

СВЕТЛОЕ ФОТО 901

ISSN 0371-4284

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



НИКОЛАЙ РАХМАНОВ (МОСКВА) КРЕМЛЬ, СОБОРНАЯ ПЛОЩАДЬ





СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ЯНВАРЬ 1990

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:

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

Художник
МАРКАРОВА И. П.

Художественный редактор
ПЕТРОВА Э. С.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16
Телекс
411421 PERO SU
Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства
и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории
и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 10240
сдано в набор 20.10.89
подп. в печать 28.11.89
формат 60×90^{1/8}
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 2289
тираж 230 000
цена 70 коп.
Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
при Государственном
комитете СССР
по печати,
129301, Москва,
проспект Мира, 105

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА

2
А. Варфоломеев Пояснения к портрету
6
А. Пирожков Нравственные императивы фотожурналистики
16
В. Ищенко Долина смерти — долина скорби

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

8
В. Стигнеев Современная фотография России
32
Фотоюниор

ФОТОДЕБЮТ

20
Л. Шерстенников Кто с тобою рядом

ФОТОБИБЛИОТЕКА

24
А. Шеклеин Новые книги по фотографии

ФОТОКОНКУРСЫ

26
«События!!!»

ФОТОТВОРЧЕСТВО

24
Л. Клодт Женский романтический портрет
28
В ключе метафоры

ФОТОНАСЛЕДИЕ

34
А. Фомин Неизвестный Межуев

ФОТОТЕХНИКА

38
Е. Фролов Электронные фотовспышки
40
А. Баканов Четыре времени года
42
П. Ульбрихт Копирование слайдов

ИНТЕРФОТО

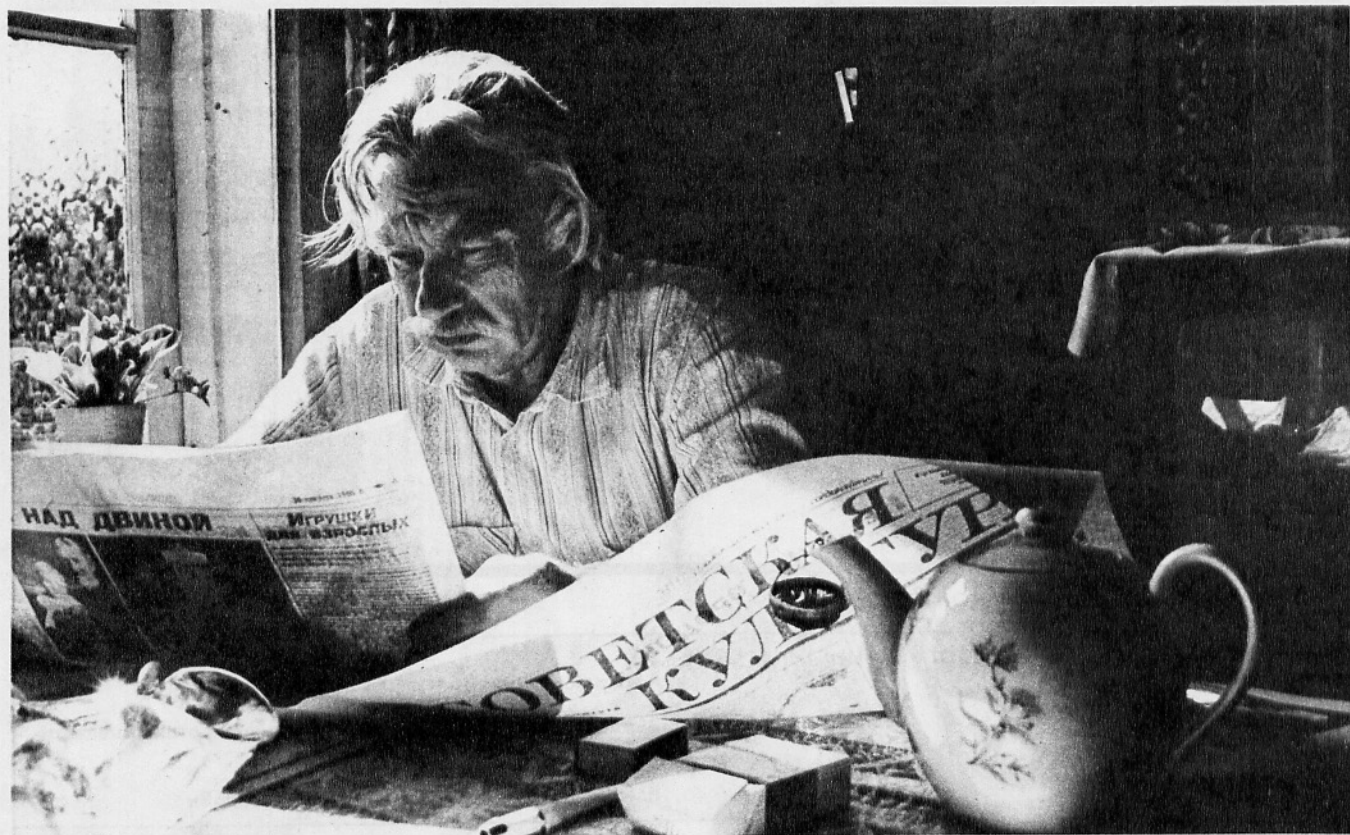
44
А. Лаврентьев Фотообмен городов
45
В. Некрасов О цирке, фотографии и жизни
48
Премии журнала «Советское фото» за 1989 год

НА ОБЛОЖКЕ:

НИНА СВИРИДОВА,
ДМИТРИЙ
ВОЗДВИЖЕНСКИЙ
(МОСКВА)
РЕГИНА (ИЗ СЕРИИ)

ВИКТОР ЯКОВСОН
(МОСКВА)
ЭТЮД

Пояснения к портрету



По-разному приходит фоторепортер к своим героям. Или — его герои к нему. Купил я некогда за бесценок пустующий дом в деревне на Псковщине. В один из моих приездов зазвал меня к себе обедать сосед. Ну, за столом, естественно, заговорили о всяких сельских проблемах, и сосед — и очки-то еще не снял, видно, под впечатлением какой-то статьи в газете: «Во, слышь, пишете! Во бес, будто за спиной стоит и все видит, как и что у нас тут в деревне!» Кто, спрашиваю, автор-то? А вот, говорит, смотри: Иван Васильев...

Писатель-публицист Иван Васильев живет в деревне Борки, что под Великими Луками. Борки — название распространенное, но думаю, что не ошибусь, сказав: эти Борки в отличие от своих тезок знамениты тем, что здесь живет... Иван Васильев, интересный, самобытный человек, из тех, кого называют бойцами перестройки. Строить он начал еще до перестройки — ну, скажем, построил рядом со своим домом еще один — музей.

Вот этим он меня и заинтересовал, народный депутат СССР Иван Васильев — даже не талантом публициста (а публицист он высшего разряда), владеющего словом, а талантом человека, делом доказывающего приверженность прогрессивным идеям. Как он живет? Как работает? А когда не работает — чем занимается? Впрочем, последний вопрос оказался, в сущности, праздным — Васильев, похоже, работает всегда.

В обращении он оказался прост и прям. Когда после присуждения ему в 1986 году Ленинской премии его буквально атаковали коллеги-журналисты, включая и московских кинодокументалистов с их грандиозной идеей снять о Васильеве фильм под названием «Ходатай», мой герой, прямо сказать, сильно этому удивился, заметив: «А зачем о Васильеве-то писать? Надо — так я сам о себе напишу. А если фотографировать — давай, лови, как говорится, миг удачи». В общем, способствовать «раскрытию своего образа» он отказался категорически, напрочь лишив меня надежды на возможное в этом смысле сотрудничество. Снимал как снималось, стараясь не упустить чего-нибудь важного в поведении, в общении. Но что важно, а что нет? Решил изначально не ставить себе такой задачи, а просто поднакопить материала, а уже потом отбирать наиболее интересное, выражающее характер героя.

Не хотелось гладкописи, елейности, которую и сам Иван Афанасьевич на дух не выносит. Иногда удавалось (чаще — нет) снять его в момент открытого «обмена мнениями» с аудиторией — с партийными или работниками, с крестьянами, соседями. Все было в жизни этого человека. И такое было, о чем вспоминать не очень хочется. А он — вспоминает. Потому что честен, и честью своей поступиться не хочет ни при каких обстоятельствах. Вот, например, что я вычитал в одной из его книг, где рассказывается о тяжелейших послевоенных годах на селе: «Работал в селах и сельских районах этого края и был причастен ко всему, что здесь происходило, и как очевидец, и как участник».

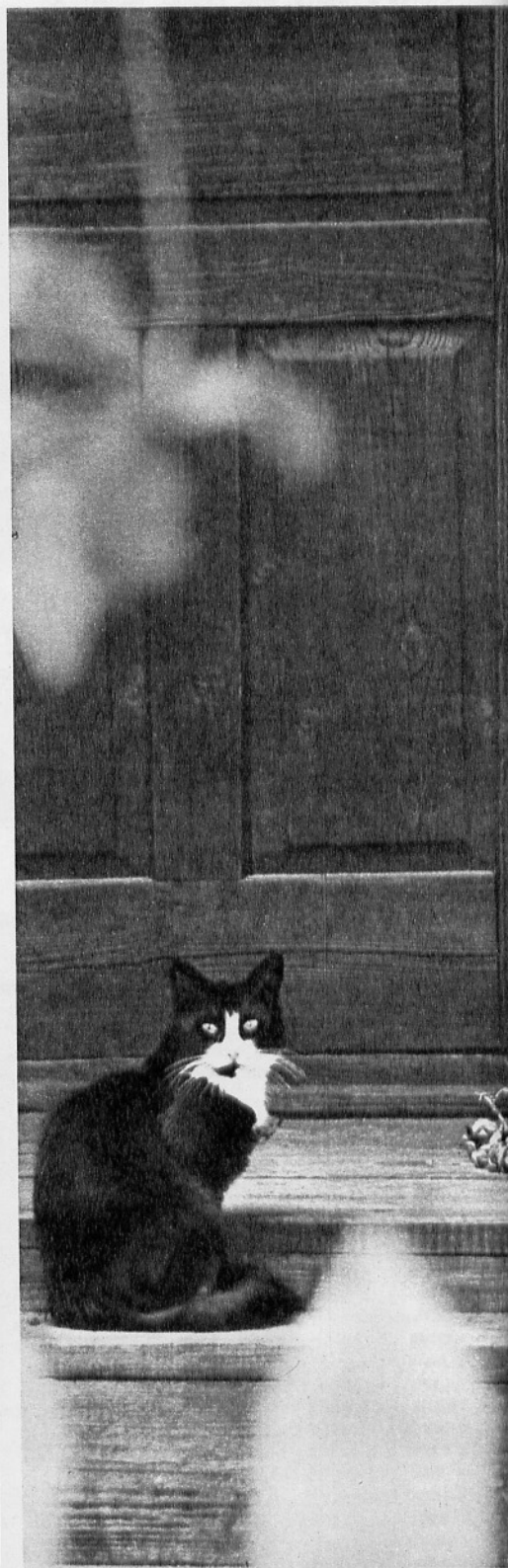
Слово «причастен» выделил специально. Может быть, именно в нем, в этом слове, как раз и есть то главное, что потянуло меня к этому человеку.

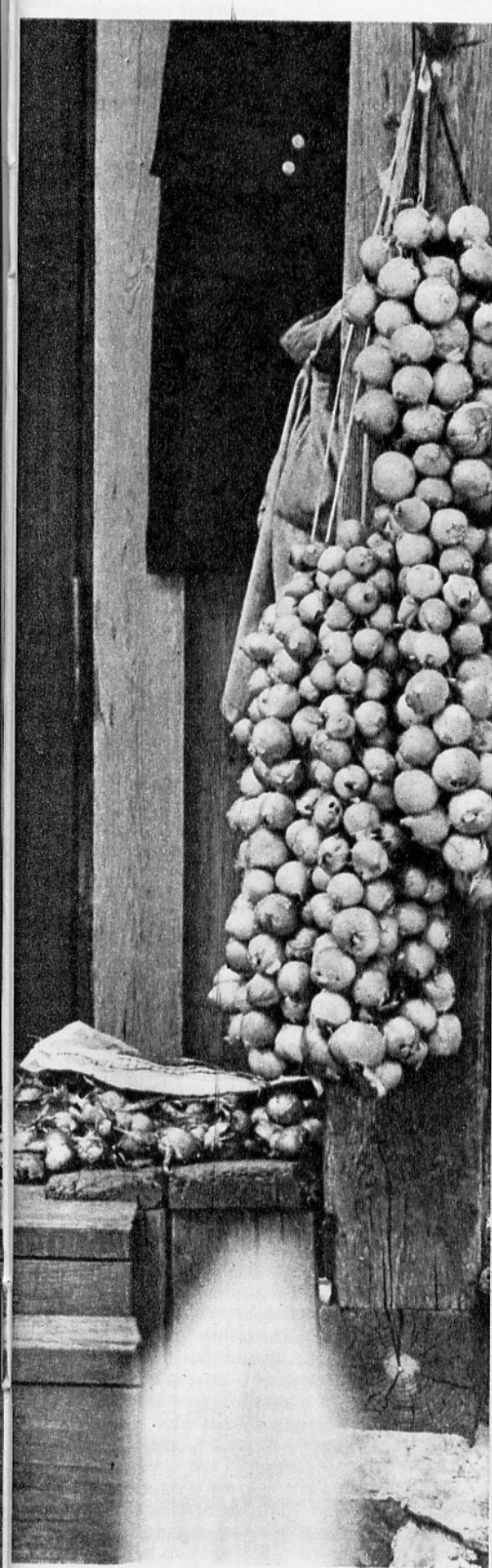
Потому что если человек ощущает свою полную причастность ко всему, что происходит вокруг, — значит понимает и всю меру ответственности за происходящее. А такие люди нам сейчас нужны поболее других. На них — вся наша надежда.

А. ВАРФОЛОМЕЕВ,
фотокорреспондент АПН



ФОТО АЛЕКСЕЯ ВАРФОЛОМЕЕВА





Александр Пирожков Нравственные императивы фотожурналистики

Сегодня мы должны отвечать на вопросы, которые до недавнего времени вообще не стояли перед нами. В наше национальное самосознание входят иные императивы, жизнь перестала укладываться в рамки эвклидовой геометрии. С перестройкой в стране провозглашена идея приоритета общечеловеческих ценностей. Это революционное положение затрагивает все сферы жизни — будь то политика, народное хозяйство, культура, деятельность средств массовой информации. И думается, все проблемы сегодняшней журналистики нужно рассматривать в первую очередь именно под этим углом — речь идет не просто о повышении уровня профессионализма и компетентности, к чему чаще всего пытаются свести разговор чиновники от идеологии, не просто о новом статусе прессы, о свободе печати и гласности, к чему призывают радикалы-реформаторы. Речь идет о новом подходе к таким основополагающим понятиям, как человек и народ, человек и класс, человек и партия, человек и государство.

«Комсомольская правда» (1989, 24 сентября) опубликовала фотографию с сюжетом до боли родным — водружение над тундрой Красного знамени передовиками бурения на нефтегазовом Ямале. И текст приблизительно такого содержания: еще совсем недавно развешивавшимися знаменами мы отвлекали внимание читателей от истинного положения дел на Севере, от проблем большой земли, от проблем малых народов, от проблем нашего будущего. Время предъявлял счет — хозяйственникам, руководителям ведомств, ученым... Как бы хотелось добавить к этому перечню и фотожурналистов. Не странно ли, но в сегодняшних разговорах о нравственном очищении, о покаянии, о моральной ответственности фотожурналисты почти не упоминаются. Вот и в «Комсомолке» снимок, «реалистический по методу и социалистический по содержанию», дан анонимно, словно нравственные уклонения не захватывают ремесло фотографа, словно прав в конце концов итальянец Феллини, сравнивший фоторепортеров с безликим вороньем над житейским полем...

Андрей Битов рассказал о характерном эпизоде, участником которого ему пришлось стать, будучи в гостях у восьмидесятилетнего писателя Олега Васильевича Волкова. Фотокорреспондент газеты «Московские новости» решил запечатлеть беседу двух знаменитостей, для чего вывел их в сад, усадил под кустами деревьев, долго приставлял свое охотничье фотоаппарат — для оживления картинки, а потом попросил фотографируемых изобразить на лицах и в жестах непринужденную беседу. Андрей Битов, представитель интеллектуальной литературы и вместе с тем дитя нашего времени, послушно выполнил все указания. Для Олега Васильевича Волкова, старого русского интеллигента, даже такое безобидное вранье оказалось не под силу. На снимке («Московские новости», 1989, № 36) он так и сидит — с вежливой индифферентностью, с той степенью отстраненности, которая не особенно обижает окружающих, но и не превращает его самого в лицедействующего героя. Андрей Битов поведал об этом малом происшествии с легкой иронией, за которой все же проглядывает внутреннее смущение. Не знаю, что было в душе фо-

торепортера, но, думаю, он скорее всего испытал чувство выполненного долга. Говорю это без упрека, ибо десятилетиями наш журналистский катехизис практически состоял из двух слов-заповедей: «Так надо...» Эти слова часто освобождали нас от необходимости иметь свой взгляд, ощущать самооценку личности, оправдывали любое соскальзывание в ложь и двусмысленность. Мы лгали во время съемок, лгали позже — при кадрировании, печати, ретуши. Лгали, утаивая фотографии или представляя их публике в усеченном виде. «Так надо...»

Все помнят архивный снимок — Ленин и Горький на ступеньках Таврического дворца, среди делегатов Второго конгресса Коминтерна. Многих ли из нас удивляла причудливая вытянутость снимка, так не укладывающаяся в стандарты фототехники того времени? Вытянули — значит так надо, обрезали края — стало быть, без краев для нас же и лучше. Это сегодня мы знаем, хотя догадывались давно — в кадр попали будущие «враги народа», в том числе и Зиновьев, один из руководителей и организаторов Коминтерна. Его «урезали», и вот конгресс непонятно, кто и проводит. Чуть ли не Горький. «Так надо...»

«Врагом народа» был объявлен и автор фотографии Виктор Карлович Булла. В связи с именем этого знаменитого репортера вспоминается история, рассказанная старейшим ленинградским фотохудожником М. А. Величко. Летом 1920 года его, молодого инструктора Губсовпрофа, подключили к охране Ленина, прибывшего в Петроград на конгресс Коминтерна. Величко кинулся домой — за фотоаппарат «Кодак», своим давним увлечением. Хаотился — а пленки, как на грех, нет. Туда-сюда — ни кадра. Вернулся в Таврический, идет по коридору — навстречу Булла, тащит треногу и все свои объемистые фотографические причиндалы. Миша Величко к нему чуть не в ноги: «Одолжите, Виктор Карлович, пленочки!» — «А вам, сударь, для какой надобности? — спрашивает тот. — Барышню свою портретировать?» — «Ага. Барышню», — обрадованно подтвердил Миша Величко, вовремя вспомнив строгое-пре-строгое наставление — не разглашать, что приставлен к Ленину. «М-да, сударь, — раздумчиво сказал Булла. — Юноша вы красивый, и барышня, пожалуй, простит вам, если вы не сделаете ее портрета... А вот мою даму зовут История, и она никогда, никому и ни-че-го не прощает. Не обесудите, сударь, но пленки у меня только-только...»

Вот ведь как. Не рассказ, а прямо-таки притча.

«Конечно, мне очень противно, чрезвычайно противно быть интеллигентом. Это слабость, от которой я хочу отказаться». Так искренне заверял на одном из литературных диспутов Юрий Олеся. С того времени многие из нас действительно сумели преодолеть эту «слабость» — интеллигентность. Кто на четверть, кто на половину, а есть, кто и вовсе...

Где-то вычитал: в Британской энциклопедии понятие «интеллектуал» имеет особый подраздел — «русский интеллект». Для англичан это почти как биологический подвид, имеющий свои родовые признаки. Оказывается, в западном варианте «интеллектуал» — понятие больше профессиональное, характеризующее уровень мас-

терства, что ли. У нас же скорее духовное, нравственное, сопряженное с такими категориями, как совесть, долг, честь. Думается, что в нашей журналистике утрачен именно вот этот духовный подтекст профессии, нам не хватает интеллектуальности, как антипода одичанию человеческой породы. И как безобиден сюжет, рассказанный Андреем Битовым, рядом с грандиозными спектаклями, которыми по сути дела на протяжении десятилетий были многие наши фотосъемки. И миллионы сограждан приучались к лицемерию этой рукотворной действительности, постепенно совмещая в своем зрительском сознании фотографические миражи с земными реалиями. И снимки наши почти не надо было кадрировать и обрезать, мы научились это делать сами — сразу во время съемки. Интересно, в каких кусткамерах будут храниться фотографические свидетельства наших заблуждений, этот целлюлоидный антимир, где прекрасным считалось лишь то, что обладало политической целесообразностью.

Трудно сказать, когда это началось. Когда общественная деятельность, каковой является и фотожурналистика, перестала быть строительством души, испытанием собственных действий и совести. Как ни грустно это признать, но фотография, пожалуй, преуспела более всего в создании оруэлловской антиутопии. Помните? «Добро есть зло», «Любовь есть ненависть», «Война это мир»...

Конечно, фотограф здесь в немалой степени был фигурой страдательной — жертва политического двуличия и казенных теоретических установок. Жупел очернительства породил внутренний страх, постепенно превратившийся в привычное состояние духа, в охранительное свойство личности. «Так надо...» — проборматываем мы как молитву и бежим за ведомственными героями, и боимся расширить угол нашего наблюдения, открыть читателям новые социальные типы, всю неохватную множественность человеческих судеб и характеров.

Академик Д. С. Лихачев в интервью, опубликованном еще несколько лет назад в журнале «Советское фото», говорил о разлагающей силе фотомифов. Ведь патетический передовик на наших газетных портретах — это психологическая установка на экстенсивное развитие не только экономики, но и сознания, когда действует лишь одна идея, тиражируется один идеал, один образ поведения и чувствования. За благонравным лозунгом «Равнение на героев!» мы лишь сегодня вроде бы узрели тайный замысел теократии — выстроить всех нас по ранжиру и правофланговыми поставить людей с характером, как в известном телефильме, — «почти нордическим».

Гвозди бы делать из этих людей,

Не было б в мире крепче гвоздей...

Поэт Николай Тихонов написал эти строки в первые годы революции, но позже стихи обрели командную директивность, став своеобразным лекалом для творческой продукции, в том числе и для фотографии. «Жизнь самой жизни» (Гёте) перестала нас интересовать, и за рамками видоискателя осталась эпопея народной судьбы, все разнообразие картин бытия,

высокий и трагический смысл эпохи. Грустные и стыдные мысли рождают наши вечерние газетные подшивки.

Ну, хорошо, нас всех муштровала одна казарма, мы все учились на одном плацу. И вина теперь вроде бы тоже на всех, на каждом из нас... Но не этот ли лукавый прием имел в виду рыцарь Ланцелот, сказав: «Всех учили. Но зачем ты был первым учеником, скотина!»

Это не самобичевание, как нередко пытаются говорить о попытке разоблачить в самих себе. Это самоочищение, которое идет вслед за покаянием. Вот только не слышно, к сожалению, покаянных слов от наших первых учеников. Одни старательно делают вид, что ничего не произошло, и по-прежнему выстраивают сюжеты с водружением знамен. Другие быстро отыскивали в каталожных коробках, где сберегалась галерея номенклатурных богов, те самые «соседние кадры»... И вот уже расхаживают на выставках — почти что борцы, законспирированные до поры до времени...

Аристотель так определил различие между историком и поэтом: один рассказывает о том, что было, другой — о том, что могло бы быть. Если воспользоваться формулой древнего философа, то фотограф, в отличие от историка и поэта, способен рассказать лишь о том, что есть. И все же, если следовать морфологическим строгостям, фотография ближе к истории. Ибо все, что создает фотограф, лишь в момент съемки совпадает с координатой жизни, но уже после щелчка затвора запечатленное становится достоянием истории, переходит в запасы нашей культуры. И сегодня, когда нормой журналистского поведения становится независимость от обстоятельств, мы должны отыскать в архивном прошлом истинные лики времени. Мы включаем в сегодняшней духовный процесс образы Бухарина и Раскольникова, Флоренского и Мандельштама, Булгакова и Вернадского. Мы «открыли» лица академика Сахарова и писателя Виктора Некрасова. Мы поняли, что останемся в болоте полуправды, если не наберемся мужества смотреть — глаза в глаза — в фотографические версии характеров Николая Романова, Столыпина, Гапона, Троцкого, Махно, Берия, Маленкова, Кагановича, Жданова. История обращается ныне к нам со своим нравственным назиданием: ничто не проходит бесследно.

Но возвращая к жизни старые фотографии, мы не просто заполняем провалы истории, — мы восстанавливаем императивы человеческой морали. В том числе и профессиональной этики фотожурналиста. Слова Христа: «Царство божие внутри нас» — это не просто поэтическое иносказание. Если отбросить библейскую лексику (хотя — есть ли в том надобность?), то во фразе этой человечество зашифровало еще столетия назад нравственную формулу познания окружающего нас мира. Это размышление актуально еще и вот по какой причине. Сегодня толпы молодых фоторепортеров кинулись демонстрировать свою перестроенность, щелкая влево и направо: в общежитиях лимитчиц, в камерах смертников, в интернатах для дебилов и олигофренов. Новизна материала затмевает умение видеть и наблюдать, — но это еще не худший вариант. Худший — когда репортажи становятся жестоким препарированием отдельных сторон жизни. Когда холодное любопытство и безверие вытесняют человеколюбие и прочие категории так осуждаемого недавно «абстрактного гуманизма».

И не в противовес ли этой «чернухе» постальгический интерес к старой русской фотографии, к архивным снимкам давней поры, семейным собраниям и летописям, где мы гораздо чаще, чем сегодня, видим

людей, демонстрирующих нам свою особую, индивидуальность, обстоятельность личности, самоуважение, самозначимость? Мы вновь заговорили об аристократизме духа, о праве человека быть разным, непохожим, единственным и даже незаменимым.

В книге «Один день из жизни США», продававшейся не так давно в нашей столице за умопомрачительную цену, есть фотография сельского поля — американский фермер встал на такой привередливой фантазией, что с высоты птичьего полета, откуда сделан снимок, взору открывается какой-то немислимых размеров цветок, призванный, очевидно, потрясти воображение разве что случайных аэронавтов. Наша материальная бедность, а главное наше идеологизированное сознание еще долго не позволят нам видеть в этой прихотливой картине форму самовыражения, факт утверждения самоценности каждой личности. Террор, произвол большинства — не они ли выхолостили в наших снимках всякую индивидуальность, превратив человеческую странность, причуду, пусть даже заурядный кураж чуть ли не в аморальное качество?

Как долго мы отставали человеческий тип, довольствующийся койкой в общежитии, потеющий от неловкости, когда приходилось интересоваться собственной зарплатой, не умеющий обставить свой быт удобством и красотой. Мы как бы занизили представления о счастье, и до сих пор сыплются в адрес ленинградского фотохудожника Валерия Плотникова упреки — слишком уж красивы его герои, слишком уж аванжны их позы, слишком уж часто попадают в кадр золоченые подлокотники кресел, бронзовая патина канделябров, свет старинных люстр. Долго же мы исповедовали аскезу, не замечая, что мир строится по законам красоты, что оскудение среды обитания влечет за собой более страшное — нищету духа.

Нет, мы не пейзажные головки. И «чернуха» — это, к сожалению, уровень нашей сегодняшней жизни, уровень нашей большой экономики, запущенных социальных бед, недугов культуры, быта. Да, все более становится ясным, что перестройка — процесс трудный, как выход из тяжелой болезни. Наша экономика нуждается в мировом опыте, а наша духовная устроенность требует обогащения гуманистическими достижениями всей планеты. Ведь железный занавес ограждал нас от здравого смысла других, и долгие годы шествовали мы в свитах наших голых королей, не слыша окрест ни свиста, ни улюлюканья, ни сочувственных вздохов. С терпеливой снисходительностью листали наши критики фотокнижки Анри-Картье Брессона о Советском Союзе, безошибочно классифицируя, что в них от простоты, а что вообще от лукавого. И не хотели слышать предупреждений наблюдательного художника, его тревожных выводов. И сарказм, галльскую едкость книжных страниц мы простоудушно объясняли классовой ограниченностью автора. Психологические фантамы создавали в нас чувство корпоративной общности, когда безоглядная вера и стойкое единомыслие сокрушали всякий резон и аргументы, звучавшие из чужих уст.

Как не вспомнить здесь слова Чаадаева: любовь к Отечеству — прекрасная вещь, но еще более прекрасно — это любовь к истине. Изоляция от фотографической культуры мира обеднила советскую фотографию. Ощутим состояние людей, отставших от поезда. Но именно что-то похожее испытываешь, когда знакомишься с каталогами выставок «Уорлдпрессфото», когда листаешь фотокнижки, сделанные зарубежными мастерами, поражающие широтой и многослойностью образов, когда, пробившись через спецхраны, наскоро пробе-

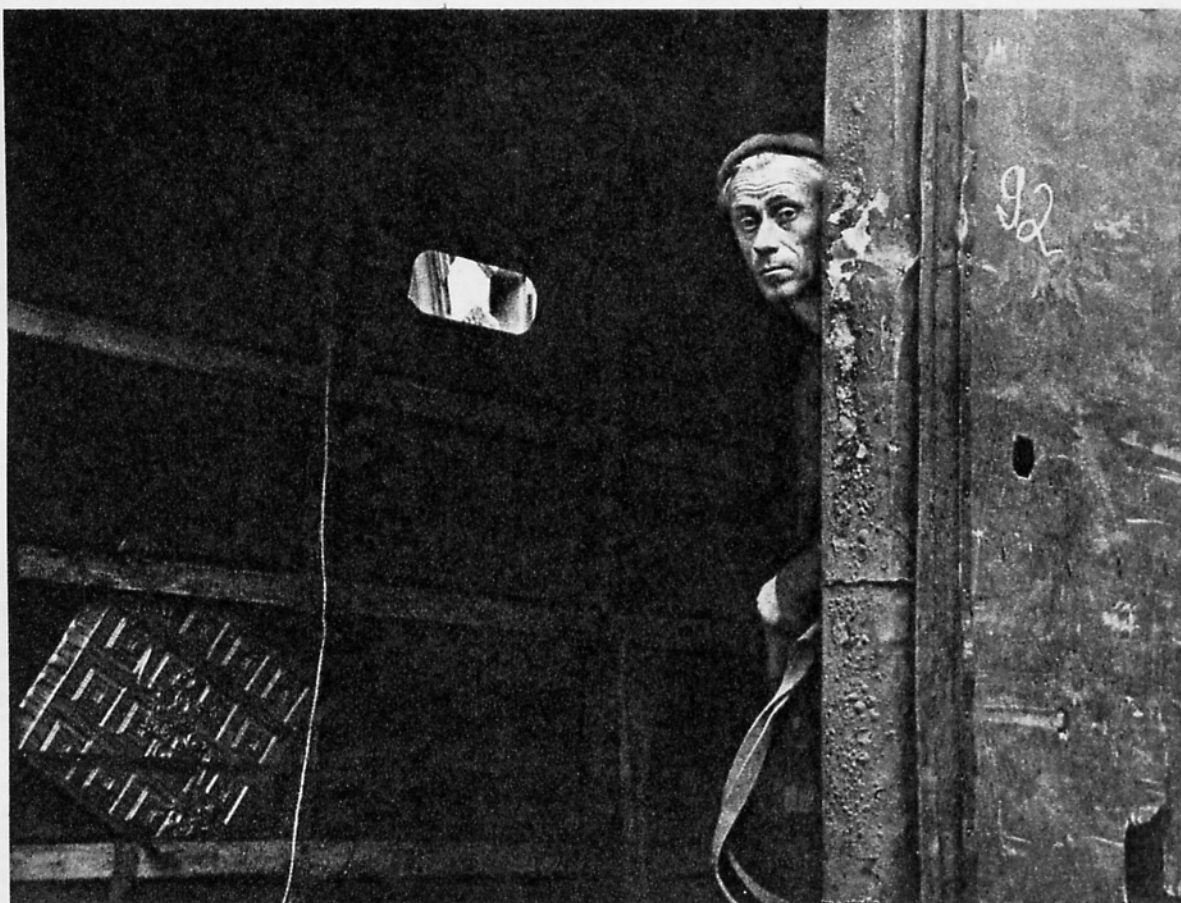
жишься взглядом сквозь цветовую калейдоскопичность всемирных иллюстрированных изданий. Да, приходится освобождаться от психологии людей, живущих в осажденной крепости. Тем более, что «...по новым данным разведки мы воевали сами с собой», — поэт Борис Гребенщиков в своем, пожалуй, лучшем видеоклипе о полковнике Васине.

Мир читает не наши журналы, ходит не на наши фильмы, смотрит не наши фотографии. И отдельные успехи советских мастеров на международных выставках лишь подчеркивают общее отставание. Смирим гордыню и пойдем на выучку, тем более что собственных фотошкол, фотофакультетов, фотоакадемий у нас нет и даже пока не предвидится.

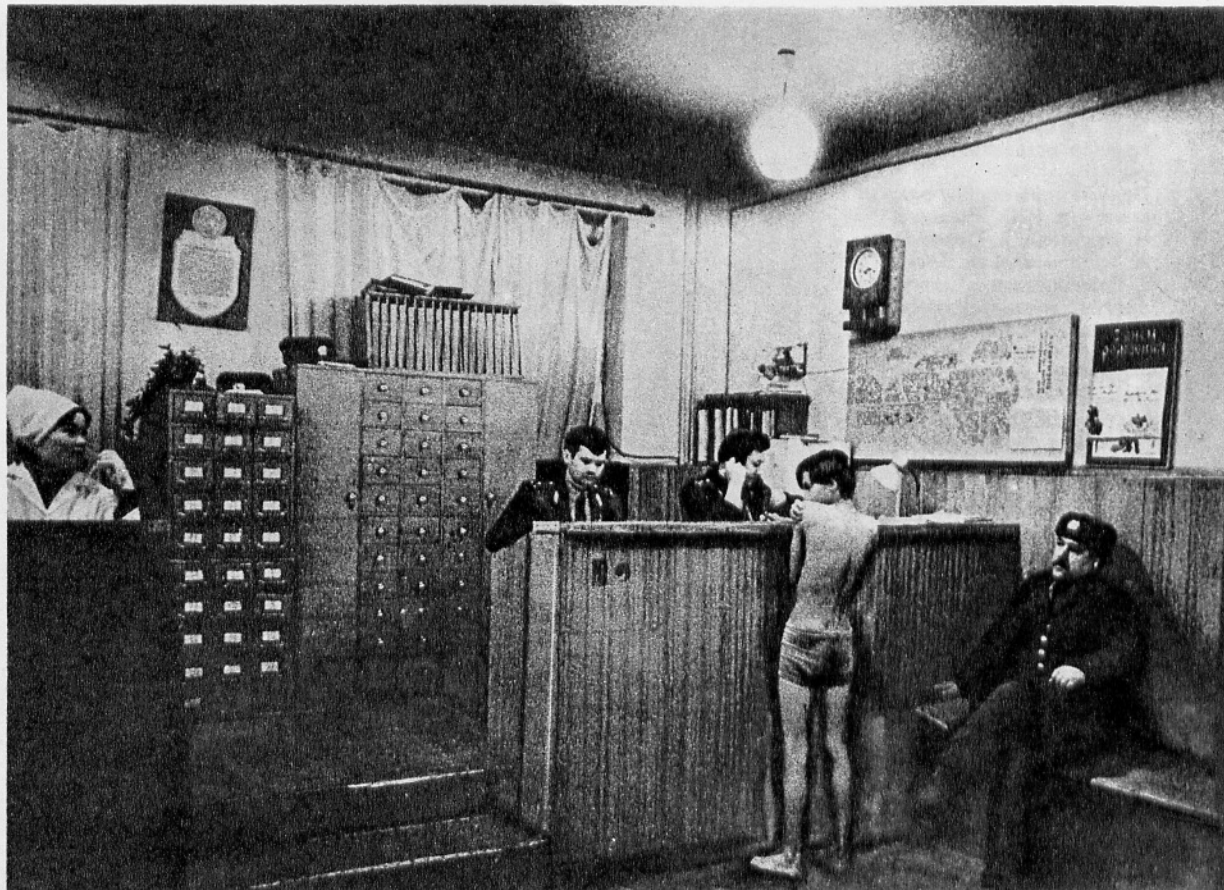
Мы не на перепутье. У нас нет выбора. И движение возможно только вперед. Подтвердится ли вновь наблюдение русских историков: если Отечество в опасности, общество генерирует невиданную духовную энергию и делает в конце концов свой главный выбор — свобода, правда, созидание.

Валерий Стигнеев Современная фотография России

Стало уже традицией, что осенью фотографии России подводят итоги своей работы. Вот и на этот раз в Москве, в Доме культуры ВДНХ, была развернута выставка под обязывающим названием «Современная фотография России». Это была двойная премьера — впервые устроителем такой крупной экспозиции выступала недавно созданная Фотографическая ассоциация СССР. Замысел организаторов состоял в том, чтобы не просто продемонстрировать достижения ведущих клубов или отдельных авторов, но и представить многообразие современной российской светописы, показать все многоцветье присущих ей творческих манер и почерков. Зрители увидели на стендах и образцы художественного фоторепортажа, и работы, сделанные с оглядкой на классику, и снимки, в которых авторские симпатии отданы сугубо фотографическим приемам. Безусловно, изменился характер содержания: перемены в жизни общества, вызван-



ные перестройкой, сказались на устремлениях фотографов — они смело обратились к темам, которые еще недавно считались запретными или казались нефотогеничными. Честное и нелюбимое отражение реальной, а не идеализированной жизни, раскрытие истинного лица героев из самых разных социальных слоев в литературе, театре, кинематографе не могли не повлиять на фотографию: за последнее время в ней также происходит (хотя и медленнее, чем хотелось бы) поворот к фиксации действительности в ее подлинном, неприукрашенном облике, начинается более глубокий анализ внутреннего мира человека. Идет стремительное расширение тематических границ и обновление фотографического языка, без чего невозможен такой поворот и уж тем более углубленный анализ. Перемены налицо, и они отчетливо просматривались на выставке: преобладавший ранее репортажный метод съемки уступает место длительному наблюдению, организации «предкамерного» материала и сотрудничеству



В. МИХАЙЛОВ
(ЧЕБОКСАРЫ)
ИЗ СЕРИИ «ЯРМАРКА»

С. ПОДГОРКОВ
(ЛЕНИНГРАД)
ГРУЗЧИК

В. ЛОГАЧЕВ
(МАГНИТОГОРСК)
В ВЫТРЕЗВИТЕЛЕ

В. БОГДАНОВ
(НОРИЛЬСК)
ИЗ СЕРИИ «ТУРУХАНСКИЕ
ВСТРЕЧИ»



с персонажами, поиску «нерешающих мгновений», обнаруживающему глубину и значительность в повседневности. Утверждает себя фотографическая речь, полная метафор и аллегорий, создаваемых посредством необычных композиционных и светотональных решений, введением локального цвета, сложными приемами фотопечати. В реальной практике границы между различными направлениями и стилями размыты, и в творчестве большинства авторов реализуются самые разные подходы к материалу, что и продемонстрировала экспозиция. Однако при всем ее многообразии попробуем выделить основные направления, по которым развивается сегодня фотография России.

Социальная фотография. Пожалуй, именно она лидировала в последние два-три года. Объективы фотокамер пристально всматривались в лица людей, стремясь уловить отражение общей тревоги и забот, охвативших соотечественников; честно фиксировали внешние проявления производственных и бытовых отношений, показывая без прикрас мир, в котором живет и трудится человек эпохи «реального социализма». В острых и выразительных снимках фотографов из Ленинграда, Новокузнецка, Челябинской области, Свердловска, Читы, Горь-

кого отчетливо и бескомпромиссно заявлена гражданская позиция авторов уже тем, что они обратились к пластам жизненного материала, который прежде оставался за кадром.

Документальность подхода к натуре у О. Ивановой, Н. Бахарева, В. Соколаева, А. Трофимова, А. Заева, Е. Епанчинцева и многих других сочетается с современным композиционным мышлением, ибо открытие и разработка новых социальных тем не могли бы состояться, будь эти авторы менее требовательны к проблемам выразительности.

Субъективный фотодокумент. Направление, которое как бы перекликается с предыдущим. Правда, есть существенное «но»: снимки повествуют о действительности, но в них возрастает авторское начало, в подаче фактов само изображение становится их истолкованием. Авторское видение доминирует в общем строе кадра у Ю. Шпагина (Горький) в серии «Милосердие», В. Михайлова (Чебоксары) в цикле «Ярмарка», В. Богдановского (Челябинск) в «Общественности», В. Богданова (Норильск) в «Туруханских встречах». Фотографы озабочены прежде всего тем, чтобы высказать свой





П. КИСЕЛЕВ
(МОСКВА)
«КОНФЛИКТ»

В. ВЕЛЕНГУРИН
(КРАСНОДАР)
«КОЛОНИЯ
ДЛЯ НЕСОВЕРШЕННОЛЕТНИХ»

С. СКЛЯРОВ
(КИРОВ)
«ДЕРЕВЕНСКИЕ ВСТРЕЧИ»

С. ОСЬМАЧКИН
(КУЙБЫШЕВ)
«ЭТЮД»

взгляд на факты и материал, ставшие содержанием их снимков; социальная действительность преобразована в них так, что зритель способен уяснить авторскую оценку и вслед за фотографом сделать и свои выводы.

Субъективный фотодокумент вскрывает подтекст ситуации, выявляя второй, глубинный смысл кадра, и речь идет уже не только о том, что непосредственно изображено на снимке, но о явлениях более общего порядка. «Территория», которую охватывает это направление, по материалу шире, нежели та, что подвластна социальной фотографии — здесь много внимания уделяется тому, как человек ощущает себя в современном мире.

Традиционное направление.

К нему можно отнести добрую треть участников выставки, работающих в привычной манере в таких классических жанрах, как портрет, пейзаж, натюрморт, жанровый снимок. Авторы обращаются к опыту, уже освоенному фотоискусством, и отнюдь не чужаются возможностей, которые предлагает сегодняшний фотографический язык. Для зрителя новизна в их работах открывается благодаря выигрышному материалу — интересной модели, выразительному мотиву, богатому по изобразительным характеристикам объектам и, конечно, убедительной трактовке. Есть





С. СЕЛЕДЦОВА
(ГОРЬКИЙ)
ОБЩЕЖИТИЕ

П. ВАСИЛЬЕВ
(ЛЕНИНГРАД)
СЛАВЯНИН

Ю. ШПАТИН
(ГОРЬКИЙ)
ИЗ СЕРИИ «МИЛОСЕРДИЕ»

Д. ВЫШЕМИРСКИЙ
(КАЛИНИНГРАД)
ИЗ СЕРИИ «ЦИРК»

среди таких авторов сторонники неоклассики, неоромантики и неопикториализма. У последних, как и в прежние годы, ведущее место занимают москвичи А. Ерин и Г. Колосов, убедительно доказавшие своим творчеством жизнность и современность такой фотографии.

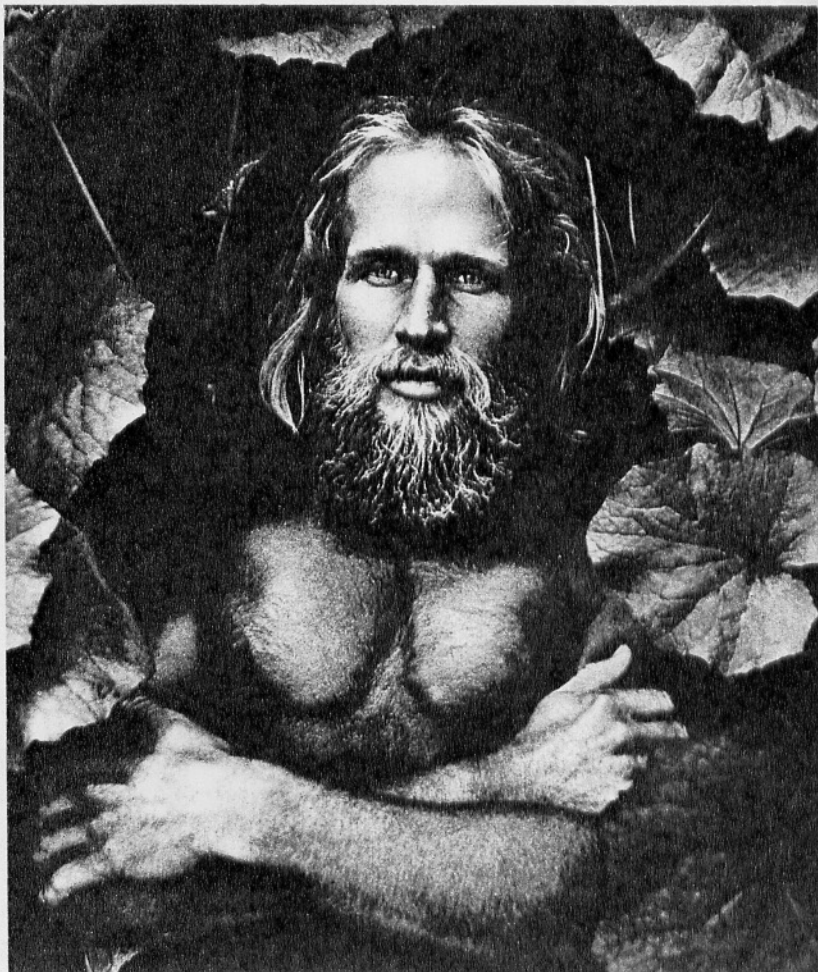
Предмет и форма. Материалом снимка здесь может явиться человеческая фигура, часть строительной конструкции, фрагмент пейзажа, изолированный предмет и т. п., неизменным остается внимание к пластическим характеристикам — внешнему рисунку, фактуре, контрастам света и тени. На современных зарубежных конкурсах обычно выделяют целый раздел под названием «Объект»; если бы такой раздел существовал на выставке, то вне конкуренции были бы работы А. Кулакова (Пущино-на-Оке).

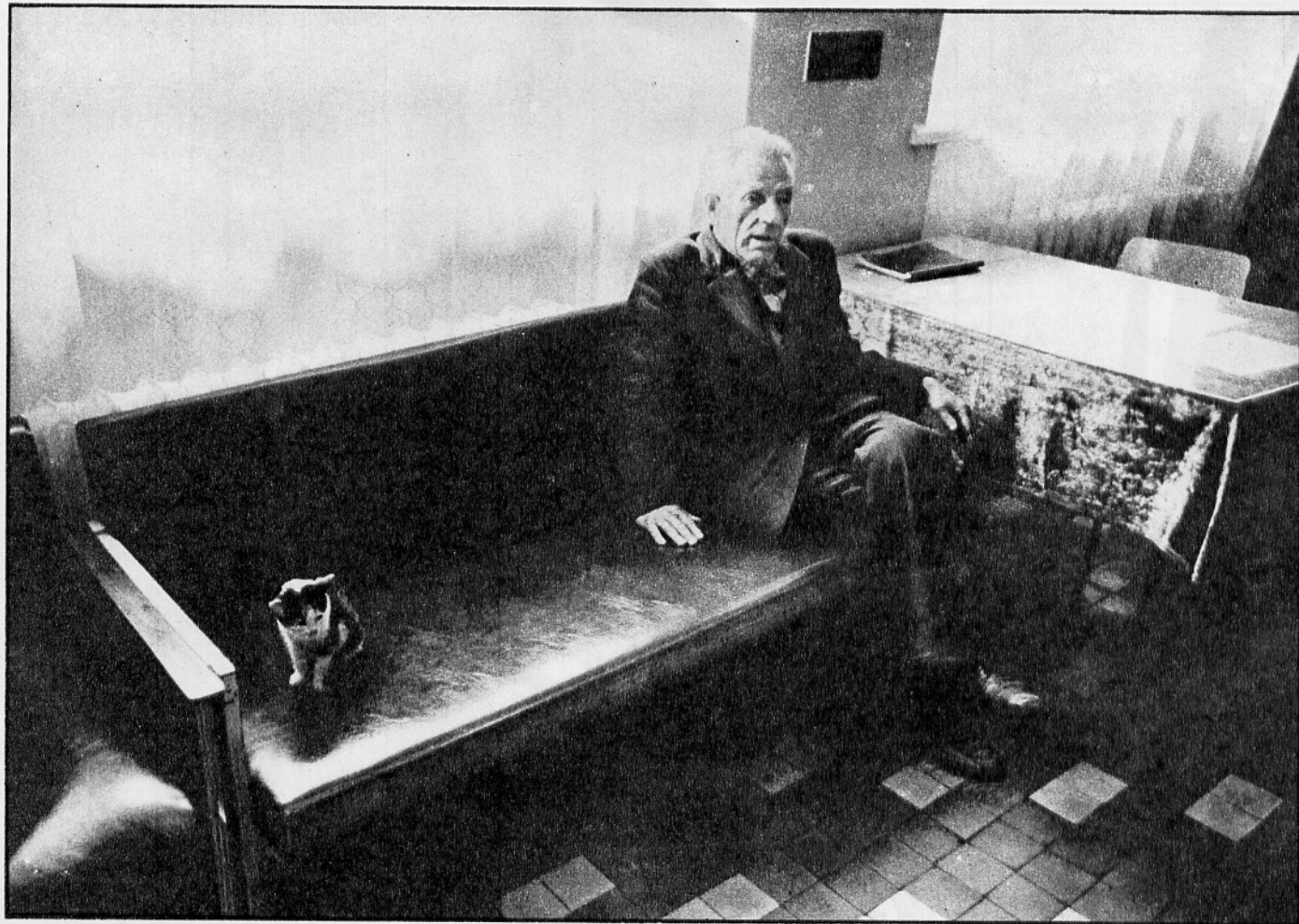
Иные авторы подчеркнуто лаконичны в отборе натуры и выразительных средств, выстраивая сюжет минимальным количеством линий, поверхностей, форм; иногда такую фотографию так и называют — минималистской. Насколько содержательными могут быть снимки, построенные по

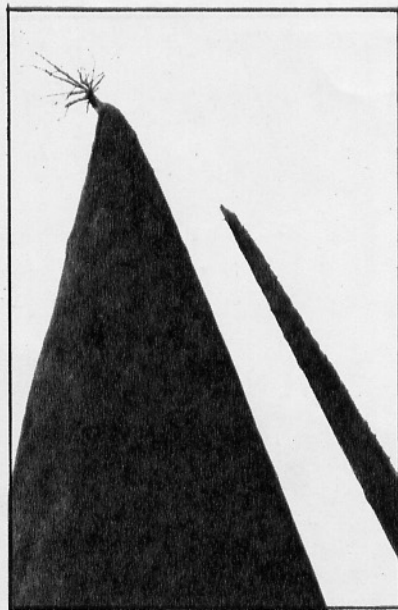
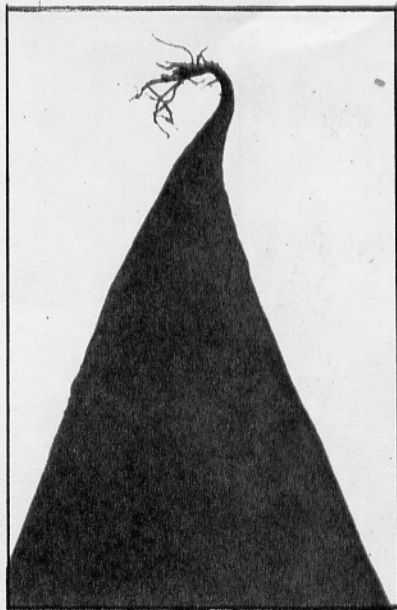
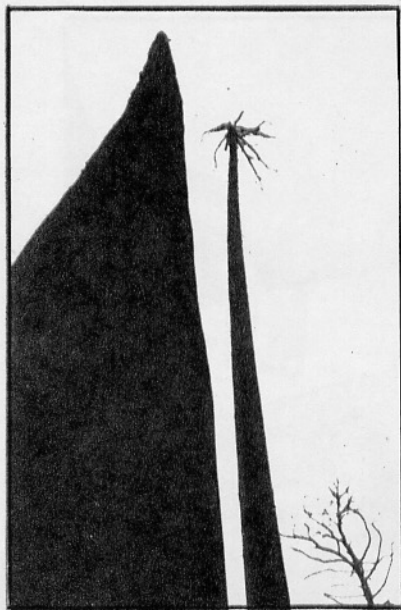
этому принципу, можно судить по серии М. Ладейщикова (Чебоксары) «Найденные вещи».

Другие авторы словно вырезают рамкой кадра фрагментарные композиции из интерьеров и городских пейзажей, укрупняют деталь и делают ее предметом изображения, придавая ей особое значение. Одним из первых такой подход разрабатывал москвич А. Слюсарев, теперь у него появились последователи во многих клубах.

Метафорическая фотография. Это условное название объединяет творчество довольно широкого круга авторов: тут и те, кого привлекает фотографический «театр», где роли исполняют люди и предметы (у С. Чиликова из Йошкар-Олы и его товарищей по группе «Факт» это сложно выстроенные мизансцены на пленэре, у москвича С. Севастьянова и казанца А. Тумбаева ведущая роль отводится предмету в пейзаже или интерьере); и те, кто создает визуальные метафоры из вполне реального предметного ряда (как это делает, например, А. Якубович из горьковского «Поиска» в композиции с головками пластмассовых кукол).







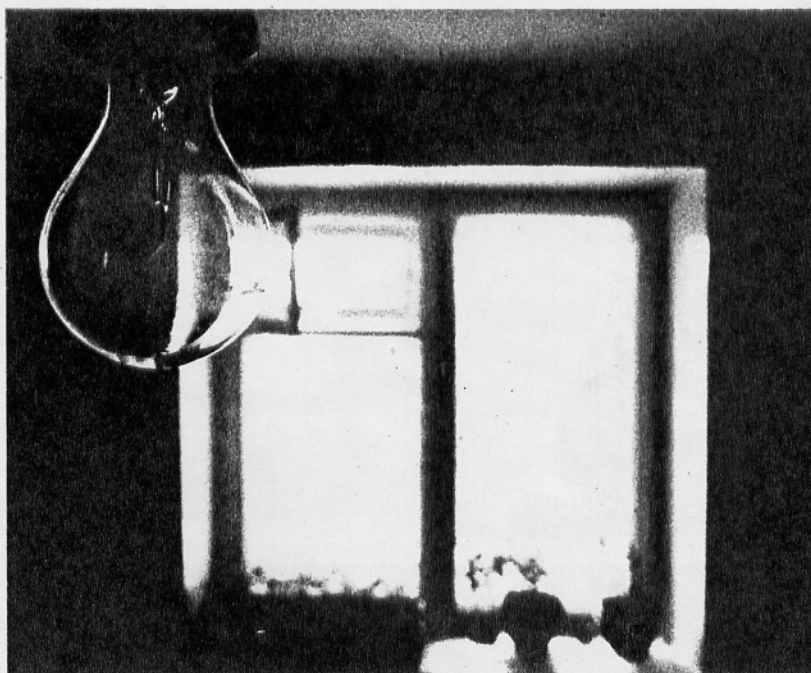
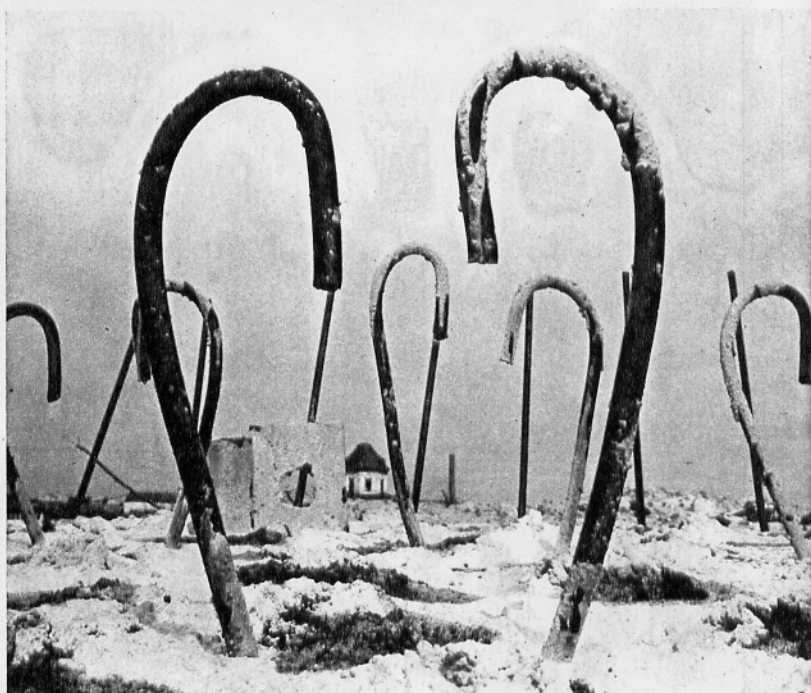
Сюда же отнесем тех, кто стремится к передаче состояний, связанных с миром авторской фантазии, смутных, неясных ощущений. На таких снимках предметы и фигуры достаточно узнаваемы, хотя используются нерезкость, двойная экспозиция, бьющий в глаза контровой свет, вирирование и пр., чтобы передать эмоции, не поддающиеся прямой фиксации. Проследить ход авторской мысли в подобных работах нельзя без знания визуального языка, ключ к которому заключен в самом изображении.

Авангардная фотография.

Если понимать под ней снимки, где используются новые композиционные принципы и еще не вошедшие в обиход элементы языка, то подобной фотографии на выставке было мало. Есть авторы, убежденные в том, что композиция должна быть интуитивной, произвольной и даже случайной, для них снимок — след реальности, и зафиксировать его они стараются так, чтобы в кадре возникало напряжение — из-за столкновения визуальных планов, в неожиданных конфигурациях, драматизме световых и цветовых контрастов. В ход идет арсенал приемов, уже знакомых зрителю: включение в снимок перфорации вместе с буквами и цифрами на ней, использование как выразительного средства различных дефектов (царапин, пятен, полос, засветки), раскрашивание от руки. Осваиваются возможности, которые дает введение цвета путем вирирования, особенно сложного, когда отпечаток становится уникальным, существующим в одном экземпляре, ибо повторение практически невозможно.

Изображение становится непривычным для глаза, будоражит зрительское воображение.

...Все это многообразие творческих почерков создано впечатляющей мозаикой из 350 работ 114 авторов. Конечно, Фотографическая ассоциация, созданная на базе клубного движения, выступила только как организатор выставки, к мастерству участников она пока еще руки не приложила. Но организатор неплохой, в этом ей надо отдать должное. Достаточно сказать, что после демонстрации в Москве выставка отправилась в путешествие по союзным республикам. Маршрут ее: Алма-Ата, Фрунзе, Ташкент, Ашхабад, Баку, Ереван, Тбилиси. Широкий зритель получил возможность увидеть современную фотографию России.





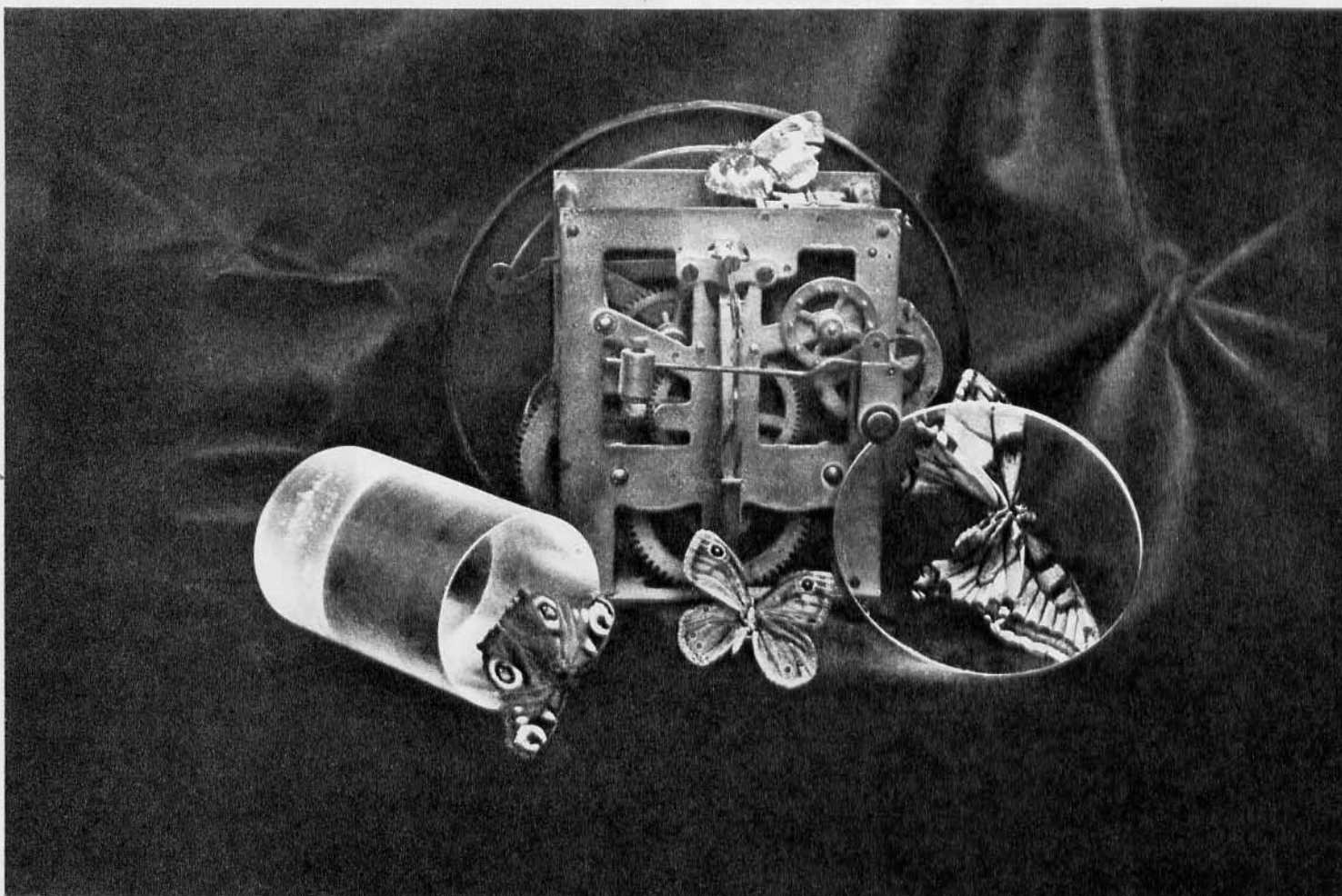
С. ЛЮЛЬКИН
(КАЗАНЬ)
ЛЕС

А. ЧУМАКОВ
(ЧЕБОКСАРЫ)
ИЗ ОБЩЕГО ЦИКЛА

И. ТУРЕХОВ
(ТУЛА)
ЛАМПОЧКА

Ю. ЧЕРНЫШЕВ
(ПЕРМЬ)
БЕЗ НАЗВАНИЯ

С. РОГОЖКИН
(СВЕРДЛОВСК)
ИЗ ЦИКЛА «НАТИОМОРТЫ»



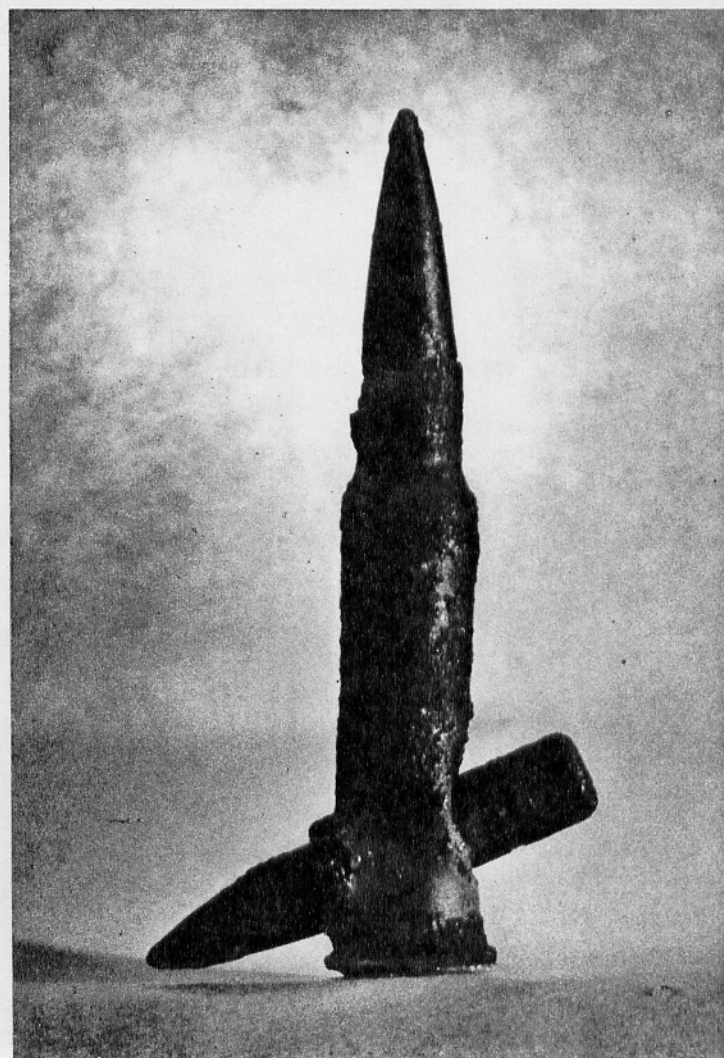
Долина смерти — долина скорби

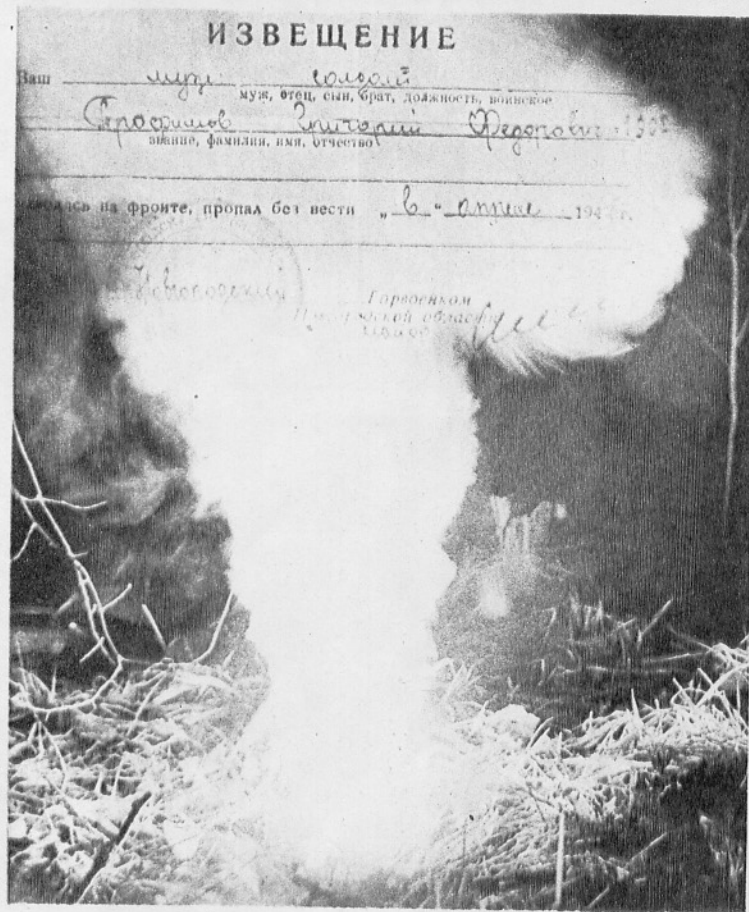
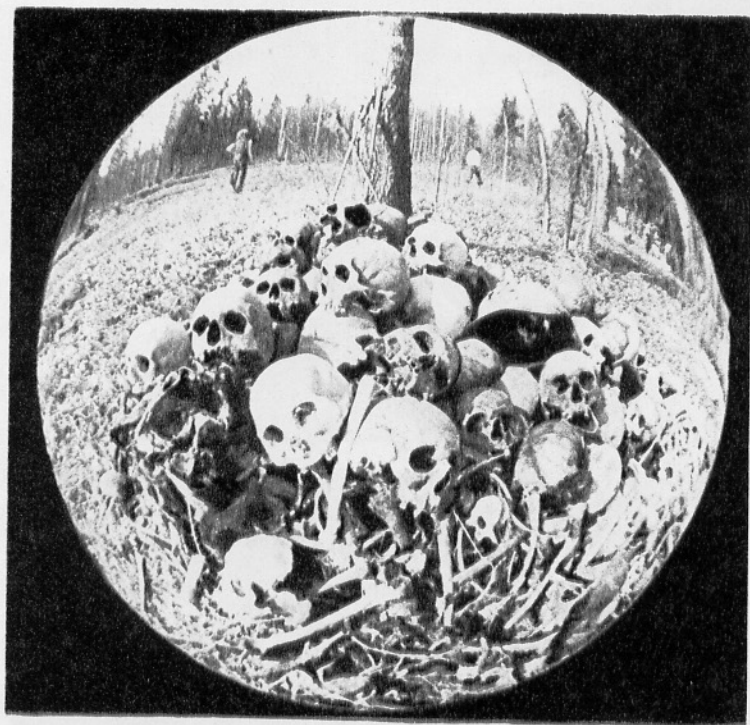
Тяжело и горько писать о войнах 2-й ударной армии, которую постигла трагическая и героическая судьба. Нелегко ответить на вопрос, почему до сих пор лежат тысячи солдат и офицеров там, где застигла их смерть: в блиндажах, воронках, окопах и болоте. Федор Абрамов писал в одном из своих очерков о Новгородчине: «Мясной Бор... Здесь разразилась в середине нашего столетия потрясающая душу трагедия. Тысячи погибших в боях — тысячи похоронки! Не предательство Власова определило здесь исход битвы, а стойкость сынов Родины. До сих пор находят в заплывших болотных траншеях скелеты, сжимающие то ржавый пулемет, то винтовку. Эти солдаты Родину не предали. У кого может после этого возникнуть святотатственная мысль о предательстве армии, 2-й ударной армии? Истекая кровью, до последнего патрона и до последнего дыхания бились разобщенные отряды армии. Это ж не один, не сто, а тысячи сынов Отечества. Да, 2-я ударная армия честно исполнила свой долг. Ценой своей гибели она приблизила победоносный исход битвы под Ленинградом...»

Давно мне приходилось слышать о трагической судьбе 2-й ударной. Знал, с каким трудом удавалось говорить правду о погибших войнах, оставшихся лежать на поле боя, следопыту из Новгорода Николаю Ивановичу Орлову, родившемуся и выросшему в Мясном Боре. С 1946 года он вел поиск погибших, официально считавшихся пропавшими без вести. Им был создан поисковый клуб «Сокол», который продолжает походы по местам боев до сих пор. Ходил вместе с Николаем Ивановичем и покойный писатель Сергей Сергеевич Смирнов, написавший об Орлове документальную повесть «Комендант Долины смерти». Так же назывался и фильм, снятый по его сценарию. Фильм, однако, света не увидел. В нем была горькая правда о солдатах, забытых на поле боя, правда, входившая в противоречие с господствовавшим тогда стремлением показать войну только как победоносное шествие наших войск.

В 1981 году к поискам подключился военно-патриотический отряд Казанского университета «Снежный десант». Сначала ребята пошли в Долину смерти для того, чтобы отыскать там останки своих земляков из Татаро-Башкирской дивизии (были тогда такие национально-территориальные воинские формирования), и, может быть, прояснить что-то в военной биографии выдающегося татарского поэта Мусы Джалиля, воевавшего в этой дивизии. То, что они увидели, их потрясло: буквально в километре от деревни, от оживленного шоссе Новгород — Ленинград в болотистом лесу лежали наши солдаты. Сотни, тысячи солдат и офицеров! Тогда-то и решили казанские студенты приезжать сюда каждый год, чтобы хоронить останки воинов, найденные в Долине смерти.

С 1986 года я веду фотолетопись этих поисков. Благородную эстафету принял от своего старшего брата новгородский журналист Александр Иванович Орлов, сопровождавший и консультировавший казанских студентов. Многим ему обязан и я. В одном из своих очерков Александр Орлов писал: «Каждый год мы идем в этот лес. Я вижу ребят, кто лежит там, живыми, их не оставляю. Каждый такой поход — это очищение, это искупление своей вины перед ними. Как же мы бросили их на поле боя? Кто ответит что-нибудь в оправдание, да и может ли быть этому оправдание?» В этих словах для меня — руководство к действию. И я тоже не оставляю этих ребят... У Николая Ивановича Орлова нашлись достойные продолжатели. В сентябре 1987 года при Новгородском обкоме ВЛКСМ была создана экспедиция «Долина», названная его именем, а руководителем ее стал Александр Орлов. Экспедиция объединила поисковые отряды Новгорода и Татарии. Сейчас в ее работе принимают участие и следопыты из других городов. Только за поисковый сезон прошлого года экспедицией были найдены и погребены останки 3720 бойцов и командиров 2-й ударной, 59-й и 52-й армий





Волховского фронта. Установлены имена ста погибших, которые до сих пор считались пропавшими без вести.

Из каждого похода в Долину смерти я привозил по 30—40 катушек отснятой пленки. Снимал и сам процесс поисков, и захоронения погибших, снимал у их родственников, на встрече оставшихся в живых ветеранов. Так сложился большой цикл фотографий, объединенных одной, такой важной для меня темой.

Потом появилась мысль сделать фотокнигу. Работа над ней заняла целый год. Фотографии отбирал жестко, по меркам высшей к себе требовательности. Кому ни показываю — на глазах слезы...

Два года назад, собирая дополнительный иллюстративный материал для книги, я побывал в Эстонии у ветерана 2-й ударной, участника сражений в Мясном Бору писателя Г. И. Геродника. Мне очень близки слова, написанные им: «Те путаники, которые, зная о боевом пути 2-й ударной всего лишь понаслышке, бездушно и безответственно повторяли всяческие вымыслы, — не только искажали историческую правду. Они оскорбляли чувства тех воинов фронта и армии, которые остались живы и продолжали воевать, тех ветеранов войны, которые здравствуют и поныне. Их обвинения звучали кощунственно по отношению к тем воинам-волховчанам, которые покоятся сейчас в братских могилах, которые еще не найдены следопытами и ждут погребения. Они отдали жизнь в очень трудную для нашей страны пору. Свет грядущей Победы еще еле-еле брезжил на горизонте, затянутом мрачными грозowymi тучами. Их очень редко награждали, им еще не салютовала Москва, — а ведь воевать тогда было намного труднее, чем в сорок третьем, сорок четвертом и сорок пятом годах! Мои новгородские друзья написали мне: «Наш облисполком принял, наконец, решение увековечить подвиг воинов 2-й ударной армии».

Я верю, мы, оставшиеся в живых ветераны Любанской операции, в недалеком будущем соберемся у этого обелиска.

По данным Советского комитета ветеранов войны, около четверти миллиона солдат и офицеров, павших в годы Великой Отечественной, еще не захоронены. Они отнесены к числу пропавших без вести, а честнее сказать, —

просто забыты. С детства читал в книгах и слышал в фильмах — «Вперед! Родина вас не забудет!» И до того горько писать о том, что она их уже забывает, а если не принять срочных мер — забудет навсегда. Следопыты-энтузиасты, какими бы благородными ни были их цели, просто физически не в состоянии захоронить всех павших и еще не преданных земле солдат. Я глубоко убежден, что нужна срочная, безотлагательная помощь государства, местных Советов народных депутатов, не говоря уже об армии — ведь во все времена считалось позором бросать на поле боя тела погибших воинов!

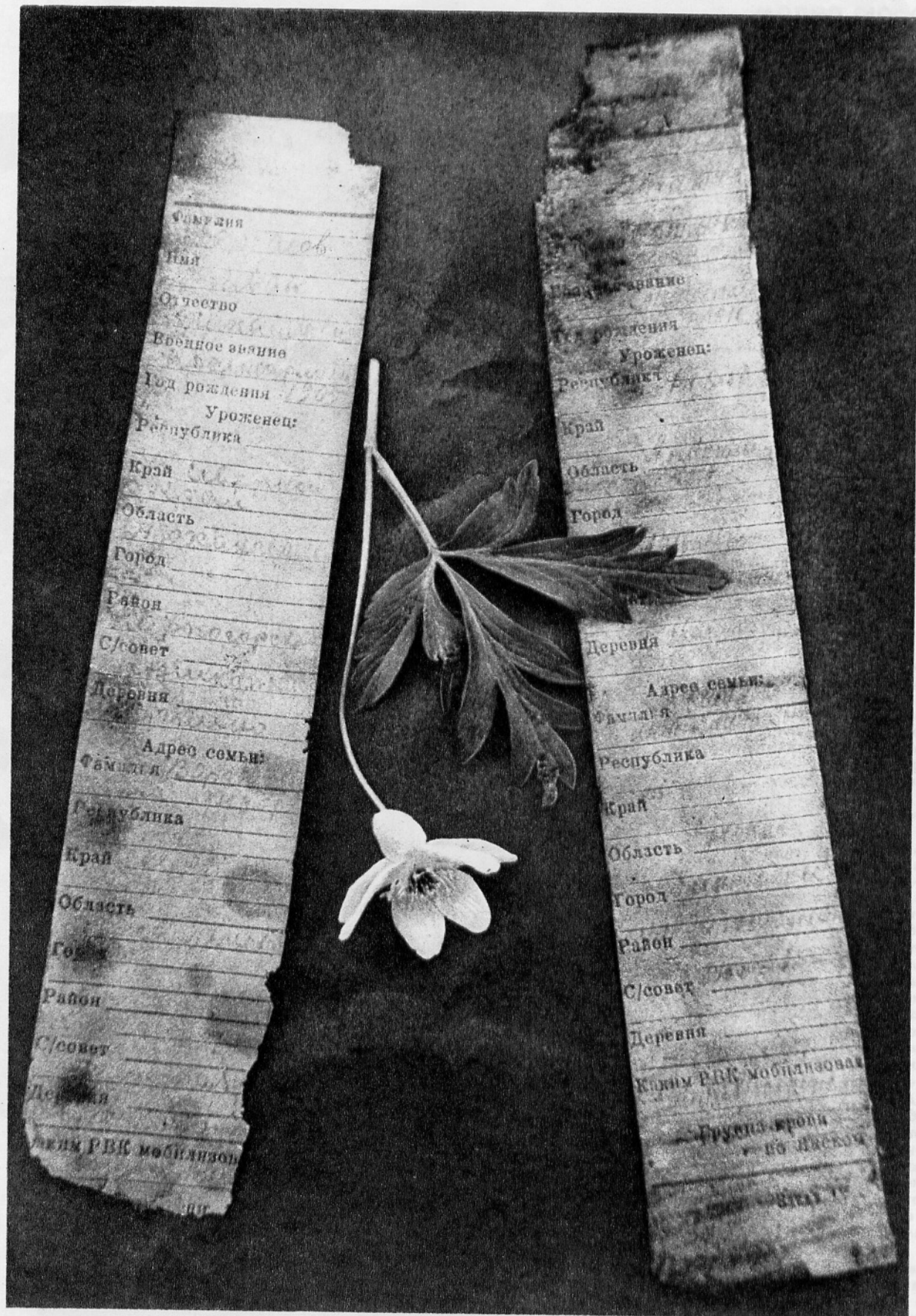
А время бежит — скоро уже и полвека, как война кончилась, полвека нашей великой Победе. Так не-



ужто и в полувековой этот юбилей мы не сможем с чистой совестью произнести ставшее привычным — «Никто не забыт, ничто не забыто!»?

В. ИЩЕНКО,
фотокорреспондент «Известий»





Кто с тобою рядом

В пакете, присланном из редакции, было десятка полтора снимков. Сказали, автор — молодой, областной газетчик. Что-то в нем есть. Скажи свое слово...

Определить по нескольким фотографиям лицо автора? Пожалуй, это не проще, чем по линиям ладони судьбу. И все же.. Точка отправления здесь — возраст. Правильно говорят: каждое последующее поколение стоит на плечах предыдущего. Значит, что-то отвергая, а что-то наследуя, оно, это новое поколение, так или иначе наследует тот опыт, который по крупицам собирался предшественниками. Вспоминаю, как входило молодое поколение фотографов конца пятидесятых — начала шестидесятых годов. Была ли у этого поколения (ныне уже стареющего и в той или иной мере сдающего свои позиции) своя программа? Как четко сформулированный план действий, выводящий к определенной цели, — не думаю. Но было ясное стремление уйти от господствующей в то время мертвечины — муляжности, постановочности, заглаженности снимка. В фотографиях репортеров старшего по тому времени поколения за формальными признаками — той же режиссурой снимка — просматривалась главная установка времени: показывать не реальную жизнь, а образец, к которому она должна стремиться. Ну, и что же? Сумела входящая в новый фоторепортаж молодежь поломать каноны прошлого, повернуться лицом к подлинности жизни со всеми ее не только малоприятными проявлениями — бедности, духовной убогости многих людей, но тем более — сторонами ужасающими — огульным пьянством, преступлениями, вопиющим социальным неравенством? Увы, в большинстве своем молодые фотографы до этого подняться не смогли. И не потому, что не хотели увидеть этих сторон, или не знали, как к ним подступиться, а потому, что социальный заказ еще не приспел. Можно сколько угодно говорить о творческой свободе, но она, эта свобода, остается таковой только тогда, когда фотограф работает «в стол». Но много ли газетчиков или фоторепортеров журналов могли и хотели бы работать в долгий ящик, если каждодневно редакция требовала от них иного. Люди, которые сопротивлялись этому, должны были либо отходить от профессиональной работы (надо же чем-то кормиться, а тебя не печатают!), либо снимать одно для газетной полосы, а другое — для души, то есть для того же долгого ящика.

И все же, я бы не только упреки бросил своему поколению, но отметил бы и те черты, которые несомненно помогли больше распрямиться нынешним молодым. Пусть стремление избежать фальши не было абсолютным, но уже тогда молодая фотография стала срывать со своих героев маски окаменелости и гальванизированных улыбок.

Помню, тогда считалось умение снимать жизнь неостановленную уже значительным умением. Но официоз требовал своего. А именно: жизнь-то пусть будет «неостановленная», но пусть показывает снимок то, что нам надо. И вот тогда-то и утвердилось это новое поколение (не буду говорить, что открыло, это было и до) гибриды: имитацию жизни, сделанную под репортаж. В ход смело пошли внешние атрибуты — смазки и шероховатости, нарочитая неряш-



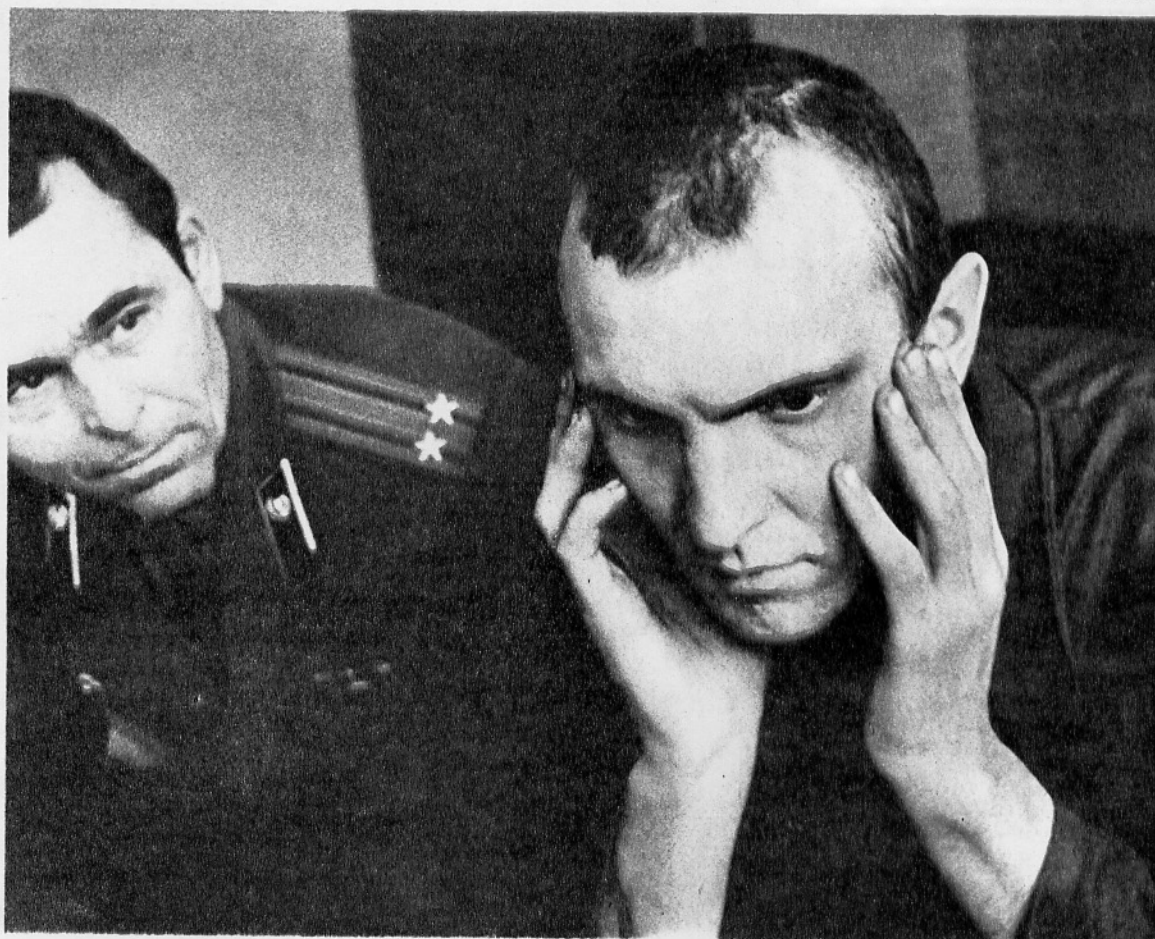
ИЗ СЕРИИ «СЕМЬЯ»

ФОТО ЕВГЕНИЯ КАРМАЕВА



В ДОРОГЕ

ТРИ ДНЯ ДО СВОБОДЫ



ливость и незавершенность кадра, якобы подтверждающая случайность, подсмотренность его возникновения. Тем более, что и действительно доля случайных, подсмотренных, а лучше сказать, увиденных кадров значительно возросла. И попробуй отличить: что на самом деле было, а что лишь вдохновенно симитировано. А чего стоили бесконечные дискуссии: постановка или репортаж? Сейчас все это кажется если не смешным, то в значительной степени нелепым. Ну, в самом деле, разве уж важно, «слепил» ты кадр или «увидел», если разницы в результате никакой нет? То есть нет откровения жизни, нет того, чего не придумаешь, а можно лишь от-крыть.

И тем не менее: с тем новым поколением в фотографию более широким потоком стала вливаться настоящая жизнь, зачастую, правда, ограниченная событиями мажорного плана.

Был и еще один плюс, о котором я не могу не сказать. Мы, тогдашние молодые, больше думали о фотографичности кадра, о его выразительности, совершенности, чем, мне кажется, это происходит у нынешних молодых. Говорят, совершенство формы в какой-то мере заполняет или замещает несовершенство содержания. Иначе, если есть, что сказать, то неважно, как ты это произнес — главное дойдет до слушателя, до зрителя. Так ли это? В основном, думаю, это так. Но согласитесь, если хорошая мысль облечена в совершенную форму, то это уже произведение более высокого порядка, произведение, которое можно отнести к рангу искусства.

Рассматривая фотографии Евгения Кармаева, не сомневаешься в их подлинности, да и значимость запечатленного не позволяет равнодушно отбросить их, наскоро перелистав. И все же я буду не прав, если скажу, что снимки оставляют глубокий след в душе. Выход на новые темы — это еще не панацея от прохладного отношения зрителя. Зритель уже поднаторел на снимках и несчастий, и катастроф, и неблагополучности в жизни людей. Теперь это можно. Можно снимать, можно и печатать в различных изданиях. И вот когда все оказались на одной линии старта, выйти вперед может лишь тот, кто бежит лучше других, а не просто бежит в нужном направлении. Ну, а для того, чтобы бежать лучше, нужны все силы и вся концентрация опыта. А в нашем фотографическом толковании это значит, что нужна не только тема, но и собственная интерпретация ее, не только констатация факта, но и толкование его, не только заживо схваченные элементы композиции, в которой ни свет, ни тональность, ни соотношение плоскостей, пятен не берутся в расчет автором, но и крепкая архитектура снимка. Только тогда можно говорить о серьезных достижениях, о победах. Хотелось бы мне вспомнить снимок Дм. Бальтерманца «Горе». Снимку этому больше сорока пяти лет. Когда-то он лежал под спудом. Потом, когда стало можно, извлеченный на свет, шокировал содержанием — масса трупов. Прошло время, уж таких мы ужасов насмотрелись на снимках, а старая фотография мастера не умирает. Почему? Да потому, что запечатленный факт превратился в произведение искусства, в котором найденная форма ничуть не ниже, чем потрясающее содержание.

Е. Кармаев взял старт. В нужную сторону он бежит. Но не он один на беговой дорожке. Сумеет ли он обойти других, вырваться в лидеры — покажет время. Пока же важно не сойти с дистанции и помнить о тех, кто бежит с тобою рядом.

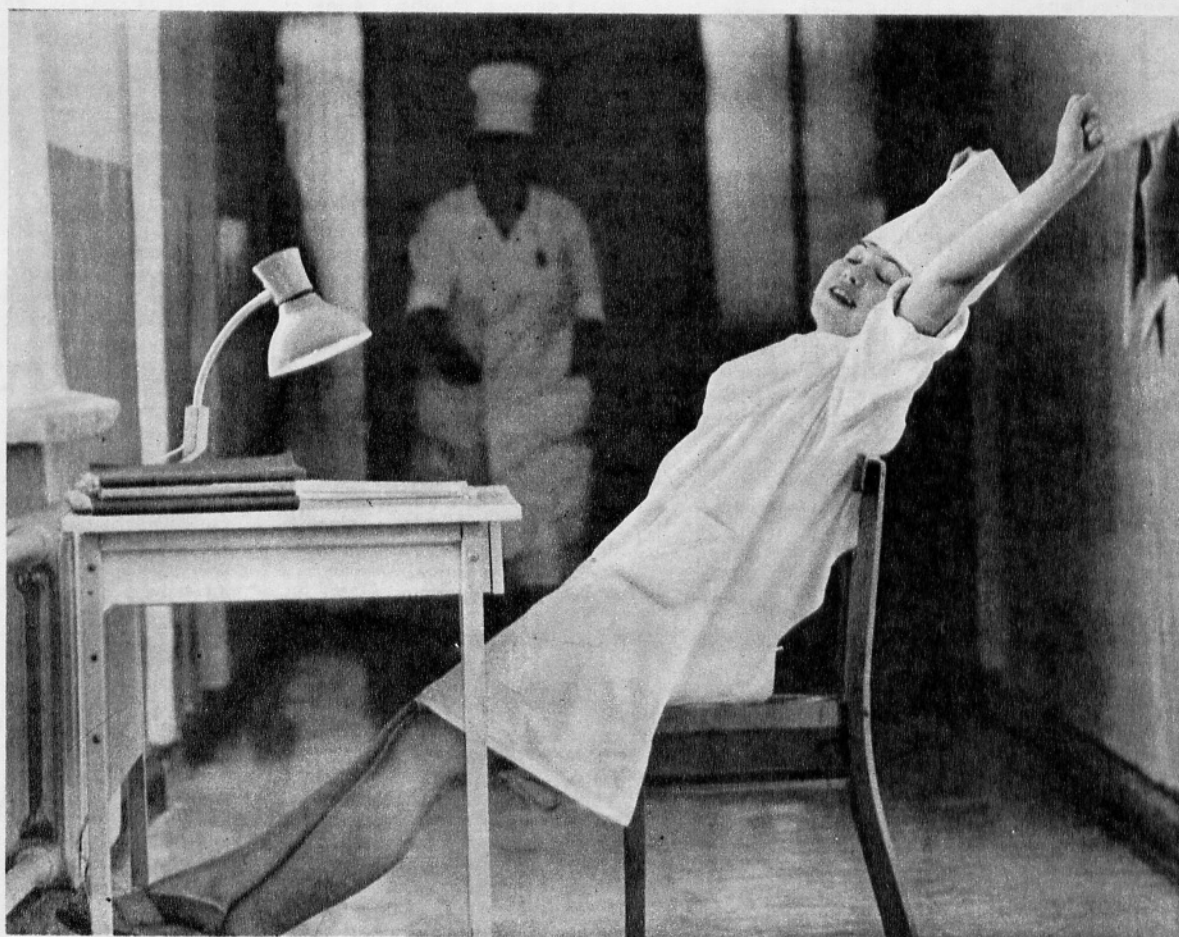


В ДЕТСКОМ ДОМЕ



ИЗ СЕРИИ «ЦИРК»

СМЕНА ИДЕТ



Новые книги по фотографии

Планы издательства на 1990 год не свидетельствуют, к сожалению, о перемене в лучшую сторону. Продолжают огорчать недостаточные тиражи фото-книг и узость охватываемой тематики, в которую не входят очень многие интересные вопросы, интересующие фотолюбителей.

Издательство «Мир» продолжит выпуск книг популярной переводной фотосерии. В первую очередь отметим книгу Л. Пренглы «Практика цветной фотографии», представляющую собой отлично иллюстрированное руководство, которое касается всех сторон любительской и профессиональной цветной фотографии. В книге рассмотрены стандартные процессы обработки пленок типа «Орвохром» и «Орвоколор», субтрактивный и аддитивный позитивные процессы, приведены ошибки, встречающиеся в практике фотографов. Особый интерес представляет раздел о правилах и видах цветной съемки — при недостаточном освещении, несоответствии цветовой температуры освещения характеристикам пленки, при применении электронных вспышек, намеренном «окрашивании» освещения, смешанном освещении, ночной съемке, при применении эффективных насадок и фильтров, использовании поляризованного освещения, трюковых съемок, стробоскопического освещения и т. д.

Вторая книга этого издательства — «Фотография. Иллюстрированная энциклопедия» автора Джона Хеджкоу — уникальна и не имеет аналогов в отечественной фотолитературе. Она представляет собой практическое руководство по всем вопросам современной любительской и профессиональной фотографии. Изложение построено по сжатому «энциклопедическому» принципу с большим числом черно-белых и цветных иллюстраций и перекрестными ссылками на взаимосвязанные вопросы. В книге описана современная техника, описаны приемы съемки, в том числе и специальной, а также стандартные и специфические методы обработки различных фотоматериалов и печати позитивных изображений.

Наиболее существенные рекомендации даны в виде последовательных советов по их осуществлению. В следующем году издательство «Искусство» прекращает выпуск брошюр серии «Массовая фотография», которая в какой-то мере заполняла зияющие прорехи в фотографической тематике этого издательства. В намеченной же к изданию книге С. Е. Медынского «Компонуем кинокадр» говорится лишь об искусствоведческих вопросах композиции в киноискусстве. Эта книга во многом перекликается с двумя другими — А. Д. Головин «О мастерстве кинооператора» из серии «Библиотека кинолюбителя» и Л. П. Дыко «Искусство композиции в фотографии». В них рассматриваются основные вопросы композиционного творчества, возникающие в работе каждого фотографа, когда техника съемки уже освоена и есть стремление использовать ее для получения художественных результатов. Эти вопросы затронули для издательства все остальные, тем самым обрекая читателей на еще более жестокий голод на книги другой, не менее существенной фотографической тематики. Не являются ли такие «проколы» результатом отсутствия сводного для страны перспективного плана выпуска фотолитературы, на существовании которого в устной беседе настаивали представители Госкомиздата? И не пора ли, наконец, после соответствующего обсуждения составить такой план, какой мы предлагали еще в прошлом году и не получили на него ни одного официального отклика. Это же издательство планирует переиздать, к сожалению, неисправленное пособие Д. О. Стародуба «Азбука фотографии», которое вышло в Киеве лет десять назад, еще при жизни автора. На основе своего большого опыта он делился «секретами» различных жанров съемки, всесторонне описывал технику и технологию получения фотографических снимков, анализировал наиболее часто встречающиеся ошибки, давал советы по их устранению.

А. ШЕКЛЕИН

Женский романтический портрет

Представленные в этом номере цветные женские портреты являются малой частью новой большой серии московских фотографов Нины Свиридовой и Дмитрия Воздвиженского, творческое сотрудничество которых длится уже четверть века.

12 апреля 1961 года в «Учительской газете» была помещена публикация «Учительница с фотоаппаратом», впервые представившая читателям фотографии Нины Свиридовой. Этот день можно считать днем ее рождения как фотожурналиста. Нина сразу нашла свою главную тему, которой не изменяла все эти годы. И в каком бы жанре ни работала, она всегда оставалась верной этой своей единственной любви — любви к жизни, воплощенной в образе женщины. Для нее женщина во всех своих ипостасях: в любви, материнстве, творчестве — всегда прекрасна; она часть гармонического мира, его порождение и продолжение. Не случайно ее героини чаще всего предстают перед нами на фоне пейзажа, который является для них и внешней средой, и продолжением их характера. Первые годы Нина Свиридова отдает главным образом черно-белой фотографии. Цветные работы появляются нерегулярно и являются скорее «пробой пера», чем осознанным творческим направлением. С 1964 года она начинает сотрудничать в популярном тогда журнале «РТ» (Радио-Телевидение), который строился в основном на цветной фотографии.

1965 год Свиридова считает годом своей первой состоявшейся цветной фотографии. Это «Мадонна» — фотография, снятая двойной экспозицией и имеющая уже не случайное, а осознанное колористическое решение. Ведущим решением композиции является гармоническое соединение двух цветов: коричневого и голубого. Тенденциозность цветового решения в соединении с классической композицией женщины и младенца создали произведение, которое поднялось до уровня обобщенного художественного образа. Работа была замечена. Она неоднократно публиковалась в журналах, экспонировалась на выставках, была дважды отмечена дипломами. Этот год оказался знаменательным не только в области творчества, но и в личной жизни Нины Свиридовой. Она встречает своего будущего мужа Дмитрия Воздвиженского, который становится не только спутником ее жизни, но и постоянным ее соавтором. Их tandem оказался плодотворным. До недавних пор они снимали на диапозитивную пленку, что значительно затрудняло управление

пришло внезапно и, как это часто бывает, оказалось до смешного простым. Надо было только вернуться к испытанной, классической фотографии, напечатанной на бумаге с цветного негатива. Надо было получить возможность управлять не только процессом съемки, но и процессом печати. Их последний большой цикл, о котором упомянуто в начале статьи, состоит из ряда отдельных серий женских портретов, названных по имени натуры. Впервые некоторые из этих работ были представлены на фотовыставке «Зимний вернисаж» в зале Союза журналистов на Гоголевском бульваре в Москве в январе 1989 года. Это были две серии «Регина» и «Алиса», сразу оцененные зрителями и специалистами. Журнал «Советское фото» отметил их дипломом «За высокий уровень мастерства в цветном портрете». Весь год продолжалась интенсивная работа, которая к настоящему времени позволяет авторам осуществить глобальный замысел книги. Для нее все готово: и изобразительный материал, и общая концепция, и даже название — «Женский романтический портрет». В цикл входит около сорока серий, состоящих из трех-пяти портретов. Каждая серия открывает нам свой характер женской красоты, ее неуловимую таинственную загадку. Многие работы лишены определенности. Контуры фигур окутаны воздушной средой, они как бы растворяются, сливаются с фоном. Колорит каждой серии индивидуален и всегда работает на раскрытие образа женщины. Он строится на тончайших цветовых и тональных отношениях, приобретает мерцающие оттенки, точно тонкой вуалью окутывает фигуру женщины, лишая тело натуралистической конкретности. Как говорят сами авторы, в работе над этим циклом их сверхзадачей было стремление раскрыть тайну извечной женственности.

И тут надо сказать несколько слов о том, что позволило авторам получить искомый результат. Как это ни парадоксально, помогло им несовершенство нашей фотопромышленности. При создании своих работ они использовали нашу отечественную шосткинскую цветную негативную пленку, дающую при печати сильное зерно. Съемку они вели мягкой оптикой, применяя светофильтры. А вот печать производилась на высококачественной бумаге фирмы «Кодак». Соединение всех этих условий дало неожиданный эффект, который в своей дальнейшей работе они стали использовать уже целенаправленно. Так возник цикл женских портретов в стиле «Ретро».

Л. КЛОДТ



РЕГИНА (СЕРИЯ)

ФОТО НИНЫ СВИРИДОВОЙ И ДМИТРИЯ ВОЗДВИЖЕНСКОГО





ФОТО НИНЫ СВИРИДОВОЙ И ДМИТРИЯ ВОЗДВИЖЕНСКОГО



Еще раз о проблемах «районщиков»

Печата в № 1 журнала за 1989 год письмо О. Левушкиной о трудностях, с которыми она, фотокорреспондент районной газеты, сталкивается в своей работе, редакция обратилась к читателям, работникам газет высказать свои соображения и предложения по этому поводу.

Письмо О. Левушкиной, что называется, задело за живое. Проблемы оказались общими для большинства откликнувшихся на нашу публикацию. К сожалению, никто из редакторов, ответственных секретарей или пишущих журналистов не прореагировал на нее, что свидетельствует, на наш взгляд, о недостаточном уважительном отношении с их стороны к коллегам — фотожурналистам и о том, что проблемы «районщиков» — это только их, фотожурналистов, забота, а не районной прессы в целом. О чем же написали нам фотокорреспонденты?

Самый больной для них вопрос — нечем работать. Отечественные камеры, находящиеся на вооружении, мало приспособлены для оперативной работы, часто ломаются, технически и морально устарели. А. Муромский (г. Чехов, Московская обл.) пишет: «Постоянно испытываю ощущение, что фотоаппараты подводят тебя в самый ответственный момент. «Зенит-19» ремонтирую после каждых пяти пленок, у «Киева-17» постоянно подводит затвор, «Киев-88ТТЛ» после первой съемки гонится только для забивания гвоздей — вылетел затвор, развалился объектив». Подобные претензии к качеству фотокамер высказали И. Пермяков (село Частые, Пермская обл.), Ю. Мальчук (пос. Омсукчан, Магаданская обл.), В. Артемьев (г. Ядрин, Чувашская АССР), И. Шабалинский (г. Дзержинск, Минская обл.), А. Щедрин (г. Елец, Липецкая обл.) и многие другие. О более надежных фотоаппаратах зарубежного производства, которыми оснащены коллеги из центральных органов печати, районным фотокорреспондентам приходится только мечтать. Но они согласны и на наши камеры при условии, что их профессиональные требования будут учтены конструкторами, а качество и надежность фотоаппаратов позволят им сосредоточиться на творческих задачах.

Другая наиболее проблема — снабжение фотоматериалами. Нет нужных химических, пленки, бумаги. «Почему, — спрашивает К. Ачилов (г. Ходжейли, ККАССР), — пишущих журналистов обеспечивают бумагой, ручками, пишущими машинками, копиркой, а нам предлагают искать фотоматериалы в магазинах, а их там два года как нет».

А. Муромский (г. Чехов) сообщает, что работает в «районке» недавно, работу свою любит, но уже возникла мысль все бросить и уйти, как те четыре фотокорреспондента, которые сменились до него за пять лет. Причина одна — нет условий для нормального труда. «На фотоматериалы, — пишет он, — в месяц выделяется 12 руб. 50 коп. На них много не купишь, да и нет в магазинах того, что надо. На областное управление снабжения надежды мало». Вот и ходит он к друзьям — фотографам предприятий и организаций — и просит дать что-то что может. «И подают, — с горечью отмечает автор письма, — кто пленку, кто бумагу. Но так до бесконечности продолжаться не может. Уже слышишь: в газете работаешь, должен иметь

все, что необходимо. Нужно либо наладить централизованное снабжение, либо отменить лимит на фотоматериалы», — предлагает фотокорреспондент из г. Чехова.

Фоторепортеру приходится много ездить по району, колхозам и совхозам. Большая проблема для него — транспорт. Как правило, в редакции машины не дают. Проезд на междугородном автобусе стоит недорого, с зарплатой фоторепортера много не наездишься. В чем же выход? А. Муромский написал, например, заявление о материальной помощи для приобретения велосипеда, что вызвало смех в редакции. Почему бы, спрашивает фоторепортер, не закрепить за нами право на бесплатный проездной билет в общественном транспорте? Действительно, неужели на местах не могут решить и такой «грандиозный» вопрос? Ведь многие учреждения, в том числе и центральные редакции, обеспечивают бесплатными проездными билетами сотрудников, чья работа связана с разъездами. Да и в приобретении велосипеда нет ничего смешного. Для сельского фоторепортера это удобный выход из положения в теплое время года. С. Кукушкин (г. Новокубанск, Краснодарский край) считает, что проблему транспорта, наряду с фотоаппаратурой, надо ставить на первое место. В его редакции две машины, но они обслуживают других, а он ездит, например, в передовое хозяйство за 70 километров на своей машине и на своем бензине. А как быть зимой? В итоге вынужден делать «запас» снимков передовиков в разных ракурсах и давать их в газету, предварительно «уточнив обстановку» по телефону с руководителями колхозов. И так вынужден поступать не один он. А. Щедрин (г. Елец, Липецкая обл.) предлагает продавать автомашины фоторепортерам в рассрочку и выделять лимиты на бензин.

В обязанности районного фоторепортера входит заказ клише своих снимков (электрографированные аппараты имеются лишь в редакциях областных газет или на полиграфкомбинатах). На это тратится масса времени и сил: клише изготавливают с большим опозданием, материал теряет актуальность, да и качество снимков в газете получается плохим. Там, где перешли на офсет, фоторепортер избавлен от ряда трудностей. Переходить на передовую технологию печати районных газет надо повсеместно и побыстрее. Не многие фотокорреспонденты «районки» имеют оборудованные фотолаборатории. Как правило, в редакциях нет даже водопровода. Вот и вынуждены они печатать снимки дома по ночам, когда домашние спят. С. Аристов (г. Заволжье, Горьковская обл.) пишет, что его газета «Городская правда» выходит с 1921 года. Трудно поверить, что за минувшие 60 с лишним лет нельзя было или подыскать, или построить здание для редакции, где и у фотокорреспондента были бы нормальные условия для работы. А сейчас у него под фотолабораторию приспособлена каморка размером 2х3 метра, где нет ни водопровода, ни отопления, ни окон.

Кое-кому упомянутые трудности в работе районного фоторепортера могут показаться не такими уж значительными. «Но если сложить их все вместе, — как пишет Ю. Мальчук (Магаданская обл.), — то что же получится!» Действительно, какой творческой отдачи можно ожидать от фоторепортера, поставленного в такие условия? Тем более, что на этом проблемы не кончаются. Во весь рост встают другие, не менее важные. Это проблемы билдирования, творческой учебы и обмена опытом.

В районной прессе часто публикуются снимки-штампы. Однако винить в этом

только фотокорреспондентов было бы неправильно. Порой им приходится прилагать немало усилий, чтобы удачный, оригинальный снимок или интересный фоторепортаж пробился на страницы газеты. С фоторепортера требуют, но его вкусу и профессиональному уменью не доверяют, отмечают многие в своих письмах.

А между тем сами редакторы газет и ответственные секретари нередко не обладают достаточными знаниями в области фотожурналистики и билдирования и, как пишет А. Евстратов (Кострома), в основном подходят к снимку по принципу — «это вроде ничего, давай поставим».

Обвинение в наличии штампов справедливо, считает А. Муромский: «Но в этом не наша вина, а скорее наша беда. 40 шедевров в месяц при всем желании и умении не выдать. Да и у редактора, и ответственного секретаря уже сложился четкий стереотип, сломать который невозможно».

С. Аристов (г. Заволжье) с горечью пишет о том, что, окончив факультет журналистики МГУ по специальности «Фотожурналистика», ушел из районной газеты из-за невозможности работать. Его снимки, отвергнутые ответственным секретарем, охотно печатали в областной газете. Обидно было ему, когда серию работ, сделанную в виде блока, раскидывали по полосе, а то и вовсе по разным номерам газеты. Исправить такое положение может помочь только учеба редакторов или ответственных секретарей — таково мнение большинства фоторепортеров.

Серьезная учеба с изучением теории и практики фотожурналистики нужна и фоторепортерам (об этом писал и А. Лыженков в № 6 «СФ» за 1989 г.). «Многие из нас, — продолжает А. Муромский, — доходили до всего самостоятельно. Необходимо также ввести стажировку в областной, республиканской, центральной прессе. Нужны постоянные фотоконкурсы среди фотокорреспондентов районных газет. Они помогут оценить свой уровень, заставят совершенствоваться». Солидарны фоторепортеры и с Ф. Губаевым («СФ», 1989, № 4) в том, что им не хватает творческого общения с коллегами. Действительно, всегда ведь есть необходимость посоветоваться, обсудить какие-то профессиональные тонкости, наконец просто поговорить с человеком, которого волнуют те же проблемы. В. Малород (г. Нововоронеж) решил в связи с этим сам о себе позаботиться. Познакомился с заведующим отделом иллюстрации областной газеты. Он взял над ним шефство, многому научил. Фоторепортер «районки» стал настоящим фотокорреспондентом областной газеты. Печатаются его снимки и в центральной прессе. В своем письме он дает совет самому занимать более активную жизненную позицию, не ждать, что кто-то о тебе позаботится. А. Егоров (г. Ловозеро, Мурманская обл.) предлагает создать заочный клуб фотожурналистов. Редакция принимает предложение читателей больше уделять внимания в журнале проблемам фоторепортеров районной прессы, шире печатать в помощь им материалы практического и теоретического характера. Однако, как показывает жизнь, в основном многие проблемы надо активнее решать на местах редакций газет, местным фотосекциям Союза журналистов СССР. Должны оказать помощь в этом и районные комитеты партии, ведь районные газеты являются их печатными органами. Редакция благодарит читателей, приславших свои отклики.

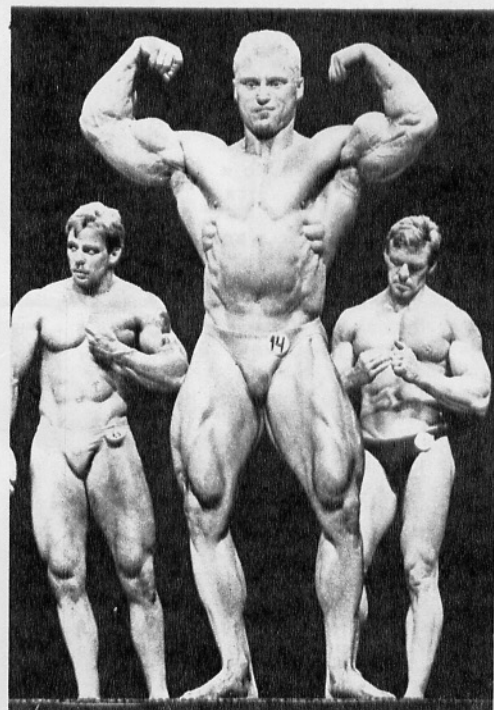
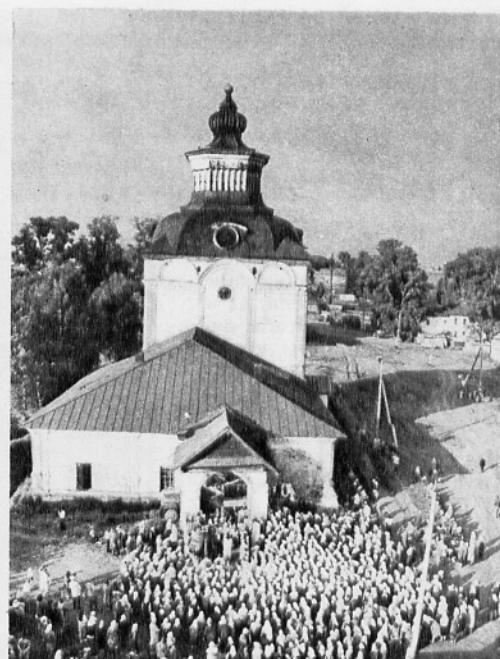
ОТДЕЛ ПИСЕМ «СФ»

«Событие!!!»



В. ЕПАНЧИНЦЕВ
(ЧИТА)
МЫЛО КУПИЛИ!

События, зафиксированные на этих снимках, уникальными не назовешь. В книгу рекордов Гиннеса они не попадут. Все, за исключением одного. Это сюжет, названный лауреатом конкурса Евгением Епанчинцевым «Мыло купили!» Тут сразу три рекорда. Один тот, что однажды мыло вовсе исчезло. Другой тот, что наконец-то купили. Третий тот, что Е. Епанчинцев в третий раз стал победителем конкурса «12 тем».



П. ЧИПЛИС
(ПАНЕВЕЖИС)
ПРИШЛИ ПРОВЕДАТЬ

В. БЕССАРАВОВ
(НОВОЧЕРКАССК)
СЕЛЬСКОЕ СОБЫТИЕ

С. ШАФРАН
(ДНЕПРОПЕТРОВСК)
ПОБЕДА!

М. ДОВГАЛЬ
(ИЗМАИЛ)
КРЕСТНЫЙ ХОД

Р. МЕСЯГУТОВ
(МАГАДАН)
НАКАНУНЕ

С. КОМПАНИЯЧЕНКО
(ЛЕНИНГРАД)
ПОБЕДИТЕЛЬ

В ключе метафоры

Можно сказать, почти каждый день в редакцию приходят фотолюбители, да и профессионалы, чтобы показать свои работы, услышать мнение, поделиться секретами. Так появился и москвич Алексей Миловский. Незаметно завязался разговор, к нему потом подключился Александр Слюсарев, известный мастер фотографии, которую окрестили «неформальной». Впрочем, таким же словом можно назвать и то, чем занимается Миловский.

— Как вы пришли к фотомонтажу?

— Через освоение всего технического арсенала, который есть у фотографии. Изогелия, микро- и макросъемка, растрсы, фильтры... Всего не перечислишь. Это было необходимо. Если технические погрешности в некоторых видах фотографии прощаются, то в монтаже они выпирают и вытесняют все достоинства.

— В чем вы видите преимущества монтажа по сравнению с «чистой фотографией»?

— Для меня они очевидны. В обычном снимке я не могу показать того, о чем думаю, размышляю, свое восприятие жизни, концепцию ее понимания. Возьмите любой мой монтаж и мысленно представьте этот же сюжет, но нарисованным. Согласитесь, не то впечатление, что-то теряется. Фотомонтаж — тоже документ и оттого воспринимается зрителем гораздо острее, нежели рисованный коллаж. В одном, отдельно взятом монтаже авторская идея концентрируется предельно точно и лаконично и не требует сериала для ее воплощения. Хотя теоретически возможен цикл монтажей на одну тему, но меня такой путь не привлекает.

— Можете ли вы обозначить основной тематический пласт ваших работ?

— В принципе, русское искусство всегда тяготело к социальности. Мои работы не исключение. Другой вопрос — как это у меня получается.

— Откровенно говоря, не всегда просто обнаружить у вас социальные мотивы...

— Ну почему же. Например, в работе «Связи» мне видится столкновение противоборствующих идеологических сил в современном мире. Но в то же вре-



ИГРА

мя мне чужда однозначная трактовка сюжета, наоборот, интересно многозначное восприятие.

— Кто он, ваш зритель?

— Мне очень интересно, как воспринимают мои работы. В идеале процесс восприятия кажется мне таким: «зацепить», заинтриговать зрителя парадоксальностью зрительного ряда, заставить его вернуться к фотографиям и узнать, что он думает о моем замысле и какова его трактовка. Чем больше вызывается ассоциаций, тем интереснее. Впрочем, это свойство любой метафоры, а я считаю свои работы «метафорической фотографией». По-моему, это точный термин.

— Немного о вашей монтажной технологии.

— Снимаю заранее фрагменты. Некоторые, уже заранее зная, где они понадобятся, некоторые — впрок, вдруг пригодятся. Например, так я переснял женщину с картины итальянского живописца XIV века.

— Как вы относитесь к монтажам Вильгельма Михайловского и Виталия Бутырина?

— Очень уважаю их титанический труд. Но мне мешает в восприятии их работ композиционная перенасыщенность, многословность и обилие деталей, которые мало что добавляют.

В разговор вступает А. Слюсарев:

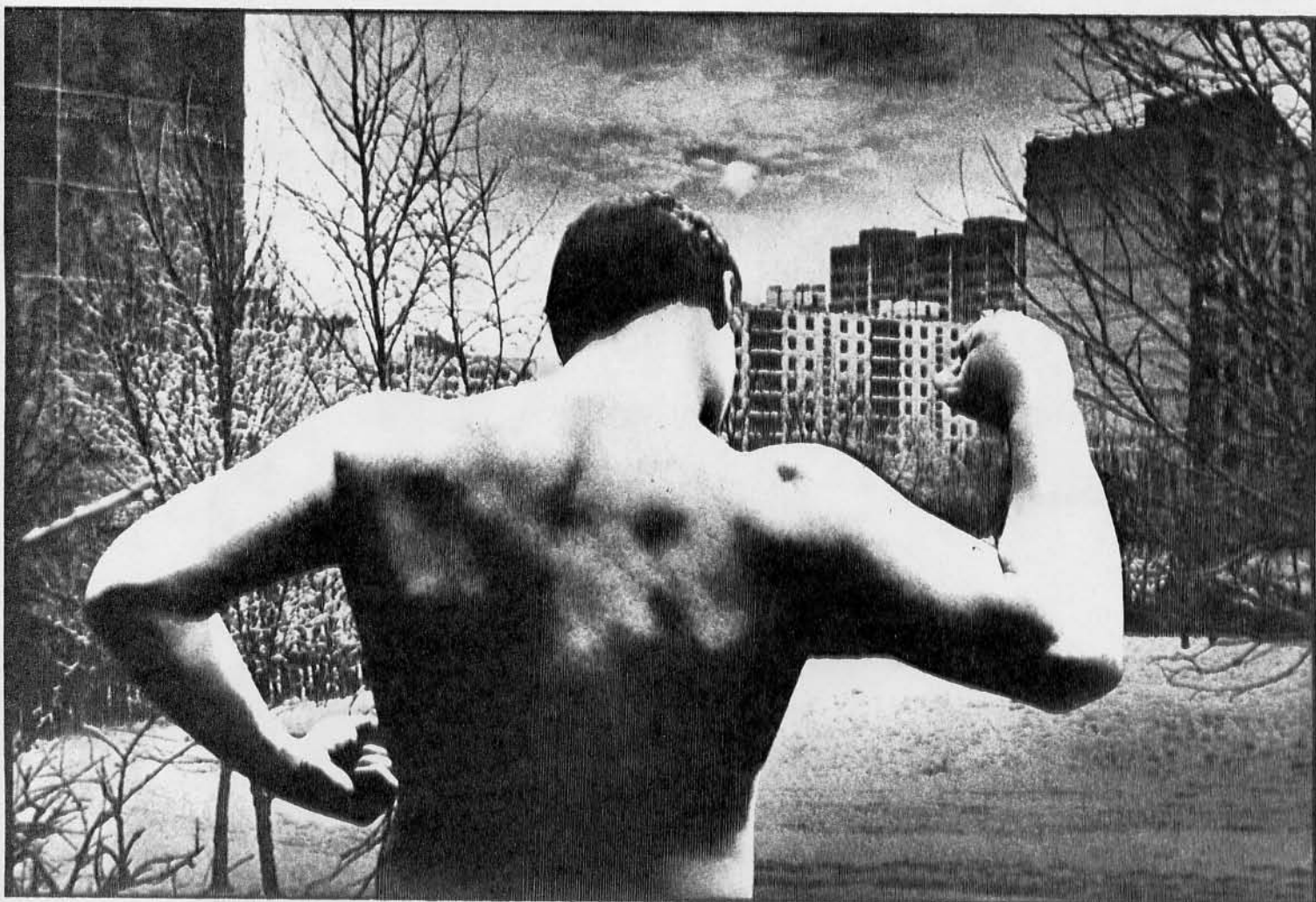
— Нельзя не учитывать, что работы Михайловского сделаны после Михайловского и Бутырина. Хотел он того или не хотел, но приходилось «оглядываться» на их творчество и быть в чем-то зависимым от них. Я думаю, Алексей намеренно уходил от монтажей прибалтийских авторов — лишь бы не повториться. Я бы назвал Миловского пост-сюрреалистом. В своих фотографиях он говорит о том, чего нет, не было и не будет в жизни. И хотя он говорит о социальности, мне кажется, что Миловский современен чисто в изобразительном, формо-творческом отношении. И это мне в нем интересно.

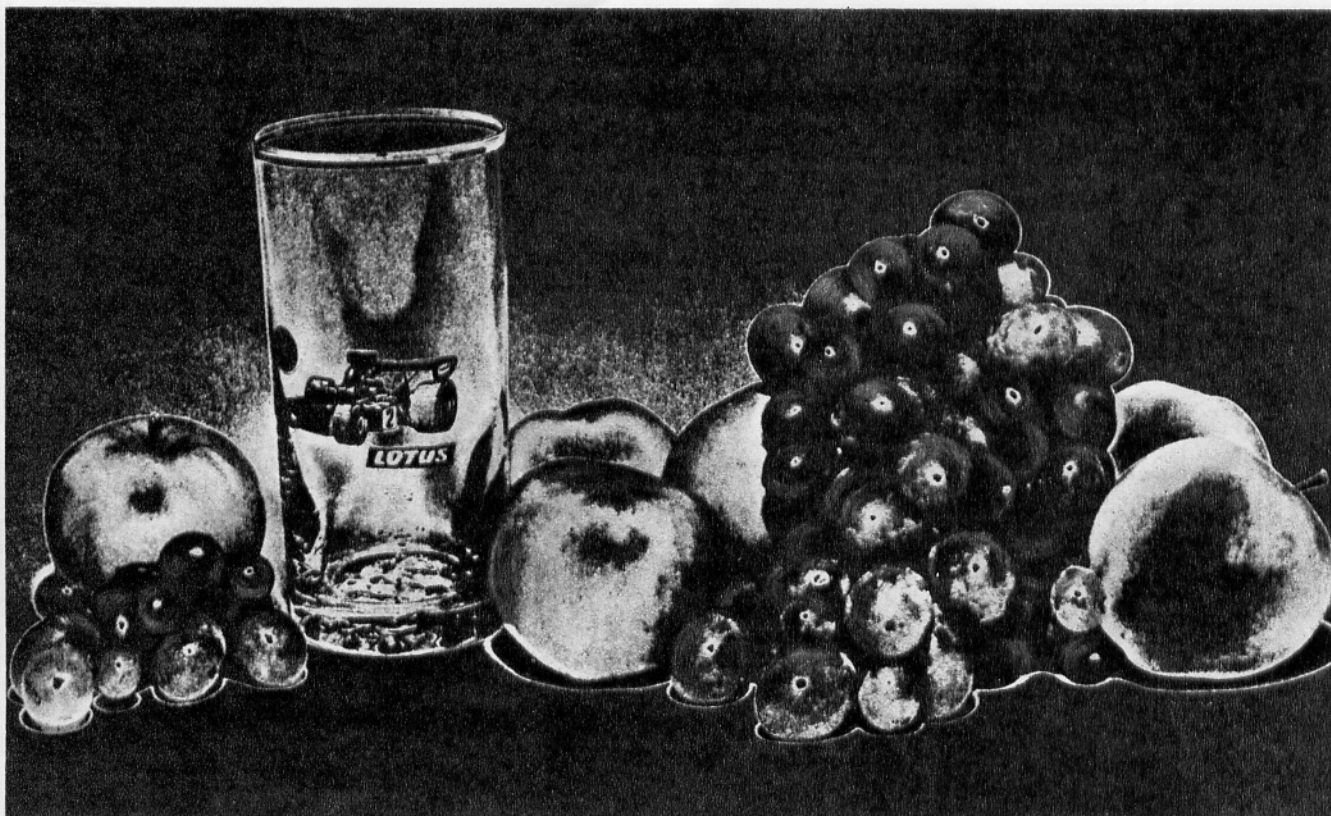
ФОТО АЛЕКСЕЯ МИЛОВСКОГО



ВИЗИТ

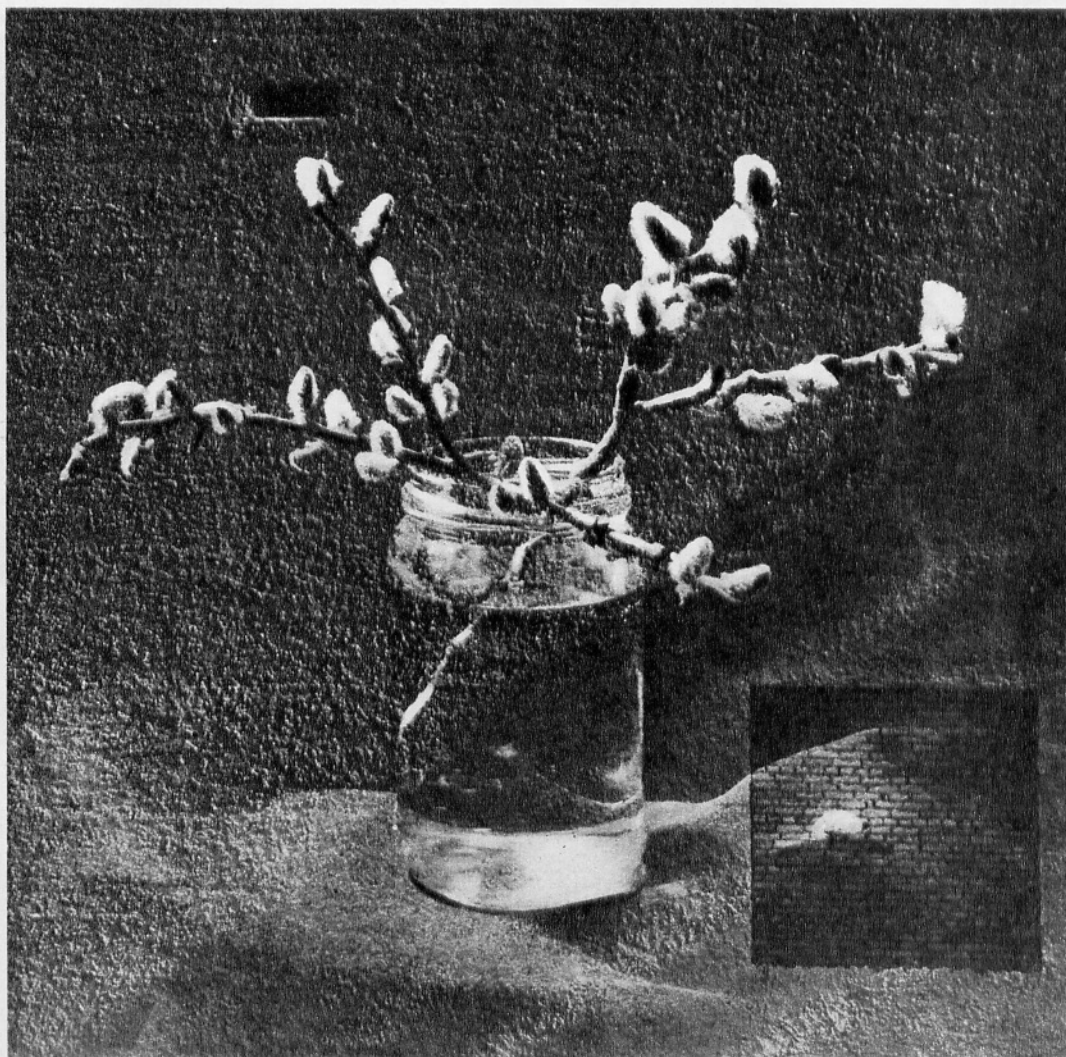
В НОВОМ РАЙОНЕ

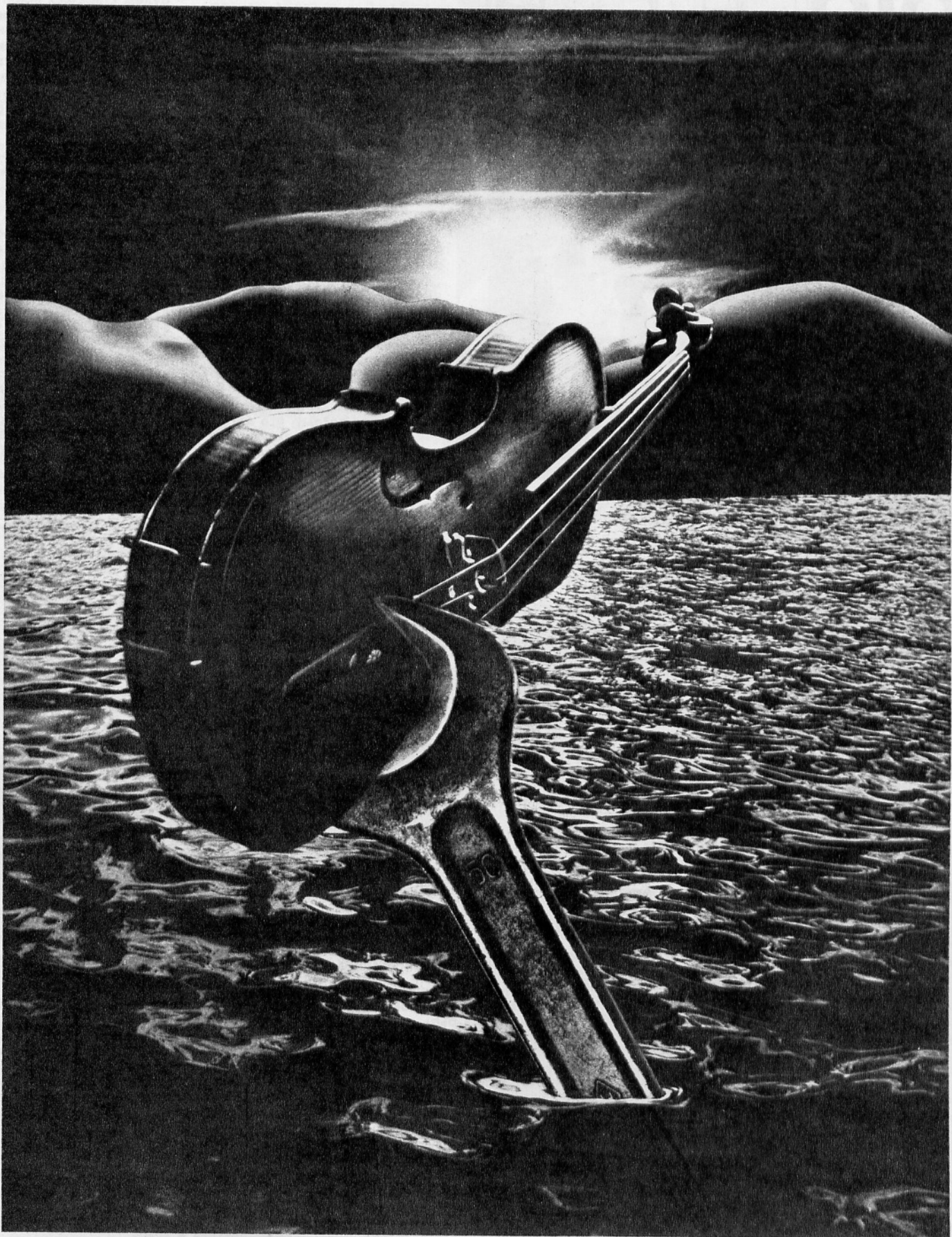




НАТЮРМОРТ СО СТАКАНОМ

НАТЮРМОРТ С ВЕРБОЙ

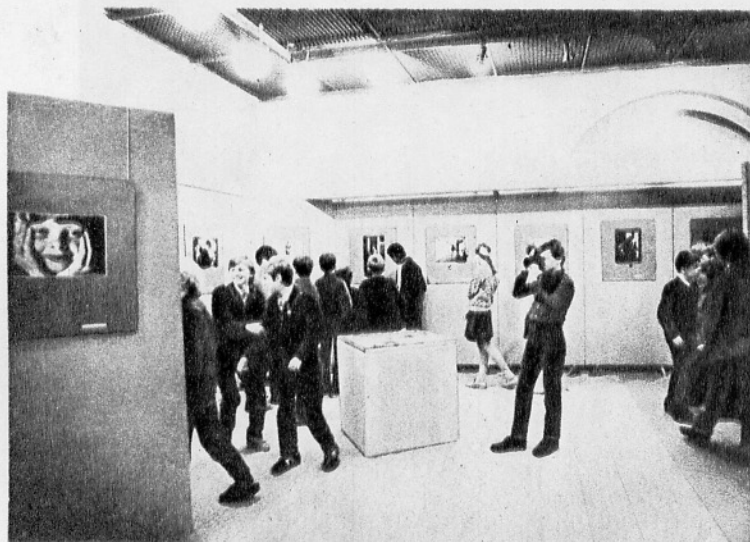




СВЯЗИ

ФОТО АЛЕКСЕЯ МИЛОВСКОГО

ФОТОЮНИОР



НА ВЕРНИСАЖЕ В КРАСНОГОРСКЕ

КАК ЭТО ДЕЛАЕТСЯ

Три дня «Прорыва»

Открывая новую рубрику «Как это делается», приглашаем наших юных читателей посылать письма с вопросами, адресованными авторитетным мастерам. Обещаем, что ответы на самые интересные вопросы из нашего почтового ящика будем публиковать в «Фотоюниоре». Сегодня первая такая публикация. На вопрос ребят из фотостудии «Мюрю» якутского села Борогонцы — какой камерой снимать в северных условиях? — отвечает фотожурналист Владимир Волков, не раз работавший в составе высокоширотных экспедиций:

— Любая камера со шторным затвором на сильном морозе работает плохо. Нужен фотоаппарат с металлическим центральным затвором — «Любитель», «Москва», «Искра» или типа старых моделей «Смены», «Цейс». Кстати, участники автономной полярной лыжной экспедиции «Арктика» снимают «Сменой-8М», и она их никогда не подводит. Попутно еще пару советов. Камеру, предназначенную для съемки на воздухе, я держу неделями на морозе, чтобы она не испытывала разницы температур, а вот пленку, как раз наоборот, в тепло — кассеты, помещенные в «пальнички» от пленки «Орво», можно, выходя на улицу, положить во внут-

ренний нагрудный кармашек пиджака, а перед зарядкой пленки кассету несколько минут надо подержать в кулаке, согревая. Перчатками, варежками непосредственно при съемке я не пользуюсь — должен чувствовать камеру «живьем».

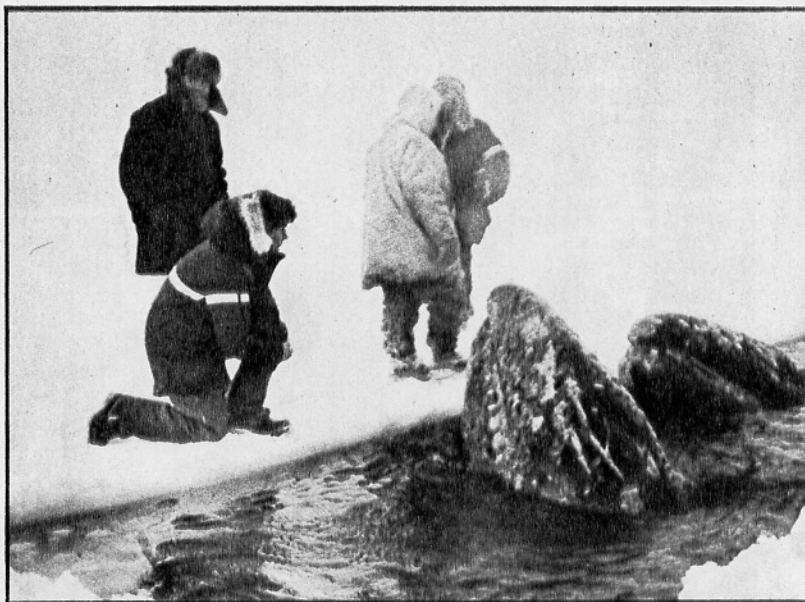
Расскажу об одной съемке. Весь мир облетела весть о трех калифорнийских серых китах, попавших в ледовую западню у мыса Барроу на Аляске. В это время советские экспедиционные суда ледокол «Адмирал Макаров» и дизель-электроход «Владимир Арсеньев» должны были возвращаться домой после работы во льдах Арктики. Эти суда снабдили полярные станции всем необходимым для зимовки, в том числе и свежими овощами, и выполнили главную задачу экспедиции, высадив участников новой дрейфующей станции «Северный полюс-31» в труднодоступном районе, где еще никогда не было ни одного надводного корабля. Помощь американским эскимосам, ведущим борьбу за спасение китов, могли только наши суда. Мы ближе всех оказались к берегам Аляски. Из имеющихся в США двух ледоколов один находился в ремонте, а другой — у берегов Антарктиды. И советские моряки поспешили на помощь. В задачу наших судов входило пробить ледовый барьер и проделать канал в молодом льду для вы-

«50×50»

Оказывается, для того чтобы увидеть, как живет молодежь в Америке, совсем не обязательно брать билет на самолет и лететь в Соединенные Штаты. Достаточно для начала побывать на совместной выставке работ советских и американских фотоюниоров. Символическое название этой выставки — «50×50» — определило не только равное количество фотографий от каждой стороны, но и похожесть во взгляде на мир советских и американских ребят. В фокусе их камер оказались одни и те же фотографические жанры и темы: спорт, природа, портреты сверстников, мир животных. Отчасти это произошло потому, что мы живем на одной земле и под одним небом. У нас разное прошлое, неодинаковое настоящее, но вот ка-

ким быть будущему, печальному или счастливому, — зависит от нас всех и от того, насколько мы будем стараться понять друг друга. А такие фотомосты, каким стала выставка «50×50», как нельзя лучше этому способствуют. Не случайно девизом экспозиции стали слова из письма американских фотоюниоров: «Мы можем стать друзьями!». Премьера выставки состоялась осенью в Красногорске в зале фотокинотеатра «Зоркий», затем с ней познакомились те, кто пришел на Всесоюзную фотовыставку, посвященную 150-летию фотографии, в Москве. Сейчас экспозиция становится передвижной и отправляется в путь по Советскому Союзу. У вас есть желание ее увидеть и возможность показать? Заявки и конкретные предложения направляйте по адресу: 143400, Красногорск Московской области, ул. Ленина, 56, фотокинотеатр «Зоркий».

С. МИХАЙЛОВА



НА СНИМКЕ: ДВА СПАСЕННЫХ СЕРЫХ КАЛИФОРНИЙСКИХ КИТА

хода китов в открытое море. Автору этих строк посчастливилось быть очевидцем и непосредственным участником операции по спасению китов. Позднее, после успешного ее завершения, вместе с американскими журналистами мы назовем эту операцию «Прорыв». Так случилось, что как раз к моменту ее начала я остался без своего «Никона», проверенного годами, работающего при самых низких температурах. Двух фотоаппаратов «Цейс-Икон» с центральным затвором выпуска 30-х годов, которые я взял с собой, для съемки было недостаточно — заряжаю камеры

разной пленкой. Пришлось одолжить у моряков «Зениты». Но на тридцатиградусном морозе и сильном ветре больше 3—4 кадров они не делали, замерзали — я грел их подмышками, через 15—20 минут все повторялось сначала... В итоге — десятки цветных и черно-белых снимков опубликованы в различных журналах и газетах у нас в стране и за рубежом. От редакции: подробнее о том, как снимать на морозе, читайте в «СФ» статьи А. Трачуна «Фотоаппарат и внешняя среда» (1983, № 12) и Ю. Ищенко «Как снимать при —40°С» (1984, № 1).

Учимся... учить

Вологодская земля тепло и радушно встречала гостей — руководителей детских и юношеских фотоколлективов Российской Федерации. 80 человек приехало в Череповец на проходивший в рамках III фестиваля народного творчества семинар-практикум, главным событием которого стала Всероссийская фотовыставка «Юность России».

На семинаре работали секции: «Начальный этап в создании фотоколлектива», «Техника печати», «Творческие аспекты в работе фотокружка», вели которые В. Соловьев, руководитель ковровской детской фотостудии «Искорка», В. Богданов, преподающий фотografiю в школе искусств Норильска, А. Агафонов, научный сотрудник ВНМЦ им. Крупской (Москва). Опытных руководителей детских фотоколлективов объединила секция «Повышение мастерства», ее работу возглавил С. Карташов — вице-президент Фотографической ассоциации Советского Союза. Участники семинара прослушали лекции по психологии детского творчества, познакомились с опытом работы коллег из Белоруссии и Украины. Основное же внимание сосредоточили на просмотре и обсуждении фотоколлекций студий-участниц выставки и гостей. Эта практическая часть семинара и стала самым интересным его уроком, превратившись в дискуссию.

В экспозицию Всероссийской выставки в Череповце вошло около двухсот работ ста сорока авторов. Надо сказать, что наряду с уже известными, не раз отмеченными призами и дипломами студиями, такими как «Ваенга» (Североморск), «Искорка» (Ковров), «Фотон» (Дубна), «Ритм» (Миасс), среди ее лауреатов появились новые имена: детская фотостудия Куйбышевского городского Дворца пионеров, фотостудия «Мюрю» из села Богородицы Усть-Алданского района Якутской АССР. Появились на выставочных стендах «Юности России» и новые снимки, публицистически направленные. К примеру, на тему экологии, взаимоотношений природы и человека. Череповецкое общество охраны природы отметило спе-

циальными призами работы Андрея Мусорина (Куйбышев) «Порыв» из серии «Люди и звери» и Александра Малышева (Железногорск) «Дорога...». В разделе «Эксперимент» отмечен фотографический триптих «37-й год...» Алексея Каткова из фотостудии «Начало» (Орехово-Зуево). Лауреатами выставки стали восемь студий и пятнадцать авторов. Гран-при, учрежденный ГК ВЛКСМ Череповца, вручен студии «Ракурс» Дворца пионеров Железногорска. Среди юных авторов этой наградой отмечен творческий тандем Анатолия Абдрашитова и Алексея Лопухинского из кемеровской фотостудии «Время».

Думается, что неоднозначность в суждениях и в оценке работ, экспонировавшихся на выставке «Юность России», — следствие появления в среде руководителей российской подростковой фотографии людей неординарных, ищущих и уже нашедших свой, индивидуальный педагогический подход к обучению ребят.

Семинар завершал свою работу под стук колес поезда «Череповец — Москва». Здесь утверждался и дописывался проект письма в вышестоящие инстанции по реорганизации внешних учреждений культуры, рождались конкретные практические рекомендации по усовершенствованию работы руководителей детских фотоколлективов страны вне зависимости от их ведомственной принадлежности. В организации всероссийских семинаров этот ведомственный барьер уже успешно преодолен.

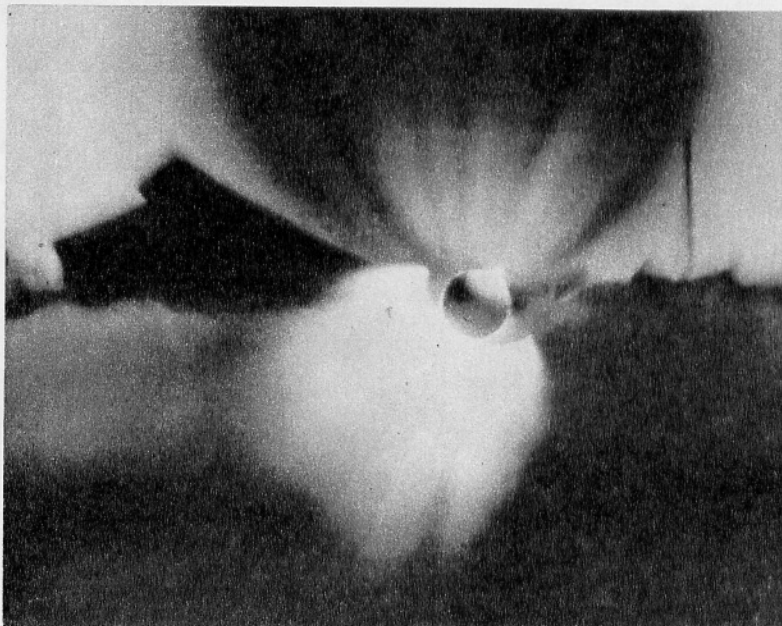
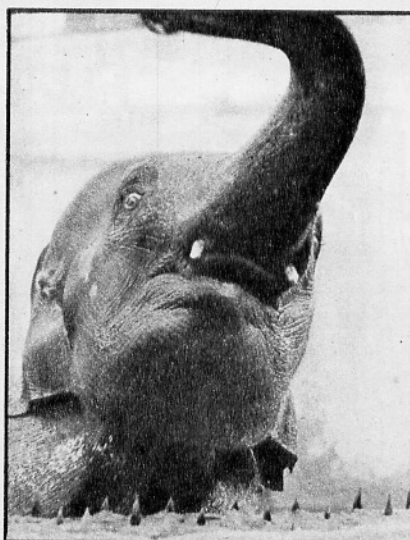
Третий семинар-практикум руководителей детских фотоколлективов РСФСР решено провести в городе Тара Омской области в конце мая — начале июня 1991 года.

С. ПОЖАРСКАЯ,
редактор отдела
фотоискусства
ВНМЦ им. Крупской

АНАТОЛИЙ АБДРАШИТОВ, 16 ЛЕТ
АЛЕКСЕЙ ЛОПУХИНСКИЙ, 16 ЛЕТ
(КЕМЕРОВО)
МОЕ ПОКОЛЕНИЕ

АНДРЕЯ МУСОРИН, 16 ЛЕТ
(КУЙБЫШЕВ)
ПОРЫВ
(ИЗ СЕРИИ «ЛЮДИ И ЗВЕРИ»)
ВИКТОР ТУКИН, 14 ЛЕТ
(ЖЕЛЕЗНОГОРСК КУРСКОЙ ОБЛ.)
БИМ

МИХАИЛ РЫСТЕНКО, 12 ЛЕТ
(КРАСНОГОРСК)
ПРИШЕЛЕЦ



Неизвестный Межуев

К 80-ЛЕТИЮ МАСТЕРА

Минувший год принес немало фотографических открытий. Это и понятно. Знаменательная дата — 150-летие фотографии — обострила интерес к прошлому фотоискусства, к еще неизвестным богатствам отечественной фотокультуры. Благодаря заботам историков и архивистов удалось обнаружить многие, казалось, навсегда утраченные фотографии. Десятилетиями пролежавшие в неведении, они помогают расширить историческое самосознание людей, обогащают нас новыми зрительными впечатлениями, важными документальными подробностями. Эти снимки прибавляют объективности исторической науке. Как и обещали, мы продолжаем публикацию незаслуженно забытых кадров.

В прошлом году мы познакомили читателей с редкими снимками видных фотокорреспондентов Г. Петрусова, Г. Зельмы, Б. Игнатовича, А. Устинова. Этот год начинаем публикацией неизвестных работ А. Межуева. Надеемся, знакомство с его ранним творчеством для многих станет открытием, приятной неожиданностью.

Алексея Михайловича Межуева, чье 80-летие мы отмечаем сегодня, знают в основном как фронтового фотокорреспондента, участника Великой Отечественной войны. Недавно он выпустил в Воениздат книгу воспоминаний «На снимке — подвиг», в которой подробно рассказал о службе в Главном политическом управлении Военно-Морского Флота. После войны, вплоть до ухода на пенсию, он также оставался в армии, был начальником отдела оформления газеты «Советский флот».

Поэтому, когда произносят фамилию Межуева, у многих рисуются в памяти хрестоматийные кадры боев на Балтике и Черном море. Ныне мало кто помнит, что в журналистику Алексей Михайлович пришел шестьдесят с лишним лет назад, задолго до войны.

На одном из «четвергов» «СФ» Анатолий Егоров вспоминал: «В конце 20-х на газетном репортаже в Москве интенсивно работали Миша Калашников, Коля Кулешов, Сережа Коршу-



СУХАРЕВА БАШНЯ, МОСКВА, 1930 г.



В ЧАСЫ ПИК НА БУЛЬВАРНОМ КОЛЬЦЕ, 1930 г.

АВТОКИОСК ИЗДАТЕЛЬСТВА «РАБОЧАЯ МОСКВА»
НА УЛИЦАХ СТОЛИЦЫ, 1927 г.





ПИОНЕРЫ С КРАСНОАРМЕЙЦАМИ, ВОЗВРАЩАЮЩИМИСЯ
С МАНЕВРОВ, 1929 г.,



МОЛОЧНИЦЫ НА КОЛХОЗНОМ БАЗАРЕ,
МОСКОВСКАЯ ГУБЕРНИЯ, 1928 г.,



МАСТЕР ПАРАШЮТНОГО СПОРТА П. ПОЛОСУХИН
ПЕРЕД ПОЛЕТОМ НА АЭРОСТАТЕ «ВР-74», 1940 г.

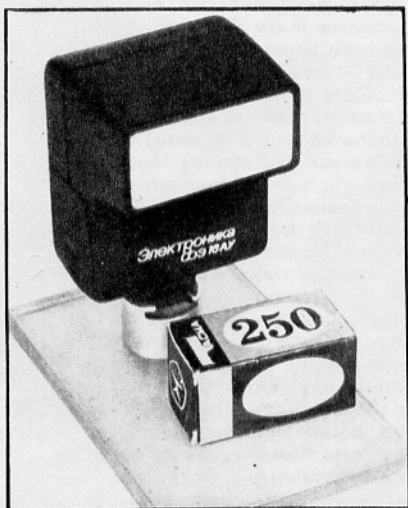
нов в «Правде», Николай Макарович Петров в «Известиях», Ваня Шагин в «Нашей газете». В газетах «Рабочая Москва», «Вечерняя Москва» тогда еще трудились дореволюционные репортеры Владимир Гиршович, Григорий Иосса, чуть моложе их Виктор Чемко, Маврикий Гальперин, еще моложе Митя Дебабов и совсем молодые, зелененькие — Леша Межуев и я. Юноша трудной судьбы (Межуев рано осиротел, воспитывался в приюте) был обласкан в «Рабочей Москве» мастерами старшего поколения, прошел у них тонкости фотографической науки. Под фотокорреспонденциями той поры его имя часто стояло рядом с именами Гиршовича, Чемко, Иоссы. Асы фоторепортажа снимали на стеклянных пластинках большого формата, работали вдумчиво, экономно, дорожили честью профессии. Композиции их были отточенными. Негативы — сочными, фактурными. Того же требовали они от ученика. Не удивляйтесь поэтому, что приведенные здесь снимки начинающего газетчика отличаются столь очевидным профессионализмом. Случайности здесь нет. Тут есть школа, хорошая традиция...

Открытая преемственность старой репортерской традиции у Межуева сегодня интересна вдвойне. Во-первых, она позволяет шире и полнее взглянуть на творчество мастера в целом, во-вторых, — показывает, сколь высокой изобразительной культурой обладает ветеран...

Ранний Межуев уверенно работал во многих жанрах. Что бы он ни снимал — парадный портрет всем известного спортсмена или молочницу на колхозном рынке; Сухареву башню или штурм трамвая «Аннушка»; трудовые будни в сельхозартели или милую сценку встречи пионеров с красноармейцами, — он делал рукой мастера. Его забытые ныне кадры привлекают внимание не только давностью съемок, но и подлинной пластикой, филигранностью фоторисунка. Редакция «СФ» поздравляет Алексея Михайловича со славным юбилеем. Желает ему крепкого здоровья и благополучия.

А. ФОМИН,
редактор
отдела истории и теории
фотографии

Электронные фотовспышки



Фотовспышки — импульсные фотоосветители (ИФО)* — представляют собой обособленный класс электронных приборов. Эта обособленность объясняется технической сложностью их разработки по сравнению со всеми остальными принадлежностями к фотоаппаратуре. Подобные приборы состоят из импульсной газоразрядной лампы, устройств для приведения ее в действие и перераспределения светового потока. В зависимости от вида электропитания ИФО подразделяют на три типа: сетевые — с питанием только от сети переменного тока; автономные — с питанием от внешних блоков питания, входящих в комплект фотовспышки, или от встраиваемых; универсальные — с питанием как от сети переменного тока, так и от внешних блоков питания. По степени сложности выпускаемые фотовспышки условно делятся на три группы: простые, средней сложности и сложные.

В настоящее время зарубежными фирмами выпускается около 700 различных по сложности и широте применения видов ИФО. В нашей же стране на базе 10 заводов разработано чуть более 40 моделей ИФО, из которых в продаже можно увидеть лишь около 20. Большое место на нашем внутреннем рынке продолжают занимать модели с низким техническим уровнем. В первую очередь, по нашему мнению, к ним можно отнести следующие

фотовспышки: «СЭФ-3М», «Чайка», «Фотон», «Луч М-1», «Электроника ФЭ-14АУ», «ФИЛ-16», «ФИЛ-46», «ФИЛ-105», «ФИЛ-106» и «ФИЛ-107». Лучшими отечественными моделями в своем классе являются фотовспышки «Электроника Б5-21» с ведущим числом $G_s=20$ при S пленки=64 ед. ГОСТ/ISO, «Электроника ФЭ-27» ($G_s=14$), «Электроника ФЭ-26» ($G_s=11$) и «Электроника ФЭ-15У» ($G_s=16$).

Одной из основных причин, сдерживающих развитие производства электронных фотовспышек, является отставание технического уровня отечественной элементной базы. В одиннадцатой пятилетке были сделаны некоторые попытки исправить создавшееся положение и соответствующим предприятиям была поручена разработка элементов для ИФО, по своим техническим и габаритным параметрам не уступающим лучшим зарубежным образцам. Разработки были проведены, но до настоящего времени, к сожалению, большая часть элементной базы (электролитические конденсаторы, транзисторы, элементы А-316, «Прима», аккумуляторы НКГц-0,45 и другие) для фотовспышек так и не освоена и серийно не выпускается.

Остановимся несколько подробнее на последних, более совершенных моделях фотовспышек, разработанных в двенадцатой пятилетке или находящихся еще в процессе разработок в НПО «Зенит» и ПО «Полярон».

Фотовспышки НПО «Зенит» — «Электроника ФЭ-28» и «ФЭ-29» уже известны советским фотографам. Первая фотовспышка (начало выпуска — 1987 год) — автономная, $G_s=14$ при S пленки=64 ед. ГОСТ/ISO; вторая (начало выпуска — 1989 год) — приставная к фотокамерам типа «Эликон-1», $G_s=10$ при S пленки=100 ед. ГОСТ/ISO. Три совершенно новые фотовспышки «Электроника ФЭ-30», «ФЭ-30А» и «ФЭ-30А-1» с блоком питания БПФ-30 этого же объединения имеют новое стилевое решение и отвечают высоким конструктивно-технологическим, эргономическим и эстетическим требованиям. При светочув-

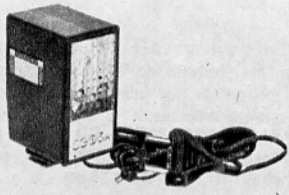
ствительности используемой пленки 100 ед. ГОСТа они имеют ведущее число, равное 25. Эти модели фотовспышек максимально унифицированы и отличие их заключается в дополнительных элементах и органах управления. Они имеют устройство для изменения направления излучения (поворотное устройство), гайку фиксации в обойме фотоаппарата, кнопку и индикатор готовности фотовспышки к работе, калькулятор, электрический контакт во вставке, съемный синхровывод, разъем для подключения блока питания типа «Электроника БПФ-30». «Электроника ФЭ-30А» — первая в СССР автоматическая с сохранением энергии фотовспышка. Она отличается от предыдущих отечественных автоматических фотовспышек экономичной энергосберегающей схемой, то есть имеет экономичную схему автоматики, позволяющую расходовать только необходимую для конкретных условий съемки часть накопленной энергии до следующих вспышек. Благодаря этому уменьшается интервал между вспышками и увеличивается их количество, которое можно получить от комплекта элементов питания. Фотовспышка «ФЭ-30А» оснащена индикатором срабатывания автоматики, позволяющим убедиться в том, что съемка осуществляется в пределах зоны автоматического действия фотовспышки. «Электроника ФЭ-30А-1» отличается от фотовспышки «Электроника ФЭ-30А» тем, что комплектуется дополнительным светоприемником типа СП-30, позволяющим относить фотовспышку от фотоаппарата на 1,5 м.

В настоящее время в НПО «Зенит» ведется разработка еще двух фотовспышек: неавтоматической «Электроника ФЭ-31» и автоматической «Электроника ФЭ-31А». Целью конструкторского решения этих моделей является создание типоразмера фотовспышек, отвечающих конструктивно-технологическим, эргономическим и эстетическим требованиям, содержащих стилевые признаки ранее разработанных электронных фотовспышек «Электроника ФЭ-30» и «Электроника ФЭ-30А». В основу разработки положена идея созда-

ния двух фотовспышек с максимальной унификацией деталей, минимальными размерами, удобством эксплуатации и обслуживания, создания выразительной объемно-пространственной структуры с высоким уровнем нюансной проработки всех элементов формы. Форма корпусов электронных фотовспышек близка к прямоугольному параллелепипеду, расположенному вертикально и имеющему скосы в верхней и нижней частях. Автоматическая электронная фотовспышка «Электроника ФЭ-31А» отличается от неавтоматической «Электроника ФЭ-31» наличием фотоприемника, который расположен слева от рефлектора и предназначен для автоматической установки времени освещения объекта съемки. Ведущее число при светочувствительности пленки 125 ед. ГОСТа — 12. Небольшое отличие одной модели от другой еще проявляется в графическом оформлении справочных таблиц калькуляторов. Внешне оба варианта фотовспышек выполнены в стилевом единстве с кинофотоаппаратурой и построены на контрасте темных корпусных деталей со светлым экраном и светлыми элементами графики.

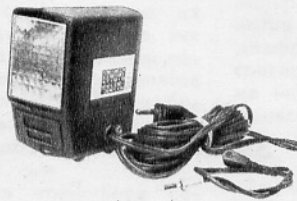
ПО «Полярон» разработало три новые модели фотовспышек: «Электроника ФЭ-16», «ФЭ-16А» и «ФЭ-16АУ». Первая модель неавтоматическая, другие — автоматические. Ведущее число при S пленки=64 ед. ГОСТ/ISO — 14. Конструктивно эти модели имеют идентичный внешний вид и одинаковые габаритные размеры. По техническому уровню фотовспышки этого класса близки зарубежным аналогам, лишь немного проигрывая им по весогабаритным показателям.

Рассмотрим основные технические и потребительские характеристики, которые необходимо принимать во внимание при выборе и использовании ИФО. К первым относятся ведущее число**, вид питания, угол излучения, время готовности, количество импульсов; ко вторым — калькулятор, поворотное устройство, значение выдержки, устанавливаемое на фотоаппарате, при применении фотовспышки, оснащение принадлежностями.

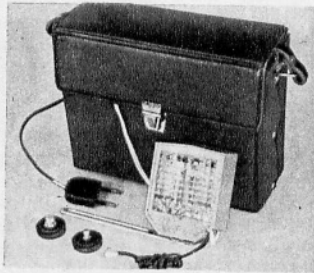


«ЦЭФ-3М». Изготовитель — Арзамасский завод радиодеталей; начало выпуска — 1980 г.; неавтоматическая; источник питания — сеть (220 В); номинальная энергия — 36 Дж; ведущее число (S пленки — 64 ед. ГОСТа) * — 14; угол излучения — не менее 60°; время готовности — 20 с; длительность импульса света — 0,4—0,6 с; габариты — 46×63×101 мм; масса — 320 г; цена — 13 руб. 60 коп.

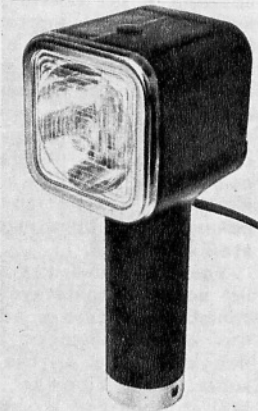
* Далее ведущее число указано для пленки с такой же чувствительностью.



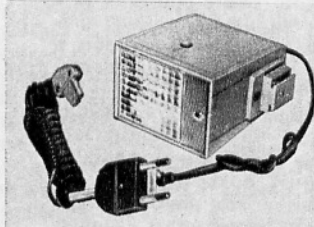
«ФИЛ-46». Изготовитель — ПО «Норма»; начало выпуска — 1984 г.; источник питания — сеть (220 В) или батарея типа «Молния»; номинальная энергия — 36 Дж; ведущее число — 16; угол излучения — 50°; время готовности — 10 с; длительность импульса света — 1/300 с; габариты — 85×46×101 мм; масса — 320 г; цена — 19 руб.



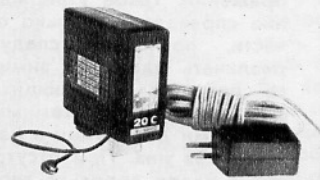
«Чайка». Изготовитель — ПО «Элитан»; начало выпуска — 1974 г.; неавтоматическая; источник питания — сеть (220 В) или батарея типа «Молния»; номинальная энергия — 36 Дж; ведущее число — 12; угол излучения — не менее 45°; время готовности — 20 с; длительность импульса света — 1/2000 с; количество вспышек от одного комплекта источников — не менее 50; габариты — 165×210×85 мм; масса — 1100 г; цена — 31 руб. 80 коп.



«ФИЛ-105». Изготовитель — ПО «Норма»; начало выпуска — 1983 г.; источник питания — сеть (220 В) или батарея «Молния» (330 В); номинальная энергия — 68 Дж; ведущее число — 28; угол излучения — 50°; время готовности — 10 с; длительность импульса света — 1/500 с; габариты — 84×82×214 мм; масса — 610 г; цена — 30 руб.



«Фотон». Изготовитель — ПО «Элитан»; начало выпуска — 1981 г.; источник питания — сеть (220 В) или преобразователь напряжения типа ПН-70; номинальная энергия — 36 Дж; ведущее число — 24; угол излучения — не менее 50°; время готовности — 15 с; длительность импульса света — 1/2000 с; габариты — 100×85×60 мм; масса — 350 г; цена — 19 руб.



«Электроника ВЭ-21». Изготовитель — НПО «Зенит»; начало выпуска — 1979 г.; неавтоматическая; источник питания — сеть (220 В) или источник постоянного тока (300 В); номинальная энергия — 36 Дж; ведущее число — 20; угол излучения — не менее 50°; время готовности — 8 с; длительность импульса света — 1/1000 с; габариты — 35×80×91 мм; масса — 325 г; цена — 16 руб.



«Луч-М1». Изготовитель — ПО «Элитан»; начало выпуска — 1981 г.; неавтоматическая; источник питания — сеть (220 В) или батарея «Молния»; номинальная энергия — 36 Дж; ведущее число — 24; угол излучения — не менее 60°; время готовности — 20 с; длительность импульса света — 1/2000 с; габариты — 227×138×115 мм; масса — 1500 г; цена — 30 руб.



«Электроника ФЭ-27». Изготовитель — НПО «Зенит»; начало выпуска — 1984 г.; источник питания — сеть (220 В) или источник постоянного тока (300 В); номинальная энергия — 18 Дж; ведущее число — 16; угол излучения — не менее 50°; время готовности — 8 с; длительность импульса света — 200 мкс; габариты — 35×80×91 мм; масса — 145 г; цена — 14 руб.

Ведущее число — это произведение численного значения диафрагмы объектива фотоаппарата на расстояние от фотоаппарата до объекта съемки, при котором на фотопленке получается изображение нормальной плотности. Ведущее число фотовспышки рассчитывается по следующей формуле:

$G_s = 0,071 \times \sqrt{\theta_v \times S}$, где G_s — ведущее число фотовспышки для фотографической пленки с общей светочувствительностью S , м; θ_v — освещивание в направлении оптической оси фотовспышки, кд/с; S — общая светочувствительность фототрафической пленки.

Если известно ведущее число при определенной чувствительности пленки, то, переходя на другую чувствительность пленки, можно рассчитать новое ведущее число по формуле:

$$G_x = G_s \times \sqrt{\frac{S_s}{S}}$$

G_x — неизвестное (новое) ведущее число, м; G_s — ведущее число, указанное в паспорте ИФО; S_s — светочувствительность используемой фотопленки; S — светочувствительность фотопленки 64 ед. ГОСТа.

Вид питания фотовспышки может быть: от сети 220 В, 50 Гц, от элементов, аккумуляторов и комбинированный. При питании фотовспышки от элементов типа А-316 или аккумуляторов типа НКГЦ-0,45 и других существует понятие — **число световых импульсов**, которое характеризует фотовспышку в количественном отношении, то есть сколько можно отснять фотопленок от одного комплекта элементов или аккумуляторов. Например, фотовспышка «Электроника ФЭ-26» при питании от элементов А-316 позволяет отснять две фотопленки (количество импульсов — 80). От элементов питания или аккумуляторов также зависит время готовности фотовспышки к работе.

Время готовности — это время от загорания индикатора готовности после 5-й вспышки при питании от свежих элементов. Свежими считаются элементы, с момента изготовления которых прошло не более двух месяцев.

Угол излучения светового пучка большинства современных моделей ИФО составляет 45—60°, что обеспечивает равномерное освещение кадра. Некоторые модели позволяют изменять угол излучения (например, «ФИЛ-102»). С изменением угла излучения соответственно изменяется и ведущее число. В отдельных фотовспышках нового поколения имеются поворотные головки (отражатели). Пово-

ротные головки предназначены для изменения направления светового потока фотовспышки, то есть для обеспечения при необходимости съемки в отраженном свете. Головка фотовспышки вращается в горизонтальной плоскости, влево — на 180° и вправо — на 90°. Через каждые 30° обеспечивается ее фиксированное положение. Сам отражатель имеет фиксированное положение через 30° в диапазоне поворота вверх на 90° и вниз — на 15°. Следует отметить, что конструкция головки предполагает в дальнейшем установку на отражателе сложных светофильтров, рассеивателей, бленд.

Спектральный состав излучения ИФО близок к солнечному свету. Это позволяет успешно пользоваться ими при съемке на черно-белые и цветные фотопленки. При этом на фотоаппарате устанавливается выдержка 1/30 с. Зная чувствительность используемой пленки, по калькулятору вспышки определяют диафрагму, которую устанавливают на объективе фотоаппарата, и определяют расстояние до объекта съемки. При съемке на цветную фотопленку диафрагму, полученную для черно-белой пленки, увеличивают на 1—2 деления. Фотовспышки в основном рассчитаны для съемки при плюсовой температуре окружающей среды. В тринадцатой пятiletке начнутся работы по понижению нижнего предела рабочей температуры фотовспышек до —10°С.

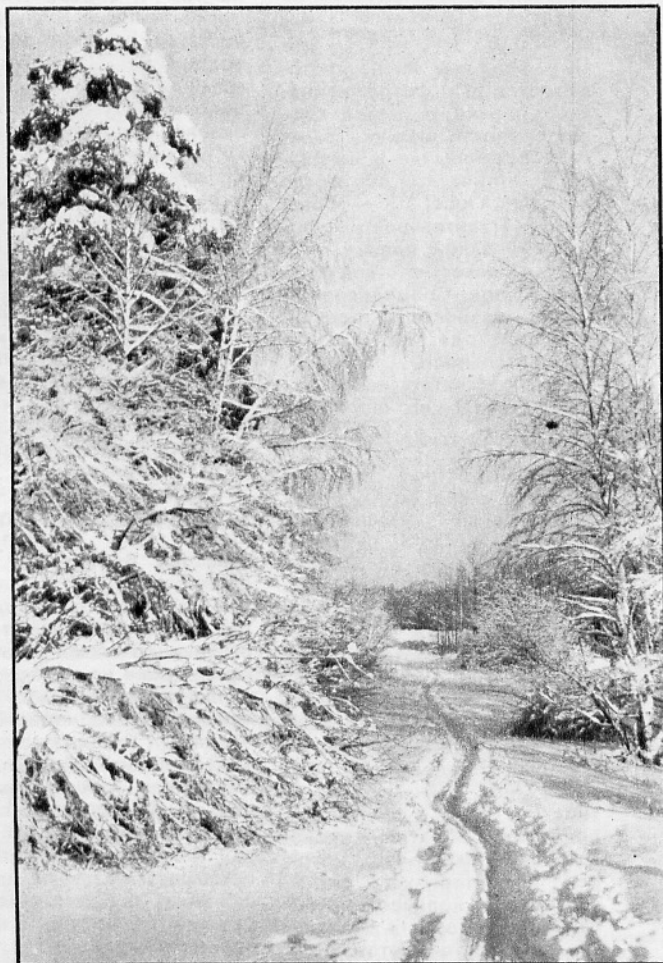
Е. ФРОЛОВ
НПО «Зенит»

(Окончание следует)

* В технической документации на фотовспышки (ГОСТ ОУ, ОТТ и ТУ) введен термин «ФЭЛ» — фотовспышка электронная.

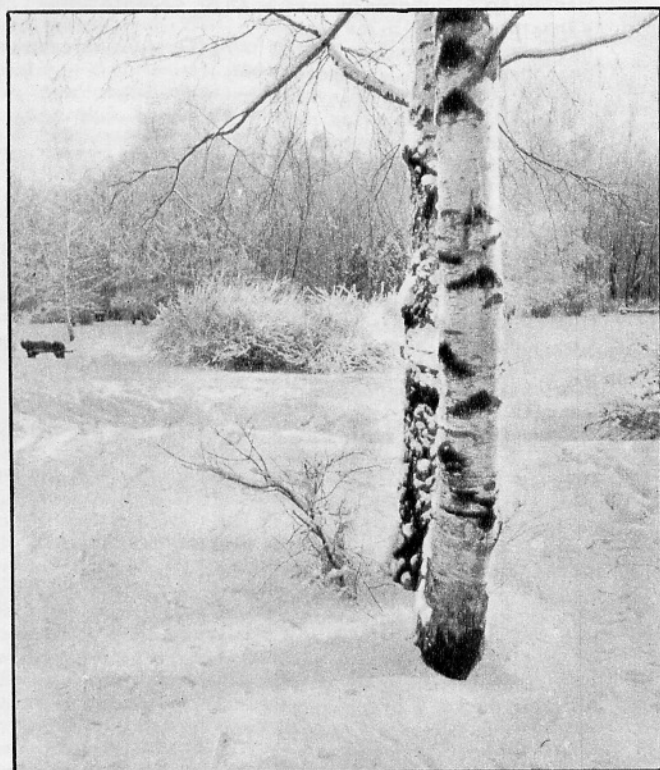
** Численное значение ведущего числа, указанное в инструкции по эксплуатации для фотовспышки, может отличаться от приведенного в данной статье, в основу которой положены данные ТУ. Отличия связаны с технологической производством, принятой на том или ином предприятии.

Четыре времени года



В ПОДМОСКОВЬЕ

ПОТЕПЛЕЛО



Зимний пейзаж

Среди работ фотолюбителей хороший зимний пейзаж встречается редко. Это объясняется некоторыми трудностями зимних съемок. В это время года солнце стоит низко, световой день короток. Открытый пейзаж можно снимать от восхода и до заката всего лишь в течение нескольких полуденных часов, а для съемок в лесу это время сокращается до минимума, особенно на узких полянах или просеках. Не способствуют зимним пейзажным съемкам и сильный мороз, и малое количество солнечных, благоприятных для этой цели дней.

Удача при съемках зимой не всегда сопутствует фотолюбителю еще и потому, что она технически сложнее съемок в другие времена года. Прежде всего это относится к выбору правильной экспозиции. Считается, что зимний пейзаж в солнечную погоду имеет большой интервал яркостей, который невозможно воспроизвести на снимке без утраты деталей в светах либо в тенях изображения. Такое утверждение справедливо только отчасти, поскольку следует различать два вида зимнего пейзажа, отличающихся по контрасту: с темными хвойными деревьями в кадре и без них. При отсутствии в кадре деревьев хвойных пород интервал яркостей сюжета обычно невелик, так как тени хорошо подсвечиваются снежным покровом, имеющим высокую отражательную способность. При съемке открытых пейзажей или в березовом лесу фотограф имеет дело не с контрастом самого сюжета, а с контрастом светотени, который в зимнее время относительно не высок (не выше, чем летом), поэтому никаких особых трудностей для воспроизведения такой сюжет не представляет. В этом случае достаточно правильно выбрать светофильтр и не допустить ошибки в определении экспозиции, тогда на снимке хорошо проработаются детали в тенях и светах. Чем светлее небо и чем больше на нем белых облаков, тем большую плотность должен иметь желтый светофильтр, используемый при таких съемках. Величина экспозиции в данной си-

туации определяется по интегральной яркости объекта съемки. Присутствие в кадре деревьев хвойных пород, особенно елей, усложняет эту задачу. Зимой хвоя темнеет и отражает свет в 3—4 раза хуже, чем летом. Снег же, отражающий более 90% падающего на него света, имеет огромную яркость. Полностью воспроизвести такой интервал яркостей почти невозможно, даже применяя фотоматериалы с большой шириной при абсолютно точном расчете экспозиции и сильно выравнивающим проявлении негативов. Светофильтры в этом случае мало помогают: желтые, желто-зеленые почти не эффективны вследствие сильного потемнения хвои, а оранжевый, хотя и несколько высветляет ее на снимке, настолько повышает контраст светотени, что становится неприемлемым. В подобных сюжетах рекомендуется включать в кадр только далеко стоящие деревья, чтобы они занимали малую его часть, и мириться с тем, что они будут воспроизводиться на снимке силуэтом, без проработки деталей. Такие деревья или их ветви на переднем плане в крупном масштабе в кадр включаться не должны.

Вторая трудность зимних съемок — это воспроизведение на снимке фактуры снежных поверхностей. Достигается это наиболее выгодным характером освещения, выбором светофильтра и величины экспозиции при съемке. Фактура снега хорошо воспроизводится при боковом, полуконтовом или контовом освещении. За счет низкого положения солнца зимой от каждой неровности на снегу возникают длинные косые тени, способствующие выявлению на снимке его структуры. Допустимо и переднебоковое освещение, однако при этом фактура снега прорабатывается хуже. Фронтальный свет следует признать неудачным, так как при таком освещении фактура снега почти не выявляется. Плохо воспроизводится фактура снежных поверхностей и при рассеянном освещении из-за отсутствия на нем светотени, поэтому снимать зимний пейзаж в пасмурную погоду не следует.

Исключением можно считать картины снежных бура-

нов, метелей. Снимать такие сюжеты трудно и удача здесь редка, так как снег на подобных снимках получается в виде сплошной серой, тяжелой массы, что плохо вяжется с действительностью. Поверхность снега на переднем плане не должна быть ровной, нетронутой. Снег значительно естественнее выглядит на снимках, когда он взрыхлен и на нем видны следы, лыжня или протоптанная тропинка. Правильное соотношение света и тени на снегу, обеспечивающее естественность воспроизведения его на поверхности, возможно при правильном выборе светофильтра. При голубой безоблачном небе чаще всего используются светлые желтые и желто-зеленые светофильтры (Ж-1,4^х и ЖЗ-1,4^х). Более плотные фильтры этой группы применяются реже, в основном при наличии на небе большого количества белых облаков. Оранжевый светофильтр повышает контраст светотени на снегу, ухудшая тем самым характер его воспроизведения на снимках. Оранжевый и красный светофильтры находят применение на зимних съемках лишь когда требуется подчеркнуть близость и густоту инея на ветвях деревьев, проводах, которые в этом случае проецируются на фоне темного, почти черного неба. Голубой светофильтр Г-1,4^х почти не находит применения в подобных съемках, поскольку, понижая контраст светотени на снегу, ухудшает его проработку на снимках. При съемке пейзажей, включающих участки сверкающего на солнце льда, большую пользу приносит поляризационный светофильтр, с помощью которого можно пригасить блики. В ряде случаев этот светофильтр может быть использован и для притемнения неба без опасения увеличить контраст светотени. Зимой, вследствие малой запыленности воздуха, действие всех цветных светофильтров становится более ощутимым. Фактура снега на снимках чаще всего утрачивается из-за его переэкспонирования. По этой причине необходимо пользоваться исправным фотоэкспонетром и выбирать величину экспозиции с учетом характера последующего проявления негативов. При выравнивающем проявлении двухрастворным способом или в разбавленных проявителях хороший результат получается, если экспозицию определять по яркости освещенных солнцем участков снега и увеличивать ее на 2 экспозиционных ступени по сравнению с показаниями экспонетра. Вели-

чина указанной поправки корректируется в зависимости от условий проведения негативного процесса. Недостатки при зимних съемках встречаются реже, но их тоже следует опасаться, так как при излишне тонком негативе снег на отпечатке получается серым и наиболее светлые его участки не имеют необходимой белизны.

Зимой в атмосфере содержится мало водяных паров, воздушная дымка незначительна, поэтому пространство на снимках передается неудовлетворительно, за исключением таких дней, когда в толще морозного воздуха появляются мельчайшие кристаллики льда, которые, сверкая на солнце, как бы повисают в нем. Такие моменты не следует упускать для съемок. Обычно они бывают рано утром при тихой солнечной погоде, когда температура воздуха внезапно резко понижается. Образуемая при этом дымка в сочетании с густым инеем придает пейзажу красивую серебристую тональность.

Несколько замечаний по ведению съемок. Шторно-щелевые затворы с матерчатыми шторками фотоаппаратов при низких температурах работают неустойчиво. Фокусировка объектов затрудняется из-за застывания смазки. Поэтому фотокамеру и сменные объективы держат под пальто, извлекая их только на время съемки. Вводить затвор и переводить кадры нужно плавно, без рывков и лишних усилий, так как пленка на холоде становится хрупкой и у нее легко повреждается перфорация. Фотопленку для зимних съемок лучше всего использовать мелкозернистую, низкочувствительную: на ровной серой поверхности с изображением снега очень заметным становится зерно. Применение противосолнечных блинд на все объективы при зимних съемках следует признать обязательным: при высокой яркости снега увеличивается вероятность возникновения рефлексов. По этой же причине следует отдавать предпочтение объективам с многослойным просветлением. Работать на морозе удобнее всего в перчатках, надев поверх них теплые рукавицы, которые снимают только во время самих съемок. Кассеты с неотснятой пленкой носят во внутреннем кармане. В кофре они сильно переохлаждаются, пленка становится ломкой и зарядить ее в фотоаппарат уже невозможно.

А. БАКАНОВ
ФОТО АВТОРА

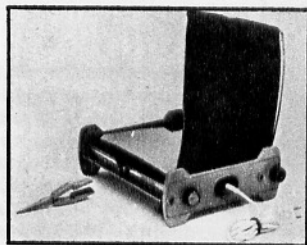
КОММЕНТАРИИ К СНИМКАМ

В ПОДМОСКОВЬЕ. Фотоаппарат — «Практика», объектив — «Тессар» 2,8/50 мм, диафрагменное число — 8, светофильтр — Ж-1,4^х, пленка — «Фото-64». Съемка проводилась солнечным утром после обильного ночного снегопада, одевшего темные кусты и сосны в белый пушистый наряд. Благодаря этому в кадре относительно мало темных элементов, детали в которых не воспроизвелись. Фактура снега проработана хорошо за счет правильно выбранного светофильтра и бокового, «скользящего» света. Воздушная перспектива выявлена слабо, но уходящая вдаль лыжня как бы подчеркивает глубину пространства и компенсирует в определенной мере этот недостаток.

ПОТЕПЛЕЛО. Фотоаппарат — «Пентакон-сикс», объектив — «Биометар» 2,8/80 мм, диафрагменное число — 11, светофильтр — УФ-1^х, пленка — «Фото-32». Январь, около 14 часов. После морозной ночи температура днем повысилась, и густой иней, подогретый январским солнцем, начал опадать с ветвей, оставляя на снегу характерные отметины. За счет высокой прозрачности воздуха небо было густо-синим, контраст светотени на снегу оказался очень высоким, поэтому решение снимать не с желтым, а с ультрафиолетовым светофильтром было верным. Точка съемки выбиралась с таким расчетом, чтобы ветви кустов, покрытые густым инеем, были ярко освещены солнцем и проецировались на фоне затененного леса. Боковой контражур помог хорошо проработать на снимке фактуру снега. Общий контраст сюжета не очень высок, так как в снимке отсутствуют деревья хвойных пород.

ФОТОРЕКЛАМА

Для вас, фотолюбители!



Каспийский завод точной механики освоил выпуск нового горизонтального электрофотогальванического ФГГ-3М, предназначенного для сушки и глянцевания черно-белых и цветных фотобумаг на баритованной подложке. В отличие от всех выпускаемых в стране ЭФГ он имеет терморегулятор, сигнальную лампочку и специальный пинцет; обеспечивает непрерывность в работе. Терморегулятор поддерживает необходимую температуру глянцуемых пластин в заданном режиме, не допуская их перегрева; универсальный пинцет служит для снятия горячих пластин и обработки отпечатков в кювете; индикаторная лампочка ИН-3, установленная на входе прибора, сигнализирует о его включении в электросеть.

Технические характеристики ФГГ-3М:
напряжение питания — 220 В; потребляемая мощность — 200 Вт; размер глянцуемых пластин — 250×310 мм; терморегулятор — ТНЭ-6, 220 В; диапазон регулирования температуры глянцуемых пластин (регулировка плавная) — 60—95 °С; время высушивания фотоотпечатков в горячем режиме — 3 мин; неравномерность нагрева глянцуемых пластин (в центре и по краям) не более 7 °С; габариты — 106×288×366 мм; масса не более 3,5 кг; цена — 25 руб.

Адрес завода-изготовителя: 368300, г. Каспийск, ДАССР, Завод точной механики.

Фотокооператив «Аура» выпускает химические наборы реактивов, позволяющие тонировать черно-белые отпечатки в коричневый тон сепии. Преимущество набора — отсутствие вредных газовыделений из растворов, возможность проведения процесса тонирования в закрытых помещениях, несложность приготовления и использования ванн, доступность работы с ним начинающих фотолюбителей.

При помощи этих наборов тонируют фотоснимки, выполненные в различных жанрах. Особенно эффектно выглядят тонированные в тон сепии фотопортреты. Лучшие результаты получаются на фотобумаге типа «Унибром».

Наборы содержат химически чистые реактивы, дающие возможность получать при тонировании чистые и яркие цвета. Продолжительность тонирования в двух растворах — 20—30 мин. Возможно горячее глянцевание. В 1 л каждого раствора можно обработать 30 отпечатков размером 13×18 см без видимого ухудшения результатов. Гарантийный срок хранения набора — 3 года, приготовленных растворов — до двух недель.

Кооператив высылает наборы индивидуальным заказчикам и организациям. Целесообразно заказывать не менее 10 наборов, стоимость упаковки и пересылки — 1 руб. Цена одного набора — 50 коп.

Адрес для заказов: 715211, Киргизская ССР, Ошская обл., Фрунзенский р-н, Кадамджайский сурьмяный комбинат им. М. В. Фрунзе, кооператив «Аура». Тел.: 55-68.

Копирование слайдов

Изготовление высококачественных цветных дубликатов с диапозитивов, полученных на современных цветных обрабатываемых пленках типа «Орвохром», по сравнению с ранее описываемыми методами [СФ: 1972, № 1; 1980, № 3; 1981, № 7, 8, 9; 1983, № 4, 5, 7; 1988, № 10, 11] имеет ряд существенных особенностей. Предлагаем вниманию читателей статью Петра Ульбрихта, руководителя технического отдела фотослужбы «Орво», раскрывающего некоторые секреты копирования и обработки подобных цветных пленок.

Получение копий с цветных слайдов возможно в виде так называемых цветных дубль-слайдов и отпечатков. Эти процессы значительно облегчаются, если в наличии у фотографа имеются специальные копировальные пленки для печати или цветная обрабатываемая фотобумага. В случае отсутствия специальных цветных фотоматериалов копии слайдов изготавливают на том же типе цветной пленки, на которую проводилась съемка, или на обычной цветной фотобумаге. Однако в последнем случае высокое качество изображения, идентичное оригиналу, достигнуть сложно. Поэтому остановимся на наиболее ответственных этапах изготовления цветных копий со слайдов.

Дубль-слайды. Профессиональные фотографы, научные работники и фотолюбители для изготовления дубликатов со слайдов пользуются одним из двух следующих способов: изготавливают промежуточный негатив, а затем с него проводят печать на позитивную пленку типа «Орвоколор» либо применяя прямое печатание на соответствующем обрабатываемом копировальном фотоматериале. Проведенная нами практическая работа показала, что предпочтение следует отдавать второму способу. Это объясняется тем, что первый способ в отличие от второго имеет существенные недостатки: большие затраты труда, двойные потери при копировании, сложность приведения в соответствие друг другу фотографических параметров исходного слайда, промежуточного негатива и копировального фотоматериала, а сокращение времени проявления промежуточного негатива приводит к возникновению цветоискажения в изображении. Рассмотрим подробнее вопрос прямого дублирования слайдов с помощью цветных обрабатываемых пленок.

Для прямого изготовления дубликатов с цветных диапозитивов VEB Filmfabrik Wolfen («Орво») специально разработаны низкочувствительные цветные обрабатываемые пленки для печати — «Орвохром UD-1» под цветовую температуру источника света 5500 К и «Орвохром UD-2» (3200 К). К сожалению, они выпускаются только для потребностей фотографов ГДР. Однако фотограф для этих целей может использовать и цветные обрабатываемые пленки «Орвохром UT-18» и «UT-21», предназначенные для съемки при дневном освещении (5500 К) и «Орвохром UK-17», предназначенную для съемки при искусственном освещении (3200 К).

Для достижения оптимальной цветопередачи прежде всего необходимо создать постоянные условия. В качестве источника света используют галогенные или перекальные фотолампы. В случае применения ИФО подбирают подходящие конверсионные светофильтры. При дублировании слай-

дов на пленку «Орвохром UK-17» * необходимая для определения правильной выдержки пробная копия уже показывает, как правило, хорошую цветопередачу. Незначительные искажения цветового тона являются результатом изменения цветовой температуры источника копировального цвета из-за старости лампы, колебания напряжения в сети, применения галогенной или перекальной фотолампы, влияния эффекта Шварцшильда вследствие относительно длинных выдержек при копировании или неоптимальных условий обработки пленки. Такие цветоискажения можно устранить при помощи копировальных светофильтров. Иногда для оптимизации цветопередачи достаточно сменить источник копировального света или применить слабый конверсионный светофильтр. При этом имеющееся цветоискажение устраняют путем повышения плотности светофильтра, являющегося дополнительным по цвету к искажению цветового тона.

Обработку полученных таким образом на «Орвохром UK-17» дубликатов оригинальных слайдов проводят по инструкции «ORWO-9165» («СФ», 1984, № 1). Однако хороших результатов можно достигнуть лишь при сокращенном времени первого, черно-белого проявления. При использовании набора реактивов «Реахром» (ВНР) время первого проявления «UK-17» также сокращают. Если этого не сделать и после копирования пленку обрабатывать в черно-белом проявителе стандартное время проявления, то качество цветного изображения будет неудовлетворительным. Копия получится слишком контрастной, исчезнет проработка деталей в светах и тенях, цвета начнут оказывать на зрителя неприятно-интенсивное визуальное действие, средние тона и цветовые переходы отчасти пропадут. Так как пленка «Орвохром UK-17» изначально уже обладает низким контрастом, сокращение предписанного инструкцией времени проявления в 6—7 до 5 минут даст еще менее контрастное изображение с уменьшенным значением светочувствительности. Хотя при этом способе обработки и не достигается идеальный для копировального процесса контраст, равный 1,0, но дубль-слайды получаются лишь немного контрастнее исходного слайда-оригинала (контраст оригинала, умноженный на контраст копировального материала, равен контрасту копии).

Таким образом, при тщательном соблюдении всех наших рекомендаций по копированию и обработке пленок «Орвохром» получаются дубликаты слайдов, мало отличающиеся от их оригиналов. Кроме того, фотограф, любящий экспериментировать, приобретает возможность изменять определенные слайды путем различных цветовых коррекций (фильтрования) или увеличения частей кадра так, чтобы копированный диапозитив стал художественно более выразительным.

Цветные отпечатки со слайдов. Получить цветные отпечатки со слайдов, снятых на пленке «Орвохром», можно через изготовление промежуточного негатива, с помощью которого проводят печать на обычную цветную фотобумагу. Однако предъявлять высокие требования к качеству копии, полученной на фотобумаге, бессмысленно, так как двукратная операция копирования влечет за собой заметные потери в качестве. Кроме того, фотографическое изображение на непрозрачной подложке принципиально не может полностью воспроизвести весь интервал яркостей первоначальной бриллиантности цветов и все детали изображения диапозитива. Успех проведения этих работ в первую очередь зависит от качества полученного промежуточного негатива. Если печатают слайдовый оригинал на цветную негативную пленку «Орвоколор NC-21» и обрабатывают ее как

обычно, то на основании фотографических свойств исходного и копировального материалов получают промежуточный негатив с контрастом от 1,2 до 1,4. Это следует из соотношения:

$$\gamma_{\text{пр.н.}} = \gamma_{\text{сл.о.}} \cdot \gamma_{\text{н.}}$$

где $\gamma_{\text{пр.н.}}$ — контраст копируемого промежуточного негатива; $\gamma_{\text{сл.о.}}$ — контраст слайдового оригинала (например, «UT-18» с $\gamma = 2,0$); $\gamma_{\text{н.}}$ — контраст съемочного материала промежуточного негатива (например, «NC-21» с $\gamma = 0,6—0,7$).

Контрастный промежуточный негатив, как правило, невозможно использовать дальше, так как цветная фотобумага имеет лишь нормальный контраст. Поскольку слайдовый оригинал принимают таким, какой он есть, для решения поставленной задачи остается только снижение контраста промежуточного негатива. Это возможно путем сокращения времени проявления. Решающим недостатком этого приема является то, что с уменьшением времени проявления в слоях образуется меньше красителей, что решительно влияет на качество изображения. Снижают контраст также путем переэкспонирования промежуточного негатива. В этом случае информация изображения находится в убывающей части характеристической кривой — в области передержки. При правильной комбинации обоих способов достигают приемлемый по качеству промежуточный негатив. В смысле компромисса можно допустить малое повышение контраста промежуточного негатива. Это вызывает некоторые потери деталей в изображении, однако позволяет увеличить насыщенность и сочность цветов. При этом общее впечатление от цветного отпечатка улучшается. Для того, чтобы уменьшить появляющийся при сокращенном проявлении разбаланс по контрасту между отдельными фотослоями промежуточного негатива, пленку в фотобачке во время проявления вращают реж (за исключением начала проявления, для устранения возможного прилипания пузырьков воздуха), чем обычно.

Исходя из вышесказанного, мы рекомендуем применять при изготовлении цветных промежуточных негативов следующую методику: переэкспонирование промежуточного негатива на 3—4 DIN, сокращение времени цветного проявления приблизительно на 20—30%, малое вращение улитки с пленкой в фотобачке во время проявления. Дальнейшая обработка промежуточных негативов производится согласно инструкциям по обработке съемочных материалов «Орвоколор». При этом можно прибегать к имеющемуся в продаже набору реактивов «Огво С 5168». Обработка в учреждении бытового обслуживания не рекомендуется, так как там не производится индивидуальное сокращение времени цветного проявления.

Для получения промежуточных негативов используют диапозитивы только хорошего качества. Основная предпосылка этого — правильное экспонирование исходного оригинала. Для копирования предпочтительнее использовать слайды с не слишком большим контрастом и хорошо проработанными светами и тенями.

ПЕТЕР УЛЬБРИХТ

* В отличие от «Орвохром UK-17» при дублировании слайдов с пленок «Орвохром UT-21» и «UT-18» в качестве экспонирующего света применяют вышеуказанные виды ламп с конверсионными фильтрами или ИФО без них. Во время обработки время первого проявления сокращают с 10—12 до 7—8 мин.

Калейдоскоп

«Экспоцентр»
сообщает

В 1990 году в СССР будет проведено более 20 международных выставок, тематика которых охватывает многие отрасли промышленности, народного хозяйства, здравоохранение, отдых и спорт. Широка и география проведения выставок — от Риги до Алма-Аты. Однако на фоне этого выставочного многообразия интерес для фотографов могут представлять только две.

Как и в прошлом году, сезон выставок открывает II международная выставка товаров народного потребления — «Консумэкспо-90». С 18 по 24 января в выставочном комплексе в Москве на Красной Пресне посетители увидят товары на любой вкус — одежду, ткани, меха, обувь, автотехнику, электроприборы, а также фототелекинорадиотехнику. В этой выставке примут участие и кооперативы.

Раз в пять лет в Москве проходит выставка, пользующаяся наибольшей популярностью у фотографов-профессионалов и любителей. В 1990 году в Москве с 10 по 18 апреля Государственный комитет СССР по телевидению и радиовещанию совместно с ВО «Экспоцентр» организует IV международную специализированную выставку по фото- и кинопроизводству — «Телекинорадиотехника-90». Здесь будет представлено оборудование телецентров и радиодомов, аппаратура формирования и выдачи телевизионных и радиопрограмм, средства передачи, оборудование для съемки, обработки и монтажа киноматериалов, современное светотехническое оборудование, используемое в телевидении и кино, теле- и кинооптика, магнитные видео и звуковые ленты, киноплёнки, аппаратура тиражирования, аудиовизуальное оборудование и системы, аппаратура приема телевизионных и радиовещательных программ, профессиональная и любительская фотоаппаратура, фотопринципиальности, черно-белые и цветные фотоматериалы, лабораторное оборудование и проявочные машины. Выставка «Телекинорадиотехника-90» позволит отразить постоянно возрастающую роль

телевидения, радио, кино и фотографии как наиболее действенных и оперативных средств массовой информации, способствующих социальному и научно-техническому прогрессу.

В программу иностранных выставок в Москве, намеченных к проведению, также включены: «Информатика-90», «Электротехнология-90». Первая из них пройдет с 11 по 18 октября, вторая — с 22 по 29 ноября. На этих выставках посетители ознакомятся с новейшими достижениями в области электронно-вычислительной техники и информатики.

М. БАРАНОВ,
методист пресс-центра

Отвечаем
читателям

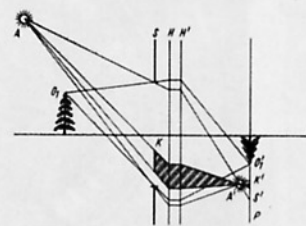
— Пожалуй, объясните, каким образом при мозаичном преобразовании фона сотовая насадка на объективе фотокамеры («СФ», 1984, № 4) разбивает нерезкий фон и не затрагивает резкого изображения объекта съемки?

Г. ЮРЬЕВ

О явлении мозаичного преобразования фона мы попросили рассказать специалистов ГОИ имени С. И. Вавилова.

Монотонный передний фон никакая насадка-маска не может мозаично преобразовать, так как при однородной яркости фона, усугубленной еще и нерезкостью, неравномерности изображения взяты неоткуда. Столь же верно, что с увеличением расстояния между маской и объективом, изображение маски уменьшается. Это обычное перспективное изменение масштаба. По мере удаления маски от объектива ее конфигурация становится более явной и отчетливой, что также бесспорно, поскольку это — естественное возрастание резкости. Геометрия маски может быть определена аналогично форме отверстия бленды: как сечения пучка лучей данного объектива, участвующих в создании изображения кадра заданного размера. Диаметр устанавливаемой вне объектива маски не может быть меньше светового диа-

метра линзы (передней, если маска устанавливается в пространстве предметов, и задней, если она закрепляется в пространстве изображения). Нельзя утверждать,



что чем меньше фокусное расстояние, тем больший размер должна иметь маска, устанавливаемая на том же расстоянии от объектива, поскольку в этом случае не будет учтено положение главных плоскостей.

Эффект «мозаичного преобразования» не содержит ничего загадочного и имеет ту же природу, что и возникновение изображений кольцевых бликов при съемке зеркально-линзовыми объективами, имеющими, как известно, посередине светового люка светонепроницаемую заглушку. Для ясности понимания эффекта рассмотрим систему (см. рисунок), содержащую объектив с главными плоскостями H и H' , объект O , на который осуществляется резкая настройка, фотопленку в фильмовом канале (плоскость фокусировки P), яркую точку A вне зоны резкости объекта O и маску S с непрозрачным участком K .

Каждой точке пространства предметов соответствует своя точка в пространстве изображения. Так, точка O , принадлежащая резкому изображаемому предмету O , адекватна на фотопленке точка O' . В то же время точка A , являющаяся изображением точки A , не лежит в плоскости фотопленки и потому проецируется туда в виде светового пятна S' . При этом непрозрачный участок K изображается внутри светлого пятна S' темным «островком» K' . Если сместить непрозрачное пятно K или как-то изменить конфигурацию маски, например придав ей форму дырчатой сотовой насадки, соответственно поменяется и ее нерезкое изображение в местах световых бликов, повторяющихся по кадру соответственно числу светящихся нерезких точек. Влияние

структуры маски на форму нерезкого изображения ярких точек тем больше, чем больше расстояние между плоскостью пленки и точкой A' (резким изображением яркой точки A). На рисунке видно, как разрастается кольцевой блик по мере удаления из резкой зоны. По мере уменьшения дистанции фокусировки изображения маски будут увеличиваться, пока не сольются в одно при сближении плоскости наводки с плоскостью самой маски. И наоборот, при отдалении зоны резкости изображения светового люка в местах бликов будут уменьшаться, пока не стаянут в резкому изображению по форме блика (например, в точку).

Явление мозаичного преобразования будет наблюдаться при различных положениях маски относительно объектива: перед ним, за ним или внутри него. Как легко понять из рисунка, эффект имеет место не только применительно к фону, но и по отношению нерезких бликов от предметов на переднем плане. Поэтому выражение «преобразование фона», хотя и удобно терминологически, но охватывает рассматриваемое явление лишь частично. Из рисунка ясно также, почему насадка-маска «не затрагивает» резкого изображения. Изменение площади светового люка влияет на общее светопропускание объектива с маской, что необходимо учитывать при выборе экспозиционных параметров во время съемки. От конфигурации маски может зависеть распределение резкости в кадре. Так, например, если маска в виде узкой горизонтальной щели установлена в объективе вместо диафрагмы, то глубина резкости станет большей по отношению к горизонтальным структурам сюжета, это может быть использовано, например, для того, чтобы сделать менее заметными нити, идущие от марионетки к рукам артиста-кукловода. (Нерезкие блики при этом будут растягиваться по горизонтали.) Таким образом, варьируя структуру маски, можно влиять на форму фотонизображения.

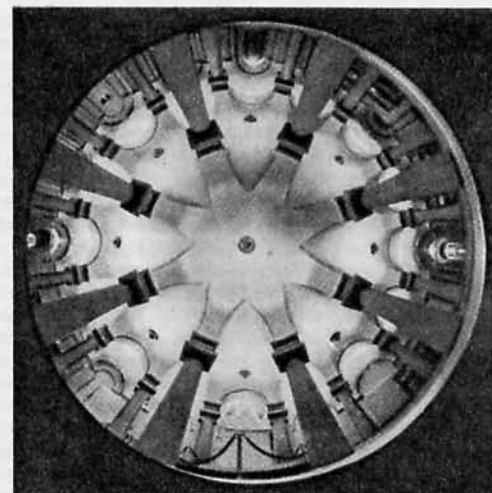
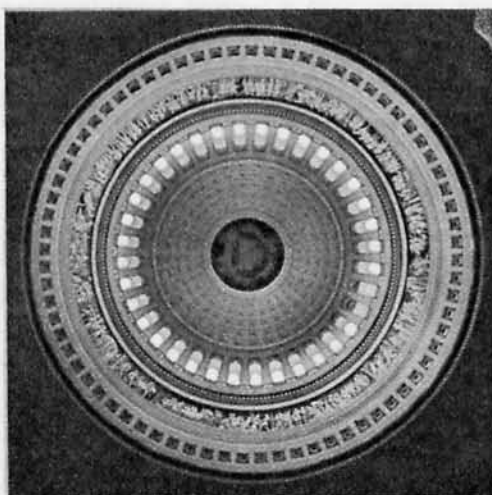
П. БОЯРОВ,
О. СТЕФАНОВА

Фотообмен городов



ПИТЕР КОСТАС

Фотовыставкой работ американского фотографа Питера Костаса открылся осенний сезон в залах Музея архитектуры им. А. В. Щусева в Донском монастыре. Почему именно музей архитектуры? Дело в том, что Питер Костас (82-летний автор получил массу новых впечатлений от своей поездки в Москву) в основном занимается съемкой архитектуры. Он приехал в Америку из Греции в 1919 году, был водителем такси, продавал фотопринадлежности. Тогда же, в 20-е годы, он занялся фотографией и уже более 60 лет ведет летопись изменения облика столицы США — Вашингтона. Съемка архитектуры у Костаса в чем-то сродни проектированию, поскольку он озабочен композиционными, пластическими и пространственными проблемами изображения города в фотографии. Второе обстоятельство, выделяющее Костаса среди профессиональных фотографов, заключается в том, что он сам конструирует свою аппаратуру. В 50-е и 60-е годы он разработал несколько моделей сверхширокоугольных камер, вплоть до 180°, рассчитанных на различный формат пленки — от 6×6 до 13×18. Один из аппаратов для съемки архитектуры даже снабжен специальным отсеком сверху для хранения бутерброда. Основательность и продуманность нужны во всем. В 1958 году Костас сделал один из первых снимков «рыбим глазом». Его моделью стало здание Капитолия, купол, фрагменты интерьеров, а затем архитектурный ансамбль Арлингтонского кладбища. Это были одни из первых в истории фотографии снимки, приучившие публику к совершенно необычной системе трансформации образов, которые дает объектив с охватом 180°. В 60-е и 70-е годы «рыбий глаз» был чрезвычайно популярен, так как позволял снимать как затесненные, так и обширные пространства, придавал яркость и эффектность любой самой обычной сцене. Но потом пришло насыщение. Казалось, что множество опубликованных в разных странах, альманахах и ежегодниках снимков сделаны одним автором. Причина внешней схожести и обезличенности таких фотографий заключается в жестких закономерностях оптической деформации, которые дает эта оптика. От композиции, вписанной в круг,



снова вернулись к прямоугольному формату. Питера Костаса все это нисколько не смущало. Как и прежде, он продолжает исследовать возможности построения композиции в круге. Архитектура с ее прямоугольными поверхностями, протяженными цилиндрическими формами подходит для этого лучше всего. Во-первых, на снимке мы почти физически ощущаем работу объектива по изображению пространства, а во-вторых, понимаем необходимость волевого начала в композиционной, геометрической фотографии такого рода, как нам показывает Костас. Внук Костаса — Крис Урситти — тоже продолжает своего рода технологический поиск в фотографии. Его привлекают возможности съемки камерой, где объективом служит булавочное отверстие. И здесь в смысле конструирования собственных творческих инструментов современная фотография смыкается как с традиционным искусством живописи, графики, скульптуры, так и с искусствами новыми, технологическими — кинетическим, компьютерным, видео и т. д. Авторский стиль сегодня во многом определяется не только личными художественными пристрастиями, позицией, но и, прежде всего, техническим инструментарием художника. Но при чем здесь обмен городов? Объяснение простое. В те дни, когда в Москве проходила выставка Костаса, устроенная галереей «Уокер — Урситти — Мак-Гиннис» и Музеем архитектуры, в Нью-Йорке открылась другая выставка. В новом помещении галереи ее основатели Джо Уокер, Крис Урситти и Пол Мак-Гиннис (о них в заметке «Дипломаты культуры» 15 июня 1989 года писала «Правда») разместили выставку фотографий Александра Родченко. Выставка эта была устроена при содействии «Союзхудожэкспорта» к 100-летию со дня рождения Родченко. В газетах Нью-Йорка и Вашингтона можно было встретить такие заголовки: «Гласность и галерея», «Революционный фотограф Родченко», «Вперед! своего времени на 60 лет». И пока москвичи осматривали виды Вашингтона и Нью-Йорка на фотографиях Костаса, американские зрители мысленно совершали путешествие по улицам Москвы 20-х и 30-х годов на фотографиях Родченко. Родченко и Костас — неравнозначные фигуры, как не может быть равенства среди художников, даже живущих в одно и то же время в одном и том же городе. Но они близки по своему отношению к фотографии как области художественно-исследовательской. Ракурсы Родченко имеют аналогию в сферических композициях Костаса по своей задаче — утверждению новых принципов и форм видения. «Мы должны раскрыть мир видимого», — как писал Родченко. Современная фотография оказывает огромное влияние на художественную деятельность в США. Многие имена фотографов прошлого и настоящего Америки мы не знаем и не представляем. Хотелось бы, чтобы фотообмен продолжался, и тогда мы бы увидели снимки Э. Стейхена или его выставку «Род человеческого», фотосеквенции Д. Майклса, коллажные композиции Д. Хокни и многое другое.

А. ЛАВРЕНТЬЕВ

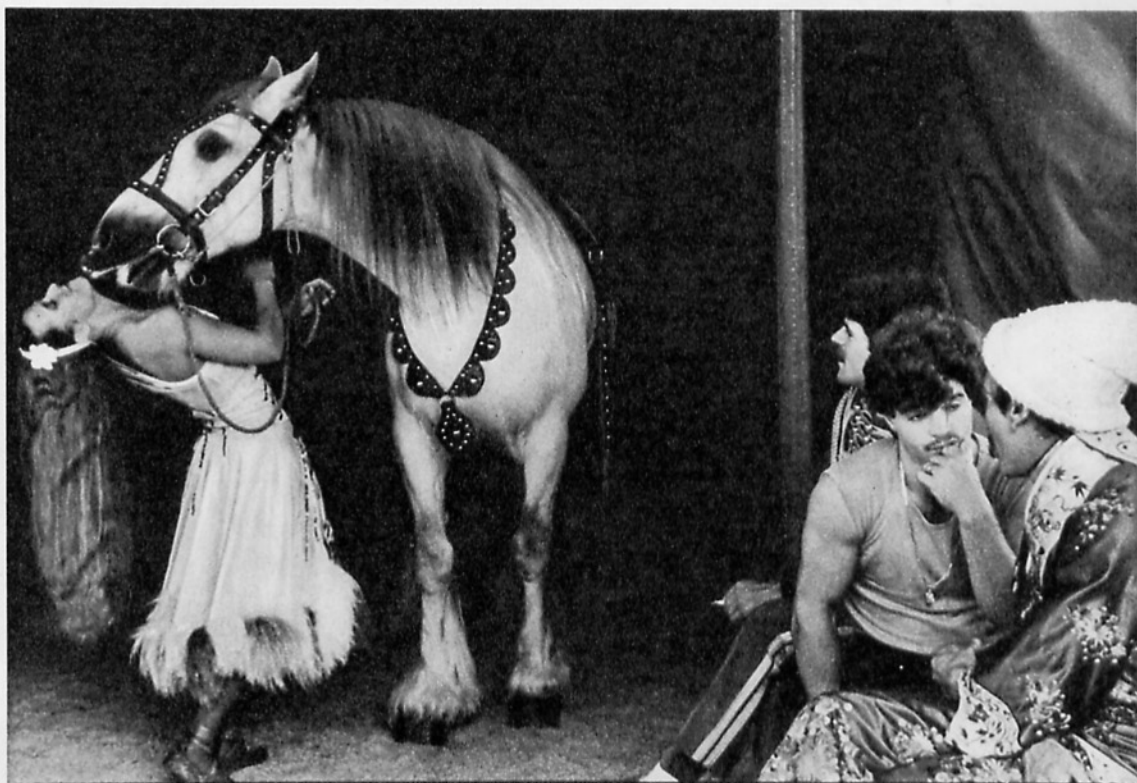
Всеволод Некрасов О цирке, фотографии и жизни

Пошел я на представление цирка «Ронкалли», не будучи отнюдь завзятым цирковым зрителем. Цирк этот в Москве работал несколько дней при большой выставке ФРГ на Пресне — словно бы и случаем выступал, проездом.

Шатер шапито поменьше обычных наших, и минимум цирковой помпы, оформления. В высшей степени цирковым был каждый номер. Рядов немного, зрители на виду, почти как артисты, и зрители-дети от этого в полном восторге. Артисты слегка «приставали» к ним еще на контроле — кому мазнут краской метку, кому сунут конфетку. А что выделял с залом клоун Шуб — вот он поглядывает на нас со снимка — и ведь видишь: уже что-то выдумал... Нет, я знаю, у нас есть, были замечательные клоуны, но Шуб и не клоун, а как бы самый шкодливый и находчивый пятиклассник на перемене. Причем среди своих, таких же, в своем классе — что удивительно! Но время от времени «сорванец» налетал на реплики. Боюсь сейчас ошибиться, но «белый» клоун, подававший эти реплики — простите, репризы, — негромкие, зато четкие, острые — был Трак (на снимке, где сидят двое, он слева)... Повторяю — я не специалист по цирку, но после первого отделения, кажется, и до меня стал доходить смысл краем уха слышанного раньше: что при всех возможностях циркового здания на Ленинских горах, тянет будто и артистов, и зрителей в старый цирк на Цветном бульваре. А цирк «Ронкалли», мне показалось, относился к нашему старому примерно как старый — к нашему новому.

В нормальном, мобильном цирке испокон веку рады гастролерам — ими-то цирк и жив. Конечно же, и такой, как «Ронкалли». Вот он, кстати, Ронкалли, в гриме да с эдакими усами — итальянец итальянцем, какие могут быть сомнения, а ведь это сам Пауль Бернхард собственной персоной: художник, постановщик, хозяин и душа дела. В таком неповторимом амплуа он и выступает на арене. А сейчас глядит на нас: а, опять вы... Ну-ну. Только расслабился, а тут тебе с камерой...

Фотограф Навиго делает





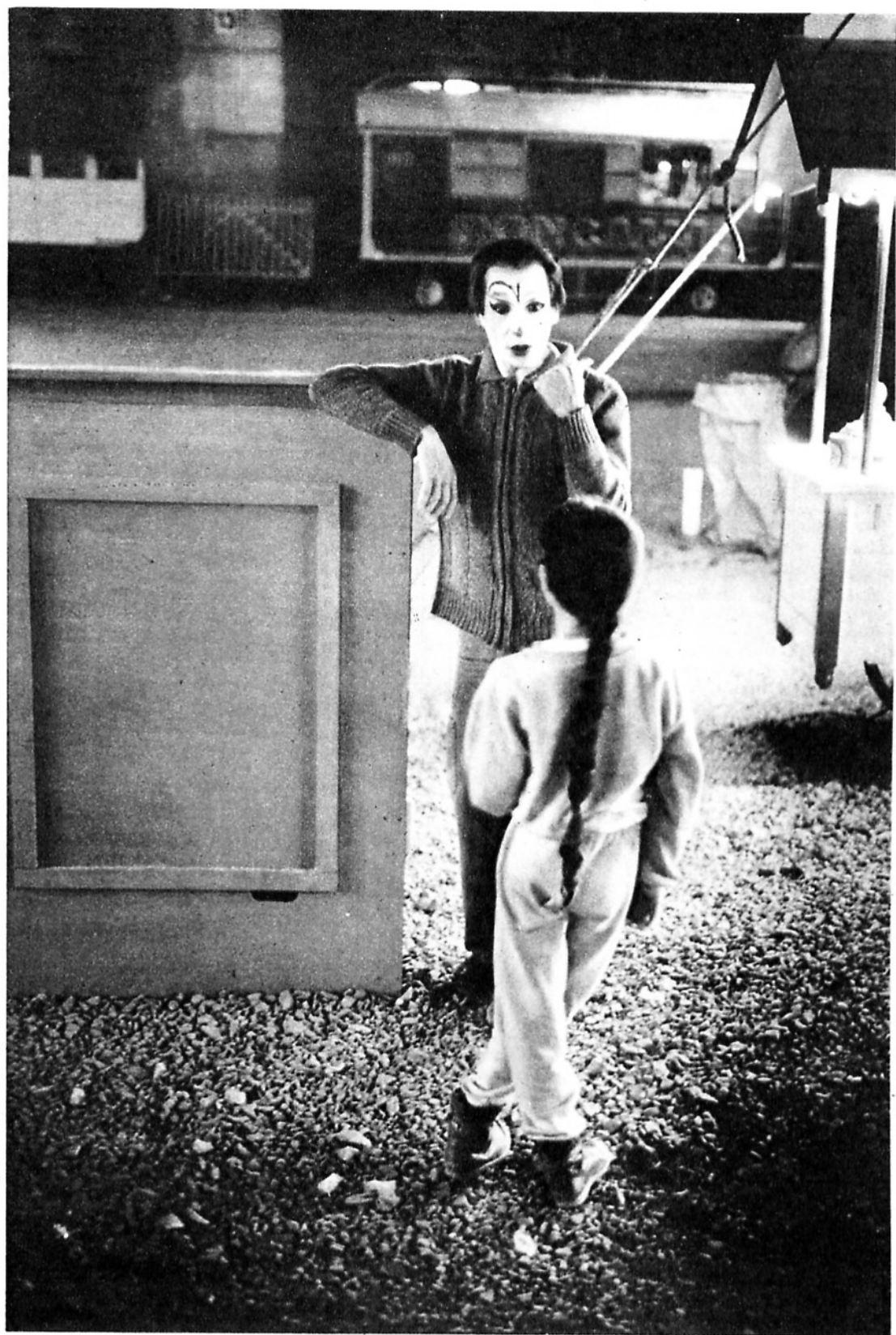
свою работу и отлично, по-моему, делает. Первый сорт: немецкая работа, тот самый случай... Работа в том, как можно понять, чтобы цирк стал зрителю окончательно близок — причем с изнанки, чтоб мысленно потолкался он среди фургончиков, посмотрел, какова там жизнь, за аренной цирка.

А я могу сравнивать — что на фотографиях и как было на самом деле. Помню, теснились на душном пятачке среди этих самых фургончиков: больше в антракте податься было некуда — ни зрителям, ни артистам. На них таращились, и они поглядывали на нас, скажем так, не без юмора. Вот такое отдохновение; очень похоже, как на фото, помещенных на этих страницах. Спор между цирком и спортом — прекрасное дело, но никакой спортсмен-рекордсмен не живет так. Тут работают как Тарзан, а живут как Чарли, и еще ухитряются устроить уют. Возможно, иногда их размещают удачнее, чем в Москве, но как бы то ни было, фургончик есть фургончик, хоть и с немецкой бытовой техникой. Приходится уживаться.

Цирк — искусство старое и мудрое. На мой взгляд, тема серии Навиго и в том, как эти люди уживаются и с объективом, глазом камеры. Конечно, чье-то внимание — нагрузка, привычная артисту и даже желанная, но внимание враспloh — что-то другое. По мне, так ближе к зрителю, чем на сцене, артисту быть все равно невозможно, а нажимать на близость, форсировать контакт — это уже побочное средство, вроде помпы наоборот. Изнанка — это страшно интересно, можно показать артиста, как он живет, но вся изнанка существует только для одного: для лица. Лицевой стороны. Живет артист для номера, для работы — и попробуйте заставить его враспloh на арене... Словом, мне бы все-таки хотелось увидеть на снимках обе стороны — и лицевую тоже: увидеть артиста в номере.

В любой серии сразу видно, чего стоит фотограф. Искусственное выпирает наружу. И класс его виден по тому, как автор держит интонацию. У Навиго снимки «выдержаны» в одной тональности, фальшивых нот нет. Но и среди отличных снимков я бы отличил лучшие, как, например, человек в шезлонге. Как четко скомпонован кадр и как четко вписан артист в коридорчик «межфургонного», как сказал бы Жванецкий, пространства. И втиснут, и вольготно расположился.

Изящно даже, не давая себя стеснить в такой тесноте. И на отдыхе, но и наготове — так умеют отдыхать кошки, животные из самых ловких, цирковых по природе — хоть и не по склонности, если не считать куклачевских. Но это человек, не животное. В его отдых вторглись, но спокойствию, достоинству не повредили, они сильнее. Говоря проще, человек этот с юмором. И взгляд схвачен такой ненарочито выразительный, что взаимодействие, активную парность этих стенок, образующих щель, в которую, можно сказать, человека загнали, кажется, явно пересиливает другая парность, силовая линия, точно поперек, перпендикулярная первой: дуэт или дуэль — персонаж — камера. Снимок этот — как добротный, четкий цирковой трюк: и лаконично, и конструктивно, и предельно выразительно. Отношения фотографа и фотографируемого, редкостно активизированные, выявленные всей конструкцией снимка — вот что здесь дорого, на мой взгляд. Отношения совершенно непосредственные и куда как непростые и честные — очень интересные отношения. Врасплох — но и не больно врасплох: все-таки артист есть артист... Впрочем, если уж говорить о фотолетописи цирка, то Ронкалли с Навиго видней. Да и фотограф — это тот, кому видней — такая профессия. Ну, а Навиго — это значит мореплаватель. Живет он в Гамбурге, немецкой Одессе, работает бесшумной «Лейкой», и он такой же Навиго, как Бернхард — Ронкалли. О себе он сообщает скупое — работы скажут, считает Навиго. Наверное, он прав.



Премии журнала «Советское фото» за 1989 год

Редколлегия нашего журнала учредила ежегодные премии авторам лучших публикаций года. Лауреатами 1989 года стали:

ЕЛЕНА БЕЛЯВА — за цветные работы (№ 4).

ОЛЕГ КУПРИН — за статью «Искусство задавать вопросы. И отвечать...» (№ 5).

ЭДУАРД ЭТТИНГЕР — за фотоочерк о забастовке горняков в Кузбассе (№ 12).

АЛЕКСАНДР ПИРОЖКОВ — за статью «Этот жестокий, жестокий мир?..» (№ 1).

ГАЛИНА ЛУКЬЯНОВА — за цикл статей «Замысел и воплощение» в разделе «Фотоюниор» (№ 1—12).

ВЛАДИМИР ПОТАПОВ — за цветные работы (№ 9).

ВАЛЕРИЙ СТИГНЕЕВ — за статьи «Образ в портретной фотографии» (№ 1), «Россия — отчий дом» (№ 4), «Две тенденции» (№ 7), «Концептуальная фотография» (№ 9), «Творческая группа «Факт»» (№ 11).

ДАНИЭЛА МРАЗКОВА — за статью «Повод для размышлений» (№ 8).

МИХАИЛ ХОРЕВ — за работу по установлению биографии Теремина — одного из первых русских фотографов (№ 10).

ЛЕВ ШИЛОВ — за статью «Иконография Анны Ахматовой» (№ 11).

АНАТОЛИЙ БАКАНОВ — за цикл статей по практике фотографии (№ 1, 2, 4, 7, 12).

АЛЕКСАНДР ДОБРОСЛАВСКИЙ — за статьи «Скала природы и искусства» (№ 2), «Электронная фотография» (№ 7), «Компьютерная фотография» (№ 10).

Редакция журнала сердечно поздравляет лауреатов 1989 года и желает им новых творческих успехов.



АНАТОЛИЙ БАКАНОВ



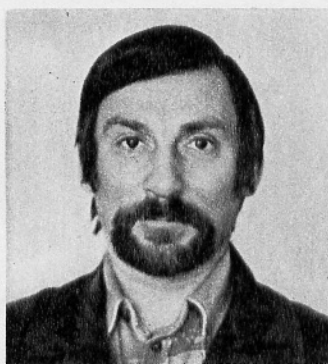
ЕЛЕНА БЕЛЯВА



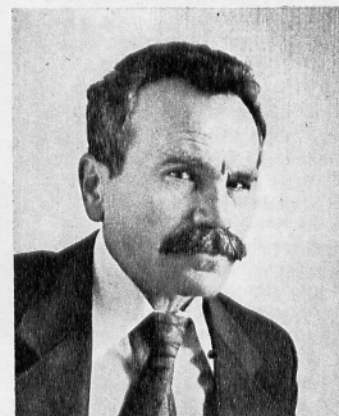
ВЛАДИМИР ПОТАПОВ



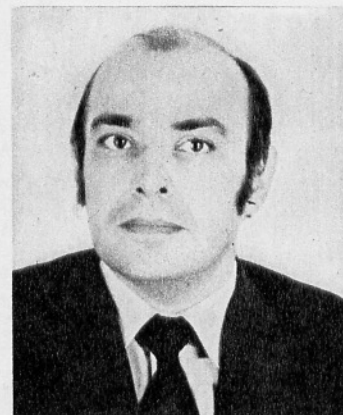
ДАНИЭЛА МРАЗКОВА



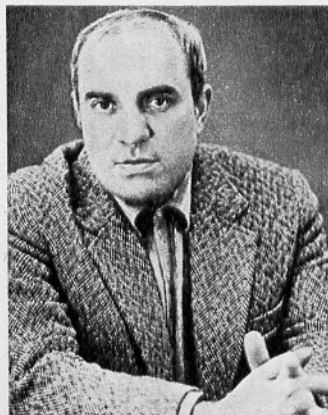
ЭДУАРД ЭТТИНГЕР



ВАЛЕРИЙ СТИГНЕЕВ



АЛЕКСАНДР ДОБРОСЛАВСКИЙ



АЛЕКСАНДР ПИРОЖКОВ



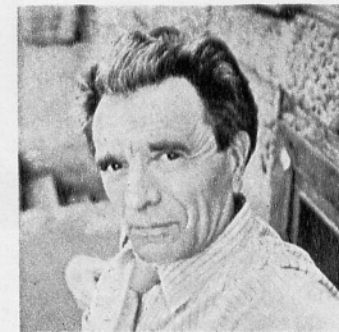
МИХАИЛ ХОРЕВ



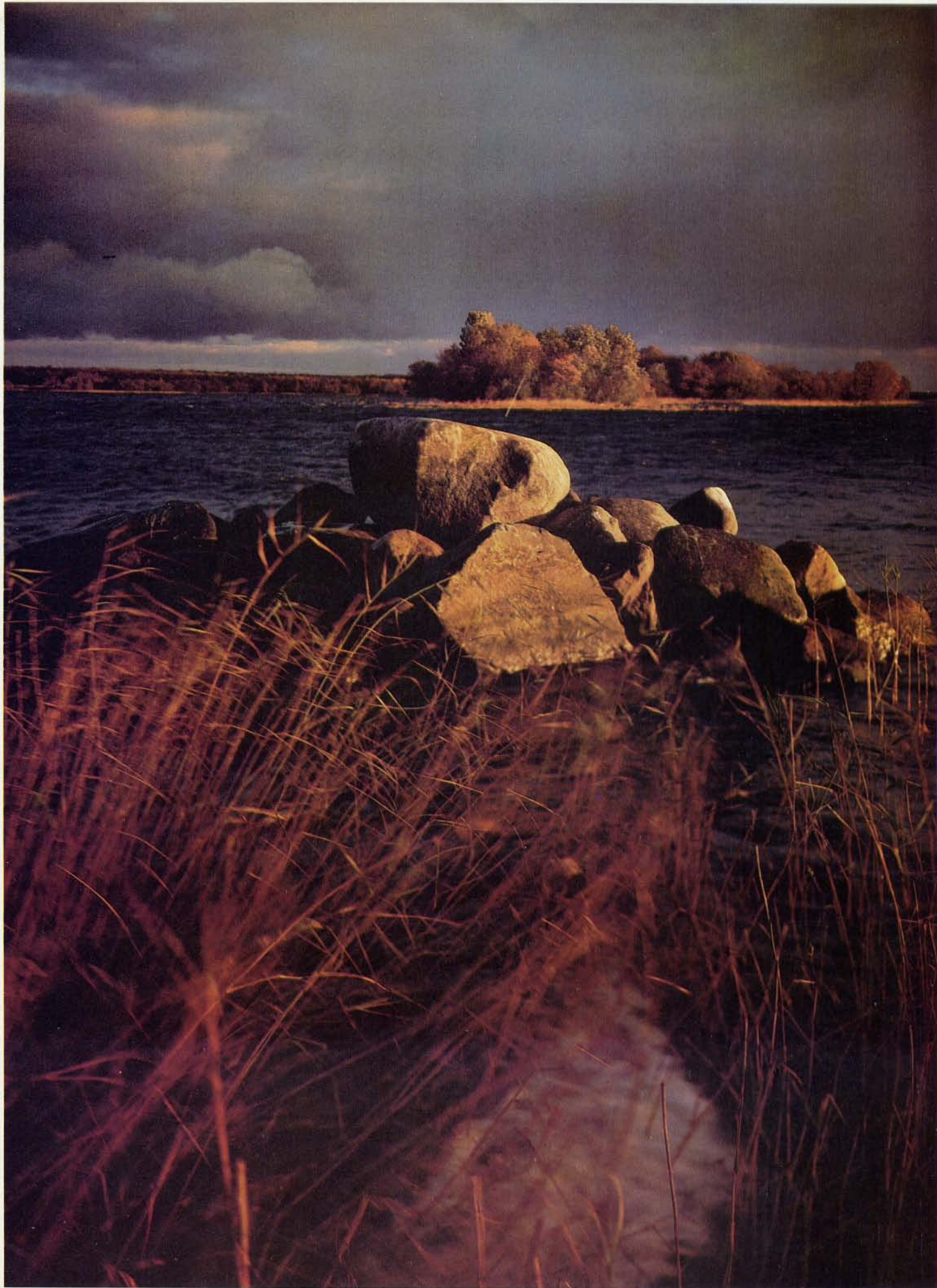
ОЛЕГ КУПРИН



ГАЛИНА ЛУКЬЯНОВА



ЛЕВ ШИЛОВ





Цена 70 коп.
Индекс 70869