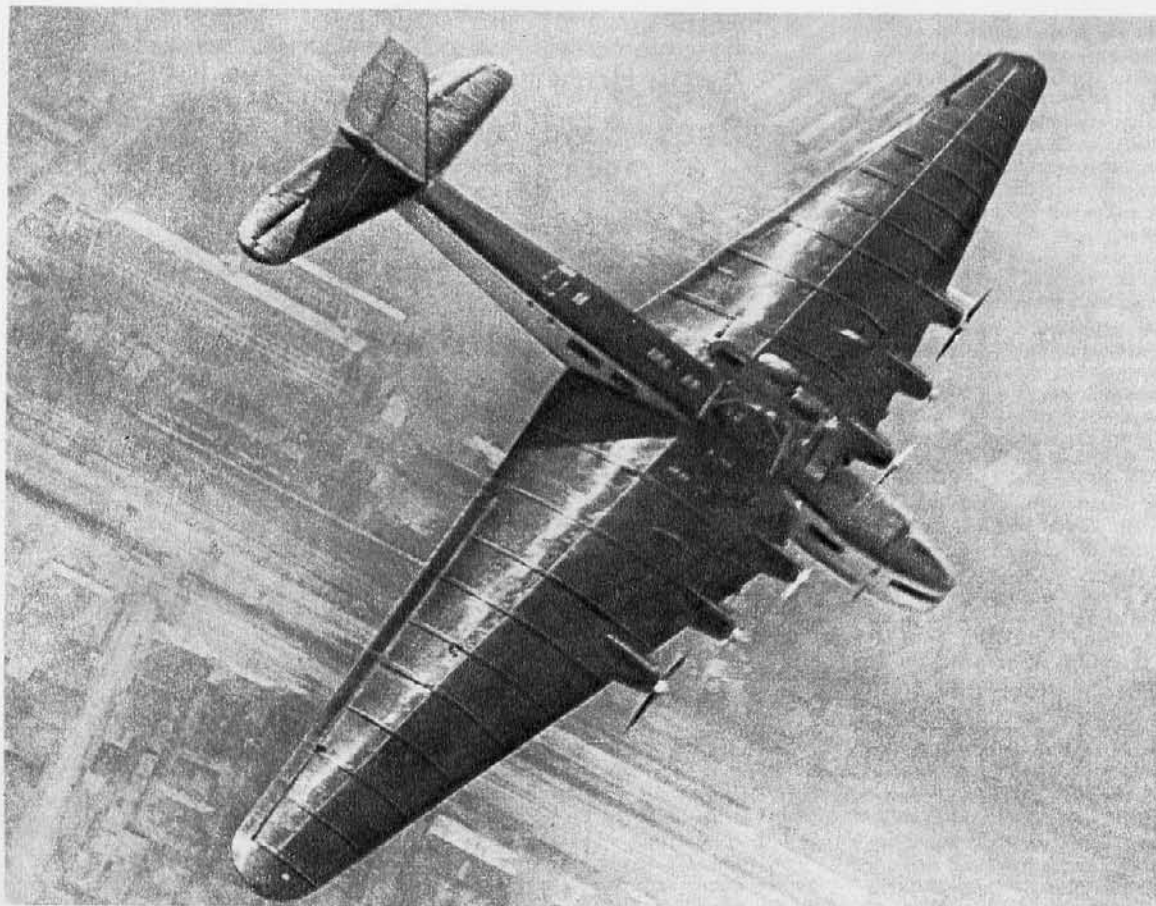
Фактически общественные условия для того, чтобы можно было извлекать из небытия старые работы, возникли лишь во второй половине 50-х. Но, к сожалению, вкуса к подобного рода открытиям, да и полиграфических возможностей было явно недостаточно. В это время начал бурно набирать силу новый этап развития советского фоторепортажа, пришли к активному творчеству молодые авторы. И снова было не до извлеченных из архива, пусть даже замечательных по качеству снимков.

Так случилось, что при жизни Петрусов не успел всерьез покопаться в своих архивах, найти в них то, что в свое время не было опубликовано, что кому-то из строгих, всезнающих руководителей нашей прессы казалось в тот или иной период неуместным. То, что не сделал фотомастер, сделала после его кончины жена — и в этом также одно из объяснений феномена Петрусова.

Вера Семеновна Петрусова — фотограф, один из крупнейших мастеров нашей театральной фотографии, по сей день много и напряженно работающий. В этом, мне кажется, одна из разгадок продолжающей светить звезды Петрусова. Вера Семеновна, обладая дарованием и вкусом, безошибочно выбирает из архивов мужа шедевры, не увидевшие в свое время света. Однако собственная чрезвычайная занятость не дает возможности вести эти разыскания в должном темпе. Поэтому-то, наверное, снимки выдающегося фотомастера появляются нечасто.

Сегодня есть смысл подвести некоторые, пусть предварительные, итоги этой важной для всей нашей фотографической культуры деятельности.

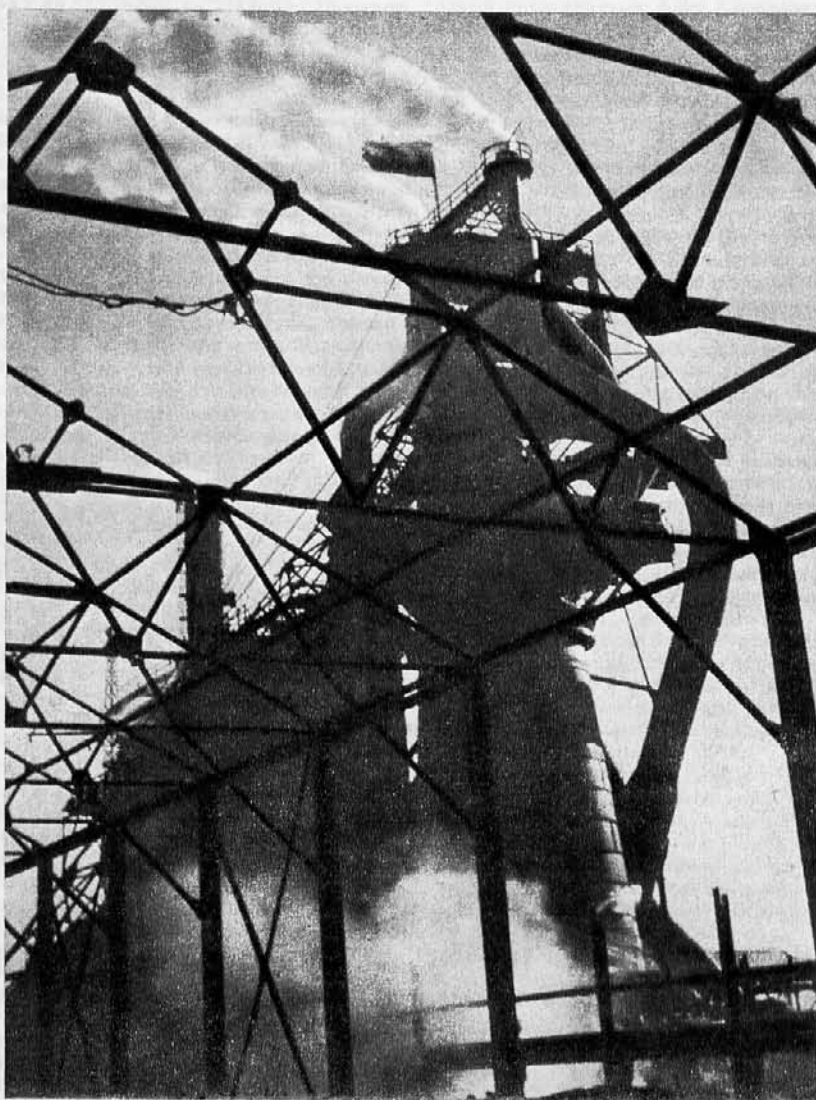
Начну со снимков, сделанных еще в далекие 20-е годы. Значительное их число связано с работой фотографа на строительстве Магнитогорского металлургического комбината. Там Петрусов прожил почти три года, шаг за шагом наблюдая за ростом гиганта индустрии. Естественно, что у него было время для того, чтобы вдоль и поперек снять все происходящее на стройплощадке. При том, что в стране в



те годы был громадный интерес к Магнитке, фотографу удалось опубликовать лишь ничтожно малое количество имеющегося у него материала. В отличие от нашего сегодняшнего фотографического многословия, в ту пору считалось хорошим вкусом даже самую объемную, значительную тему воплощать в небольшом количестве кадров-эпизодов фотоочерка. И тут уж не только близкие по содержанию, но и построенные на сходном предметном материале снимки нещадно отбрасывались.

В связи со сказанным, происхождение снимка, на котором индустриальный сюжет снят сквозь ажурную сетку металлической арматуры, совершенно очевидно. У Петrusова есть другой, вошедший во все издания снимок, на котором камера находится немного левее, и сетка металла в нем не видна. Автор, в итоге, предпочел ту композицию, что, однако, на мой взгляд, не умаляет достоинств этой. Здесь больше подчеркнут момент продолжающейся стройки: арматура, между прочим, еще видна в немалом количестве и в наверху печей.

В первую половину 30-х годов Петrusов не раз выезжал по заданиям редакций во вновь созданные колхозы. Нельзя забывать, что фотографов посыла-



ли, конечно, в те немногие хозяйства, которые благоденствовали. Поэтому в снимках, в основном, преобладают оптимистические тона. Впрочем, внимательный зритель легко заметит, что косилка, работающая в поле, движется на конной тяге, а большинство колхозников и колхозниц, собравшихся на импровизированный митинг, снимаются босиком.

Главное средство, которым пользуется Петrusов, создавая свои фотопроизведения, — выразительная и точная композиция. Будучи репортером, он умел достигать таких высот построения снимков, которые были по силам разве что фотохудожникам-станковистам. Обращает на себя внимание виртуозно закольцованная композиция крупнопластного снимка, показывающего крестьянку, вяжущую снопы. Такое же кольцо, только увиденное с птичьего полета, составляет композицию репортажа о колхозном митинге.

Даже сцена косьбы, происходящая на ровном, а посему и очень трудном для композиционной завершенности поле, отличается свежестью пространственного решения. Точки съемки, применяемые Петrusовым, почти всегда (в этом сказываются традиции предшествовавшего десятилетия) верхние. Остается загадкой, каким образом среди плоских, явно лишенных возвышенностей пространств, находил фотограф необходимые ему высокие позиции для съемки.

Еще одна тема, которой Петrusов отдал немало сил в 30-е годы, — физкультура и спорт. Парады, масштабные зрелища, происходившие на стадионах и площадях, производили впечатление размахом, слаженностью, энтузиазмом участников. Фотограф, рассказывая о физкультурном представлении, кроме всего прочего, сумел увидеть в нем красоту. И снова композиция, соразмерность частей, умелое движение взгляда от переднего плана к заднему — все это использует Петrusов в своих исполненных высочайшего мастерства снимках. Излюбленная им пластическая тема колец, расположенных по полю стадиона, создает в отдалении нечто подобное гигантскому овалу.

В отличие от названных выше тем, которыми Петrusов владел в совершенстве, авиация, насколько я знаю, не была его коньком. Многие его коллеги, вполне в духе времени, буквально пронизанным всенародной любовью к авиации, по многу раз сни-



НА СЪЕМОЧНОЙ ПЛОЩАДКЕ  
КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ»  
(В ЦЕНТРЕ РЕЖИССЕР  
ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВ).  
30-е годы

САМОЛЕТ  
«МАКСИМ ГОРЬКИЙ».  
1934 г.

МАГНИТКА В СТРОЮ.  
1931 г.

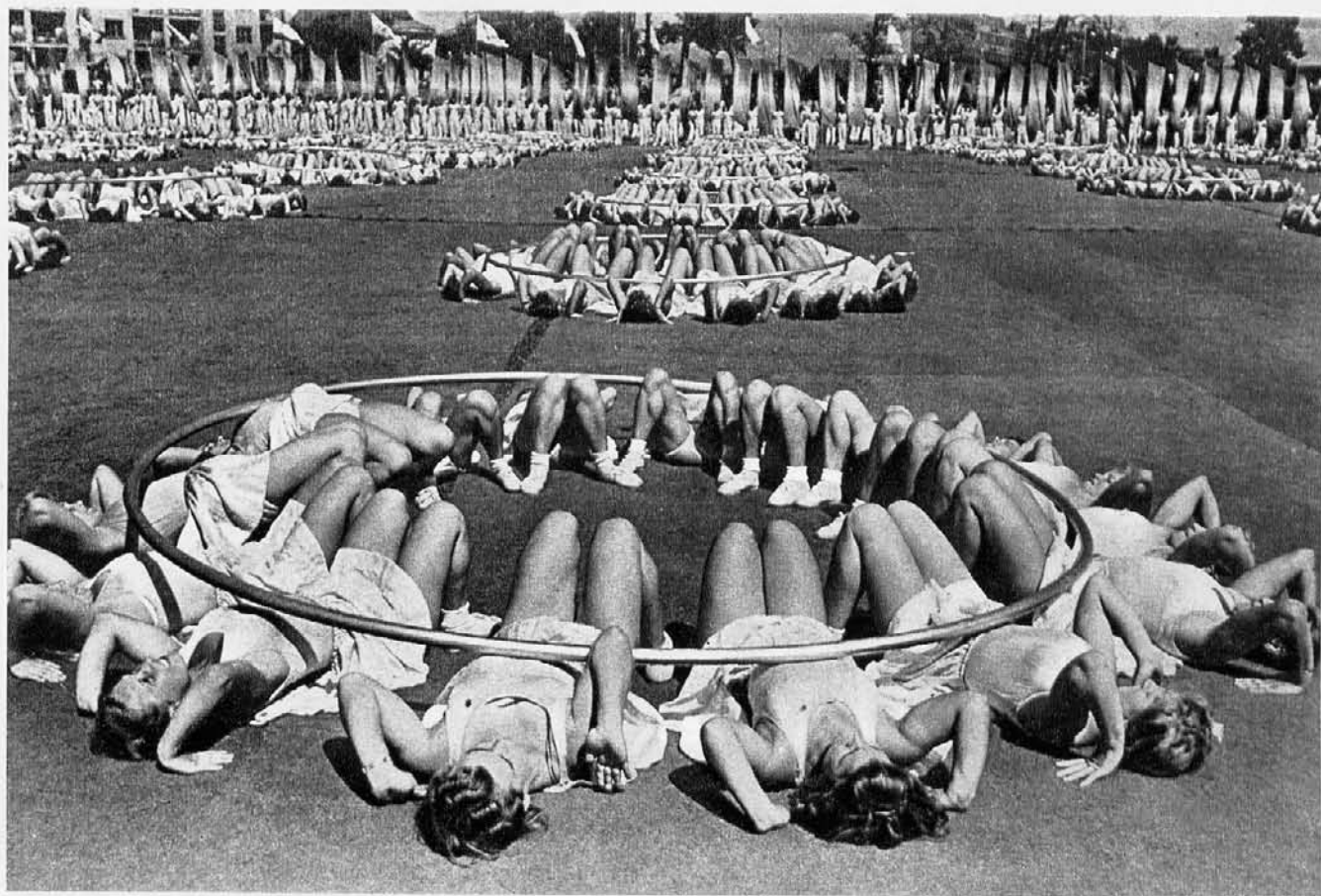
ФОТО ГЕОРГИЯ ПЕТРУСОВА



ВСТРЕЧА ВАЛЕРИЯ ЧКАЛОВА  
ПОСЛЕ ПЕРЕЛЕТА  
ЧЕРЕЗ СЕВЕРНЫЙ ПОЛЮС  
В АМЕРИКУ.  
1937 г.

НА ФИЗКУЛЬТУРНОМ ПАРАДЕ. 1928 г.

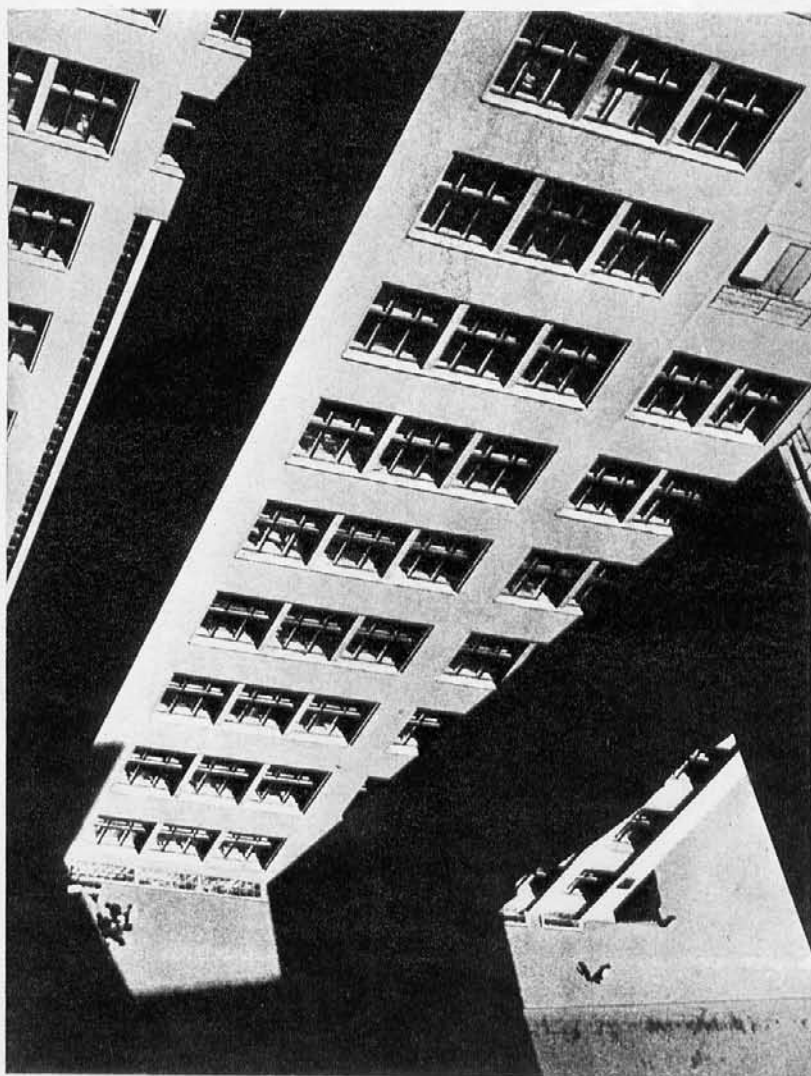
УЛИЦА.  
1929 г.



мали самолеты на земле и в воздухе, парящих под облаками парашютистов, молодых людей в летной форме.

Петрусов не часто обращался к авиационным сюжетам: возможно, его смущала сложность «укрошения» с помощью композиционной гармонии стремительно мчащихся железных машин. Выход мастером был найден, и, согласитесь, замечательный: он сфотографировал летящий самолет с другого, летящего с той же скоростью. Громадная птица (а это был самый большой в мире, восьмимоторный самолет «Максим Горький») вдруг как бы остановилась на месте, будто загипнотизированная взглядом съемочной камеры. Но Петрусову, видимо, показалось мало снять самолет на фоне слепающего встречным светом неба. Он отказался от привычной точки зрения на летящий самолет — снизу вверх, и снимал «Максим Горький» с легкой машины, проносящейся над ним. Автор достиг удивительного эффекта: мягкий солнечный свет создает стереоскопию крыльев и фюзеляжа, а внизу, в красивой серебристо-серо-ватой дымке видны дороги, кварталы домов, промышленные сооружения...

Многие из тех качеств, которые демонстрирует фотограф своими работами 50—60-летней давности,



выглядят сегодня на редкость современно. Так его настойчивое стремление привести в строгий, наделенный информационным содержанием репортаж элементы эстетической организации, весьма созвучно господствующим настроениям в документальном фототворчестве наших дней. Сегодня в профессиональной среде нередко идут споры о том, каким образом, сочетая обе эти стороны творчества — фиксацию жизненных фактов и образную трактовку показанного на снимке, достичь гармонического единства, не впасть ни в одну из крайностей. Думаю, что снимки Петрусова могут быть убедительным аргументом в этих спорах. Активность фотографических решений, предлагаемых воображением и талантом мастера, от года к году увеличивает интерес наших современников к наследию Петрусова. Книга его фотографий, вышедшая в свет почти десять лет назад, давно уже стала библиографической редкостью. Да и состав вошедших в нее снимков, учитывая продолжающиеся открытия в архиве, был далеко не полным. Стоило бы подумать об издании более представительного комплекта его произведений, чтобы Вера Семеновна, отложив свои текущие дела, довела до конца разборку бесценного наследия.

150

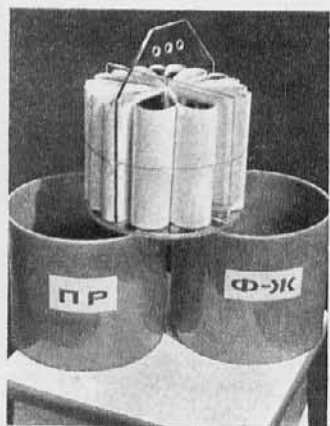
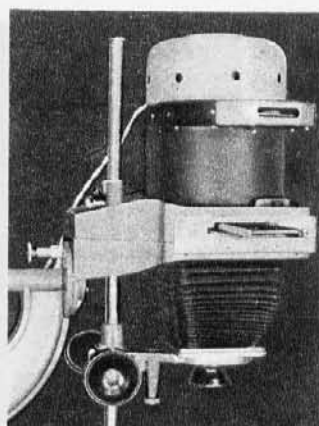
ЛЕТ ФОТОГРАФИИ



И. ВЕННИНГЕР

И. С. Тургенев (Санкт-Петербург, конец 1840-х гг.).  
Из собрания Государственного Исторического музея

# КОНКУРС 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ



## Конкурс продолжается

Конкурс «10000 технических идей», судя по письмам в редакцию, пользуется большим успехом у читателей «СФ». Поэтому решено продолжить конкурс и образовать своеобразный «Банк идей» из наиболее оригинальных и весомых разработок тех авторов, чьи решения вносят существенный вклад в дело развития фототехники.

Маленькие хитрости, которые публикуются в «СФ» под рубрикой «Мини-советы», — это неисчерпаемый кладезь фантазии и смекалки сотен фотолюбителей. Читатели настаивают на более широкой подборке таких советов на страницах журнала. Многих наших читателей не смущают повторения решений, опубликованных в предыдущие годы. Редакция сочла возможным организовать «конкурс в конкурсе», отметив отдельными призами наиболее хитроумные «маленькие хитрости» фотолюбителей и профессионалов.

На конкурс принимаются разработки самодельной

фото- и диапроекторной аппаратуры, лабораторного оборудования, фотоприменений; технические решения, улучшающие качество, надежность и ресурс работы существующей фототехники и снижающие ее себестоимость, приборы и приспособления; способы модернизации и ремонта фототехники; методы обработки фотоматериалов и контроля фотопроекторов; предложения по экипировке и технические решения, связанные с повышением эффективности работы фотокорреспондентов; мини-советы.

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

1) присылать описания работы в двух машинописных экземплярах;

2) придерживаться следующего порядка оформления материалов: фамилия, имя, отчество автора; его точный почтовый адрес;

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

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

Редакция журнала устанавливает следующие премии:

по разделу «Банк идей» — 200 руб.;  
по разделам фотоаппаратуры, фотоприменений и диапроекторы — 100 руб.;  
по разделам лабораторное оборудование, компьютеризация лабораторных процессов и фотохимия — 100 руб.;  
по разделу электроника в фотографии — 100 руб.;  
по разделу «Маленькие хитрости» — 50 руб.

Десять поощрительных премий — годовая подписка на журнал «Советское фото».

Редакция журнала намерена привлечь ведущие заводы-изготовители страны и ряд зарубежных фирм в качестве спонсоров конкурса. По мере получения ответов на наши предложения редакция будет информировать читателей о премиях, устанавливаемых спонсорами.

В состав жюри конкурса входят:

В. Анцев — редактор отдела науки и техники, член редколлегии журнала «Советское фото» (председатель); А. Доброславский — инженер (секретарь жюри); Д. Луговьев — кандидат технических наук, фотокорреспондент журнала «Турист»; А. Кан — кандидат технических наук; С. Гришин — инженер; Т. Мосина — инженер-химик; Н. Рахманов — фотокорреспондент, член редколлегии журнала «Советское фото»; А. Шеклин — кандидат технических наук; В. Федей — инженер.

Жюри рассмотрит все предложения, поступившие на конкурс, до августа 1990 года.

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

Редакция не направляет присланные разработки для оформления заявок на изобретение. Предложения не рецензируются и не возвращаются. Результаты конкурса будут опубликованы в декабре 1990 года.

Каждое предложение следует направлять отдельно с указанием (в описании

и на конверте) подробного адреса, фамилии, имени, отчества (полностью) автора в редакцию журнала «Советское фото»: 101878, Москва, Центр, Малая Лубянка, 16, с пометкой на конверте: «На конкурс «10000 технических идей». Ждем ваших разработок, дорогие советские и зарубежные читатели!

РЕДАКЦИЯ «СФ»

## Информация конкурса

В редакцию начали поступать решения заводоизготовителей о награждении участников конкурса «10000 технических идей» («СФ», 1988, № 8).

Переславское производственное объединение «Славич» решило присудить:

первый приз (набор фотобумаг на сумму 50 руб.) — Данилову А. С. и Амосову Н. Г. за предложение «Проявочная машина для обработки черно-белых и цветных фотоматериалов»;

второй приз (набор фотобумаг на сумму 30 руб.) — Кривцу В. И. за предложение «Устройство и способ настройки цвета при печати по аддитивному способу»;

Почетные дипломы объединения — Мазанику Н. А., Семенову А. Я., Дмитриенко В. Н.

ЛОМО им. В. И. Ленина отметило лучшие разработки и присудило: фотоаппарат «Смена-19» и поощрительный диплом — Володину А. И. за разработанную линейку стереофотоаппаратов на базе камер «Смена-8»; фотоаппарат «Любитель-166У» и поощрительный диплом — Гришину С. Л. за разработку моторного привода к камере «Алмаз-103», почетные грамоты — Васенину В. А. и Конюхову Г. Н.

Вилейский завод «Зенит» принял решение не производить премирование участников конкурса, так как присланные на завод предложения «практического применения для завода не имеют и не соответствуют профилю предприятия».

Производственное объединение «Рубин» приняло решение о нецелесообразности награждения призами авторов разработок, так как эти разработки «не соответствуют тематике объединения и не представляют интереса для непосредственного внедрения в производство».

# СЪЕМКА... НЕГАТИВ... ПОЗИТИВ... СЪЕМКА... НЕГАТИВ... ПОЗИТИВ...

Особенность новой рубрики «СФ» заключается в ее построении. Симптоматичность вместе съемочного, негативного и позитивного процессов даст возможность читателю параллельно знакомиться с особенностями и нюансами каждого из этих процессов одновременно. Публикации в рубрике будут рассчитаны как для начинающих, так и для опытных фотолюбителей.

## Ваш первый снимок



В любом виде фотографии: художественной, документальной, прикладной, рекламной и даже в фотографиях для семейного альбома трудно добиться успеха без освоения фотографической техники, без выполнения этюдов. Ведь французское слово *étude* и означает изучение. Изучение фотоаппаратуры, основ композиции, фотоматериалов, нюансов фото процессов — первые шаги в становлении вашего мастерства.

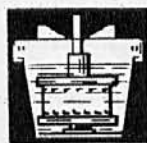
**Фотоаппараты.** Универсальной фотокамеры «на все случаи жизни» практически не существует. Каждой камере сопутствуют определенные достоинства, возможности и недостатки. Массовые малоформатные миниатюрные камеры с автоматической обработкой экспозиционных параметров избавят вас от экспонетрических проблем. Однако они имеют ряд существенных ограничений при съемке «нестандартных сюжетов». Зеркальные малоформатные и среднеформатные камеры более универсальны благодаря большому ассортименту сменных объективов и принадлежностей. В любом случае тщательно изучите свою камеру, научитесь быстро и правильно заряжать фотоаппарат пленкой, плавно нажимать на кнопку спуска; правильно держать фотокамеру, обеспечивая ее устойчивость и демпфирование для погашения вибраций во время съемки...

**Объективы.** Миниатюрные малоформатные камеры оснащены встроенными стационарными широкоугольными объективами с высокой разрешающей способностью\*, фокусным расстоянием  $f=35-38$  мм, углом поля зрения  $\sim 63-60^\circ$ . Владельцы зеркальных и среднеформатных камер вначале могут ограничиться приобретением двух сменных объективов — широкоугольного и телеобъектива. Дополнить этот скромный набор телеконвертером типа «К-1» или аналогичным «двукратником» «ТКЛ-2», а среднеформатные камеры оснастить телеконвертером типа «К-6Б» или «К-6В». Чтобы отделить главный объект съемки от фона или, наоборот, передать на снимке резкими объектами (или детали объектов) в пределах значительного расстояния (например, при пейзажной или архитектурных съемках) необходимо научиться «маневрировать» двумя шкалами на объективе: шкалой диафрагменных чисел и шкалой расстояний. Советуем выполнить несколько пробных кадров для определения глубины резко изображаемого прост-

ранства\* на разных значениях диафрагменных чисел (например 2,8; 4; 5,6; 8; 16...), а также, установив кольцо фокусировки объектива на  $\infty$ , определить гиперфокальное расстояние при разных диафрагменных числах.

**Фотопленка.** Начинающий любитель стремится всегда получить наиболее резкое изображение и панически боится зернистости на отпечатках. С приобретением опыта вы научитесь использовать зернистость пленки (фактуру зерна) как творческий прием для ряда сюжетов или, изменяя рецептуру проявителей, применяя некоторые приемы при фотопечати, значительно уменьшить зерно.

**Экспонетрия** — наиболее важный и ответственный момент в съемочном процессе. Предстоит освоить приемы работы с экспонетрическими устройствами (ЭУ). На этом этапе необходимо отметить, что ЭУ фотоаппаратов TTL, как правило, настроены на интегральное измерение яркости. К экспонетрированию следует относиться творчески. Ведь экспонетры настраиваются на средне-серый тон. Поэтому при съемках многих сюжетов придется вносить поправки в показания экспонетра, а для камер TTL, имеющих экспокорректор, вводить поправки в ЭУ камеры. При отсутствии экспонетра можно с большой осторожностью пользоваться таблицами инструкций по применению и обработке черно-белых и цветных фотопленок.



Хороший фотоотпечаток может быть получен, как правило, только с качественно негатива. Качество же негатива зависит не только от величины экспозиции при съемке, но и в значительной степени от того, как был проведен процесс обработки отснятого негативного материала. Для обработки пленки потребуются фотобачки, фоточасы, термометр, воронка для фильтрования и емкости для их хранения\*\*.

В процессе проявления происходит восстановление экспонированных микрокристаллов галогенида серебра в эмульсионном слое до частиц металлического серебра, составляющих видимое фотоизображение. Начинаящим фотолюбителем целесообразнее всего пользоваться готовыми проявителями и опробованными режимами обработки, обеспечивающими большую вероятность получения хороших результатов\*\*\*. Стандартным проявителем для пленок является метоловый № 2 или его аналог\*\*\*\*.

**Температура проявителя.** Требования к температуре проявителя в черно-белой фотографии не слишком жесткие:  $+20 \pm 0,5^\circ \text{C}$ . Отклонения от этой температуры могут при-

\* Даже опытные фотографы нередко путают два понятия: глубину резкости объектива и глубину резко изображаемого пространства (РИП). Глубина резкости съемочного объектива — это допустимая величина смещения объектива, когда на негативе не наблюдается заметного изменения резкости. РИП — расстояние вдоль оптической оси объектива, в пределах которого объекты съемки изображаются резко на фотоснимке.

\*\* Подробно об оборудовании домашней лаборатории см. «СФ», 1986, № 1, 2.

\*\*\* Составы проявителей см. «СФ», 1986, № 4.

\*\*\*\* Рецептура стандартного метолового выравнивающего проявителя № 2 будет приведена нами в «Мини-справочнике».



Гимназия. Камера «Эликон-автофокус» — пример использования автоматической камеры при съемке портрета. Пленка 250 ГОСТ/ISO, проявитель № 2, разбавленный 1:1. Съемка велась с использованием ИФО.

вести к заметному ухудшению результатов обработки, а при больших отклонениях — к полному браку. Поэтому запомните правило: никогда нельзя проявлять пленку, не проверив предварительно температуру проявителя. В ходе проявления катушку медленно вращают, делая примерно 1 оборот в секунду. Время проявления в проявителе № 2 проставляется на упаковке пленки. В случае использования проявителей другого состава руководствуются временем проявления, указанным в рецепте.

**Промежуточная промывка.** Температура промывочной воды не должна сильно отличаться от температуры проявителя и быть такой, как температура фиксирующего раствора. Время промежуточной промывки составляет 25—30 с.

**Прерывание проявления.** Иногда для немедленного прекращения проявления и лучшей сохранности фиксирующего раствора применяют останавливающую кислотную ванну (1 часть 9%-ного столового уксуса на 5 частей воды). Время обработки в стоп-ванне 15—20 с при непрерывном вращении катушки с пленкой.

**Фиксирование.** Непроэкспонированный при съемке галогенид серебра светочувствителен и непрозрачен, поэтому при фиксировании он удаляется из пленки путем растворения. Фиксирующий раствор может быть нейтральным (250 г тиосульфата натрия на 1 л воды) или кислым. Применение кислых фиксажей предпочтительнее, так как они работают надежнее и лучше сохраняются. Температура фиксажа может быть в пределах 17—25°С. Время фиксирования 12—15 мин при периодическом вращении катушки.

\* Разрешающая способность, например, объектива «Корсар» камеры «Киев-35А» — центр/край поля:  $>50/>20 \text{ мм}^{-1}$ .

# СЪЕМКА... НЕГАТИВ... ПОЗИТИВ... СЪЕМКА... НЕГАТИВ... ПОЗИТИВ...

**Окончательная промывка.** Температура промывной воды 15—20° С. Чтобы не повредить набухший слой фотопленки, струя воды должна быть направлена не на пленку, а в центр катушки бачка. Для того чтобы после высыхания на пленке не оставалось полос и пятен со стороны основы, ее после завершения промывки обрабатывают в течение 15—20 с в поверхностно-активном веществе (любой шампунь из расчета 10—12 капель на бачок). Не следует пересушивать пленку, так как она в этом случае сильно коробится. Если негативы были правильно проэкспонированы и обработаны, на них хорошо различаются детали в тенях (наиболее прозрачных участках негатива) и в светах (темные участки) с большим количеством промежуточных тонов. Общая средняя плотность у хорошего негатива сравнительно невелика. Если такой негатив положить на печатный текст и сильно прижать, то при свете настольной лампы через него свободно читается текст, напечатанный самым мелким шрифтом. Такой негатив имеет минимальную зернистость и высокую резкость.



Перед работой нужно отрегулировать лампу увеличителя, добиваясь максимальной равномерности освещения экрана. Для этого устанавливают масштаб необходимого увеличения, с каким предполагается вести печать, и производят центровку лампы без матового стекла между лампой и конденсором. При небольшом изменении масштаба увеличения в последующей работе равномерность освещения экрана сохраняется, но при значительном его изменении центрирование лампы приходится производить снова. Перемещением лампы и ее вращением вокруг оси добиваются наилучшей освещенности экрана. Контроль центрирования можно произвести путем одновременного экспонирования кусочков фотобумаги, расположенных в центре и по краям экрана. Не менее важное значение имеет и расположение нити накала лампы относительно объектива. Применяемые обычно лампы имеют нить накала, размер которой превышает зрачок объектива, что ухудшает равномерность освещенности экрана. Поэтому при центрировании необходимо добиться поперечного расположения нити, что в известной степени компенсирует этот недостаток.

Прежде чем приступить к фотопечати, необходимо подобрать и оценить негативы. Главные требования, предъявляемые к негативу,— резкость, оптимальная плотность и контраст. Негатив с проработанными деталями изображения в тенях, полутонх и светах не создаст затруднений при фотопечати. Он должен быть без царапин, пятен, подтеков, засветки, точек, пыли и соринки.

Различные негативы, даже если это кадры одной и той же пленки, требуют при печати разной экспозиции, а иногда и разной по контрастности фотобумаги. От того, насколько правильно подбирались эти два фактора к негативу, зависит качество отпечатка с него. На хорошем отпечатке должны быть детали в тенях и светах и максимально возможное количество полутонх в средних по плотности участках. Помимо этого, самые темные элементы изображения должны быть абсолютно черными, насколько это позволяет данный тип фотобумаги, а самые светлые — совершенно белыми, без малейших следов вуали.

Для подбора величины экспозиции при печати поступают следующим образом:

проецируют на экран увеличителя изображение и выбирают самый прозрачный участок негатива, который соответствует глубоким теням. На кусочках фотобумаги нормальной контрастности делают несколько проб этого участка с разной экспозицией, увеличивая ее каждый раз вдвое, например: 2; 4; 8; 16 с и т. д. Проявляют экспозиционные пробы не менее 3 мин, пока их дальнейшее потемнение не прекратится. По данным проб находят величину экспозиции, руководствуясь следующим правилом: на пробе должны быть видны детали, а наиболее темные элементы должны иметь глубокое почернение. Если проба сплошь «черная» и детали на ней не различаются, значит величина экспозиции была избыточна; если сочного черного тона наиболее темных элементов не достигнуто — экспозиция недостаточна.

После нахождения нужной экспозиции определяют, подходит ли контрастность фотобумаги к данному негативу. Порядок работы при этом следующий. Выбирают на спроецированном изображении самый плотный участок негатива. На кусочке той же фотобумаги печатают этот участок с найденной величиной экспозиции. Проявляют пробу не менее 3 мин. Проверяют, подходит ли данная бумага к этому негативу. На пробе должны быть видны детали, а самый яркий элемент при этом должен иметь белизну подложки. Если бумага слишком контрастна для этого негатива, на пробе следов изображения не будет. В этом случае необходимо взять бумагу более мягкую. При переходе на бумагу другой контрастности величину экспозиции необходимо скорректировать. Полное проявление фотобумаги — 2,5—3 мин, в зависимости от ее типа. Неполное, прерванное несколько раньше проявление приводит к получению серых, как бы «грязных» отпечатков. При недостаточном навыке в позитивном процессе лучше всегда слегка подстраховаться, несколько увеличивая время проявления по сравнению с рекомендуемым для данного сорта фотобумаги. Для отечественных фотобумаг лучше всего использовать стандартный метол-гидрохиноновый проявитель или фенидон-гидрохиноновый, являющийся его аналогом. Можно только порекомендовать разбавлять их водой в соотношении 1:1.

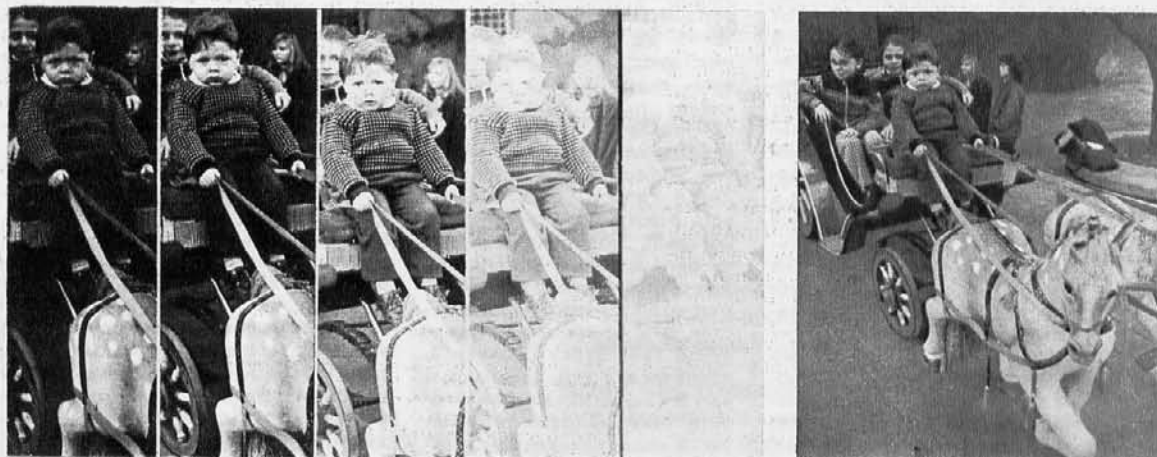
Материал рубрики подготовили  
А. БАКАНОВ, В. АНЦЕВ, П. КИСЕЛЕВ



Эх, прокачу. Зеркальная камера, объектив с переменным фокусным расстоянием  $f \approx 50$  мм. Слабая освещенность при пасмурной погоде. Пленка 250 ГОСТ/ISO. Выдержка 1/30 с, диафрагменное число — 8; проявитель D-76. Фотобумага — «Унибром», нормальная. Проявитель Д. С. Стародуба — метол-гидрохиноновый с большой кроющей способностью (Д. С. Стародуб «Азбука фотографии». Киев, «Техника», 1980, стр. 231). Выдержка при печати 5 с.

Пробный отпечаток. Последовательность выдержек: 0,5; 1; 2; 4 и 6 с. Фотобумага — «Унибром», нормальная.

Пример переэкспонирования и недопроявления отпечатка. Выдержка 15 с (трехкратное переэкспонирование). Таким приемом иногда можно смягчить контраст изображения на негативе.





Новая линейка фотокамер «Эликон» и «Эликон-1» продолжает дальнейшее развитие серии шкально-дальномерных фотоаппаратов «Эликон», созданных на Белорусском оптико-механическом объединении. Особенностью этих фотоаппаратов является их весьма малые габариты при высоких технических параметрах, а бесфутлярная конструкция дает большие преимущества при эксплуатации. Современный внешний вид, сенсорный спуск затвора, автоспуск с красной индикационной лампочкой, дальномер и автоматическая выдержка при свободном выборе диафрагмы позволяют надеяться, что этот фотоаппарат станет популярным среди фотолюбителей. В комплект фотоаппарата входит кронштейн (см. фото) для присоединения ИФО типа «Электроника ФЭ-26».

Как работает фотоаппарат. «Эликон» имеет формат кадра  $24 \times 36$  мм, объектив с фокусным расстоянием 35 мм и относительным отверстием 1:2,8. Установка диафрагм производится вручную в диапазоне от 2,8 до 22, при этом затвор в автоматическом режиме обрабатывает выдержки в зависимости от выбранной диафрагмы. В визире видоискателя загорается красный или зеленый светодиод, информируя фотографа о правильно выбранной экспозиции или о возможности фотографирования с рук. Если в визире загорается зеленый свет (после предварительного легкого нажатия на клавишу сенсорного спуска), то это значит, что затвор отработает выдержку более 1/30 с, и необходимо изменить величину диафрагмы. Если рычаг переключения стоит на цифре 2,8, а зеленый свет не гаснет,

необходимо использовать штатив или присоединить кронштейн для съемки с ИФО. Загорание красного светодиода говорит об избыточной освещенности, то есть затвор должен отработать выдержку короче 1/500 с, что не предусмотрено в фотоаппарате, при этом необходимо уменьшить диафрагму. Эти несложные операции позволяют получить на пленке все 36 кадров одинаковой плотности.

Как устроена камера. Фотоаппарат состоит из четырех основных блоков (рис. 1): корпус с механизмами транспортировки пленки, видоискатель с дальномером, затвор с объективом и блоком электроники, а также передняя панель с крышкой объектива. Корпус фотоаппарата пластмассовый, изготовлен методом литья под давлением. На нем установлены приемная катушка, счетчик кадров с механизмом отсчета и автоматического сброса на «0» при открывании задней крышки. Сверху на корпус устанавливается дальномер с увеличением 0,55 $\times$ . В механизм дальномера входит поворотное зеркало, объектив и полупрозрачное зеркало. Дальномер обеспечивает точную наводку на резкость в диапазоне от 0,8 м до  $\infty$ . Основой фотоаппарата является затвор с объективом и блоком электроники.

Затвор (рис. 2) имеет две пары ламелей: одна открывает и закрывает световое отверстие, вторая определяет величину диафрагмы. На одной оси вращения установлены открывающий рычаг 1 и закрывающий рычаг 5, которые между собой связаны пружиной 3. При взводе затвора рычаг 1 стоит на месте, запертый собачкой 4, а поворачивается только рычаг 5 до момента запертия его собачкой 2. При этом рычаг 1 еще поворачивает рычаг 6 и якорем прижимает последний к электромагниту. При нажатии на собачку 4 производится спуск затвора, то есть освобождается рычаг 1, который, поворачиваясь по часовой стрелке, приводит в движение ламели затвора, открывает световое отверстие, а в конце хода ударяет по хвостовику собачки 2, освобождая тем самым рычаг 5. Если на электромагните нет напряжения, рычаг 6 поворачивается вме-

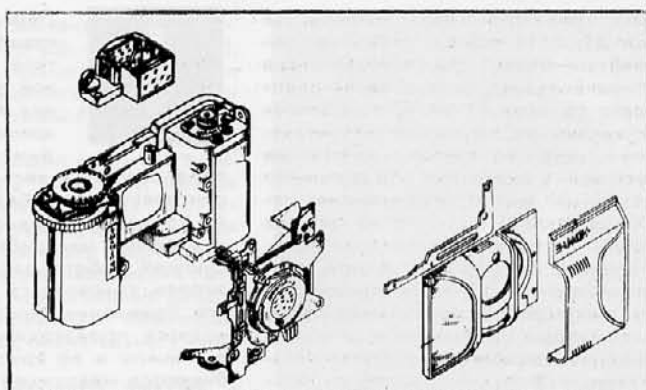


РИС. 1

сте с рычагом 5 против часовой стрелки и одновременно поворачивают рычаг 1 в обратном направлении (отрабатывается выдержка 1/500 с). Если на электромагните есть напряжение и рычаги 6 и 5 удерживаются электромагнитом, то световое отверстие будет открытым до тех пор, пока с электромагнита не будет снято напряжение. Команду о снятии напряжения дает электронный блок. Качество отработываемой выдержки характеризуется оптическим коэффициентом полезного действия затвора (ОКПД). Если в фотоаппаратах с программным затвором ОКПД не более 50%, то в данном фотоаппарате ОКПД доходит до 90% (то есть за одно и то же время — 1/500 с количество пройденного света больше). Изменение ОКПД производится на коротких выдержках, где количество проходящего света через световое отверстие затвора весьма ограничено. Сравнительные диаграммы работы затворов камер «Эликон» (справа) и «Эликон-35С» (слева) показаны на рис. 3. Затвор фотоаппаратов «Эликон-35С» работает по одной программе и, как показано на схеме, эта программа имеет жесткую связь: диафрагма — выдержка, от чего и низкий ОКПД.

В фотоаппарате «Эликон» возможности отработки экспозиции значительно шире за счет изменения диафрагмы.

Электроника камеры. Величину отработываемого времени при заданной диафрагме определяет электронный блок выдержки — ЭВБ (рис. 4).

Блок отработки выдержки состоит из задающей время цепи  $R_2C_2$ , узлов микросхемы «Дина-8» (узел управления, компаратор выдержки), подстроечного ре-

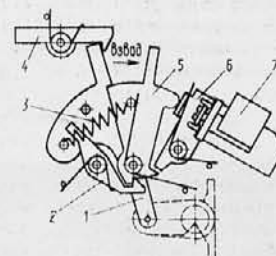


РИС. 2



РИС. 3

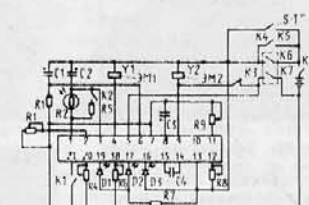


РИС. 4

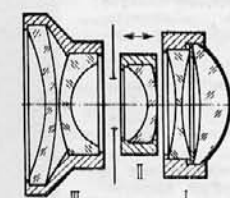


РИС. 5

зистора R3 и электромагнита ЭМ1. Блок индикации «света мало» состоит из узлов микросхемы (компаратор, узел управления), подстроечного резистора R4, светодиода Д1. Блок индикации «света много» включает узел управления, компаратор микросхемы, подстроечный резистор R6, светодиод Д2. Блок контроля питания включает компаратор микросхемы, подстроечный резистор R9. Блок автоспуска состоит из следующих узлов микросхемы: «защелка», компаратор «автоспуска», индикатор режима работы автоспуска.

**Как работает электронный блок.** Его работа складывается из трех режимов.

**Режим индикации.** Исходное положение: контакты K1 (контакт затвора) и K3 замкнуты, K8 замкнут (при открытых створках объектива), K4, K7 разомкнуты. При легком нажатии на клавишу замыкается K6 и подается питание на электросхему, светодиоды Д1 и Д2 дают информацию об освещенности объекта съемки.

**Режим контроля питания.** Исходное положение — K1, K3, K8 замкнуты, фоторезистор R2 закрыт рукой. При замыкании K6, в случае нормального питания, горит светодиод Д1, находящийся в видоискателе.

**Режим отработки выдержки.** Без задержки срабатывания затвора — K1, K3, K8 замкнуты, K4, K5 разомкнуты.

При замыкании K6 определяется степень освещенности объекта съемки. В случае нормальной освещенности и дальнейшего нажатия на клавишу замыкается контакт K7. В результате срабатывает электромагнит ЭМ2, происходит открытие затвора, размыкается контакт K1. Идет отработка выдержки. Контакт K5 обеспечивает подачу питания на электросхему при длительных выдержках. При открытии затвора происходит замыкание контакта K5, при закрытии — размыкание.

**Автоспуск.** При включении в работу автоспуска контакты K1 и K4 замкнуты, K3 разомкнут. Нажимая на клавишу, замыкаем контакт K7, загорается светодиод индикации автоспуска Д3, через 7 с светодиод начинает мигать и через 10 с (время задержки) срабатывает электромагнит ЭМ2, открывается затвор, идет отработка выдержки. Время нахождения электромагнита ЭМ1 под напряжением определяет величину выдержки. После открытия затвора светодиод Д3 гаснет. При работе с фотовспышкой замыкается контакт K2.

**Объектив «Минитар-2».** Он рассчитан специально

для данной модели, имеет весьма малые габариты и обеспечивает получение высококачественного негатива. Затвор обеспечивает бесступенчатую отработку выдержек в диапазоне от 1/500 до 10 с, что позволяет этим аппаратом работать в диапазоне экспозиционных чисел от 0 до 18 Ev.

Оптическая схема объектива показана на рис. 5. Многослойное просветление оптических деталей, их высокое качество позволили получить высокую разрешающую способность объектива: по центру поля — 50 мм<sup>-1</sup>, по краям — 28 мм<sup>-1</sup>. Особенностью данного объектива является и расположение апертурной или действующей диафрагмы между задним и средним компонентами, что уменьшает виньетирование. Для обеспечения наименьших габаритов и бесфутлярной конструкции фотоаппарата в этом объективе передний и задний компонент неподвижны, а фокусировка производится внутренним подвижным компонентом (рис. 5). Это дало возможность упростить конструкцию закрывающей шторки. Малый задний фокальный отрезок равен 9 мм (по сравнению с существующими от 20 до 25 мм), что позволило конструкторам довести размер фотоаппарата по толщине до 42 мм.

Питание фотоаппарата расположено под нижней крышкой и осуществляется от двух батареек РЦ-53 — 3В. В комплект фотоаппарата входит переходник для использования элементов питания типа СЦ. В походном положении объектив закрывается пластмассовой шторкой, которая выключает контакт подачи питания на электронный блок. Таким образом, при закрытой крышке фотоаппарат блокируется, что предотвращает разряд батареек. А самое главное — создан фотоаппарат с очень малыми габаритами: 106,5×42×50 мм при весе 270 г.

Е. БЕГЛЕЦОВ, А. ЧЕРНЯК, БелОМО

**От редакции.** Читатели «СФ» неоднократно высказывали желание публиковать фамилии создателей новых фотоаппаратов. Выполняя эту просьбу, называем авторов камеры «Эликон»: ведущий конструктор В. А. Волков, исследователь Е. И. Беглецов, А. А. Черняк.

# МИНИ СПРАВОЧНИК



ДЛЯ ВАС ФОТОЛЮБИТЕЛИ

## Анкета

Каспийский завод точной механики обращается к фотографам с просьбой ответить на следующие вопросы:

1. Каким инструментом вы обрезаете готовые фотоотпечатки и почему именно им?

2. Какую конструкцию фоторезака и для какого формата отпечатков вы считаете лучшей из выпускаемых в нашей стране (указать завод-изготовитель):

- 2.1. С опускающимся ножом — . . . . .
- 2.2. С косым качающимся ножом — . . . . .
- 2.3. С роликовым ножом . . . . .

3. Какую конструкцию фоторезака считаете лучшей из известных вам зарубежных (страна, фирма, название и марка изделия)? . . . . .

## АННОТАЦИЯ

Учитывая многочисленные предложения читателей журнала, отдел науки и техники начинает с этого года публикацию страниц отрезного «Мини-справочника «СФ».

Сброшюрованные в необходимой для фотографа тематической последовательности листки мини-справочника превратятся в компактное фотопособие.

В справочнике будут приведены сведения о фотоматериалах и их лабораторной обработке.

Знакомя с основными и дополнительными процессами обработки фотоматериалов, кроме стандартной и популярной рецептуры, мы остановимся на оригинальных фоторецептах, которые ранее в отечественной фотолитературе не упоминались.

Специальный раздел справочника будет посвящен типичным ошибкам фотолюбителей при съемке и обработке фотоматериалов, возможностям их исправления.

Несколько разделов справочника будут посвящены

фототехнике, фотопринадлежностям, вопросам экспозиции и фотопечати.

Ваши предложения по рубрикам и тематике «Мини-справочника» направляйте в редакцию с пометкой на конверте или открытке «Мини-справочник «СФ».

4. На какой формат нужно организовать серийное производство фоторезаков? . . . . .

5. Какая цена фоторезака вас устраивает? . . . . .

6. Нужны ли средства механизации фоторезаков и какие? . . . . .

7. Краткие сведения о себе: . . . . .

7.1. Фотолюбитель, стаж — . . . . .

7.2. Фотограф-профессионал, стаж — . . . . .

Ваши ответы на анкету помогут конструкторам завода правильно и быстро выбрать конструкцию фоторезака для серийного производства.

Анкету присылать по адресу: 368300, ДАССР, г. Каспийск, Каспийский завод точной механики. На конверте просим делать пометку «Анкета». Заранее благодарим за ответы!

## ФОТОПОЧТА

### Хроническая безответственность

Редакционная почта получает много писем с нареканиями на низкое качество отечественных черно-белых и цветных фотоматериалов, предназначенных для профессиональных и любительских целей. Это сдерживает развитие не только фототворчества в стране, но и современной фототехники, о чем свидетельствует и письмо, полученное «СФ» от руководства ЛОМО имени В. И. Ленина. Аналогичное письмо было направлено во Всесоюзный государственный испытательный центр кинофотоматериалов и фотохимикатов (ВГИЦКФМ). Ниже предлагаем читателям ознакомиться с претензиями ленинградцев, предъявляемыми к КПО «Тасма», и ответ на него руководства ВГИЦКФМ.

В своем письме ЛОМО имени В. И. Ленина ставит в известность начальника ВГИЦКФМ о том, что неоднократные испытания, проведенные специалистами ЛОМО и ГОИ, показали низкие физико-механические свойства пленок производства КПО «Тасма». Пленки, расфасованные этим объединением на катушки и вставленные в кассеты, имеющие практически полный гарантийный срок годности, слипаясь при съемке, вытаскивались из кассеты с большим усилием, что приводило к их «заклиниванию» в фотокамерах и как следствие — к разрыву перфорации. Подобные же претензии поступают в объединение от фотографов, гарантийных мастерских и торгующих организаций. Усилие на вытягивание пленки из металлической или пластмассовой кассеты при испытаниях составило 4—4,5 Н при норме по ГОСТу 354-87 не более 2,4 Н. Экспериментальная проверка работы фотоаппаратов на однотипных фотопленках ШПО «Свема» подтвердило абсолютно нормальную работу транспортирующих пленку механизмов. Руководство ЛОМО имени В. И. Ленина просило ВГИЦКФМ провести проверку физико-механических свойств пленок, выпускаемых на КПО «Тасма», и принять срочные меры к улучшению их качества.

Спустя четыре месяца на ЛОМО пришел ответ, который, однако, не разрешил проблему. Проведя сравнительные испытания пленок типа «Фото» двух родственных предприятий выпуска

апрель — май 1988 года, ВГИЦКФМ признал несоответствие пленок КПО «Тасма» требованиям ГОСТа по основным физико-механическим параметрам — скручиваемости, ударной прочности и температуре деформации эмульсионного слоя при нагревании. По сравнению с продукцией ШПО «Свема» пленки КПО «Тасма» были значительно менее задублены: температура деформации у пленок «Фото-32», «64» и «125» составила — 36—44°С, у «Фото-250» — 51—80°С. У аналогичных пленок ШПО «Свема» — больше 100°С, что полностью исключает дефект слипания даже в самых неблагоприятных условиях их эксплуатации. Для улучшения физико-механических свойств черно-белых негативных пленок КПО «Тасма» намерен к 1990 году принять меры: обеспечить температуру деформации не ниже 60°С (сейчас нижний предел — 35°С), разработать новую технологию с тем, чтобы гарантировать более высокие потребительские свойства пленок с маркой «Тасма».

От редакции. Итак, по заверениям ВГИЦКФМ, фотографам придется ждать улучшения качества черно-белых негативных пленок производства КПО «Тасма» еще два года. Однако мы не уверены, что обещания будут выполнены в срок, то есть к 1990 году, так как необходимы серьезные научные исследования, опирающиеся на передовую современную технологию, наличие компьютеризованного и автоматизированного оборудования, высококачественной сырьевой базы. Хронические болезни отечественной химико-фотографической промышленности хорошо известны, и только их комплексное решение может исправить создавшееся застойное положение с фотоматериалами и фотореактивами.

## Фотолюбители Швейцарии

Эту интересную подборку фотографий прислал по нашей просьбе президент Общества швейцарских фотографов-любителей Вальтер Винклер. Большой энтузиаст фотографии, он обратился в различные фотоклубы Швейцарии с призывом собрать коллекцию снимков специально для журнала «Советское фото», чтобы хотя бы в общих чертах познакомить наших читателей с деятельностью фотолюбителей этой страны. Фотоклубы Швейцарии живут в активном творческом режиме. У их членов свои любимые темы и жанры, свои индивидуальные способы художественного осмысления действительности и, видимо, своя философия. Большинство авторов этой коллекции успешно участвуют в международных салонах и конкурсах, публикуются в фотографических изданиях у себя дома и за рубежом.

Урс Витчи из Базеля начал заниматься фотографией сравнительно недавно. Свои чувства и беспокойство в отношении экологических катастроф он попытался выразить в тревожном индустриальном пейзаже «Окружающая среда».

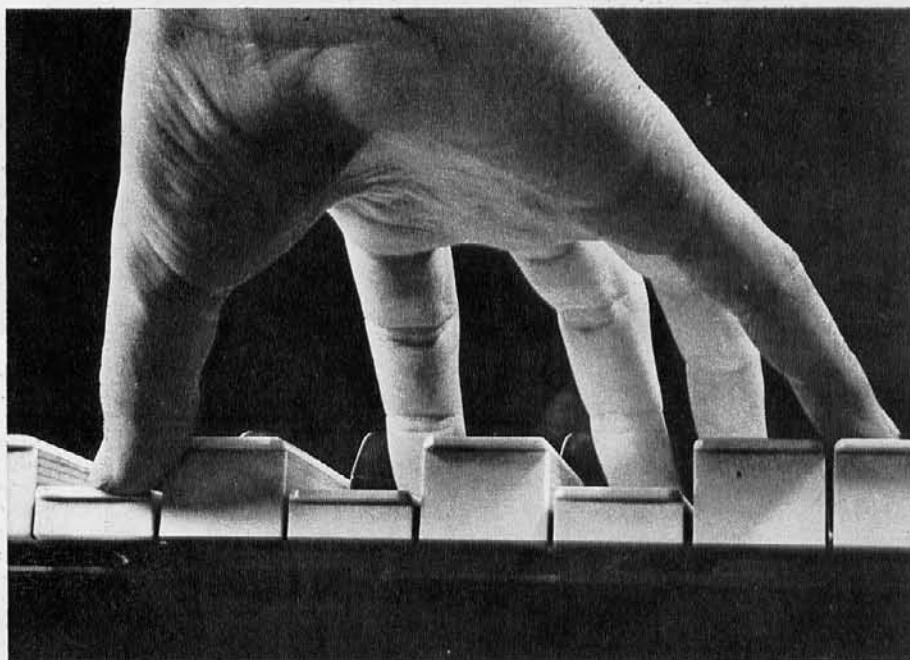
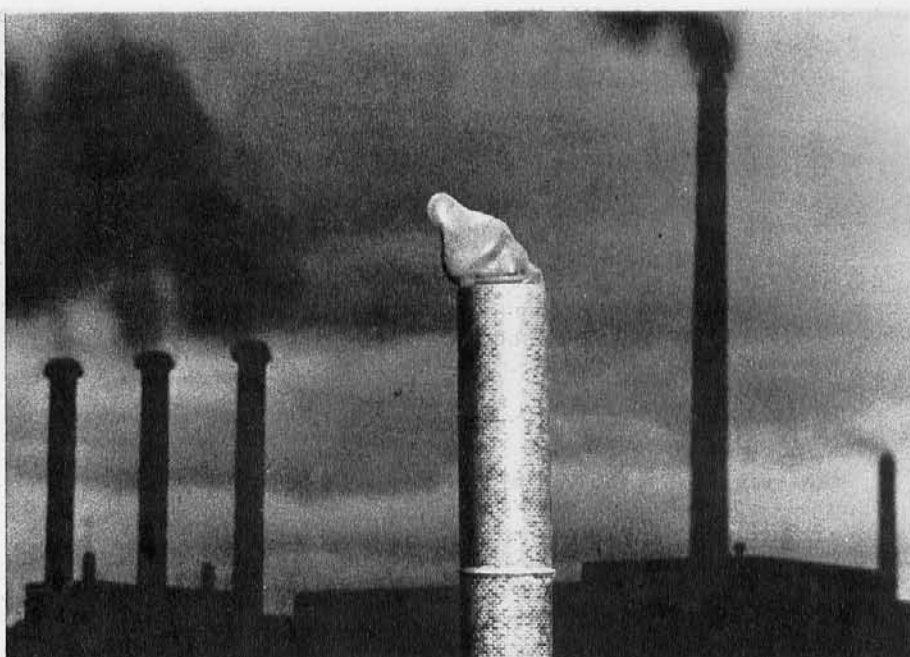
Роланд Штеффен, обладатель почетного звания АФИАП, представил загадочный аллегорический снимок «Из старого ствола», смонтированный из трех негативов — фигура женщины в черном, стволы деревьев и небо.

Президент Общества Вальтер Винклер демонстрирует человечную и трогательную фотографию старого пастора.

Главное кредо Хайнриха Зюсса — безукоризненное качество фотографии. Поэтому так подробно автор элегантно-кокетливого снимка «Ажурные чулки» рассказывает в своей мини-автобиографии о технике съемки: о камере, объективе, освещении, фильтрах...

Женевский фотограф (АФИАП) Николас Мэллард. Его «портрет» руки пианиста, снятый в остром ракурсе, очень гармоничен. Поместить здесь все фотографии и рассказать подробно обо всех авторах нам не позволяет журнальная площадь. Но думается, даже то, что читатели увидят на этих страницах, доставит им эстетическое удовольствие.

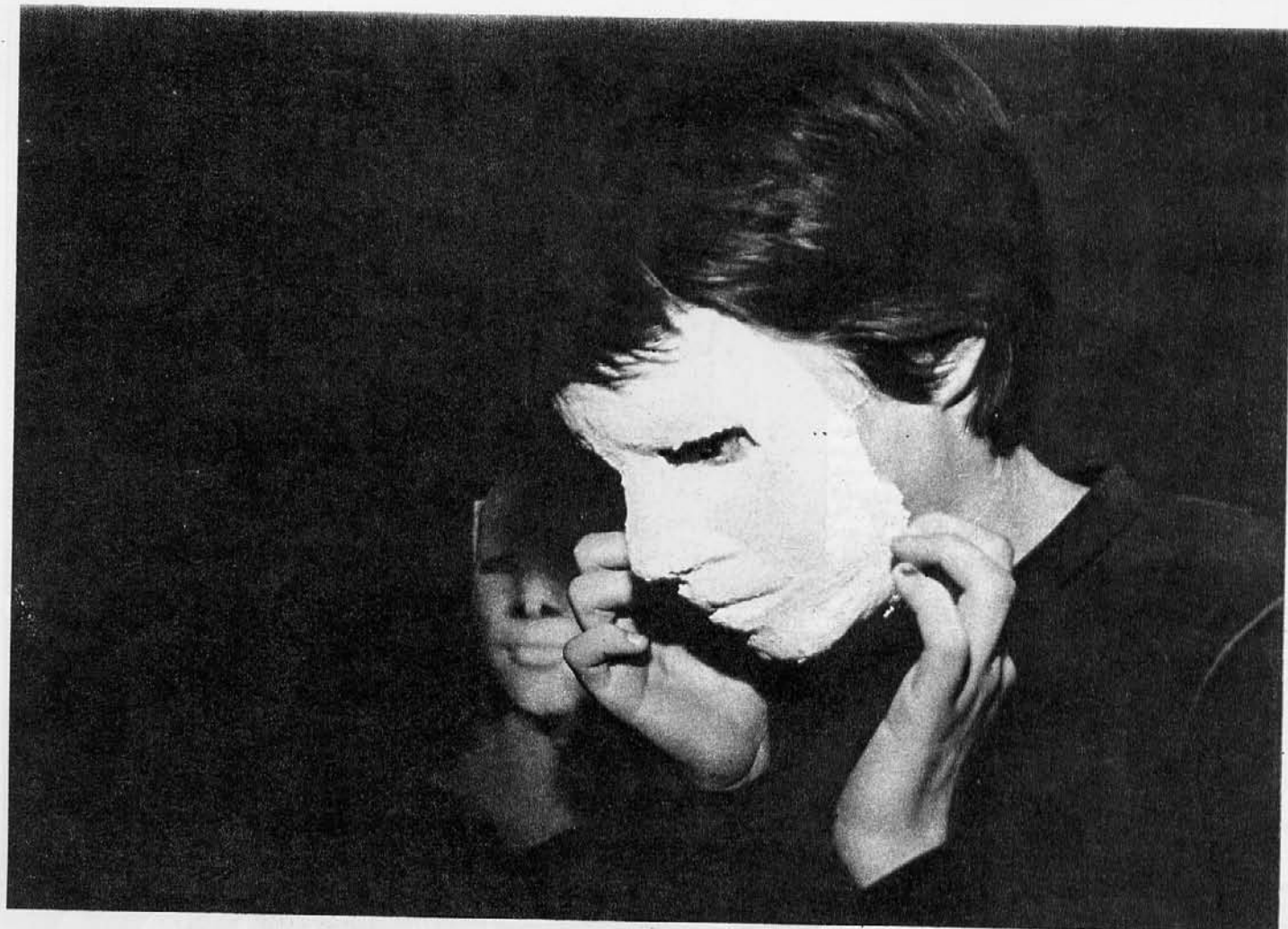
В. ПАВЛОВА



УРС ВИТЧИ.  
ОКРУЖАЮЩАЯ СРЕДА

НИКОЛАС МЭЛЛАРД.  
РУКА

ХАЙНРИХ ЗЮСС.  
АЖУРНЫЕ ЧУЛКИ



ЭРИК СТОКЛИ  
МАСКИ



БАЙТЕР ВИНКЛЕР  
ПАСТОР



РОЛАНД ШТЕФФЕН  
ИЗ СТАРОГО СТВОЛА



150  
ЛЕТ  
ФОТОГРАФИИ



Цена 70 коп.  
Индекс 70869