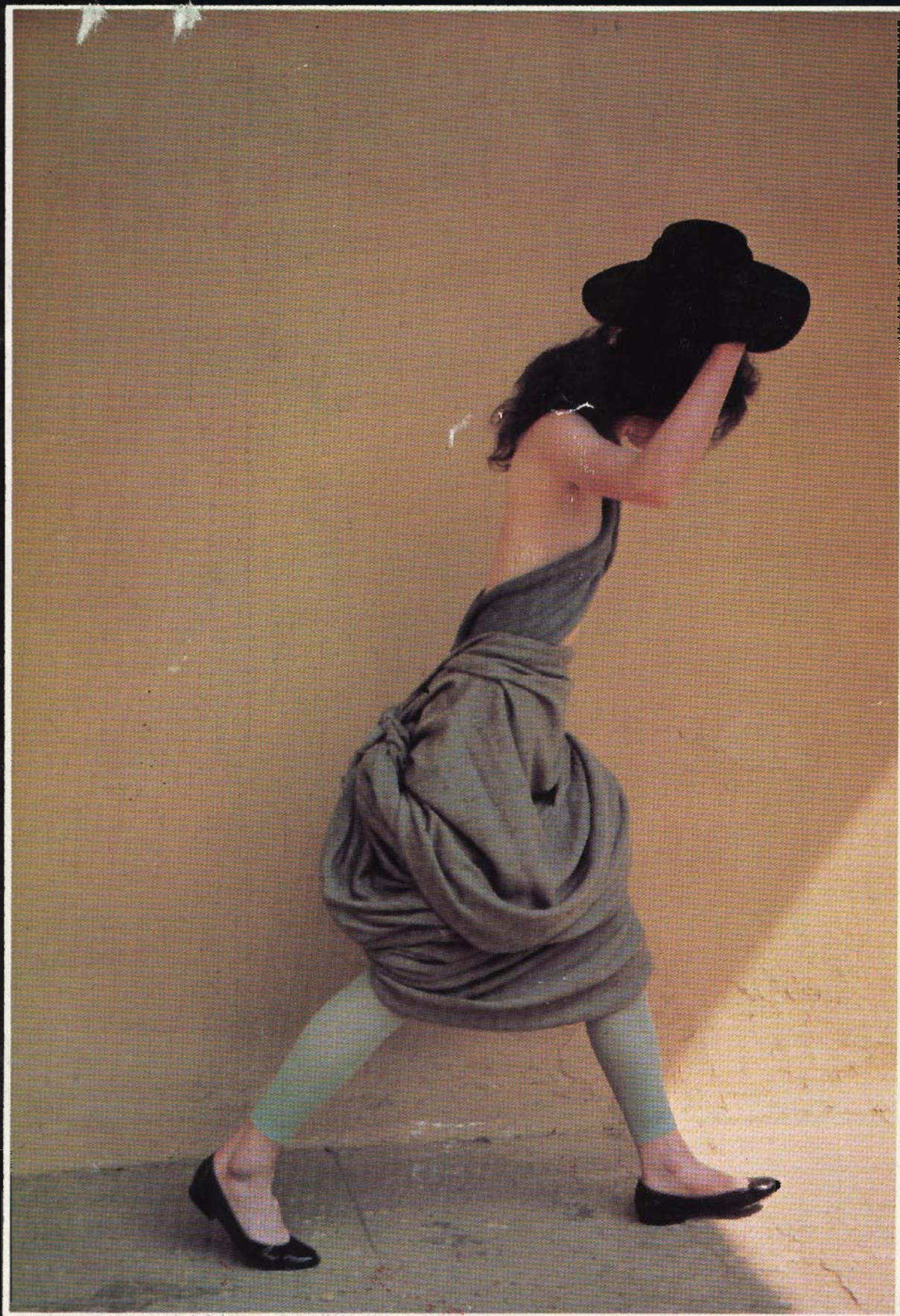


ISSN 0371-4284

СВЕТЛОЕ ФОТО 905

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





ГУНАР БИРКМАНИС
(РИГА)
ЛЕТО



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

МАЙ 1990

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

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

Художник
МАРКАРОВА И. П.

Художественный редактор
ПЕТРОВА Э. С.

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

Телекс
411421 PERO SU
FAX 200-42-37
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 08076

сдано в набор 20.02.90
подп. в печать 3.04.90
формат 60×90^{1/8}
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 2488
тираж 235 000
цена 70 коп.

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Государственного
комитета СССР
по печати.
129301, Москва,
проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

4

С. Пожарская Эхо дня рождения
34
Фотоюниор

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА

12

О. Ржешевский Союзники

ФОТОТВОРЧЕСТВО

18

М. Алексеев Трехединство

24

М. Климович На счет «два»

30

А. Акис Романтик и философ

ФОТОДЕБЮТ

25

А. Слюсарев Что мы видим

ФОТОКОНКУРС «12 ТЕМ»

28

«Руки»

ФОТОНАСЛЕДИЕ

36

А. Хорев Светотпись артиллерии
подпоручика Муранко

ФОТОТЕХНИКА

38

В. Федай «Зениты» серии А с ФЗЛ-84

40, 43, 44

Фототехнический калейдоскоп

41

В. Калентьев Тонирование фотоотпечатков

43

Мини-справочник

ИНТЕРФОТО

45

Т. Мосина Пловдивская фотоосень

46

Г. Чудаков На горе Афон

НА ОБЛОЖКЕ:

ЕЛЕНА АДАМЧИК
(МИНСК)
из цикла «МОДА»



III ВНЕОЧЁРДНОЙ СЪЕЗД НАРОДНЫХ ДЕПУТАТОВ СССР ИЗБРАЛ ПРЕЗИДЕНТОМ
СОЮЗА СОВЕТСКИХ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ РЕСПУБЛИК М. С. ГОРБАЧЕВА.
ПРЕДСЕДЕТЕЛЕМ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР ИЗБРАН А. И. ЛУКЬЯНОВ.



ФОТО ВАСИЛИЯ КОРНЕЕВА

Светлана Пожарская Эхо дня рождения

ЗАМЕТКИ О ПЕРВОЙ ВЫСТАВКЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ АССОЦИАЦИИ СССР



В. ЩЕКОЛДИН
ЗНАМЕНОСЕЦ

В. ЩЕКОЛДИН
БЕРЕГ



У каждого значительного события есть свой день рождения. Таким своего рода неофициальным днем рождения и боевым крещением стал день, когда в Выставочном зале Союза журналистов СССР открылась первая выставка Фотографической ассоциации. Почему неофициальным? Потому что официальное «свидетельство о рождении» ассоциация еще не получила. Слишком долгим и непростым, даже в период перестройки, оказывается путь по многочисленным инстанциям. И дабы не потонуть в бумажной волоките, решено было заниматься конкретными делами, одним из которых и стала эта выставка.

К слову «первая» можно относиться по-разному. С одной стороны — оно ко многому обязывает. А с другой — можно снисходительно возразить: «Ну, что ж, это только начало!», или — «Первый блин — комом». Именно такие полярные мнения высказывались и на вернисаже. И если в приветственных словах председателя правления Союза фотохудожников СССР О. В. Сусловой и ответственного секретаря журнала «Юность» Ю. Н. Садовникова звучало оптимистическое начало и поддержка, то выступление одного из известных фоторепортеров страны В. А. Генде-Роте стало своего рода «ложкой дегтя в бочке меда». Фотомастер выразил мнение, что большинство работ на выставке не заслуживают того, чтобы они были показаны широкому зрителю.

Плюрализм мнений отразился и в книге отзывов:

«Работы на выставке замечательные. До сих пор, кажется, мало мы видели в Москве фотографий из провинции. Здесь же их предостаточно: Тула, Калинин, Рязань, Дзержинск, Чита, Норильск... Пусть не все авторы достигли высокого мастерства, но работы их все равно впечатляют. Показывайте нам больше!»

«Выставка хорошая. Обошлись без «рабочего класса» и «вождей», «деятелей» и модного «православия». Каждый может отобрать нужное для себя».

«Мешанина. Не остается целостного впечатления. Полярность работ: от откровенно слабых, от технического брака до очень сильных, но таковых, к сожалению, мало».

«Грустно то, что очень много в жизни грустного, что и отражено на фото».

«Выставка очень скучная и слишком серьезная».

Быть может, такая неоднозначность оценок — следствие нового подхода к экспонированию выставок (и не только фотографических), ибо прежде они традиционно строились по тому или иному тематическому принципу или приурочивались к определенной «красной» дате календаря. И при отборе работ определяющую роль зачастую играли вкусовые пристрастия, либо свою корректуру вносил «политический момент». Это, конечно, не могло не сказаться на развитии искусства, в том числе и фотографического, на диапазоне творческих поисков, когда сковывалась сво-



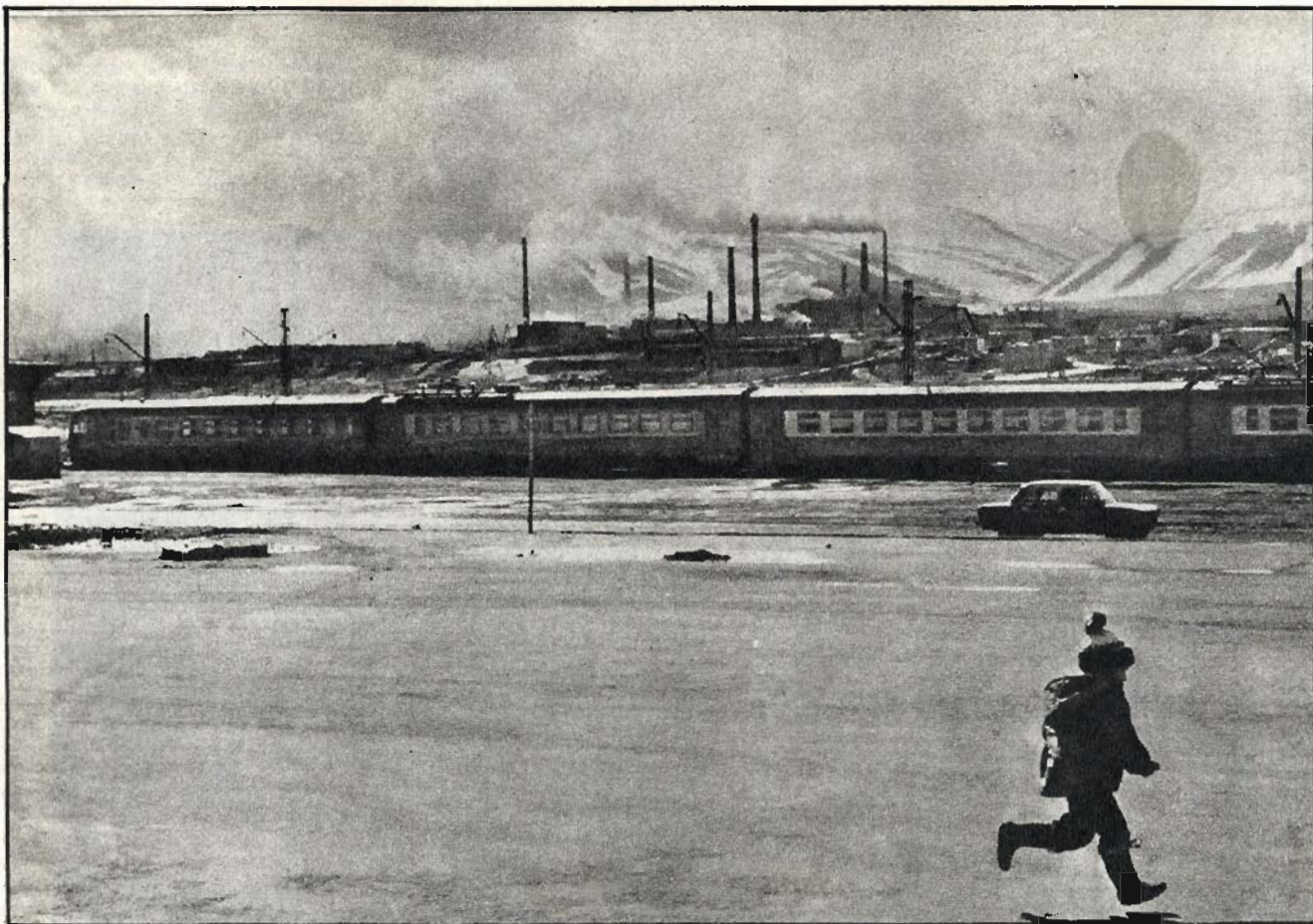
Э. ГУЛВИС
ЧТО ДАЛЬШЕ?



С. ПРОСЯК
ИЗ СЕРИИ «ПОСЕЛОН СЕДНЕВ»

Ф. ГУБАВ
СЕЛЬСКИЙ ПРАЗДНИК

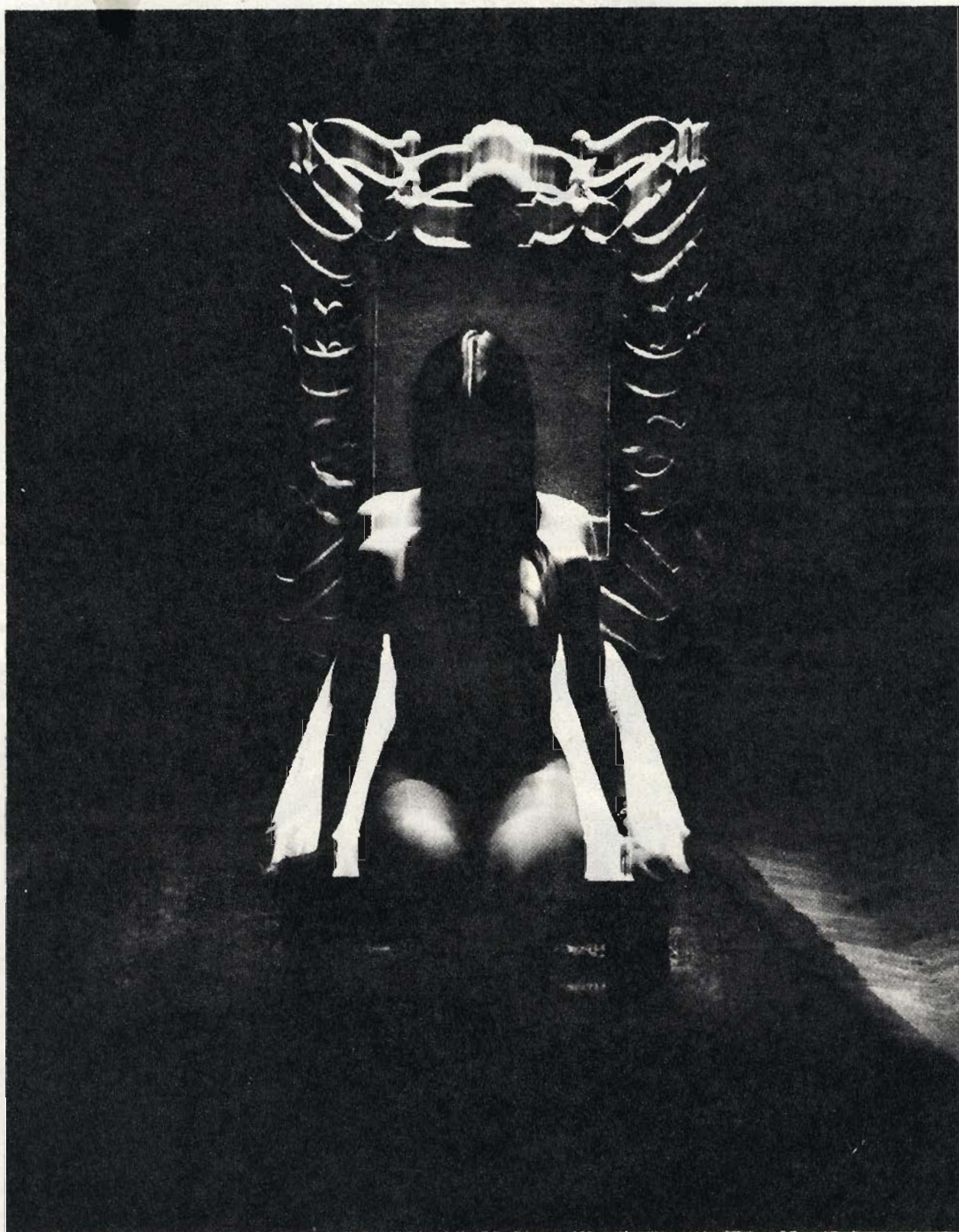




В. БАРКОВ
БЕГУЩИЙ

А. АГАФОНОВ
КАСКАДЕРЫ





Г. БИНА
АКТ

бода творческого самовыражения художников.

«Быть может, было бы приятнее, если бы существовал некий высший ареопаг, высший разум, способный отбирать совершенное в искусстве и направлять его к высшим и гуманным идеалам. Но мы знаем, чем чреваты подобные социальные утопии — мечтания о едином, направляющем разуме выливаются в министерства идеологии и союзы художников, способные стать лишь похоронными бюро гениев». Трудно не согласиться с этими словами Эрнста Неизвестного.

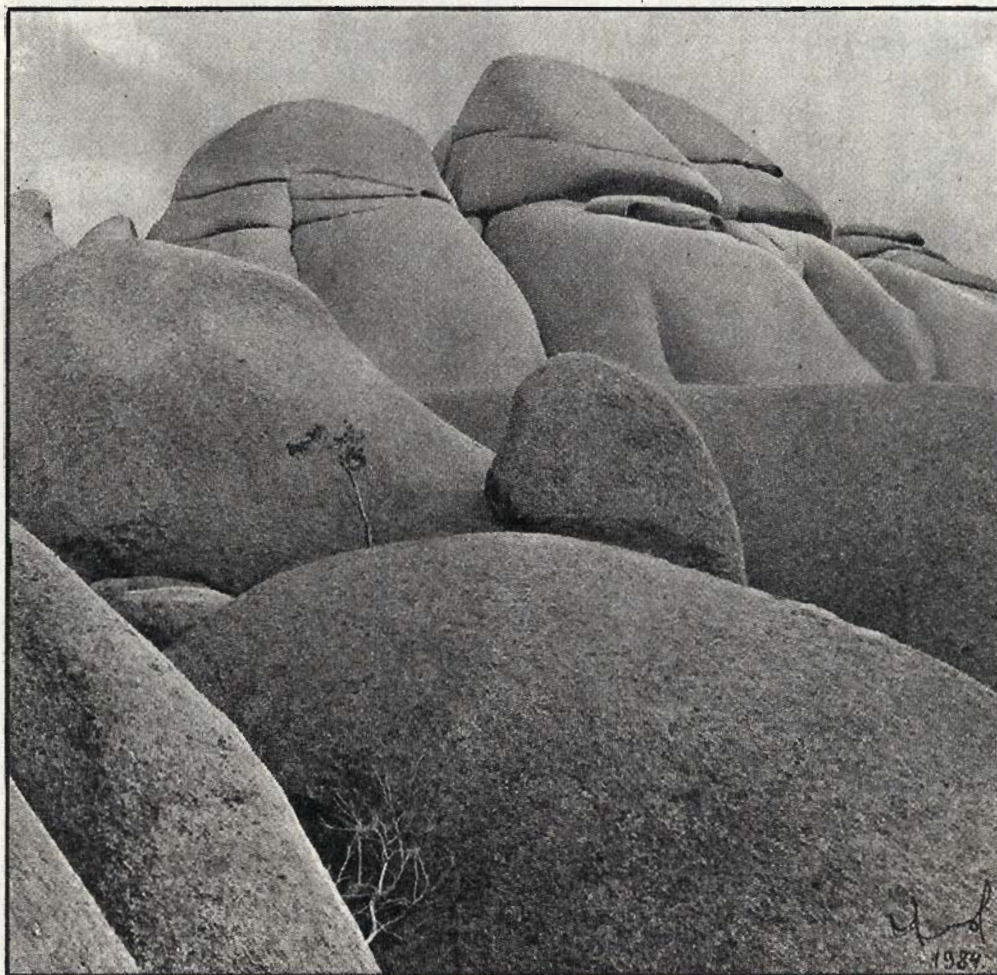
...На первой выставке Фотографической ассоциации мирно уживались работы не только «отцов» и «детей», но разные творческие направления: метафорические работы Алексея Миловского (Москва), сексуальный фотюмор Андрея Добрынкина (Чебоксары), жесткий документализм «Психиатрической клиники» Юрия Шлагина (Горький), фотомонтажи Иманта Пуриньша (Рига), фантастические импровизации Владимира Брылякова (Ленинград), экологический цикл в духе «Сталкера» Евгения Компанийченко (Запорожье), обнаженный реализм снимков Георгия Цагарели (Тбилиси), проникновение в суть духовной веры фотографического цикла «Храм» Людмилы Ивановой (Ленинград), неприязательные, простые, но переданные со светлой задумчивостью деревенские фотозарисовки ленинградки Людмилы Таболиной (фотоклуб «Зеркало»). Большинство этих работ в разное время публиковалось в «СФ».

Демократический принцип в отборе фотографий первоначально предполагалось перенести и в экспозиционное построение выставки, взяв за основу алфавитный порядок развески снимков по авторам. Но поскольку критерием истины является практика, то в ходе работы над экспозицией от этого принципа пришлось отказаться: материал сопротивлялся. И печально-грустная воздушность работ Семена Просяка (Днепропетровск) никак не хотела «уживаться» с экспериментально-авангардистскими фотоциклами Владимира Парфенка (Минск). А тонированные пейзажи Владислава Батуева (Краснодар) диссонировали с циклами работ «Отношения» Николая Бахарева (Новокузнецк), выполненными в несколько даже шокирующей манере прямого реализма.

Основным достоинством первой выставки Фотографической ассоциации, по мнению большинства зрителей и специалистов, стала попытка (в полной мере реализовать ее из-за отсутствия экспозиционной площади не удалось) показать не отдельные фотографии, а отдельных авторов. Поэтому экспозиция состояла из авторских блоков, включающих 3—6 фоторабот, что позволило уже судить об индивидуальном творческом почерке. Фотографическое разномыслие на этой выставке убедительно показало, что творческое отражение действительности не может (и не должно) вмещаться в прокрустово ложе одного направления.



А. ПОТАПОВ
НАТЮРМОРТ



В. НИЗОВ
ИЗ ЦИКЛА «ПЕЙЗАЖИ КАЗАХСТАНА»



Е. ФЕДОРЕНКО
ПОРТРЕТ

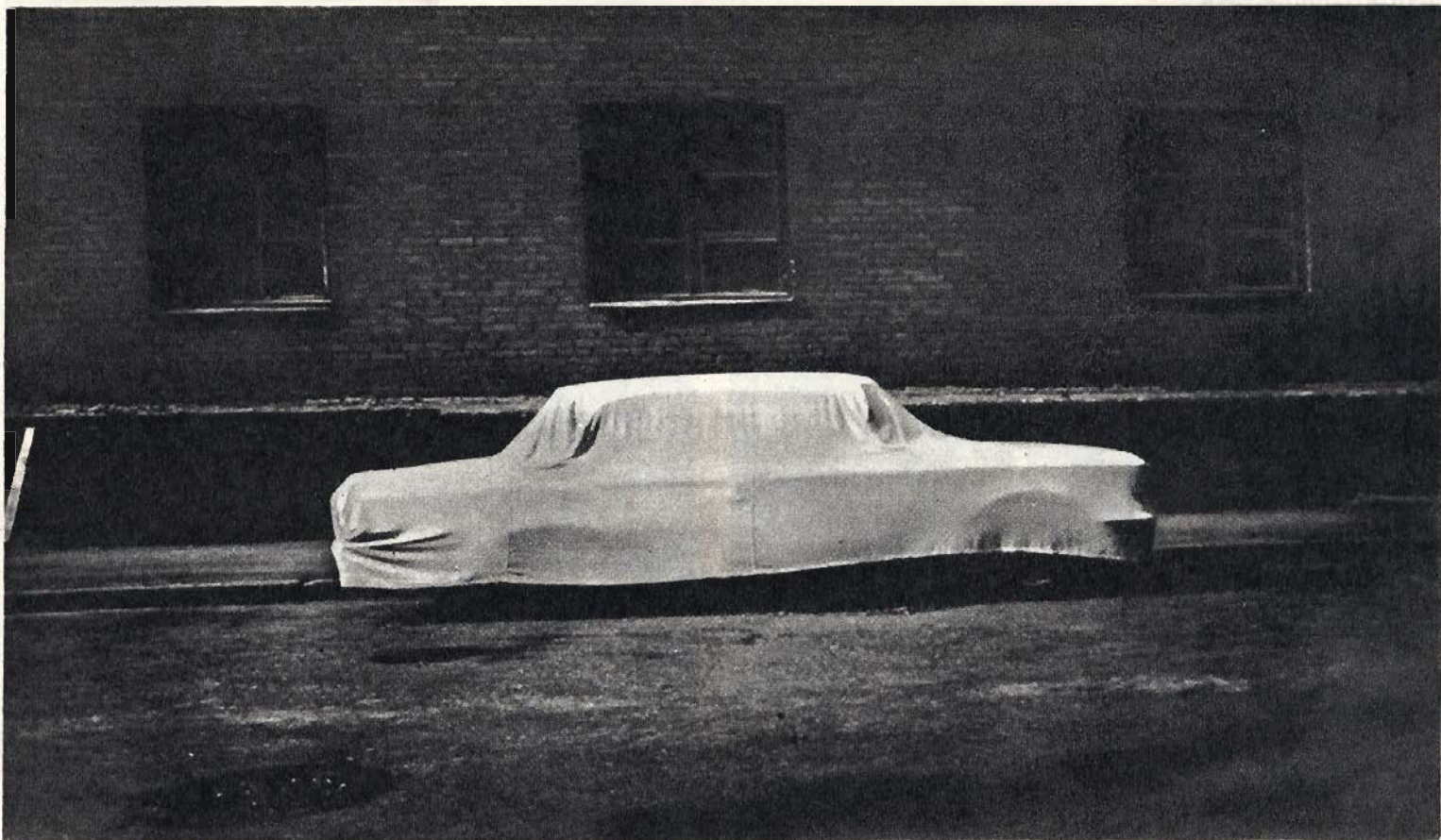
Выставка на Гоголевском бульваре позволила высветить еще одно требование времени — необходимость обновления не только фотографического языка, но и разработку новой эстетики оформления фотографий, создание дизайна на фотографических выставочных залах. В частности бликующая поверхность стекла, в котором монтируются снимки, не дает увидеть воздух, присутствующий в работах Павла Киселева (Москва) и Сергея Павлова (Тула), почувствовать живую светотональную ткань фотографических пейзажей Едыге Ниязова (Павлодар). Впрочем, все равно нельзя передать словами те зрительские ощущения и ассоциации, которые возникают при непосредственном визуальном контакте с произведениями фотоискусства.

Год 150-летия изобретения фотографии, как и следовало ожидать, оказался щедрым на многочисленные фотовыставки, прошедшие, во всяком случае, во всех более-менее крупных городах Советского Союза. Казалось бы, после выставки в московском Манеже, где демонстрировалось почти две тысячи работ, после экспозиции на ВДНХ, тоже достаточно солидной (это только в Москве), выставке на Гоголевском бульваре было трудно не повториться — хоть и богато талантами наше фотолюбительство. И все-таки удалось.

Удалось продемонстрировать не только широту художественных поисков и находок, обилие новых имен (а надо признать, что сегодня, в отличие от 60—70-х годов, не столько клубы, сколько «пофамильные» авторы определяют лицо отечественного фотолюбительства), но и многообещающие перспективы развития художественной фотографии.

Уже на будущее, на завтра. Время все ставит на место. И, возможно, всего несколько снимков из трехсот, представленных на выставке, войдут в будущую антологию отечественной фотографии 80—90-х годов. Главное в другом — заложен первый кирпич в основание дома, в котором, будем надеяться, наши фотолюбители смогут свободно жить, творчески и плодотворно работать, и для которых он станет родным. Закончить этот краткий обзор первой выставки Фотографической ассоциации СССР мне бы хотелось записью в книге отзывов, которая как нельзя лучше отразила боль за сегодняшний день и надежду на завтрашнее возрождение: «В жизни есть свет и тьма, фасады и задники с помойками, добро и зло. Все это, конечно, в жизни существует. Но созидательны-то добро, свет и радость!»

Очень хочется верить, что маятник критического реализма дошел до своего апогея и теперь будет стремиться к «золотой» середине диалектического отражения жизни. И не в этом ли главное предназначение фотоискусства!



П. КИСЕЛЕВ
БЕЗ НАЗВАНИЯ

Е. РАСКОПОВ
ИЗ ЦИКЛА «ДОРОГАМИ ДАГЕСТАНА»



Союзники

ALLIES

GREAT U.S. AND RUSSIAN
WORLD WAR II PHOTOGRAPHSАМЕРИКАНО-РУССКОЕ ОБЪЯТИЕ. АПРЕЛЬ 1945 г.
(ФОТО КОРПУСА СВЯЗИ АРМИИ США)

В США издана книга «Союзники». Нью-Йоркский издатель книги Хью Левин при содействии ВААП в короткий срок осуществил замысел ее авторов-составителей Григория Чудакова (СССР) и Давида Шермана (США). Значение книги и уровень мастерства военных фотожурналистов трудно переоценить. Но значаще необходимый экскурс в историю второй мировой войны.

...9 мая 1945 года тридцатью артиллерийскими залпами из тысячи орудий Москва от имени нашей Родины салютовала в честь великой Победы над фашизмом. Долго и труден был путь к ней.

Ко времени нападения фашистской Германии на СССР агрессоры растоптали независимость и оккупировали двенадцать стран Европы. Для осуществления планов разгрома и порабощения нашей страны Германия мобилизовала ресурсы почти всех европейских государств — как своих прямых союзников, так и оккупированных, зависимых и нейтральных стран. Вермахт был в зените зловещих побед. Франция, великая держава, потерпела поражение за 44 дня. Угроза вторжения нависла над Великобританией, которая уже около года стойко в фактическом единоборстве противостояла агрессорам.

Итало-немецкие войска проникли в Африку и развернули наступление на Египет...

Только с учетом сложившегося крайне неблагоприятного международного положения для нашей страны, неподготовленности Красной Армии к отражению мощнейшего удара Вермахта можно понять всю глубину трагедии, постигшей наш народ летом 1941 года. Число советских граждан, погибших в боях, оказавшихся в плену, в гитлеровских концлагерях, достигло нескольких миллионов. Но советские люди выстояли. В декабре 1941 года Красная Армия перешла в контрнаступление, в результате которого была разгромлена крупнейшая группировка немецких войск, нацеленная на захват Москвы.

Вне связи с этими событиями масштабы агрессии фашистского блока приобрели новые измерения. Авианосные соединения японского флота, скрытно вышедшие из района Курильских островов, нанесли внезапный удар по главной базе Тихоокеанского флота США в Перл-Харборе на Гавайских островах. Развернув стратегическое наступление, японские армии к весне 1942 года захватили территории с населением более 200 млн. человек: Малайю, Сингапур, Гонконг, Филиппины, Индонезию, вышли на подступы к Австралии на юге и Аляске — на севере.

Мы несколько нарушили последовательность событий для того, чтобы яснее показать масштабы угрозы, нависшей над всем человечеством, и значение боевого союза СССР, США, Великобритании, других стран антигитлеровской коалиции для защиты народов от фашистского нашествия. Великие битвы под Москвой, Сталинградом и Курском, морское сражение у острова Мидуэй на Тихом океане, контрнаступление под Эль-Аламейном и разгром англо-американскими войсками итало-германского корпуса в Северной Африке, высадка союзников в Сицилии, а затем на юге Италии подготовили условия для открытия в июне 1944 года второго фронта в Европе.

И хотя к этому времени события на советско-германском фронте уже пред-

определили исход войны в Европе, в результате высадки союзников в Нормандии Германия была зажата в тисках двух фронтов.

25 апреля 1945 года советские и американские войска встретились на Эльбе. Через две недели вооруженные силы Германии капитулировали. Вступление в начале августа СССР в войну с Японией и американские атомные бомбардировки привели к капитуляции Японии, флот и значительные силы армии которой были к этому времени разгромлены.

Так закончилась вторая мировая война. Она унесла 60 миллионов жизней. Из них более 25 миллионов — в Советском Союзе.

Что мы знаем о второй мировой войне? И много, и мало. Что мы знаем о боевом содружестве народов СССР и США? Еще меньше. Многие годы существовал некий идеологический стереотип, согласно которому «излишние сведения» о союзниках, их вкладе в общую победу могут «бросать тень» на собственные усилия в разгроме фашизма. И хотя вклад западных союзников в победу никогда не отрицался, давление стереотипа привело к тому, что не только в СССР, но также в США и Великобритании эта тема, которая обещает богатейшие открытия, столь необходимые сегодня, оказалась почти забытой.

И вот существенный прорыв — фотокнига «Союзники». Яркие работы таких мастеров как Роберт Капа и Анатолий Гаранин, Альфред Айзенштадт и Дмитрий Бальтерманц, Маргарет Бурк-Уайт и Иван Шагин, известных фронтовых корреспондентов Евгения Халдея, Георгия Петрусова, Виктора Телина, Александра Устинова, Всеволода Тарасевича, Роберта Диаманта, фотографии Корпуса связи армии США следуют одна за другой и не могут оставить равнодушным. Мужество авторов снимков и их талант сливаются воедино. Ясно, что многие из работ сделаны в динамике наступления или оборонительных боев, когда смерть была рядом. Нельзя не отметить значение этих фотографий как исторических документов. Исследователи будущих поколений по-своему оценят события войны и, ве-

роятно, будут с немалым удивлением рассматривать одну из лучших, на мой взгляд, фотографий — пожилой англичанки, согревающей руки теплом дгорающей зажигательной бомбы. В книге много неизвестных или малоизвестных работ. Она заинтересует не только историков, но и широкий круг читателей и, бесспорно, заслуживает издания в СССР. Кстати насчет «идеологических стереотипов». Давид Шерман, автор одной из вступительных статей «О войне и снимках», в прошлом репортер журнала «Лайф», солидарен с советским коллегой Григорием Чудаковым в том, что было бы ошибкой увидеть в этой книге только высокий профессионализм фотожурналистов. «То, что Советская Армия и ее военные фотографы вели войну, отличавшуюся от той, в которой участвовали их американские союзники, в этом нет сомнения. Их война была грандиозной (и победной, слава богу) борьбой против врага, который принес неисчислимые бедствия народу, его земле, тому, что было создано их обществом». Все это так. Но мы, советские люди, должны знать и помнить, что и у американцев были Перл-Харбор, Коррегидор, Батаан, Арденны. И если, как образно пишут некоторые историки США, «Магнитогорск победил Рур», то столь же справедливо звучит, что американские грузовики (свыше 400 тысяч) «поставили Красную Армию на колеса».

О. РЖЕШЕВСКИЙ,
профессор, зав. сектором проблем военной истории Института всеобщей истории АН СССР



АЛЬФРЕД АЙЗЕНШТАДТ ПРОЩАНИЕ НА ВОКЗАЛЕ «ПЕНН», НЬЮ-ЙОРК, 1943 г.

ГЕРМАНИЯ. ПЕРВАЯ ГОРЯЧАЯ ПИЩА АМЕРИКАНСКИХ ПЕХОТИНЦЕВ ЗА ДВЕ НЕДЕЛИ, ДЕКАБРЬ 1944 г. (ФОТО КОРПУСА СВЯЗИ АРМИИ США)

АЛЕКСАНДР УСТИНОВ БОЙЦЫ РАБОЧЕГО БАТАЛЬОНА, МОСКВА, 1941 г.

МАРК МАРКОВ-ГРИНБЕРГ КЛЯТВА ВОИНА, 1943 г.





РОБЕРТ КАПА РАНЕНЫЙ ПАРАШЮТИСТ, ВЕЗЕЛЬ, ГЕРМАНИЯ, МАРТ 1945 г.
НОРМАНДИЯ. У ЧОК КЛИФФА (МЕЛОВОЙ УТЕС), ИЮНЬ 1944 г.
(ФОТО КОРПУСА СВЯЗИ АРМИИ США)



ИВАН ШАГИН ПОЛИТРУК ПРОДОЛЖАЕТ БОЙ, 1944 г.
КОСИЯ ФВТИСОВ ОСТАЛСЯ В СТРОЮ 1944 г.

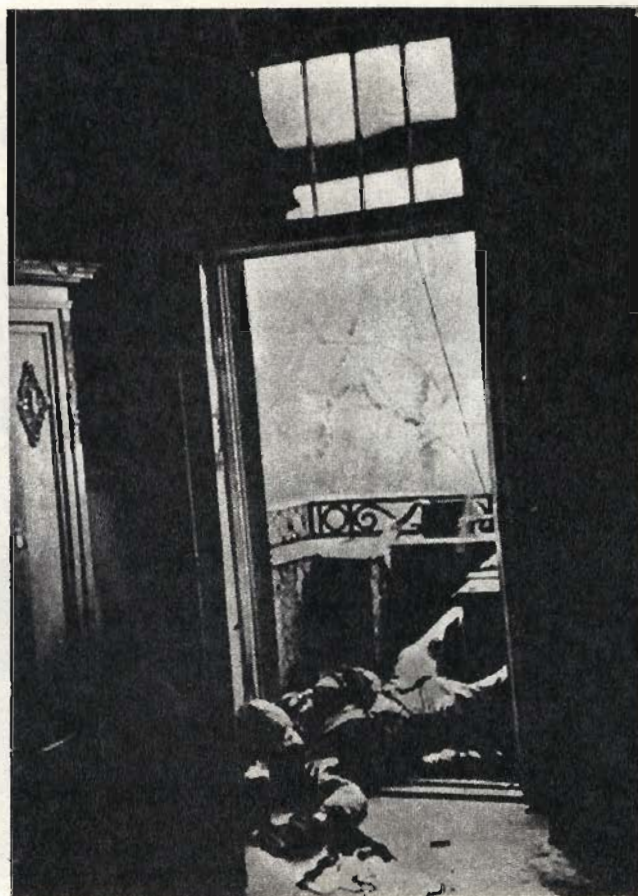




ПО ОТСТУПАЮЩИМ НЕМЦАМ, ФРАНЦИЯ, 1944 г. (ФОТО КОРПУСА СВЯЗИ АРМИИ США)

ЭММАНУИЛ ЕВЗЕРИХИН СТОЯТЬ НАСМЕРТЫ 1943 г.
АНАТОЛИЙ ГАРАНИН СМЕРТЬ СОЛДАТА, 1942 г.

РОБЕРТ КАПА АМЕРИКАНСКИЙ ПУЛЕМЕТЧИК, ЛЕЙПЦИГ, АПРЕЛЬ 1945 г.





ОСВОБОЖДЕНИЕ. МАУТХАУЗЕН, АВСТРИЯ. МАЙ 1945 г.
(ФОТО КОРПУСА СВЯЗИ АРМИИ США)

СОЮЗНИКИ ОБМЕНИВАЮТСЯ ПРИВЕТСТВИЯМИ. АПОЛЛЕНСДОРФ,
ГЕРМАНИЯ, АПРЕЛЬ 1945 г. (ФОТО КОРПУСА СВЯЗИ АРМИИ США)



ВЛАДИМИР ЮДИН ИЗ СЕРИИ «ОСВЕНЦИМ», 1945 г.

ЕВГЕНИЙ ХАЛДЫН ЖИТЕЛИ БЕЛГРАДА ВСТРЕЧАЮТ СОВЕТСКИХ
ВОИНОВ-ОСВОБОДИТЕЛЕЙ, 1944 г.





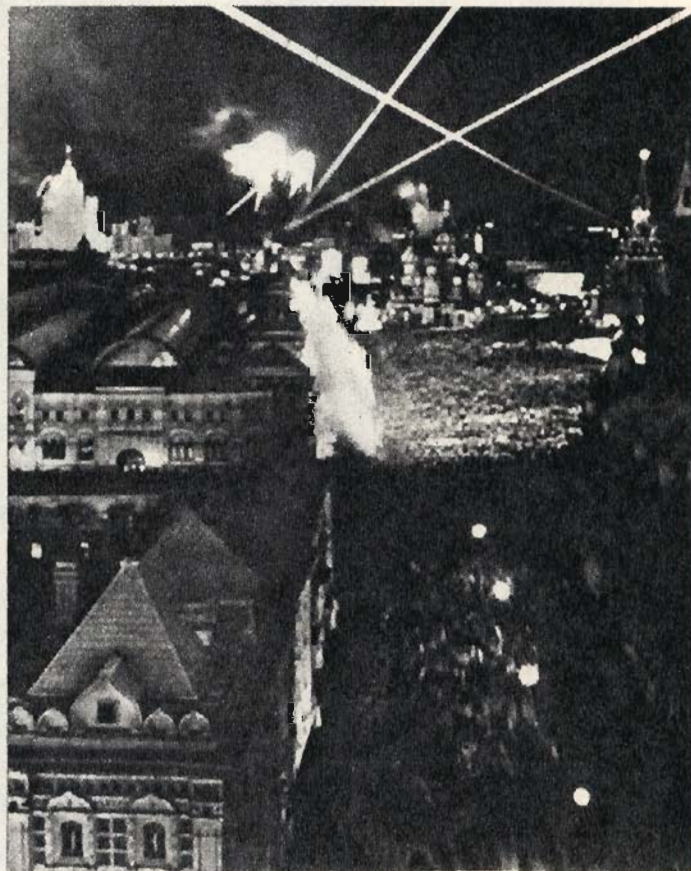
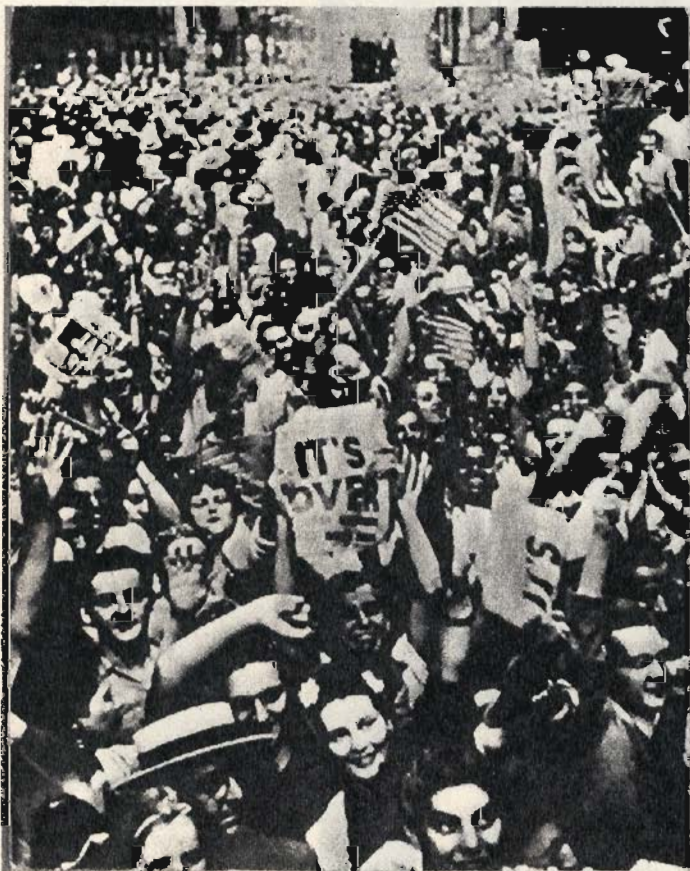
ДАВИД ШЕРМАН АМЕРИКАНЦЫ РАЗЫСКИВАЮТ ПЛЕННЫХ, НЮРНБЕРГ, АПРЕЛЬ 1945 г.



ГОРДОН КОСТЕР ДЕНЬ ПОБЕДЫ, ЧИКАГО, АВГУСТ 1945 г.

ГЕОРГИЙ ПЕТРУСОВ ФИНАЛ, 1945 г.

ГЕОРГИЙ ПЕТРУСОВ САЛЮТ ПОБЕДЫ, МОСКВА, 1945 г.



Триединство

Борис Кремер наитипичнейший «новаторец». Если бы потребовалось изготовить фотографическую визитную карточку московского фотоклуба «Новатор», то снимки Кремера вполне подошли бы для этого случая.

В последовательности творческих пристрастий известному в стране фотоклубу не откажешь. Привязанность к фотографии жизнеподобия, фотографии жанровой здесь стойкая, выдержавшая испытание за более чем четверть века. Привязанность эта питается соками реалистического видения, острой наблюдательностью и не в последнюю очередь чувством юмора, без которого жанровая фотография имеет мало шансов завоевать широкого зрителя.

...Строго говоря, Борис Кремер, хотя и называет себя фотолюбителем, одновременно может быть назван и профессионалом. В свое время работал фотографом в типографии и вот уже двадцать лет он — фотограф специального художественно-конструкторского бюро легкого машиностроения. В его задачу входит съемка интерьеров, конструкторских разработок, изделий культурно-бытового назначения: стиральных, швейных машин, игрушек, кофемолок, текстиля, холодильников... Съемка чисто технического плана, хотя и требующая профессиональных навыков в работе со светом, умения грамотно выстроить композицию и т. д.

Понятно, что постановочной фотографией

Кремер, как говорится, сыт по горло. Посему в художественной съемке он всячески избегает постановки, предпочитая репортажный подход.

При отборе кадров для публикации мы (и Борис полностью согласился с нами) без труда обнаружили три его основные творческие ипостаси: бытовой жанр, спортивные и анималистские сюжеты. Хотя и то, и другое, и третье вместе образуют своеобразное триединство.

...Фотосерий Кремер не признает, считая, что, как правило, они — свидетельство неумения автора снайперски поймать в «прицел» по-настоящему выразительную ситуацию. По натуре Борис, действительно, снайпер, он не сторонник тактики «пулеметного обстрела», когда из десятков и сотен щелчков затвора один оказывается единственно удачным. Фотограф расходует минимум пленки и отнюдь не с целью экономии материала.

Уже непосредственно при съемке Кремер чувствует, попал он в цель или же промахнулся. Чаще снимает «навскидку», с ходу. Есть у него качество, которое большинство читателей посчитают за странность. Имея камеры «Канон» и «Практику», Борис нередко снимает аппаратом «ЛОМО-Компакт». Привлекают широкоугольный объектив, малые габариты камеры, автоматический режим работы.

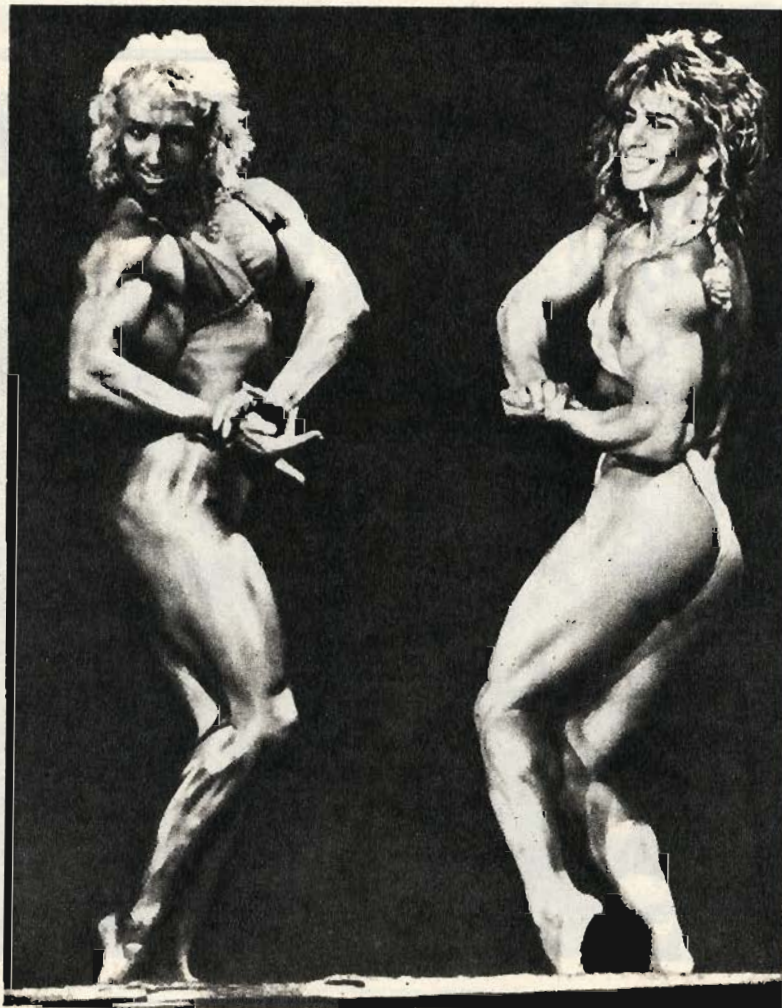
Еще одно качество — если не странное, то во всяком случае нетипичное для фото-

графов, специализирующихся в спортивной съемке. Борис считает совершенно обязательным знание правил того или иного вида спорта, которое, по мнению многих, дает гарантию, что в кадр не попадет новое их нарушение. Кремера можно поспорить. В принципе то, как он снимает спорт — жанр, околоспортивные ситуации, юмор, — не требует изучения «словаря гимнастики или футбола, регби или баскетбола». Но, видимо, помогает интуиция. В всяком случае, многочисленные его публикации в спортивных изданиях (которые принесли ему немало призов) говорят о грамотном подходе Кремера к съемке спортивных сюжетов.

Кстати, нештатная работа в прессе для него уже много лет является предметом особой заботы. Он просто потерял счет своим публикациям, испытывая не столько гонимый, сколько азартно-спортивный интерес, которые, кстати говоря, испытывают многие в «Новаторе». Благодаря этому клуб стал кузницей фоторепортажных кадров для столичной прессы. Хотя большинство членов клуба все же предпочитают оставаться любителями, сотрудничающими с редакциями.

Остается любителем (по высокому счету) и профессиональный рекламный фотограф Борис Кремер.

М. АЛЕКСЕЕВ



ГРАЦИИ



ПРОТИВОСТОЯНИЕ



МОДА НА ВСЕ ВРЕМЕНА

ХЛЕБОМ ЕДИНЫМ





ВАШ ПОКОЙ В НАШИХ РУКАХ

ФОТО БОРИСА КРЕМЕРА



КОКЕТКА



НЕЖНОСТЬ



БАГАЖНИК

Михаил Климкович На счет «два»

Фотоработы Елены Адамчик никогда не прочтываются с первого взгляда. Глядя на них, невозможно с уверенностью, не задумываясь, сказать, что изображено. Хотя она никогда не прибегает к технике коллажа, к изощренным формам печати. Изображение всегда предельно конкретно. Но за ним обязательно присутствует второе прочтение. Существует верхний слой — на уровне реальности, и второй — на уровне концепции, как бы внутренний голос. Он ненавязчиво внушает зрителю то, ради чего, собственно, и делалась фотография. Когда дают оценку произведению искусства, то обычно пользуются критериями: «понравилось», «не понравилось». Но такой подход уместен разве что в ресторане за ужином, да и то в среде дилетантов. Профессионалы же всегда будут обсуждать не столько сам вкус блюда, сколько как и из чего оно сделано, а следовательно, будут обсуждать умение повара.

«Понравилось», «не понравилось» — это первая реакция на увиденное, еще неосознанная. Зритель воспринял только поверхностный слой, но не успел разобраться в структуре, внутренних ходах произведения. Все это происходит на счет «раз», если вести его от исходного положения — взгляда на фотографию. На «два» возникает вопрос «почему?» И тут уже придется разбираться со структурой, с тем, что, а значит, и как делал фотограф? Ведь именно эти два компонента отличают обычную фотографию от художественной. Делают первую просто документом (вот так оно было), а вторую — произведением искусства (вот так это увидел художник).

Одну и ту же модель, в одном и том же интерьере, даже в одном и том же сюжете разные фотографии интерпретируют по-разному. Возьмем наиболее яркий пример — обнаженную натуру — акт. Грань между эротикой и порнографией тут довольно условная. В последнее время ее, эту грань, очерчивают следующим образом: если в акте присутствует унижение человека — значит порнография, если же нет — значит искусство. Но это все эмоциональные категории (вспомним «понравилось», «не понравилось») и для серьезного анализа они не годятся.

В каждом конкретном случае проблема решается по-своему. В работах Адамчик вопрос об унижении человека отпадает сам собой, поскольку конкретный человек отсутствует, есть лишь образ. Для усиления эффекта — несколько мазков краски по телу натурщицы, которые окончательно вписывают ее в интерьер, сольют с ним, и отстраненность станет полной. Я не хочу сказать, будто существуют конкретные рецепты того, как делать искусство. Ведь оно складывается из множества нюансов. Все их просчитать заранее, использовать как руководство к действию невозможно. Но зато в уже выполненной работе можно вычислить основной прием, понять, почему она нравится или вызывает отвращение. Фотограф должен не давать зрителю до конца понять подоплеку произведения, оставляя место для подтекста. Это относится ко всей художественной фотографии, а к рекламе — в особенности. Большая часть представленных работ Елены Адамчик является рекламой трикотажных полотен белорусского республиканского Дома моделей трикотажных изделий «Алеся». Реклама должна привлекать сама по себе

и при этом демонстрировать возможности того, что рекламируется. В данном случае трикотажного полотна.

Типичное решение для большинства фотореклам следующее: красивая, в понимании фотографа, женщина, взгляд в объектив, улыбка, в руках отрез ткани. Такие снимки надежно вьются в память, стоят перед глазами. Однако к искусству они отношения не имеют. В них нет неожиданности, нет места многослойному истолкованию. Женщина сама по себе, полотно само по себе. Они объединены чисто механически. Фотограф использует здесь первое пришедшее ему в голову по аналогии с ранее виденным композиционное решение заказа, а далее совершенствует только детали. Для выхода на следующий — художественный — уровень нужно отказаться от этого первоначального решения и вывести произведение в другую плоскость, неожиданную для зрителя.

Этот закон, отличающий искусство от ремесленничества, вывела Лидия Гинзбург на примере шекспировского «Макбета». Когда Макбет сидит с приближенными, появляется призрак убитого им Дункана.

Первая реакция (счет «раз»), которую ожидает и просчитывает зритель, — Макбет должен вскопнуть, замазать руками, закричать в ужасе. Но Шекспир опускает ее как само собою разумеющуюся и разрешает ситуацию иначе — на счет «два». Макбет спокойно спрашивает у присутствующих: «Кто это сделал, милорды?» Далее уже идет высший пилотаж (счет «три»): один из лордов отвечает, что уже давно наблюдает за призраком и думал, что остальные его тоже заметили.

Но закон на то и закон, чтобы действовать универсально. Посмотрим, как он соблюдается в рекламных фотографиях Елены Адамчик.

Постановка задания — реклама трикотажного полотна. Счет «раз»: необходимо рекламировать само полотно, показать его качество, рисунок и т. д. Примерное решение: улыбающаяся манекенщица держит в руках край отреза, задник задрапирован различными полотнами. Но оно слишком традиционно, не содержит в себе неожиданности и, главное, целиком исчерпывается постановкой задания. Художник же обязан сделать больше, чем от него требуется: полностью выполнить желание заказчика и одновременно реализовать свою концепцию искусства, которая обеспечит жизнеспособность фотографии вне зависимости от контекста.

Поэтому Елена Адамчик выбирает решение на счет «два»: нужно рекламировать не саму ткань, а возможности ее применения. Значит, манекенщицу надо оставить, но только она должна восприниматься не как конкретный человек, а как женщина вообще. Тогда она подсознательно будет отождествляться с ежедневным окружением зрителя, с ним самим, с его знакомыми. Интерьер, экстерьер тоже не должны быть конкретными. Необходимо их подать кусками, выхваченными из реальности, деформировать драпировкой, дымковой завесой так, чтобы зритель мог их вписывать, опять-таки неосознанно, в любое понятное и близкое ему пространство. И самый ответственный момент — как расположить само полотно в структуре фотографии, чтобы ненавязчиво обосновать его появление в кадре.

Наилучший для этого ход: напрямую использовать назначение ткани — изготовить одежду. Но сделать это в недосказанной форме, намеком, предложить зрителю игру, спровоцировать его на дальнейшее развитие предложенных моделей. Если модель одежды закончена в деталях, зрителю остается только восхититься искусством модельера и забыть об увиденном. Идеальная же модель существует лишь в виде идеи. В ней нельзя пойти в гости, выйти на улицу. Это мечта, на тему которой можно создать множество реальных вариаций. Зрителю волей-неволей придется домысливать, возникает толчок к действию, который неограничен временем разглядывания рекламной фотографии. Если стены задрапированы тканью, то почему бы ей не задрапировать и тело натурщицы, создать видимость одежды (идеальную модель, мечту)? Завязанный на сколько узлов отрез полотна сразу дает представление о различных возможностях своего применения. Асимметрично обнаженное плечо, скошенный обрез подола лишь усиливают воздействие снимка.

И макияж теряет свою утилитарность, превращается в ту же мечту на уровне идеи. Расширяется область его применения: не только глаза, лицо, но и сколько мазков грима кладется и на тело. Причем уже сам цвет говорит об условиях его применения.

Только таким образом, увязав все элементы изображения в единую концепцию, Елена Адамчик делает серию фотографий, благодаря чему эта серия обретает самостоятельную ценность, независимую от рекламного контекста. Ее работы отличаются тем, что они выполнены не на счет «раз», по линии наименьшего сопротивления, а на счет «два» — после творческого переосмысления материала, включения его в рамки универсальной концепции.



Михаил Климкович На счет «два»

Фотоработы Елены Адамчик никогда не прочтываются с первого взгляда. Глядя на них, невозможно с уверенностью, не задумываясь, сказать, что изображено. Хотя она никогда не прибегает к технике коллажа, к изощренным формам печати. Изображения всегда предельно конкретно. Но за ним обязательно присутствует второе прочтение. Существует верхний слой — на уровне реальности, и второй — на уровне концепции, как бы внутренний голос. Он ненавязчиво внушает зрителю то, ради чего, собственно, и делалась фотография. Когда дают оценку произведению искусства, то обычно пользуются критериями: «понравилось», «не понравилось». Но такой подход уместен разве что в ресторане за ужином, да и то в среде дилетантов. Профессионалы же всегда будут обсуждать не столько сам вкус блюда, сколько как и из чего оно сделано, а следовательно, будут обсуждать умение повара.

«Понравилось», «не понравилось» — это первая реакция на увиденное, еще неосознанная. Зритель воспринял только поверхностный слой, но не успел разобраться в структуре, внутренних ходах произведения. Все это происходит на счет «раз», если вести его от исходного положения — взгляда на фотографию. На «два» возникает вопрос «почему?» И тут уже придется разбираться со структурой, с тем, что, а значит, и как делал фотограф? Ведь именно эти два компонента отличают обычную фотографию от художественной. Делают первую просто документом (вот так оно было), а вторую — произведением искусства (вот так это увидел художник).

Одну и ту же модель, в одном и том же интерьере, даже в одном и том же сюжете разные фотографы интерпретируют по-разному. Возьмем наиболее яркий пример — обнаженную натуру — акт. Грань между эротикой и порнографией тут довольно условная. В последнее время ее, эту грань, очерчивают следующим образом: если в акте присутствует унижение человека — значит порнография, если же нет — значит искусство. Но это все эмоциональные категории (вспомним «понравилось», «не понравилось») и для серьезного анализа они не годятся.

В каждом конкретном случае проблема решается по-своему. В работах Адамчик вопрос об унижении человека отпадает сам собой, поскольку конкретный человек отсутствует, есть лишь образ. Для усиления эффекта — несколько мазков краской по телу натурщицы, которые окончательно впишут ее в интерьер, сольют с ним, и отстраненность станет полной. Я не хочу сказать, будто существуют конкретные рецепты того, как делать искусство. Ведь оно складывается из множества нюансов. Все их просчитать заранее, использовать как руководство к действию невозможно. Но зато в уже выполненной работе можно выделить основную прием, понять, почему она нравится или вызывает отращивание. Фотограф должен не давать зрителю до конца понять подоплеку произведения, оставляя место для подтекста. Это относится ко всей художественной фотографии, а к рекламной — в особенности. Большая часть представленных работ Елены Адамчик является рекламой трикотажных полотен Белорусского республиканского Дома моделей трикотажных изделий «Алесья». Реклама должна привлекать сама по себе

и при этом демонстрировать возможности того, что рекламируется. В данном случае трикотажного полотна.

Типичное решение для большинства фотореклам следующее: красивая, в понимании фотографа, женщина, взгляд в объектив, улыбка, в руках отрез ткани. Такие снимки надолго вьются в память, стоят перед глазами. Однако к искусству они отношения не имеют. В них нет неожиданности, нет места многослойному истолкованию. Женщина сама по себе, полотно само по себе. Они объединены чисто механически. Фотограф использует здесь первое пришедшее ему в голову по аналогии с ранее виденным композиционное решение заказа, а далее совершенствует только детали. Для выхода на следующий — художественный — уровень нужно отказаться от этого первоначального решения и вывести произведение в другую плоскость, неожиданную для зрителя.

Этот закон, отличающий искусство от ремесленничества, вывела Лидия Гинзбург на примере шекспировского «Макбета». Когда Макбет сидит с приближенными, появляется призрак убитого им Дункана. Первая реакция (счет «раз»), которую ожидает и просчитывает зритель, — Макбет должен вскопичить, замахать руками, закричать в ужасе. Но Шекспир опускает ее как само собою разумеющуюся и разрешает ситуацию иначе — на счет «два». Макбет спокойно спрашивает у присутствующих: «Кто это сделал, милорды!» Далее уже идет высший пилотаж (счет «три»): один из лордов отвечает, что уже давно наблюдает за призраком и думал, что остальные его тоже заметили.

Но закон на то и закон, чтобы действовать универсально. Посмотрим, как он соблюдается в рекламных фотографиях Елены Адамчик.

Постановка задания — реклама трикотажного полотна. Счет «раз»: необходимо рекламировать само полотно, показать его качество, рисунок и т. д. Примерное решение: улыбающаяся манекенщица держит в руках край отреза, задник задрапирован различными полотнами. Но оно слишком традиционно, не содержит в себе неожиданности и, главное, целиком исчерпывается постановкой задания. Художник же обязан сделать больше, чем от него требуется: полностью выполнить желание заказчика и одновременно реализовать свою концепцию искусства, которая обеспечит жизнеспособность фотографии вне зависимости от контекста.

Поэтому Елена Адамчик выбирает решение на счет «два»: нужно рекламировать не саму ткань, а возможности ее применения. Значит, манекенщицу надо оставить, но только она должна восприниматься не как конкретный человек, а как женщина вообще. Тогда она подсознательно будет отождествляться с ежедневным окружением зрителя, с ним самим, с его знакомыми. Интерьер, экстерьер тоже не должны быть конкретными. Необходимо их подать кусками, выхваченными из реальности, деформировать драпировкой, дымоковой завесой так, чтобы зритель мог их аписывать, опять-таки неосознанно, в любое понятное и близкое ему пространство. И самый ответственный момент — как расположить само полотно в структуре фотографии, чтобы ненавязчиво обосновать его появление в кадре.

Наилучший для этого ход: напрямую пользоваться назначением ткани — изготовить одежду. Но сделать это в недосказанной форме, намеком, предложить зрителю игру, спровоцировать его на дальнейшее развитие предложенных моделей. Если модель одежды закончена в деталях, то остается только восхититься искусством модельера и забыть об увиденном. Идеальная же модель существует лишь в виде идеи. В ней нельзя пойти в магазин и выйти на улицу. Это мечта, на тему которой можно создать множество реальных вариаций. Зрителю волей-неволей придется домысливать, возникает толчок к действию, который неограничен в рамках разглядывания рекламной фотографии. Если стены задрапированы тканью, то почему бы ей не задрапировать и тело натурщицы, создать видимость одежды (альтернативную модель, мечту)? Завязанный на сколько узлов отрез полотна сразу дает представление о различных возможностях своего применения. Асимметрично обремененное плечо, скошенный обрез подол усиливают воздействие снимка. И макияж теряет свою утилитарность, аращается в ту же мечту на уровне модели. Расширяется область его применения, красноте не только глаза, лицо, но и несколько мазков грима кладется и на шею. Причем уже сам цвет говорит об использовании его применения.

Только таким образом, уязвив все эстетические изображения в единую концепцию, Елена Адамчик делает серию фотографий. Благодаря чему эта серия обретает самостоятельную ценность, независимую от рекламного контекста. Ее работы отличаются тем, что они выполнены не на счет «раз», линии наименьшего сопротивления, а на счет «два» — после творческого переосмысления материала, включения его в разностороннюю универсальную концепцию.









Что мы видим

Когда-то в детстве мне подарили книжку «Что я видел» Бориса Житкова. До сих пор помню почти все, что там описывалось... Мы все время что-то видим, массу предметов, людей, ситуаций и тому подобное, даже во сне видим, но не все помним. Помним то, что выстраивается для нас в некую логическую цепочку, понятную для расшифровки, ибо отнюдь не все увиденное нам понятно. Большая часть столь привычна, что мы даже и не пытаемся понять.

Останавливая наш взгляд на визуальных ситуациях, фотограф пытается поделиться с нами тем, что увидел. Но чтобы добиться понимания, автор и зритель должны говорить на одном языке. Самый понятный язык в фотографии — это язык газетных штампов, где главную смысловую роль играет подпись. Без нее не обойтись. Само по себе изображение даже знакомых вещей еще ничего может нам не сказать. Тут необходим ключ. Подпись под снимком играет роль ключа, но им могут быть и другие приемы, например увеличение количества снимков на одну и ту же тему, когда, дополняя друг друга, они начинают рассказывать об авторе, его привязанностях, симпатиях, чувствах.

Если автор, а тем более молодой, выбрал данный путь общения со зрителем, то его можно и похвалить за то, что не выбирает легких путей, но и посочувствовать ему, поскольку путь этот очень не прост. Предметы вокруг нас — один из наиболее трудных жанров в фотографии, ибо с большим трудом вызывает у зрителя сопереживание в отличие, например, от жанровой (сюжетной) фотографии. Сложность еще и в том, что зрителю как бы не ясна функциональная направленность произведения. Мне кажется, что работы девятнадцатилетнего московского студента Петра Золотарева — это попытка выработки своего языка, попытка анализа визуальных ситуаций и своего отношения к ним. Конечно, тут не одни сплошные удачи, но нельзя отказать автору в искренности интереса, а уже это важно. Визуальное оформление таких работ в значительной степени может влиять на их восприятие. К сожалению, у нас этому не уделяется достаточного внимания. За редким исключением показываются просто фотографии, этого зачастую недостаточно. Оформление работ имеет очень большое значение, ибо уважительное отношение автора к своим снимкам вызывает ответное чувство и у зрителя. В заключение хотелось бы пожелать Петру Золотареву большей смелости в выборе сюжетов и точности их стилистического оформления.

А. СЛЮСАРЕВ

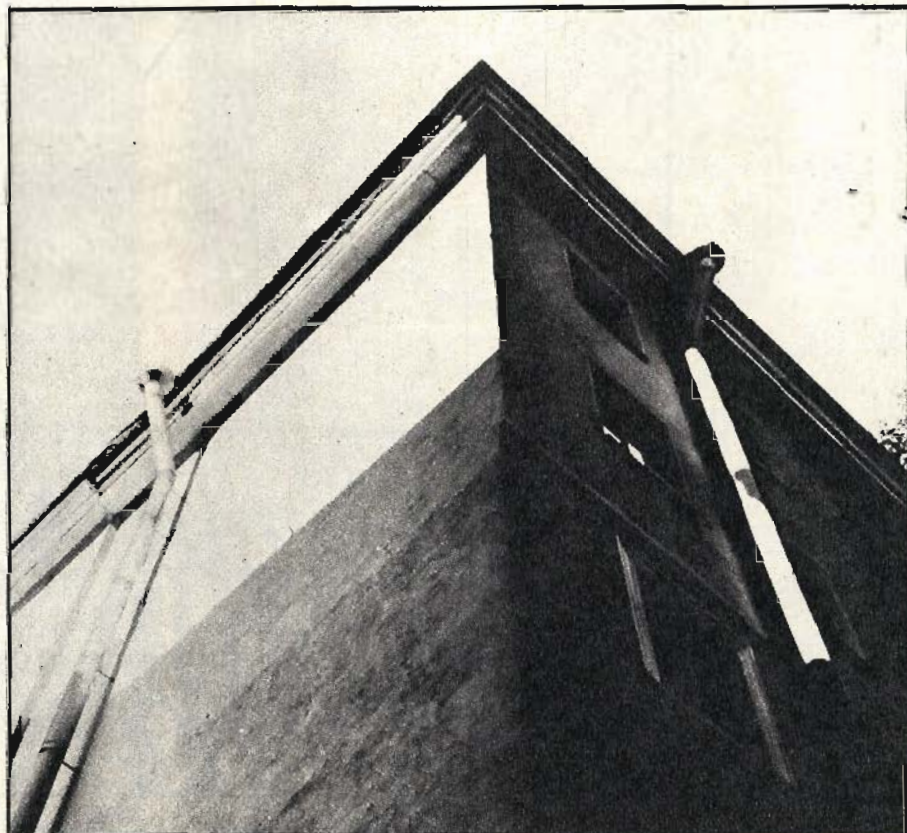
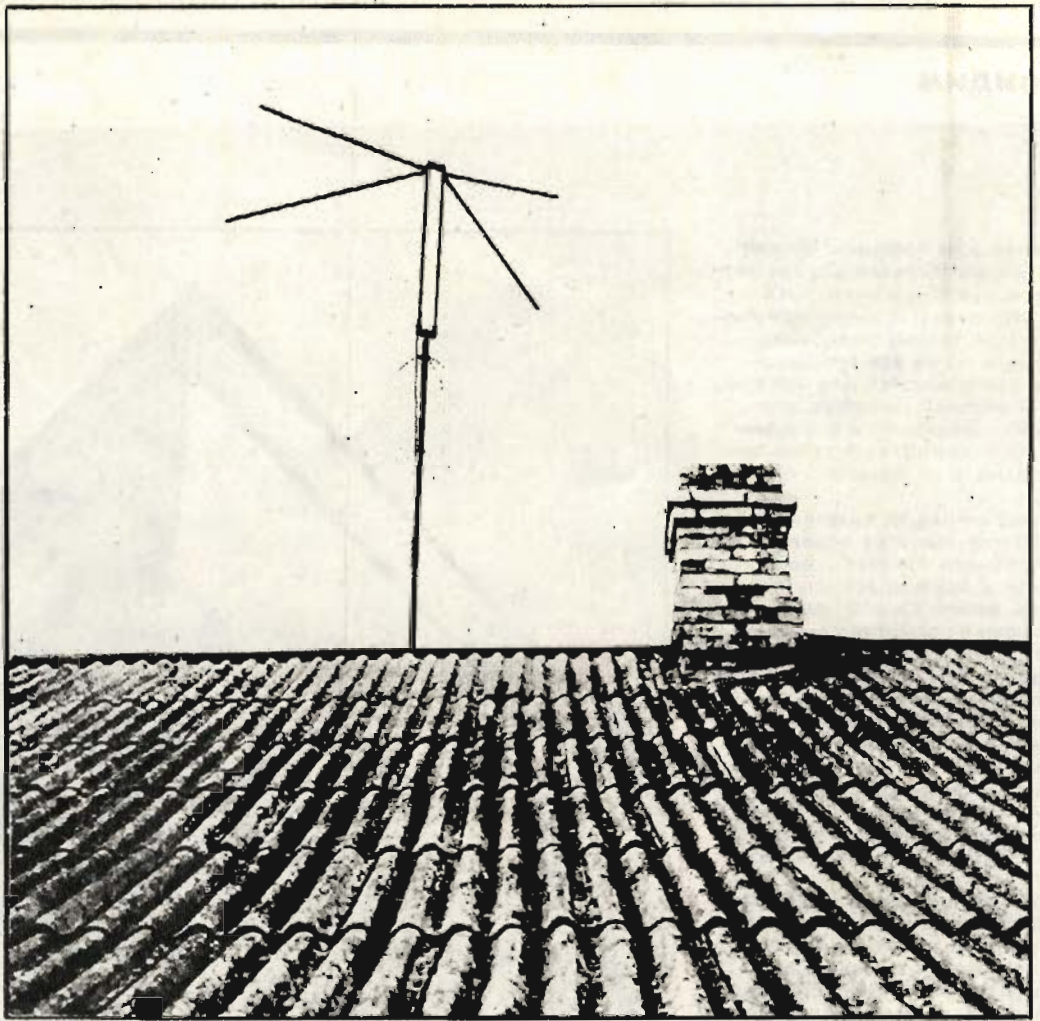
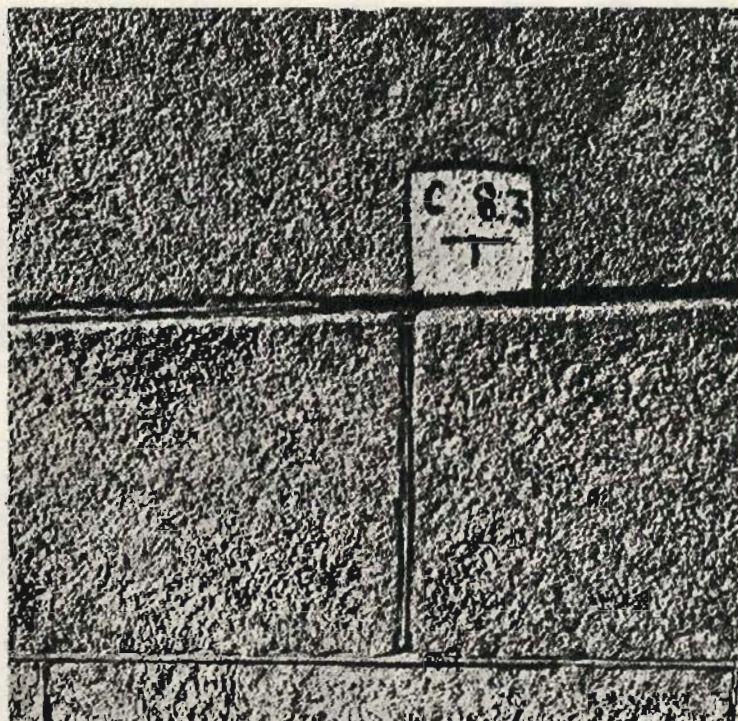


ФОТО ПЕТРА ЗОЛОТАРЕВА





«Руки»



В. КАДЫШЕВ
(МОСКВА)
УЧЕНИК

Известно, какое большое значение придают художники и фотографы изображению рук человека, особенно в портретах. Руки как бы придают дополнительную окраску человеческому характеру.

Но в данном конкурсе руки выступают, в известном смысле, как самоценный объект съемки. Во многих кадрах, поступивших на конкурс, лицо человека вообще отсутствует и показаны только руки.

Примечательно, что самым популярным сюжетом конкурса стал трудовой, рабочий мотив. Руки создающие, производящие нечто ценное, полезное.

Таков и премированный снимок москвича В. Кадышева.



А. АРХИПОВ
(ВОРОНЕЖ)
СМОРЧКИ

А. КАЩЕВ
(РЯЗАНЬ)
СПОРНЫЙ МЯЧ

С. БАНАХ
(ЛУЦК)
БАБУШКИНЫ РУКИ

П. МАШТАЛИР
(ХАБАРОВСК)
ДОВЕРИЕ

Н. ЛУТОВНИКОВ
(КЕМЕРОВО)
ФАНТАЗИЯ

Г. ДРЮКОВ
(ЗАПОРОЖЬЕ)
РУКИ

С. ДАНДУРИН
(МОСКВА)
ПРОДАВЕЦ СВИСТУЛЕК

Романтик и философ

С творчеством известного латышского фотомастера Валдиса Браунса хорошо знакомы ценители искусства фотографии в нашей стране и за рубежом. Он участник многих коллективных выставок латышских фотографов, на которые так щедро республика. Браунс познакомил любителей светописа со своими работами в Риге, Вентспилсе, Мурманске, Новосибирске, Шушляе, а также в Чехословакии, Индии и США. Немало у него почетных наград, главная из которых — «Золотой глаз» международного фотоконкурса «Уорлдпрессфотос», полученный, может быть, за самую известную его фотографию «Дождь счастья». Счастливые молодожены на поляне во время дождя: жених прикрывается букетом цветов, а невеста под куполообразным прозрачным зонтиком. Эта и мно-

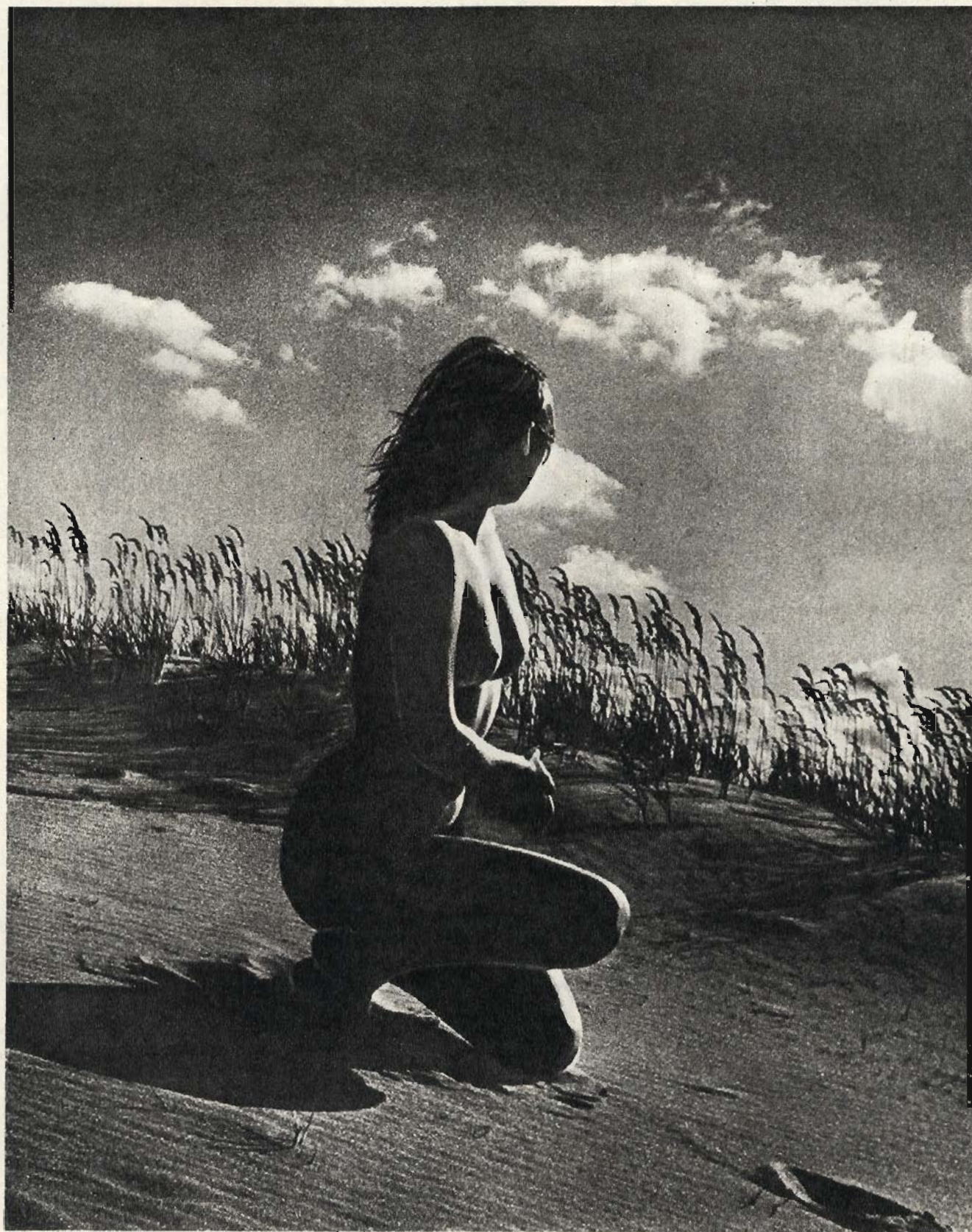
гие другие работы послужили основанием для присвоения Браунсу почетного звания АФИАП. Сейчас фотомастеру 45 лет. А начал он заниматься фотографией во время службы в Советской Армии. По возвращении на «гражданку» Валдис организовал вентспилский фотоклуб «Момент». Потом переезжает в Ригу и становится членом городской народной фотостудии. Сначала он работает фотолаборантом в Музее истории Латвии, потом фотографом в Музее мореходства, в Театральном обществе, сейчас — в Союзе фотохудожников Латвии, выполняя самые различные заказы и, главным образом, снимая рекламные сюжеты. Валдис Браунс в душе романтик и убежденный оптимист. Таковы и его фотографические произведения. Он умеет находить по-на-

стоящему интересных людей и в самом хорошем смысле идеализировать их, показывать лучшие качества, выигрышные внешние данные, обаяние и красоту. Почти каждая его фотография — своеобразная новелла о судьбе человека, его заветных мечтаниях. Будто весенний пейзаж, латышский хутор, уходящая по песчаному берегу девушка или забавная жанровая сценка, портрет поэта, художника, умудренного старца. Значительное место в творчестве Браунса занимает съемка обнаженной натуры. Его акты безупречно целомудренны и романтически окрашены. В этом плане они отличаются от актов, допустим, Гунара Бинде, философских в своей метафоричности и где-то литературных. В то же время представлять Валдиса Браунса толь-

ко лишь романтиком — значило бы обеднить суть его фотографических поисков, ограничить их диапазон. Вспомним полную драматизма серию о самоотверженном труде медиков «Время жизни» или репортаж о соревнованиях пожарных, которые свидетельствуют о репортерских способностях фотохудожника, его таланта сериального «композиционера», умеющего мыслить монтажно. В последнее время Браунс тяготеет к философской фотографии. Он начал работу над циклом о многообразных проявлениях непростых человеческих характеров. И можно не сомневаться в том, что в основе будущих фотографий будут гуманизм и вера в человека.

А. АКИС,
президент Союза
фотохудожников Латвии

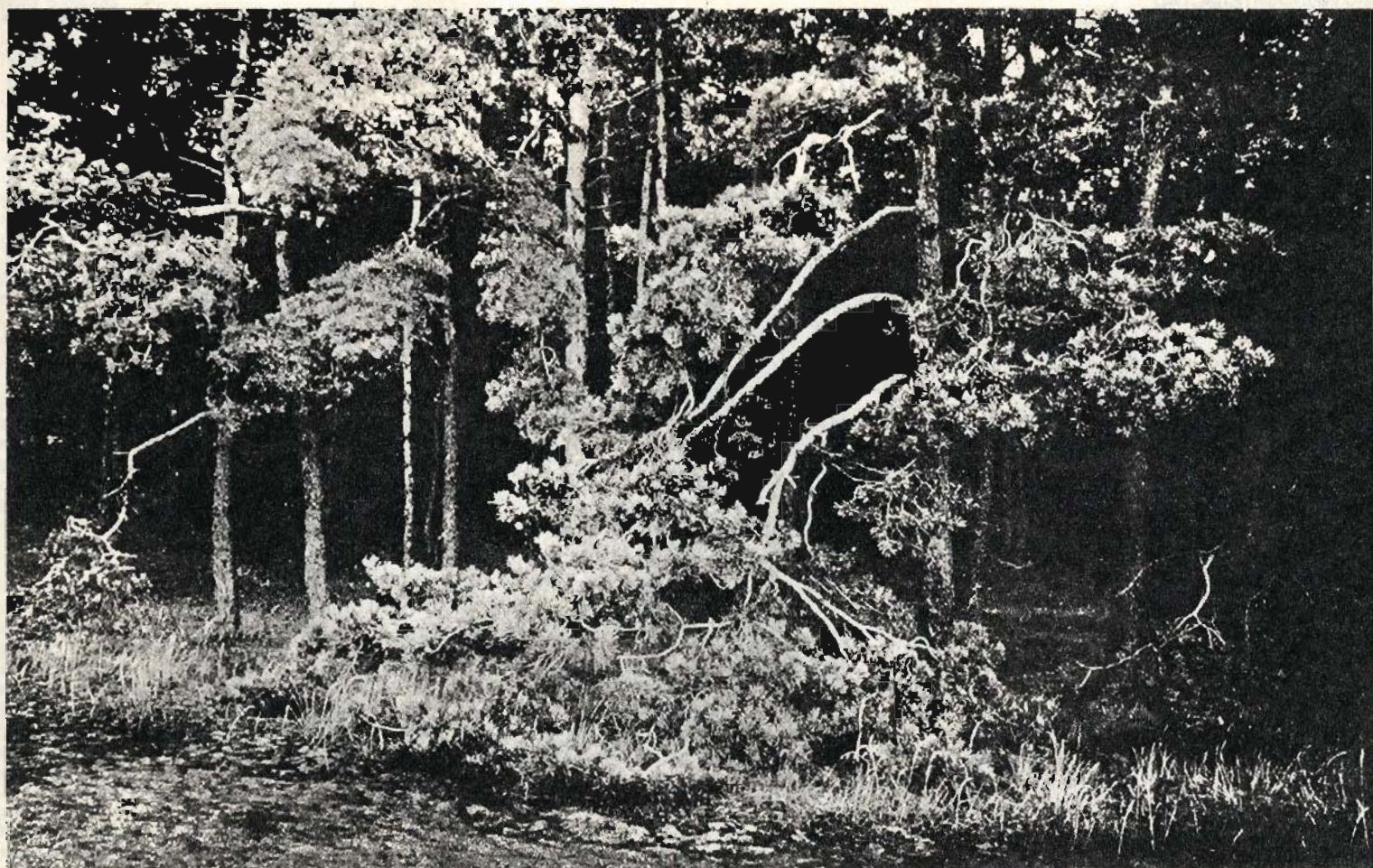




АКТ В ДЮНАХ



ДОЖДЬ СЧАСТЬЯ



НИДА

БЕСНА



ФОТОЮНИОР

ФОТОКОНКУРС «РОВЕСНИКИ, РОВЕСНИЦЫ»



ПАВЕЛ МАЗУРОВ, 16 ЛЕТ
(КЕМЕРОВО)
РОВЕСНИК

СВЕТЛАНА КОВАЛЕНКО, 13 ЛЕТ
(ПАВЛОДАР)
ОЛЯ

КАК ЭТО ДЕЛАЕТСЯ

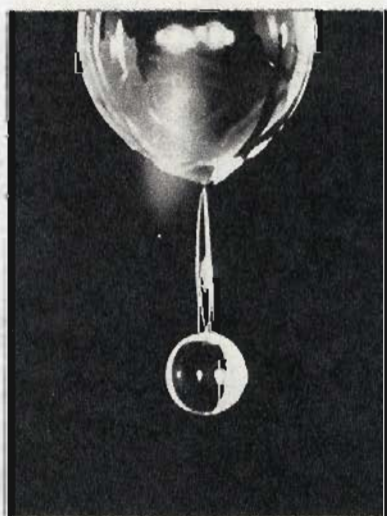
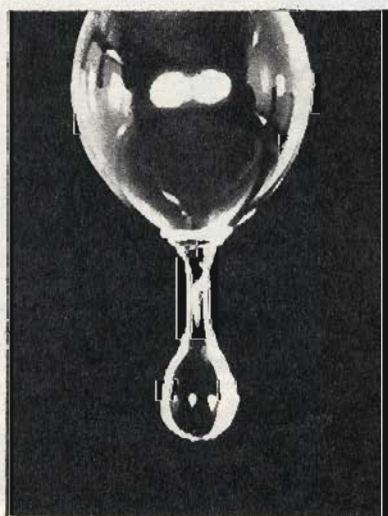
Приключения капельки

«Подписываюсь на ваш журнал уже три года и многому у него учусь. Хочу побольше узнать о том, как делаются сложные экспериментальные кадры, но боюсь, что мой фотоаппарат и увеличитель такого не «потянут...» — пишет нам 14-летний Надир Фаязов из

Коканда. Ему и другим ребятам, которых интересует подобная съемка, советуем почитать книги Б. Ф. Плужникова «Занимательная фотография» (М.: Искусство, 1967), «Особые приемы фотографии» (М.: Искусство, 1976) и опубликованную в «СФ» 1989, № 2 статью А. Доброславского «Скапель природы и искусства» о съемке быстротекущих процессов в научной и прикладной фотографии. Что же касается воспроизведения здесь «Приключений

капельки», то автор — А. Волков, руководитель школьного фотокружка из Ижевска, несмотря на использование простой техники, вполне справился с задачей. И хотя скоростная съемка быстротекущих процессов всегда сложна, но, как видно на этом примере, ее вполне можно осуществить и несложным методом. Вот что Волков рассказал о своей работе: — Хочу предложить вашему вниманию свои наблюдения за капельками, бегущи-

ми из водопроводного крана. Может, кого-нибудь вдохновят, как и меня, тапаческими формами. Техника элементарная — качество фона использован кусок замши. Снимал фот. аппаратом «Зенит-12С» объективом «МС Волна» с конвертером МС К-1. В качестве освещения применял фотовспышку с выдержкой числом 16. Фотопл. МЗ-3Л, выдержки 1/30 с, диафрагма 4. Съемка велась на расстоянии 30 см.



Фотомост Донецк — Бохум

Украинский Донецк и западногерманский Бохум — города-побратимы. Совместные проекты в области науки, культуры, обмен делегациями, выставками осуществляются не только взрослые, интерес друг к другу проявляют и дети. Один из примеров народной дипломатии — прошедшая в Донецке выставка работ юных фотолюбителей двух городов-побратимов «Мир для меня...».

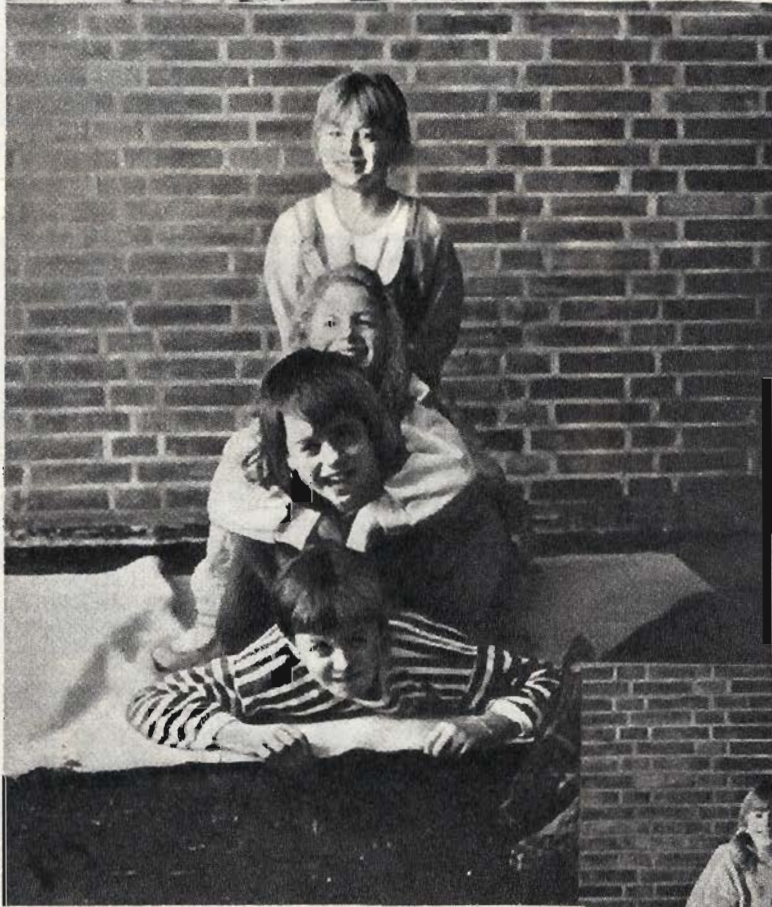
В нее вошли работы пяти молодежных фотоклубов Бохума и фотостудии «Мир» Донецкого областного Дворца пионеров им. Артема. Все юные авторы получили награды областного Комитета защиты мира. А зрители — их оказалось более шести тысяч — увидели совершенно оригинально построенную экспозицию, где впервые (надо отдать должное бохумцам — это их идея) можно было заглянуть в глаза самим авторам работ, чьи портреты подмонтированы к снимкам. И, пожалуй, это оказалось красноречивее, чем указание фамилии, имени, возраста снимавшего. Главный смысловой акцент сделан на подписи к снимку, каждый раз начинающейся одинаково: «Мир для меня — это...»

У западногерманских ребят за этими символическими словами следуют такие: «...когда маленькие ростки становятся высокими деревьями», «...когда штурмовики больше не летают по небу», «...когда пожилые люди спокойно разговаривают», «...мы с подругами смеемся», «...я под защитой бога», «...всем хватает на питание», «...звонят все колокола». У советских авторов — «...свобода творчества», «...один за всех и все за одного», «...ласковое море», «...когда мы заглядываем в страницы прошлого», «...когда друзья преподносят хлеб-соль», «...когда мама рядом».

Эта же совместная выставка скоро будет экспонироваться в Бохуме, а летом ребятам представится возможность познакомиться друг с другом очно.

Продолжением фотомоста Донецк — Бохум станет межреспубликанский конкурс-выставка детской фотографии «Мир — это...», который проводят в Донецке Фотографическая ассоциация СССР, областные Управление народного образования и Комитет защиты мира, фотостудия «Мир» Дворца пионеров. С 15 по 19 июня в нашем городе пройдет фестиваль детской фотографии, где примут участие студии-победительницы этого конкурса из нашей страны и из городов-побратимов Донецка за рубежом. Наверняка, здесь тема «Мир — это...» расцветет новыми красками, но об этом — в следующий раз.

С. ФЕДОРЕНКО,
руководитель фотостудии «Мир»,
Донецк



МИР ДЛЯ МЕНЯ — ЭТО КОГДА МЫ С ПОДРУГАМИ
СМЕЕМСЯ (БОХУМ)



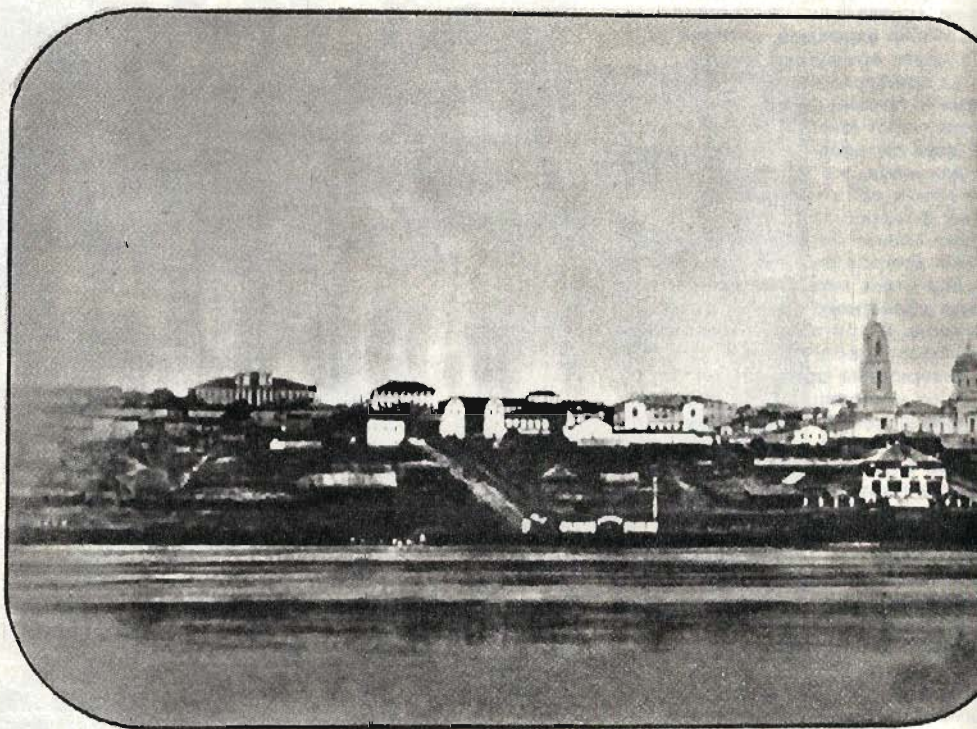
МИР ДЛЯ МЕНЯ — ЭТО КОГДА
ОДИН ЗА ВСЕХ И ВСЕ ЗА
ОДНОГО (ДОНЕЦК)



Светопись артиллерии подпоручика Муренко

Имя Антона Степановича Муренко (1837—1875) — первого фотолетописца Поволжья и Средней Азии, одного из зачинателей научной фотографии в России, — к удивлению специалистов, почти не упоминается в литературе по истории отечественной фотографии. Публикацией М. Хорева, рассказывающей о фактах из жизни и творчества незаслуженно забытого фотографа, мы пытаемся устранить эту несправедливость.

По документам Центрального государственного военно-исторического архива СССР в Москве, а также Центрального государственного исторического архива СССР и Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи в Ленинграде, Антон Степанович Муренко (в метрическом свидетельстве он — Антоний Стефанович; позднее, уже в армии, его фамилию тоже изменили, писали на русский лад — Муренков) родился в приходе села Богдановки Новгород-Северского уезда Черниговской губернии. Восемнадцати лет он был произведен в прапорщики и 11 июля 1855 года вступил на военную службу в шестнадцатую полевую артиллерийскую бригаду. Вместе с ней Муренко участвовал в Крымской войне, за что был награжден бронзовой медалью на Андреевской ленте. В 1856 году при военно-топографическом депо департамента генерального штаба военного министерства было учреждено фотографическое отделение. Оно стало заниматься копированием карт и планов с помощью фотографии. А. Муренко проявил к новому делу способности, и его приказом по генеральному штабу прикомандировали к фотографическому отделению для практического и теоретического изучения светописи под руководством капитана Н. Писаревского. Вскоре «за старания и несомненные успехи» прапорщик Муренко был произведен в подпоручики. Два года службы при военно-топографическом де-



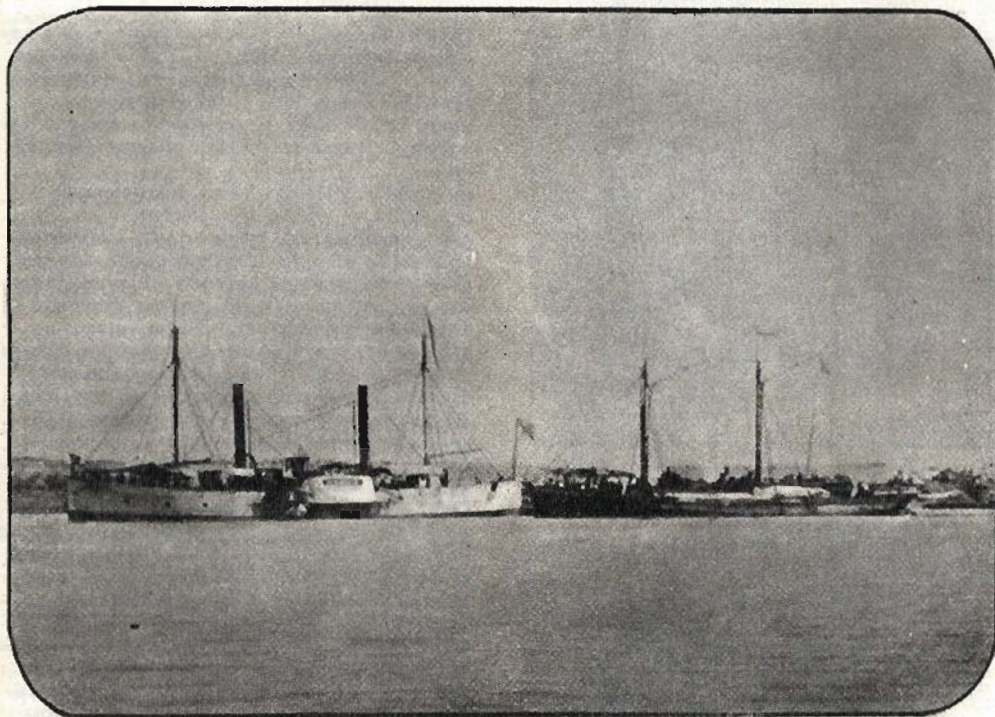
ОБЩИЙ ВИД ГОРОДА САРАТОВА С РЕКИ ВОЛГИ, 1860-е гг.



ЮЛАМЕЙКА (МАЛАЯ КИБИТКА)



ОБЛОЖКА ФОТОАЛЬБОМА «ОТ ОРЕНБУРГА ЧЕРЕЗ ХИВУ ДО БУХАРЫ», 1858 г. (ХРАНИТСЯ В ФОТОАРХИВЕ ЛЕНИНГРАДСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ИНСТИТУТА АРХЕОЛОГИИ АН СССР)



ПАРОХОД «ПЕРОВСКИЙ» И БАРЖА У СТЕН КИХВАДА
НА АМУ-ДАРЬЕ



ГРУППА ХИВИНЦЕВ



ИСЕКТ КУТЕБАРОВ, ЧИКЛИНСКОГО РОДА КИРГИЗ,
БАТЫР, ИЗВЕСТНЫЙ ВО ВСЕЙ ЗАУРАЛЬСКОЙ СТЕПИ

по сделали его фотопрофессионалом. Мокроколлодионной фотографии, вытеснившей из практики дагеротипный процесс, не исполнилось и пяти лет, а ее уже активно использовали не только картографы, но и военные дипломаты.

В 1858 году главе дипломатической миссии, отправлявшейся в Хиву и Бухару, полковнику Н. Игнатьеву потребовался «для документации виденного» специалист фотографии. Ему был рекомендован подпоручик А. Муренко. Фотографу были созданы прекрасные условия для съемки уникального альбома — «От Оренбурга через Хиву до Бухары. Светопись артиллерии подпоручика Муренко».

Мне довелось видеть этот альбом в собрании фотоархива Ленинградского отделения Института археологии Академии наук СССР. Он и сегодня оставляет неизгладимое впечатление. Папка, обтянутая кожей, размером 38×30 см, содержит 28 фотографий, наклеенных на отдельные листы тонкого картона. Фотографии в виде овалов, прямоугольников с закругленными углами, иногда с одной закругленной стороной обведены изящной темной рамкой. Они тонированы или слегка раскрашены акварельными красками.

Альбом сохранил нам портреты различных типов населения, виды кочевых жилищ, пейзажи, бытовые условия походной жизни самой военно-дипломатической миссии полковника Н. Игнатьева во время ее движения от Оренбурга до Бухары. Все это представляет несомненную научную и историческую ценность. Совет Русского географического общества присудил подпоручику за эту работу серебряную медаль.

Как выяснилось в дальнейшем, с этого альбома началось активное трехлетнее участие Муренко в научных экспедициях Русского географического общества по изучению Средней Азии.

В Военно-историческом музее артиллерии инженерных войск и войск связи хранится дело об увольнении поручика Муренко в бессрочный отпуск. В нем находится докладная записка поручика, объясняющая, какими обстоятельствами он вызван. Антон Степанович отправлялся в длительное путешествие с фотоаппаратом по просторам России с целью составления этнографических и видовых альбомов по заданию Русского географического общества. Принять участие в научных экспедициях фотографа просил сам председатель этого общества адмирал Ф. Литке.

После трех лет напряженной работы А. Муренко вышел в отставку. В 1861 году он открыл в Саратове собственное фотоателье. Был у него свой «фотографический балаган» и на Нижегородской ярмарке. Он снимал не только портреты, но и виды Нижнего Новгорода, Саратова, других городов Поволжья.

Нижний Новгород — «Карман России» — особенно привлекал А. Муренко. Здесь проходила ежегодно знаменитая Нижегородская ярмарка, где собирался цвет державы. Было что снимать. Позже он фотографировал виды Самары, Симбирска. Снимки волжских городов он объединял потом в альбомы.

А. Муренко был первым фотографом, кто целенаправленно стал запечатлевать Поволжье. Вслед за ним на съемку Волги начали приезжать М. Настюков, Ж. Рауль, Б. Барро, В. Каррик, Е. Вишняков, другие талантливые фотомастера.

В конце XIX века лучшими певцами Поволжья стали великие фотографы А. Карелин и М. Дмитриев, затмившие всех своих предшественников. А подготовил их творчество пионер фотолетописи Поволжья А. Муренко.

М. ХОРЕВ

Вячеслав Федай «Зениты» серии А с ФЗЛ-84

В «СФ» № 2 за 1989 год сообщалось об успешном окончании разработки ламельного фокального затвора для зеркальных фотокамер с электронным управлением. И вот в августе прошлого года появилась в продаже установочная партия фотокамер «Зенит-Ам» с этим затвором. Первая же пленка, отснятая этой камерой, убеждает в том, что она на порядок выше своей предшественницы, фотокамеры «Зенит-автомат» (см. «СФ», 1986, № 6). Основным ее недостатком была значительная вибрация, вызываемая работой механизмов зеркала, привода диафрагмы и затвора (уровень шума — 73 дБ). Это не позволяло получать качественные снимки при выдержках 1/60—1/30 с. Применение затвора ФЗЛ-84 и вновь разработанной конструкции механизма зеркала со специальным демпфирующим устройством (фото 7) снизило вибрации и уровень шума до 63 дБ (для сравнения: «Никон F-501AF» создает шум 59 дБ, «Пентакс МХ» — 65 дБ). Поэтому, несмотря на то, что оптико-технические характеристики указанных камер мало отличаются друг от друга, проведенные мероприятия позволяют «Зенитом-Ам» уверенно вести съемку с рук в диапазоне обрабатываемых выдержек 1/15—1/125 с без заметной «шевеленки» и риска испортить пленку. Государственные испытания фотокамеры «Зенит-Ам» еще раз подтвердили соответствие точностных характеристик затвора ФЗЛ-84 первому классу. Так погрешность при отработке выдержек «Х» (1/125 с) не превышает $\pm 0,25$ ступени, неравномерность выдержки по полю кадрового окна находится в пределах пяти процентов. Использование затвора ФЗЛ-84 также умень-



Расширило возможности «Зенита-Ам» и наличие выдержек «Х» (1/125 с) и «В» — руки, которые обрабатываются механическим способом при отключенной электронике. Таким образом камерой можно пользоваться и при отсутствии элементов питания.

Новинка в отечественном фотоаппаратостроении — устройство экспопампаты. Э-дает возможность производить съемку любого объекта с экспозицией, определенной по яркости другого объекта. Направив камеру на предмет замера экспозиции, слегка поджимают спусковую кнопку для включения светодиодной индикации. Далее следят за повышением яркости зеленого светодиода, информирующего о том, что ЭУ «запомнило» величину экспозиции. Затем, удерживая кнопку в этом положении, направляют камеру на объект съемки и жимают кнопку до срабатывания затвора. Отбор света для ЭУ по системе ТТЛ осуществляется двумя светоприемниками, расположенными за окулярной гранью пентапризмы. Такая схема расположения светоприемников ЭУ не уменьшает яркости изображения на фокусирующем экране, обеспечивая частично-интегральный за-света (рис. 2) с преимуществом в центральной части кадра до 60%. Конструкция доискателя отличается от визира камер «Зенит-автомат» отсутствием встроенной заслонки, перекрывающей доступ света через окуляр на светоприемники ЭУ, которая заменена отдельной крышкой, входящей в комплект камеры. Экспонетрическое устройство подбирает по суммарной яркости объекта съемки значение выдержки, обеспечивающее оптимальное эксп-

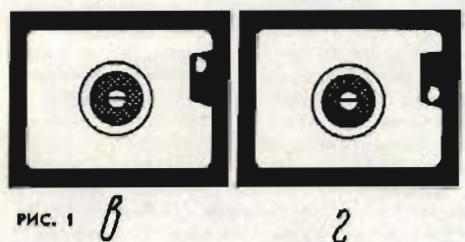
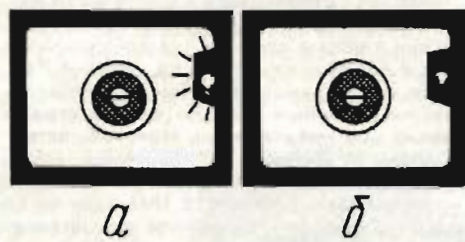


рис. 1

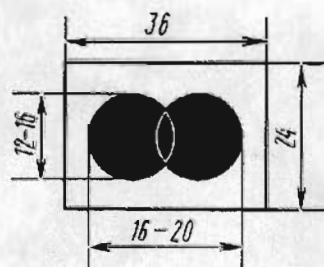


рис. 2

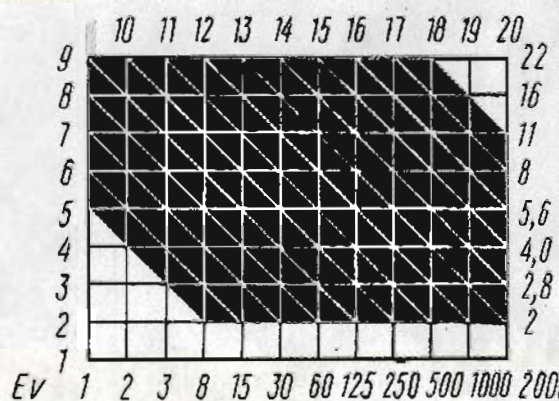


рис. 3

шило усилие, необходимое для взвода затвора, механизмов зеркала и привода диафрагмы почти в два раза, что сразу ощущается при перемещении рычага взвода. При разработке устранены недостатки в конструкции байонетного присоединения типа «К». Теперь на камеру можно устанавливать объектив зарубежного производства, не боясь сломать поводок механизма взвода значений диафрагмы в ЭУ камеры, а зенитовский «Гелиос» «без приключений» устанавливается на «Асахи Пентакс». В «Зените-Ам» изменено устройство индикации обрабатываемых выдержек. В случае предполагаемой отработки выдержки короче 1/1000 с на табло фокусирующего

экрана светится красный верхний сигнал ▲ (рис. 1а), когда света недостаточно, для отработки экспозиции включается нижний красный сигнал ▲ (рис. 1г). Постоянное свечение среднего зеленого светодиода ● (рис. 1б) свидетельствует об отработке выдержки в пределах 1/30—1/1000 с. Если этот светодиод мигает (рис. 1а), выдержка будет между 1/30 и 1 с. Учтено предложение «СФ» по устройству выносного питания для обеспечения работоспособности камеры в условиях низких температур. В комплект входит контейнер (фото 1) на четыре элемента типа А-316 и кабель со специальным штепсельным разъемом для соединения с розеткой камеры.

рование пленки, в пределах зоны экспозиционных чисел 5—18 EV (при относительном отверстии объектива 1:2 и чувствительности пленки 100 ГОСТ/ISO), которая показана на затемненной части диаграммы (рис. 3). В пределах этой зоны погрешность экспозиции не превышает $\pm 0,8$ ступени, что соответствует техническим условиям для фотокамер этого класса. Следует иметь в виду, что съемка объектов, яркость которых выходит за пределы зоны действия ЭУ (рис. 3), не дает удовлетворительных результатов, при этом индикаторы сигнализируют ▲.

Автоматическая отработка выдержки выполняется в диапазоне от 1 до 1/1000 с.

зависимости от предварительно установленных значений диафрагмы и светочувствительности фотопленки, которые вводятся в ЭУ камеры. Ввод чувствительности может производиться в пределах 25—1600 ГОСТ/ISO, через одну треть ступени. Предусмотрена возможность внесения поправок экспозиции в ЭУ в пределах ± 2 ступени для средних значений светочувствительности пленки. Погрешность завода поправок не превышает $\pm 0,3$ ступени. При крайних значениях светочувствительности пленок максимально возможные поправки следующие: 1600 ГОСТ — +2 ст, 800 ГОСТ — минус 1 и +2 ст, 50 ГОСТ — +1 и минус 2 ст, 25 ГОСТ — минус 2 ступени.

Питание камеры осуществляется от 4-х элементов типа РЦ-53 (РХ-28), которые размещаются в пенале (фото 2). Для обеспечения надежного контакта между отдельными элементами укладываются специальные монтажные шайбы. Максимально потребляемый ток составляет 30—35 мА. Электроника сохраняет работоспособность при напряжении источника тока от 4,1 до 6 В. Интервал рабочих температур составляет от -15 до +45°С. Нижний предел зависит от типа источника тока и его температурного интервала работы. Практическая съемка с применением блока автономного питания подтвердила возможность работы камеры в автоматическом режиме на морозе до -25°С. С отключенной электроники камера «не замерзла» и при температуре до -30°С, надежно отработав выдержку «Х» (1/125). Камера поступает в продажу с объективом «МС Гелиос-44К-4» 2/58, но была бы предпочтительнее комплектация другим объективом с более высокими оптическими характеристиками. Суммарный коэффициент светорассеивания: объектив + камера составляет 2,4—2,8% при нормативе 3%. С «Зенитом-Ам» можно использовать через переходное кольцо К/42 все объективы с присоединительной резьбой М42Х1 и рабочим отрезком 45,5 мм. При этом происходит переключение ЭУ в режим работы измерения «при рабочей диафрагме». ЭУ настроено для работы с объективами с присоединительным байонетом типа «К», которые имеют механизм передачи значений диафрагмы в ЭУ. Поэтому для получения оптимальных результатов с другими объективами необходим завод экспозиционных поправок при помощи диска коррекции. Величина коррекции определяется экспериментальным путем.

Габариты «Зенита-Ам» без футляра, с объективом без передней крышки — 139×95×95. Масса без футляра и источника тока — 0,75 кг, без объектива — 0,51 кг. Завод-изготовитель комплектует камеру оригинальной сумкой-футляром, блоком автономного питания, задней крышкой на объектив, крышкой-заглушкой камеры, широким фирменным нашейным ремнем «Зенит», а также переходным кольцом К/42. Впервые в стране на фотокамеру установлен гарантийный срок — 36 месяцев. В настоящее время (февраль 1990 г.) камера продается по цене 480 рублей. К сожалению, эта камера имеет не только положительные стороны, но и недостатки. Так фокусировочный экран пока располагается линзой Френеля к пентапризме (см. «СФ», 1987, № 6). Узел установки чувствительности пленки остался таким же, как в «Зените-автомате». Положение зеркала в рабочем положении определяется резиновым диском, который от ударов возвращающегося зеркала уплотняется, что заставляет периодически производить его подъюстировку. При съемке в перчатках появляются затруднения при спуске затвора. Думается, необходимо поднять спусковую кнопку или выполнить углубление в головке установки механизма работы. Несмотря на то, что конструкция «Зенита-Ам» со-



ФОТО 1. КОНТЕЙНЕР ДЛЯ ИСТОЧНИКОВ ПИТАНИЯ



ФОТО 2. РАЗМЕЩЕНИЕ ИСТОЧНИКОВ ТОКА В ПЕНАЛЕ



ФОТО 3. КАМЕРА СО СТОРОНЫ БЛОКА ПИТАНИЯ

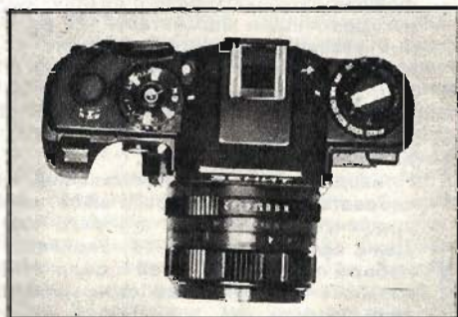


ФОТО 4. КАМЕРА «ЗЕНИТ-Ам», ВИД С ВЕРХУ

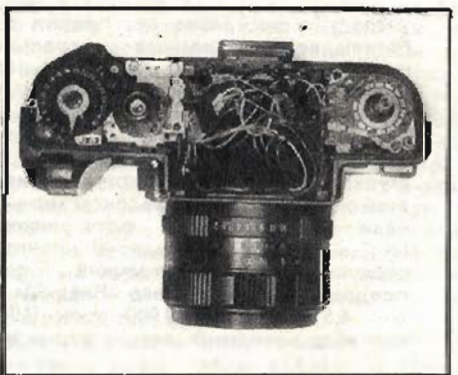


ФОТО 5. КАМЕРА БЕЗ ВЕРХНЕЙ КРЫШКИ

отвечает зарубежным аналогам, выпускавшимся в конце 70-х годов (например «Рико ХР-6»), появление этой камеры — несомненный успех КМЗ. Об этом свидетельствует и тот факт, что «Зенит-Ам» прошел Государственные испытания с первого предъявления и был рекомендован к серийному производству в январе прошлого года.

Как показывает практика, разработка новой модели фотокамеры происходит не ранее чем через три-пять лет после начала производства предыдущей. Поэтому появление фотокамеры «Зенит-Ам» можно назвать сенсацией. В канун нового, 1990 года, на КМЗ были собраны первые 10 экземпляров этих камер. Они были еще не отлажены, не устранены шероховатости их конструкции, впереди были Государственные испытания, но что поразило — «Зенит-Ам» работал, им можно было снимать, и при этом он не ломался.

Итак, «Зенит-Ам» (фото 3). Первое, что бросается в глаза, это современный дизайн. Взяв камеру в руки, не хочется ее отпустить. Форма корпуса несомненно будет способствовать получению многих отличных снимков. Теперь о конструкции. «Зенит-Ам» представляет собой малоформатную «зеркалку» с двумя режимами работы: автоматическим (приоритет диафрагмы) и полуавтоматическим со свободным выбором диафрагмы или дискретных значений выдержек от 1 до 1/2000 с, отработку которых обеспечивает затвор ФЗЛ-84. В автоматическом режиме отработывается выдержка в зависимости от заранее установленных значений диафрагмы и светочувствительности пленки. В этом режиме камера работает по всем техническим параметрам, как «Зенит-Ам». В полуавтоматическом режиме выдержка и диафрагма выбирается в зависимости от замысла фотографа, можно задать определенную выдержку, а экспозицию определить изменением величины диафрагмы, или наоборот. Индикация экспозиции производится на табло, находящемся в поле зрения фокусировочного экрана, по трем светодиодам: ∇ (красный) — «света много», Δ (красный) — «света мало», $\bullet$ (зеленый) — правильная экспозиция. Точность определения экспозиции 1/3 ступени. Выдержки устанавливаются кольцом со шкалой, оцифрованной значениями стандартного ряда от 1 до 2000, переход на автоматический режим производится этим же кольцом установкой на индекс «А», находящийся между цифрой «2000» и «В». Над кольцом выдержек находится головка для ввода значений чувствительности пленки (25—1600 ед. ГОСТа) и коррекции экспозиции в автоматическом режиме в пределах ± 2 EV. При помощи барабаника включается соответствующий режим работы камер: «Е» — автоматический и полуавтоматический режимы, «В» — механическая выдержка «от руки», «Х» — механическая выдержка 1/125 с для съемок с подключением ИФО. Кроме того, с ИФО можно вести съемку на выдержках от 1 до 1/125 с. Камера имеет механизм отключения перемотки пленки для съемки с повторной экспозицией. Декоративная заглушка на передней панели закрывает штепсельный разъем подключения автономного питания. «Штатные» элементы питания (РЦ-53 — 4 штуки) размещаются в отдельном контейнере, который удачно размещен в эргономическом выступе облицовочной панели. Этой панелью закрывается передняя часть металлического корпуса камеры (фото 8). Он выполнен единой деталью, литьем под давлением из алюминиевого сплава, представляя собой цельный каркас для монтажа всех механизмов и узлов камеры. Задняя крышка, а также верхний, нижний щитки и передняя декоративная панель (фото 9) изготовлены из специальных ударопрочных марок пластмасс. Неожиданно

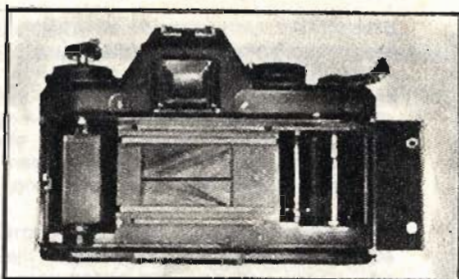


ФОТО 6. ЗАТВОР КАМЕРЫ В ПРОЦЕССЕ ВЗВОДА

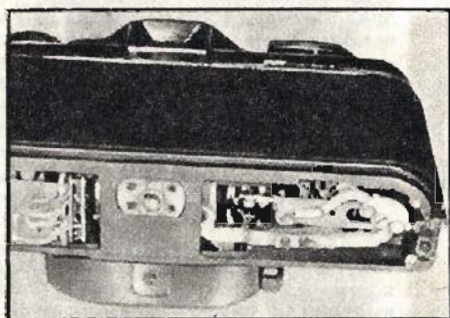
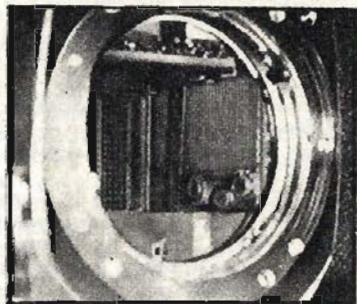


ФОТО 7. МЕХАНИЗМ ДЕМПФИРОВАНИЯ ЗЕРКАЛА КАМЕР «Ам» И «Ап»



ФОТО 8. КОРПУС КАМЕРЫ БЕЗ ПЕРЕДНЕЙ ОБЛИЦОВОЧНОЙ ПАНЕЛИ



ФОТО 9. ПЕРЕДНЯЯ ОБЛИЦОВОЧНАЯ ПАНЕЛЬ ИЗ ПЛАСТМАССЫ

ФОТО 10. КОНТЕЙНЕР ПИТАНИЯ КАМЕРЫ «Ап»

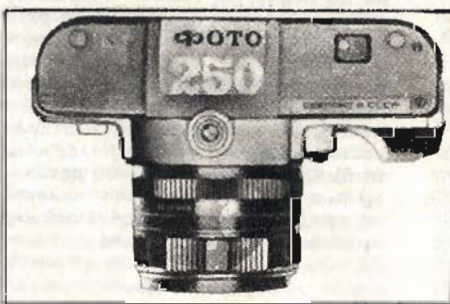


ФОТО 11. ВИД СНИЗУ

решен вопрос устройства кармана для различных памятных вкладок на нижнем щитке (фото 11). Остальные оптико-технические характеристики соответствуют «Зениту-Ам». Для «Зенита-Ап» ведется разработка нового штатного объектива, который будет иметь более высокие оптические характеристики и меньшие массу и габариты, чем «МС Гелиос-44К-4».

Первые впечатления от работы с этой камерой подтверждают ее широкие возможности для выполнения любых творческих замыслов фотолюбителей и даже профессионалов. На заводе предполагают, что ресурс камеры может быть доведен до уровня 35—40 тысяч срабатываний. Камере предстоит пройти целый ряд всевозможных приемочных испытаний, прежде чем она будет рекомендована для серийного производства, поэтому, мне кажется, будет уместным сделать несколько замечаний. Следовало бы усилить механическую прочность узла установки выдержек и ввода чувствительности пленки; оцифровку шкал, особенно ввода чувствительности пленки и коррекции экспозиции, выполнить более крупным шрифтом и яркими красками; места на задней крышке и облицовочной передней панели, за которыми держат камеру, выполнить с насечкой или шероховатой, исключив, таким образом, проскальзывание пальцев при работе с камерой. Было бы целесообразным также переработать пластмассовую накладку рычага взвода, придав ей более крупную эргономическую форму (по типу «Никона», «Кэнона» или, наконец, «Киево-19»). Место расположения розетки для подключения блока автономного питания представляется не совсем удобным. Если не удастся найти другое место для розетки, то необходимо присоединительный разъем выполнить угловым, чтобы исключить неудобства в работе от присоединенного кабеля. Необходимо несколько облегчить извлечение контейнера элементов питания из его гнезда, а для улучшения условий фокусировки, особенно телеобъективами, — уменьшить зернистость матовой поверхности фокусирующего экрана, а также «убрать» кольца линзы Френеля под матовую поверхность. Кроме того, было бы хорошо иметь 2—3 сменных фокусирующих экрана с различными фокусируемыми элементами для выполнения различных фоторабот. Такой класса камера, конечно же, должна иметь в поле зрения визира информацию о значениях экспозиционных параметров, готовности к работе ИФО и т. п. Но это уже, видимо, дальнейшие разработки...

Приходится еще раз, к сожалению, констатировать, что КМЗ разрабатывает не фотоаппаратную систему, а только камеру. Даже самая совершенная «зеркалка» без набора принадлежностей и сменной оптики не может проявить все свои технические возможности.

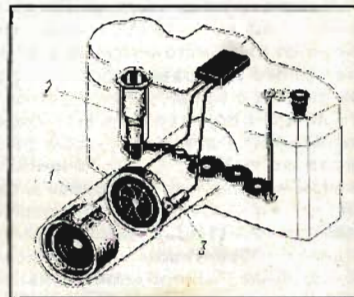
Где купить «Киев-90»?

Вот уже несколько лет подряд фотолюбители, воодушевленные ежегодными обещаниями ПО «Завод Арсенал», осаждают прилавки фотомагазинов с надеждой приобрести долгожданный «Киев-90». Но на все вопросы покупатель получает однозначный ответ: «Завод Арсенал» не приступил пока к серийному производству этой камеры. Что парадоксально — в журнале «Чехословацкая фотография», 1990, № 2 в разделе объявлений прочитали мы следующее: чехословацкий фотограф предлагает купить у него «Киев-90» форматом 4,5х6 см за 10 000 крон (1000 рублей). Как говорится, комментариев излишни.

Фототехнический калейдоскоп

Ультразвуковой мотор

Моторные приводы, работающие в ультразвуковом диапазоне, появились недавно в зарубежных конструкциях фотоаппаратов объективов. Ежемесячный токский журнал «Японская камера» (Торговые новости) [JCTN] в своей краткой информации приоткрывает завесу, интригующую фотографов по этим нововведениям японских камер последних моделей.



Ультразвуковые моторы применяются в фототехнике трех типов. Первый — LUM, линейный (внутренний) тип ультразвукового мотора 1 (см. рисунок), наименьший по габаритам из всех аналогичных типов приводов, используемых в фотокамерах. Применяется для фокусировки в АФ-объективах. Фокусирование объектива от наименьшей дистанции до бесконечности осуществляется (при применении этого мотора) приблизительно за 0,1 с. Быстрее, чем когда-либо, для ОПФ с $f' = 35$ —105 мм, использующих обычно для перемещения передних элементов при фокусировке моторный привод.

Второй — SUM, цилиндрический тип мотора 2. Этот мотор большой мощности на валу. Он может непосредственно приводить в движение приемную катушку пленки камеры без понижающего редуктора и его мощность в 100 р больше, чем двигателей постоянного тока — идеальных для протяжки пленки.

И, наконец, третий тип — профессиональный (PUM) 3 с возможностью сверхмалых перемещений (с шагом в один микрон). Мотор прост в изготовлении и имеет размеры диаметром лишь 3 и длиной 13 мм. Он применяется для управления раскрытием отверстия диафрагмы объектива.

Тонирование фотоотпечатков

Каждый фотограф стремится к совершенствованию своего мастерства. Один уделяет особое внимание технике съемки, другой — обработке негативной пленки, третий колдует над процессом фотопечати... Однако для некоторых фотохудожников творческий процесс на этом не заканчивается: тонируя черно-белые отпечатки в различные цвета, они тем самым усиливают впечатление от снимка, придавая ему новый эмоциональный акцент, подчеркивая стремительность движения, или, наоборот, состояние безмятежного покоя. При этом используется подбор одной или нескольких тоналностей, строго соответствующих сюжету и фактуре кадра. Различные методы тонирования дают сегодня возможность в широком диапазоне управлять цветовым тоном, варьировать перепадами света и тени на снимке. На юбилейной фотовыставке в Манеже более 30 современных авторов (Р. Дихавичюс, А. Паламарь, Ю. Шпагин, В. Бурляев, Р. Лиелбрехдс, А. Якубович, В. Иванко и другие) демонстрировали тонированные фотоработы, привлекавшие оригинальностью цветового решения внимание зрителей. Предлагаем читателям ознакомиться с некоторыми способами получения тонированных отпечатков*.

Многие старинные фотографии имеют окрашенные, чаще всего коричневые изображения. Это объясняется не сроком их хранения, а своеобразной данью моде того времени, критериям эстетического восприятия и технологией изготовления фотобумаги. В конце XIX и начале XX века изготавливалась альбуминная бумага, одна из поверхностей которой поливалась раствором альбумина (яичного белка), содержащего растворимые хлориды и лимоннокислые соли. Затем бумага очущалась в растворе азотнокислого серебра. После ее длительного экспонирования на свету и фиксации получали красновато-коричневое слабое изображение, которое легко окислялось под действием света и воздуха. Исправить это удавалось с помощью осаждения на фотоизображение металлического золота, погрузив отпечаток перед фиксированием в раствор хлорного золота. Золото, осаждавшееся на серебряном изображении, усиливало и изменяло окраску в пурпурную или в глубокую синевато-пурпурную, почти черную. После фиксации получалось устойчивое изображение, значительной частью состоящее из металлического золота. Подобный способ тонирования применялся до тех пор, пока бумаги с прямым почернением не были вытеснены фотобумагами с проявлением.

Тонирование — это процесс, с помощью которого черный или серый цвет отпечатка изменяется в результате превращения серебра изображения в окрашенные химические соединения серебра или красители. Для изменения окраски проявленного фото-

тоизображения используют обычно три способа. Первый из них — серебро проявленного изображения превращают в сернистое серебро или в его аналоги — селенистое или теллуристовое серебро, которое имеет коричневую или пурпурную окраску, значительно более теплую, чем окраска исходного серебряного почернения.

При втором способе серебро изображения заменяют соединением золота, олова, меди, никеля или другого металла. Третий способ состоит в том, что серебро изображения полностью или частично заменяют красителем, придающим изображению характерную окраску. При тонировании серой плотность черно-белых отпечатков уменьшается, в при тонировании ртутью, медью, санином, наоборот, — усиливается. Цвет изображения, получаемый при любом процессе тонирования металлами, зависит от степени дисперсности серебра изображения, которая, в свою очередь, зависит от свойств эмульсионного слоя фотоматериала и условий его проявления. Чем меньше средний размер серебряных зерен, составляющих изображение, тем больше разнообразие цветов, которое можно получить в процессе тонирования металлами и серой.

Общие практические советы по тонированию: матовые и полуматовые бумаги тонируются легче и с лучшим качеством; отпечатки перед тонированием должны быть тщательно отфиксированы и промыты в проточной воде; сухие отпечатки перед тонированием размачивают в воде (5—10 мин), а в некоторых случаях и дополнительно задубливают в растворах квасцов; для приготовления растворов используют дистиллированную или кипяченую воду.

Тонирование серой — это наиболее широко применяемый сегодня способ тонирования фотоотпечатков. Тонированное серой изображение состоит из сернистого серебра, причем получаемый цвет изображения может изменяться от пурпурно-коричневого до желтовато-коричневого. Изображение сначала отбеливают на свету в растворе, содержащем окислитель (железосинеродистый калий, бихромат калия, перманганат калия, персульфат, хлорную ртуть или медь) и водорастворимую галогидную соль (калий бромистый, натрий хлористый). В отбеливателе металлическое серебро черного изображения превращается в галогенид серебра белого или молочно-желтого цветов. Процесс отбеливания ведут при визуальном контроле при температуре 18—20°С до полного уничтожения черной окраски в течение 3—7 мин. Составы наиболее часто употребляемых отбеливающих растворов приведены в таблице 1. Все химические вещества растворяются в указанной последовательности в 600—700 мл подогретой до 35—40°С воды и после полного растворения объем раствора доводится холодной водой до 1 л. После отбеливания в растворах «Орво-500» или «501» отпечаток тщательно промывают в проточной воде не менее 10 мин и обрабатывают в 1%-ном растворе сернистого натрия, имеющего неприятный запах сероводорода. Окраска заканчивается за 1—1,5 мин, после чего отпечаток полчася промывают.

Для получения более насыщенного коричневого цвета после обработки сернистым натрием (1—10 мин) отпечаток погружают на несколько минут в отбеливающий раствор, состоящий из двух частей:

Часть А

Железосинеродистый калий	100 г
Бромистый калий	150 г
Вода	до 1 л

Часть Б

Хлористая ртуть	12 г
Бромистый калий	12 г
Вода	до 500 мл

В зависимости от соотношения частей А : Б : вода (от 40 : 0 : 480 до 30 : 90 : 480) можно при повторной обработке сернистым натрием получить окраску от нормальной сепии до черно-коричневой. После отбеливания в этом растворе отпечатки промывают и переносят в 1%-ный раствор соляной кислоты (3 мин), вновь промывают и осерничают в 5%-ном растворе сернистого натрия. Если тон или качество изображения, тонированного серой, окажутся неудовлетворительными, то его можно отбелить раствором № 1 и проявить любым проявителем для восстановления первоначального тона отпечатка. При необходимости этот отпечаток можно подвергнуть неоднократному тонированию.

Аналогом серы является селен, многие соединения которого подобны соответствующим соединениям серы. Например, селеносульфат и селеносульфид также являются тонирующими веществами, превращающими серебро в селенид серебра, дающий темно-коричневые изображения, отличающиеся очень хорошей сохраняемостью.

Тонирование тиомочевинной является более безвредным, чем сернистым натрием. Однако этот способ тонирования не дает возможности получать глубокие темно-коричневые тона на изображении. Для тонирования тиомочевинной предлагается раствор «Орво-525»:

Тиомочевина	5 г
Бромистый калий	40 г
Едкий натр	15 г
Вода	до 1 л

Отпечаток предварительно обрабатывают в течение 2 мин в 2%-ном растворе уксусной кислоты, ополаскивают, отбеливают в отбеливателе «Орво-500», промывают (10 мин) в проточной воде и тонируют (30—60 с, 18—25°С) в «Орво-525». После тонирования отпечатки промывают в проточной воде не менее 30 мин.

Коричневый тон изображения на фотографиях можно получить и без вирирования, применяя специальные фотобумаги, например «Бромпортрет», «Самшит» и другие. В этом случае коричневый цвет изображения достигается за счет формирования его из более мелких частиц проявленного серебра. Варьируя специальным образом процесс обработки и состав светочувствительного слоя, можно получить почти всю гамму цветов, определяемую размером составляющих изображение частиц проявленного серебра.

Тонирование металлами. Тонирование медью позволяет получать широкую гамму коричневых и красно-коричневых оттенков изображения. При этом, однако, возможно небольшое окрашивание светов. Для получения отпечатков красно-коричневого цвета применяют раствор следующего состава:

Лимонно-кислый калий трехзамещенный	87,5 г
--	--------

* Предыдущие публикации «СФ» по этой теме: прокрашивание тонирования — 1957, № 6; тонирование селеном — 1957, № 9 и 1961, № 4; тонирование в процессе проявления — 1971, № 10; золотисто-оранжевый тон — 1958, № 1; коричневый тон — 1958, № 2; красно-коричневый тон — 1958, № 3 и 1966, № 2; красно-фиолетовый тон — 1963, № 9; синий тон — 1958, № 3 и 1963, № 9; тонирование солями меди — 1961, № 4; и 1962, № 1; зеленый тон — 1975, № 9; тонирование цветных технических диапозитивов — 1987, № 10 и 1988, № 6.

Серниокислая медь кристал. 6,7 г
Железосинеродистый калий 5,9 г
Вода до 1 л

Время обработки при 20° от 15—30 с (красно-коричневый) до 20 мин (карминный). Отпечаток окончательно промывают (5 мин) в стоячей воде, покачивая кювету или вращая спираль бабка. В данном растворе тонируют только плотные фотоснимки.

Красно-фиолетовый цвет можно получить обработкой отпечатков в следующем растворе (появившийся осадок удаляют прибавлением 50 капель аммиака):

Щавелевокислый натрий 50 г
Серниокислая медь кристал. 5 г
Железосинеродистый калий 4 г
Углекислый калий 4 г
Вода до 1 л

Время обработки от 7 до 15 мин при 20°. Промывают до полного исчезновения окраски светлых мест изображения. Раствор применяют для тонирования сильно переэкспонированных снимков. Если после обработки в этом выраже фотоматериал отфиксировать в 25%-ном растворе тиосульфата натрия (5 мин), промыть (5 мин) в проточной воде, а затем обработать (18 мин, 22° С) в растворе состава:

ц-бензоинооксим 2 г
Едкое кали 8 г
Этиловый спирт (96%-ный раствор) 150 мл
Формальдегид (40%-ный раствор) 30 мл
Вода до 1 л,

то изображение после промывки (15 мин) примет зеленую окраску.

Зеленый цвет получается также при обработке недоэкспонированного серебряного изображения в течение 4—5 мин в отбеливающем растворе состава:

Азотнокислый свинец 17 г
Железосинеродистый калий 10 г
Азотная кислота (10%-ный раствор) 10 мл
Вода до 1 л

Далее изображение промывают (20—25 мин) и обрабатывают в течение 3 мин в растворе:

Железоаммиачные квасцы 10 г
Двухромовокислый калий 5 г
Бромистый калий 5 г
Вода до 1 л

После окрашивания отпечаток промывают 5 мин. Появившийся желтый налет снимают в течение нескольких минут в растворе:

Вода 1 л
Азотная кислота (10%-ный раствор) 50 мл

Синий цвет можно получить, применяя раствор следующего состава:

Железосинеродистый калий 4,0 г
Лимонноаммиачное железо зеленое 4,5 г
Винная кислота 1,5 г
Вода до 1 л

Время обработки — 3—6 мин (20° С). Окончательная промывка — 10—15 мин. Для тонирования используют недоэкспонированные отпечатки.

Тон изображения, концентрация вещества и продолжительность операции тонирования зависят от вида обрабатываемого материала и подбираются в каждом конкретном случае.

Для получения фиолетового изображения вместо обработки в растворе пирисульфата калия проводят тонирование (8 мин, 20° С) в следующем растворе:

N₁N¹-дифенилдитиооксамид 8 г
Едкий натр 16 г
Сода безв. 3 г
Вода до 1 л

Желтый цвет изображения можно получить, отбеливая его (12—15 мин, 20—25° С) в нижеприведенном растворе:

Железосинеродистый калий 15 г
Лимоннокислый натрий 88 г
Хлористый никель 16 г
Вода до 1 л

После промывки (5 мин) в проточной воде отпечаток фиксируют (5 мин) в 25%-ном растворе тиосульфата натрия, подвергая промежуточному окрашиванию (20 мин, 20° С) в растворе состава:

Рубеановодородная кислота 1,2 г
Едкое кали 13 г
Вода до 1 л

и после промывания в проточной воде (1 мин) окончательно окрашивают (2—3 мин, 20° С), используя раствор состава:

Двухромовокислый калий 11 г
Хлористый натрий 11 г
Серная кислота (98%-ная) 55 мл
Вода до 1 л

ле окрашивания отпечаток тщательно промывают. Для получения чистых цветов красителя изображение из йодида серебра удаляют в фиксаже. При цветном проявлении окрашивание изображения основано на взаимодействии продуктов окисления проявляющего вещества с водорастворимыми компонентами (диффундирующими с образованием нерастворимых красителей). После образования красителя серебро изображения переводят в галогенид отбеливателями № 4 и 5 (таблица 1), применяя для обработки цветных пленок, а затем удаляют при фиксировании. Если плотное цветное изображение недостаточно, после отбеливания снимок еще раз проявляют в цветном проявителе (таблица). После фиксирования в слое остается изображение из красителя. Для окрашивания в синий тон применяют α-нафтол, в желтый — ацетоацетанид и ацетокислотный нафталид, в красный — фенил-метил-пирозолон и пара-нитрофенил-3-метил-5-пирозолон. Время обработки в этих проявителях

ТАБЛИЦА

Состав отбеливающих растворов	Название отбеливающих растворов и количество веществ в них					
	«Орао-500»	«Орао-501»	№ 1	№ 2	№ 3	№ 4
Железная соль (III) трилона Б, г	—	—	—	—	—	40
Железосинеродистый калий, г	60	50	—	100	—	—
Серниокислая медь, г	—	—	—	—	88	—
Бромистый калий, г	4	10	—	—	—	80
Йодистый калий, г	—	—	—	10—25	—	—
Соляная кислота (10%-ный раствор), мл	—	—	250	—	—	—
Фосфорнокислый калий, однозамещенный, г	—	—	—	—	—	5,8
Фосфорнокислый натрий, двухзамещенный, г	—	—	—	—	—	4,8
Лимоннокислый калий, г	—	—	—	—	60	—
Уксусная кислота, ледяная, мл	—	—	—	—	30	—
Роданжистый аммоний, г	—	—	—	—	28	—
Марганцовокислый калий (5%-ный раствор), мл	—	—	—	—	—	—
Вода — до 1 л	1	1	15	1	1	1

ТАБЛИЦА

Составы растворов и наименование веществ	Количество веществ в граммах в проценталах для получения тонов:				
	синего		красного (пурпурного)	желтого	нейтрально-серого
	с ЦПВ-1	с ЦПВ-2			
Раствор А	1,2	1,5	1,2	1,2	1,2
Гидроксиды	5,0	—	5,0	5,0	5,0
ЦПВ-1	—	9,0	—	—	—
ЦПВ-2	—	до 500 мл	—	—	—
Вода	75,0	75,0	75,0	75,0	75,0
Раствор В	0,2	0,2	0,2	0,2	0,2
Калий углекислый	10,0	2,0	10,0	10,0	10,0
Фенидон	—	2,0	—	—	—
Сульфат натрия	—	до 500 мл	—	—	—
Базовый	2,0	—	—	—	—
α-нафтол	—	—	—	—	—
Вода	2,0	—	—	2,0	0,15
Раствор С	—	—	—	—	0,50
α-нафтол	—	—	—	—	—
Ацетоацетанид	—	—	—	—	—
Фенилметил	—	—	2,0	—	0,50
пирозолон	—	до 50 мл	—	—	—
Спирт этиловый	—	—	—	—	—
Едкий натр (30%-ный раствор), мл	10	—	10	10	10

Примечание: перед употреблением раствор В вливают в раствор А, затем добавляют раствор С

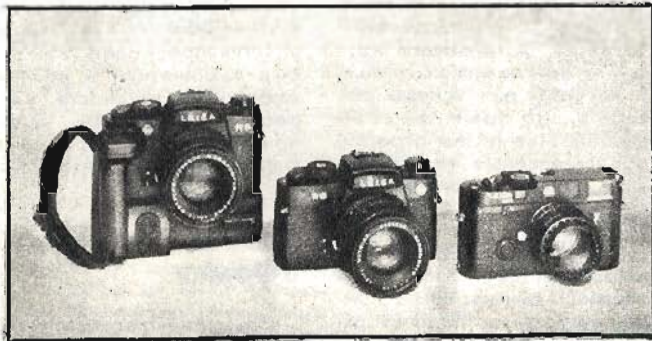
Тонирование красителями. Разнообразие и насыщенность цветов, получаемых при тонировании красителями, значительно богаче, чем при использовании соединений различных металлов. Для того, чтобы краситель окрасил серебряное изображение, превращают серебро в соединение, адсорбирующее краситель из раствора. Серебро изображения отбеливают в йоде, в растворах № 2 или 3 (см. таблицу 1), а затем погружают в 1%-ный, подкисленный уксусной кислотой раствор любого красителя, применяемого для окрашивания шерсти, шелка или полиамидных волокон. Время тонирования — от 10 мин до 24 часов. Пос-

от 2 до 7 мин при 20°С. Перед применением обрабатывающие растворы тщательно фильтруют. Краситель образуется реакции цветной компоненты с окисленной формой проявляющего вещества, присутствующей в реагенте. Перед окрашиванием фотоматериал 5—10 мин размачивают в воде и погружают в окрашивающий раствор. После окрашивания промывают чаще всего не производят. Самый простой и доступный краситель, окрашивающий фотоотпечаток в тон сепии, — это свежезаваренный крепкий чай.

В. КАЛЕНТЬЕВ

Фототехнический калейдоскоп

Фирма «Лейка» в Москве



В прошлом году фирма «Лейка» отмечала две даты: 150-летие фотографии и 75-летие первых фотографий, отснятых конструктором 35-мм камеры «U-Leica» Оскаром Барнаком (1914 г.). Эта камера имела диапазон выдержек от 1/20 до 1/40 с и была оснащена объективом «Милар» 4,5/42. В «Академии «Лейки» проходили традиционные платные семинары, насыщенные обширной лекционной и практической программами. В издательстве «Платат» состоялась встреча представителей фирмы с московскими фоторепортерами. Качество, надежность, приверженность к применению проч-

ных металлических материалов, традиционное сочетание апробированных материалов в кинематических парах узлов камеры, исключительно высокие характеристики объективов — вот то, что всегда характеризовало и характеризует продукцию «Лейки».

— Для нас главным остается объектив, — рассказывал представитель фирмы, — можно сказать, что мы подбираем камеры к объективу.

В первую очередь, камеры фирмы адресованы профессиональным фотографам. Их стоимость достаточно велика: 4198 ДМ (западно-германских марок) —

«Лейка R6», 3498 ДМ — «Лейка R5» и 3839 ДМ — дальноммерная «M6». Диапазон цен на объективы гигантский — от 890 ДМ за «Суммикрон-R» 2/50 до 26300 ДМ за «Телит-S» 6,3/800. Впрочем, надежность и качество оправдывает затраченные деньги, тем более на механическую камеру с минимальной насыщенностью электроникой.

Но конкуренция остается конкуренцией, и фирма выпустила, наконец, и любительскую 35-мм компактную камеру с инфракрасной автофокусировкой — «Лейка AE-C1», разработка которой несколько лет оставалась лежать в портфеле фирмы. Цена камеры — 698 ДМ. Камера оснащена объективом с двумя фокусными расстояниями: $f' = 48$ (1:2,8) и $f' = 80$ (1:5,6), ИФО. Информация: в видоискателе — об экспозиционных режимах и готовности ИФО, параллельные рамки и рамка АФ в центре поля, а также информация на ЖК дисплее на верхней крышке камеры. ДХ-кодирование в диапазоне от 50 до 3200 ASA. В программе фирмы остаются линейка диапроекторов и принадлежностей к ним, а также фотоувеличитель «Факомат V35 AF».

Новости японской фотопромышленности

Фирма «Асахи Пентакс» выпустила две новые компактные 35-мм автоматические камеры с АФ. «Пентакс РС-505» — полностью автоматическая камера (с автоматизацией автофокусировки, экспонирования, протяжки и перемотки пленки, ДХ-кодированием и авто-ИФО) стоимостью 193 доллара. Объектив 3,8/35, активная автофокусировка в диапазоне от 1,1 м до ∞; диапазон светочувствительности пленки 100—400 ASA. Питание — 2 батареи типа АА. Габариты — 124×53×71 — с задней крышкой-датой. «РС-303 AF» — с неавтоматизированным встроенным ИФО и установкой светочувствительности пленки. Объектив — 4,5/35, выдержка фиксированная — 1/125 с.

Импорт японских цветных фотопленок и фотобумаг в 1988 году составил: для США — 21%; ФРГ — 9,1%;

КНР — 4,9%; Франции — 4,0%; Индии — 2,6%; Италии — 1,5% (по данным министерства финансов Японии). 10 стран (США, ФРГ, Гонконг, Республика Корея, Канада, Китай, Соединенное Королевство, Франция, Тайвань и Австрия) импортировали 67,1% продукции, остальные 32,9% экспортировались Японией в 100 стран мира.

Новую 35-мм зеркальную TTL камеру «Яшика 108 Мульти Програм» выпустила фирма «Кюосега Corporation». Камера с ручной фокусировкой, встроенным мотором, двумя программными режимами АЕ, приоритетом диафрагмы АЕ и ручным управлением. Выдержки от 1/2000 до 1/6 с в ручном режиме (и до 1 с — в автоматическом), установка пленки на первый кадр и протяжка — мотором, перемотка — ручная.

Источники питания — три элемента типа ААА.

Фирма «Мамия» предлагает новую PD пентапризму для камеры «PB67» SLR с экспонометрическим измерением. Измерение света осуществляется кремниевым фотодиодом при полностью открытой диафрагме. Экспоконтроль с помощью трех светодиодов. Установка выдержек от 1 до 1/400 с и светочувствительности пленки от 12 до 6400 ASA. Питание — 4СЦ — 0,18У (4SR44). Масса — 920 г.

«Фотокина-90»

Всемирно известная 21-я выставка в Кельне будет проводиться в этом году с 3 по 9 октября. Общая площадь выставки грандиозна — 200000 м², что на 10% больше предыдущей. Прошлую выставку посетили 153 500 человек из 123 стран.

МИНИ СПРАВОЧНИК



Фототехнический калейдоскоп

Аббревиатура в фототехнике

В отечественной литературе и проспектах зарубежной фототехники, в инструкциях по ее эксплуатации, на фотокамерах и блоках их управления цифровые обозначения нередко дополнены аббревиатурой — сокращениями, а также условными обозначениями, состоящими из начальных букв подчас нескольких слов. Одни такие сокращения — общепринятые, другие — присущи ряду фирм, например японским, третьи — более локальны и употребляются одной-двумя ведущими фирмами.

В связи с внедрением электроники в фотоаппаратуру расширяется и круг терминов, заимствованных из вычислительной техники, телевидения, электроники.

Ниже приводим наиболее часто употребляемые аббревиатуры в современной фототехнике.

A, **auto** — автоматический режим; **aperture-priority AE** (см. **Av**).
AD — **anomalous dispersion** (glass) — низкодисперсное стекло, применяемое для линз объектива.

ADB*, **automatische druckblende** (нем.) — автоматическая нажимная диафрагма (тип диафрагмы объектива).

AE, **automatic exposure** — автоматическая обработка экспозиции.
AE-L, **automatic exposure-lock** — экспозамок AE (кнопка).

AF, **auto-focus** — автоматическая фокусировка, система автофокусировки.

AF-L (**AFL**), **AF-lock** — фиксация автофокусировки, память сфокусированного расстояния системой AF.

AFT, **automatic fine tuning** — автоматическая точная настройка.

AFD, **arc form drive (motors)** — полукруглый привод мотора.

ALC, **automatic light control** — автоматическая регулировка освещенности.

AMP, **automatic multi pattern** (metering) — автоматическая многопрограммная (экспонетрическая система).

ASA, **American Standards Association** — Американская ассоциация стандартов; аббревиатура, стоящая перед числом светочувствительности фотоматериала (США). Стандарты в США разрабатываются и выпускаются организацией **ANSI**, **American National Standards Institute** — Американский национальный институт стандартов.

ASB*, **automatische springblende** (нем.) — автоматическая «прыгающая» диафрагма.

AV, **audio visual** — аудиовизуальный; **aperture value** — диафрагменное число, (**Av**) — **aperture priority** (**AE**) — режим управления экспозицией с приоритетом диафрагмы, автомат выдержки.

* Аббревиатура, принятая на фирме «Пентакон» объединения «Карл Цейс Йена»

Фототехника на «Консумэкспо»

На второй Московской международной выставке товаров народного потребления среди изобилия одежды и компьютеров, духов французских фирм и видеотехники японской производства фототехника была представлена весьма скромно. Впервые легализована экспозиция «Минобороныпрома». На обширном стенде были представлены фотоаппаратура и самовары, велосипеды и мотоблоки... Новинок не слишком много. «Зенит-12 СД» фигурирует как «Зенит-122» с преобразованным дизайном В. Шаблевичем внешним видом. Несмотря на сопротивление этой акции со стороны работников административного аппарата (министерства), ПО КМЗ, вероятно, удалось отстоять принятое ранее объединением решение: продлить жизнь модели «12СД» в новой современной пол-форме. Иначе, стоило ли демонстрировать эту модель и выпускать проспекты, дезориентировать посетителей выставки? И хотя камера морально устарела, но пользуется спросом, приносит прибыль. Возможно, ее выпуск хоть как-то компенсирует заводчанам нерентабельные «Зениты» нового поколения.

ЛОМО им. В. И. Ленина получило возможность сосредоточить, наконец-то, свои силы на производстве «массовых» камер. За стеклянными витринами выставочного стенда покоились две новинки ленинградцев: «Зенит-35Ф» и «35ФМ» (базовая модель «35Ф»). Первая миниатюрная 35-мм неавтоматическая камера со встроенным ИФО и объективом 5,6/35 имеет одну фиксированную выдержку 1/125 с. **G₃** ИФО-12, источник питания — два элемента типа АА. Габариты — 125×72×48 мм; масса — 250 г. Вторая модель — «35ФМ» с автоматическим ИФО и моторным приводом. Остальные характеристики (кроме габаритных и весовых) аналогичны предыдущей модели. Читатели понимают, что на последнем десятилетии этого столетия мы все еще далеки от «стандартных» характеристик зарубежных массовых камер: с активной автофокусировкой, 3 ÷ 4× зум-

мами, с программирующими крышками-датыми, экспозамок и памятью автофокусировки... et cetera, et cetera. Впрочем, возможно стратегия отечественного развития фототехники идет своим оригинальным путем. В который раз хочется поверить, что принятые оптимистические планы отрасли, представленные на совещаниях журналистам, выполняются хотя бы к концу этого столетия.

Но возвратимся к экспозиции выставки. На стенде торговой фирмы «Вако-Коэки» состоялись переговоры редакции с представителем этой фирмы г-ном Накаяма. Обсуждены возможности проведения совместных мероприятий. Фирма «Вако-Коэки» традиционно представляет нашей стране продукцию «Асахи Оптикал» и «Броника». На этот раз программа «Вако-Коэки» значительно расширилась. На выставке потребителям предлагались фотоувеличители японской фирмы «Фуджимото», компактные настольные процессоры для бумаги, цветонализаторы и диапроекторы той же фирмы; профессиональные студийные осветители фирмы «Фотона» и оборудование для мини-лабораторий фирмы «Якюма электрик».

Камеры для массового потребителя были продемонстрированы на внутристендовых экспозициях фирм Гонконга и «Панасоника».

Элементы питания — вечная забота и проблема для фотографа. На выставке были представлены химические источники тока Ленинск-Кузнецким заводом «Кузбассэлемент», японскими фирмами «Панасоник», «Ничимин корпорейшн» (батареи под торговым обозначением «Maxell») и «Тошиба Баттери».

Что такое «Светозор»?

Краткая газетная информация о создании совместного советско-американского предприятия (фирма «Полароид») заинтересовала наших читателей. В редакцию «СФ» начали поступать письма с вопросами. В начале года мы связались с директором советской стороны этого предприятия, получившего название «Светозор», П. Сидоровым. Отвечая на вопросы, Павел Сергеевич сказал, что под-

робный разговор на страницах нашего журнала был бы преждевременен. На «Светозоре» приступили к сборке первых образцов фотоаппаратов. Как только удастся преодолеть некоторые технические и организационные трудности, корреспонденты «СФ» будут приглашены на предприятие. Будем же терпеливы.

Новинка фирмы «Фома»

Советские фотографы хорошо знакомы с продукцией чехословацкого предприятия «Фотохема» — цветными обрабатываемыми пленками серии «Фомахром D» и «Фомахром IID». В настоящее время фирма «Фома» освоила выпуск новой цветной обрабатываемой пленки «Фомахром RD21» для профессиональных фотографов и фотолюбителей. Чувствительность ее — 21 ДИН (100 ASA), и предназначена она для съемки при дневном освещении и с импульсной фотовспышкой. Благодаря новой технологии изготовления и новым цветообразующим компонентам пленка обеспечивает получение высококачественного цветного изображения. В отличие от предыдущей серии цветных обрабатываемых пленок данный тип обрабатывается по процессу E-6, принятому ведущими фотофирмами мира.

Изготовители пленки предупреждают потребителей, что в ее цену входит и стоимость обработки, так как она может обрабатываться только в условиях специализированных фотолабораторий в Чехословакии.

Пловдивская фотоосень

Старинный болгарский город Пловдив известен не только своим живописным местоположением на берегах реки Марицы, прекрасными историческими, архитектурными и культурными памятниками, Международной пловдивской ярмаркой, но и многочисленными фотовыставками. Это прежде всего Международная выставка художественной фотографии, проходящая под эгидой ФИАП и Комитета культуры, международных Неделя фотографии и Фотопленэр. Ежегодная Неделя фотографии, пожалуй, самое значительное фотособытие в Болгарии. Последняя из них включила в себя около двадцати авторских и коллективных выставок. В них приняли участие фотографы из СССР (Александр Акулишин), Финляндии (Аско Виволин), Болгарии (Иво Бобев, Димитр Бонев и другие), ГДР (Норберт Фогель), Мексики (Карлос Аруэсти Робер), Кипра (Никос Авраамидис), Японии (Такеши Такумацу), Польши, Аргентины, Англии и Греции. В рамках десятой Недели фотографии состоялись Международный фотопленэр и теоретический семинар.

Большинство фотовыставок проходило в домах Старого города, специально приспособленных для выставочных целей. Наряду с экспозициями известных мастеров здесь были представлены работы фотолюбителей Пловдива и его пригородов.

В начале 1989 года галерея «Пикчер Хауз» в английском городе Лестер специально для «Пловдива-89» объявила фотоконкурс. Из присланных фотографий жюри отобрало около 60 работ 20 авторов. Эти работы отразили некоторые характерные черты постмодернизма — течения, возникшего в области фототворчества в 80-е годы. Англичане отказались от привычной красоты и изящества форм, от строго документальной или классической фотографии, показав иронический и одновременно с этим аналитический подход к выбранной теме. Об этом говорят и названия представленных работ, например, «Встреча: я волк, а ты — что?», Ганда Кня, «Закрой глаза и считай до десяти» Джона Ена Дейниса, «Преображение и жертва» Джо Снепса, «Женщина прошла краем снимка» Питера Банкса.

В постоянно действующей галерее «Мексиканской графики» Карлос Аруэсти Робер — известный фотограф, журналист, поэт, публицист, полемист и оратор — показал 50 цветных фотографий. Девиз его выставки — «Любовь, женщина и возмущение». Автор в момент фотосъемки концентрирует свое внимание на верхнем освещении, тем самым выставляя наиболее сюжетно-важные, на его взгляд, фрагменты объекта съемки, включает в свои сюжеты красочные декоративные и национальные предметы искусства, дополнительно раскрашивает модель, вносит символику, сосредоточенно наблюдая при этом две человеческие сущности: любовь и танец. «Это необыкновенная, единственная в своем роде серия снимков обнаженного женского тела, в которой много дерзкого, не принятого еще сегодня морально. Это своеобразный бунт большого художника против рутинных норм, связанных с любовью и сексом», — так характеризует эту фотоконструкцию видный общественный деятель Мексики Роберто А. Гарсия.

После богатства цвета на фотографиях Карлоса Аруэсти экспозиция черно-белых снимков молодого кипрского фотографа Никоса Авраамидиса лишней раз доказала, что

возможности черно-белой фотографии сегодня еще до конца не исчерпаны и во многих случаях они значительно шире, чем в цветной. Фототворчество Н. Авраамидиса, призера многих престижных международных фотовыставок в Европе и Азии, обладателя звания АФИАП, — это мифы, фантастические миры, метафизические пейзажи, природа и повседневность. Создавая с помощью фотографии свою собственную действительность, автор передает зрителю свои мечты, чувства и переживания. В этих сюжетах фигура обнаженного человека встречается довольно часто. Она сливается с окружающим миром, являясь лишь его деталью. Но именно эта деталь усиливает



ФОТО В. КАКОВКИНА

то, что хочет сказать автор. Конечно, как и большинство западных фотографов, Н. Авраамидис сегодня работает и в цвете, но лишь в черно-белой серии он смог с такой силой выразить противоречия между четкими линиями и размытыми границами, точной геометрией и всеобщим хаосом, бледным дневным светом и яркими, насыщенными до глубокой черноты тенями, могучим мужским телом и хрупким детским или легким женским.

Фотопленэр проходил под девизом «Пловдив: традиции и будущее». Его цель — содействовать знакомству фотографов разных стран и образованию между ними тесных творческих связей, помочь им лучше узнать Болгарию, ее древнюю культуру и щедрый на гостеприимство народ. В нем участвовали профессиональные фотографы и фотолюбители ГДР, Греции, Кипра, Польши, Румынии, США, СССР, Венгрии, Югославии, ЧССР и Болгарии. Средний возраст участников — 28 лет. Для фотосъемки каждый получил черно-белые негативные пленки фирмы «Орво», для печати — фотобумагу фирмы «Фохар». Первые пять дней фотографии вели съемку в Пловдиве и его окрестностях, шестой — обработку отснятого материала и фотопечать в лабораториях города. Старый город, по праву названный «сказкой из камня и дерева», никого не мог оставить равнодушным. Доставляло истинное наслаждение бродить по его крутым узким улочкам с разноцветными домами и булыжной мостовой. С национальными обычаями и народным бытом фотографы знакомились в горном селе, с древней болгарской культурой — в старом Бачков-

ском монастыре, где собрана богатейшая коллекция живописи IX—XIX веков. Каждый вечер участники Фотонедели спешили в свой штаб — Дом фотографии в Старом Пловдиве, где демонстрировали свои работы, обменивались мнениями, откровенно обсуждали проблемы современного фотоискусства. Эти встречи проходили в непринужденной атмосфере, где господствовал один общий язык — язык фотографии.

Международная неделя фотографии — повод для присвоения звания АФИАП болгарским фотографам. На этот раз его получили Г. Петков, И. Бобев, И. Андонов, Н. Костов, Г. Янев, Д. Ерменков и В. Киров. На теоретическом семинаре выступили Николо Станев с докладом «Элитарность и массовость в развитии общества, искусства и фотографии» и Георгий Лозанов с докладом «Является ли фотография средством массовой коммуникации». Преподаватель Витольд Ведрзин проиллюстрировал свой рассказ о процессе обучения будущих фотографов в Польской высшей школе искусств слайдами.

Фотонеделя завершилась выставкой работ участников фотопленэра. Выступая на вернисаже, президент Общества фотодетей Болгарии Стефан Ланджев сказал: «Любовь к фотографии соединила здесь людей из многих стран с различной культурой и языком. Однако каждый фотограф нашел ключ к сердцам и умам зрителей. Представленные работы не только показали портрет Пловдива, но и передали его истинно болгарский дух».

А что же думали о Неделе фотографии ее участники? Оправдались ли их надежды? Все дружно сошлись на том, что такие международные фотовстречи необходимы и важны. Они становятся школой повышения мастерства для каждого приехавшего фотографа, помогают лучше понять друг друга и ту страну, где проводится подобная встреча.

Т. МОСИНА,
спец. корр.
Пловдив — Москва

На горе Афон

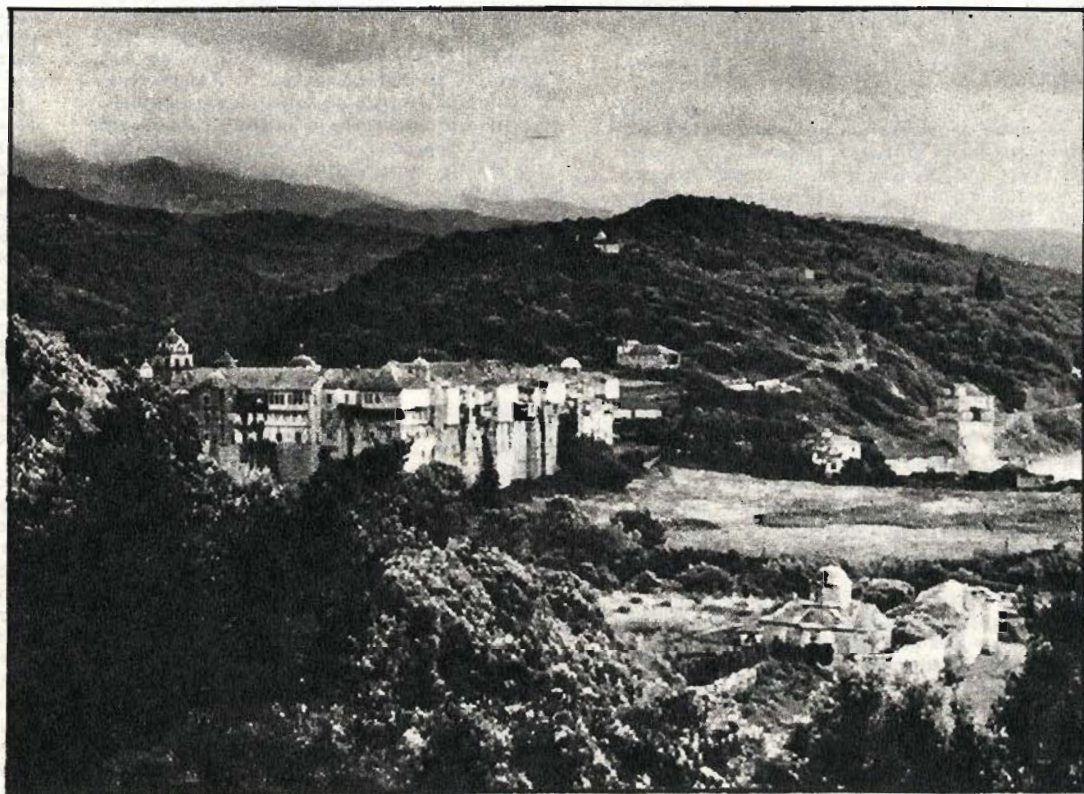
Амстердамскому фотохудожнику Збигневу Кость скоро исполнится сорок. Возраст, который принято считать порой творческого расцвета, для него таковым и оказался после многотрудных лет учебы, работы, широкого общения с людьми самых разных профессий и интеллектуального уровня.

Он родился в Гданьске, окончил университетский курс социальной психологии в Варшаве, успел опубликовать целый ряд научных работ, получивших международное признание, овладеть несколькими европейскими языками. Казалось бы, карьера состоялась. Но... судьбу решило второе высшее образование: выпускник Академии искусств в Амстердаме стал дипломированным профессиональным фотохудожником, на этот раз, бесспорно, по велению души и сердца.

Работы Збигнева Кость вошли в коллекции самых престижных государственных и частных галерей Голландии и других стран Европы. Недавно вышла в свет его очередная фотокнига (текст Яниса Цинникера), обратившая на себя внимание тех, кто хотел бы узнать о монашеской республике на горе Афон, где, объединенные православием, расположились двадцать обителей — греческих, сербских, болгарских, русских.

Первый монастырь на Святой горе возник почти тысячу лет назад. В наши дни вместе со скитами и монашескими кельями он представляет собой небольшой город — хранитель произведений христианского искусства: икон, иллюстрированных изданий, фресок. Но для монахов и паломников это прежде всего сокровищница духовности. Как рассказать об Афоне и его обитателях с помощью фотокамеры? Збигнев Кость нашел, возможно, единственно правильный путь — его черно-белые фотографии уводят от документализма в область неясных очертаний реальности, тонкой передачи нюансов настроения персонажей, интерьеров, пейзажей. Фотохудожник создал своеобразное эссе, повествующее о высокой духовности и религиозном чувстве тех, кто вошел в афонское сообщество служителей Бога. Внимательный взгляд на несколько фотографий из книги, предложенных автором для публикации в нашем журнале, позволит читателям получить хотя бы в малой степени представление о многотрудной работе фотохудожника, оценить уровень его мастерства. Надеемся, что это первое знакомство с творчеством фотомастера из Амстердама будет иметь свое продолжение.

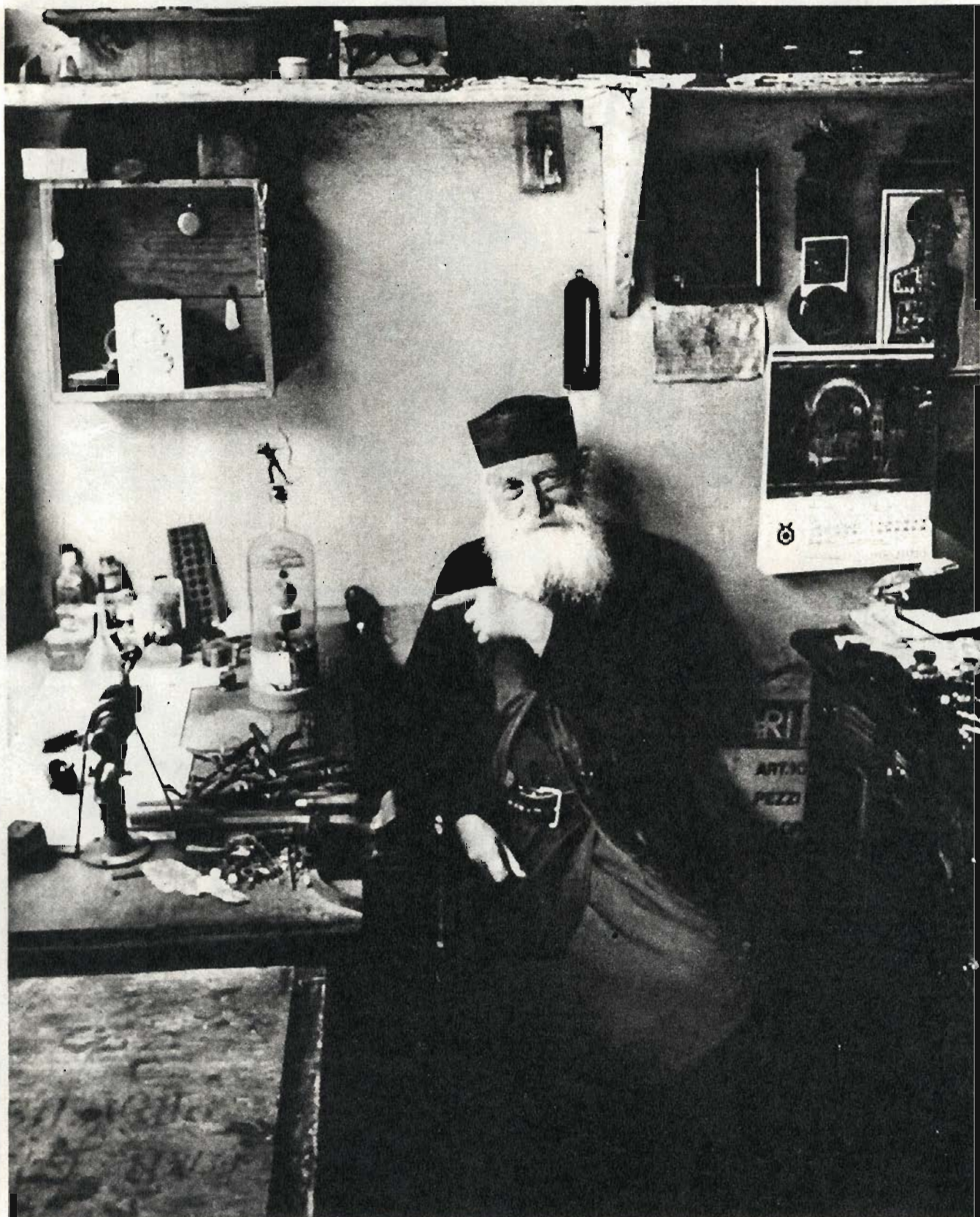
Г. ЧУДАКОВ,
наш спец. корр.
Амстердам — Москва



АФОНСКИЙ ЛАНДШАФТ. ОБЛАКА НАД СТЕНАМИ МОНАСТЫРЯ НАПОМИНАЮТ О БЫСТРОТЕЧНОСТИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЖИЗНИ



ПРОНИЗАННЫЕ СВЕТОМ ПЕРЕХОДЫ, КАК ЭТА ЛЕСТНИЦА В МОНАСТЫРЕ, ДЛЯ МОНАХОВ — СИМВОЛ ИХ ВНУТРЕННЕГО СТРЕМЛЕНИЯ К ДУХОВНОМУ ПРОСВЕЩЕНИЮ



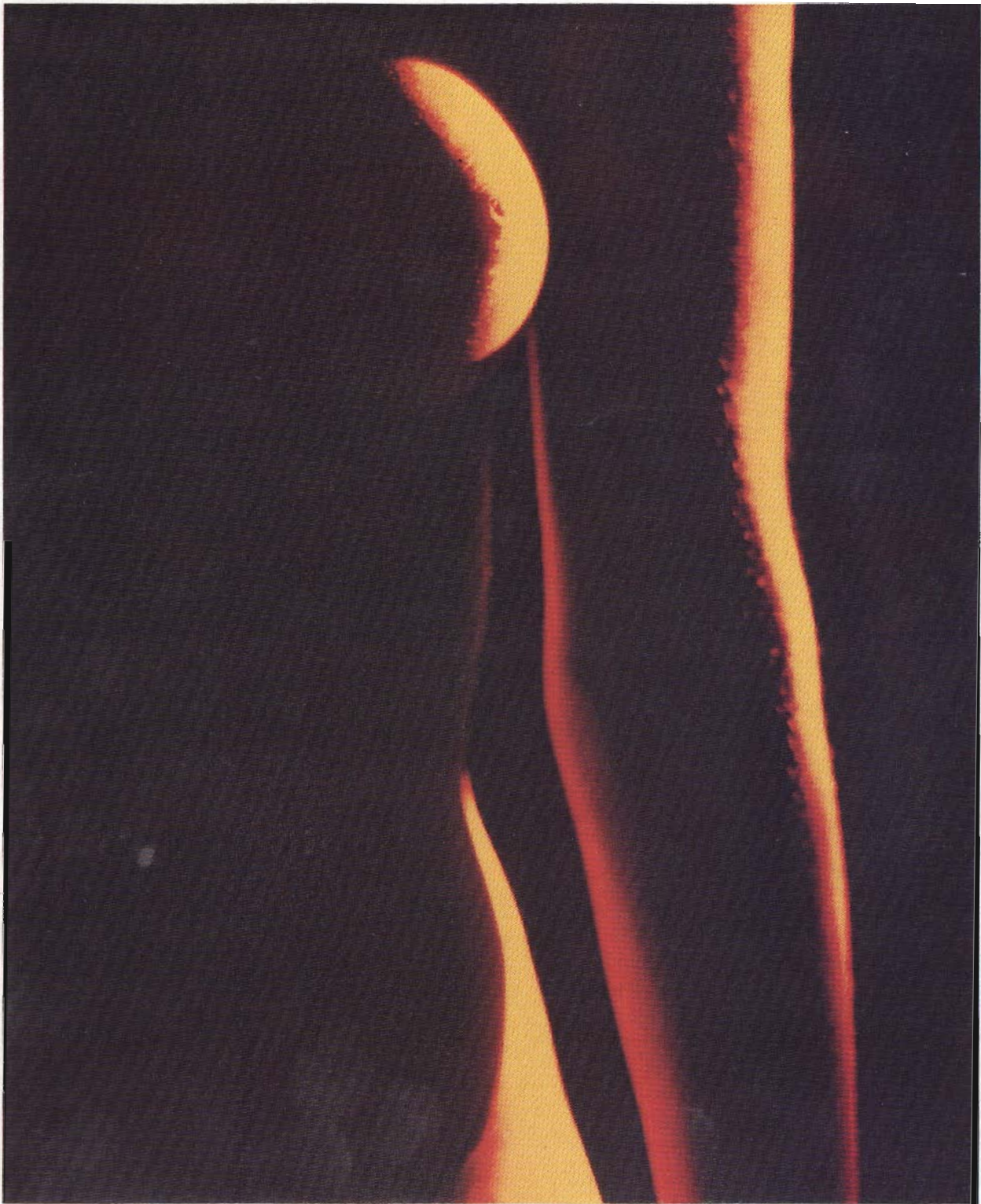
РУМЫНСКИЙ МОНАХ-ЧАСОВЩИК В СВОЕЙ МАСТЕРСКОЙ



МОНАХИ РУССКОГО МОНАСТЫРЯ СВ. ПАНТЕЛЕЙМОНА
ВО ВРЕМЯ КРЕСТНОГО ХОДА НА ПАСХУ

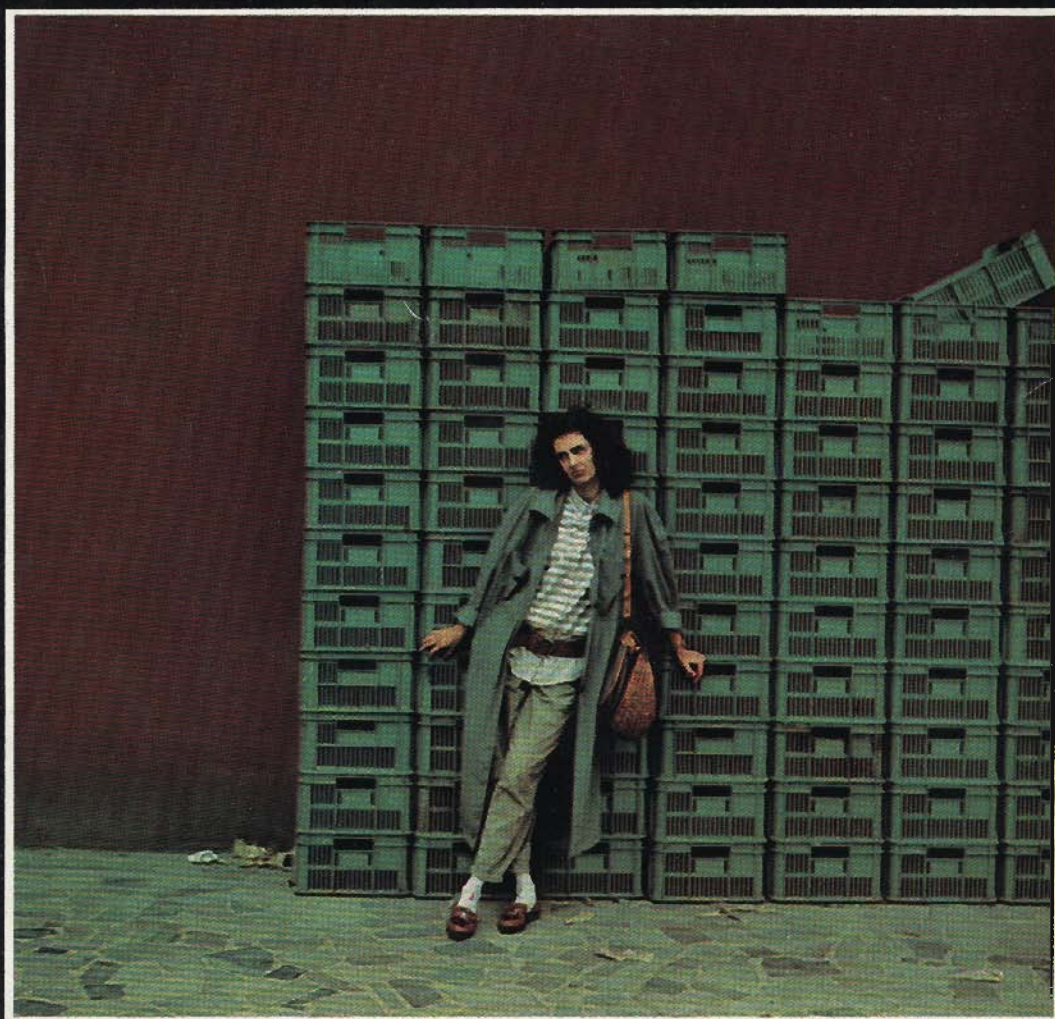
ПРОХЛАДА ДЕРЕВА, КАМНЯ И ПРОСТЫХ ФОРМ...





ЕВГЕНИЙ ШВЕД
(МОСКВА)
АКТ

0



ISSN 0371-4284

СВЕТЛОЕ ФОТО 89 7

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВ
(ЛЕНИНГРАД)
ПРАЗДНИЧНОЕ УТРО



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ИЮЛЬ 1989

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:

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

Художник
СВЕРДЛОВ А. Г.

Художественный редактор
ЕМЕЛЬЯНОВА Л. П.

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

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

А 10121
сдано в набор 21.04.89
подп. в печать 29.05.89
формат 60×90/16
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 2058
тираж 230 000
цена 70 коп.

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

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

В НОМЕРЕ:

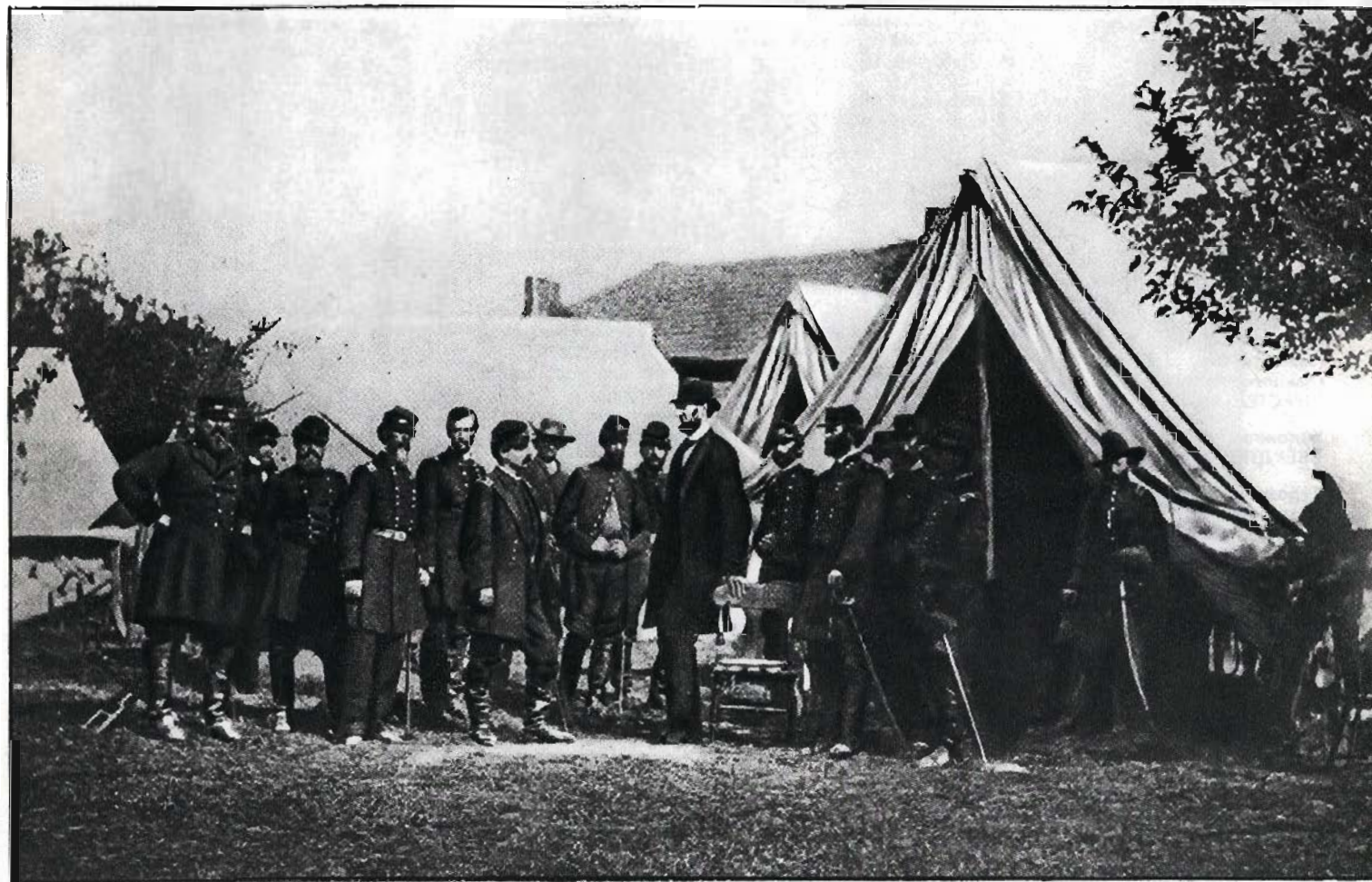
К 150-ЛЕТИЮ ФОТОГРАФИИ	2 Ю. Поляков, А. Фомин Зеркало памяти
ФОТОПУБЛИЦИСТИКА	12 В. Смехов Юрий Любимов на фоне весны
ПУБЛИЦИСТ О ФОТОПУБЛИЦИСТИКЕ	16 Эд. Белтов «До основания, а затем...»
ФОТОТВОРЧЕСТВО	18 Н. Парлашкевич Предварительные итоги 24 П. Владимиров Страна байкальская 28 А. Левитский Альтерфото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

НА ОБЛОЖКЕ:

ЕВГЕНИЙ ПАВЛОВ
(ХАРЬКОВ)
АЛЬТЕРНАТИВА

АНДРЕЙ СИНЕЛЬЩИКОВ
(АРЗАМАС)
ПУТЕШЕСТВИЕ

Юрий Поляков, Анатолий Фомин Зеркало памяти



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

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

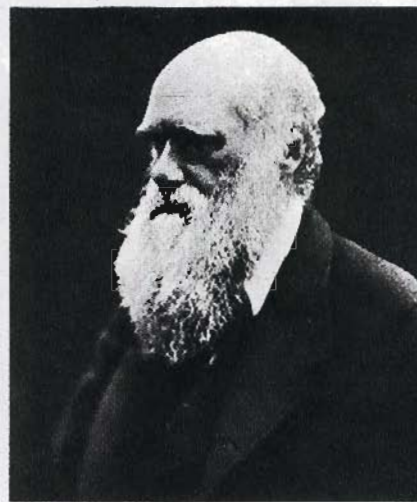
Изобретение фотографии не просто создало новую изобразительную технику. Оно создало новый вид изобразительного искусства, журналистики. Появился новый вид семейной и исторической хроники... Тематические публикации, посвященные юбилею фотографии, продолжает статья члена-корреспондента

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

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

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

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



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

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

НАДАР
Ф. ЛИСТ. 1886 г.

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

ДЖ. КАМЕРОН
Ч. ДАРВИН. 1868 г.

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





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

АВТОР НЕИЗВЕСТЕН
ВО ВРЕМЯ РЕВОЛЮЦИИ 1905 ГОДА В МОСКВЕ



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

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

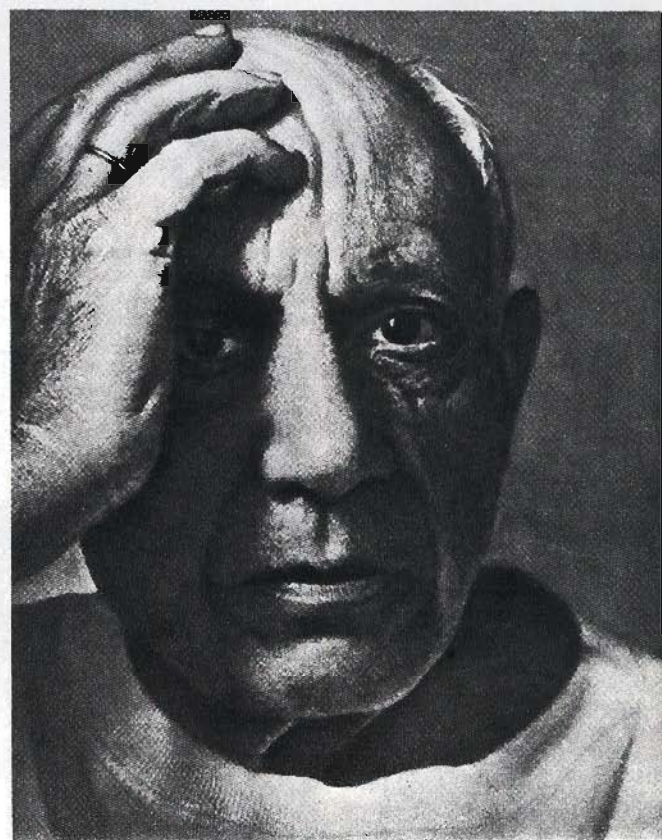
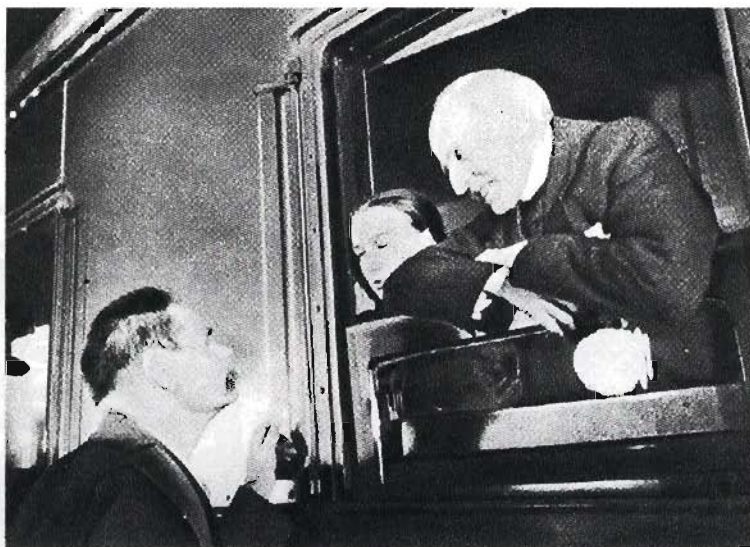


открытием светописи. К. Паустовский, например, с горечью повторял: «Как хорошо бы увидеть снимки каргвелл Васко да Гамы, взятия Бастилии или фотографии Пушкина вместе с няней на крыльце ее дома в Михайловском...» Человек начал интересоваться прошлым с того момента, как стал человеком. Он начал задумываться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

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

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

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

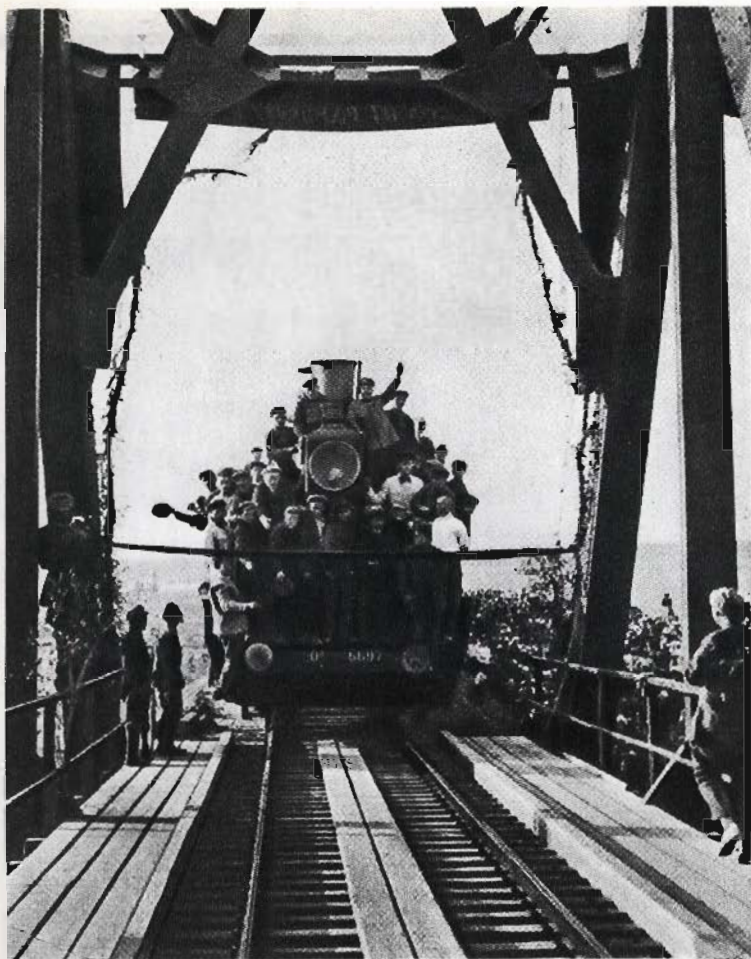


М. ОЗЕРСКИЙ
А. М. ГОРЬКИЙ ПРОВОЖАЕТ РОМЭНА РОЛЛАНА. 1935 г.

Э. СТЕЙХЕН
ЧАРЛЬЗ ЧАПЛИН. 1925 г.

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

А. НЬЮМАН
ПАБЛО ПИКАССО. 1954 г.



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

Г. ПЕТРУСОВ
ПЛОТИНА ДНЕПРОГЭСА. 1934 г.

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

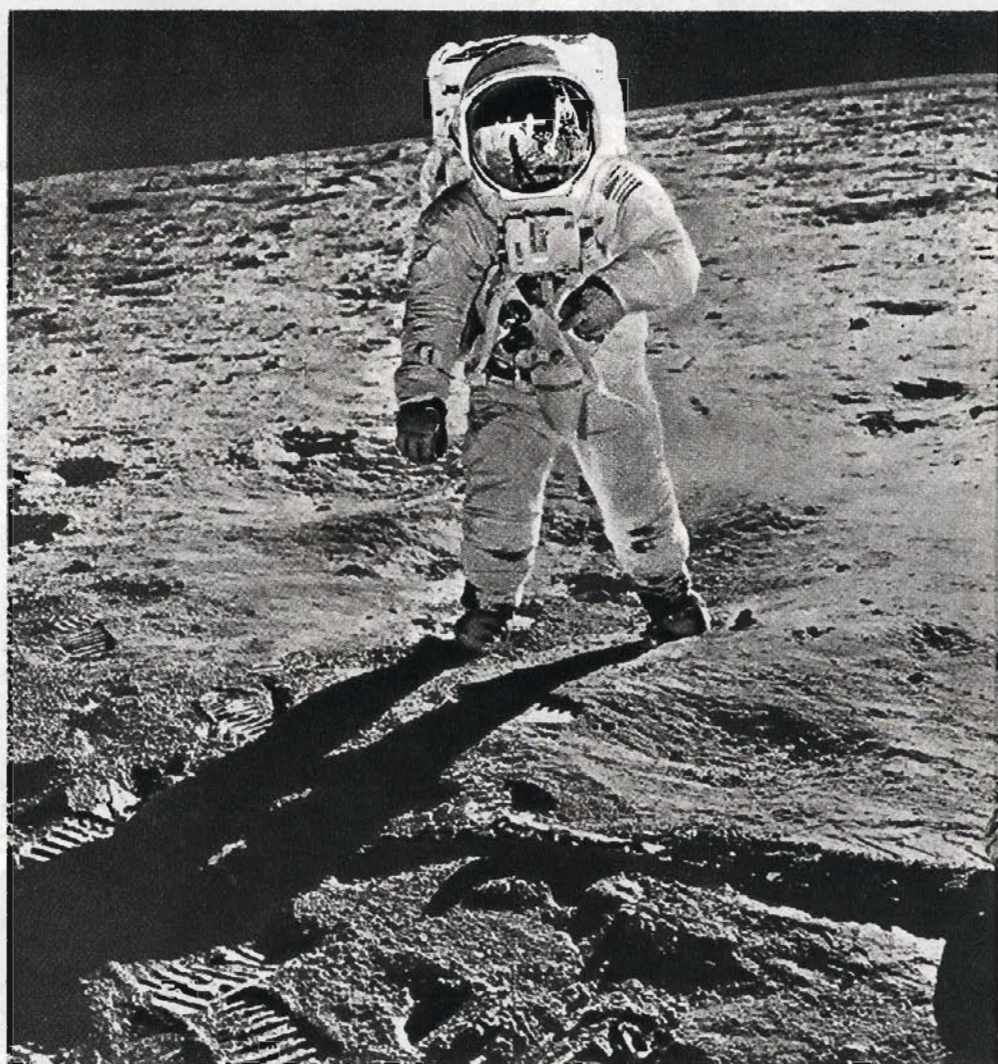
А. ШАЙХЕТ
ВСТРЕЧА ЧЕЛЮСКИНЦЕВ В МОСКВЕ. 1936 г.



Г. ЗЕЛЬМА
ПОБЕДА ПОД СТАЛИНГРАДОМ, 1943 г.

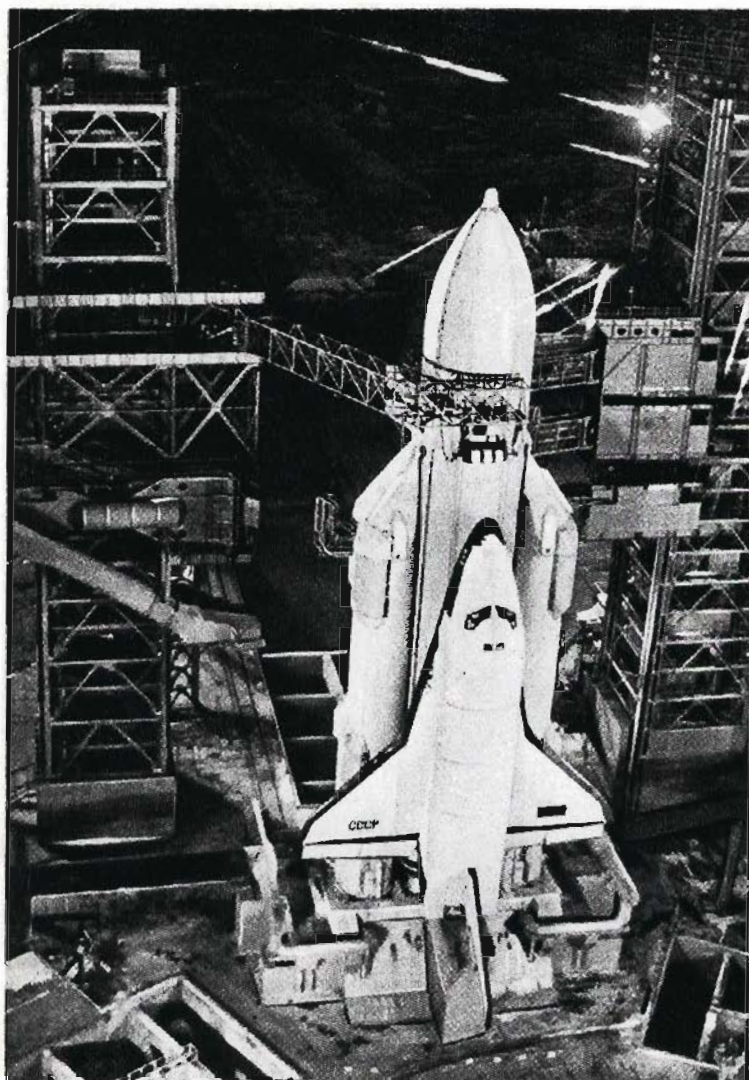
Г. ПЕТРУСОВ
МАРШАЛ ЖУКОВ В МОМЕНТ
ПОДПИСАНИЯ АКТА О КАПИТУЛЯЦИИ
ГЕРМАНИИ, 1945 г.





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

Н. АРМСТРОНГ
ЧЕЛОВЕК НА ЛУНЕ. 1969 г.



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



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

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

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

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

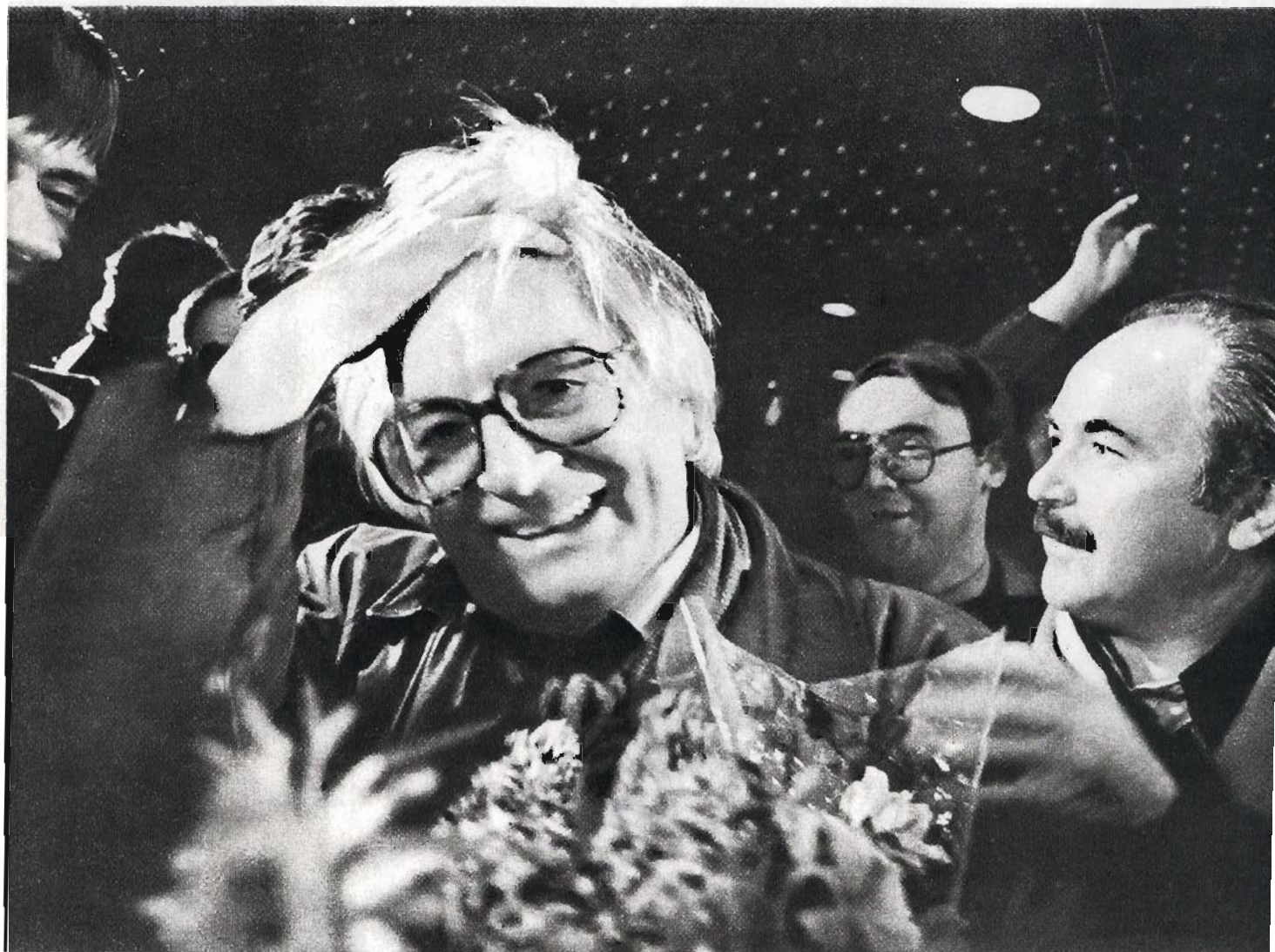
говорили о гигантской коллекции существующих фотодокументов. Сделать бы все это богатство достоянием гласности, вот тогда не было бы ощущения гигантских белых пятен в фотостории. Но, увы, пока это невозможно. Исследователи жалуются, что структура управления архивным делом не отвечает современным требованиям.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

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



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

Вениамин Смехов Юрий Любимов на фоне весны



ВСТРЕЧА

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

Что они скажут потомкам — зрителям «объективного» далека?

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

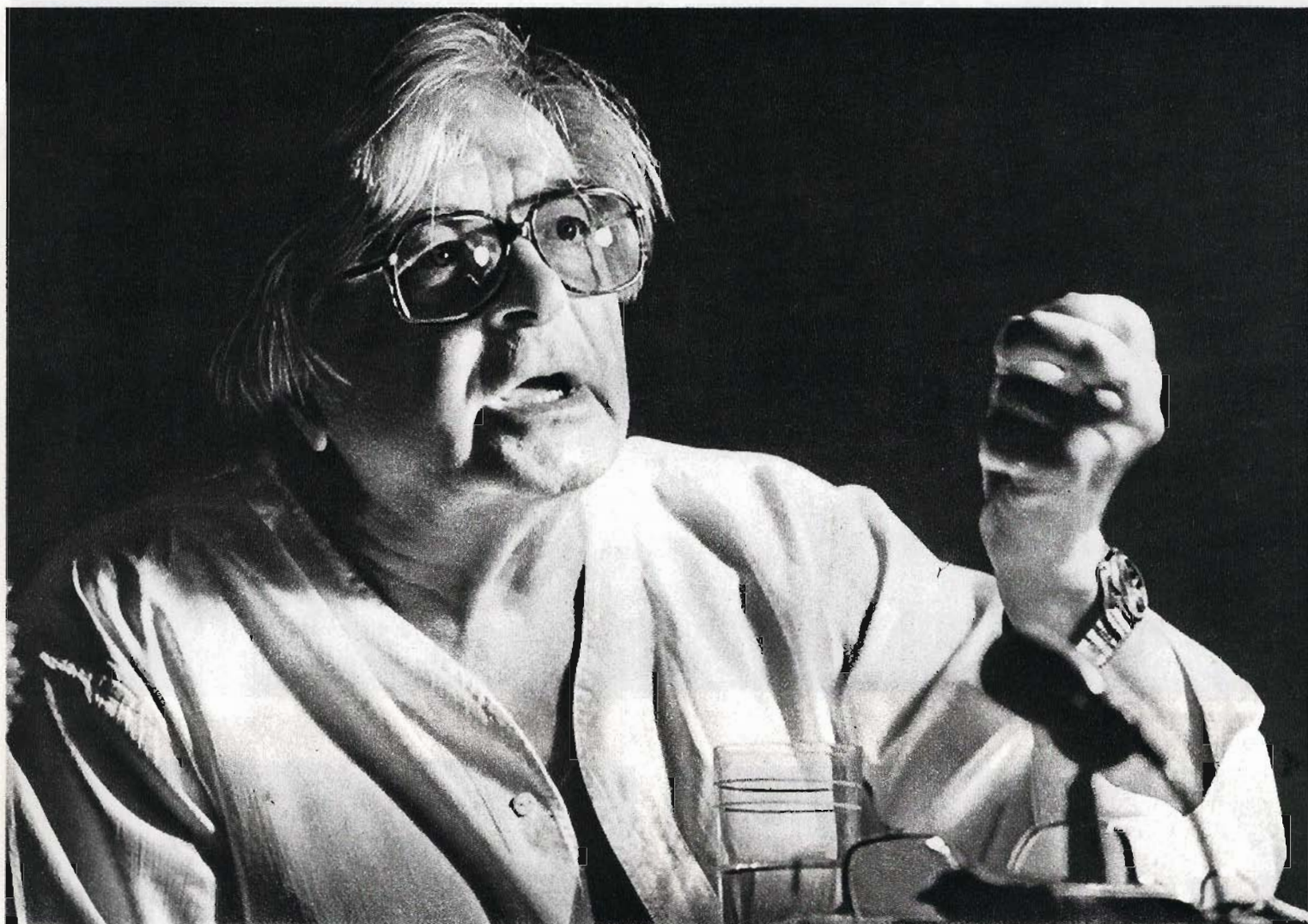
«...как обязательны (для тех, кто понимает) все наши глупости и мелкие злодейства на фоне Пушкина. И птичка — вылетает...»

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

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

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

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



НА РЕПЕТИЦИИ

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

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

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

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

Вторая. На репетиции «Бориса Годунова».

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

Третья. Галина Власова: «Господи, дождался!»

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

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

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

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

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

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

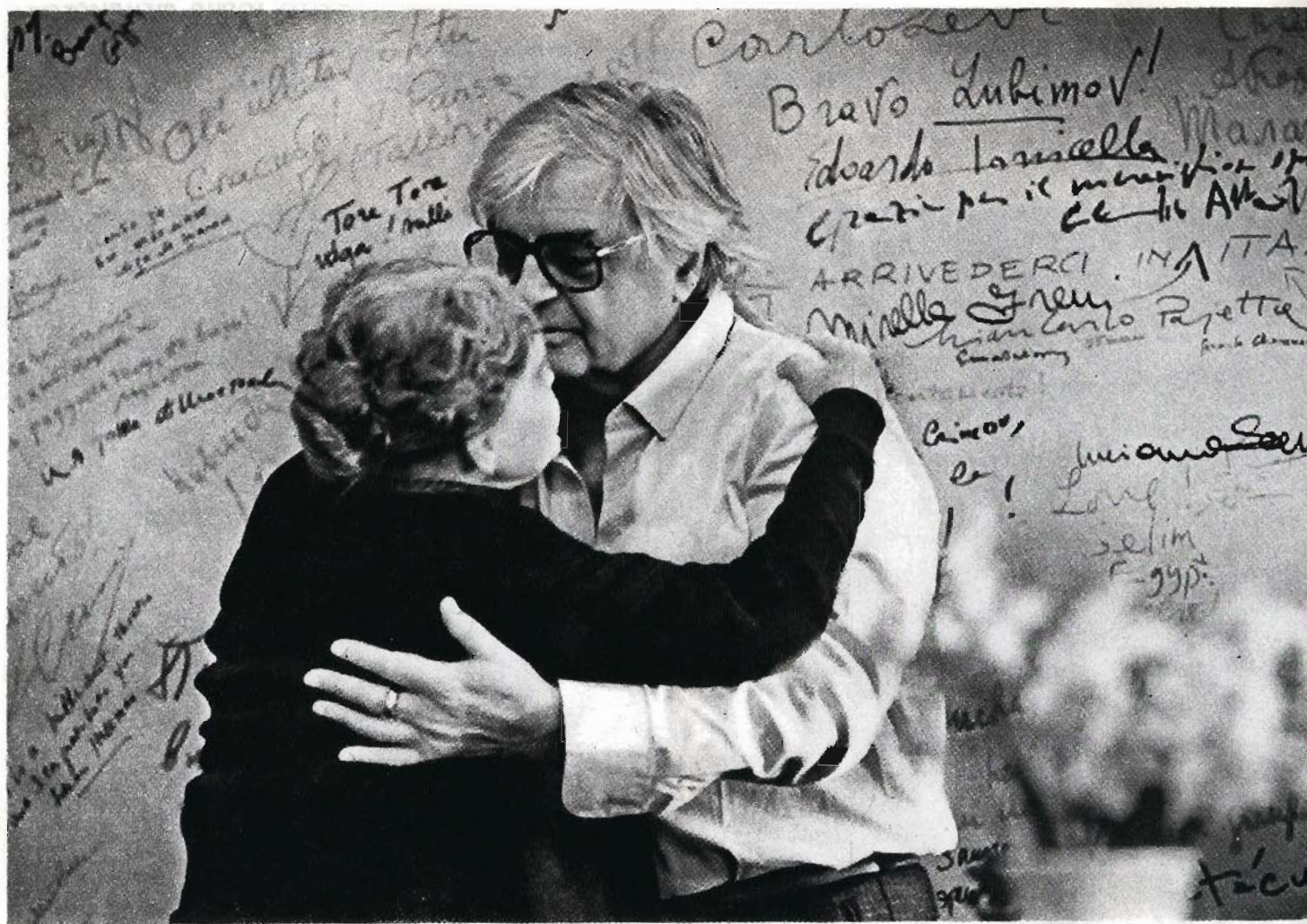
Юрий Любимов: «Столько сил уходит впустую... И вроде вместе пережили такие годы, и все умом понимают, как надо собраться, как надо сыграть «Бориса» именно сейчас, но проклятые наши болезни — лень, иждивенчество, да и школа актерская... подгнило что-то в «детском» королевстве... ах, господа артисты, господа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

Шестая. У могилы Владимира Высоцкого.

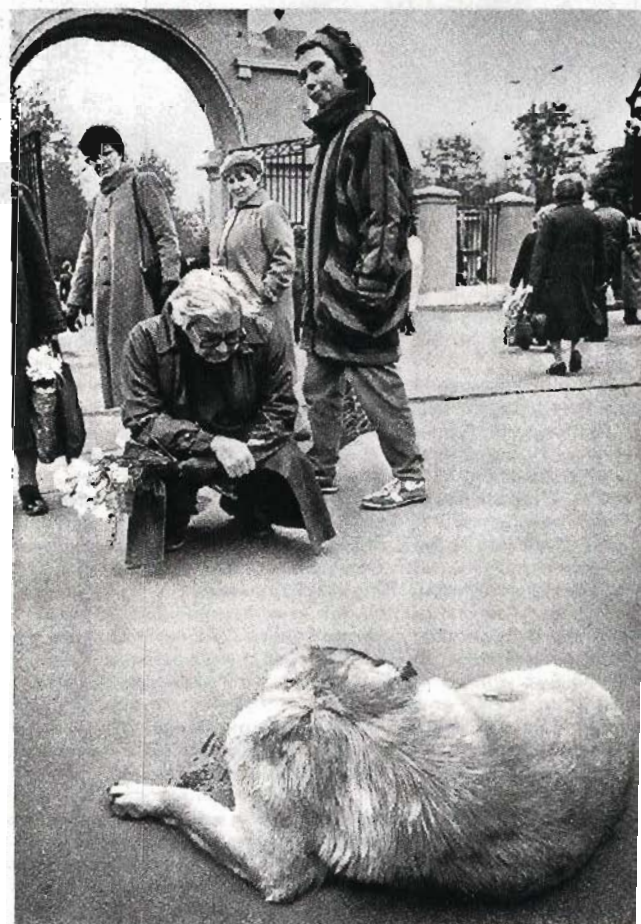
Это было 9 мая. Это был грустный обход близких и совсем недавно почивших — и родного брата, и Андрея Миронова...

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

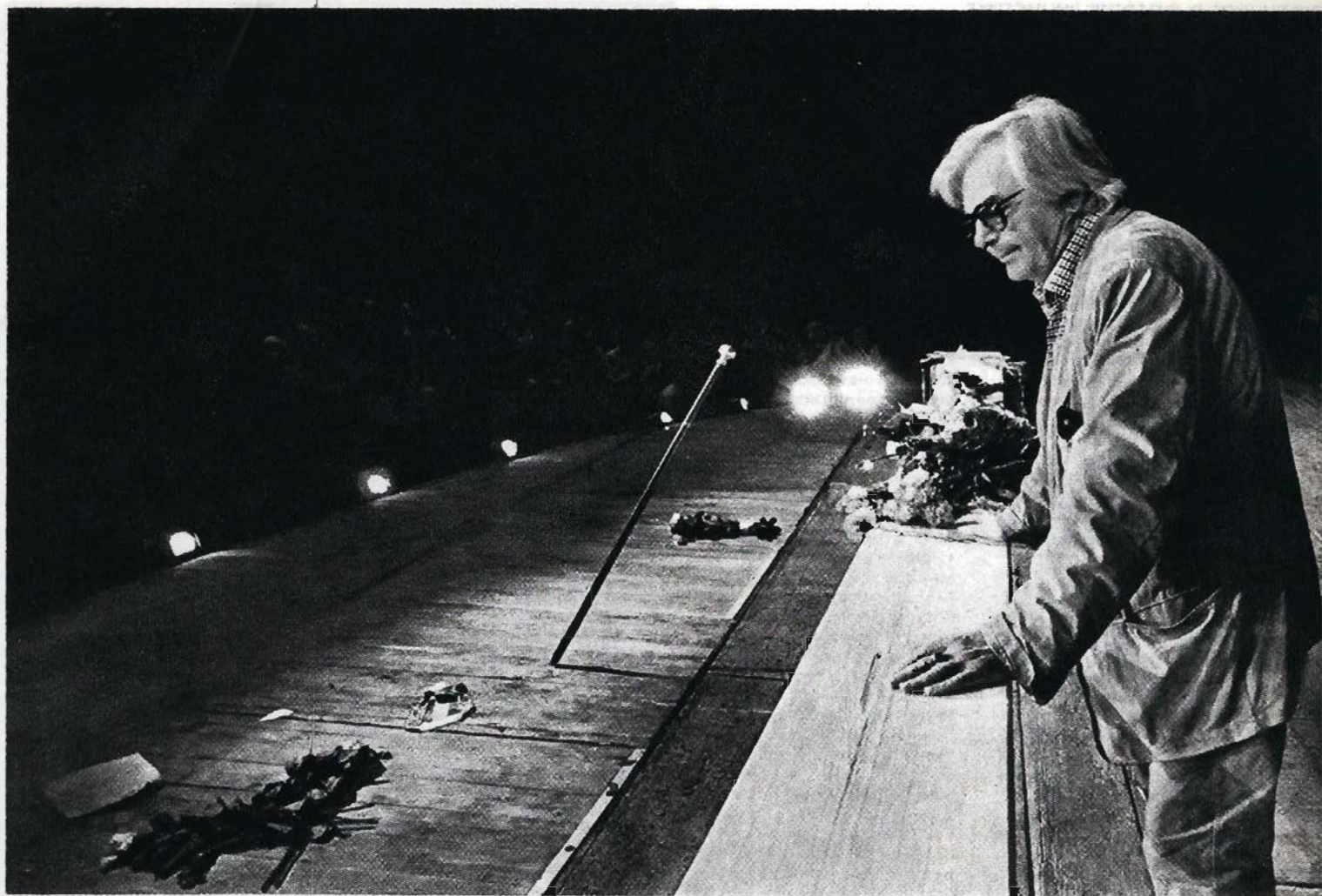
Юрий Любимов: «Да? Ты полагаешь, нас не обманут? Ты думаешь, здесь все за перестройку, как мы с тобой? Я меньше оптимист... Поживем — увидим...»



СНОВА НА ТАГАНКЕ



НА ВАГАНЬКОВСКОМ КЛАДБИЩЕ



ПРЕМЬЕРА «БОРИСА ГОДУНОВА»

ПО ТУ СТОРОНУ ГРАНИЦЫ



ПОМИНАЯ УШЕДШИХ

