

ISSN 0371-4284

СВЕТЛОЕ ФОТО 89 7

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВ
(ЛЕНИНГРАД)
ПРАЗДНИЧНОЕ УТРО



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ИЮЛЬ 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
СВЕРДЛОВ А. Г.

Художественный редактор
ЕМЕЛЬЯНОВА Л. П.

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

Телефоны:
заб. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства
и фотолубительского творчества
925-10-15
отдел истории
и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 10121
сдано в набор 21.04.89
подп. в печать 29.05.89
формат 60×90/16
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 2058
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 издательств,
полиграфии
и книжной торговли.
129301, Москва,
проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

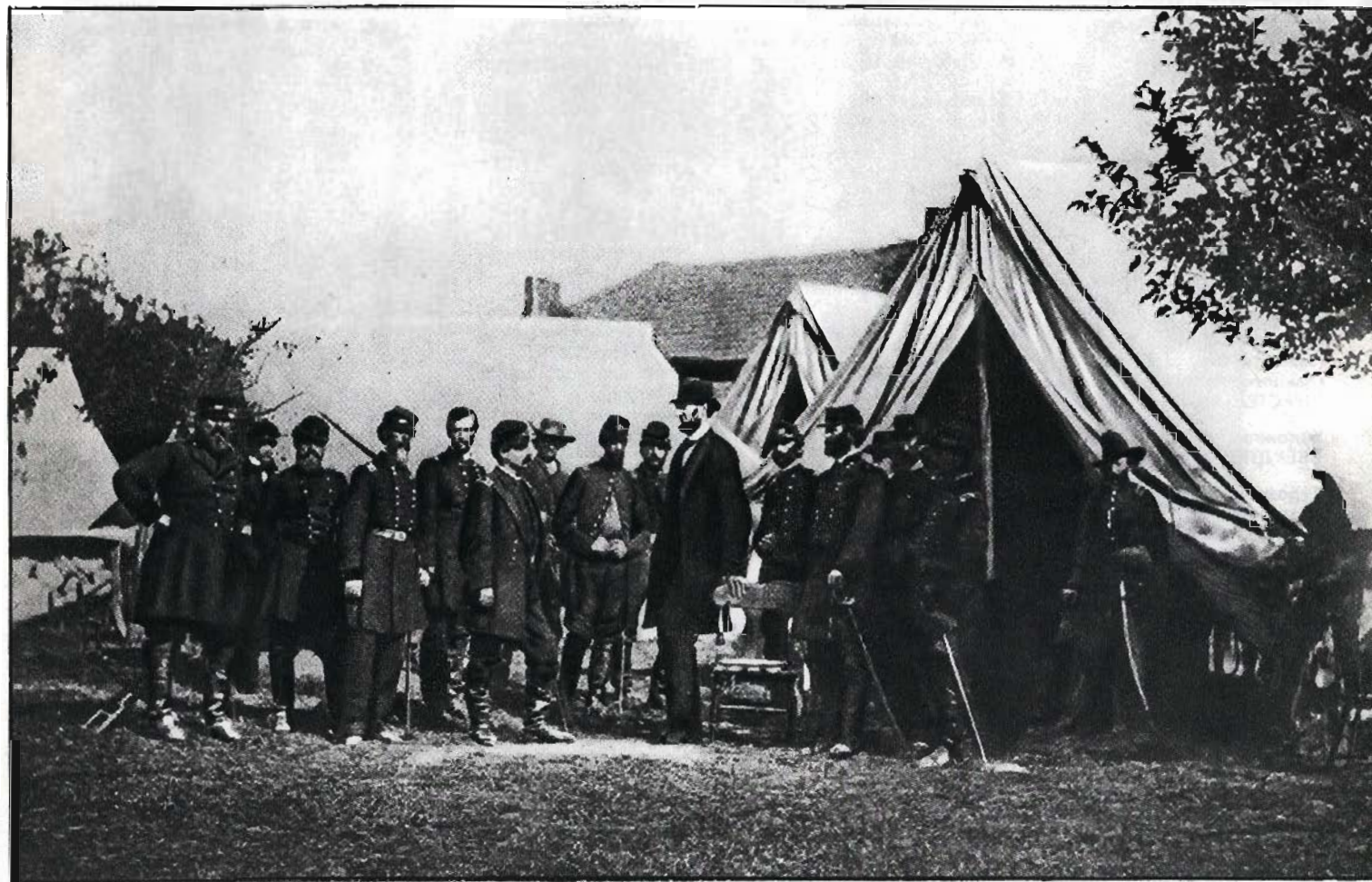
К 150-ЛЕТИЮ ФОТОГРАФИИ	2 Ю. Поляков, А. Фомин Зеркало памяти
ФОТОПУБЛИЦИСТИКА	12 В. Смехов Юрий Любимов на фоне весны
ПУБЛИЦИСТ О ФОТОПУБЛИЦИСТИКЕ	16 Эд. Белтов «До основания, а затем...»
ФОТОТВОРЧЕСТВО	18 Н. Парлашкевич Предварительные итоги 24 П. Владимиров Страна байкальская 28 А. Левитский Альтерфото Михаила Французова
ФОТОТЕОРИЯ	22 В. Стигнеев Две тенденции
ФОТОКОНКУРСЫ	26 «Рынок, сервис, дефицит»
ФОТОПРОБЛЕМЫ	25 Перестройка и фотоклубы
ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО	32 Фотоюниор 33 Г. Лукьянова «Замысел и воплощение»
ФОТОНАСЛЕДИЕ	34 Г. Чудаков Важная тема Георгия Зельмы 38 Е. Бархатова Русская фотопериодика
ФОТОПОЧТА	40 Письма и комментарии
ФОТОТЕХНИКА	41 А. Доброславский Электронная фотография 45 В. Анцев Фотоматериалы на «Фотокина-88»
ИНТЕРФОТО	47 Л. Шольц Сюжеты и образы

НА ОБЛОЖКЕ:

ЕВГЕНИЙ ПАВЛОВ
(ХАРЬКОВ)
АЛЬТЕРНАТИВА

АНДРЕЙ СИНЕЛЬЩИКОВ
(АРЗАМАС)
ПУТЕШЕСТВИЕ

Юрий Поляков, Анатолий Фомин Зеркало памяти



А. ГАРДНЕР
ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА В США. ПРЕЗИДЕНТ А. ЛИНКОЛЬН И ГЕНЕРАЛ
ДЖ. МАК-КЛЕЛЛАН НА ПОЛЕ БИТВЫ ПРИ АНТЬЕТАМ. 1862 г.

Изобретение светописы резко изменило наше представление об окружающей действительности. Мы уже рассказывали о ее влиянии на развитие науки и техники, о применении ее в географии и астрономии, этнографии и археологии, в медицине и физике... Разданная границы познания, человек сфотографировал далекие моря и архипелаги, проник в строение клетки, получил изображение бактерий и вирусов, познакомился с обратной стороной Луны, разглядел поверхность Марса, Венеры...

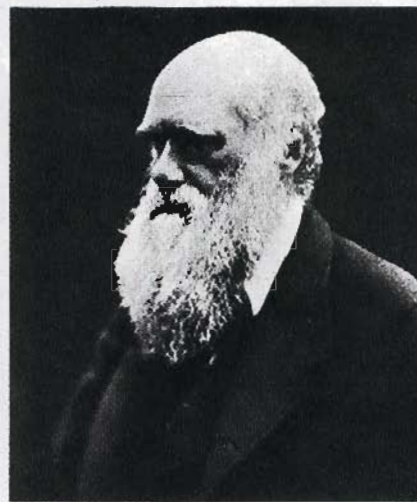
Изобретение фотографии не просто создало новую изобразительную технику. Оно создало новый вид изобразительного искусства, журналистики. Появился новый вид семейной и исторической хроники... Тематические публикации, посвященные юбилею фотографии, продолжает статья члена-корреспондента

АН СССР, специалиста в области исторической науки Юрия Александровича Полякова и историка фотографии Анатолия Алексеевича Фомина. В ней фотография рассматривается как добросовестная свидетельница времени, как зеркало памяти, говорится о том, какую услугу оказывает она человечеству в формировании исторического сознания.

Перед вами считанные снимки из многомиллиардной, не поддающейся точному подсчету коллекции фотоизображений, созданных на Земле за полтора столетия. Не поддающейся потому, что наряду с журналистской, прикладной, научной существует еще безбрежная любительская фотография. И это тоже летопись истории, летопись мировой культуры. Вот каким гигантским зеркалом

событий и фактов располагает человечество!.. Когда разглядываешь фотореликвии, выполненные известными, а часто и неизвестными мастерами, испытываешь к их труду глубочайшее чувство благодарности. События, зафиксированные в момент их свершения, лица, выхваченные объективом прямо из жизни (Крымская война и война между Севером и Югом в США. Облик Листа и Дарвина, смерть Льва Толстого, Великий Октябрь, победа над фашизмом, рапорт Гагарина, подписание договора о сокращении вооружений), — эти кадры делают нас как бы непосредственными свидетелями истории. Фотография обращена к современности. Объектив смотрит в текущий день. Но, закрепляя проходящую сиюминутную жизнь, он готовит бесконечно длинную полосу изображений прош-

лого. В момент создания фотокадры еще не являются для нас документами истории. Но с течением времени они становятся таковыми и с каждым годом приобретают все большую ценность как свидетельства минувшего. Приобретают такую ценность потому, что прошлое, чем дальше оно отходит, тем делается для нас дорожее, потому что тот, кто не помнит прошлого, живет без будущего. Открытием сравнительно доступного способа репродуцировать действительность Ньепс, Дагер, Талбот создали не только новый, универсальный язык визуальной информации, но и подарили миру надежное средство останавливать, консервировать, «мумифицировать» время. Причем делать это практически в любое его мгновение. Таким образом, за последние 150 лет человечество получило способность сво-



АВТОР НЕИЗВЕСТЕН
КРЫМСКАЯ ВОЙНА. ОСТАТКИ
БАСТИОНА НА МАЛАХОВОМ
КУРГАНЕ В СЕВАСТОПОЛЕ.
1855 г.

М. ДМИТРИЕВ
ГОЛОД В ПОВОЛЖЬЕ. КРЕСТЬЯНЕ,
БОЛЬНЫЕ ТИФОМ. 1892 г.

НАДАР
Ф. ЛИСТ. 1886 г.

С. ЛЕВИЦКИЙ
ПИСАТЕЛИ ЖУРНАЛА «СОВРЕМЕННОЕ»
И. ГОНЧАРОВ, И. ТУРГЕНЕВ, Л. ТОЛСТОЙ,
Д. ГРИГОРОВИЧ, А. ДРУЖИНИН,
А. ОСТРОВСКИЙ. 1856 г.

ДЖ. КАМЕРОН
Ч. ДАРВИН. 1868 г.

П. ОЦУП
ВЫНОС ТЕЛА Л. Н. ТОЛСТОГО ИЗ ДОМА
НАЧАЛЬНИКА СТАНЦИИ АСТАПОВО.
1910 г.





П. ОЦУП:
В. И. ЛЕНИН ПРОИЗНОСИТ РЕЧЬ НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ В МОСКВЕ
В ПЕРВУЮ ГОДОВЩИНУ ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ, 7 НОЯБРЯ 1918 г.

АВТОР НЕИЗВЕСТЕН
ВО ВРЕМЯ РЕВОЛЮЦИИ 1905 ГОДА В МОСКВЕ



бодно перемещаться в историческом пространстве, как бы снова и снова возвращаться в прошлое. Для исторической науки, исследующей закономерности развития событий и процессов во всей их конкретности и многообразии, такой материал бесценен, ибо никакая картина художника не может так гарантировать достоверность, как снимки. Достоверность и конкретность фотоизображения ни с чем не сравнимы. Не случайно, видимо, французский художник, основатель натуралистической исторической живописи Поль Деларош, когда увидел первый дагеротип, воскликнул, потрясенный: «Живопись умерла с этого дня!» Живопись, конечно, не умерла и не умрет, но характер и функции ее с изобретением фотографии несколько изменились... Человечество много потеряло в связи с поздним

АВТОР НЕИЗВЕСТЕН
ПЕРВОМАЙСКАЯ ДЕМОНСТРАЦИЯ НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ В МОСКВЕ. 1918 г.

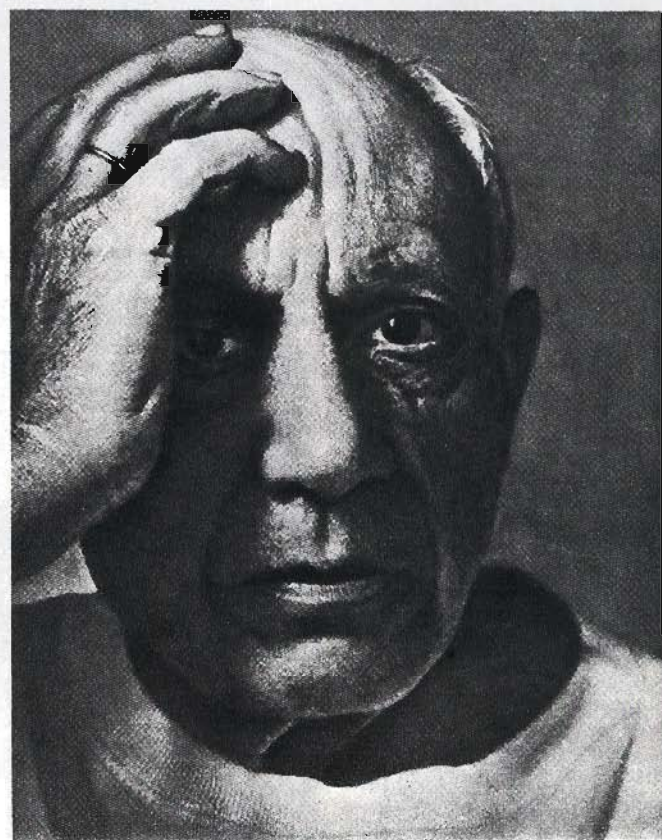
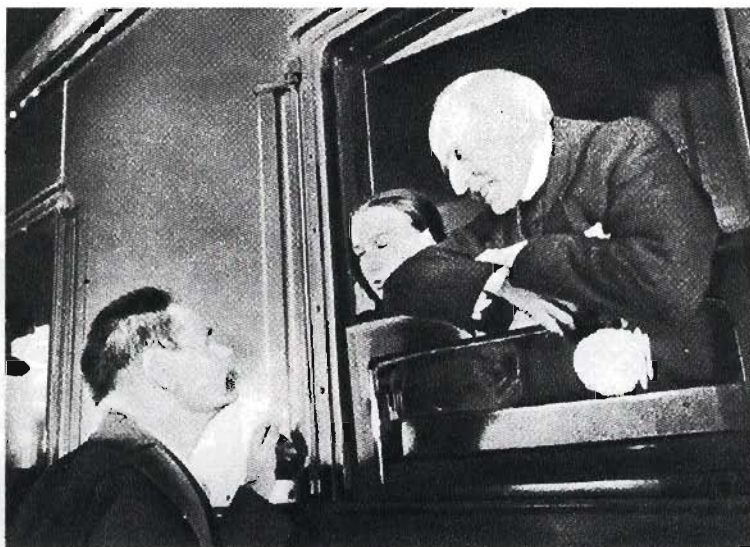


открытием светописи. К. Паустовский, например, с горечью повторял: «Как хорошо бы увидеть снимки каргвелл Васко да Гамы, взятия Бастилии или фотографии Пушкина вместе с няней на крыльце ее дома в Михайловском...» Человек начал интересоваться прошлым с того момента, как стал человеком. Он начал задумываться о былом с тех пор, как научился думать. Когда он приобрел способность отображать окружающий мир в примитивных рисунках, появилась возможность фиксировать его наглядно, сохранять о нем впечатление и передавать их последующим поколениям. Неизвестно, изображал ли на стене пещеры первобытный художник настоящее (сегодняшнюю охоту, только что виденного мамонта) или фиксировал наиболее памятное из виденного вчера, позавчера (воссоздавал образ смелого охотника и

могучего зверя на основе давно приобретенного опыта), ясно одно: наскальная живопись, переходя из настоящего в прошлое, также неизменно становилась для потомков запечатленной историей. Извлечение при раскопках из толщи культурного слоя каменных орудий, остатков жилищ и других архитектурных раритетов дают представление о людях далеких эпох, но это, так сказать, опосредованное о них представление. Простое же, отображенное в конкретных рисунках их современников, обладает принципиально иным качеством. Именно они, первобытные художники, положили начало зримой летописи жизни общества. А из корней древних скульптур и наскальных рисунков выросли, пройдя сквозь тысячелетия, бесчисленные побеги всех видов современного изобразительного искусства. Одна

из этих ветвей через неопостижимое множество ступеней привела к фотографии, а затем — к кино и телевидению. Развитие технических видов изображения позволило сделать принципиальнейшей важности шаг — перейти к фиксации исторических явлений в их реальном, неприукрашенном, лишенном авторского произвола виде. Слова «фотография запечатлевают правду, объективна не врет» справедливы для творчества подавляющего большинства фото- и кинотелехроникеров мира. Конечно, были раньше и встречаются теперь попытки замутить глазок голубой линзой, исказить ее зрение. Однако может солгать одна камера, десять, несколько десятков... Но в миллионах снимков, сделанных другими камерами, в этом главным, большом зеркале, обязательно и неизбежно отразится только правда. Германские фашисты много

сил положили на то, чтобы использовать историческую науку, фотографию, документальное кино для утверждения своих членовоенно-нацистских идей, для оправдания расизма. Однако визуальная хроника, ими же созданная, объективно разоблачает их деяния. Правда неопровержима. «Очень хорошо история пишется объективом. Она ясная и понятная, эта история, в снимках...», — сказал В. И. Ленин, разглядывая в начале двадцатых годов фотографии Октябрьской революции. Именно быстрое и точное свидетельство жизненной правды, представление факта в его нетронутом виде подразумевал Владимир Ильич, когда говорил о достоинствах фотографии. Запечатленная подлинность события усиливает не только информативную ценность снимка, но и безмерно расширяет его познавательные

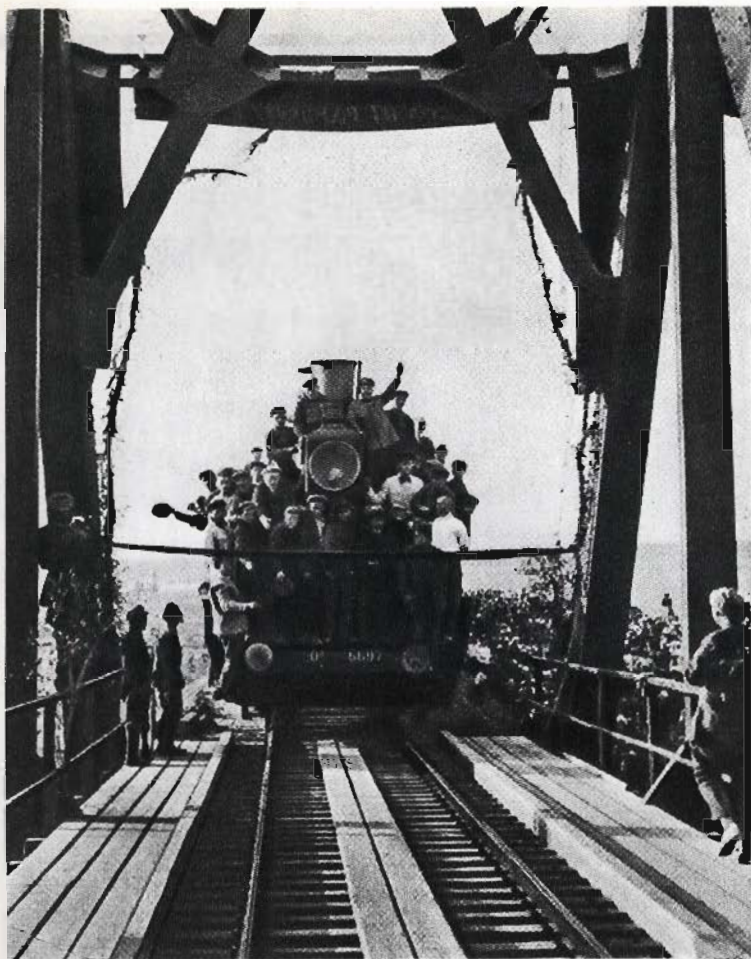


М. ОЗЕРСКИЙ
А. М. ГОРЬКИЙ ПРОВОЖАЕТ РОМЭНА РОЛЛАНА. 1935 г.

Э. СТЕЙХЕН
ЧАРЛЬЗ ЧАПЛИН. 1925 г.

Д. ДЕБАБОВ
С. ЭЙЗЕНШТЕЙН НА СЪЕМКЕ ФИЛЬМА. 1926 г.

А. НЬЮМАН
ПАБЛО ПИКАССО. 1954 г.



М. АЛЬПЕРТ
НА СТРОИТЕЛЬСТВЕ
ТУРКЕСТАНО-СИБИРСКОЙ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ. 1929 г.

Г. ПЕТРУСОВ
ПЛОТИНА ДНЕПРОГЭСА. 1934 г.

Я. ХАЛИП
ЧЕТВЕРКА ПАПАНИНЦЕВ НА СЕВЕРНОМ ПОЛЮСЕ. 1938 г.

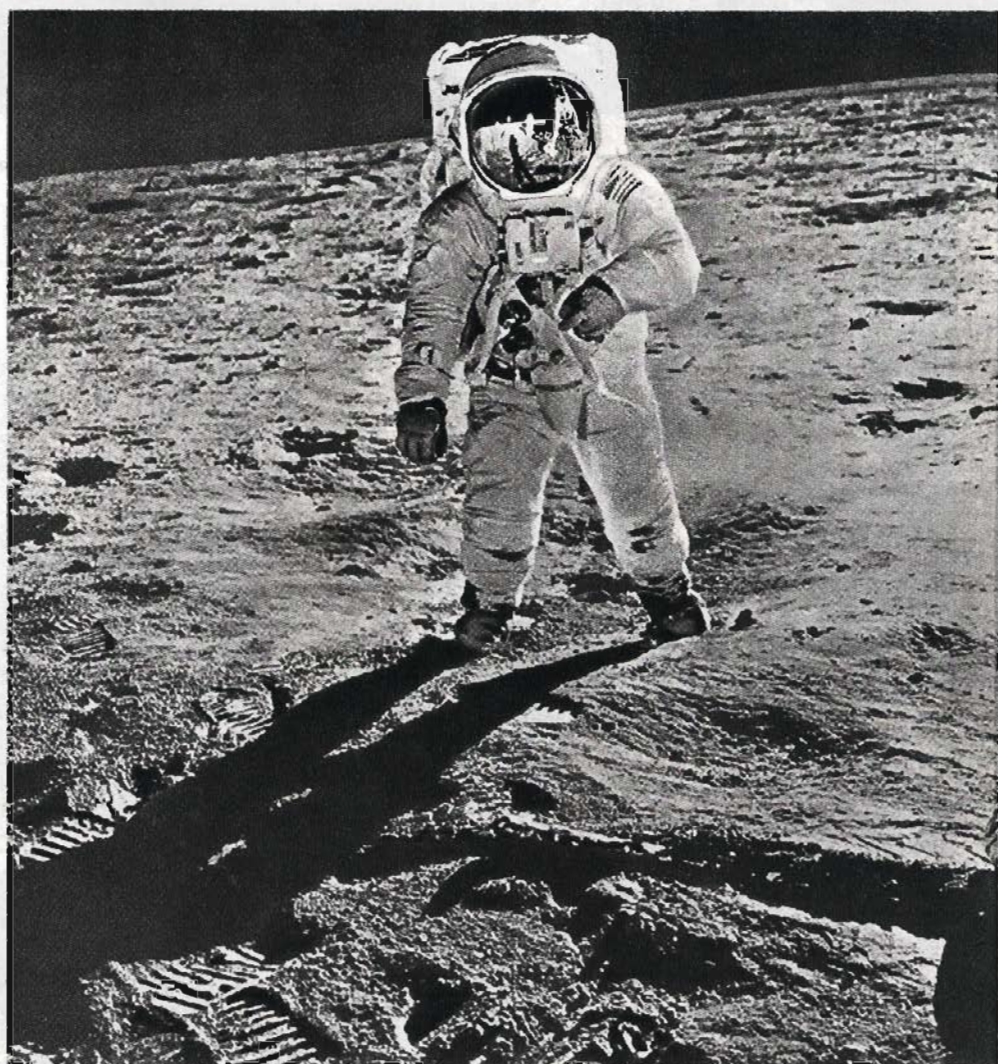
А. ШАЙХЕТ
ВСТРЕЧА ЧЕЛЮСКИНЦЕВ В МОСКВЕ. 1936 г.



Г. ЗЕЛЬМА
ПОБЕДА ПОД СТАЛИНГРАДОМ. 1943 г.

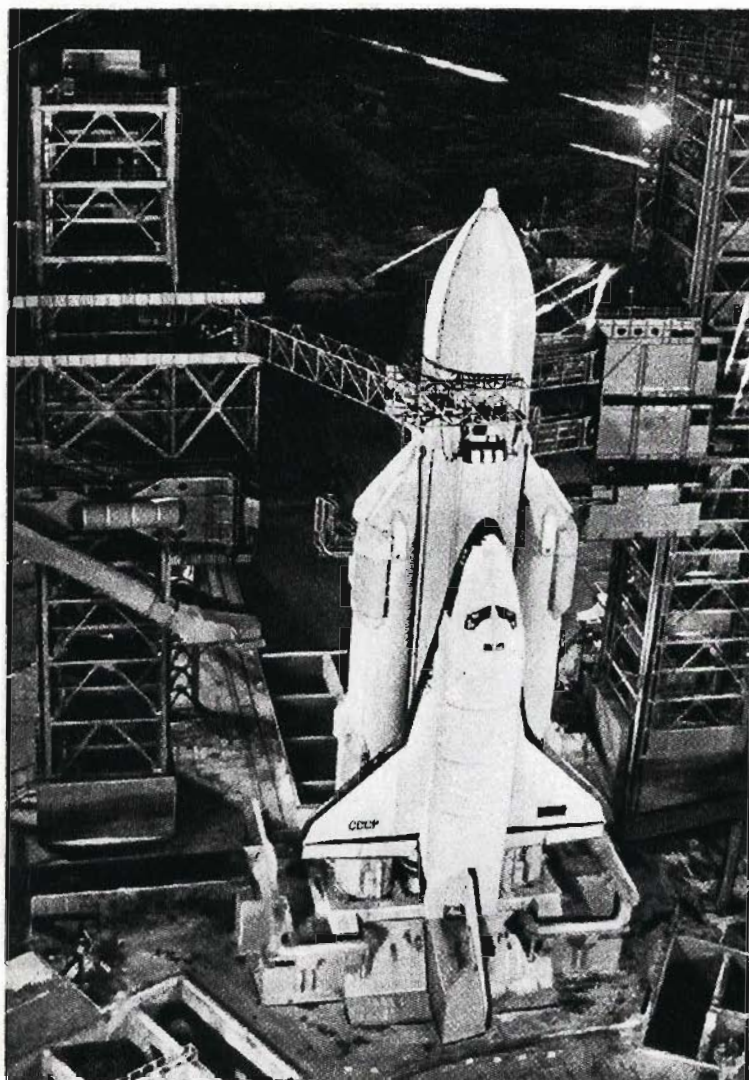
Г. ПЕТРУСОВ
МАРШАЛ ЖУКОВ В МОМЕНТ
ПОДПИСАНИЯ АКТА О КАПИТУЛЯЦИИ
ГЕРМАНИИ. 1945 г.





В. ГЕНДЕ-РОТЕ
ПЕРВЫЙ КОСМОНАВТ ЗЕМЛИ. 1961 г.

Н. АРМСТРОНГ
ЧЕЛОВЕК НА ЛУНЕ. 1969 г.



А. ПУШКАРЕВ, В. КУЗЬМИН
УНИВЕРСАЛЬНАЯ РАКЕТНО-КОСМИЧЕСКАЯ ТРАНСПОРТНАЯ СИСТЕМА
«ЭНЕРГИЯ» — «БУРАН» ПЕРЕД СТАРТОМ. 1988 г.



В. ХАБАРОВ
ВЫВОД СОВЕТСКИХ ВОЙСК ИЗ АФГАНИСТАНА. 1989 г.

начала как источника исторического исследования. Все это имеет очень важное значение для исторической науки.

Масштабы фото- и кинотелесъемок в мире с каждым годом все расширяются. Ныне фиксируются практически все события в жизни подавляющего большинства стран и народов (хотя, очевидно, некоторые важные события, в том числе и те, значение которых вырастет с годами, по многим причинам еще ускользают от объектива). Фотография, кино и телевидение стали не только одним из важных, но и, несомненно, самым массовым каналом распространения исторических знаний. Атмосфера гласности, обостренного внимания ко всем событиям общественной жизни, с одной стороны, и сложившаяся в течение многих лет однообразие в освещении проблем исторической науки — с другой, заставляют сегодня наших ученых пересмотреть отношение к документу. Вот почему ученые-истори-

ки должны активнее опираться в своих трудах на фото- и кинокадры. Применять их не только в качестве иллюстраций к текстам, а чаще брать как первоисточник, как самостоятельный объект исследования. Тема «Фотофакт как предмет исторического изучения» давно заслуживает рассмотрения специалистов. Нам кажется, что разработка истории бурного XX века неэффективна и даже ущербна без широкого и разнообразного учета видеодокументов. В современных условиях проблема исследования и использования фотокино-теледокументов должна составить специальную дисциплину, которая, быть может, будет вскоре одной из ведущих в системе исторических наук. Без этого просто невозможно правдивое и свободное от конъюнктурных обстоятельств доказательное слово историка. В специальном фотоиздании нельзя обойти и другую серьезную проблему — проблему работы фотохранилищ. В начале статьи мы

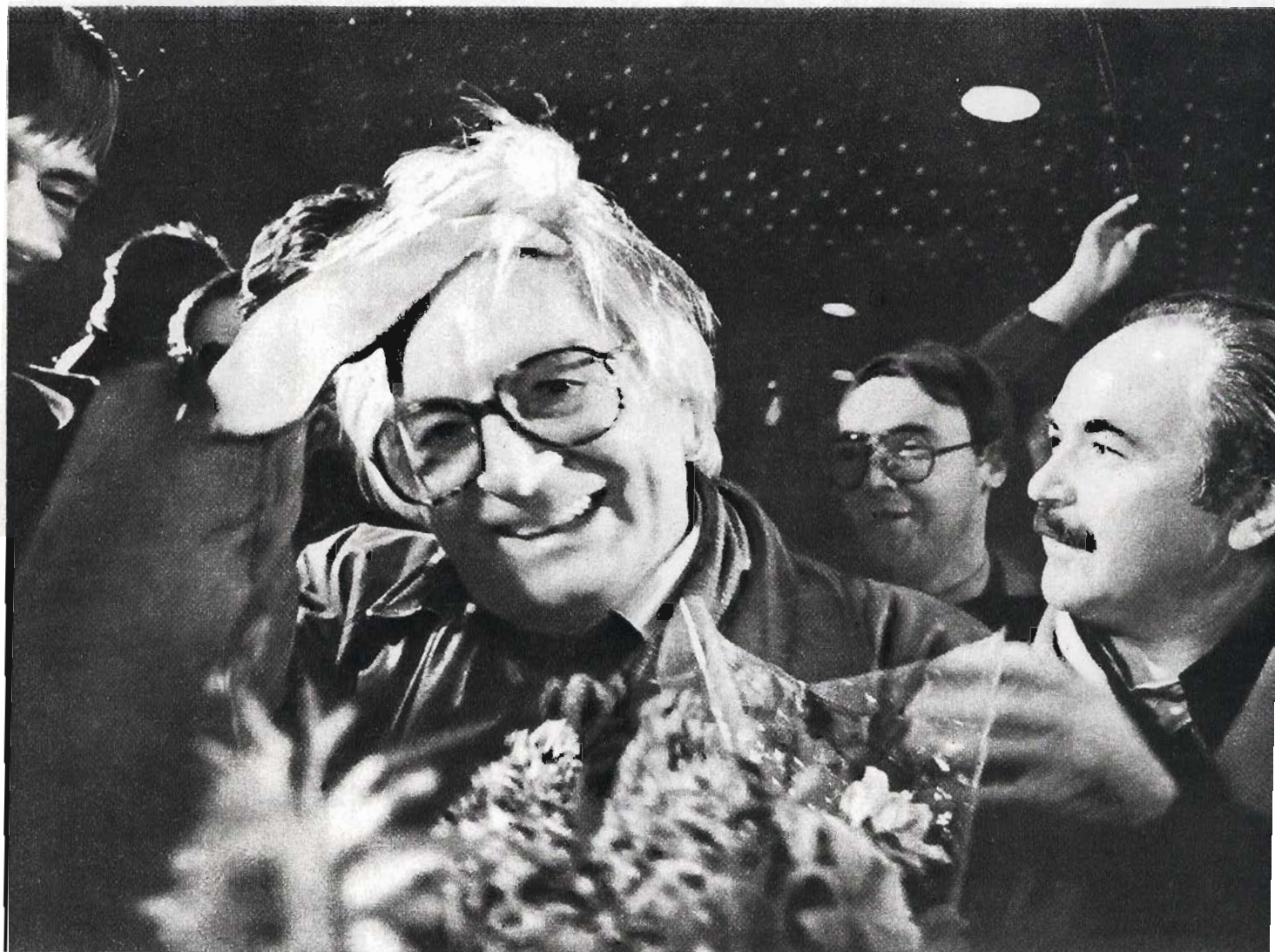
говорили о гигантской коллекции существующих фотодокументов. Сделать бы все это богатство достоянием гласности, вот тогда не было бы ощущения гигантских белых пятен в фотостории. Но, увы, пока это невозможно. Исследователи жалуются, что структура управления архивным делом не отвечает современным требованиям. Несмотря на то, что в фото- и киноархивах сосредоточено несметное количество сокровищ, доступ к ним затруднен, в печать, на страницы журналов и книг попадает лишь узкая обойма примелькавшихся, лежащих на поверхности сюжетов. В глубь архивов пока не пробраться. По таким темам, как коллективизация и индустриализация, культурное строительство и национальный вопрос, не легко, оказывается, получить иные фотосвидетельства, кроме тех, на которых строительство социализма представлено как триумфальное шествие победителей. Возможно ли в таком случае восстано-

ление отсутствующих страниц истории, возможны ли нестандартные подходы?.. Еще больше нареканий у писателей, журналистов, историков вызывают полностью закрытые архивы. Например, архивы Верховного суда, Прокуратуры, КГБ, МИДа. По-прежнему белым пятном для фотоисследователей остается тема ГУЛАГа. Неужели фотографическая правда о жертвах сталинских репрессий может принести вред? Ни один фотодокумент, содержащий информацию о жизни нашей страны за семь с лишним десятилетий, не должен быть забыт. Снимки следует не только бережно сохранять, но и держать открытыми для общего пользования. Это в интересах истории, преумножения в ней правды, в интересах нравственности общества, всей нашей перестройки. Зеркало фотографии — великая ценность. И нам как можно чаще надо в это зеркало заглядывать.



Ю. ЛИЗУНОВ, Н. ЧУМАНОВ
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ СЕКРЕТАРЬ ЦК КПСС М. С. ГОРБАЧЕВ И ПРЕЗИДЕНТ США Р. РЕЙГАН СКРЕПИЛИ ПОДПИСАМИ
ДОГОВОР О ЛИКВИДАЦИИ РАКЕТ СРЕДНЕЙ И МЕНЬШЕЙ ДАЛЬНОСТИ. 1987 г.

Вениамин Смехов Юрий Любимов на фоне весны



ВСТРЕЧА

Любезное всякому сердцу занятие — смотреть фотографии. Милое дело — замереть перед объективом. Я с удовольствием перебираю снимки, на которых Ю. П. Любимов — в майский свой приезд на родину в 1988 году. То, что находилось перед объективом, — теперь лежит перед моим «субъективом». Двадцать пять лет исполнилось любимовской «Таганке», а значит, и нашему пристрастию к ее создателю. Смотрю на фотографии, и застывшие мгновения оживают голосами, спешат, волнуются, горячатся. А фотографии никуда не спешат. Нас не будет — они останутся.

Что они скажут потомкам — зрителям «объективного» далека?

Поэты умеют не зависеть от сиюминутности. У Булата Окуджавы изысканно и торжественно звучит предупреждение нам, замирающим перед объективами:

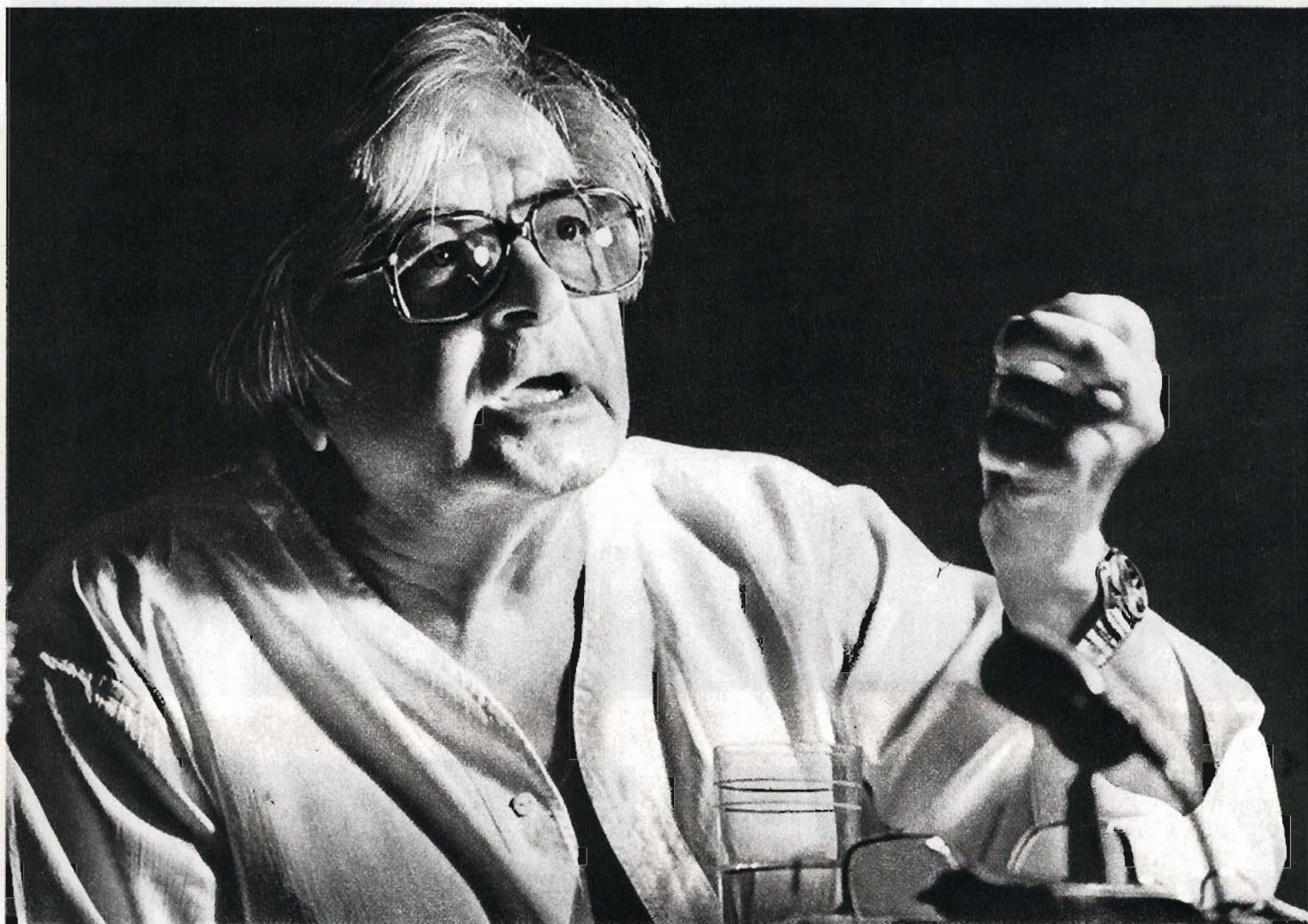
«...как обязательны (для тех, кто понимает) все наши глупости и мелкие злодейства на фоне Пушкина. И птичка — вылетает...»

...мы будем счастливы — благодаренье снимку...»

Двадцать пять лет театру на Таганке. Пяти лет разлуки с Любимовым хватило, чтобы в мае, в тот его первый приезд «по частному приглашению», все вместе и каждый в отдельности уразумели: мы были счастливы — благодаренье судьбе. Судьбе, внешний облик которой совпадает с героем этих фотографий. Прошел еще год, и многое переменилось: с января по июнь 1989-го «западный режиссер» живет и работает в Москве. Тысячи встреч, за-

лов, публикаций, съемок, сотни тысяч зрителей... И сотни новых фотографий уходят в бессрочное странствие — к объективному потомству. Но у этих, майских, прошлых годов — уже как бы новое музыкальное сопровождение... Знаете, какое-то особое свойство соединяет старые снимки. Разные люди, одежды, страны, подробности — а интонации словно сходятся в одной точке, в одном звуке. Это очень хорошо проявилось, например, благодаря творчеству выдающегося художника Бориса Заборова — теперь парижского живописца, которого десять лет назад обвиняли ждановским языком в газете Союза художников СССР. Тогда он, правда, был художником из Минска, но так же, как и его соседи по обвинению, ни в чем не провинился...

Так вот, у Заборова-живописца есть целый цикл портретов по мотивам старинных фотографий. Это очень искусная работа и по цвету, и по фактуре холста, и по театральной условности развернутых мизансцен. Чем больше утекло воды в реку Времени, тем меньше охоты что-либо скрывать персонажам художника. И в этой своей откровенности, и в неизбывной печали дети и старики, мужчины и женщины, взошедшие на полотна со старых фотографий, удивительно, как бы сказать, единовозвучны. Есть интонация сосредоточенности, заунывного монотона — она делает похожими друг на друга всех поэтов, таких разных, таких чужих между собой. И есть интонация почти совершенно общая — для всех фотопортретов. Самое говорящее молчание — молчание фотографий.



НА РЕПЕТИЦИИ

Известно различие между текстом и подтекстом. В данном случае автор «текста» — фотомастер Юрий Феклистов. Авторство же «подтекста» — за нашим воображением.

Мое «заинтересованное» воображение отзывается на майские фотографии 1988 года, конечно, и пристрастно, и лично, и немудро. Однако и оно что-то объяснит внимательному слуху сегодняшнего зрителя. Семь фотографий — семь подтекстов.

Первая. Шереметьево. Через пять лет. Николай Губенко: «Я же говорил, что придет. А вы не верили...»

Юрий Любимов: «Да-а... Но такая встреча — это даже как-то чересчур... Спасибо, братцы!»

Вторая. На репетиции «Бориса Годунова».

Любимов: «Спектакль испугал этих чиновников не нашими фантазиями, они обалдели от текста Пушкина! Они не представляли себе, как звучит сегодня Александр Сергеевич! Вот и надо врубать текст — со всей силой слов стиха и со всеми подтекстами...»

Третья. Галина Власова: «Господи, дождался!»

Юрий Любимов: «Ну-ну, полно слезы лить. Все ладно: я в своем кабинете, и стены сохранились, и надписи на них...»

Стены отзываются автографами почти на всех языках мира. Слева внизу, например, веселые буквы ушедших, увы, друзей Таганки: ...Максима Штрауха, Константина Симонова, Дмитрия Шостаковича, а за верхней кромкой кадра скрылась одна из самых мною любимых надписей —

Алексей Арбузов: «Видимо, отсель будут грозить шведам...»

Четвертая. Прохожие: «Чудак, дедушка, — собак, что ли, никогда не видел?»

Юрий Петрович: «Не грусти, псина. Тебя ведь куда не выгоняли... Хотя, извини, может, как раз с тобой-то мы братья по судьбе... И много ли нас отличают цветы, которыми не тебя встречают дома?»

Пятая. «Борис» сыгран. Это еще не премьера, но генеральная прошла как будто обнадеживающе...

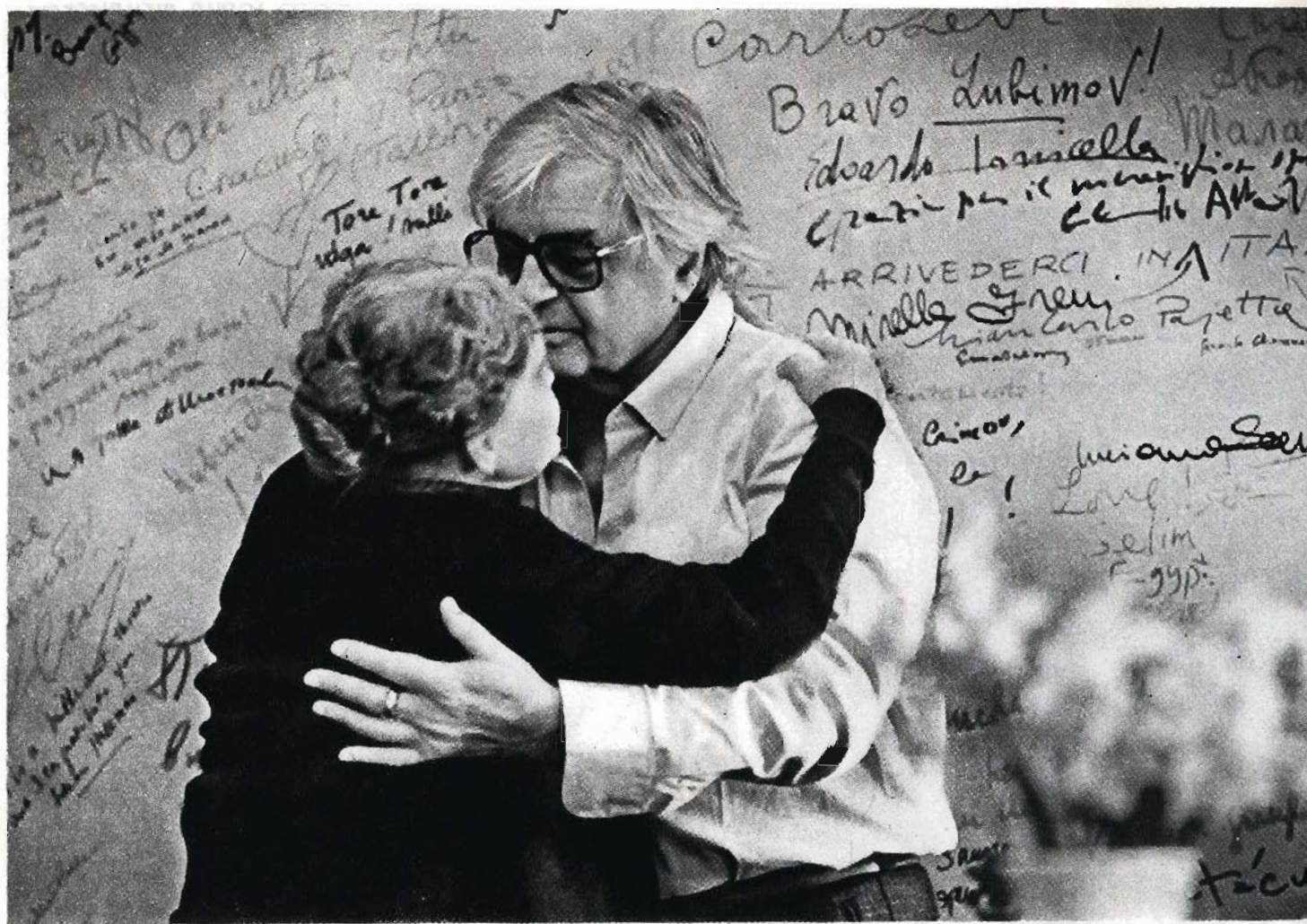
Юрий Любимов: «Столько сил уходит впустую... И вроде вместе пережили такие годы, и все умом понимают, как надо собраться, как надо сыграть «Бориса» именно сейчас, но проклятые наши болезни — лень, иждивенчество, да и школа актерская... подгнило что-то в «датеком» королевстве... ах, господа артисты, господа артисты...»

Шестая. У могилы Владимира Высоцкого.

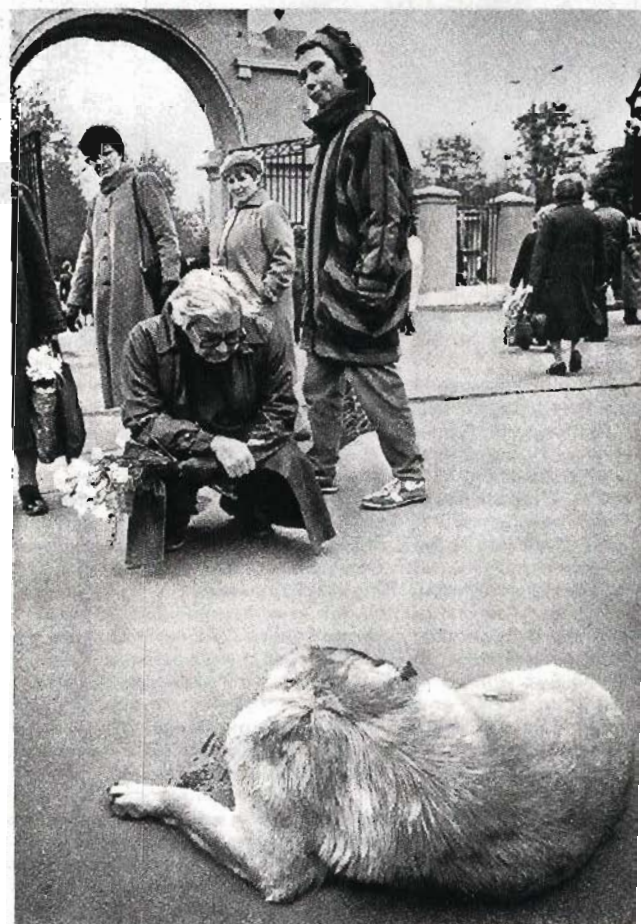
Это было 9 мая. Это был грустный обход близких и совсем недавно почивших — и родного брата, и Андрея Миронова...

Седьмая. Шереметьево. Позади десять майских дней. Не лучшее место для лирических чувств — таможня. Однако до свидания, дорогие мои... Рука Николая Губенко (справа на первом плане): «До встречи, Юрий Петрович! До будущей работы зимой!»

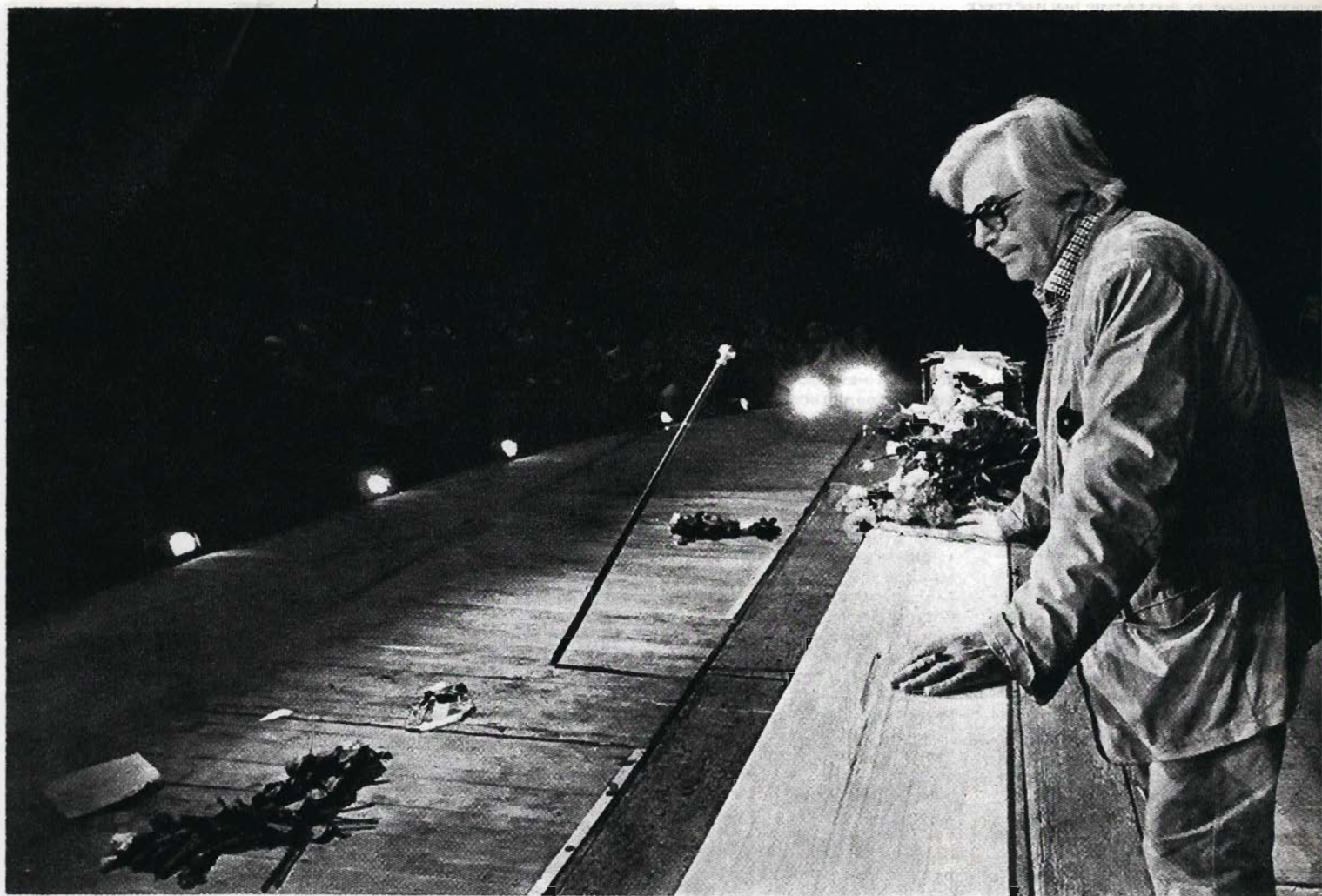
Юрий Любимов: «Да? Ты полагаешь, нас не обманут? Ты думаешь, здесь все за перестройку, как мы с тобой? Я меньше оптимист... Поживем — увидим...»



СНОВА НА ТАГАНКЕ



НА ВАГАНЬКОВСКОМ КЛАДБИЩЕ



ПРЕМЬЕРА «БОРИСА ГОДУНОВА»

ПО ТУ СТОРОНУ ГРАНИЦЫ



ПОМИНАЯ УШЕДШИХ



«До основания, а затем...»

Несколько лет назад писал я о реконструкции одного из крупнейших московских заводов — «Динамо». Предприятие это еще называли по инерции «флагманом отрасли», но если сказать правду — оно разваливалось буквально на глазах. Построенные еще в начале тридцатых «на энтузиазме» — но зато быстро, очень быстро, быстро настолько, насколько это возможно и даже еще быстрее — цеха являли собой довольно жалкую картину. Надо было срочно принимать меры, и делать это быстро, очень быстро, быстро настолько...

Я вспомнил об этом, глядя на фотографию челябинца Александра Глебова, одну из серии «Реконструкция», ставшую, на мой взгляд, как бы символом происходящих сегодня перемен. И не только в промышленности, вот что существенно. Картина, честно говоря, вполне неприглядная. И особого энтузиазма не вызывает: ни у того, кто крушит бетонный фундамент, ни у того, кто видит это глазами Глебова. Так может и снимать не надо было? По мне — надо. Просто необходимо. Потому что это и есть та самая перестройка, о которой мы теперь так много говорим и пишем, которой мы в сущности живем. Но что делать? Что делать, если не гремат фанфары и не развиваются флаги, если то, что изображено на снимке, никем образом не напоминает торжество, а суть работа. Мы порядком подустали от всевозможных «маршей ударных бригад», «моральных кодексов строителей коммунизма» и превращения Москвы в город коммунистического быта. Пора работать. Перестраивать то, что давным-давно морально и физически устарело. И строить новое.

Несколько фотографий Александра Глебова составили серию, в которой каждый снимок как бы «номерной» — «Реконструкция-1», «Реконструкция-2», «Реконструкция-3» и так далее. Мне кажется, что даже в этом сказался фотографический подход Глебова к материалу, поскольку такое обозначение вместо привычных названий для каждого кадра, связав воедино разные моменты реконструкции, дает представление о ней как о едином

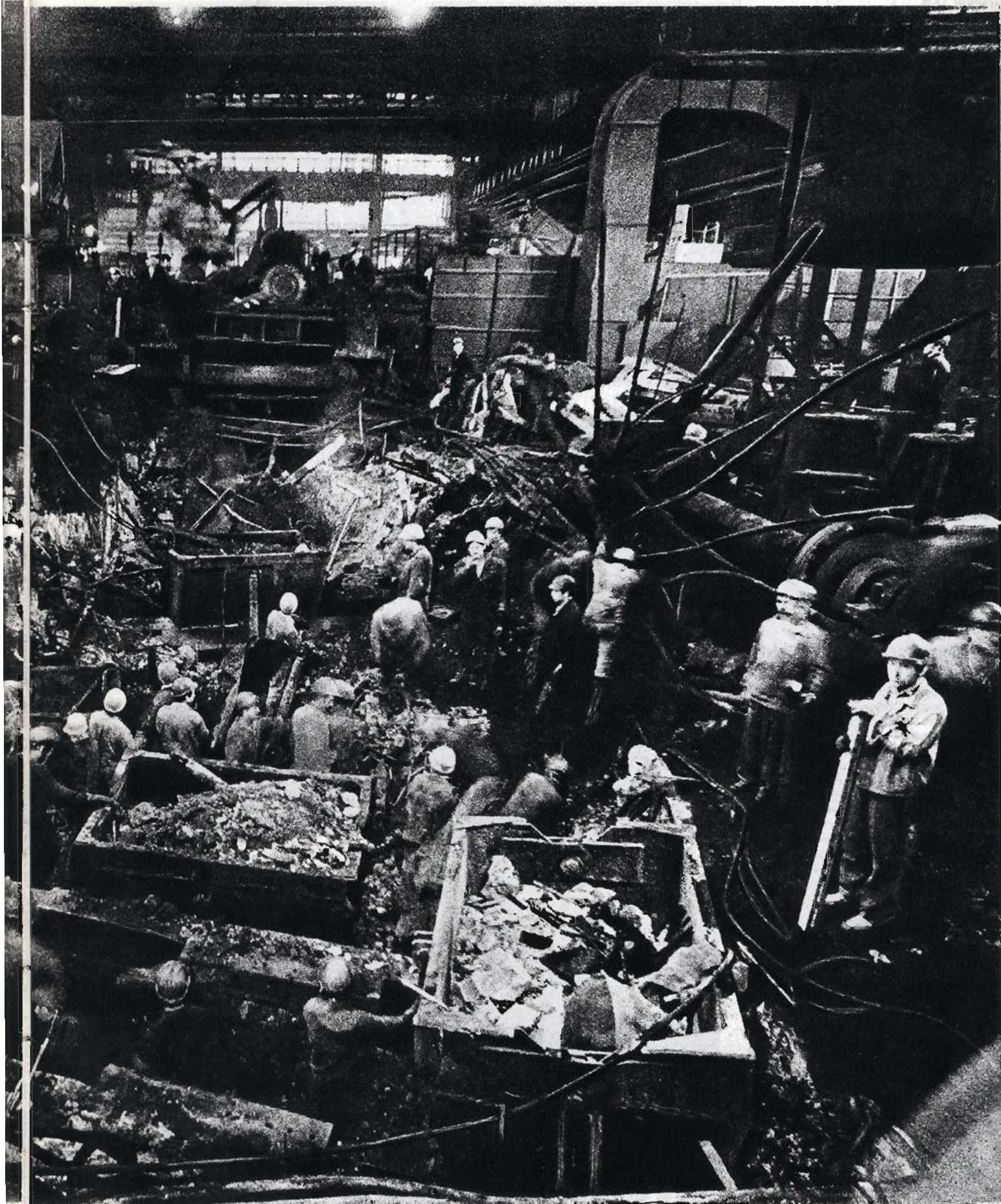
процессе, а визуальное наблюдение — почти физическое ощущение нашего участия в нем.

В работе Александра Глебова меня прежде всего привлекает самый факт выбора темы, выбора именно этого объекта съемки, в котором нет решительно ничего традиционно фотографичного, — и освещение оставляет желать много лучшего, и некоторые фигуры получились размытыми (браков нет, деталь, помогающая, на мой взгляд, ярче оттенить своего рода «эффект присутствия»), и вообще в кадре какой-то хаос, неуравновешенность, почему-то не все, в нем присутствующее, демонстрирует всплеск трудового энтузиазма, а некоторые и вообще, как говорится, сушат весла... Словом, неправильный он какой-то, этот кадр, и с точки зрения эстетической — невыдержанный. Но внимание притягивает, заставляет думать. Вот давайте и подумаем: а почему это кто-то когда-то решил, что перестройка, этот самый сложный для такого социального организма, каким является наша страна, процесс, будет эдакой легкой прогулкой? И уже запасены были впрок искрометные лозунги, и заливались во всю те, кого потом окрестили «соловьями перестройки». А процесс этот, процесс революционный и потому невероятно сложный, оказался еще и весьма болезненным. Для всех болезненным, а не только для отдельных товарищей или даже целых социальных групп. И вот здесь-то и требовалось от нашей фотожурналистики умение показать этот процесс во всей его сложности, умение, подкрепленное пониманием сути дела. Александр Глебов, мне кажется, с редкой проницательностью осуществил чисто репортерскую идею — показать реконструкцию в самой, может быть, неприглядной и в то же время самой необходимой ее фазе — разрушения. Достанет ли его проницательности на то, чтобы познакомить нас и со следующей стадией реконструкции — стадией социализации? Очень бы хотелось, чтобы — да.

Эд. БЕЛТОВ,
редактор отдела
фотожурналистики «СФ»



РЕКОНСТРУКЦИЯ — 1988



Предварительные итоги

Уже были просмотрены в мастерской сотни выставочных отпечатков, отобраны «с запасом» работы для журнала. Пришло время прощаться... И тут Гагик Арутюнян, как-то между прочим, выложил на стол кадры недавно снятой им серии «Старый город».

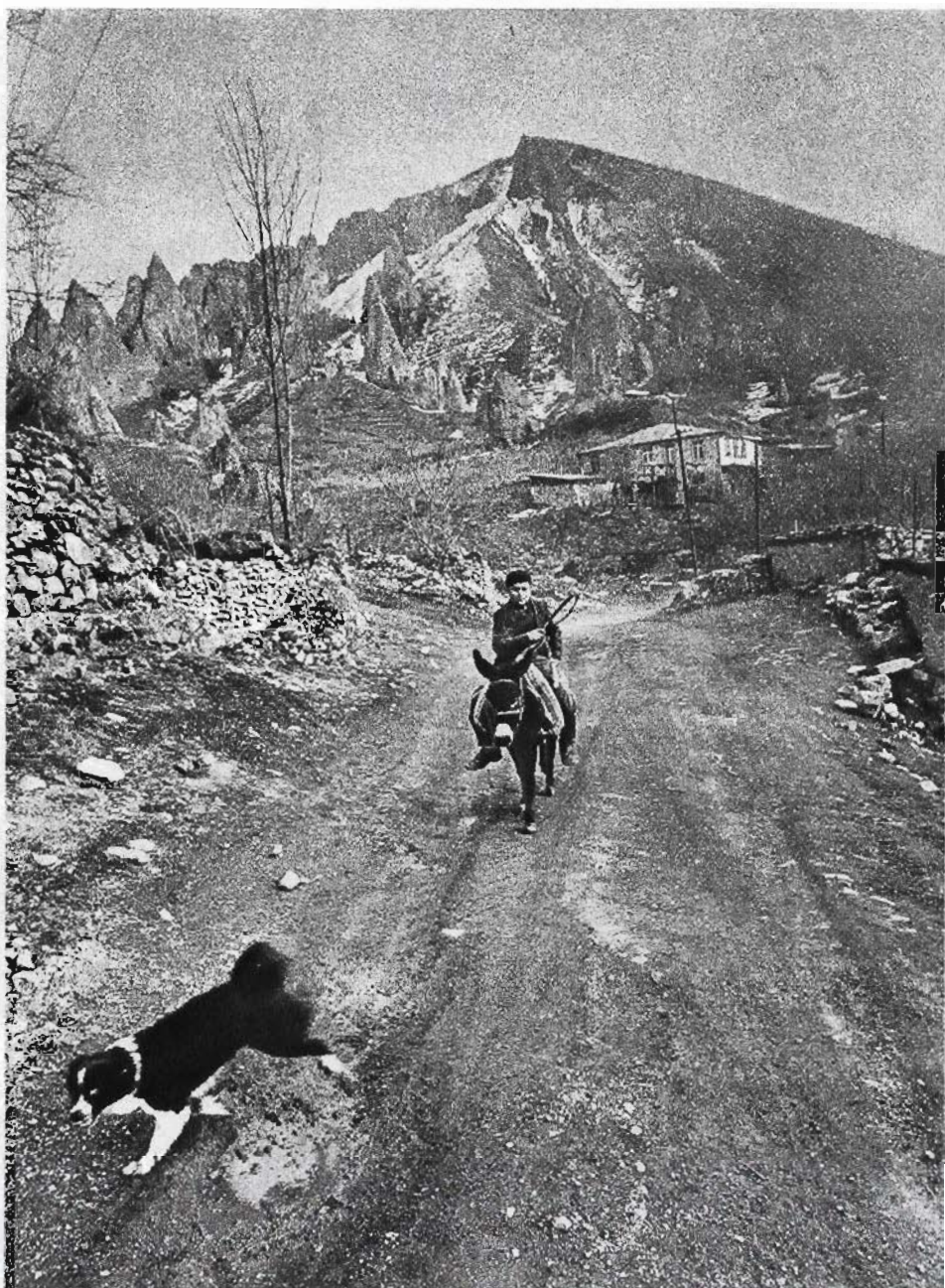
И поставил нас в тупик: работы словно принадлежали другому мастеру — иной образный и композиционный строй, иной взгляд на натуру. Сюжеты «по-прибалтийски» формальны, в центре внимания не люди, а мир вещей...

Вопрос о том, какого Арутюняна увидят читатели на страницах «СФ», мы решили уже в Москве. И предпочтение все же было отдано не интересной, талантливой «пробе пера», а циклу «Сельские мотивы» — большой законченной работе, сконцентрировавшей, на наш взгляд, лучшие черты самобытного дарования фотохудожника.

Образы этого цикла отличаются органическое единство общечеловеческого, гуманистического начала и глубокое проникновение в суть национального характера героев фотографий. Они добры и полны любви к земле и людям Армении.

Взгляните на снимок «Оптимисты». Немолодая и не слишком красивая крестьянская пара, но сколько в их лицах достоинства, духовного здоровья, внутренней силы. И как мастерски заставляет Арутюнян работать на образ саму среду их обитания — горы за спиной, порыв ветра... Работы фотохудожника вообще отличает редкое для жанриста внимание к фактуре материального мира, умение сделать землю, камень, дерево — «говорящими». Это помогает ему придать конкретным бытовым образам обобщенность и даже некую монументальность. Лаваш под руками горянки становится не просто лепешкой, но символом Хлеба. Одинокaя фигура старой женщины среди мощных извивов хвороста, как ни странно, не выглядит жалкой. Да, она согнута годами и тяготами суровой жизни, но вовсе не сломлена.

Арутюнян обладает даром превращать, казалось бы, случайный, проходной эпизод в целую фотоповелу. Пример тому — сюжет о концерте агитбригады



ДОРОГА

БЕЗ ПОМОЩНИКОВ



для крестьянской семьи, обстоятельное бытописание которого оттеняет мягкий юмор автора. Фотографическая манера, в которой выполнены работы этого цикла, строга и отточена. Композиционные решения жесткие и точно акцентированные. На снимках практически нет случайных, избыточных деталей. И потому каждая из них, будь то «летающее» белье на веревке или белый голубь в руках мальчишки, становится визуально и смыслово значимой.

Смотришь работы цикла «Сельские мотивы», и из калейдоскопа лиц, характеров и ситуаций постепенно рождается цельный, суровый и поэтический образ армянского села...

И прекрасно, что, достигнув несомненного успеха на этом пути, Гагик Арутюнян пробует сегодня свои силы в новом жанре, ищет иную, отвечающую новым задачам фотографическую стилистику. Ведь едва ли не самое опасное — почив на лаврах, начать повторять самого себя.

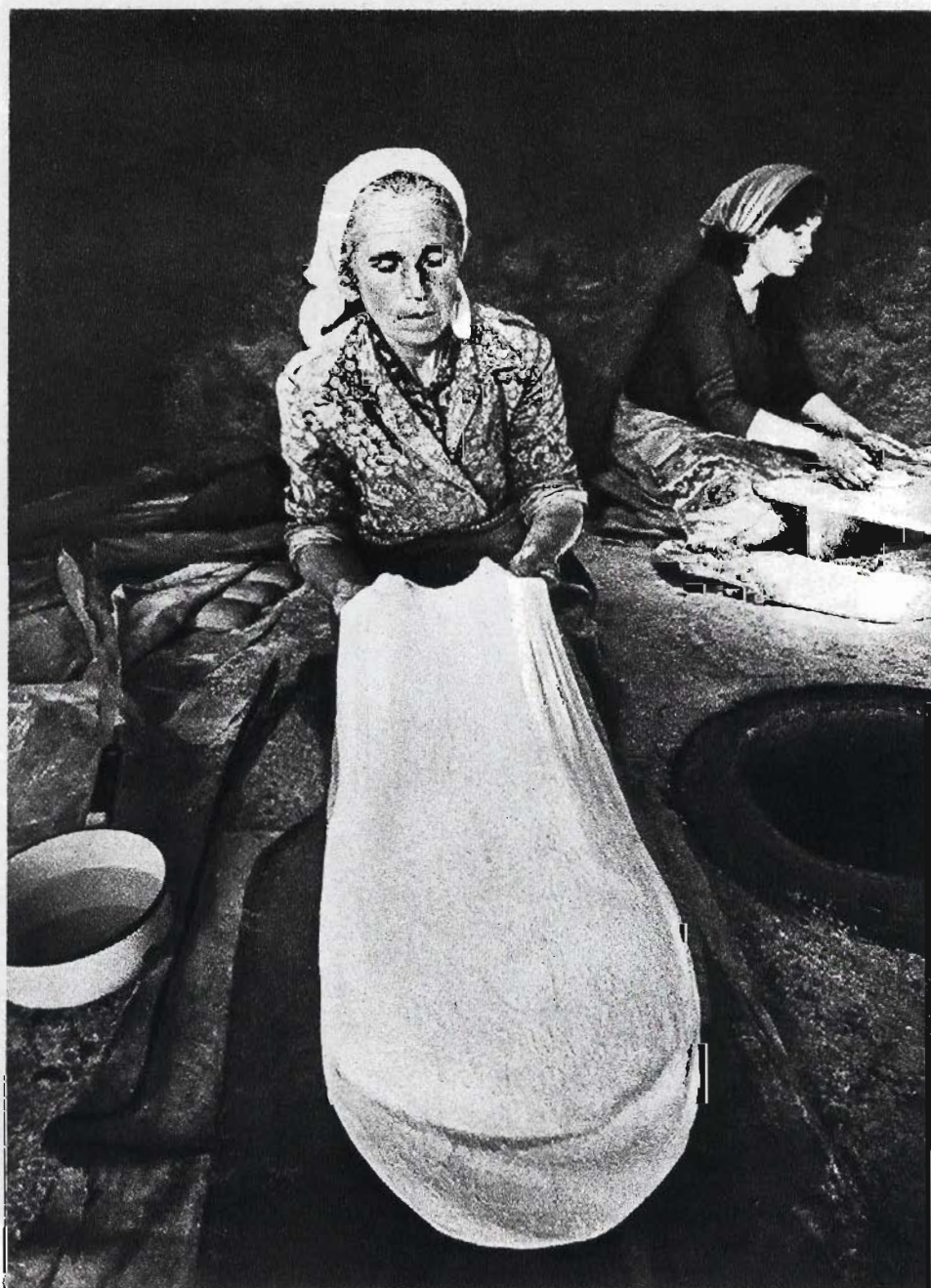
Подождем же встречи с новым, похожим и непохожим на прежнего Арутюняном.

Н. ПАРЛАШКЕВИЧ



ОПТИМИСТЫ

ЛАВАШ

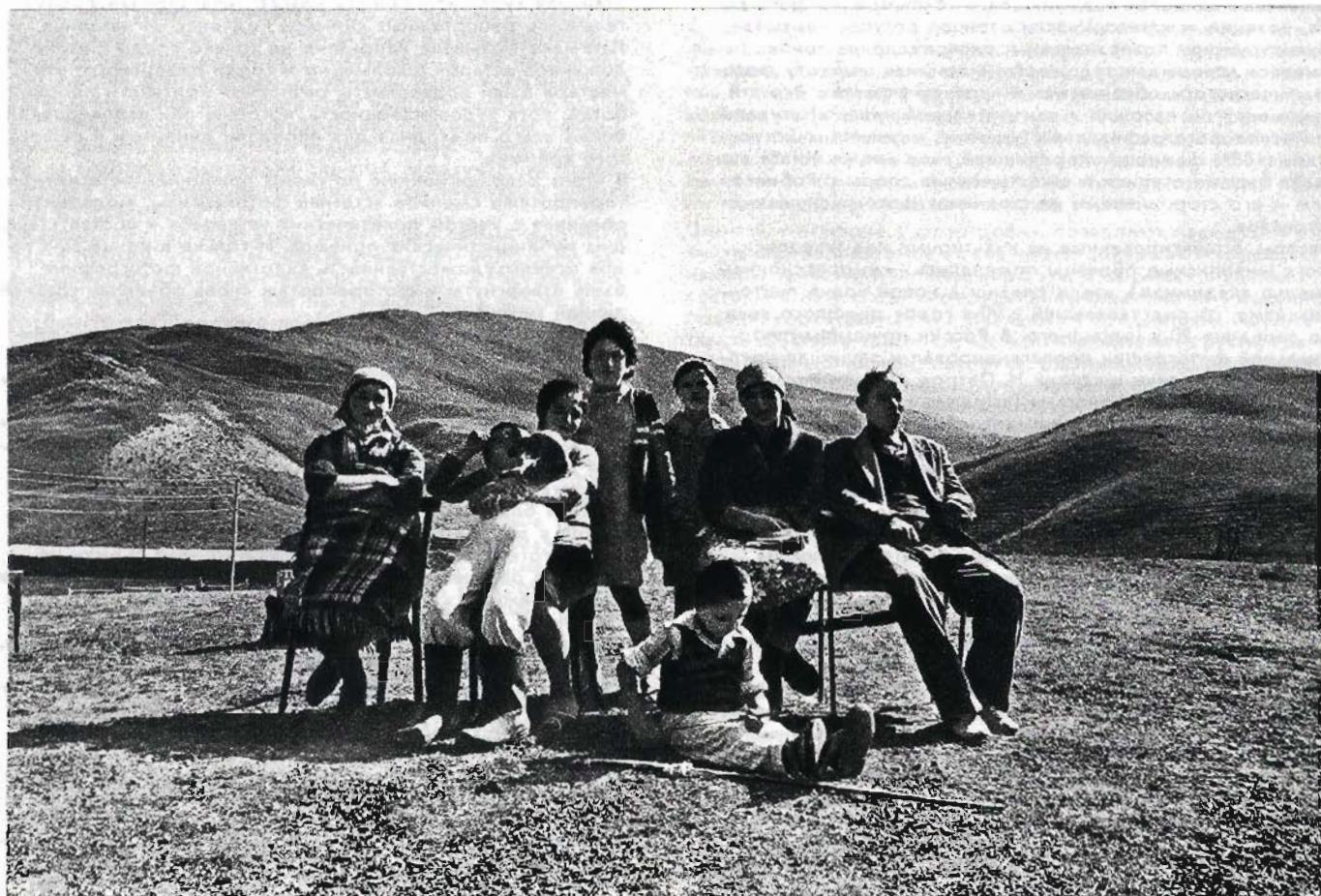




два поколения



СЕЛЬСКИЙ КОНЦЕРТ. ДВА ВЗГЛЯДА



Валерий Стигнеев Две тенденции

С первых лет существования светописы в ней обозначились две противоположные тенденции. Часть авторов трактовала снимок как картину, в полном соответствии с нормами академической живописи. Так, английский фотохудожник Г. Робинсон, творивший во второй половине прошлого века, теоретически обосновывал, что в светописы надо следовать живописным принципам. В книге «Изобразительный эффект в фотографии» (1869) он утверждал, что «художник, желающий производить картины с помощью фотоаппарата, подчиняется тем же законам, что и художник, пользующийся красками и карандашом». Иные были уверены, что незачем подменять реальную жизнь сочиненными сценами, и потому такой сочувственный отклик вызвала книга изобретателя фотозвоника Диздери «Искусство фотографии» (1862), вышедшая в Париже. Фотограф, писал Диздери, «должен стремиться к красоте, но не за счет правдивости изображения... Фотография — не живопись: у нее собственная эстетика».

Тяга к документальному отражению действительности достигла наивысшего выражения в «натуралистической фотографии». Натуралистическая — означало «соответствующая природе». Главным ее поборником был британский врач Эмерсон, исходивший из принципа, что изображение на снимке должно соответствовать зрительному восприятию мира человеком. И так как по законам физиологической оптики наше зрение самопроизвольно фокусируется на наиболее важной детали, то и в кадре следует добиваться такого же эффекта. Поэтому или фон, или передний план на фотографиях Эмерсона и его последователей оказывались несколько размытыми. Так начиналось освоение столь важной компоненты фотоязыка, как глубина резкости. Вместе с тем Эмерсон подвергал критике нарочитое позирование и требовал от авторов «свободных композиций без искусственных правил и наставлений». Он считал, что надо всегда иметь аппарат наготове, чтобы запечатлеть человека в наиболее подходящей, с точки зрения фотографа, позиции, и категорически отрицал ретушь, нарушавшую структуру поверхностей и распределение тонов. Эмерсон утверждал художественность как «чистоту фотографического изображения» и «правду сюжета». Все эти положения он изложил в замечательной книге «Натуралистическая фотография для студентов, изучающих искусство» (1889), намного опередившей свое время. Книга вызвала бурные отклики и ожесточенные споры с Робинсоном и его сторонниками на страницах фотографических журналов.

Авторы, ориентированные на культурный код живописи (хотя живописные образцы поменялись — импрессионизм сменил академизм), взяли реванш в новой волне пикториализма, господствовавшей с 90-х годов прошлого века до середины 20-х нынешнего. В России принципы пикториальной фотографии пропагандировал и защищал крупный фотохудожник и критик Н. Петров. «Педантичным фотографиям-протоколам» (выражение Петрова) он противопоставлял фотографов-художников, создающих из «сырого» материала негативов рукотворное изображение. «Всякое художественное произведение, — писал Петров, — и, следовательно, фотографический снимок, если только он претендует на звание художественного, должен отражать в себе личность его автора, то есть быть не объективным, а субъективным воспроизведением действительности». Субъективность воспроизведения понималась как работа с негативным материалом, когда авторское отношение к сюжету надлежало выразить в благородной технике печати. Позиции фотографов-пикториалистов отстаивал журнал Русского фотографического общества «Вестник фотографии», с ним вел полемику журнал «Фотограф-любитель», особенно по вопросу резкости фотографического изображения и его документальности.

Во второй половине 20-х годов началось осмысление практики набравшего силу фоторепортажа, претендующего на художественность нового типа и противостоящего принципам фотохудожников «старой школы». Программными были статьи А. Родченко в журналах «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ» с их пафосом — «Мы не видим то, что смотрим», с призывом к полному обновлению выразительных средств. Родченко ратовал за «чистую» фотографию, где недопустимо «рукотворчество» и где во весь голос звучит «музыка» новой жизни.

С другой стороны, критик Ип. Соколов основательной работой «Фотография как искусство», опубликованной в журнале «Фотограф» (1928), выразил взгляды позднего пикториализма в его русском варианте. Автор продемонстрировал, насколько далеко ушли фотохудожники от прежних представлений. По Соколову фотография по-прежнему делилась на две самостоятельные области с разными задачами и методами — документальную и художественную. Но как он их понимал?

«Документальная фотография — это факт, действительность, реальность; фиксация жизни, регистрация текущих событий. Художественная — образ, вымысел, художественно информированный факт, выразительность». И если протокольная фотография — это «жизнь, как она есть», сырой материал, бесформенность, то художественная — это оформленность, «жизнь, как она кажется», организованная и конструированная. В документальном снимке важно «что», а в художественном — «как».

Проницательны суждения Соколова о фотографичности как о специфическом качестве светописы: «Сейчас неправильно ставится проблема художественной фотографии как исключительно «живописной», расплывчатой, размытой. «Живописность», мягкость, расплывчатость — это не специфика фотоискусства, а лишь один из стилей. Специфика фотоискусства, фотографичность — это «резкость» фотоснимка, пластичность, ясность, перспективность». Ип. Соколов отмечал, что трудно установить, где кончается художественная фотография и начинается фоторепортаж, который часто стремится оформить реальный факт как можно «художественнее». Но в чем с ним трудно согласиться, так это с его противоречащим самому себе требованием «бороться против внесения методов художественной фотографии в документальную, и наоборот».

Его протагонист, критик и практик — редактор Л. Межеричер в середине 30-х годов заявлял: «Фотография, в лице лучшей части фоторепортажа и рабочего фотолюбителя, облеклась в формы активные и выразительные — формы художественные», хотя и признавал, что фоторепортаж «хотел занять одно из ведущих мест в фотоискусстве, и он его занял, хотя был технически еще слаб и в такнике владения фотографией как таковой резко уступал фотохудожникам старой школы».

Вторгаясь в толщу социального материала, фоторепортаж открывал выразительные возможности фотодокумента, осваивая художественность нового типа. Однако выразительность репортажных снимков Родченко, Игнатовича, Лангмана вызывала неприятие не только среди фотохудожников «старой школы», но и среди репортеров; эти мастера были подвергнуты разносной критике и проработке, хотя художественность, которую они исповедовали, более всего подходила для передачи динамики и пафоса того времени.

В итоге революционную по своим принципам эстетику фоторепортажа сменила эстетика фотокартинки, модернизированная с учетом политических установок и соответствующих публицистических приемов. И только в конце 50-х годов псевдохудожественность «картинной фотографии» была отвергнута, и фоторепортаж снова объявлен главной линией развития.

Теперь репортажность понималась как залог фотографического искусства — отсюда распространение методов съемки «скрытой» и «привычной» камерой, отсюда — аполитетика «решающего мгновения». Возрождая плодотворные идеи 20—30-х годов, потенциал документального творчества отстаивал историк светописы С. Морозов. Центральное место в его рассуждениях занимал тезис о том, что репортаж принес с собой новое понимание художественности и благодаря ему мы открыли эстетическое содержание в документальных кадрах. Морозов порицал авторов, тяготеющих к фоторепортажу, и считал, что съемки не являются решающим и фактическим моментом, а лишь являются решающим и фактическим моментом, а не репортажным снимком.

Проблему соотношения документальной и художественной в фототворчестве рассуждал профессор М. Каган. За основу он брал социальную функцию фотографии, которая влияет тот или иной вид фотографии, и чтобы покрыть являющуюся практику, не укладывавшуюся в старую схему, воял промежуточную область документально-художественно светописы. По Кагану всякое явление находится в состоянии развития и потому в нем есть мгновения, когда оно оказывается столь выразительным, будто сотворено на конках искусства. В такие мгновения проявляется «естественная художественность», ее-то и фиксирует художественная фотография. Кроме того, образное освоение мира осуществляется режиссурой материала, фотомонтажом переводом изображения в фотографию.

В полемике с Каганом иную концепцию выдвинул Ан. танов. С его точки зрения, сторонники «естественной

художественности» преувеличили ее роль в формировании образа, ибо красота в реальном мире и художественность снимка — не одно и то же. Образное начало, а значит, и художественность, возникают в кадре как выражение авторского замысла через реальные жизненные факты, через их отбор и компоновку. На самовыражении автора, как обязательном условии художественности, настаивали и Петров, и Соколов, но путь к нему они видели в обработке изображения, зафиксированного в негативе. Межеричер, Морозов, Вартанов, утверждая принцип авторского начала, в сущности призывали к «обработке» материала методом съемки, а Каган соединял оба подхода. Поступируя возможное обращение документа в образ, Вартанов предложил рассматривать фотографию в трех разновидностях: хроникальная фотография, фотоискусство факта и фотоискусство вымысла, противопоставляя, таким образом, художественности не документальность, а хроникальность. Предлагались и другие теоретические построения, и к этому была практическая необходимость: границы фототворчества расширялись, и различия между документальной и художественной фотографией в их прежнем, «классическом» понимании становились менее ощутимыми. И можно объяснить почему.

Если поначалу документальность в светописе воспринималась как форма фиксации, не претендующая на художественность того типа, которой обладала, скажем, живопись, а затем какое-то время документальную фотографию отождествляли с фотожурналистикой, то теперь мы знаем, что сопоставление документальности с художественностью вовсе не означает противопоставление неистинности искусству. Сегодня сплошь и рядом документальность, даже доведенная до пресловутой протокольности, сознательно используется как выразительное средство в художественных целях. Другое дело, что само понятие документальности трактуется неоднозначно: весьма широко, когда всякий снимок признается документальным, в том смысле, что сделан-то он с «оригинала», реально существовавшего или существующего в действительности. И гораздо уже, когда документальность связывают с точностью воспроизведения или с подлинностью и правдивостью снимка. Порой свойство фотографии быть документом абсолютизируются. Поучительный пример приводит режиссер Г. Франк. Как-то в командировке, в деревенском доме, хозяйка подала ему напиток, и тут вбежала девочка, ее дочка, носившаяся с подружкой на лужайке. Мать налила ей тарелку супа, и та стала быстро есть, чтобы поскорее вернуться к игре. Что-то было в этой девочке, залитой золотистым светом, — казалось, в ней явился образ детства, и Франк сделал снимок. Каково же было его удивление, когда на фотографии вышло совсем не то, что он ожидал, — как будто кадр сделан во времена чеховского Ваньки Жукова. Фон вышел мрачным, крепкая веселая хохотунья выглядела сиротой, а излучавший тепло до бела выскобленный стол смотрелся признаком нищеты. Что же случилось?

Создающий гнетущую атмосферу мрачноватый фон получился потому, что зеленые стены при контрольном освещении почти не подцветывали на пленку, а стол потерял привлекательность, так как на снимке видны только его грубые торцы. Торопясь поесть, девочка присела у самого края и слишком нагнулась над тарелкой — отсюда впечатление робости и приниженности. Даже незначительные детали — складки платья, разметающиеся соломенные волосы, босая ножка под столом — обрели в этом контексте иной смысловой оттенок. И в сочетании со световым рисунком, характерным для старой живописи, все это породило атмосферу далекого прошлого. Конкретный материал воспротивился авторскому замыслу. А могло быть иначе, употреби автор подсветку, возьми повыше точку съемки или попроси переставить тарелку — да мало ли что может сделать фотограф, прежде чем разрешит конфликт своего образного представления с натурой. Так можно ли назвать такой снимок документальным? Только с известными оговорками.

Пожалуй, оппозиция документальное — художественное и ее модификации сегодня оказываются малопродуктивными. Гораздо большее значение имеют стиль, подход или направление творчества. Американский исследователь Б. Ньюхолл в своей капитальной «Истории фотографии» выделил четыре направления, занимающих господствующее положение и определяющих лицо современной фотографии.

1. «Чистая» фотография, разработанная как эстетический подход Стиглицем, Стендом, Уэстоном, Адамсом. Она опирается на способность камеры детально и точно фиксировать изображение в кадре с передачей всего богатства фактур, предоставляя автору возможность творчески раскрыть образы природы и человека. Большей частью автор предвидит конечный результат, и используемая им

техника служит для реализации изображения в высококачественном отпечатке без вмешательства в структуру снимка.

2. Экспериментальное направление — поиск всеми средствами фотографии способов для организации формы как таковой. Пионерами здесь нужно назвать Л. Моголи-Надя, Ман Рея, М. Уайта. Используется вмешательство в ход фотографического процесса на стадии фотопечати (сложные приемы печати) и даже при акте фиксации — в одноступенчатом процессе на планке типа «Полароид»; применяются негативное изображение, фотограмма, искусственное сужение шкалы тоналностей, маскирование, различные приемы монтажа. Объект изображения не существует и может быть искажен до неузнаваемости. Нередко автор не предвидит конечный результат, а получает его в силу случайного стечения разных факторов. Новые спорные формы и пространственные решения в готовых изображениях воспринимаются в контексте современных веяний в изобразительном искусстве, и неслучайно такие работы занимают место на пограничной с традиционной светописью территории.

3. Документальный подход основан на желании рассказать о жизни людей, установить между ними визуальное общение, представить беспристрастные свидетельства о происходящих событиях и информировать общество обо всем на свете честно, точно и убедительно. Объект изображения имеет первостепенное значение, а полученный фотографом отпечаток рассматривается не как окончательный результат, но лишь как промежуточный шаг на пути к полиграфической репродукции, помещенной на печатной странице.

Документальный подход вовсе не отрицает использования той выразительности, которую связывают с традиционной художественной фотографией, и его нельзя отождествлять с хроникальной установкой. Здесь все выразительные средства поставлены на службу одной задаче: максимально ярко и полно рассказать о предмете. Но как бы ни был прекрасен документальный снимок, он, как правило, не обретает самостоятельной ценности, пока не привязан к конкретному пространственному или временному контексту (то есть документирован словом) или не сопоставлен с чем-то знакомым читателю-зрителю. Поэтому получают такое распространение серии снимков, где глубокое уважение к факту сочетается с желанием активно осмыслить представленный на них мир.

4. Последнее направление составляют символические или метафорические фотографии, которые Стиглиц предложил называть «эквивалентами». Предмет вполне узнаваем на них, однако сам он служит лишь отправным моментом восприятия, ибо содержание снимка обусловлено видением автора и тем смыслом, который он вкладывал в изображение. Стиглиц снимал свою знаменитую серию «Облака» не потому, что это были облака, но потому, что через них он мог выразить свою философию жизни.

Символ, метафора в фотографии позволяют передавать визуально неосознаваемое содержание, совершая с помощью камеры таинственные метаморфозы и выражая в снимках состояния неясные и неопределенные, однако не имеющие прямой соотносимости с реальными предметами. Предметы становятся в таком случае «эквивалентами» грусти, тревоги, меланхолии или, напротив, беспричинного ликования и радости. Таким образом, «эквивалент» тесно связан с объектом и одновременно оторван от него, трансформирован в некое новое событие-состояние, содержание которого определено автором. Прочтешь этот обнаруженный фотографом смысл не всегда легко, зато знаешь «правильные игры», принятый язык фотографических инскажений. Выдвинутые Ньюхоллом подходы ни в коем случае не отделены непроницаемыми границами, и сторонники одного с пользой черпают для себя из другого. Многие фотографы, как тот же Стиглиц, будучи сторонниками «чистой» фотографии, временами работали в иных направлениях. Но важно другое. По своим исходным принципам прямой и документальный подходы, так же как экспериментальный и символический, близки друг к другу. И это позволяет объединять их (так поступает, например, З. Кракауэр) в две тенденции, действующие на протяжении всей истории светописы: реалистическую, идеал которой — отобразить реальность в формах самой реальности, и формо-творческую, с задачей преобразовать на снимке видимый мир в соответствии с воображением автора.

Приверженцы формо-творческого направления подчеркивают, что реальностью следует пренебречь ради художественности. Фотографы-реалисты ищут художественность, оставляя реальный материал нетронутым и прозрачным. Так сквозь диалектику реалистического и формо-творческого мерцают прежние сопряжения документального и художественного.

Продолжаем конкурс
«12 тем».

Вниманию читателей
предлагаются 12 конкурс-
ных тем будущего,
1990 года. По традиции
в каждом номере «СФ»
будут публиковаться наи-
более интересные из по-
ступивших снимков и оп-
ределяться победители.
Приз — книга по фотогра-
фии.

Январь. «Событие!!!»
Срок присылки снимков
в редакцию «СФ» (учиты-
вая трехмесячный произ-
водственный цикл) — до
15 сентября 1989 года.

Февраль. «Кухня» — до
15 октября.

Март. «Любовь» — до
15 ноября.

Апрель. «Чудо из чу-
дес» — до 15 декабря.

Май. «Руки» — до 15 ян-
варя 1990 года.

Июнь. — «Дверь» — до
15 февраля.

Июль. «Снимок на облож-
ку» (Ваш вариант оформ-
ления 1-й обложки
«СФ») — до 15 марта.

Август. «Ракурс» — до
15 апреля.

Сентябрь. «Акт» — до
15 мая.

Октябрь. «Ветер» — до
15 июня.

Ноябрь. «Часы» — до
15 июля.

Декабрь. «Кто больше!»
(как можно больше тем
этого года в одном сним-
ке) — до 15 августа.
Формат снимков (черно-
белых) 18×24 или
24×30 см. На конверте
следует указать тему кон-
курса.
Ждем ваших снимков!

Девиз — демократия

В Йошкар-Оле демонстри-
ровалась «Первая демокра-
тическая выставка фотогра-
фии», посвященная респуб-
ликанской конференции
фотографов по созданию
Общества фотоискусства
Марийской АССР.
Принцип организации этой
выставки был прост: каж-
дый автор приносил свои
работы и вывешивал их,
минуя художественный со-
вет и прочие препоны. Тут
и обнаруживалась свежесть
и непосредственность твор-
ческих контактов фотогра-
фов.
Выставка открылась в сало-
не Общества фотоискус-
ства. Здесь, после значи-
тельной переделки, произ-
веденной руками фотолю-
бителей, два выставочных
зала, фотолаборатория.
На демократической вы-
ставке впервые широко
представили свои работы
фотолюбители сельских
районов. В общей слож-
ности было показано 150
снимков трех десятков ав-
торов. Надеемся, что скоро
Общество приобретет юри-
дическую самостоятель-
ность и станет значительным
культурным центром рес-
публики.
Сегодня усилия членов
Общества направлены на
подготовку к Всероссийской
аналитической выставке.

О. МОСКВИН

«Мир — детям!»

Евпаторийский фотоклуб
«Надежда» проводит тра-
диционную выставку
«Мир — детям!», участво-
вать в которой могут фото-
любители любого возрас-
та. Работы будут рассмат-
риваться по двум категори-
ям: 1) детство и все, свя-
занное с ним; 2) свободная
тема.
Количество снимков не ог-
раничивается. Размер фото-
графий — 30×40 см. Рабо-
ты, отобранные на выстав-
ку, остаются для экспони-
рования в здравницах горо-
да-курорта. Остальные —
возвращаются авторам до
января 1990 года.
Жюри состоит в ноябре
1989 года; выставка прой-
дет с мая по сентябрь
1990 года; возврат фотогра-
фий — в октябре — ноябре.
Каждый участник выставки
«Мир — детям!» получит ка-
талог, афишу, значок.

Работы следует высылать до
31 октября 1989 года по
адресу: 334320, Евпатория,
улица Революции, 52, Дво-
рец культуры, фотоклуб
«Надежда».

«Мемориал»

Днепропетровский истори-
ческий музей им. Д. И. Явор-
ницкого, Дом ученых, фо-
токлуб «Днепр» обращают-
ся к фотолюбителям и фо-
тографам-профессионалам,
а также к пострадавшим от
репрессий 30—50-х годов,
к их детям и внукам с
просьбой принять участие
в создании фотолетописи
«Жертвы сталинизма».
Просим прислать фотогра-
фии любого размера и ка-
чества: хроникально-доку-
ментальные свидетельства
тех лет, а также современ-
ные документальные и ху-
жественные фотопроизведе-
ния на тему «Мемориал».
Межреспубликанская фо-
товыставка «Мемориал» ста-
нет передвижной. Ее участ-
никам будут вручены афи-
ша и буклет. Не вошедшие
в экспозицию работы будут
возвращены. Снимки долж-
ны быть направлены до
1 октября 1989 года по ад-
ресу: 320027, Днепропет-
ровск, ул. Куйбышева, 2,
Дом ученых, фотоклуб
«Днепр».

Новая премия

По инициативе фотокруж-
ка «0» в Эстонии стали при-
суждать годовую премию
по литературным произве-
дениям о фотографии. Ею
поощряются люди, зани-
мающиеся фотокритикой,
фототеорией, пишущие о
фотографии в эстонской
прессе. В каждом году пре-
мию выдает разный фото-
коллектив Эстонии, прини-
мая во внимание все фото-
публикации в республике
за прошлый год.
Первым решил судьбу пре-
мии фотокружок «0», его
лауреатом стал молодой ав-
тор Пётр Линнап. Неус-
танно пишет он об истории
фотографии, рецензирует
выставки, и все собравшие-
ся в летний лагерь эстон-
ских фотоклубов приняли
это решение с одобрением.
Деньги — 400 рублей фото-
кружок «0» «заработал»
прямо в лагере, организо-
вав там фотоаукцион. В сле-
дующем году «хозяином»
премии будет Таллиннский
фотоклуб.

П. ТООМИНГ

Страна байкальская

Владимир Кучеров — из дале-
кого Улан-Удэ, города с хорошим
фотографическими традициями.
Толчком к развитию светопи-
сательства в этом регионе послужили меж-
ные выставки, которые устраи-
вались в 60—70-е годы в столи-
це Бурятии. Сейчас здесь фото-
любители, может быть, не тако-
во востановлено, но традиции жи-
вотны хочется надеяться, сохранят-
ся и упрочатся.

Одна из таких традиций — по-
стоянное внимание к пейзажной
фотографии. Это объяснимо.
С одной стороны, богатая при-
рода края, щедрая на красоты,
новейшие и на эпическую, и на
эпическую. И с другой — тревожа-
щая экологическая обстановка, по-
жары Байкала, что, конечно,
ставит фотографов, запечатле-
вая сибирскую природу, обр-
таем образом внимание зри-
телей, поклонников фотогра-
фии на необходимость поддержа-
ния климатической стабильности,
бережного отношения к земле,
воде этих уникальных мест.
Среди таких, прямо скажем,
любителей пейзажной фотогра-
фии-художников — Владимир
Кучеров.

Имя это всеобщему зрителю
недостаточно известно, хотя
и автор нескольких фотоальбо-
мов, посвященных Забайкалью. Вы-
сказывается то, что Владимир
почти не участвует в круп-
ных выставках, конкурсах...
Владимир Кучеров снимает,
скажем, в двух манерах. Ши-
роко, просторно, панорамно (на-
спросит он много работает на
роль «Горизонт») и фрагмент-
ными, пастельными красками, аквар-
ельными мазками, внимательно
вглядываясь в детали окру-
жающей природы. Хочется наде-
яться, что из слайдов Кучерова в бу-
дущем не составят альбом под
названием «Осталось только на-
фотографировать».

П. ВЛАДИМИРОВ

В № 4 «Советского фото» с-
бачно указана фамилия авто-
ра снимка на первой обложке.
является Евгений Калищук (С-
я). Редакция приносит авто-
ру свои извинения.



ФОТО **БЛАДИМИРА КУЧЕРОВА**





ФОТО ВЛАДИМИРА КУЧЕРОВА



ФОТО ВЛАДИМИРА КУЧЕРОВА

Перестройка и фотоклубы

ЗАОЧНЫЙ «КРУГЛЫЙ СТОЛ»

Редакция «Советского фото» направила в фотоклубы страны анкету с просьбой ответить на следующие вопросы, касающиеся проблем фотоклубного движения:

1. Сказался ли общий климат перестройки и гласности в стране на работе фотоклуба?
 2. Какие проблемы в работе клуба?
 3. Согласны ли вы с утверждением, что фотоклубное движение испытывает кризис?
 4. Отношения клуба с местной прессой.
 5. Ваши планы на будущее.
- В этом номере мы начинаем публикацию ответов, которые печатаем с некоторыми сокращениями.

Е. Хмелевцев, председатель правления народного фотоклуба «Экспресс» (Воронеж):

1. Как раньше, так и теперь наш клуб никому не нужен, кроме его членов. Климат перестройки мы пока еще не ощутили.
2. Клуб занимается в подвальном помещении, которое неоднократно заливало. Нет лаборатории и выставочного зала. Из-за этого затруднен обмен экспозициями с другими фотографическими коллективами страны. Десять лет назад клубу присвоено звание народного, а положенной второй штатной должности не было и нет. Нет регулярного финансирования и материального обеспечения.

3. За 25 лет своего существования наш клуб все время испытывал трудности. Тем не менее в 60—70-е годы фотоискусству в центре и на местах уделялось гораздо больше внимания. Теперь все жидется на голом энтузиазме. Кризис явно налицо.

4. Как ни странно, работы членов клуба чаще появляются в центральной прессе, нежели в местной.
5. Готовим выставки к 150-летию фотографии, собираем материалы по истории фотографии в Воронежской области.

Л. Тарнопольский, председатель народного фотоклуба «Полесье» (Гомель):

1. Перестройка и гласность на работе нашего клуба никак не отразились. Разговоров и обещаний много, а практической помощи нет.

2. Главная трудность — отсутствие хороших фотоматериалов для выставок. Сказалась деятельность кооперативов, в которые ушли способные фотографы лишь для того, чтобы «зашибать» деньги.

3. Да, согласен.
4. Отношений с прессой никаких. Но виноваты мы сами.

5. Наши планы — развивать деятельность гомельского фотографического общества, которое возьмет под свое крыло городской и областные фотоклубы.

Ю. Шпагин, председатель фотоклуба «Волга» (Горький):

1. Да. Стало возможным выставлять то, что раньше снимали со стендов. У нас Союз журналистов организовал выставку «Остро-социальная фотография». На мой вопрос, что давать, получил ответ: все, что раньше запрещали.

2. Административная нагрузка требует хозрасчета и самоокупаемости, но творчество и хозрасчет несовместимы.

3. Согласен. Причина: определенный творческий застой в фотографии вообще. Частично спасает обращение к ранее запретным темам. Сыграл свою роль и низкий уровень фотокритики.

4. Раньше мы не шли на контакт с прессой. Сейчас налаживаем связи с «Ленинской сменой».

М. Герасимов, председатель фотоклуба «Надежда» (Евпатория):

1. Сказался как на работе клуба, так и городского Дома культуры, при котором мы работаем. Вопросы стали решаться легче и быстрее.

2. Плохо поставлена централизованная поставка фотоматериалов и химикатов. Особенно цветных. Притом качество их заметно ухудшилось по сравнению с 70-ми годами. Нет у нас выставочного зала, приходится выставляться в фойе кинотеатров. Это обидно, потому что возможность показать ведущих советских и зарубежных мастеров жителям и гостям города (а летом в Евпатории отдыхает 1,5 миллиона человек) у нас есть. Правда, в этом году должны начать строить центр досуга, где планируется выделить для нас выставочный зал.

3. Я не согласен. По-моему, о кризисе говорят те, кто стал меньше работать.

4. С прессой отношения самые доброжелательные. Наши материалы охотно печатают, и мы по мере сил оказываем редакциям свою помощь.

5. В планах — провести на должном уровне 3-ю межклубную выставку «Мир — детям!» в мае 1990 года и отпраздновать 10-летие фотоклуба.

М. Минюк, руководитель фотостудии «Кубань» (Краснодар):

1. Перестройки не заметно. Гласность — да, есть. Нам разрешают экспонировать практически все работы, одобренные художественным клубом.

2. Не так давно руководство КНМЦ заставляло нас проводить выставки-продажи. Но из этого ничего не вышло. В отместку нам не подписывали документы на заказ афиш для фотовыставок. Пришлось писать в газету, выступать по радио. Обратились и в крайком КПСС. Помогло. Но вообще отношение к клубу со стороны методического центра равнодушное. Помещение у нас очень маленькое, к тому же на ремонтировалось 8 лет. Очень слабое снабжение фотоматериалами (на год 4 пачки бумаги по 100 листов). То, что клуб относится к системе профсоюзов, оказывается, невыгодно. Так, например, фотоклуб «ЗИП» (по линии Министерства культуры) получает на год 7 тысяч рублей, в семь раз больше, чем мы. Все эти трудности объясняются просто: клуб не дает доходов, откуда такое отношение.

3. Согласна. Но выход из кризиса не в том, чтобы зарабатывать деньги. Это окончательно добьет фотоклубы.

4. Отношение прессы, телевидения, радио к нам самое хорошее. Практически о всех наших выставках сообщается. Учитывая бедность клуба, редакции газет дают объявления о предстоящих выставках в виде статей с фотографиями, чтобы мы не платили за объявления.

5. Планы на будущее строить сложно, не имея выставочного зала. Собираемся проводить открытые конкурсы для фотолюбителей города, хотели бы проводить семинары, встречи с фотомастерами, художниками, обучать любителей специальным приемам печати... Но где? На какие деньги?

А. Лытин, председатель фотоклуба «Могилев»:

- 1—2. Фотоклуб «Могилев» существует три года, то есть он ровесник перестройки. Само создание клуба обязано переменам в общественной жизни. Основа клуба —

это бывшие члены распушенной в свое время «Радуги». Мы пытаемся восстановить достигнутое «Радугой», в том числе: авторитет в фотомире, интерес могилевчан к фотографии.

Перестройка коснулась в первую очередь цензорских функций обллита. «Проходимость» работ сейчас явно больше, чем год или два назад. Но, к сожалению, и сейчас, чтобы провести выставку, необходимо утвердить ее в массе инстанций, начиная с директора МДСТ облсовпрофа и кончая обкомом партии. Их цензорскую роль пока никто не отменял, а они от нее отказываться не собираются. Время, необходимое для прохождения выставки по всем уровням, может достигать года.

Поразительно безразличное отношение руководства города к творческой фотографии и нуждам фотоклуба. Основной преградой для расширения нашей деятельности является отсутствие клубного помещения. Три года местом наших сборов служит кабинет зам. директора МДСТ (5×3 м²), что создает неудобство для всех. Но решить проблему руководство не в состоянии.

3. Если исходить из нашего опыта и информации с других мест, можно утверждать, что кризис имеет место. К нему привело единообразие форм работы различных клубов, дефицит настоящих лидеров, имеющих собственные нетрадиционные идеи, давление сверху. Интересно проанализировать с этой точки зрения и двойное руководство клубным движением: с одной стороны, профсоюзами, с другой — Минкультуры. Конечно же, необходимо менять и разнообразить формы работы. Они не должны, не могут быть одинаковыми в разных клубах, разных регионах, в разные времена.

4. Какие-либо публикации о творчестве могилевских фотохудожников появляются редко и носят случайный характер. Особого интереса к работе фотоклуба и художественной фотографии не проявляют ни редакции газет, ни Союз журналистов. Правда, каких-то конкретных шагов к «наведению мостов» не делалось и с нашей стороны. Надеюсь, положение будет меняться с приходом в редакцию «Могилевской правды» члена клуба Ирины Савосиной.

5. Наши перспективные планы — это, прежде всего, помещение для клуба и выставочный зал. Шаги клуба в этом направлении дали некоторые результаты: молодежный жилищный комплекс, реконструирующийся старые дома в центре города, выделяет для клуба небольшое помещение. Существует и предварительная договоренность с городской картинной галереей об использовании одного из залов для постоянно действующей фотоэкспозиции.

Ближайшие планы — это мероприятия «Года фотографии». Уже проведены три выставки: областная, персональная — Павла Тишковского и совместная — членов клуба А. Литина и И. Савосиной. Планируем выставку работ «Фотоклуба-73» из города Губен (ГДР), с которым поддерживаем дружеские связи, персональную выставку Зиновия Шегельмана. Проведем несколько выставок известных фотохудожников страны. Скоро в Кохтла-Ярве Эстонской ССР будут организованы «Дни могилевской фотографии».

«Рынок, сервис, дефицит»



Н. УШАКОВ
(КУРГАН)
ДЕФИЦИТ

Что и говорить, актуальная тема. Все мы прекрасно знаем — уже в зубах навязло, — что наша сфера обслуживания оставляет желать... Поэтому конкурсная почта не удивила нас обилием сатирических сюжетов. Следовало ожидать. Тут уж не скажешь вслед за поэтом: «У советских собственная гордость». Нет, смотреть свысока на буржуев никак не получается.

Радует то, что авторы снимков в большинстве своем не смакуют недостатки и в то же время не делают вид, будто они ко всему этому отношения не имеют. Снимки — с болью за то, что имеем.

Первая премия на этот раз присуждена единогласно. И хотя зафиксированная ситуация не из уникальных, но снята она на редкость фотографично.



В. СПАНЧИНЦЕВ
(ЧИТА)
МЕНЯЕМ...

Ю. ФЕДОТОВ
(КАЗАНЬ)
НЕ ПРОХОДИТЕ МИМО

А. СТЕПАНЕНКО
(МОСКВА)
РАЗ В НЕДЕЛЮ

К. ЛИНКВИЧЮС
(КАПСУКАС)
ЛОВЕЗЛО!

А. ДОБРЫНИН
(МОСКВА)
РЫНОК

Альтерфото Михаила Французова



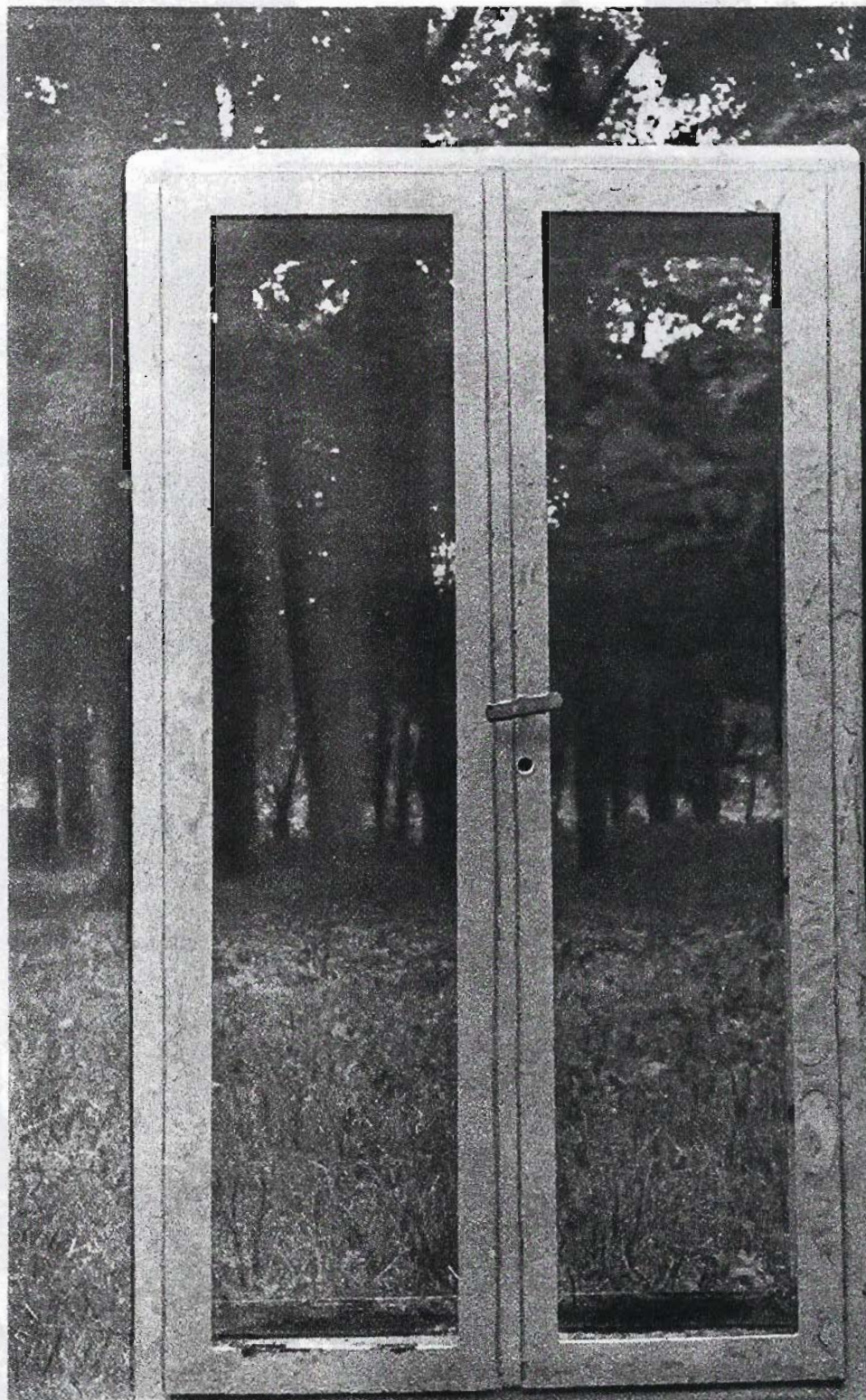
М. ФРАНЦУЗОВ

Скажите, возможен ли серьезный разбор снимков с такой условной тематикой, как «состояние», «действие», «рефлексия»? Однако на обсуждении выставки Михаила Французова в творческой фотомастерской «Призма» (Киев) тем для разговора хватило на три часа, и страсти разгорелись нешуточные. Основными вопросами были: зачем это все? нужна ли «эстетика антиэстетичного»? и, наконец — где здесь фотография? Дальнейшие аналитические упражнения — попытка ответить на эти вопросы по существу. Но прежде — небольшая инвентаризация того, что на снимках.

Снимки-состояния кроме поверхностной экзотичности обладают притягательной силой открытий: фотографии запечатлели духовные движения, которые зачастую лежат вне сферы нашего сознательного контроля, не фиксируются. «Утонченность» на грани самомиронии. Но, совершив известное усилие, зритель ощущает что-то вроде ложной памяти: «если я и не испытывал подобного, то вполне мог бы...»

Снимки-действия не содержат в себе бытовую сюжетность. Они часто нелепы с прагматической точки зрения, но создают направленную интеллектуальную и эмоциональную атмосферу в системе «автор — зрители — участники». Снимки такого рода обязательно серийны. Они отражают фазы развития действия, но и содержат в себе элемент неразгаданности, чем, возможно, и привлекают зрителя, невольно вовлекаемого в игру с произвольными правилами.

Иной род усилий зрителю приходится совершать, когда он пытается прочесть авторское сообщение в снимках, содержащих условность. Первое впечатление: эпатаж парадоксальностью, «бряцанье интеллектом». Но сама условность, как содержание, растворена почти во всех фотографиях. Условно само изображение на уровне фактуры: подрисовки, нарочитое зерно и нерезкость, выбеливание и т. д. Драматизм и условность тональных решений, неожиданные сопоставления про-



ОКНО

порций и фактур, «стирание» сюжетно значимых элементов композиции — вот действие условности на внутреннюю форму работ.

Но значительно интереснее подчеркивание условности привычного восприятия. Время, отраженное в этих снимках, растягивается, сжимается, делает паузы и даже меняет свою размерность...

И «фотоимпрессионизм», и анилиновый китч, и пост-модернизм, и соц-арт без усилия можно найти в многочисленных рефлексивных сериях М. Французова.

Отличительной особенностью их является отчетливая герметичность. И дело не в ограниченном круге моделей, и даже не в упаковке отдельных персонажей в целлофан, но в изначальной позиции. Все, что на снимках, — материализация внутреннего мира, альтерэго (второе я) автора.

Здесь уместна аналогия с мыслящим океаном Станислава Лема.

Солярис польского фантаста извлекал из сознания пришельцев их внутренний мир и материализовал его своим энергетическим полем, рождая фантомы их сознания, нисколько не заботясь

о нравственности самого факта вторичного существования теней прошлого. В нашем же случае — «поле образов» окружающей

действительности, «тени настоящего». Такая гипотеза позволяет объяснить многие характерные свойства снимков: отстраненность образов, назойливую замкнутость

и часто — иллюзорность изображений и, наконец, их оторванность от угрюмого прагматизма.

Фотографии М. Французова не грозят зрителю, не проповедают, не развенчивают. Они лишь дразнят, побуждают совершить усилие.

В своей раскрепощенной обнаженности, самогармоничности они существуют, реализуя право на индивидуальность, суверенность мышления и восприятия, на терпимость к непривычному, ко всему,

что существует. Единственное, что отрицают эти снимки, — догматизм в подходе к человеческим потребностям и духовным поискам, к человеческой личности.

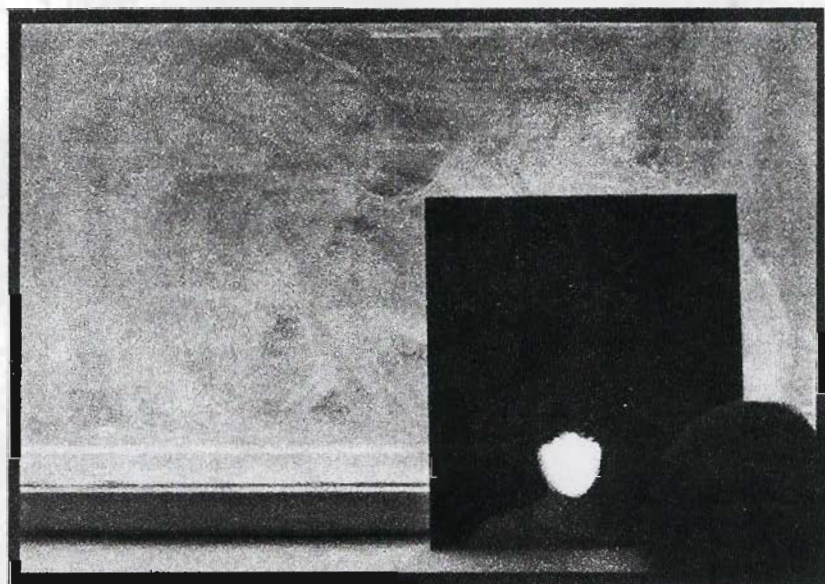
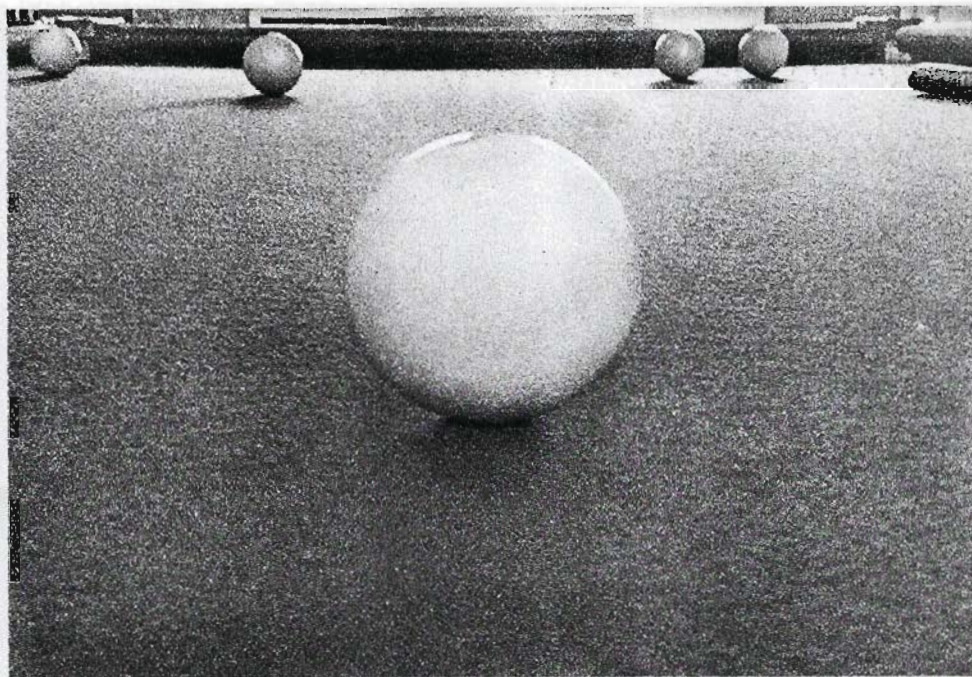
Узнавание зрителями собственных состояний в этом иллюзорном мире подтверждает существование часто подавляемой потребности выхода за пределы привычного чувствования, мышления.

Таким представляется ответ на вопрос «зачем это нужно?» Французов сделал свой выбор, не навязывая его окружающим.

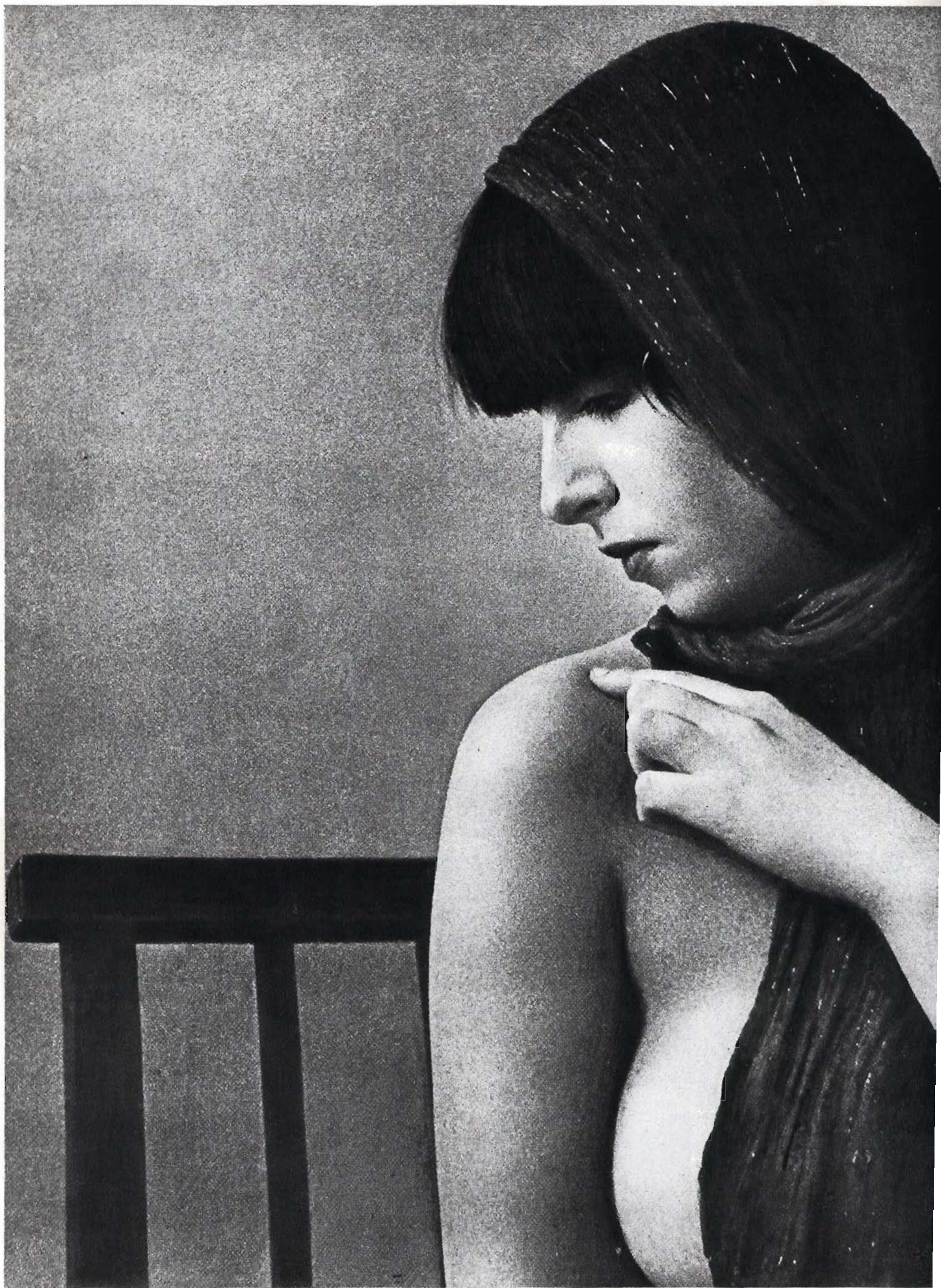
Что же касается того, фотография ли это? — нет, не фотография, если искать в снимке прото-

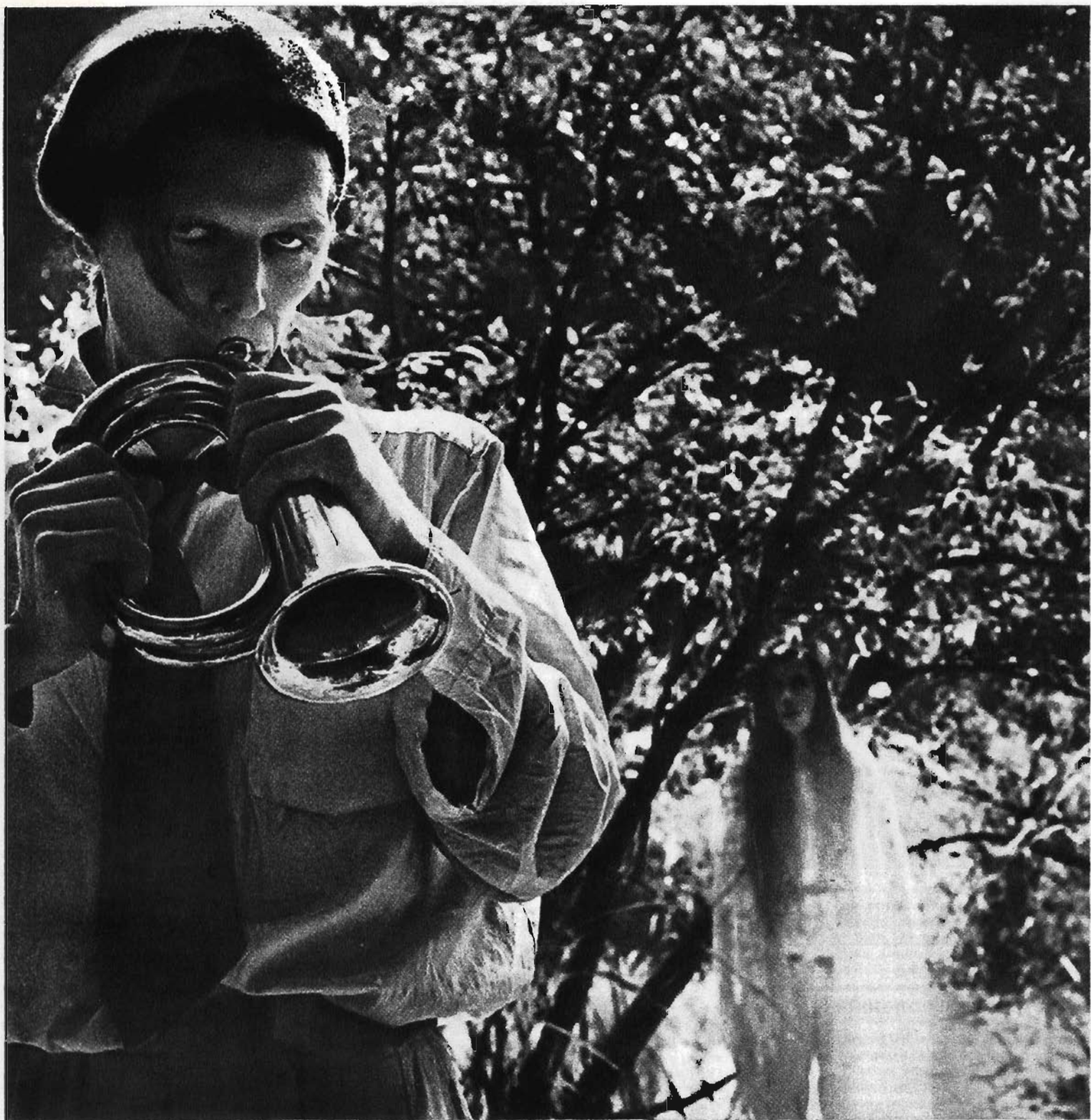
кольную достоверность. Но это — несомненно, фотография, если искать в изображении, созданном единоборством света и тьмы, отражение времени и духовных обстоятельств, его породивших.

А. ЛЕВИТСКИЙ



лишний
лицо
белый халат





ТРУБАЧ

ФОТОЮНИОР

ФОТОКОНКУРС «НАШ ДОМ»



ИГОРЬ ГАДАЛОВ, 16 ЛЕТ
(ОРЕХОВО-ЗУЕВО)
СЕМЬЯ



АЛЕКСАНДР ГУЛЕВИЧ, 13 ЛЕТ
(ДЗЕРЖИНСК)
ПОДАРОК

«ФОТОЮНИОРУ» ПИШУТ...

«Где грань дозволенного?»

«Здравствуйте, уважаемая редакция! Мы вас очень просим напечатать и прокомментировать наше письмо.

Речь пойдет об одной фотографии. Азартный спортивный поединок двух девочек-дзюдоисток на пляже в тот момент, когда одна подняла другую в воздух и вот-вот бросит на песок. Тоненькое стройное тело ее напряжено до предела. Другая девочка несколько растеряна — ноги оторваны от земли, опоры нет, сейчас она будет брошена на лопатки. Но тренированные мускулы уже подготовились — все нацелено на то, чтобы успеть перевернуться в воздухе за доли секунды и встать на ноги. Золотисто-бронзовые фигуры девочек на голубом фоне неба смотрятся эффектно. Легкое белое облачко оказалось как нельзя кстати — оно усиливает впечатление чистоты и прозрачности.

Мы — авторы фотографии — были уверены в ее успехе на нашей школьной выставке. Так оно и вышло. Все ребята говорили, что нам удалось показать красоту и гармоничность человеческого тела. Нас засыпали вопросами о технике съемки, печати. Мы не

успевали отвечать и были на седьмом небе от счастья. Но вот открылась дверь и вошла классная руководительница. Она подошла к стенду, долго стояла молча, а затем, ткнув в снимок пальцем, сердито спросила, кто повесил сюда «это безобразие»? Потом сорвала фотографию и велела нам идти за ней. Мы были поражены. Все остальные ошеломленно молчали. Нас привели в кабинет завуча, и что там началось! Ругали, стыдили и срамили. Утверждали, что это «чистейшей воды порнография». Вот так закончился праздник. Руки нам здорово «отбили».

Поймите нас правильно. Мы ни на кого не жалуемся, не просим защиты. Мы просто с вашей помощью хотим разобраться, понять, а может, мы действительно чего-то недопонимаем и перешли грань дозволенного? Так где же эта грань между красотой тела и эротикой? Как, не умаляя красоты, не дойти до эротики? Неужели мы дошли, действительно, до бесстыдства? Если это так, то мы утопим свои фотоаппараты в речке. Нам бы очень хотелось прислать вам эту злополучную фотографию, чтобы вы сами ее посмотрели, но, простите, нас вынудили дать частное слово, что эту «срамоту» мы никогда никому и нигде не покажем. Требовали даже унич-

тожить и негатив, и отпечатки, но... не поднялась.

С уважением, Саша и Рита, сестры. Простите, что не подписываемся по-иначе нас со свету сживут».

От редакции

Это тот случай, когда письмо хоть и анонимное, без указания фамилий, адреса и без того злополучного снимка, не дает ответа по существу проблемы. Разрешение ее, по-видимому, в слес и трезвой оценке подобных сюжетов со стороны как организаторов выставок, так и их зрителей.

А то, что Саша и Рита не хотят, как пишут в письме, «дойти до эротики» — гарантия того, что так и будет, почти для съемки эротических сюжетов не прежде всего, желание их запечатлеть. Кстати, эротику, в отличие от порнографии, никто законом не запрещал. Другой вопрос — красота и пошлость. Здесь все зависит от вкуса, такта, воспитания. Можно объективную натуру снять целомудренно, как обычную житейскую ситуацию, так и сделать ясно: снимал человек или некий, или безнравственный. Так что топить «Зениты» не надо. Они пригодятся.

Замысел и воплощение

ШКОЛА ГАЛИНЫ ЛУКЬЯНОВОЙ

6. Возможен ли замысел в съемке жанра?

Как рыболовы любят рассказывать о своих несбывшихся рыбацких удачах: «Вот была рыбина! Жалко, упустил!..», так и фотографы — о неудавшихся кадрах: «Вот был момент! Жалко, не успел...» Обычно речь идет о какой-либо сценке из жизни, то есть о жанре.

В словаре мы читаем: «Жанр — определенный род художественного произведения». В изобразительном искусстве известны жанры портрета, пейзажа, натюрморта и др. И, кроме того, «жанром» называется изображение бытовых сцен.

В наших беседах мы рассматриваем фотографию под углом «замысел и воплощение». Спрашивается, о каком замысле может идти речь в случае съемки жанра? Ведь сценка из жизни интересна лишь тогда, когда она не придумана, когда она правдива...

Я знала одного фотолюбителя, который считал, что основное условие правдивости снимка — поймать людей врасплох. Он жил в общечитии, и вот что придумал: без стука раскрывал двери в комнаты своих товарищей и сразу же фотографировал. Не будем здесь обсуждать этичность его действий, но что из этого получилось? Кроме испорченных отношений с друзьями — ничего. Было много восторженных рассказов о том, что содержится в его не проявленных пленках, но после проявления не оказывалось ни одного более или менее вразумительного кадра, который воспринимался бы без словесных пояснений.

Оно и понятно. Жанр имеет еще одно определение — «маленький рассказ». А рассказ строится по вполне определенным законам: в нем должен быть осмысленный сюжет («о чем рассказываю»), композиция («рассказываю понятно»), изобразительные приемы («...и интересно»).

А в снимках моего знакомого — мог ли быть осмыслен сюжет (в данном случае — выбор кульминационного момента), если он и сам толком не знал, что увидит? Или композиция — если он делал кадр со случайной точки? Об использовании каких-либо изобразительных средств (световой рисунок, фон, тональность) и говорить нечего.

Такой подход к жанровой съемке объясняется верой в случайную случайность, но делать ставку на нее крайне наивно.

Если продолжить сравнение с рыболовом, то он ведь закидывает удочку не где попало, а там, где водится рыба, — там он ждет свое рыбацкое счастье. Фотограф же — хороший фотограф! — подстере-



Н. МАКСИМОВ, 13 ЛЕТ
(г. ТАРА ОМСКОЙ ОБЛ.)
В ОЖИДАНИИ ЧУДА



ВЛАДИМИР ТУЖИЛКИН, 17 ЛЕТ
(КОХЛА-ЯРВЕ)
СОСЕДКИ



МИХАИЛ ЖУРКИН, 16 ЛЕТ
(ДЗЕРЖИНСК)
ОСЕНЬ

гает интересную ситуацию там, где она может возникнуть, — это и есть его замысел. И в таком случае у него есть возможность вполне сознательно построить композицию и выбрать фон; он представляет себе, какого именно момента ожидает, и готов к нему.

Взгляните на помещенные здесь работы (они присланы на фотоконкурс «Наш дом»). Нет никаких сомнений в их правдивости, не придуманности, и в то же время хорошо видно, что они родились не случайно, а в результате наблюдения (возможно, длительного) за происходящим. Их авторы прекрасно знали, что именно хотят снять; фон, композиция, световой рисунок продуманы и явно не случайны. Более того, вполне возможно, что замысел этих малых рассказов возник даже не в момент съемки, а гораздо раньше. В самом деле, ведь соседки (явно, подружки), наверное, не впервые встречаются на этом месте, рыбачок и его приятель с кошкой тоже, возможно, занимаются своим привычным делом, да и бабуля отправилась в лес за грибами по знакомой тропинке. Основное требование к фотографу-жанристу — уметь видеть не только остросюжетные сценки, но — просто жизнь, которая часто состоит из повторяющихся ситуаций. Осмысление их и развивает в нем драгоценную способность предвидения того, что произойдет. И уж он-то счастливую случайность, если она встретится, не упустит, поскольку готов к ней. Конечно, заметив направленный на них объектив, люди меняют свое поведение, естественность происходящего нарушается. Как тут быть? Лучший выход — применение длиннофокусных объективов («Таир-11», «Юпитер-11», «Таир-3» и др.), которые позволяют снимать издали, оставаясь незамеченными. Ну, а если нет таких объективов?

Есть такой термин в фотографии: «скрытая камера». Некоторые понимают ее буквально: «скрытая» — значит, спрятанная. Вот и ходят со спрятанным за пазуху фотоаппаратом, выхватывая его в нужный момент.

Гораздо надежнее держать фотоаппарат на виду и вести себя как можно спокойнее и доброжелательнее; обычно уже через несколько минут интерес к действиям фотографа пропадает, и открытая камера превращается в «скрытую» — ее просто перестают замечать.

Вот тут-то и начинается настоящая съемка «скрытой камерой», где успех будет зависеть только от вашего умения воплотить свой замысел.

Г. ЛУКЬЯНОВА

(Продолжение следует)

Важная тема Георгия Зельмы



Г. А. ЗЕЛЬМА

Георгий Анатольевич Зельма, имя которого в ряду других ярких имен олицетворяет собой огромный период советской фотожурналистики 20—80-х годов, родился в Ташкенте. Там прошли его детские и юношеские годы, там четырнадцатилетним подростком он увидел первые ростки революции. В 1920 году, после 35-суточного путешествия на поезде, он оказался в Москве.

Учеба в школе, первые успехи в овладении фотомастерством, работа в московском агентстве «Русфото», знакомство со столичными художниками, писателями, актерами, кинематографистами, командировки по стране, в том числе и в Среднюю Азию, работа в московских и ленинградских фотоателье под руководством опытных мастеров... И вновь родной Ташкент, куда он прибыл уже в роли специального корреспондента «Русфото». Кроме репортерской работы, Зельма выполнял обязанности распространителя снимков агентства в местных газетах «Правда Востока», «Кзыл Узбекистан» и других.

Вот как сам Георгий Зельма много лет спустя, уже будучи уважаемым мэтром фотографии, вспоминал об этой странице своей биографии: «Со своей камерой, похожей на гармонь, с тяжелым штативом с тремя двойными кассетами я выходил чуть ли не ежедневно на съемку, в основном в старый город. Так как материальные возможности у меня были весьма малы, я сделал деревянные вкладки

в кассеты 13×18 для пластинок 9×12. Это был большой успех.

Но, боже мой, как мне приходилось мучиться! Пластины оттуда выпадали, и надо было брать с собой большой черный мешок, чтобы ставить их в кассеты на место. Для этого аппарат требовалось засовывать в мешок.

С таким оснащением Зельма начал свои репортерские экскурсии по узким улочкам и базарным площадям знакомого с детства Ташкента.

«Знание языка и быта узбеков, — вспоминал Зельма, — помогали мне про-

никнуть туда, куда другие проникнуть не могли. Я снимал все, как одержимый, все, что казалось интересным, чтобы показать жизнь Востока. Снимал и события, связанные с ростками новой жизни, — первые школы, ликбезы, женские клубы, праздники. Часть снимков печаталась в местной газете, а часть я отправлял в Москву, где они публиковались».

В 1926 году начало выходить иллюстрированное приложение «Семь дней» в газете «Правда Востока». Там были опубликованы первые фотоочерки, созданные Г. Зельмой, в том

числе получивший в те годы широкую известность очерк под названием «Хау» — «Прокаженные». Съемку Зельма осуществил в лепрозории под Ташкентом, где жили обреченные люди, которым врачи сзывали посильную медицинскую помощь. Вместе с журналистом ханом Швердиным, в следствие народного гонимого Узбекистана, он дал репортаж об одной из первых сельхозартелей. Журналисты работали в очень тяжелых условиях. Время было тревожное, зверствовали басмачи, надцать семей бедняк



СЕРТЕЛЬ. ТАШКЕНТСКАЯ ОБЛАСТЬ. 1926 г.

объединившихся в артель, жили в хижинах, сложенных из известняка. Деревья на топливо и для строительства возили на лошадях с гор. Артельщики, вспоминал Зельма, никогда не видели раньше фотоаппарата, и это позволяло вести съемку «скрытой» камерой, отвлекая их разговорами. Одной из репортерских удач Зельмы была его встреча с академиком Ферсманом, путешествовавшим в те годы по Средней Азии. Академик с благодарностью принял в дар собственный портрет, созданный Зельмой, подробно расспрашивал репортера о том, где, в каких местах тот бывал, что именно ему удалось сфотографировать.

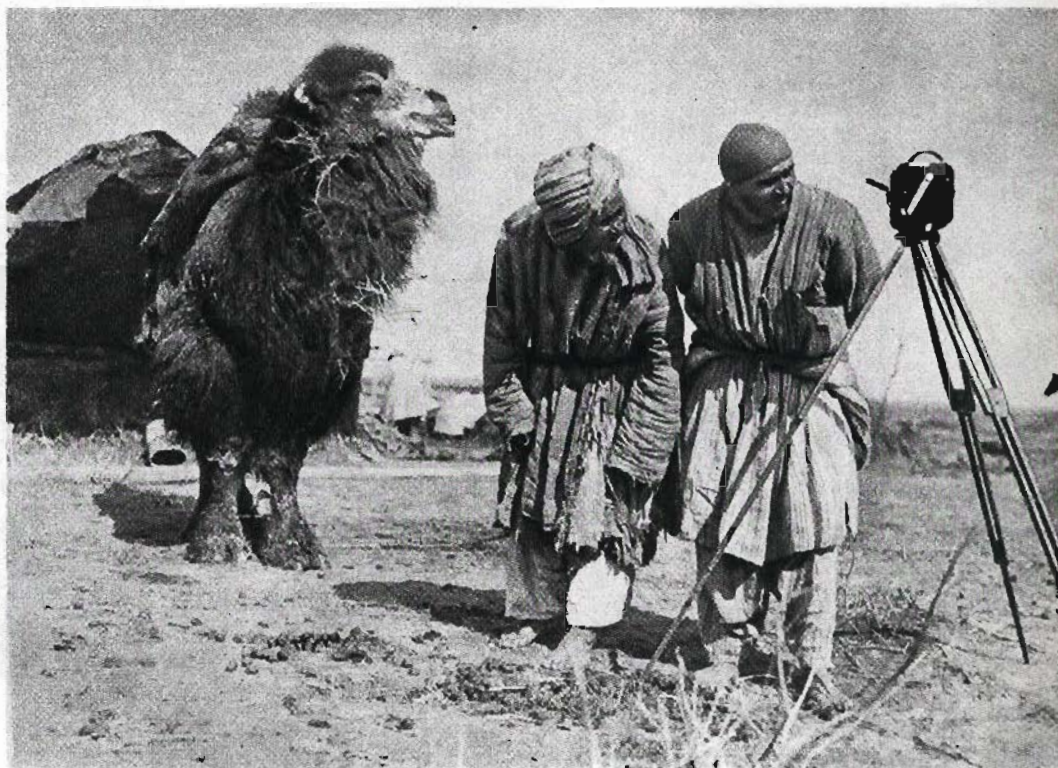
Зельма снимал без устали первые колхозные собрания дехкан, коллективные читки газет, моменты раздачи сельскохозяйственного инвентаря и скота. Однажды Зельме и его коллеге Г. Михайлову удалось сделать снимок внутри юрты. Хозяева не возражали, но возникли технические трудности. Решили вынести фотокамеры на улицу и снимать «интерьер», приподняв полог кошмы. Для подсветки пользовались магнием — бросили его в костер, на котором нагревался котел с пищей. Магний вспыхнул, осветил юрту и искаженные от испуга лица хозяев. Репортерам едва удалось унести ноги, но снимок получился интересным...

Съемки в Средней Азии сформировали творческий метод Зельмы на многие годы вперед. Его снимки отличались безупречной достоверностью с точки зрения этнографической и в то же время всегда несли в себе остросоциальный заряд, были отмечены стремлением автора к максимальной правдивости изображения. Эта «школа» дала себя знать наиболее впечатляюще в годы Великой Отечественной войны. Сталинградский цикл военных репортажей Зельмы всегда производил сильное впечатление на зрителей именно своей достоверностью, безыскусностью, отсутствием даже намека на образительный эффект.

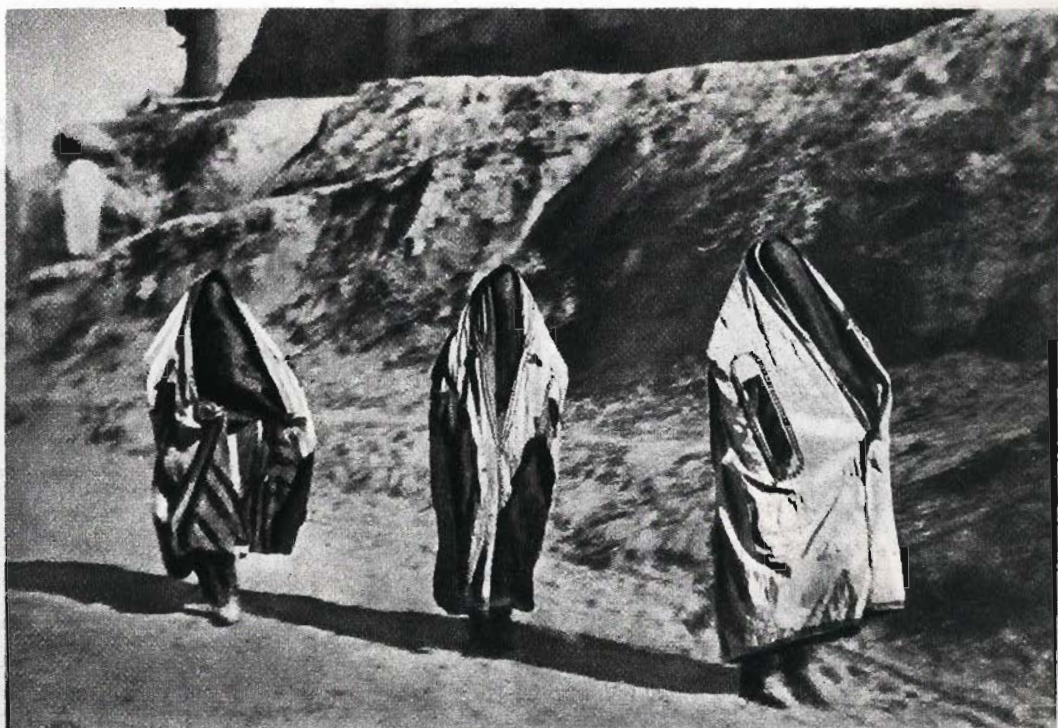
В послевоенные годы Георгий Зельма плодотворно работал, совершенствуя свое мастерство. Его снимки были отмечены наградами на многих всесоюзных и зарубежных выставках.

Много снимал мастер и в своей родной Средней Азии, оставаясь верным своей юношеской привязанности, своей важной социальной теме.

Г. ЧУДАКОВ



ЛЮБОПЫТНЫЕ. КАРШИНСКАЯ ОБЛАСТЬ. 1926 г.



ЖЕНЩИНЫ НА УЛИЦЕ ФЕРГАНЫ, 1925 г.



ДЕХКАНЕ ИДУТ НА КОШАР,
САМАРКАНДСКАЯ ОБЛАСТЬ,
1926 г.

ДОМАШНЯЯ КУХНЯ, КАРШИ,
1926 г.





РАЗГОВОР ПО ДУШАМ,
САМАРКАНД, 1930 г.

РАСПРЕДЕЛЕНИЕ ВОДЫ.
УЗБЕКИСТАН, 1925 г.



НА УЛИЦЕ ТАШКЕНТА, 1926 г.



Елена Бархатова Русская фотопериодика

Потребность в специальных фотоизданиях в России появилась достаточно рано. В 1858—1859 годах художник Оже издавал в Петербурге фотожурнал «Светопись». Интересно, что фотография в нем рассматривалась как изобразительное творчество, наряду с живописью и графикой. Одновременно журнал утверждал, что фотография «может быть наукою и ремеслом»: все зависит от цели, с какой предпринимаются фотографические работы. В хронике «Светопис» помещались сообщения о деятельности зарубежных фотографических обществ и событиях из жизни русской фотографии. Журнал изготовлял для продажи подписчикам и читателям фото-портреты русских писателей — Д. Григорovichа, Н. Некрасова и других. В 1863 году в Твери выходил художественно-литературный журнал П. Архангельского «Фотографическая иллюстрация», который включал редкие снимки русских фотографов, запечатлевшие архитектурные достопримечательности. В том же году при солидном журнале мануфактур и торговли «Промышленность» появилось приложение — «Фотографическое обозрение». Его редактировал один из пионеров русской светописы А. Фрибес. С 1864 года Фрибес стал самостоятельно издавать «учено-технический» журнал «Фотограф», просуществовавший до 1866 года. Стремясь сделать свое издание «полным отражением» состояния светописы, редактор помещал в нем серьезные статьи русских и иностранных авторов, а также учредил фотолaborаторию с целью испытания пропагандируемых фотоспособов и фотоматериалов, публикуя подробные отчеты о проведенных опытах. В 1867 году выходил журнал «Фотографический вестник». Это был всего лишь русский перевод журнала Берлинского фотографического общества под редакцией Г. Фогеля. Хотя он и приобщал отечественных мастеров к достижениям европейской фотографии, состояние фотододела в России отражал мало. В 1865—1870 годах владелец «Центральной фотографии» в Петербурге А. Бауман издавал «Фотографическое обозрение» — своего



рода бюллетень по техническим вопросам: рецептам, принадлежностям и т. п. Два года (1877, 1878) при журнале «Свет», редактировавшемся профессором Н. Вагнером, издавалось приложение «Светопись». В нем едва ли не впервые для русского читателя были опубликованы очерки о Ньепсе, Дагере, Талботе, пропагандировались достижения европейских и русских фотографов, рекламировались отечественные мастера, например В. Каррик. Относя фотографию к «печатному делу в обширном значении этого слова», журнал «Обзор графических искусств» (1878—1882), помещавший практические сведения для печатников, одновременно вел интересную хронику событий из жизни русской фотографии. В этом журнале подробно описана история организации пятого, фотографического, отдела в Русском техническом обществе (1878), рассказано о его за-

седаниях, например об опытах с объективом, изобретенным замечательным фотографом-самоучкой И. Болдыревым. Сначала протоколы заседаний фотографического отдела РТО печатались в «Записках Русского технического общества». В 1880—1884 годах фотододел РТО издавал собственный журнал «Фотограф» под редакцией В. Срезневского. В нем давались сведения о всех наиболее важных фотооткрытиях в России и за границей, сообщалось содержание иностранной литературы и периодики, подробно освещались события фотографической жизни как в столицах, так и в провинции, где активно начали зарождаться кружки и объединения. «Фотограф» был журналом для профессионалов. На профессионалов был рассчитан и журнал «Фотографический вестник», выходивший под редакцией П. Ольхина (1887—1911).

Первым изданием, рассчитанным на массового читателя, был популярный в России журнал «Фотограф-любитель». С 1890 по 1906 год его редактировал А. Лавров, автор многих пособий (типа «Карманная книжка фотографа, практика и любителя», 1893), а также «Указателя русской литературы по фотографии с 1836 по 1903 годы», вышедшего в двух выпусках в качестве приложения к журналу. Поставив задачу просвещения русских любителей, Лавров писал о новостях мировой фотографии, особенно активно пропагандируя отечественные усовершенствования и изобретения. Обогащали читателей подробные отчеты и рецензии о международных художественных фотовыставках. В них Лавров рассматривал образцы европейского фотоскуства — работы Надера, мастеров лондонского клуба «Камера». Он стремился к тому, чтобы достижения мастеров Запада обогащали творчество его соотечественников. К концу XIX века фотографических обществ в России становилось все больше. Но не все из них могли себе позволить иметь журналы. Если, например, Русское фотографическое общество в Москве начало издавать свои «Известия» уже в 1903 году под редакцией профессора Московского университета П. Преображенского, то организованное в 1892 году Одесское общество лишь в 1915—1916 годах сумело наладить выпуск «Русского фотографического вестника». Поэтому «Фотограф-любитель» избирался первоначально в качестве печатного органа многих обществ страны. Это сотрудничество — печатание уставов, программ, отчетов о заседаниях, выставках, конкурсах — было важной миссией в деле консолидации сил русской фотографии. В 1906—1909 годах «Фотограф-любитель» редактировал С. Прокудин-Горский. Крупнейший в России специалист по цветной фотографии, о которой он вслед за А. Льюмьером делал два доклада в 1906 году на Римском международном конгрессе прикладной химии, Прокудин-Горский основной задачей журнала считал пропаганду цветной съемки и печати. Но ранняя



цветная фотография была делом дорогостоящим, занимались ею в России немногие. Несмотря на многочисленные цветные иллюстрации, «Фотограф-любитель» скоро не выдержал конкуренции с другими фотожурналами и, к сожалению, прекратил свое существование.

В начале нашего века, наряду с каталогами и прейскурантами, фотожурналы стали выпускать владельцы фабрик, мастерских, магазинов Петербурга и Москвы. Например, «Фотограф-практик» (1907—1908) торгового дома Н. Атамасова, «Вся Россия» (1904—1908) фабрики М. Фреланде, «Фотографический листок» (1906—1917) торгового дома М. Иоахима, «Фотографические новости» (1907—1918) фирмы И. Стеффена. В изобилии печатающие заметки о камерах, объективах, фотопринадлежностях с целью «давать покупателям чисто практические указания», эти журналы, конечно, служили коммерческим интересам финансирующих их фирм. Однако их программа была шире рекламы. Они с разной степенью профессионализма освещали задачи развития фотографии на современном этапе как в России, так и за рубежом. Особенно это касается петербургского журнала «Фотографические новости». Специалисты отмечают, что такие журналы много сделали для популяризации в России технических и промышленных фотоусовершенствований. В предреволюционное десятилетие «Фотографические новости» в известной мере соперничали с журналом «Вестник фотографии» — печатным органом самого авторитетного в стране Русского фотографического общества, учрежденного которого в 1896 году было ознаменовано организацией



ФОТОЖУРНАЛЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Международной фотовыставки и Первым съездом русских деятелей по фотографическому делу. Первоначально все сведения о деятельности РФО публиковались в журнале «Фотографическое обозрение» (1896—1903), затем в «Повестках РФО» (1906—1907), а с 1908 по 1918 год — в «Вестнике фотографии». По внешнему виду, высокому качеству иллюстраций, а главное — содержанию «Вестник» во многом походил на художественные журналы «Мир искусства» или «Золотое руно», так как приобщал русских фотографов к последним достижениям иностранных коллег, стремился поставить отечественную светотехнику в общеевропейский контекст. Тяготая к проблемам фотоискусства, журнал отставив новейшие течения в мировой и русской фотографии, пропагандируя творчество Р. Дюркоопа и А. Трапани, К. Пюйо и С. Савароса, Ф. Шнитцера и Н. Мурзина. В 1914 году «Вестник фотографии» выступил с идеей создания в России института для изучения фотографии и фотохимического дела, которая в условиях военного времени осуществлена, конечно, не была. Опубликованный же на страницах «Фотографических новостей» его редактором Н. Ермиловым проект преподавания фотографии в системе высшего института, средних и низших профессиональных школ был принят в феврале 1918 года Комиссариатом народного просвещения. Так начинался новый этап в развитии русской советской фотографии. В историческом обзоре важно подчеркнуть, что этап развития советской фотографии начинался с идей, изложенных на страницах прогрессивной русской фотопериодики.



ОПИСЬМА И КОММЕНТАРИИ

На перекрестке мнений

Готовя материал о международном фотоконкурсе «Здоровье для всех, все для здоровья» (СФР, 1988, № 10), мы, признаваясь, не предполагали, что одна из помещенных работ вызовет у определенной части читателей явное неприятие. Вот, например, что написал нам Л. Чистяков из Москвы: «В связи с публикацией снимка С. Васильева из серии «Человек родился» хочу поднять вопрос, который почти не затрагивается: что фотограф имеет право видеть через объектив, фиксировать и публиковать? Насколько «секретна» и защищена от фотографического посягательства личность любого из нас? Предлагаю обсудить этот вопрос. Причем обсуждение должно осветить три аспекта: нравственный, юридический, художественный. Тогда, на мой взгляд, станет понятным, что фотография не может быть художественной (при любых технических достоинствах), если нарушается нравственный аспект. Возьмем фотографию С. Васильева. На ней изображены пять обнаженных женщин. Место съемки не названо, но легко догадаться, что это женская консультация, физикултурный кабинет или роддом. Женщины смотрят куда-то за кадр, по видимости, на врача... Им предстоят роды. Громадные голые животы, голые груди. Женщины настолько заняты думами о предстоящем, что не обращают внимания на фотографа, подсматривающего за ними. Групповой портрет выполнен композиционно грамотно, в традиционном ритме, с правильной тональной градацией... но ведь это не просто ритм. Перед нами живые люди, которым свойственна стыдливость и которые оказались беззащитными. Им не до объектива, насилюющего их чувства. Если бы женщины смотрели в объектив и улыбались, мое чувство зрителя могло быть иным — было бы ясно, что они одобряют съемку и дают на нее согласие. Но тогда, вероятно, был бы утрачен ритм, за которым погнался автор. Впечатление такое, что фотограф подглядел чужую тайну, спекулятивно приобщился к великой теме рождения человека. И безнравственность в данном случае измеряется не степенью обнаженности. Даже порнография может быть менее безнравственной, если делается с очевидного согласия авторов. Снимок оставляет тягостное ощущение насилия над личностью, а потому антихудожествен — независимо от того, защищен ли автор юридически и получил ли он согласие сфотографированных им женщин. Здесь нарушен нравственный аспект, и потому этот снимок неправомерен. Я предвижу возможные возражения такому разбору, но очевидно, что грамотная полемика на страницах журнала необходима».

С консультацией юриста о правах изображенного на фотографии мы познакомим читателей в одном из очередных номеров, а сегодня, принимая предложение Л. Чистякова, редакция предоставляет слово журналисту и психологу.

А. Куликова, заведующая отделом оформления «Медицинской газеты»:

— Особенности работы фотокорреспондента нашей газеты состоит в том, что, находясь постоянно бок о бок с медиками, он становится сопричастным человеческой бо-

ли и страданию, рождению и смерти, радости и счастью выздоровления. И тело, и эмоции человека обнажены перед ним так же, как и перед врачом. При этом нередко в объектив попадают уникальные кадры, которые так и просятся на полосу, но... У медиков есть заповедь: «Не навреди!» Она становится заповедью и для фоторепортера: «Не навреди своим снимком!» Поэтому в нашей газете не принято показывать страдания, смерти; мы стараемся, например, не давать крупным планом тяжелобольного. Эта же заповедь действует там, где медицине приходится вторгаться в интимную жизнь пациента, — существует репортажная съемка, которая предполагает «щадающую» публикацию, при ней «уходит» узнаваемость пациента. Но бывают ситуации, когда героем репортажа становится непосредственно и сам пациент. Снимок, о котором идет речь, сомнений в правомочности публикации у нас в газете не вызывал. Автор письма, на мой взгляд, во-первых, крайне непоследователен и противоречив в своем разборе, и, во-вторых, не учитывает одно очень важное обстоятельство — разбираемый им снимок, как и вся серия в целом, тяготеет к жанру художественной фотографии, где действуют свои законы: от конкретного человека — к обобщенному образу. Снимок в данном случае утратил свою конкретность, стал символом материнства, символом нелегкой ноши матери. Ноша (бремя, барема) вынесена фотохудожником на передний план. И не случайно, думается, автор представил на конкурс именно серию, в которой рассматриваемый снимок выступает лишь как фрагмент художественного полотна «Рождение человека»... А что получится, если, следуя предложенной автором письма схеме, используя ту же фразеологию, разобран известную картину Рембрандта «Даная»? Представьте: «Большой голый живот, голые груди. Даная настолько занята думами о встрече с Зевсом, что не обращает внимания на художника, подсматривающего за ней. Портрет выполнен композиционно грамотно, с правильной тональной градацией... Но ведь это не просто какая-то обнаженная женщина, а вполне конкретная, которой свойственна стыдливость. Известно, что натурщицей была служанка Гертье Диркс. Вот если бы она смотрела на художника и улыбалась, то чувство зрителя могло быть иным. В этом случае было бы ясно, что она одобряет художника и дает согласие на этот портрет. Пока же впечатление такое, что он подглядел чужую тайну, спекулятивно приобщился к великой теме любви»... И вывод: «Картина Рембрандта оставляет тягостное ощущение насилия над личностью, а потому антихудожественна... Здесь нарушен нравственный аспект, и потому картина неправомерна». Смешно? Скорее грустно. Нельзя использовать при оценке фотографий в качестве критериев прокрустовы ложе собственных представлений о нравственности. Иначе легко заблудиться в дебрях софистики.

В. Эйдили, кандидат психологических наук [Институт художественного воспитания детей Академии педагогических наук СССР]: — В своем письме-рецензии Л. Чистяков проводит две взаимосвязи между собой мысли. Во-первых, он считает, что фотография отталкивает, и, во-вторых, что автор не-позволительным образом вторгается в лич-

ную жизнь своих героев. Таков разрыв его восприятия снимка. Для того чтобы доказать, что возможны и другие, необязательно бы небольшое психологическое социологическое исследование, проведение которого у нас возможности нет. Позже приведу альтернативное мнение, построенное на основе беседы с несколькими студентами гуманитарных факультетов, а также в результате анализа собственного приятия.

Рассматриваемый нами снимок порождает (или, точнее, может породить) чувствования от положения этих молодых женоподобных существ, от созерцания их тяжкого и вместе с тем важного бремени. Это чувство дополняется долей иронии к тому, что они собрались вместе в таком количестве. Отвращение к изображенному на фотографии, известное умение воспринимать не вызывает. Нет и ощущения насилия над личностью изображенных. Ведь автор даже проявляет внимания к конкретной личности, а значит, и не осуществляет «вторжения». Очевидно, что интересовало са-мостояние, в котором пребывают его герои. Но если и это считать вторжением, в равной или, может быть, даже большей степени таким же вторжением мы должны считать и фотографию, помещенную наряду с данным снимком и изображающую спортсмена в момент наивысшего напряжения его сил, и физических, и душевных. Этот момент является не менее интимным, несмотря на то, что спортсмен всегда готов к публичной демонстрации своих сил. Здесь мы должны были бы дать от фотографа еще большей внимательности и такта. Во всяком случае, было бы небезынтересно узнать у спортсмена, как он относится к публикации изображения своих лиц, искаженных отчаянием, напряжением или страхом. Внимательный такт, моральные качества фотохудожника определяются и находят выражение в уровне его мастерства, когда он особым образом организует материал в свое изведение. В нашем случае такие элементы изображения, как «огромные живые груди», при определенной ритмической организации перестают воздействовать непосредственно. Это не просто голые части женского тела. Снимок рождает более сложные и тонкие чувства, как в кинематографе, когда множество синхронно и ритмично движущихся снимков снижает ощущение наготы. Ритм, повелевающий поэтичность, признак не единства, но бесспорный. Увидел ли это автор? Хотелось бы верить, что все-таки. Но разбирая фотографию, он сорвал свое восприятие лишь на «прото-ческую» основу, тщательно воссоздавая по изображению. Отсюда, вероятно, нисколько отбращение. В связи с этим наметить, что ориентировка в восприятии художественных произведений на протип и неумение увидеть его в художественном оформлении или другой организованности, гармонии — известная особенность детского восприятия. Чаще все называют наивным реализмом. При восприятии позиция автора произведения не учитывается вовсе или, наоборот, является единственно возможной. Развитие приятия — значит научиться всесторонне учитывать точку зрения автора произведения.

Электронная фотография

Весной 1981 года японская компания «Сони» сделала сообщение, которое было воспринято фотографической общественностью как сенсационное. Речь шла о создании компактного фотоаппарата, в котором изображение регистрировалось не на пленке, а на магнитном носителе. «Сони-Мавика» — так была названа новинка — расценивалась ведущими фотографическими журналами как революционное новшество, равное по своему масштабу разве что изобретению Дагера. Однако прошел год, другой, но «Мавика» так и не появилась на прилавках магазинов. И лишь в последнее время сразу несколько фирм выпустили в продажу системы для записи и воспроизведения изображений, выработав единый стандарт на диски и форму записи видеосигнала, так что системы «Пентакс», «Минolta», «Никон», «Фудзи» полностью совместимы. Каково же современное состояние «электронной фотографии»? Для того, чтобы разобраться в этом, рассмотрим одну из наиболее полных и универсальных систем, разработанную фирмой «Фудзи».

Видеофотоаппарат «Фудзиск ES-20», полностью автономный компактный прибор, осуществляет запись кадров на гибком магнитном диске диаметром 47 мм. Диск вращается со скоростью 60 об/с и вмещает 25 кадров с полным разрешением или 50 кадров с половинным разрешением (записываются только нечетные строки изображения). Запись ведется в телевизионном стандарте NTSC. Для преобразования оптического изображения в электрический сигнал применен прибор с зарядовой связью (ПЗС), с разложением изображения на 400000 элементов в каждом из трех цветов; дискретная шкала полутонов от уровня черного до уровня белого содержит 64 ступени.

Внешне видеофотоаппарат «ES-20» мало чем отличается от традиционной камеры: жидкокристаллическое табло, показывающее порядковый номер кадра и выбранные режимы (камера представляет собой программный автомат с автоматической наводкой на резкость), контакты для подключения ИФО, спусковая кнопка. Простейший комплект состоит из камеры «ES-20»

и адаптера «РА-20». Адаптер предназначен прежде всего для того, чтобы просматривать, не извлекая диска из камеры, записанные изображения на экране телевизора. Однако этим его функции не ограничиваются: адаптер позволяет стереть любой кадр, а также записать на диск изображение от другого источника: телевизора, видеомagneтофона, видеопроектировщика.

Основой более сложного, «профессионального» комплекта является воспроизводящее устройство «Р7Н». Это устройство не только обеспечивает более качественное изображение на экране телевизора, но и дает возможность, используя принтер «VP-5000II», получать отпечатки на цветной термореактивной бумаге форматом 10×15 см. Воспроизводящее устройство «Р7А» позволяет, кроме того, записать на том же диске звуковое сопровождение к каждому кадру. Каждый диск таким образом превращается в слайд-фильм с музыкальным фоном и пояснительным текстом. Наконец, в комплект входит стационарная камера «FV-X» с устройством записи и воспроизведения «R5000H». Камера преобразует в электронный сигнал любые цветные и черно-белые изображения (студийный портрет, рекламная съемка, слайды, негативы, полиграфические оригиналы), причем качество записи заметно выше, чем в портативной камере с батарейным питанием.

Отпечатки могут быть получены не только на термореактивной бумаге, но также и на струйном компьютерном принтере на обычной бумаге или на комплете «Полароид», или на высококачественной цветной фотобумаге.

Похоже, что фирма «Фудзи», до сих пор не причислявшаяся к числу лидеров-изготовителей фотоаппаратуры, делает большую ставку на развитие электронной фотографии. Во всяком случае, сегодня «Фудзи» опередила всех, продемонстрировав первый в мире видеофотоаппарат «DS-IP» с записью сигнала в цифровой форме в сменном блоке памяти (SRAM — Static Random Access Memory), аналогичном блоку памяти, используемому в оперативных запоминающих устройствах ЭВМ. В настоя-

щее время блок памяти имеет емкость 2 Мб и позволяет записать до 10 цветных кадров; в ближайшем будущем фирма предполагает выпустить блоки емкостью 16 Мб на 40—50 кадров. Преимущества цифровой записи сигнала уже могли оценить любители звукозаписи: помимо высокого качества исходной фонограммы, цифровая запись позволяет многократно дублировать сигнал и передавать его по линиям связи без потерь качества. В применении к электронной фотографии цифровая запись дает возможность как угодно трансформировать изображение (изменять цвета, «раскрашивать», превращать негатив в позитив и, наоборот, снимать, растягивать и т. п.). Впервые фотоаппарат становится непосредственно совместимым с компьютером.

Быстрое развитие электронной фотографии ставит и этические проблемы. Один из руководителей агентства новостей Ассошиэтед Пресс Хол Бьюэлл высказал в интервью свои опасения: «Словами всегда можно было манипулировать, придавая им тот смысл, который хотелось бы вложить автору и редактору. Но с фотографиями этого сделать до сих пор было нельзя. Хотя фотографические подделки существовали еще в прошлом веке, специалисты всегда могли обнаружить изменения. Цифровая техника позволяет по сути создать новое изображение, подлинность которого нельзя ни доказать, ни опровергнуть. Простота манипуляций чревата большими проблемами».

В дополнение к системе «Фудзиск» следовало бы рассмотреть несколько приборов других фирм, значительно расширяющих возможности электронной фотографии. Так, например, фирма «Никон» выпустила электронный фотоаппарат «QV-1000C» для черно-белой съемки («СФ», 1989, № 3). Время от щелчка затвора до появления снимка на столе редактора — секунды: снимок Джорджа Буша, принимавшего поздравления по поводу избрания его президентом США, был в редакциях крупных газет через 45 секунд после объявления результатов выборов. В предлагаемый «Никон» комплект кроме фотоаппарата (одно-

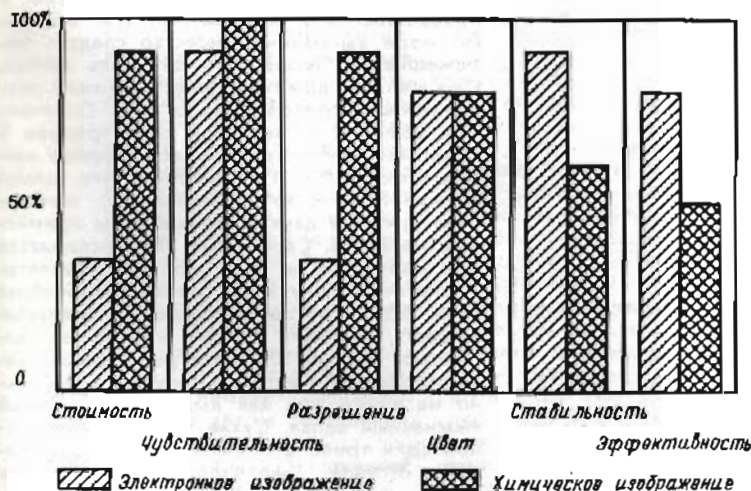


Рис. 1. Сравнение основных характеристик электронной фотографии и традиционной

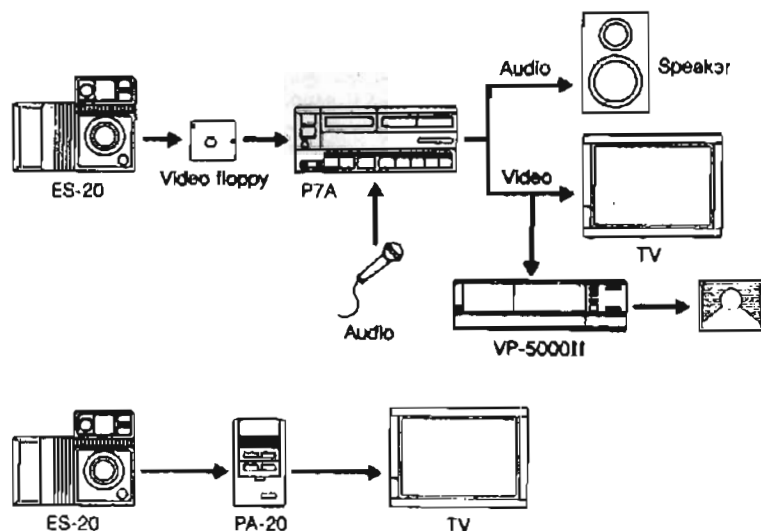


Рис. 2. Система аппаратуры для электронной фотографии «Фудзиск»



Фото 1. Электронный видеофотоаппарат «Фуджикс ES-20» с гибким диском для магнитной записи изображения



Фото 2. Электронный видеофотоаппарат «Фуджикс DS-1P» с записью изображения в цифровом виде



Фото 3. Черно-белый «Никон QV-1000С» с объективом и устройством для передачи изображения по телефону

объективная «зеркалка» с автоматом экспозиции и автофокусировкой) входят два сменных объектива с переменным фокусным расстоянием; время передачи одного кадра составляет около 5 с. Аналогичные передающие устройства выпускаются фирмой «Кодак» (приемопередатчик «SV-9600»). «Кодак» же выпустил накопитель на 30 дисков «SV-7500», позволяющий формировать до 20 программ последовательного показа 1500 кадров со звуковым сопровождением. Области применения такого устройства очевидны: учебные, научные, архивные, рекламные слайд-фильмы.

Нельзя не упомянуть и о «гибридах». Так, фирма «Минolta» выпустила для своих моделей «7000» и «9000» сменную заднюю крышку «SB-70» для записи изображений на стандартный магнитный диск. При этом все возможности камеры (автофокусировка, программный автомат экспозиции) используются в полной мере.

Итак, основное достоинство электронной фотографии сегодня — это необыкновенная оперативность получения и передачи неподвижного изображения, к тому же в таком виде, который позволяет немедленно монтировать снимок в компьютерный макет газетной полосы.

Большинство видеофотоаппаратов снабжены фотоприемником, чувствительность которого соответствует 400 ISO. Черно-белый «Никон QV-1000С» позволяет выбрать чувствительность из трех значений: 400, 800 и 1600 ISO. Можно считать, таким образом, что если электронная фотография и уступает традиционной в светочувствительности, то лишь незначительно.

Цветопередача. И фотографическая эмульсия, и телевизионные стандарты основаны на разложении цветовой характеристики объекта на три основных цвета. Так что теоретически, по крайней мере, электронная фотография и традиционная обладают равными возможностями цветопередачи. Нужно отметить, что цветобаланс электронного сигнала гораздо проще варьировать, добиваясь желаемого зрительного впечатления.

Разрешающая способность. Электронная фотография основана на разложении изображения на дискретные элементы. В настоящее время достигнута плотность в 400000 элементов на кадр; возможно, в скором будущем речь будет идти о 600—800 тыс. элементов. Это соответствует примерно 7—8 линиям на миллиметр в пересчете на изображение форматом 10×15 см. Очевидно, здесь пока что нет и речи о том, чтобы приблизиться к качеству традиционной фотографии.

Стабильность. Стабильность электронного изображения зависит, естественно, от стабильности носителя записи. В целом сохранность магнитных носителей существенно выше, чем эмульсионных материалов.

Оперативность, трудоемкость. Об оперативности электронной фотографии уже было сказано; благодаря отсутствию «мокрых» стадий затраты труда минимальны.

Стоимость. Стоимость аппаратуры для электронной фотографии пока что заметно выше, чем стоимость профессиональной фотоаппаратуры. Однако с учетом того, что диски могут быть использованы многократно и не требуют расхода химикатов, устройства лаборатории, газетная редакция вполне может счесть для себя выгодным снабдить репортеров подобными камерами.

Трудно удержаться от попытки заглянуть в будущее. Скорее всего, электронная фотография с записью на стандартный магнитный диск прочно войдет в обиход газетных репортеров, ученых, криминалистов. Что же касается художественной съемки, высококачественной репродукции, то здесь традиционная фотография на серебряносодержащих эмульсиях едва ли слает свои позиции и в следующем столетии.

А. ДОБРОСЛАВСКИЙ

ФОТОТЕХНИКА

Мини-советы

● Простое устройство для выделения реборсодержащего шлама из отработанного фиксажа можно собрать из отработанного трансформатора с выходным напряжением 6В, выпрямительного диода и графитовых электродов, взятых от старых элементов. Электроды погружаются в фиксирующий раствор на 4—5 часов. Затем чернеющий фиксаж ставят в темное и холодное место для отстаивания. Через 12 часов жидкость сливается, а осадок сушится. Из 1 л фиксажа можно выделить несколько грамм реборсодержащего шлама. Количество зависит от степени истощенности фиксажа.

П. СУХОВ

С другими публикациями по этому вопросу можно ознакомиться в «СФ», № 2, 7; 1959, № 2; 1962, № 12; 1969, № 1972, № 11; 1985, № 8; 1986, № 8.

● Часто фотографы, любители и профессионалы, сталкиваются с тем, что в их лаборатории отсутствуют железная соль трисода Б и железосаммонийная соль Эдмунда. Необходимые для приготовления отбеливающего и отбеливающего-фиксирующего растворов. Широко известен способ получения железной соли трисода Б в растворе путем смешивания трисода Б и треххлористого железа в мольных соотношениях. Однако этот способ плох тем, что приводит к появлению свободных ионов хлора, примеси ионов железа, а главное — к непредсказуемому смещению pH отбеливающего раствора. Предлагаю достаточно простой и доступный способ получения вещества в «сухом» виде: в эмалированную миску наливают около 1 л кипяченой дистиллированной воды и ставят на огонь. Перед закипанием засыпают 200 г трисода Б и размешивают до полного раствора (вещество стойкое и при высокой температуре не разлагается). Добавляют 1 г треххлористого железа (шестивалентное тоже размешивают до полного растворения). Раствор кипятят до тех пор, пока не станет темно-коричневым, почти черным, а объем его не уменьшится в 7 раз. Затем снимают с огня и ставят в холодное место. Остывая, раствор густеет, превращается в кристаллическую массу. По мере высыхания вещество следует размешивать. Через 2—3 дня соль готова. При желании колонки вещества можно мельчить и просеять через сито. Полученные 230—240 г железной соли трисода Б содержат ничтожную примесь хлорида железа и около 0,5—1 г трисода Б, что существенно улучшает качество отбеливателя, «буря» вредные двухвалентные ионы при нагревании. Свободный хлор испаряется при кипячении в виде соляной кислоты. Аналогично получается железосаммонийная соль Эдмунда: после растворения исходного вещества, взятого в том же количестве, добавляют 450 мл 10%-ного раствора аммиака (продается в аптеке). Кипятить желают на улице, так как выделяется сильный аммиачный запах. Сухие кристаллы этой соли трисода Б имеют желто-коричневый оттенок, железосаммонийная Эдмунда — цвета кофе.

А. ШАДРИН

Съемка против света

Техника съемки в контровом свете (контражуре) сложнее других и требует определенного навыка. Нередко фотолюбители, столкнувшись с трудностями этого вида съемок, избегают его, хотя контровое освещение значительно интереснее фронтально-диагонального. Снимки, выполненные в такой технике, имеют своеобразный световой рисунок, непохожий на обычный. Все предметы со стороны фотоаппарата при этом затемнены, почти силуэты и обведены по краю световым контуром. Объем предметов и протяженность объекта съемки в глубину подчеркиваются за счет многоплановости снимка: предметы на переднем плане получаются более темными по сравнению с удаленными, подсвеченными светом. Особенно благоприятны сюжеты, когда воздух наполнен легкой дымкой, тонким, полупрозрачным туманом и темные предметы кажутся окруженными сиянием по контуру. При съемке с крупным передним планом и выразительными деталями световой контур хорошо выявляет рельеф и фактуру их поверхности. Не менее эффектны снимки зимних пейзажей, на которых также хорошо прорабатывается фактура снега и достигается иллюзия его искрящейся поверхности, сюжетов с водными поверхностями и бликами на ней.

Следует различать два вида контражур: полный контражур и боковой. В первом случае солнце находится прямо перед камерой, и предметы на снимке получаются темными, со слабой проработкой деталей, почти силуэтом. Ширина линий светового контура, возникающих вокруг предметов изображения, зависит от высоты солнца над горизонтом: чем оно ниже, тем тоньше контур и тем длиннее и насыщеннее тени. При более высоком положении солнца общий контраст снижается за счет подсветки теней рассеянным светом. Во втором случае солнце находится спереди и сбоку по отношению к фотоаппарату. Угловая зона довольно широка ($120-140^\circ$), и световой рисунок снимков, выполненных при таком освещении, разнообразнее.

Правильную экспозицию чаще определяют по яркости теневых участков объекта съемки, строго следуя

при этом, чтобы свет от ярко освещенных элементов не попадал в окно светоприемника фотозаспонометра. Если желательна лучшая проработка деталей в тенях, экспозицию увеличивают на одну ступень, если же, наоборот, хотят получить рисунок более близкий к силуэту — уменьшают на одну ступень по сравнению с показаниями экспонометра. При этом виде съемки нельзя проводить экспонометрическое измерение по средневзвешенной яркости объекта съемки, так как в этом случае неминуема недооценка. Это положение следует учитывать владельцам автоматических и полуполупрозрачных камер. Величину экспозиции в этом случае надо находить путем измерений с близкого расстояния яркости теневых участков объекта съемки и потом снимать с найденными экспонометрическими параметрами, отключив автоматику камеры. При известном навыке можно получать удовлетворительные результаты, используя экспокорректор. Вводимая поправка, как правило, должна быть не менее $+2\text{Ev}$. Определение величины экспозиции по освещенности требует большого опыта, так как при этом необходимо учитывать коэффициент отражения поверхности элементов снимаемого сюжета.

При съемках против света можно использовать различные отражающие поверхности для подсветки наиболее темных участков сюжета, особенно на переднем плане с целью снижения контраста. В ряде случаев для подсветки переднего плана можно использовать ИФО, однако при этом надо учитывать, что большинство фотоаппаратов со шторко-щелевыми затворами не могут работать с ИФО на коротких выдержках. При работе с ИФО в съемках против света величину диафрагмы приблизительно выбирают как обычно, без учета естественного освещения, и уменьшают экспозицию на 1 ступень при темном переднем плане и на 1,5—2 ступени — при светлом. Однако при отсутствии флэшметра фотографу следует опасаться переэкспонирования переднего плана. Несколько понизить контраст изображения и тем самым улучшить проработку в тенях деталей сюжета можно с помощью смягчаю-

Отечественная промышленность непрерывно работает над совершенствованием любительской диапроекторной аппаратуры. Предлагаем вам принять участие в работе по определению потребности фотолюбителей в этой аппаратуре и ответить на предлагаемые вопросы анкеты. Любые дополнительные замечания по проблемам диапроекции вы можете высказать в произвольной форме. Результаты опроса будут опубликованы в журнале.

Редакция журнала, ГОИ им. С. П. Вавилова

Таблица 1

(отметьте знаком «+» необходимые данные)

Каков стаж вашей работы с диапроектором?	менее 5 лет	
	5...10 лет	
	более 10 лет	
Как часто вы работаете с диапроектором в течение года?	менее 6 раз	
	6...12 раз	
	более 12 раз	
Сколько времени продолжается ваш диаслайд?	менее 0,5 часа	
	0,5...1,0 часа	
	более 1,0 часа	
Какие диаграммы вы используете для работы?	картонные	
	пластмассовые	
Хотите ли использовать пластмассовые диаграммы с покрывными стеклами?		
Какой характер носит демонстрация диапозитивов:		
отдельные диапозитивы по случайной тематике		
тематические серии по семейной хронике		
слайд фильмы на выбранную тему		
учебно-лекционная работа		
Какой диапроектор вы имеете?		
Название модели: _____		
Какой диапроектор вы хотите иметь?		
Название модели: _____		

Таблица 2

Оцените степень значимости для вас (числом от 0 до 10) каждого из перечисленных мероприятий:

Увеличение количества диапроекторов в магазинах	
Повышение технических характеристик диапроекторов	
Увеличение числа моделей диапроекторов с разным набором функций, разным комплектом принадлежностей	
Снижение цены на диапроекторы	
Улучшения работы сети фотообслуживания	
Повышение качества и увеличение количества сопутствующих товаров (цветной фотопленки, диаграмм, диамагнитов, экранов, ламп и др. Подчеркните основное)	
Улучшение рекламы, организации выставок, выпуск книг по фотографии	

Таблица 3

Оцените степень значимости для вас (числом от 0 до 10) каждого из перечисленных мероприятий по совершенствованию диапроекторов:

Улучшение качества изображения	
Упрощение эксплуатации за счет более полной автоматизации диапоказа	
Повышение надежности работы	
Уменьшение габаритов и веса	
Расширение номенклатуры сменных принадлежностей в розничной торговле *	
Оснащение диапроектора узлами, расширяющими их эксплуатационные возможности **	

Примечание:

* Сменные объективы, в том числе объективы с переменным фокусным расстоянием, приставки для проекции диафильмов, осветительные экраны-приставки, сменные диамашины, диаграммы с покрывными стеклами и т. п. Каковы ваши предложения по принадлежностям?

** Бескабельный пульт управления, проекция со стереовидением, со звуковым сопровождением, с эффектом «наплыва», в автоматическом режиме по заранее составленной программе и др. Каковы ваши предложения по новым типам диапроекторов?

Таблица 4

Оцените степень значимости для вас (числом от 0 до 10) наличия в диапроекторе нижеперечисленных функций (столбец 1), а также выскажите свое суждение о предельно возможной стоимости в рублях такой функции (столбец 2)

	1	2
Управление сменой диапозитивов и фокусировкой объектива с помощью кабельного дистанционного пульта		
бескабельного дистанционного пульта		
Автоматическая фокусировка объектива		
Возможность изменения масштаба (увеличения) изображения с помощью объектива с переменным фокусным расстоянием		
Возможность использования дистанционного пульта в качестве «световой указки»		
Возможность просмотра диапозитивов с форматом кадра 6×6 см		
Возможность просмотра изображения не только на выносном (настенном) экране, но и на встроенном светопропускающем		
Возможность просмотра изображения с эффектом «наплыва», т. е. с плавным вытеснением одного изображения другим (осуществляется при наличии второго диапроектора)		
Возможность просмотра диафильмов		
Возможность программирования процесса диапоказа		
Возможность просмотра диапозитивов на экране телевизора		
Возможность синхронного звукового сопровождения диапоказа с помощью магнитофона, который у вас уже есть		

Напомним, что сегодня стоимость диапроектора со световым потоком 400—500 лм, принудительным охлаждением от вентилятора, со сменой диапозитивов из диамашины (без пульта дистанционного управления) и ручной фокусировкой составляет примерно 100 рублей. Просим указать ваш возраст, профессию, место жительства

Ответы на анкету высылайте по адресу: 101878, Москва, М. Дубинин, 18. Редакция журнала «Советское фото»

щих насадок на объектив в виде специальных светофильтров или сетки из капронового чулка. При безоблачном небе можно использовать светофильтр Г-1,4×. Применение желтых светофильтров при съемке открытых пейзажей с целью проработки неба на снимке нецелесообразно.

Включать солнечный диск в кадр, не опасаясь возникновения рефлексов, можно в тех случаях, когда его яркость сильно понижена (не ослепляет, если смотреть на него незащищенным глазом). Это бывает при низком стоящем солнце, а также если оно находится в туманной дымке или прикрыто полупрозрачным облаком. В других случаях нужно так выбирать точку съемки, чтобы диск солнца хотя бы частично перекрывался стволом или веткой дерева, выступающими частями здания и т. п. Если картина заката имеет красно-оранжевую окраску, следует при съемке использовать голубой светофильтр, который

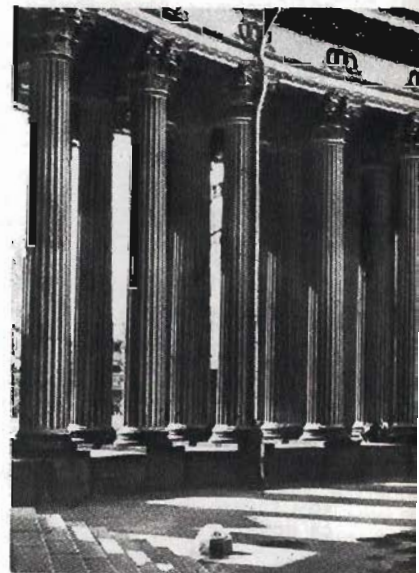
будет способствовать лучшей проработке наиболее ярких участков неба. Для того, чтобы изображение низкостоящего солнца на снимке выходило привычно крупным, нужно при съемке пользоваться телеобъективами. Применение с малоформатными камерами объективов с $f' = 135-250$ мм обеспечивает получение изображения солнца в соответствии с нашими представлениями о его размерах, когда оно стоит у горизонта. При съемках такого характера желательно использовать объективы с многослойным просветлением и бленду.

Фото пленки обрабатывают выравнивающими проявителями. Достаточную степень выравнивания обеспечивает проявление в двух растворных или разбавленных проявителях. Важно не перепроявлять негативы, что всегда сопряжено с резким повышением контраста.

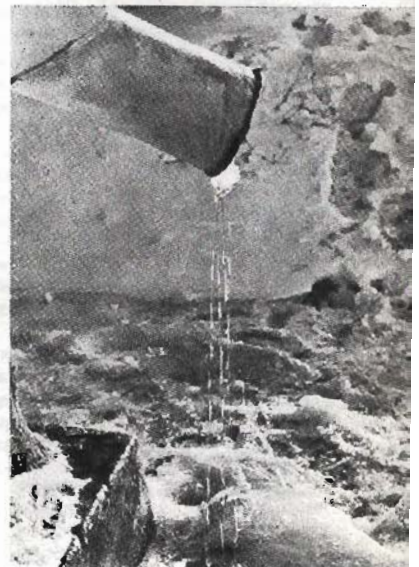
А. БАКАНОВ
ФОТО АВТОРА

Комментарии к снимкам

«Колоннада». Фотоаппарат «Зенит», объектив «Индустар-50» 3,5/50 мм, диафрагменное число 8, без светофильтра. Пленка с $S=45$ ед. ГОСТа, август, 8 часов утра. Небольшой передний план и косые лучи солнца на асфальте способствуют пространственному восприятию снимка. Экспозиция определялась по яркости теневой стороны колонн.



«Мелодия весны». Фотоаппарат «Практика L», объектив «Тессар» 2,8/50 мм, диафрагменное число 11, без светофильтра, пленка «Фото-32», март, середина дня. Солнечный свет падал только на водосточную трубу, тогда как задний план оставался в тени здания. Верхняя точка съемки позволила включить в кадр минимум элементов. Благодаря контрастному свету на снимке хорошо передана прозрачность льда на трубе и под ней. При выдержке 1/30 с струйки воды на снимке получились в виде сверкающих нитей, хорошо различимых на темно-сером фоне. Экспозиция определялась как и в предыдущем случае.



Фотоматериалы на «Фотокина-88»

photokina
Weltweit für Fotografie

Köln 1988

На самой представительной фотоярмарке минувшего года были продемонстрированы достижения различных фирм в области разработки светочувствительных фотоматериалов, добившихся примерно одинаковых результатов в получении сенсационных значений светочувствительности, разрешающей способности фотопленок и зернистости изображений, высокого качества цветопередачи. Еще несколько лет тому назад казалось, что цветные фотопленки достигли предела совершенствования. Однако новинки кельнской выставки опровергли такое мнение. Сегодня даже малоопытный фотограф может получить цветные снимки высокого качества, а фотохудожник имеет возможность выбора фотоматериала в зависимости от желаемой нюансировки цвета. Появление подобных высокочувствительных пленок подтолкнуло производителей фотоаппаратуры на создание новых автоматизированных компактных камер, оснащенных несветосильными зум-объективами. Остановимся лишь на некоторых, наиболее типичных достижениях зарубежных фирм.

AGFA

Фотопленки и фотобумаги фирмы «Агфа-Геверт» известны довольно широкому кругу фотолюбителей в нашей стране, благодаря централизованным лабораториям, работающим на цветных фотоматериалах этой фирмы. Одна из традиций фирмы — максимальная ответственность перед фотографами за качество цветного изображения. Несколько лет назад, проведя анализ, фирма установила, что качество цветного изображения на 30% зависит

от фотографа, на 30% от выбора фотоматериала и на 40% от лабораторной обработки. Поэтому фирма с такой тщательностью совершенствует технологию производства фотопленок, фотобумаг, химреактивов, разрабатывает лабораторное автоматизированное оборудование.

Новые цветные негативные пленки «Агфакрол XRG-100» и «XRG-200» характеризуются высокими насыщенностью цветов и контурной резкостью. Четкое разделение соседних цветов связано с использованием «Active DIR-Effect»-компонент*, введенных в эмульсию пленок. Эти пленки позволяют допускать ошибки в определении экспозиции: на 2 ступени недодержки и на 3 ступени передержки. Передача тона кожи человека является «лакусовой бумагой» для многих цветных пленок. Пленки «XRG» обеспечивают чистоту цветного изображения за счет действия специальных веществ, управляющих проявлением в разных слоях эмульсии. Пленки «XRG» стали более тонкими, что уменьшило светорассеяние внутри эмульсии, а следовательно, повысило и резкость изображения. Цветные обращаемые пленки «Агфакрол СТ-100» и «СТ-200» характеризуются сочностью цветного изображения и точной передачей нюансов цветных оттенков. Повышенная резкость изображения на этих пленках дает возможность демонстрировать слайды при больших масштабах проекции. Среди продукции фирмы следует отметить новую бумагу «Агфакрол

тип 9» с обработкой ее по новому процессу «AP-94», компактную мини-лабораторию «Агфа MSC» («Мульти-сканинг компакт») с производительностью 1600—1700 отпечатков в час.



Экспозиция компании «Истмен Кодак» — это поистине выставка в выставке, со своими лекционными и демонстрационными программами — была одной из самых многолюдных. Чтобы получить информацию или посетить профессиональные разделы в «царстве «Кодак», иностранные журналисты должны были аккредитоваться в Интернациональном пресс-клубе фирмы. Цветные негативные пленки «Эктар», 35-мм фотокамера «Кодак S-500 AF», термощепающее устройство для печати с кадров видеофильмов и ряд других новинок составляли любительский раздел экспозиции. В профессиональном разделе демонстрировались цветные негативные пленки «Эктапресс Голд», обращаемая листовая пленка «Эктахром-647» Профессионал (для ламп накаливания), новая бумажная упаковка для быстрой зарядки в кассету двух листовых пленок «Эктахром 100 Плюс» («Kodak Readyload packet»), легендарная черно-белая пленка «Т-Мак R3200» Профессионал, фотобумага «Поликонтраст IIR-C». Посетители выставки проявили интерес к системе «Призм», предназначенной для студийной съемки, когда изображение, снятое на пленку, записывается на видео floppy disk с целью мгновенного контроля; к «Кодак минилаб 20Е» (производительность 20 за-

казов в час), видеопроектору «LCP/S» и другим уникальным новинкам.

Цветные негативные пленки серии «Эктапресс Голд» Профессионал с $S=100, 400$ и 1600 ASA поступили в продажу в канун открытия «Фотокина-88». Лидер этой серии — пленка «Эктапресс Голд 1600», светочувствительность которой может быть повышена до 6400 ASA! Однако испытания журнала «Популяр фотографии» в этом случае показали значительные искажения цветных изображений в сторону синих тонов. Пленку «Эктапресс Голд 400» можно экспонировать как 800 и 1600 ASA. Пленка с $S=100$ ASA имеет оптимальное соотношение между светочувствительностью, величиной зерна и разрешающей способностью.

Для создания двух новых любительских цветных негативных пленок «Эктар-25» ($S=25$ ASA) и «Эктар-1000» ($S=1000$ ASA) фирмой были организованы две группы разработчиков. Специалисты фирмы разработали новую технологию с применением сложных химических веществ и новых DIR-компонент с использованием «Т»-зерен (табулярного) галогенида серебра. Штатный фотограф фирмы Стив Кэлли заметил, что пленка «Эктар-25» может быть применена фотолюбителями для тщательно продуманной съемки. Она идеальна для натюрморта, портрета и пейзажных сюжетов, требующих передачи тонких деталей. «Эктар-25» — чрезвычайно мелкозернистая девятислойная пленка с высокой разрешающей способностью, исключительной резкостью изображения, дающая высокую насыщенность цвета и мягкие тона кожи человека. Старейший фотограф фирмы Нил Монтанус, работавший на пленке «Эктар-1000», назвал ее ошеломляющей, отмечая

* В одном из номеров журнала редакция планирует более подробно рассказать о достижениях в области разработки современных цветных фотоэмульсий.



резкость, сочность получаемых изображений, а также высокую четкость деталей. При слабой освещенности Монтанус советует проводить экспонирование по главной части сюжета без учета источников света. «Эктар-1000» — двенадцатислойная пленка с высокой цветовой насыщенностью изображения. Отпечатки, полученные с этой пленки, приближаются к снимкам, выполненным на ильфордской бумаге «Сибакром», цветовая насыщенность которых остается пока вне конкуренции. Черно-белая профессиональная пленка «Кодак Т-Мас Р3200» с ультравысокой светочувствительностью была признана «лучшей продукцией 88/89» на конкурсе «Европейское новшество», организованном 12-ю ведущими европейскими фотовидеожурналами. Диапазон светочувствительности этой пленки может варьироваться в пределах от 400 до 25000 ASA. Специалисты отмечают очень низкую зернистую структуру изображения даже на высоких значениях светочувствительности, широту тональности и превосходную разрешающую способность. В программе фирмы по-прежнему остаются: цветные обрабатываемые пленки «Эктахром» для дневного света светочувствительностью от 64 до 800—1600 ASA и «Эктахром» для ламп накаливания, малоизвестные у нас в стране пленки «Кодахром», обработка которых возможна только в специализированных фирменных лабораториях, а также негативные пленки «Кодакolor» и «Вериколор».

Konica

Японские фирмы «Кони-ка корпорейшн» и «Фуджи фотофильм компани» — универсальные. В программе фирм фотокамеры, фотоматериалы, оборудование для мини-лабораторий, фотовидеокамеры... «Главный залог успеха «Коники», — сказал ее президент Мегуме Иде, — в интеграции технических достижений, накопленных фирмой за долгую историю. Это позволяет «Конике» решать новые задачи в области технологии получения изображений. Девиз фирмы: «Коника — творческая группа». Цветные негативные пленки «Коникаколор SRV» отличаются высокой насыщенностью цветного изображения, имеют характерную для пленок «Коники» мелкозернистую эмульсию. Диапазон светочувствительности от 100 до 3200 ASA. В программе фирмы имеется также обрабатываемая —

«Коникахром 100» и профессиональная — «Коникаколор 100» — негативная пленки. Среди последних новинок «Коники» можно отметить появление чувствительной обрабатываемой фотобумаги для печати со слайдов — «Коникахром», копировальный фотоматериал, предназначенный для получения репродукционных рекламных, архитектурных, дизайнерских снимков, — «Кони-каколор 7» и превосходную фотобумагу «Коникаколор РС тип SR».



Фирма «Фуджи» продемонстрировала новую усовершенствованную пленку «Неопан 1600» Профессионал с возможностью ее экспонирования в диапазоне светочувствительности от 250 до 3200 ASA, ультрамелкозернистую пленку для дублирования — «Фуджиколор-интернегатив IT-N», а также известные профессиональные обрабатываемые пленки «Фуджихром».

Обширный ассортимент фотоматериалов продемонстрировали также фирмы «Ильфорд» и «Полароид». В дни проведения выставки корреспонденты «СФ» имели возможность провести своеобразные «экспресс-испытания», снимая на пленки «Вериколор-400», «Фуджиколор HR-100» и «Агфа XRG-200», причем последняя была заряжена в простейшую неавтоматическую камеру. Съемка проходила в различных световых условиях — днем и вечером. Полученные цветные отпечатки, выполненные на оборудовании «Кодак», «Гретаг» и «Агфа», отличаются высоким качеством цветного изображения. На пленке «Вериколор» удалось получить удовлетворительные снимки при очень низких освещенностях: пленка «Фуджиколор» корректно передала нюансы цвета в пасмурную погоду. Новая пленка «XRG-200» подтвердила свои рекламные характеристики: прекрасно переданы тонкие нюансы цветных оттенков в светах и тенях. В глубоко черном тоне различима фактура объектов, сочно и насыщенно передана вся гамма цветов.

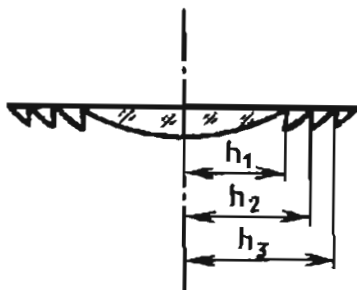
В. АНЦЕВ

ФОТОТЕХНИКА

Киноформные элементы

Фотографические объективы — одни из наиболее динамично развивающихся классов оптических систем. Немаловажным фактором развития фотооптики является создание и активное использование в ней новых нетрадиционных оптических элементов, располагающих по сравнению с обычными параметрами (линзами, компонентами) более широкими коррекционными возможностями. К подобным элементам относятся асферические поверхности, которые за счет более сложного профиля поверхности имеют перед сферой ряд преимуществ, а также киноформные элементы.

Киноформные элементы являются развитием известных зонных пластинок и представляют собой плоско-параллельную пластину с нанесенными на одной из сторон особым способом полировки зонами (см. рис.). Соответствующим подбором количества зон и их



профиля удается нужным образом воздействовать на абберации объектива или другой оптической системы, способствуя совершенствованию ее технических характеристик, повышению качества изображения. Поэтому применение киноформных элементов представляется наиболее распространенным и перспективным направлением. Важное и широко используемое свойство этих элементов — их способность активно влиять на хроматизм всей оптической системы. Особые дисперсионные свойства киноформного элемента, существенно отличающиеся от обычных марок стекол, приближают его (по функциональным возможностям) к специальным стеклам и кристаллам. Коэффициент дисперсии Аббе V_d для стекла типа флинт составляет ≈ 30 , для стекла кроу ≈ 60 , для киноформного элемента $\approx 3,5$. Подобная обособленность киноформного элемента позволяет использовать его совместно с линзами из традиционных марок стекол. Благодаря этому исправляют объективы вторичного спектра в широкой спектральной области и создают высококачественные объективы — ахроматы. Исправление (уменьшение) вторичного спектра обязательно для достижения требуемой высокой раз-

решающей способности в длиннофокусных телескопах ($f' > 300$) именно в этих системах и целесообразно применять киноформный элемент. В объективах с $f' < 300$ влияние вторичного спектра на качество изображения выражено не столь явно. Поэтому требуемый уровень обеспечивается в них традиционными средствами.

Задача исправления вторичного спектра в длиннофокусных объективах обычно решается путем использования особых марок стекол (типа ЕДС; $\gamma \approx 81$) или кристаллов. Материалы эти дорогие, отличаются неблагоприятными физико-химическими характеристиками, требуют защиты от внешней среды. Киноформные элементы лишены этих недостатков, но и они еще достаточно дорогие. По трудоемкости изготовления эти элементы приближаются к асферическим поверхностям. Вследствие зонной структуры киноформный элемент обладает повышенным светорассеянием. В изготовленных образцах объективов с подобным типом элементов пока не удалось получить коэффициент светорассеяния менее 6—7%, в то время как в аналогичных линзовых системах он не превышает 1,5%. Встает вопрос — какому направлению создания длиннофокусных телескопов отдать предпочтение: на основе применения особых марок стекол и кристаллов или на базе киноформных элементов? Зарубежные производители фотообъективов (оптические фирмы Японии, западных стран) отдают предпочтение первому направлению. Мы же считаем, что право на жизнь имеют оба направления развития длиннофокусной фотооптики.

В. ТАРАБУКИН,
кандидат технических наук

Ладислав Шольц Сюжеты и образы

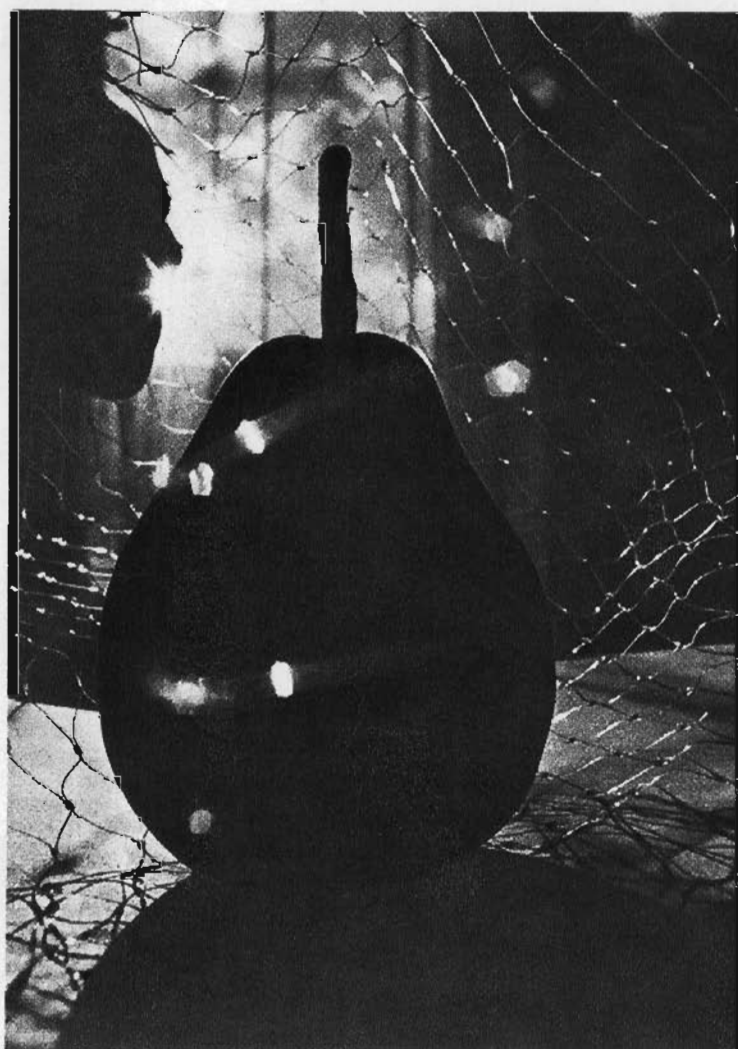
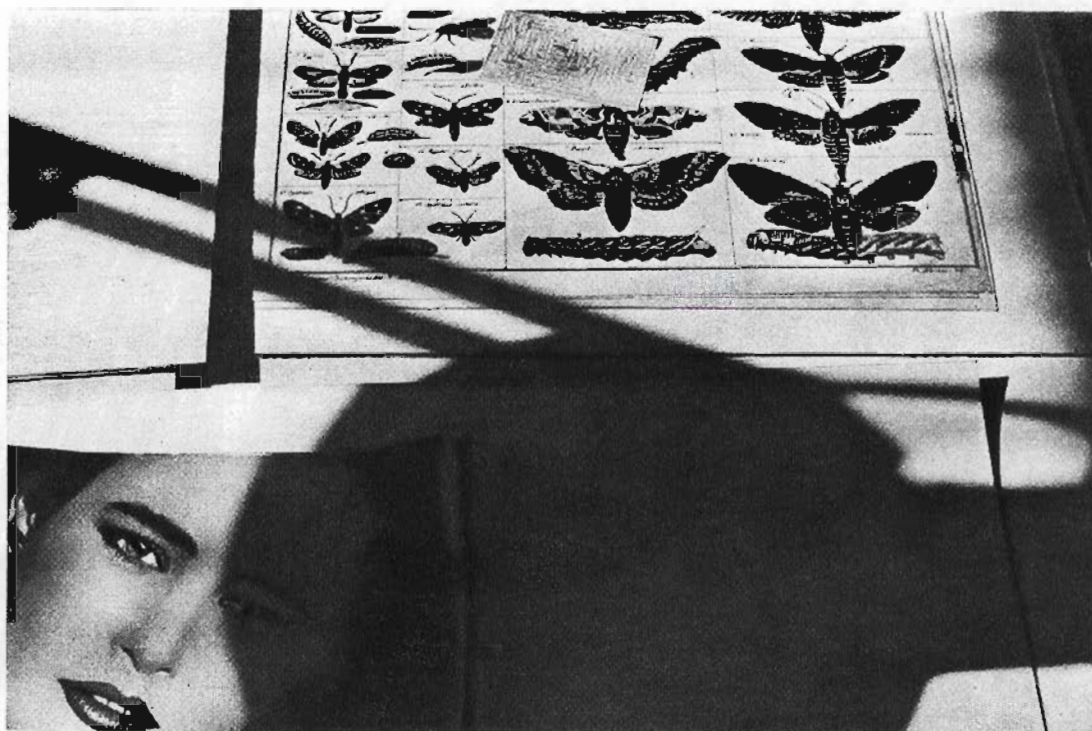
Современные тенденции фотоискусства свидетельствуют о стремлении авторов соединить непосредственное фотографическое изображение явлений внешнего мира с отчетливо выраженным субъективным взглядом художника.

На смену фотографиям, в основе которых находились различные формообразующие и композиционные связи, пришли работы таких авторов, которые во главу угла своего творчества поставили проблему тематической актуальности. Термин «тематическая актуальность», «тематика» в данном случае необходимо трактовать в самом широком смысле этого слова и ни в коем случае не отождествлять с традиционным обозначением сюжета фотографии (дети, человек в процессе труда, родные места и т. п.). Для современной фотографии характерен выбор более общих, но от этого не менее волнующих и вдохновляющих тем. Например, фотографическое исследование времени в его философском значении.

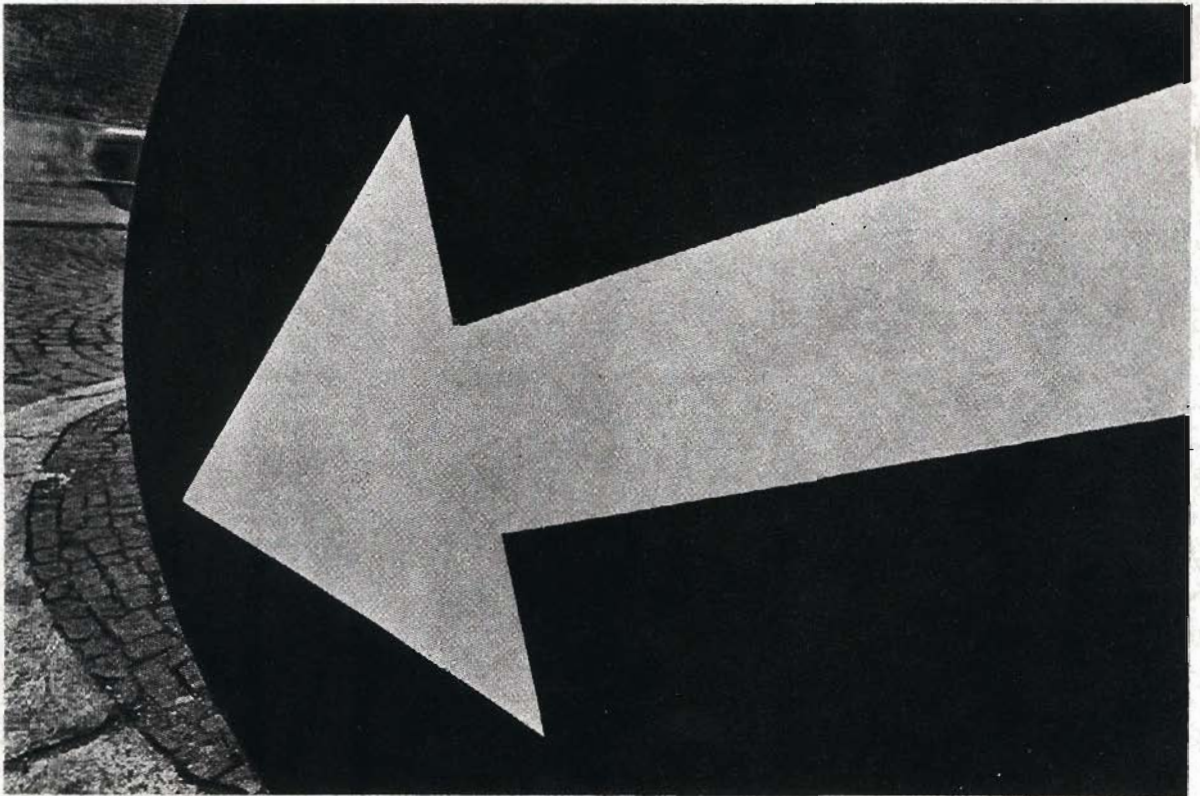
Штепан Григар родился в 1955 году в Праге, закончил факультет киноискусства Академии музыкального искусства в Праге по специальности художественная фотография. Он принадлежит к числу тех фотографов, чье творчество основывается на детальном личном исследовании мира.

О характере и направленности творчества Григара лучше всего рассказывают фотографии автора. И все же хотелось бы остановиться на некоторых особенностях творчества фотохудожника. Это, прежде всего, особая визуальная убедительность его работ. Они в буквальном смысле слова заставляют вас сосредоточить свое зрение. Причем происходит это не за счет какого-либо образного, композиционного насилия. Скорее наоборот. Произведения мастера отличаются легкостью и естественностью запечатленных сюжетов. Хотя, на первый взгляд, фотографии Григара можно отнести к разряду статичных. На самом деле они внутренне очень динамичны.

Штепан Григар уже в самом начале своего творчества осознал, что увлеченность визуальными образами мира может привести к излишней переоценке роли формы и забвению содержания снимка. Пониманием сложности стоящих перед ним задач объясняется его стремление к выверенности содержательной, тематической стороны фотографии. Систематическая упорная работа в сочетании с талантом позволяют фотомастеру создавать своеобразные художественные образы.









Цена 70 коп.
Индекс 70869