

СВЕТЛОЕ ФОТО 913

ISSN 0371-4284

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





ГУНАР БИРКМАНИС
(РИГА)
ПОЛЕВЫЕ ЦВЕТЫ



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

МАРТ 1991

Главный редактор
ЧУДАКОВ Г. М.

Редколлегия:

АНЦЕВ В. Г.
ВАРТАНОВ А. С.
ВЕТРОВ С. Л.
(заместитель главного редактора)
КОПОСОВ Г. В.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
ЛЕОНТЬЕВ М. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПЕСКОВ В. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художник
МАРКАРОВА И. П.

Художественный редактор
КУЗНЕЦОВА Н. Н.

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

Телекс
4111421 PERO SU
FAX 200-42-37

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
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

сдано в набор 20.12.90
подп. в печать 28.01.91
формат 60×90^{1/8}
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 2820
тираж 145 000
цена 1 р. 20 к.

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

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

НА ОБЛОЖКЕ:

АЛЕКСАНДР СЕНЦОВ
(МОСКВА)
НА ЗАКАТЕ

ВЛАДИМИР РЯБКОВ
(КРАСНОГОРСК)
ЦВЕТЫ НА ВОДЕ

В НОМЕРЕ:

ФОТОТВОРЧЕСТВО

2
П. Кривцов — Л. Шерстенников Не вправе осуждать
11
А. Гордеев Мастерская
18
По лезвию компромисса
20
«Портретная фотография: теория, практика, перспективы»
26
А. Пирожков Семейный портрет в домашнем интерьере
28
Р. Крупнов Продолжение следует

ФОТОПАНОРАМА

10

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА

16
С. Супинский Бомж-арендатор

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

32
Фотоюниор

ФОТОКОНКУРСЫ

34
«Эту женщину увижу и немею...»

ФОТОНАСЛЕДИЕ

36
Т. Сабурова «Фотография А. Бергнера в Москве»

ФОТОТЕХНИКА

40
Т. Мосина Стремление к совершенству
41
Фотоконкурс «Диалог»
43
А. Шеклеин Практические советы
44
С. Суслин Практика съемки и обработки
45
А. Васильев Выставочная фотография

ФОТОПОЧТА

47

ИНТЕРФОТО

48
Эдгар По в фотографиях

Павел Кривцов — Лев Шерстенников Не вправе осуждать



П. КРИВЦОВ



Л. ШЕРСТЕННИКОВ

Павел Кривцов появился на столичном горизонте внезапно (правда, произошло это уже давно, лет 15 назад) и сразу же — в полный рост. Фотография для него — носитель нравственности и выражение собственной морали. Надо ли говорить, что подобное полное слияние личности и дела — явление далеко не частое. И немудрено, что именно эту цельность замечают в Кривцове и простые зрители, и ценители весьма искушенные — фотоарбитры авторитетных выставок и конкурсов как наших, так и зарубежных.

Мы предлагаем читателям «СФ» диалог Павла Кривцова и нашего постоянного автора Льва Шерстенникова.

Л. Шерстенников: — Наша сегодняшняя фотография находится в эйфории: позволено снимать (а главное — публиковать!) то, что раньше не допускалось на страницы изданий. Процесс, конечно, прогрессивный. Но не стала ли утрачивать фотография той, если можно так выразиться, интеллигентности, когда для выражения своего, допустим, негативного отношения к чему-либо вовсе не обязательно прибегать к крепким выражениям, к крику. Язвы, пороки, «чернуха» — вот фотография новой волны. И если раньше фотография могла гордиться эзоповым языком и одним штрихом обозначать явление, теперь для высказывания его сути не хватает целого потока любовных снимков. Не кажется ли тебе, что идет процесс вульгаризации фотографии, процесс, в котором сказанное громко звучит убедительнее сказанного устно?

П. Кривцов: — В эйфории находится не фотография, а сами фотографы. Перестроечные годы сорвали многие замки, прорвали нравственные дамы и в поведении, и в мышлении. Зло или нет, но мы должны все это пережить и посмотреть на себя: какие же мы есть и как живем. Одни фотографы серьезно работают и в наши дни, другие используют горячие темы как ходовой товар. Если раньше для кого-то таким товаром были знамена да как на соревнованиях люди пожимали друг другу руки, то сейчас социально-негативные темы, социально-взрывные служат для многих тем же товаром.

Л. Ш.: — Эйфория — это, как я понимаю, когда сняты все запоры и ты не знаешь, куда бежать, дуреешь от вседозволенности. Как солдат в той сказке: сначала набиваешь карманы своих впечатлений медью, потом вышвыриваешь медь, суешь в карманы серебро, потом хватаешь золото, выкидывая серебро. А в отношении фотографии — ты лезешь во все более обнаженные факты. Чем страшней, чем омерзительней, чем глубже язва — тем желаннее она для показа. И сколько ни копай — все мало. Но этому может и не быть конца. А факты, даже и страшные, быстро приедаются, мы привыкаем к ним, адаптируемся, говоря наукообразно. А в результате зритель начинает избегать этих снимков, они надоедают ему. Почему? Отчасти потому, что он и сам сидит в своих заботах и страхах по уши. А может потому, что он ищет пищи для размышлений, а фактами уже перекармлился. Да, раньше запреты были. Но не только в силу запретов, но и в силу определенного творческого кредо ты не должен был ничего показывать до конца, описывать целиком, а найти повод,

чтобы о явлении подумали, разбудить читательскую мысль. Это в какой-то мере и являлось эзоповым языком. Вот пример такого языка, который приводил Всеволод Тарасевич, он же и применивший этот термин впервые к фотографии. Тарасевич снимал фотоочерк о ленинградском астрономе Козыреве, человеке особых научных взглядов, которые не всегда разделяли не только далекие от астрономии люди, но и большинство его коллег. Положение само по себе понятное. Чтоб не сломаться в таком положении, надо все время одолевая возникающее повсюду сопротивление, непонимание, не говоря уж о том, что нужно просто продираться к истине. Тарасевич делает такой кадр: Козырев, любитель лыжных прогулок, мчится по парку, энергично работая ногами, палками, а мимо него проносятся черные стволы, чуть смазанные движением. В этом кадре фотограф увидел символ судьбы ученого, а вернее сказать, усмотрел образное прочтение своего трактования судьбы академика. Не буду говорить, удачно или неудачно воплотилось это в окончательном виде, так или не так воспринимал фотографию зритель, но любопытен сам подход, способ осмысления снимка. Ни до, ни после Тарасевича я что-то не замечал, чтобы фотографии так устремленно искали подтекст снимка — тот эзопов язык, который сильнее всего и понуждает работать нашу мысль, мысль зрителя.

П. К.: — Единственное, что может отличить одну фотографию от другой — это личность фотографа. В снимках катастроф, насилий — полистай хотя бы каталог выставки «Уорлдпрессфото» — личность фотографа уходит на второй план, а на первом стоит сам факт.

Л. Ш.: — Ну, а это хорошо или плохо? Дети любят слушать книжки и совсем не интересуются, кто их написал. Взяла нас фотография за живое — это главное, а вовсе не то, из каких соображений исходил автор и что он сам из себя представляет. Но если факт вываливается на тебя, как внутренности из человека — во всей своей неприглядности и грязи, — это отвращает настолько, что уже не хочется вникать в самую суть явления. Тебе выворачивается сама грязь, а не внедряется мысль, что это, мол, грязно, плохо, недостойно.

П. К.: — На зрителя можно воздействовать на различных уровнях. Допустим, на чисто физиологическом: потрясти кровью. Но можно воздействовать и через какие-то эстетические категории, материалом, пропущенным через твою душу. Я не судья и никого не берусь судить. Но, по-видимому, в природе существует такая шкала, и вопрос только в том, кто какой уровень берет для себя на вооружение. Для одного достойно снять кровь, хаос, у другого информация более сдержанная. Я бы искал более гуманные формы. То, что рассчитано на быструю реакцию зрителя, похоже на громкий окрик. От него, конечно, вздрогнешь, но скоро и забудешь.

Л. Ш.: — Но я бы хотел вернуться к вопросу: происходит, на твой взгляд, вульгаризация фотографии или нет? В чем вижу я ее признаки? Во-первых, в том, о чем мы уже говорили: явление раздвигается настолько, что перестает быть загадкой и становится неинтересным — это с одной стороны. Во-вторых, вульгаризация — это пренебрежение

к форме, к любой форме. Такие понятия как свет, тональность и прочее, прочее — это все двадцатое дело. К конечному результату приходят люди, минуя все стадии ученичества, азы фотографии. Можно взять в руки камеру, зарядить ее, ввинтить широкоугольный, поместить сзади себя и давить, давить на спуск. Потом все подряд напечатать — с грязью, с царапинами — чем хуже, тем лучше — и представить на обозрение. И в наборе этого хлама кто-нибудь наверняка найдет высокий смысл. Да не просто смысл, а утонченную философию. Едва ли я заблуждаюсь, поскольку именно такие — никакие и нефототрафии — печатают в роскошных изданиях на прекраснейшей бумаге и с неслыханными полиграфическими возможностями. Нужно ли так здорово меня дурить, или я в самом деле недоразвит и чего-то важного не понимаю? Шкала простирается между этой крайней степенью вульгаризации и той классической фотографией, которая отвечает разумному представлению, по крайней мере, о завершенности, об осмысленности этого труда. Две крайности. Судя по самым престижным западным альбомам, где печатаются, кстати, наши советские фотографии, да и по нашим выставкам — той же недавней выставке в Манеже, где было от чего прийти в «восторг», мы идем к развалу. А по-моему — происходит вульгаризация фотографии или крайности существовали всегда?

П. К.: — В принципе все это существовало всегда. Только в нашем обществе, находящемся в определенном состоянии, когда открыты все шлюзы, произошла подмена ценностей. Мы наблюдаем падение нравов, обязательности. То же происходит и в фотографии. Я это расцениваю как упадок. Фотография стала более отстраненной, информационно-холодной.

Л. Ш.: — Раньше что считалось хорошим, допустим, во времена А. Карелина? Классический свет, классическая композиция, художественно подобранные типы. Когда все это присутствовало на фотографии, мы прощали некоторую натянутость, условность мизансцены и всей ситуации. Это был один период фотографии. Другой период. Камера пришла на поля сражений, на улицы, ворвалась в действительную, а не выставочную среду. Нам важно было увидеть, как выглядит это место, эти люди, что они делают, даже если они просто позировали группой. Это был документ. Но он не только передавал информацию — он нес свою эстетику, свою культуру, у него были свои каноны. Ну, хотя бы он должен был достаточно резким, чтобы восприятие его не дробилось, было удобным зрительскому глазу — была какая-то цельность снимка. От этого тоже мы отошли. Возникла другая фотография — чистый репортаж. И он принес свои качества. Здесь мы опять, наверное, будем вечно обращаться к Брессону, хотя его и недостаточно знаем, но других знаем и того меньше. В любой брессоновской фотографии мы можем легко найти ту изюминку, ради которой и был отобран кадр. В чем эта изюминка могла быть? В тональности или в ритме фигур (или в сочетании того и другого), в деталях — в крохотном цветочке, который держит персонаж в уголке рта. Мы находили эту изюминку, она нам была понятна, и мы могли восторгаться — как же фотограф сумел ее отыскать! Таковы были критерии. Потом возникли фотографии, на которых мы уже не находили этой изюминки. Наблюдали что-то вырванное из потока жизни, и нам внушали, что это здорово, это прекрасно. То есть нам не впрямую внушали, но эти фотографии печатались в престижных альбомах, экспонировались на авторитетнейших выставках — смотрите. Хотя я, например, уже переставал видеть, точнее — понимать, что хорошо, а что плохо, что лучше, а что хуже. Грязный негатив — неважно, что снято с перфорацией, рванью, сором, волосами, — все это мы печатаем, это высшая эстетика. Вот к чему мы пришли.

П. К.: — А может в этом есть определенный смысл? Идет процесс подсознательного фиксирования. Что с нами происходит, может, мы и сами до конца не понимаем, поэтому не можем подвести черту и вынести приговор. Вдруг это-то нащупывание и выведет на правильную дорогу в будущем. Фотография — емкое понятие, вбирающее в себя и временные моменты, и эстетические. В жизни есть вещи, которые рационально не поймешь, их нужно понимать душой. Фотография для меня — средство познания и себя, и всего окружающего. И с помощью фотографии происходит активное включение каких-то механизмов. Происходит аккумуляция. Обрывки фраз, встречи на улице, прочитанное, какой-то случай выливаются во впечатление или желание, или решение. Что-то исходит и из детства, поскольку самые яркие впечатления, впечатления чувственного плана — там. Ребенком в какой-то момент я заметил родство и схожесть между матерью, избой и коровой. Мне показалось, что дом похож на мать и на корову.

Конечно, они не сливались между собой и, наверное, не внешне были похожи, а речь шла о характере, какой-то сущности. Но это крепко мне запало в память. Это какая-то тайна.

Мне с детства нравилось наблюдать за людьми — в деревне все друг у друга на виду. Помню, как зимними деревенскими вечерами приходили к нам соседи и родственники играть в карты. Но меня не карты интересовали, а люди: как они ведут себя во время игры — их мимика, поза или как они волнуются, когда входят в раж. Каждому человеку присуще что-то свое. Кто причмокивает, кто прищелкивает, кто губы вытягивает, кто щиплет карты. Часто игра перерастала в спор, и снова каждый проявлял себя неожиданно. Шел процесс жизни, а проглядывала философия. Село мое — самое обычное. С точки зрения внешней эстетики — ну никакой красоты. Бугор, овраг, луг, небольшая речушка. Но до сих пор, уже будучи взрослым, много проработав фотокорреспондентом и что-то повидав, я чувствую очарование, скрытую красоту своих бугров и оврагов. Она меня завораживает, и это для меня загадка, я не могу ее постичь. Как-то я поехал в Коктебель. Там я прошел за могилу Максимилиана Волошина, в сторону Карадага, спустился и обомлел: бугры напомнили мне родную деревню. Я еще много раз туда ходил и, может быть, только там почувствовал какую-то разгадку этой красоты.

В нынешней фотографии в позиции репортера прослеживаются две тенденции. Одна из них выискивает в человеке самую слабую сторону, чтобы ею упрекнуть человека. Моя же позиция — оставлять за человеком право быть человеком. Тот, кто действует с позиции расчленения, тем самым проявляет и свою ущербность, определенную патологию. Таких фотографов я встречал немало. Линия развятия общества и конкретной личности на каждом этапе либо стремится к гармонии, либо к деградации, к распаду.

Л. Ш.: — Когда я вижу твои снимки, меня поражает чувство слитности автора с героем. Ты боготворишь и своих старух, и рабочих, и, прости, даже умалишенных, ты чувствуешь боль собаки и вызываешь к милосердию. Некоторых раздражает, что ты каждого «окропляешь святой водой». Они говорят: разве это правда жизни? В каждом сидит дьявол, а не ангел, и нечего дурить друг друга утонченностью душ. А может быть, правда — это действительно жестокость, боль без сострадания?

П. К.: — Одни живут, исходя из какой-то теории. Другие отталкиваются от внутренней веры. Мне ближе последние. У меня есть какие-то внутренние принципы, которые, может быть, в чем-то и сдерживают. Однажды меня товарищ упрекнул в том, что моя фотография назидательна. Мне стало обидно, поскольку произнес он это как нечто отрицательное, скверное. Ты, мол, учишь, как надо жить. Я потом долго думал над этим.

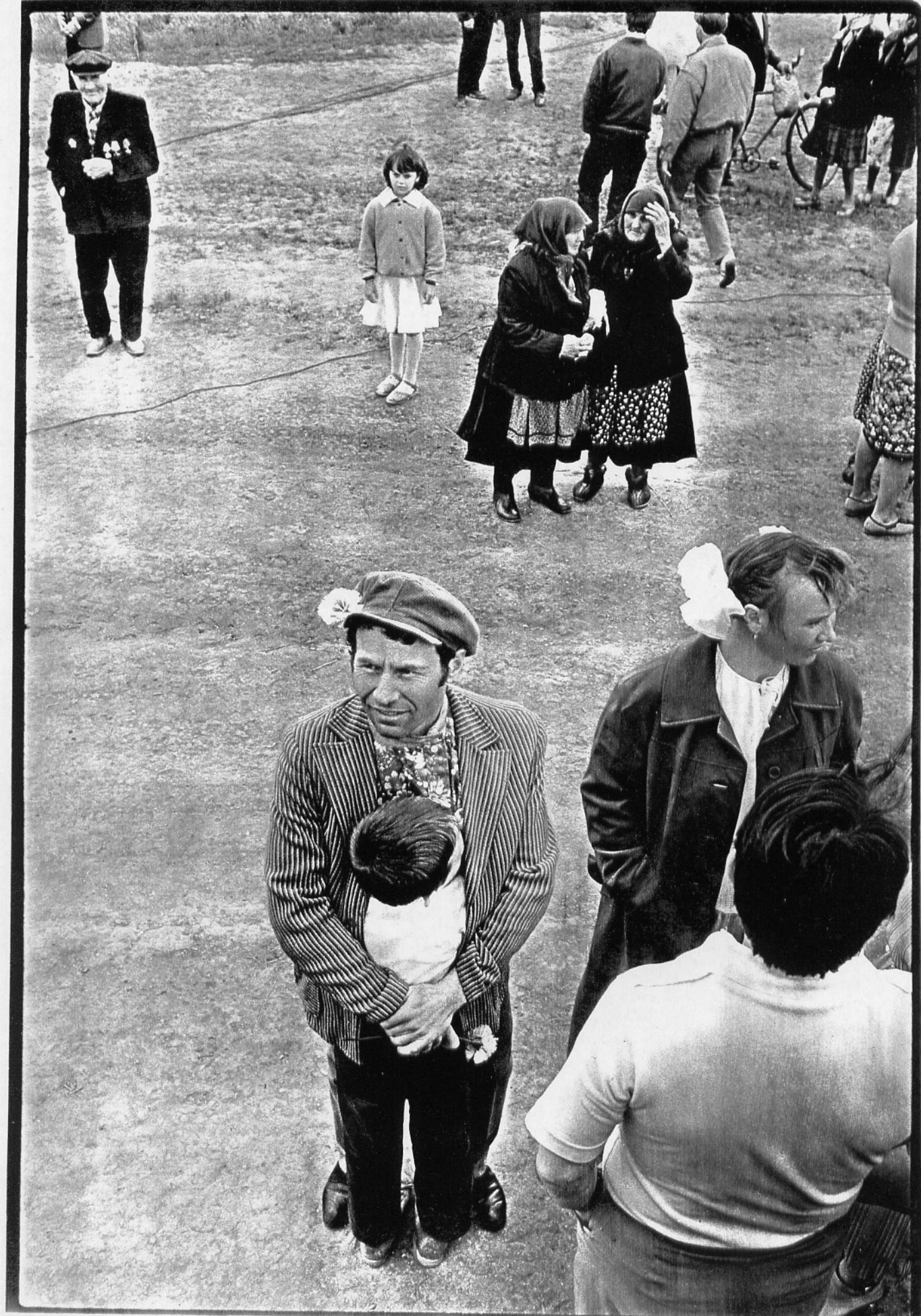
Л. Ш.: — Может быть, твой приятель был прав. Твоя назидательность сказывается не в какой-то дидактике, дескать, делай так или делай иначе. Она в том богоискательстве, которым ты занимаешься в человеке. Люди твои озарены внутренним светом. Когда это переходит от раза к разу, то говорит об определенной твоей позиции. И твой оппонент воспринимает ее как назидательную, поучающую. Он говорит, что такими люди выглядят только в твоём изображении, а в изображении других — это нормальные люди, со всеми своими грехами и слабостями, низостью и величием. Ты сужаешь палитру. Я не говорю, что здесь прав. Это просто один из взглядов, который правомерен. И здесь, мне кажется, мы подходим к ключу понимания фотографии. Привычную нам фотографию считают назидательной потому, что она слишком завершенна и совершенна, все чеховские ружья развешены в ней по стенам, и все они стреляют. Новая волна в фотографии перечеркивает все — от внутренней назидательности, то есть определенной позиции автора к человеку — добрый он или плохой, кончая назидательностью эстетической, когда пусть лучше грязь будет размазана по плоскости бумаги, это будет «эстетичнее», чем то, что предлагали прежде. Это антиискусство должно уравновесить сытость привычного искусства, уравновесить коромысло весов. А истина, возможно, отыщется где-то посередине, где не будет излишней завершенности, но и взвешенности будет более терпимой. Вероятно, это и есть то, к чему приходят в своих работах такие крупные западные фотографы, как Сальгадо, Адамс. У них люди широки по своим человеческим качествам. Всегда остаются такими, какие они и есть — ангелы и черти...

П. К.: — Сострадание и назидательность — разные вещи. Люди, которых я снимаю, для меня не объекты и не субъекты съемки, а люди. И я не вправе их осуждать.



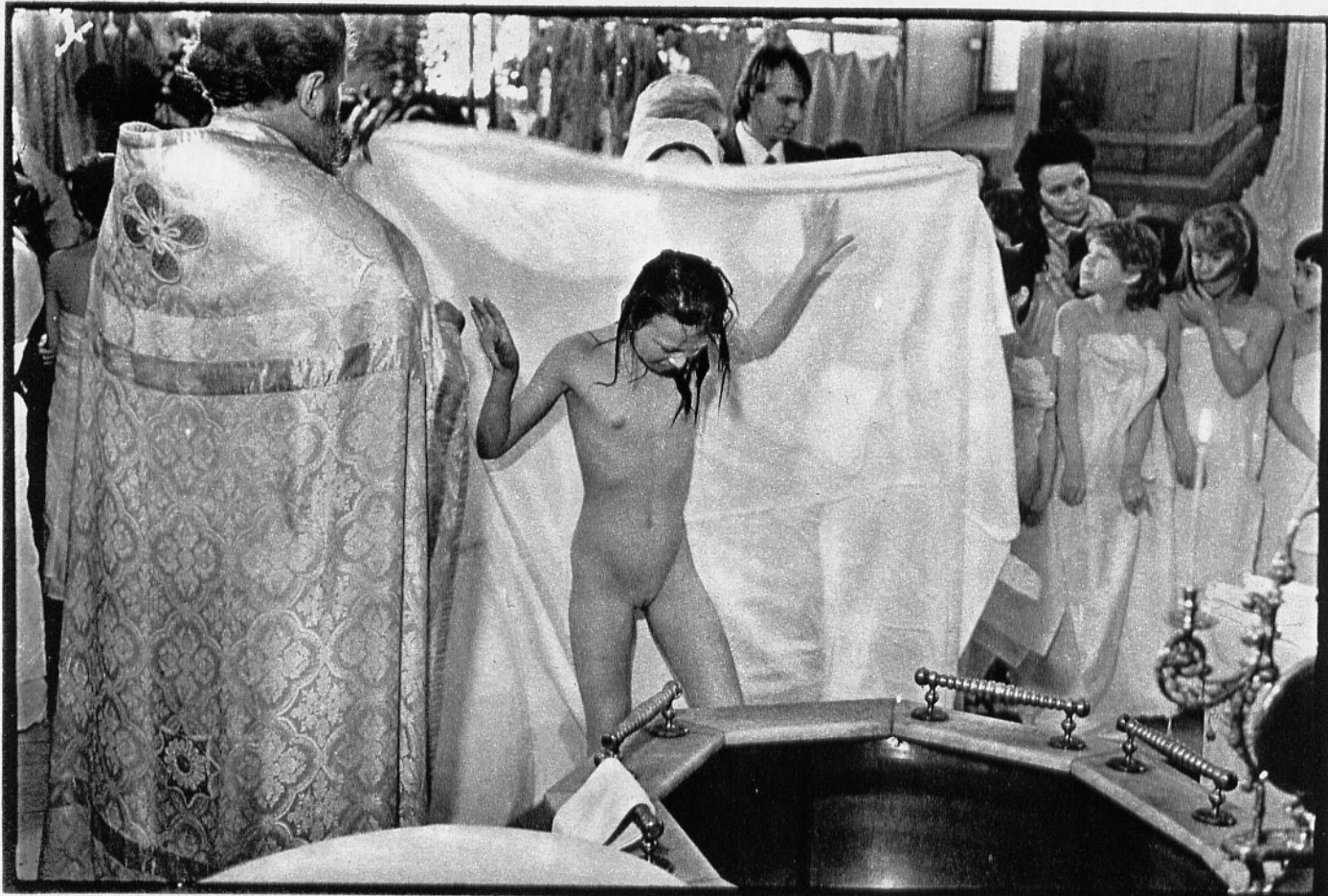
У ФИЛОСОФА А. ЛОСЕВА ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ,

П. Кривцов



СЕЛЬСКИЙ ПРАЗДНИК

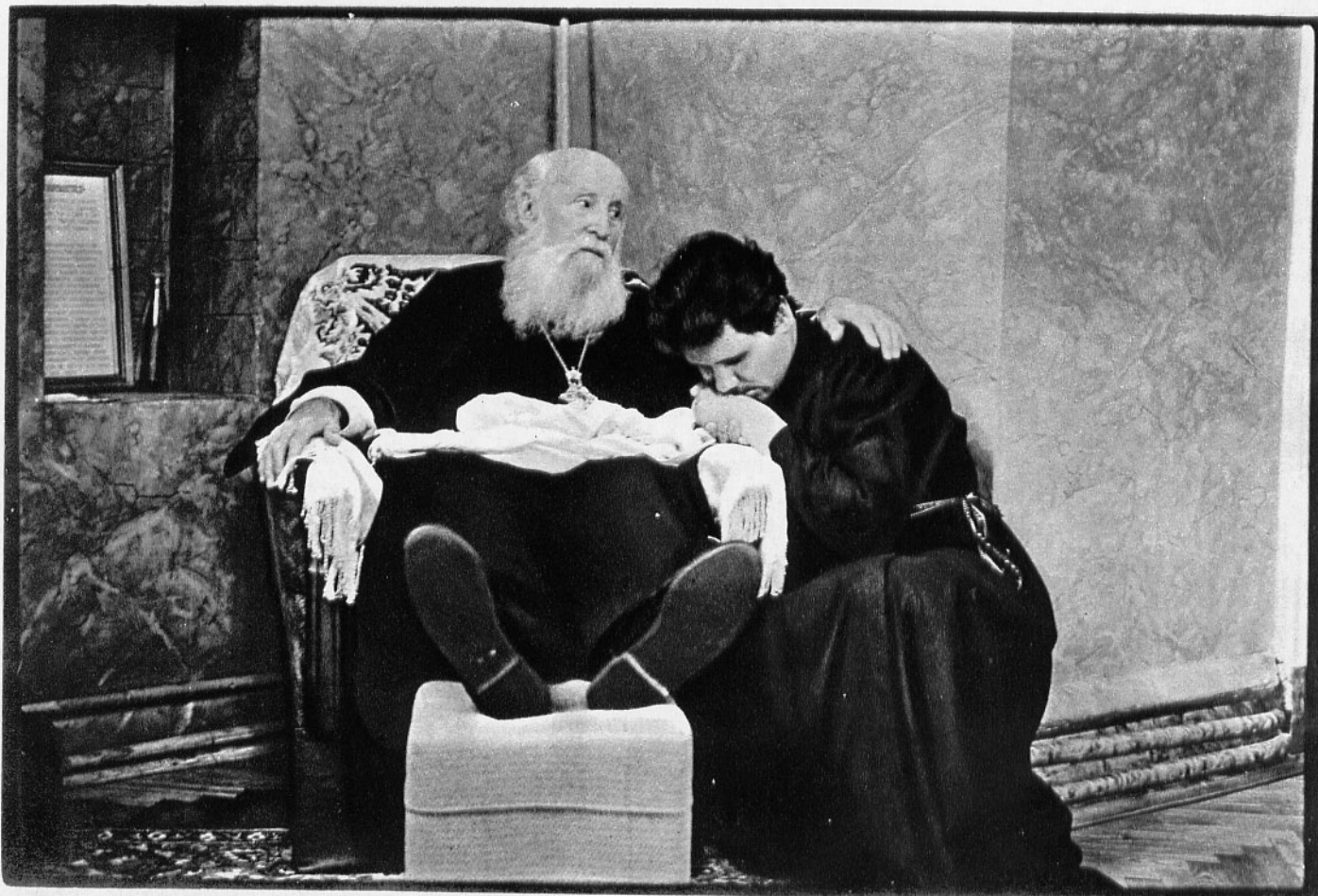
П. Кривцов - 87



КРЕЩЕНИЕ

П. Кривцов - 90

ИЗ ОЧЕРКА «ЕПИСКОП КОНСТАНТИН»



П. Кривцов - 90



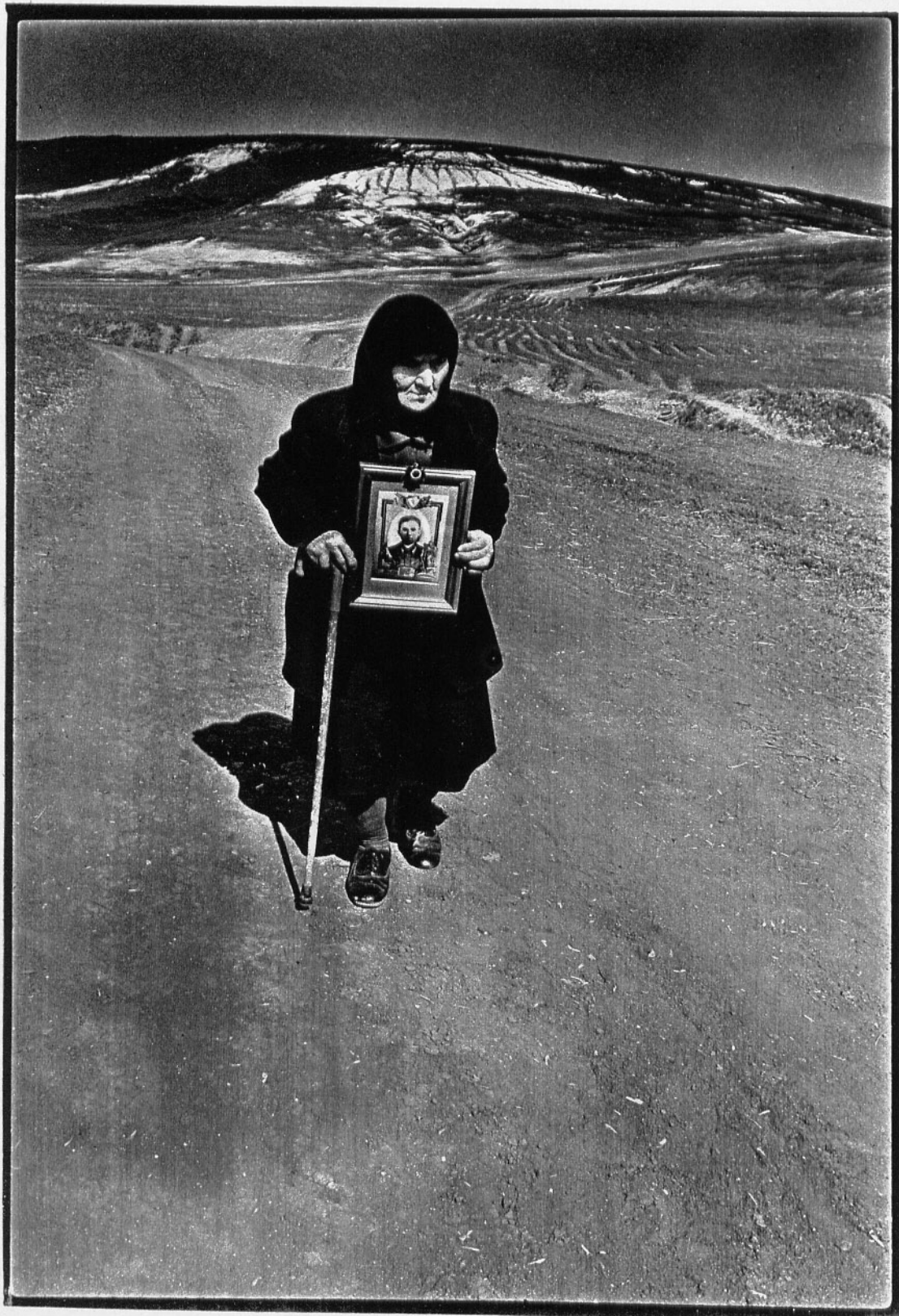
ИЗ ОЧЕРКА «ЕПИСКОП КОНСТАНТИН»

Г. Крылов - 30

ОДНА



Г. Крылов - 30.

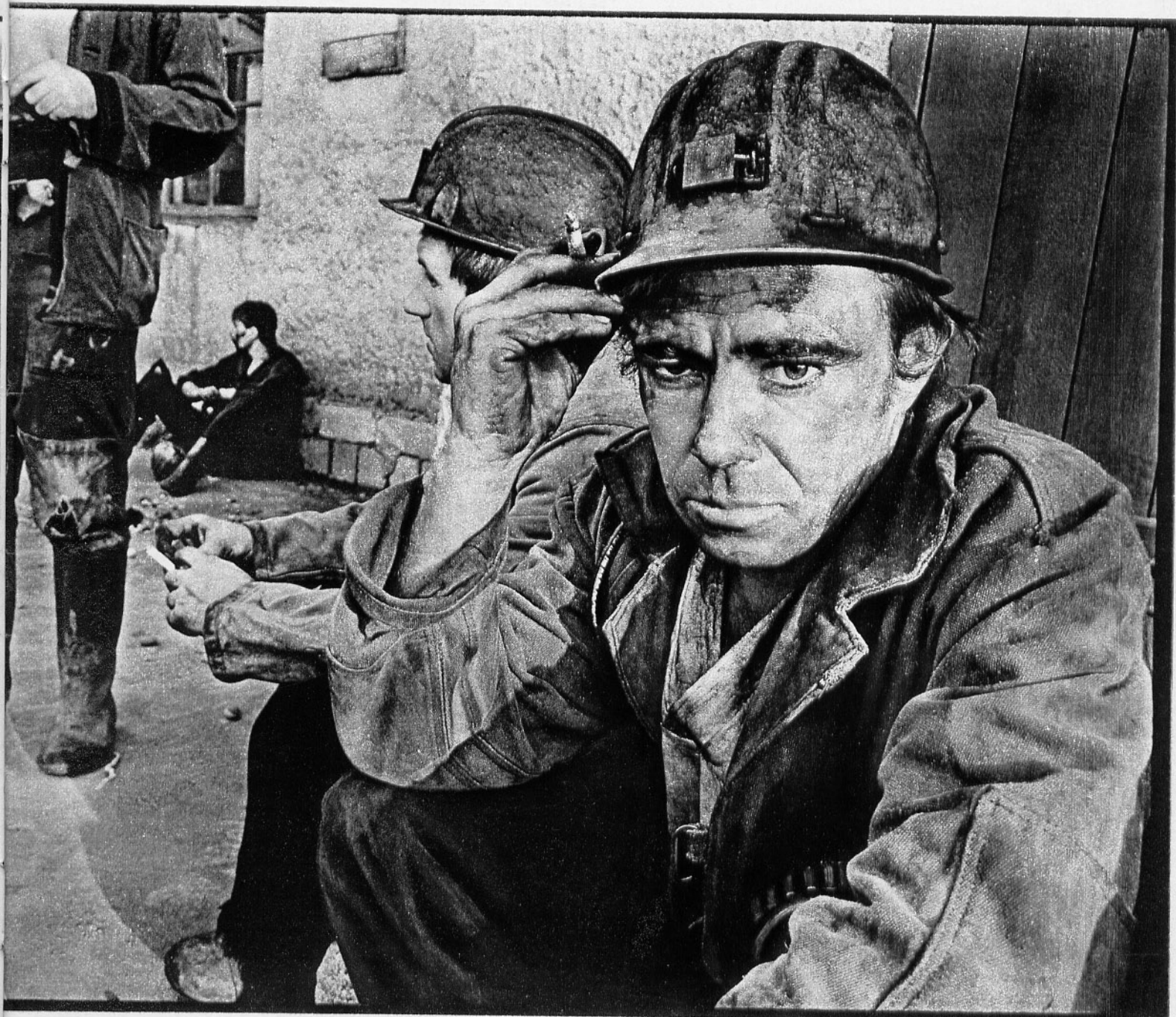


МАТЬ

П. Кривцов.



ШАХТЕРЫ ИЗ БРЯНКИ



П. Кривого - 90

Лица писателей мира

Люфти Эцкёк — художник, живущий в нескольких измерениях. Он швед, но родился в Стамбуле, а долгое время жил во Франции. Он поэт, но второе крыло его творчества — фотография. И трудно провести грань между объектом его деятельности — литературой и субъектами его наблюдений — писателями. Этот сплав и вызвал к жизни выставку, развернутую в Фотоцентре СЖ СССР. Главная ценность выставки, бесспорно, в обилии имен — и ушедших уже гигантов литературы, и здравствующих ныне писателей, чьи имена известны, возможно, лишь в пределах собственных стран. Л. Эцкёк, человек, по-видимому, мягкий и общительный, не делает различия между своими коллегами, ближайшими друзьями и теми писателями, чьи книги издаются и читаются во всех уголках земли. Скромная, уважительная манера, сказывающаяся в подходе фотографа к своим героям, находит доброжелательный отклик и с их стороны: портреты работы Л. Эцкёка украшают книги писате-

лей, публикуются в журналах.

На открытии выставки «Портреты известных писателей мира» присутствовал посол Швеции в СССР Бьорн Эрьян с супругой, гости Фотоцентра из Великобритании, Франции, Германии.

Семинары Академии АВИ

В Волгограде силами Академии аудиовизуальных искусств (Москва) и местного издательства «Периодика» организованы регулярные занятия для фоторепортеров районных и областных газет. Начало им было положено еще в прошлом году, когда два преподавателя Академии провели семинар в помещении городского фото клуба. В ходе напряженной трехдневной работы было прослушано несколько лекций, выполнены практические задания по фоторепортажу и организованы индивидуальные консультации по интересующим слушателей вопросам. Выяснилась потребность сделать такие занятия регулярными, участники семинара пожелали пройти полный курс обучения на факультете фотожурналистики Академии. Теперь слушатели будут ежеквартально приезжать в Волгоград на два дня, в течение которых им предстоит отчитаться перед своими педагогами за выполнение домашних заданий, прослушать лекционный материал и получить задания на следующие три месяца. Очная форма занятий даст возможность педагогам передать в индивидуальных беседах и в лабораторной работе свой опыт, а учащимся — лучше его усвоить.

После окончания двухгодичного курса выпускники получат свидетельства Академии АВИ. Оплачивают занятия редакции районных газет и издательство «Периодика». Академия АВИ готова рассмотреть предложения о проведении подобных семинаров для фотокорреспондентов от всех заинтересованных организаций, редакций газет, республиканских, областных и городских отделений Союза журналистов СССР.

Адрес Академии АВИ: 113461, Москва, а/я 113.

Диво дивное — лошади

Иманта Пуриньша хорошо знают в республике, в стране и за рубежом. Фотохудожник из Латвии, он несколько десятилетий верен одной, но пламенной страсти. Лошади! Затвор его фотоаппарата срабатывает точно, с умением передать состояние, характер лошади то через глаз, высветленный лучом заката, то в галопе на свободе, то в теснящемся табуне, то в натянутых струнах гужевой упряжки.

Имант Пуриньш — руководитель народного фотоклуба «Рига», секретарь Союза фотохудожников Латвии, имеет почетное звание АФИАП. Он проиллюстрировал более десятка книг о лошадях, автор красочных плакатов, календарей на эту же тему. В настоящее время во Франции издается его фотоальбом «Латвийские лошади», включающий 170 цветных и черно-белых работ.

В год Белой Лошади (1990) Имант Пуриньш вместе с коллегами из фотоклуба еще раз прославил прекрасное животное. Впервые в нашей стране в Риге по его инициативе состоялась международная фотовыставка «Мир лошади». На выставку были отобраны 130 фотографий и слайдов из 500, представленных фотхудожниками 22 стран: Австралии, Аргентины, Венгрии, Германии, Голландии, Швеции, СССР, США, Польши, Румынии, Чехословакии, Израиля, Исландии, Франции... Цель выставки, по словам Иманта Пуриньша, «...показать лошадь во всем ее многообразии: взаимопонимание человека и лошади, ее поведение, характер, уход за ней, обучение, использование в спорте, работе, на отдыхе».

Интерьер экспозиционных залов фотоклуба «Рига» был украшен атрибутами конской экипировки — упряжь, подковы, седла, уздечки, колеса от телеги. Волшебный мир... Выставка увидела свет благодаря обширным международным связям фотоклуба и спонсорам — ведущим коневладельческим хозяйствам Латвии. Жюри в составе фотохудожников Айвара Акиса, Гунара Бинде и коневодо-зоотехника Вилиса Стукулса отбирало и придиричливо оценивало конкурсные работы. В день открытия выставки были объявлены имена обладателей Главного приза в разных «классах»: по черно-белым фотографиям — Гал Голд (США) за работу «Горный пейзаж», по цветным — София Рачковска (Польша)

за коллекцию работ, по слайдам — Август Упитис (США); приз спонсора — агрофирмы «Тервете» — присужден Габриэле Бойселл (ФРГ) за фотоиллюстрацию к календарю «Арабские лошади», приз другого спонсора — конного завода «Буртниеки» — Сигургеюру Сигурёнссону (Исландия) за серию фотографий «Лошади Исландии». Все пятеро фотохудожников получили приглашение участвовать в недельной поездке по коневодческим хозяйствам Латвии в любое время года, выбранное по их усмотрению.

В дни выставки состоялось чествование Иманта Пуриньша. Ему исполнилось 60 лет, сорок из которых он посвятил художественной фотографии.

Т. ЛИВАНОВА

Выставка-конкурс

Народная фотостудия «Прожектор» (Москва) проводит Всесоюзную фотовыставку. В экспозиции три раздела: социальная, портретная и эротическая фотография.

От автора принимается не более 5 работ. Серия до 4 снимков считается за одну фотоработу. Минимальный формат — 30×40 см. К каждому снимку необходимо приложить контрольный отпечаток 18×24 см.

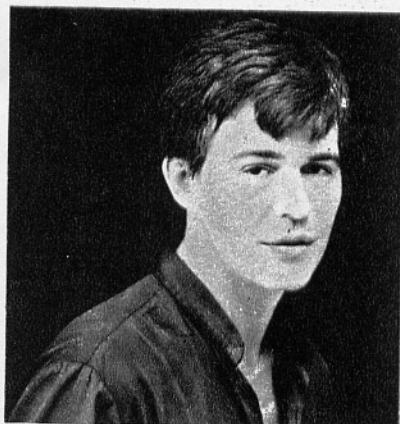
Учреждены награды: первая премия — 2000 руб.; вторая премия — 1000 руб.; третья премия — 700 руб.; двадцать поощрительных премий по 50 руб.

Срок приема фоторабот — до 15 июня 1991 года. Открытие выставки — 1 ноября 1991 года. Объявление результатов конкурса — в день открытия. Возврат всех работ до 15 февраля 1992 года. На обороте каждой фотографии просим указать фамилию, имя, отчество, адрес, телефон автора. В пакет с фотоработами необходимо вложить негашеные почтовые марки на сумму, равную стоимости отправки бандероли на выставку (для оплаты обратной пересылки). Работы высылать по адресу: 111123, Москва, 1-я Владимирская, 10в, народная фотостудия «Прожектор».



НА СНИМКЕ: СОВЕТНИК ПО КУЛЬТУРЕ ПОСОЛЬСТВА ШВЕЦИИ В СССР ЛАРС КЛЕБЕРГ ОТКРЫВАЕТ ВЫСТАВКУ, СПРАВА — ЛЮФТИ ЭЦКЕК,

Александр Гордеев Мастерская



А. ГОРДЕЕВ

Здесь опубликовано несколько работ из двух моих фотографических циклов. Один из них — городская архитектура, другой сделан в мастерских скульпторов и вокруг них. Должен сказать, что не без робости приступал я к этой работе. Дело в том, что

бытует устойчивое представление, будто фотографирующий такие объекты допускает своего рода плагиат у этих искусств — скульптуры, архитектуры. Дескать, заслуги фотографа здесь нет, он лишь репродуцирует чужие произведения.

Проще всего было бы считать подобные суждения ошибочными и не обращать на них внимания. А ведь нас за долгие годы приучили воспринимать наше зодчество как прежде всего произведения каменно-неодушевленные, мертвые, лишенные каких-либо признаков живого существования.

Когда туристов возят по городу, что им показывают? Памятники архитектуры и памятники кому-то. Показывают обычно так, чтобы дать общее представление с «пристрелянных» точек, а то и просто из автобуса. Как правило, на детали внимание не обращается. Удачно решенные части композиций остаются незамеченными. А что говорить о том, как

вписывается объект внимания в ландшафт, в обстановку...

Обойти и рассмотреть все — занимает немало времени, но и стоят того решетки и фонари Покровского собора или резьба вековых стен храма на Нерли, изгибы лепнины на доме Морозова по Калининскому проспекту. Вглядываемся ли мы в выражение лица Петра в исполнении Фальконе или в резьбу дверей Исаакя? Но главное, как все это живет в дне сегодняшнем.

...Мастерская художника, скульптора. Литейная, где и гипс, и глина, и бетон, и бронза. Где произведение проходит путь от проволочного каркаса, бесформенной глыбы до отчеканенной скульптуры и отполированного постамента. Это — труд скульпторов. Создаваемый в течение длительного времени микромир из инструментов, скульптур, нужных и понятных лишь хозяину вещей, на мой взгляд, интересен для фотографа тем, что благодаря своей необы-

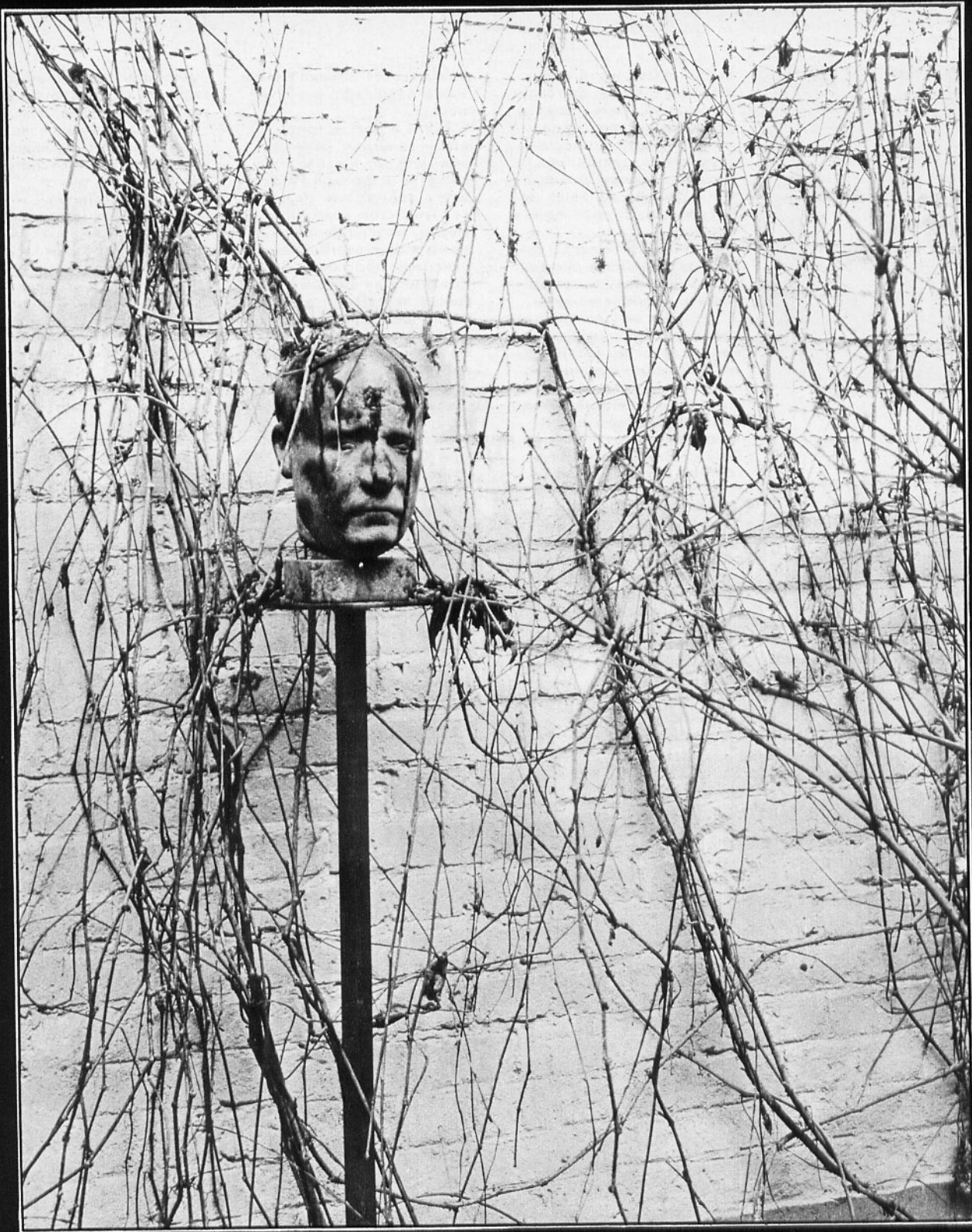
денности заставляет взглянуть на скульптурные произведения иначе, чем на улице или на выставке. Порой в снимках, сделанных в мастерской, нет зрительного центра, центр здесь — внутренний мир художника. Не материализующийся, но определяемый отчасти атмосферой его студии. И бытие работ определяется сознанием автора. Каков он, человек, в этой жизни, в интерьере созданных цивилизацией и природой предметов? Не характер его, не деяния сиюминутные, а формы тела, одежды, пластика движений, след его. Как изменяет он пейзаж лесной и архитектурный, вкрапליваясь в него?

Не знаю, смог ли фотографией высказать свои мысли. Но если снимок поможет кому-то внимательнее присмотреться, задержит чей-то стремительный бег ради красоты, то один плюс уже есть. А форма, по-моему, должна удовлетворять прежде всего автора. Если же понравится зрителям — спасибо.



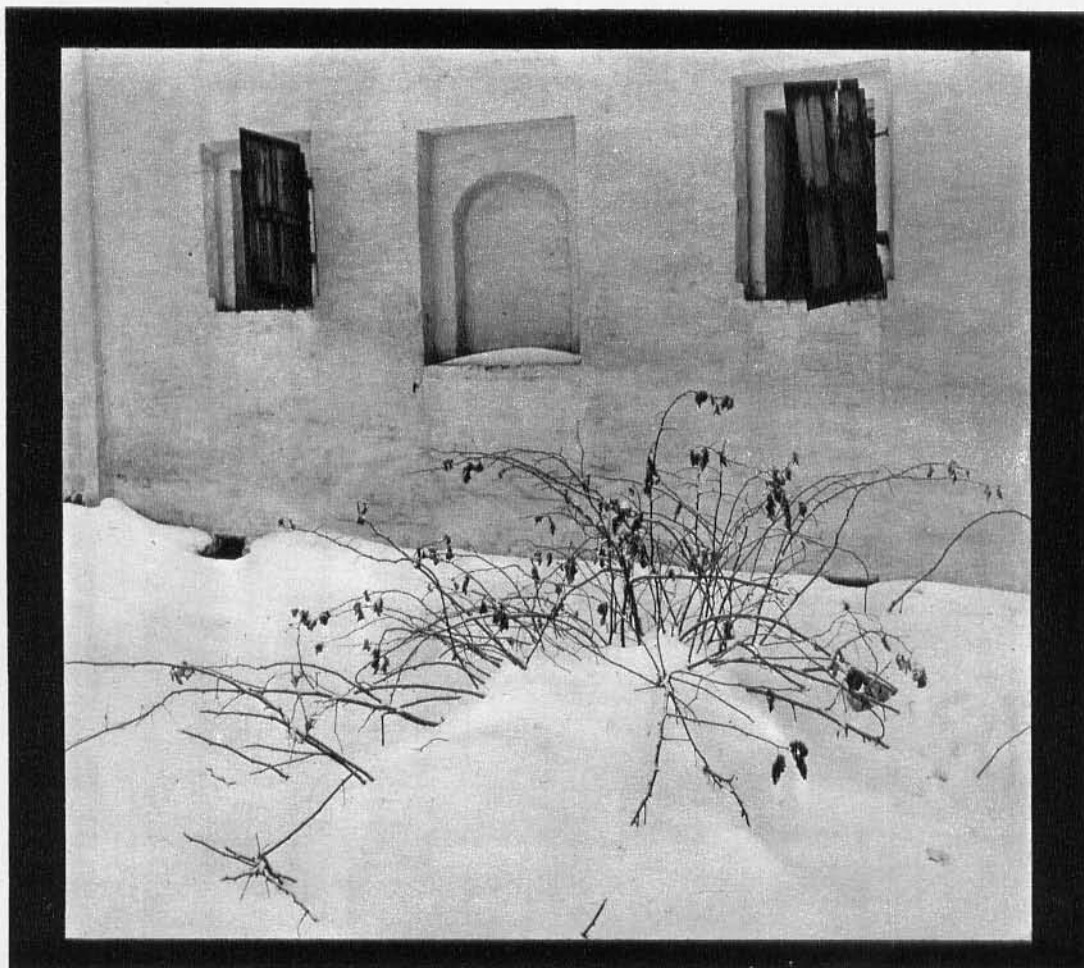
ФОТО АЛЕКСАНДРА ГОРДЕЕВА

ИЗ СЕРИИ «МАСТЕРСКАЯ»



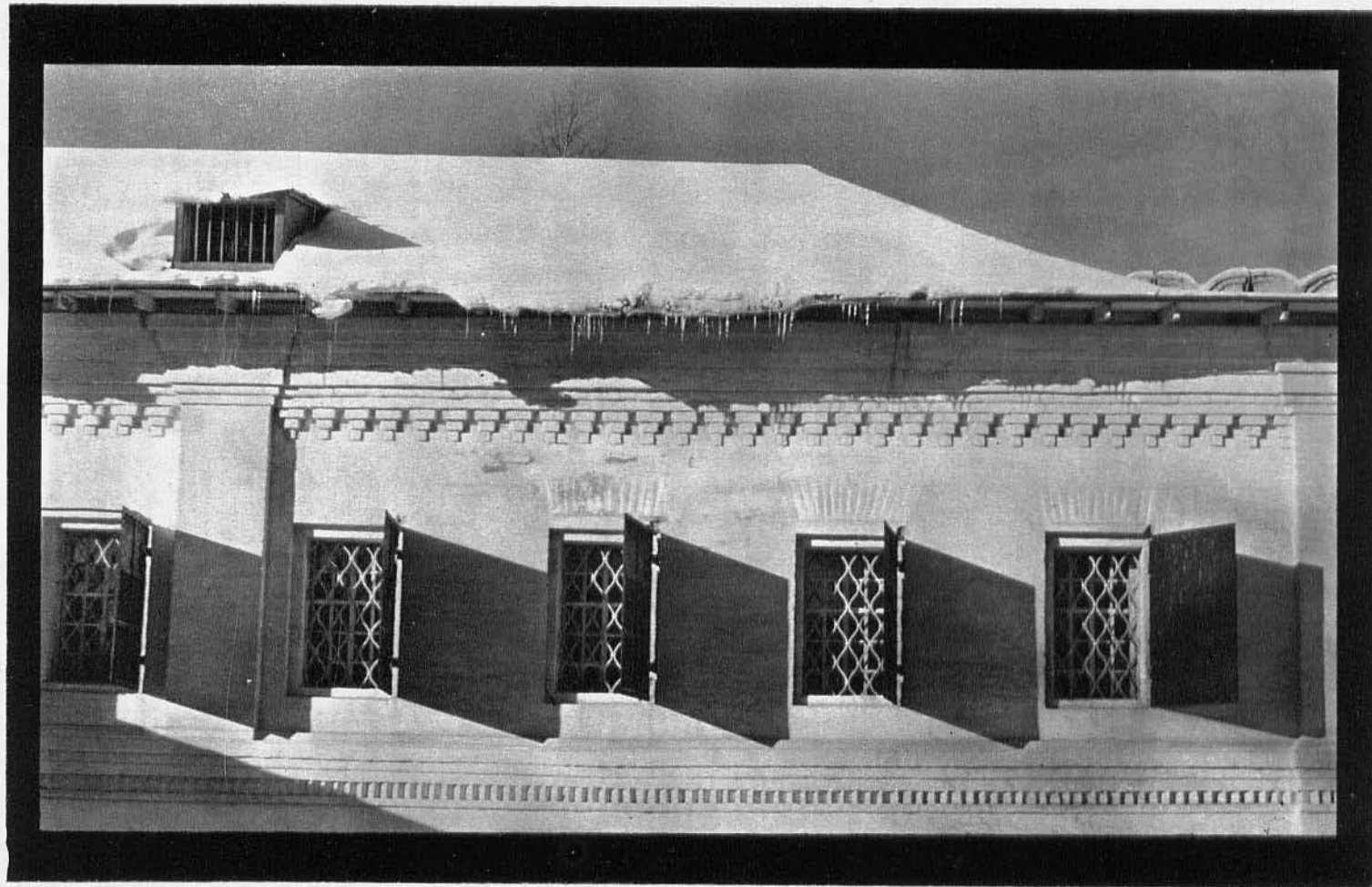
ИЗ СЕРИИ «МАСТЕРСКАЯ»



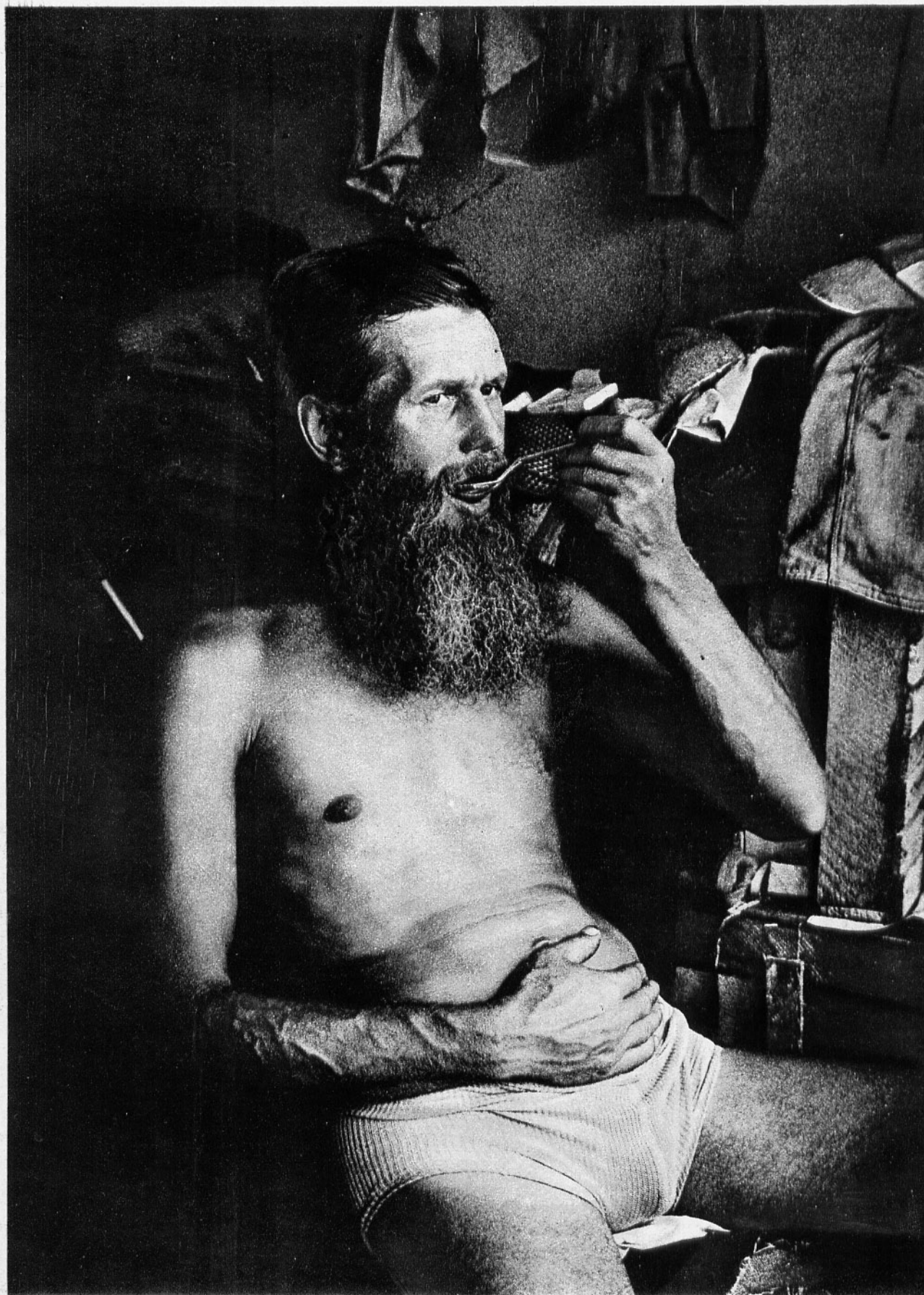


ИЗ СЕРИИ «НОВОДЕВИЧИЙ МОНАСТЫРЬ»

ФОТО АЛЕКСАНДРА ГОРДЕЕВА



Бомж-арендатор



Я часто видел его на Крещатике, а познакомились мы в «трубе» (подземный переход), пережидая дождь.

«Называй меня Борода», — начал он свой сумбурный монолог. «Вот, вы... — философствовал Борода, — как вы живете? С одной стороны, бюрократы жируют, с другой — ворье всякое, а у остальных — вся жизнь в очередях проходит. Нет, это все не для меня. Не вписываюсь я в вашу жизнь. Правда, когда-то у меня была семья. И трудовая книжка была, вот только сберегательной никогда не было. А сейчас живу, где придется. Среди бродяг говорят: «Если хочешь срок «намотать» — поезжай в Киев». Но я всегда сюда возвращаюсь. Дочка у меня тут... Да и не могу уже без Крещатика».

Дождь на какое-то время прекратился, и можно было бы разбежаться, но я уже не мог «оторваться» от своего нового знакомого.

«Очень надеюсь на перестройку, — продолжал Борода. — Вот поверил Горбачеву с «плюралистами» — да и взял участок земли в аренду, имею кое-какие планы на этот счет. Это недалеко от Киева, село Летки. Приезжай в гости на выходные, такая красота!»

«Фотоочерк о социальной реабилитации личности у меня в кармане!» — подумал я и решил ехать.

И вот я в Летках. Долго искать Бороду-арендатора не пришлось: личность для села слишком заметная. Дорогу к его дому, расположенному среди поля, показала старушка.

Домом оказался не то старый склад для ящиков, не то курятник без дверей и окон. Однако хозяина это нисколько не волновало. К бытовой неустроенности ему не привыкать.

В честь гостя был дан обед: пшеничная каша, приготовленная на детском молочном питании, и крепкий несладкий чай (о талонах на сахар без прописки мечтать не приходится). А на десерт — морковь в поле, шелковица и дикая малина в соседней лесополосе.

«Медведь одними ягодами питается, а какой жирный!» — убеждал меня Борода. Но самому «ягоднику» явно не до жиру. Смотрю на его уверенные движения с «орудием» труда в жилистых руках, но восторга от созерцания «эстетики свободного труда» не ощущаю. Догадываюсь: непростые трудности ждут смельчаков-первопроходцев аренды на тернистом пути к процветанию. Но значительно страшнее другое — нежелание руководства колхозов и совхозов (и не только их) развивать новые формы хозяйствования: не хотят, ой как не хотят выпускать из рук реальную власть на селе. А повод загубить добрые намерения человека труда, поверившего в аренду, легко находится, если этого захотеть...

И что же Борода?

Мы встретились через три месяца. Узнать его было трудно. Это уже не тот, окрыленный идеей человек. Как я и предполагал, его «надули». Нет, формально, конечно, все в порядке. В соблюдении формальностей наш бюрократ добился успехов. А если по-человечески оценить — обманули и выгнали.

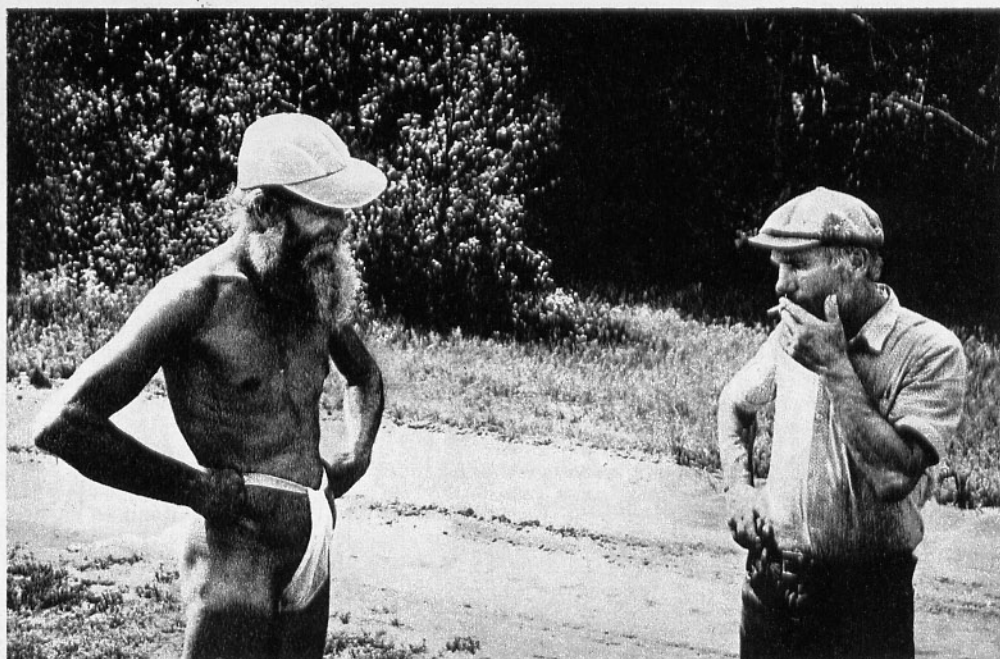
«Где же ты теперь ночуешь?» — задаю глупый вопрос после вежливого соболезнования.

«В основном на вокзале, — слышу в ответ, — подальше. Три часа туда, три назад — вот ночь и прошла...»

Мы попрощались. А я все думал про него. Что ждет тебя, вчерашний арендатор? Хватит ли душевных сил на еще одну попытку найти себя?

Держись, Борода!

С. СУПИНСКИЙ



По лезвию компромисса

Собеседники сегодня — фоторепортеры, работающие на зарубежные издания, наши соотечественники: Виктория Ивлева, Георгий Пинхасов и Игорь Гаврилов.



Свободно владеет двумя иностранными языками, что немало важно для подобной работы. Недавно в Париже вышел ее альбом «Матушка Русь при перестройке».

Виктория ИВЛЕВА родилась в 1956 году в Ленинграде, где прожила детство и юность. Затем — Москва, университет, факультет журналистики. Ни до, ни после учебы не была связана ни с одной «конторой», хотя изредка публиковалась в советских изданиях и ездила от них в командировки. Ныне Виктория — свободный фотограф, работает по соглашению с тем или иным зарубежным агентством или журналом, если совпадают интересы.



В 1988 году, пройдя жесткий отбор, был принят в члены «Магнума», одного из самых авторитетных агентств мира. Живет попеременно в Париже и в Москве.

Георгий ПИНХАСОВ — москвич. Родился в 1952 году на 3-ей Мещанской, где было много «сирени, кошек и голубей», а ныне громоздится Олимпийский центр. Учился во ВГИКе, бросил. Работал ассистентом кинооператора на «Мосфильме», фотографом кино. В фотографии начинал с натюрморта и пейзажа. Формированием своих вкусов считает обязанным фильмам Андрея Тарковского. В начале 80-х Георгий занялся репортажем, в чем и преуспел.



самых престижных международных фотоконкурсах, сотрудничество с западными изданиями, звание лучшего репортера года и, наконец, приглашение от американского «Тайма» работать по контракту, что не мешает Игорю оставаться огоньковцем.

Игорь ГАВРИЛОВ, 1952 года рождения, москвич, выпускник МГУ. В 1975 году, сразу же по окончании факультета журналистики, приглашается в «Огонек». В первые десять лет публикации не столь часты и не столь заметны, как хотелось бы. С 1986 года — взлет. Игорь одним из первых ухватывает новую тему, прорывающуюся на страницы обновленного журнала, — «Нахимов», Чернобыль, наркоманы, колонии, Карабах... Град золотых медалей на

«Советское фото»: — Вы представляете интересы зарубежных изданий, работая в своем же Отечестве. Ощущаете особенность этого положения, большую или меньшую свободу действий?

Виктория Ивлева: — Прежде всего то, что надо мной никто не властен и никто мне не может ничего приказывать. Это начинается от выбора темы до установления контактов с теми издателями, которые меня устраивают. Но я всю жизнь так поступала.

Игорь Гаврилов: — Свобода в широком плане начинается со свободы экономической. Если человек свободен экономически, он чувствует себя и просто свободным человеком.

Георгий Пинхасов: — Свободным себя человек должен ощущать прежде всего сам. Встречаются люди, которые,

лишь попав в тюрьму, начинают чувствовать себя свободными. До Парижа, например, живя в Москве, я был абсолютно свободным и делал то, что хотел. И свободнее, чем здесь, я никогда в жизни не был. На Западе ты теряешь свободу, потому что попадаешь в цикл работающего человека, и, естественно, своей работой ты должен кому-то угодить.

В. И.: — Но что отличает западных заказчиков от наших? У наших к моей работе не было совершенно никакого интереса. Я провела эксперимент с журналом «Родина»: съездила от них в командировку, а после ни разу не появилась там. И что же? Никто из журнала ни разу не позвонил мне, не поинтересовался результатами, хотя прошло восемь месяцев. Попробовала бы я что-то сделать для «Магнума» и не появиться там неделю, да что неделю — два дня — они бы оборвали телефоны.

И. Г.: — Если говорить о творческой свободе, то в «Тайме» она, может быть, и уже, чем в «Огоньке», поскольку я постоянно должен чувствовать особые требования, мировой уровень западной печати. Такая деталь: если на пленке, когда дано задание снять ничего, появляется продавленная мороженого, в журнале это вызывает неудовольствие, поскольку я отвлекаюсь от задания. А на нем должно четко концентрироваться все внимание репортера. Внутри же задания я волен выполнять любые ходы и применять любые ракурсы. Но во что бы то ни стало обязан выполнить то, что мне заказали.

Г. П.: — Есть выражение: «Любые достоинства имеют свои недостатки, как и всякие недостатки — достоинства». Попав в «Тайм», Игорь, конечно, что-то потерял, а что-то приобрел. «Магнум» — независимое агентство. О высоком профессионализме его репортеров не стоит и говорить. Но, главное, здесь ценят и индивидуальность, что встречается далеко не везде. «Магнум» — это «Я». Это кооператив — единственное агентство, где нет патрона, а есть группа фотографов, которые и являются хозяевами. Редактора здесь в принципе вправе советовать репортеру, но стараются не делать этого, поскольку редактор стоит над репортером, а репортер над редактором. Пирамида опрокинута с основания на вершину. Есть такое понятие — инфантилизм. Инфантильные люди не инициативны, всегда надеются на начальника, на его мнение, на его приказы. И основная тяжесть для нового человека в «Магнуме»: здесь никто не приказывает, не предлагает никаких тем, не гонит на съемку. Все это делают сами фотографы «Магнума» и весь риск за свою работу возлагают на собственные плечи. Казалось бы, здесь фотограф абсолютно независим. Но это не совсем так. Если я выполняю какую-то работу, то заинтересован, чтобы она была продана, мои затраты оправдались, а фотографии попали на страницы изданий. Выходит, я должен ориентироваться на потенциального заказчика. Работать, не соотнося себя ни с какими заказами, могли немногие, например Картье-Брессон. Некоторые и сегодня не пользуются заказами. Но чтобы пренебрегать ими совсем, нужно быть Брессоном. Я, например, не в состоянии развешать по миру на свои деньги. И не могу пренебрегать заказами, если в агентство обращается заказчик. В таких случаях всегда возникает компромисс. Исполнитель — известный фотограф, и заказчик делает на него ставку. Фотограф же знает вкус заказчика и мировой уровень фотографии, на который должен ориентироваться. Вот две линии, а место пересечения их — компромисс. Так что и фотограф, и редакция взаимно ограничены.

«СФ»: — Вопрос к Игорю. Прежде работа для «Огонька» над фотоочерком давала возможность «порезвиться» — поразмышлять, что-то сопоставить, сделать выводы. Теперь — работа с колес, и прежде всего оперативная, чисто репортерская информация. Не стесняет ли это очеркиста?

И. Г.: — «Тайм» действительно журнал информационный, он обычно не печатает аналитических фотоочерков, а свежая, горячая информация ему необходима в каждый номер. О профессионализме я тоже не говорю. «Тайм» не принимает на работу заведомо слабых фотографов. За десять лет он заключил контракты только с тремя репортерами, из которых — два американца и я. И редакция может быть уверена, что каждый из ее репортеров будет

выполнять работу на пределе своих возможностей. Но особенности есть особенности. Очерковость и философичность в «Магнуме» и ненужность их в «Тайме»? Это не совсем так. Ни «Магнум», ни «Тайм», ни «Нейшнл джиогрэфик» — никто не станет пользоваться фотографиями, не претендующими на обобщение, анализ события. Даже если снимается чисто хроникальный материал, фотографии стараются дать свою интерпретацию, поскольку такое мышление у них в крови. Другое дело, что Георгий может снимать тему о проститутках в течение месяца, а у меня поступил телекс в понедельник — в четверг я должен отправить пленки. Здесь и еще сложность: до выхода на полосы ты не видишь своего материала. А всегда остается ощущение, что ты что-то не доделал до конца. В «Огоньке» я приезжал, проявлял, смотрел, состыковывал тему, поскольку как-то мыслит. А здесь я не уверен, уловят ли в далеком «Тайме» мою мысль или нет. И сколько раз бывало, что в возрате оказывались, на мой взгляд, кадры, намного сильнее опубликованных. А бывает и так: готовишь большую тему, а чей-то кадр из этой темы проскользнул на неделю раньше, допустим, в «Ньюс уик». Все, твоя съемка больше никому не нужна, поскольку это журналы-конкуренты.

«СФ»: — Значит, и вы — конкуренты, хотя сидите сейчас мирно за одним столом?

Г. П.: — Трудно сказать.

И. Г.: — Мы снимали в Грузии и вместе бежали к самолету. Вика спросила: «Ты на кого работал, Игорь?» — «На «Тайм». Она сообщила по телексу, чтобы ее съемку не передавали «Тайму» и на американский континент.

Г. П.: — Когда мы снимали похороны Сахарова, у меня была машина. Я подвез фотокорреспондента из другого французского агентства, а в Париже самолет встречал его курьер, который и мой материал доставил в «Магнум».

В. И.: — Конкурировать должны снимки — какой лучше или хуже, а не репортеры между собой.

Г. П.: — К тому же, фотографический рынок настолько большой, что если бы агентства враждовали из-за таких мелочей, то только бы подрывали свою репутацию, а она стоит большего.

«СФ»: — Вика, вы вольный художник — «фриланс». Как строится ваша работа?

В. И.: — Наверное, надо начать с вопроса, почему работа на западные издания пала на нас, а не на кого-то другого? Возможно, мое восприятие мира более созвучно западному читателю, нежели советскому. И то, что здесь отвергалось, и, кстати, вовсе не потому, что это была чернуха, антисоветчина, там это воспринималось иначе. Я никогда не работала ни в одном советском издании. И это, вероятно, наложило отпечаток на общее понимание жизни, а соответственно, и на то, что видишь через объектив. По-прежнему не хочу быть ни от кого зависимой. Меня приглашали в «Шпигель». Но хотя я сознаю, что подобное предложение улучшило бы мое материальное положение, отказалась, потому что работа по контракту ставит в жесткие рамки. У меня образовались отличные связи со многими зарубежными агентствами и изданиями, где меня знают. Иногда они предлагают мне что-то снять. Но если заказ мне неинтересен, я за него не берусь. А чаще предлагаю тему сама. Так получилось, что я была в числе первых, кто снимал в Союзе кровавые события, столкновения, входы войск. Я бывала в толпе, по которой стреляли, бежала к самолету и успевала первой добежать. А это очень важно. Некоторые считают, что съемка завершена, когда снят первый труп. А на самом деле она сделана, когда самолет с твоей пленкой первым улетает в Лондон или Париж. И тут для заказчика неважно, хороша или плоха была композиция, исключительно ли фотографическое качество или все вкряб и вкось. Главное — первым рассказать о событии. Чей самолет первым прилетит, того и напечатает. И это мне стало неинтересно. Теперь не хожу даже на митинги, а если хожу — то без фотоаппарата. Мне больше нравится делать обстоятельные темы. Так, долгое время я снимала Аральское море. Это трагедия — видеть, как у тебя на глазах погибает море, и гибель его несет неисчислимые бедствия людям. Собираюсь ехать в Чернобыль — что там сейчас? Материал ждут агентства в Англии и во Франции, с которыми я связана и которые займутся реализацией темы. Снимки ждут, но сами за ними не едут — боятся. А я, как дура, собираюсь, хотя, конечно, страшно.

«СФ»: — Репортеру приходится общаться с огромным количеством людей. Насколько важны личные контакты?

Г. П.: — Фотографом случайно не становишься. И естественное качество репортера — умение находить контакты, для этого у каждого есть свой способ. Не так-то просто войти

в чужой дом. Это можно сделать и глупо, и интересно, и смешно...

«СФ»: — Вы, Георгий, попали даже туда, куда был особо тщательный заслон: снимали Сахарова в морге. А этот морг «из самых привилегированных» в столице...

Г. П.: — Попал я туда совершенно случайно, поскольку был знаком с сыном Андрея Дмитриевича — Димой. Но долго думал, снимать или нет, имею ли я моральное право. Потом долго спорили с Димой: можно ли фотографию печатать или нет. Это философский спор. Веками люди смотрят на изображение мертвого Христа. Ханжа бы непременно сказал: как можно Бога показывать в таком виде? Я не хочу никаких сравнений, но возникает вопрос: во всех ли обстоятельствах можно снимать мертвого человека? Думаю, определяющим становится — как это сделано. Индивидуальность же фотографа заключается и в том, что он считает позволительным для себя, а что нет. Иногда в доли секунды ты должен решить эстетические и этические моменты. И это тоже компромисс: на тебя смотрят люди, и эта секунда показывает твой уровень морали.

«СФ»: — Александр Невзоров, известный ведущий «600 секунд», говорит, что профессия журналиста сама по себе аморальна, поскольку этика репортера постоянно вступает в конфликт с интересами профессии. Когда вы занимаетесь самокопанием — эстетично, этично, то не теряете ли часть фотонформации, которая в том или ином плане важна?

В. И.: — Репортер всегда балансирует на грани морального и аморального. Когда после апрельских событий мы прилетели в Тбилиси уже на похороны, и снимали в семье, в которой погибла мать, я едва подняла камеру раз-другой. А один известный фотограф и журналист — опустим его имя — в это время, как из пулемета, расстреливал рыдающую девочку, истратив на нее несколько пленок. У нее горе, а ему наплевать. Это уровень морали, порядочности.

«СФ»: — У человека горе, о его горе должны узнать те, кто увидит фотографию. Как совместить несовместимое?

В. И.: — Значит, видимо, я должна быть на таком профессиональном уровне, когда достаточно снять два, три, а не десяток кадров.

Г. П.: — И это тоже компромисс, и если ты профессионал, то обязан его найти.

В. И.: — Ты должен почувствовать момент, когда — все, хватит.

И. Г.: — Важно понимать, что хороший снимок можно сделать в этой ситуации только искренне сопереживая чужому горю и как профессионал, и как человек. У меня был случай на похоронах Высоцкого. Минут сорок я снимал пустой камерой — и только потом спохватился, что это пленка все не кончается, — волновался...

«СФ»: — Мы коснулись вопроса, на который не нашли ответа: должен ли репортер происходящее воспринимать сердцем, всегда ли он должен принимать ту или иную сторону в конфликте? Почему не может быть сторонним наблюдателем, передавая событие по возможности объективно, а стол — лабораторный или редакционный — в дальнейшем покажет что и как. За что ценят «Магнум» или «Нейшнл джиогрэфик»? За то, что с помощью их снимков читатель сам может анализировать событие.

В. И.: — Надо быть на стороне слабого, на стороне тех, кого бьют, кто в данную минуту страдает. Я женщина и, конечно, по другому организована, чем мужчина, — мне часто в таких ситуациях хочется плакать, руки трясутся, комок подступает к горлу. Но думаю, что и мужчина-репортер должен больше проявлять сочувствия.

Г. П.: — Наша предвзятость — это ошибка, и мы все сидим в этом капкане.

И. Г.: — Своей съемкой, своим отбором мы уже определяем отношение к происходящему.

Г. П.: — Фотограф своей индивидуальностью, своим стилем видоизменяет издание, но и издание трансформирует фотографа. Хорошо, если находятся точки соприкосновения, если таковых нет — тогда разрыв. Издания или агентства, как бы ни были они сами по себе консервативны — а в каждом из них есть и свои несовершенства, свои неувязки, своя бюрократия — они не представляют чего-то застывшего, неподвижного. И в этом тоже возможность компромисса с репортером.

«СФ»: — Последний вопрос. Существуют ли в вашей среде соображения престижности, и что для вас является бы престижным?

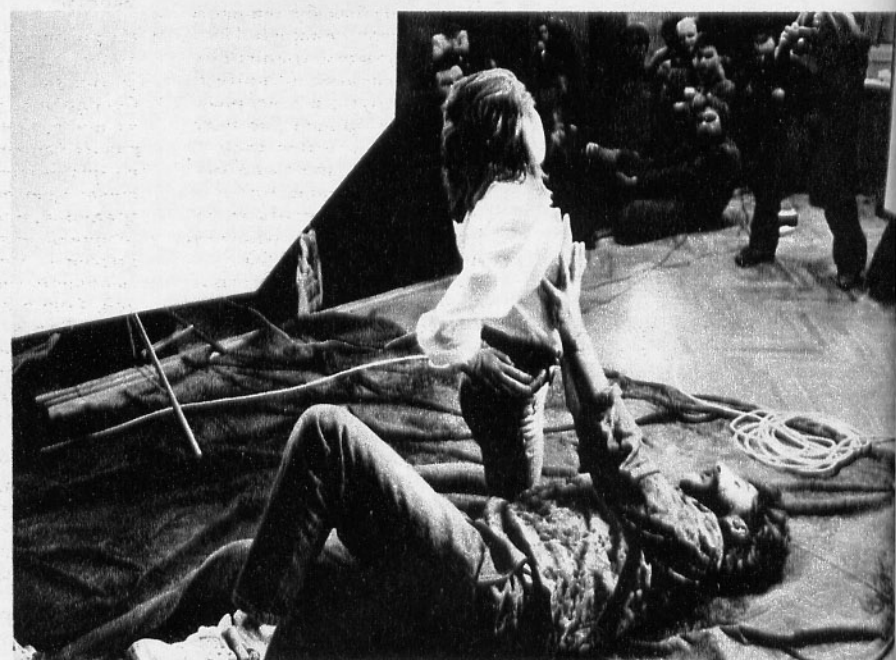
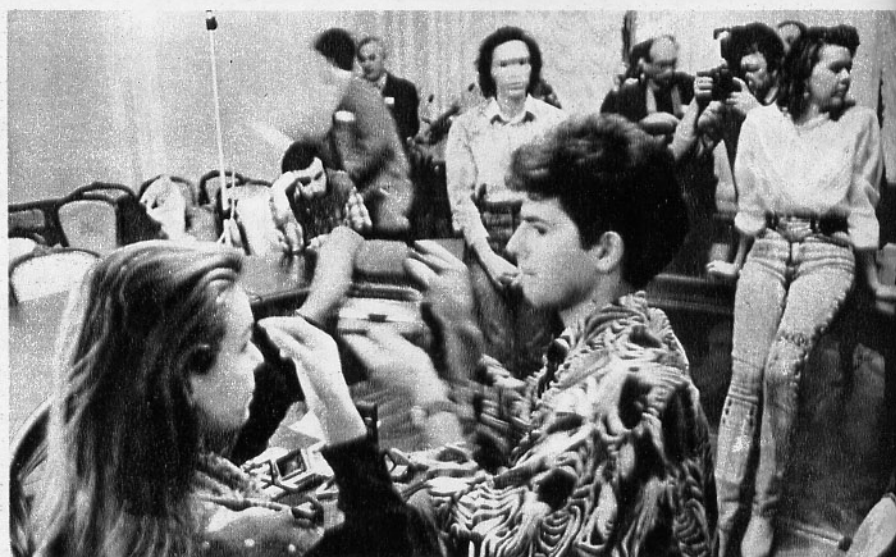
В. И.: — Хорошая фотография, которая запомнится, — вот главное...

«Портретная фотография: теория, практика, перспективы»

KODAK MASTER CLASS '90



Как мы уже сообщали в предыдущем номере «СФ», в Москве проходил семинар «Портретная фотография: теория, практика, перспективы», организованный фирмой «Кодак», Фотоцентром Союза журналистов СССР, Центральным Домом журналиста и редакцией журнала «Советское фото». Мы предлагаем читателям выступления гостей — директора Европейского отделения фирмы «Кодак» ПИТЕРА БЛОКА, директора отдела профессиональной фотографии «Кодак лимитед» (Великобритания) МАЙКЛА ДЖОРДЖА, фотографа из Германии ХЕЛЬМУТА ТИВОЛЬТА — и интервью с директором Национального музея фотографии, кино и телевидения (Брэдфорд, Великобритания) КОЛИНОМ ФОРДОМ, а также ряд работ, продемонстрированных на встрече.



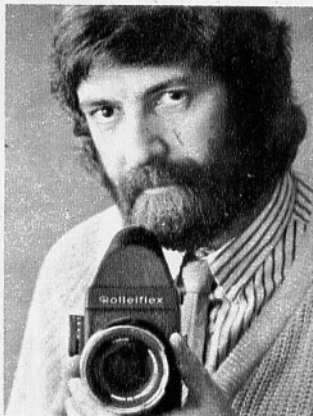


«ПРОФЕССИОНАЛИЗМ И ВСЕОБЩАЯ ДОСТУПНОСТЬ»

В 1888 году «Кодак» стал выпускать камеры, вмещавшие до сотни кадров и относительно простые в управлении, это означало настоящую революцию в фотографии. Первая камера «Кодака», представлявшая целиком оборудованную систему для съемки, в дальнейшие годы получила развитие и совершенствовалась. Пленка, фотоаппарат, технология обработки, предложенные «Кодаком», показали огромную жизненную силу, широко распространились по всему миру и нашли многочисленных своих почитателей. Кроме огромного количества фотоматериалов «Кодак» в наши дни продает 50 миллионов камер в год — очень простых, компактных, и это также способствует широкому распространению фотографии. Конечно, здесь речь идет о любительской фотографии. Но любители используют ту же пленку, что и профессионалы, пользуются теми же химическими процессами, обращаются в те же лаборатории. А это в немалой степени способствует процветанию дела и постоянному совершенствованию технологий. Профессиональная фотография, со своей стороны, помогает этому совершенствованию тем, что выдвигает свои особые специфические требования для обеспечения лучшего качества снимка. Профессиональную фотографию отличают высокие художественные требования и техническое совершенство, что заставляет обращаться к большему формату снимка, к специальному освещению, к особому техническому оборудованию и приборам, узкий сектор применения которых компенсируется исключительностью достигаемых результатов. Словом, «Кодак» — это и

профессионализм, и широкая доступность. К услугам «Кодака» прибегают 150 стран. И каждый рынок должен отвечать требованиям качества, удобства и цены на продукцию. К 2000-му году фирма должна подготовиться к совершенным технологиям, которые будут сочетаться с широким использованием электронных систем. С помощью этих систем будет возможность преодолеть барьеры, мешавшие специалистам ранее. Но никогда нельзя забывать, что в конце-то концов клиентам нужна не технология, а хороший снимок. А это значит, что ничего из достигнутого уже не будет ни упущено, ни потеряно.

ХЕЛЬМУТ ТИВОЛЬТ



«Я ПЕК ХЛЕБ, НО СЕРДЦЕ МОЕ БЫЛО ОТДАНО ФОТОГРАФИИ»

Город Витлих, в котором я живу, невелик — всего семнадцать тысяч жителей. Есть в городе четыре фотоателье, одно из которых украшено изображением хлеба. Это — мой салон. Отец мой был булочником и содержал пекарню. По существующим традициям мне бы следовало пойти по тому же пути, и я исправно изучал профессию пекаря и даже сам пек хлеб, хотя сердце мое было отдано фотографии. Но прежде чем открыть свою студию, я прошел обычный для этого путь. Чтобы стать в Германии фотографом, нужно три года проучиться, сдать экзамены, поработать где-нибудь в качестве помощника или практиканта. И уж когда по прошествии времени набьешь руку и кое-что начнешь соображать, ты можешь выходить на самостоятельную работу. А собственное фотоателье сможешь открыть лишь после того, как сдашь экзамены на квалифицированного мастера. Немецкая фотография име-

ет несколько направлений. Это — снимки для индивидуального потребления: заказные портреты, съемка свадеб и других торжеств, съемка детей и любимых животных, фотографии на документы. Это — реклама и примыкающая к ней съемка мод. Это — фотожурналистика и художественная фотография. Я работаю по двум направлениям. В фотоателье выполняю заказы клиентов. И имею еще двухсотметровую студию, в которой занимаюсь рекламной съемкой, приносящей мне примерно треть от суммы общих доходов. Все понимают, что индивидуальные заказы и реклама требуют разных подходов. Я рассказываю о некоторых особенностях той и другой работы. Хотя в нашем городе всего четыре фотоателье, конкуренция между ними довольно жесткая. Кто-то из фотографов работает лучше, а кто-то берет подешевле. Так что нос все время приходится держать по ветру и что-то делать для привлечения клиентов. Каждое ателье имеет свои отличительные знаки. Например, знак моей фирмы — чередующиеся серые и белые полосы. Они видны на вывеске ателье, повторяются на бланках счетов, на паспорту, визитках. При ателье есть небольшой магазин, торгующий некоторыми фотоматериалами и рамками для снимков. Недостаточно сделать хорошо саму фотографию, ее нужно еще и хорошо оформить, придать достойный вид. Кроме меня в студии работает еще одна женщина-фотограф и два ученика, которые со временем и при желании смогут открыть и собственные ателье или перейти на иную самостоятельную работу.

На витринах студии и в холле, где клиенты могут уютно расположиться, побеседовать, выпить чашечку кофе, представлены образцы нашей работы. Одни из них — снимки, выдерживающие определенные традиции, и так называемые официальные портреты; другие — это фотографии, выполненные в современной, более динамичной манере. Здесь фотограф больше экспериментирует, и многим заказчикам именно это и нравится — получить фотографию, не похожую на другие или выражающую какой-то оттенок заказа. Вот пример. Родители девушки, которая собиралась уехать из своей деревни, попросили снять ее так, чтобы на снимке было что-то, напоминающее ей о доме. Я сделал несколько фотографий, где в

качестве декоративного элемента ввел солому. Заказчикам снимки понравились. Возможно, вам это покажется непривычным, но заказной, индивидуальный снимок очень близок к рекламному. Модель прибегает к макияжу, готовит у парикмахера прическу, продумывает костюм. Такая фотография мало чем отличается от снимка для обложки журнала мод. Можно назвать это слабостью — желание клиента прекрасно выглядеть и сохранить такой облик на длительное время. Но желание заказчика для исполнителя — закон. Кстати, при такой съемке фотограф приобретает и все время совершенствует свой опыт работы над рекламой. Совмещение рекламной съемки и фотографирования на заказ не только разнообразит работу фотографа, но позволяет глубже постичь смежную область и добиться более высоких результатов. Кроме того, я еще увлекаюсь съемкой «для себя». Это могут быть фрагменты музыкальных инструментов, куски ржавой проволоки — не важно, что именно. Пища для фотографии может быть очень разнообразной и вся идет ей на пользу.

КОЛИН ФОРД

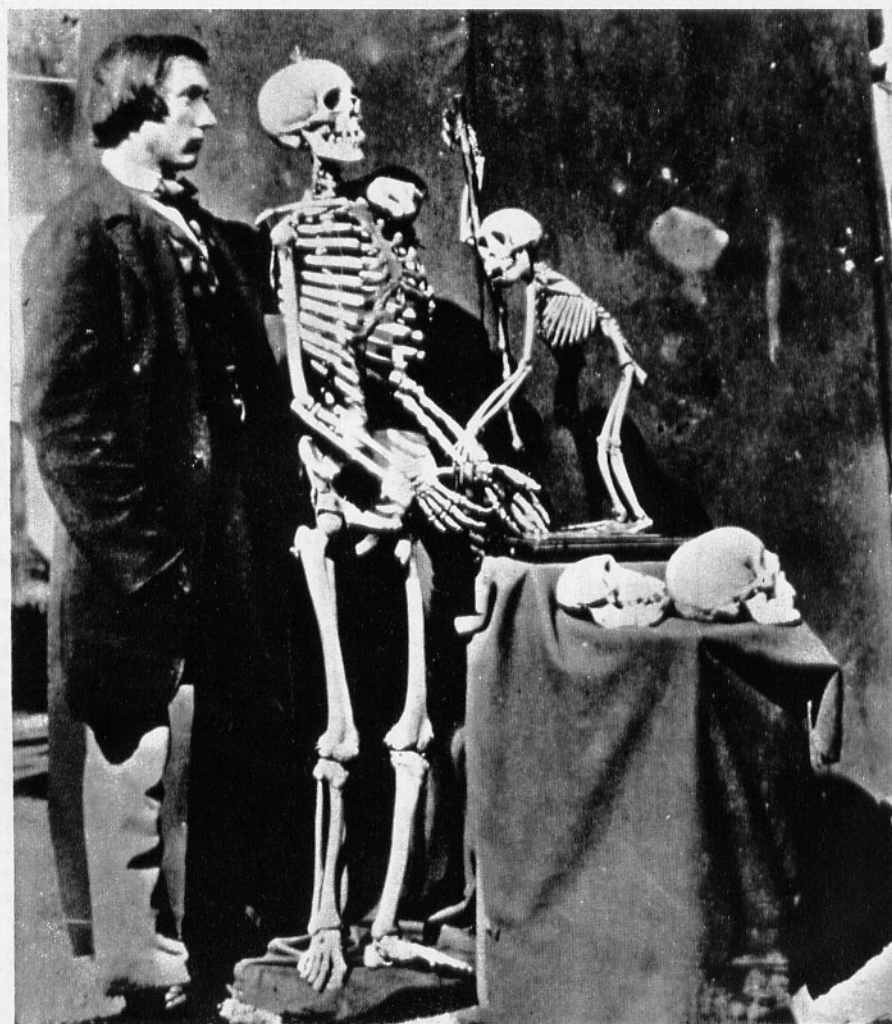


«МУЗЕЙ ФОТОГРАФИИ — ЭТО МУЗЕЙ ЖИЗНИ»

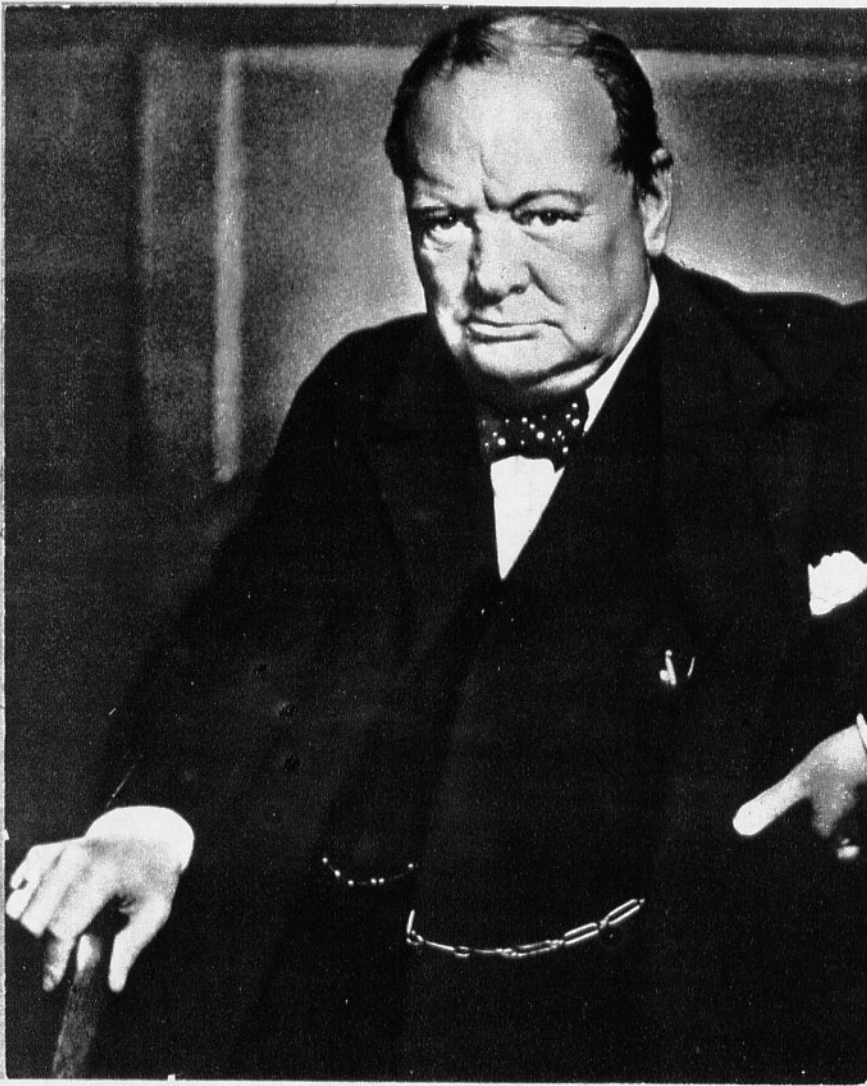
— Уважаемый мистер Форд! Можно ли выделить основную цель музея? — Сегодня фотография — удел каждого. Человек погружен в поток снимков. Фотографии рассматривают тебя с газетных и журнальных полос, плятят с рекламных щитов и плакатов, просвечивают с экранов телевизоров. Но некоторым и этого мало — они еще собирают и коллекционируют снимки. Прекрасно! Вот в основу нашего музея мы и положили тот факт, что человек без фотографии чувствует себя как бы и вовсе без лица.



ДАГЕРОТИП «ДЖЕБЕЗ ХЕГГ
И МИСТЕР ДЖОНСОН»,
1843 г. (ОДНА ИЗ САМЫХ
РАННИХ ИЗВЕСТНЫХ
ФОТОГРАФИЙ.)



ЛЬЮИС КЭРОЛЛ
РЕДЖЕНАЛД
САУТИ И СКЕЛЕТ. 1856 г.

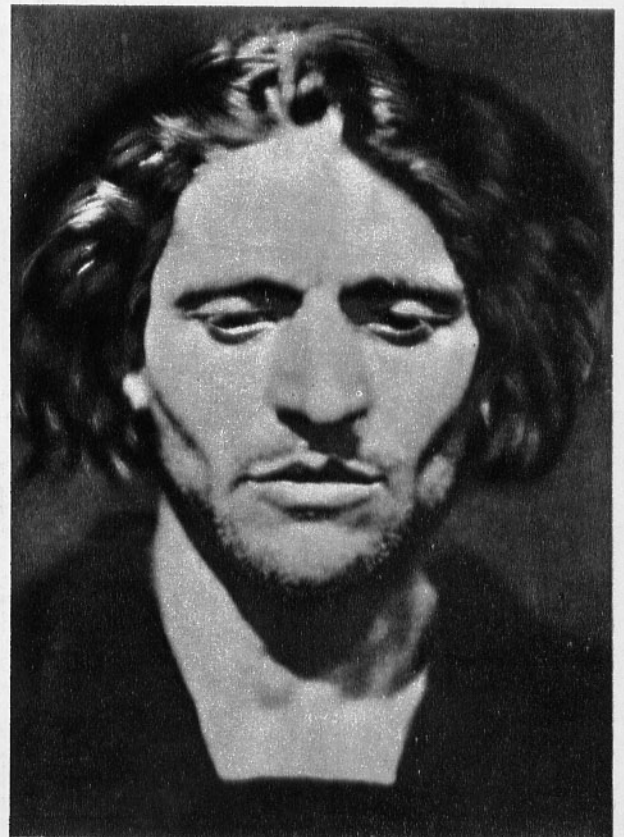


ЮСУФ КАРШ
УИНСТОН ЧЕРЧИЛЛЬ,
1941 г.

КАМИЛЛЕ СИЛЬВИ
ВИЗИТНАЯ КАРТОЧКА
ПРИНЦА АЛЬБЕРТА,
1861 г.

АРНОЛЬД НЬЮМЕН
АЛЬФРЕД КРУПП НА
СВОЕМ ЗАВОДЕ. ЭССЕН,
1963 г.

ДЖУЛИЯ МАРГАРЕТ
КЭМЕРОН
ЯГО, 1867 г.



— Не хотите ли сказать, что человек рассматривает на фотографиях себе подобных, как обезьяна себя в зеркале?

— Да, что-то к этому близкое. Только обезьяна, рассматривая себя, вряд ли видит что-нибудь кроме кривляющейся рожи. А человек видит все, поскольку в снимках отражается жизнь. Вот почему и наш музей — это не кунсткамера для специалистов-фотографов, а музей для всех. И как говорит моя жена, это даже и не музей фотографии, а музей всей нашей жизни. Вы можете задать вопрос — а при чем тут еще кино и телевидение? Но это — все та же фотография, только в своем развитии. По прошествии полувека после изобретения фотография зашевелилась, ожила — стала двигаться, а еще через полвека заговорила и полетела по воздуху. Все три ее ипостаси мы и объединили под одной крышей и радуемся, как они дружно живут и, хотя проявляют разные характеры, любят друг друга. Мы также равно любим всех троих, но для ревнителей фотографии слово это выделяем более крупно.

— Ваш музей возник одновременно с появлением фотографии или несколько позже?

— Вы нам льстите. А если, напротив, хотите уколоть преклонными годами, то стрела пролетает мимо цели: мы юны, нам не исполнилось и восьми лет. Но я бы предостерег и от недооценки наших младых лет. Никто, я думаю, не считал количества экспонатов в нашем музее не только с точностью до единицы, но и до тысячи — дело это пустое, поскольку фонды постоянно растут. Прикинув на глаз, можно сказать: миллион снимков, среди которых одних только калотипов Фокса Тальбота — шесть тысяч, и сорок тысяч фотографических камер, — есть что демонстрировать.

— Как формируется экспозиция?

— По темам. Один этаж занимает фотожурналистика, другой — портрет. Мы стремимся, чтобы посетители поняли и социальный, и исторический контекст наших экспонатов. И фотографии мы показываем вместе с камерами, которыми они снимались, воспроизводим обстановку ателье.

— Считайте, что все уже мы просмотрели, а теперь подытожим увиденное. Каковы же выводы?

— Первый тот, что фотография, хотя и отражает саму жизнь, всегда лжет.

Значит, и первая задача музея — научить людей отличать правду от лжи. Увиденное люди воспринимают сильнее, чем услышанное, но, к сожалению, они плохо понимают, как следует читать изображение. А эта грамотность так бы расширила рамки восприятия. Фотография — лучшее из средств отображения действительности — это еще и возможность шире раскрыть глаза и заметить то, чего мы в жизни обычно не замечаем. Иногда, в очень редких случаях, это обычное в обычном, увиденное фотографом, но не замеченное другими, и становится шедевром.

— А правда ли, что прежде фотографии творили глубже, хотя и техника была слабее?

— Не думаю, что так уж она была слаба. Во всяком случае силу набирала стремительно. Но верно и то, что человек, который собирался сделать снимок, должен был приложить много усилий. Поэтому он думал над тем, чего же хочет в результате достичь, и достигал этого. Трудности создания снимка уравновешивались большим вкладом в него души и ума. Но миновали трудности и...

— ...кончился золотой век?

— Да, именно так все и произошло, когда в 1888 году изобрели камеру «Кодак». Фотография сразу стала доступной любому и потеряла свою исключительность.

— Вот тебе и раз! Мы смотрели на «Кодак» как на двигатель прогресса, а он оказался губителем культуры. Так, пожалуй, окажется, что изобретение стального пера и всеобщая грамотность убили литературу!

— Нет-нет, я не говорю, что не было великих фотографов после 1888 года, но все же... Обратимся к истории. Сороковые-пятидесятые годы прошлого столетия — пионеры фотографии. Ее возможности только изучались и занимались ею лишь одержимые и энтузиасты. С конца пятидесятых, когда многое в технике уже было достигнуто и фотография психологически вписалась в общество, ею занимались истинные художники. И никогда — ни до, ни после этого времени — фотография не поднималась так высоко в отношении художественности, духовности, наполненности образов. Это был ее золотой век, такой же, как и в литературе. После 1888 года фотография перестала быть только делом артистов, утратила многое в мастерстве, хотя

и стала социально более интересной. Но что относится к общей массе фотографии, не относится к выдающимся ее мастерам. Знаете, среди ранней фотографии девяносто пять процентов занимают портреты. И мои любимые фотографии — это портреты, или, если сказать точнее, те, кто снимает людей. Джулия Маргарет Кэмерон, фотограф прошлого века, Картье-Брессон, Арнольд Ньюмен — это абсолютные величия. Не смогу назвать всех замечательных фотографов, важно, что они были, есть и будут.

— И как же тут не ошибиться в извечном «who is who» — отобрать работы достойных для пополнения экспозиции?

— В фотографии самое замечательное то, что нет никаких рецептов. Каждый случай — уникален. Нет рецептов и у нас в музее. Мы смотрим новые фотографии на выставках и в прессе. Сами устраиваем выставки и обмениваемся ими с другими странами. Выставки же могут быть и персональными, и тематическими, посвященными отдельной стране или какому-то историческому аспекту. Ничего из того, что может быть полезно для дела, мы не отвергаем.

— Музей — прибыльное предприятие или сплошное разорение?

— Деньги мы, конечно, зарабатываем, но собираем этим только треть суммы, которая необходима для содержания музея. А сумма эта — два миллиона фунтов стерлингов в год, на остальное приходится раскошеливаться государству...

МАЙКЛ ДЖОРДЖ



«КЛИЕНТ ЗНАЕТ, ЧЕГО ОН ХОЧЕТ»

Я с почтением отношусь к выдающимся мастерам портретной фотографии, но сейчас хочу сказать о среднем ее уровне и публике, которой и предназначаются эти снимки, — хочу поговорить о заказ-

ном портрете. Взгляды на такой портрет за все время его существования почти не изменились, все технические усовершенствования, новые фотоматериалы на отношении заказчика к портрету мало сказались. Клиентура охотнее платит за результат, который она полностью может предвидеть. И фотографии это не только прекрасно учатывают, но и сами не так уж легко раут со своими консервативными взглядами. Такой пример. Когда у некоторой части публики появилось желание сниматься на воздухе — в саду, в парке, где они чувствуют себя менее скованно, чем в студии под светом юпитеров, фотографии стали сопротивляться. В качестве аргумента приводили то, что пленочная съемка снижает профессионализм работ, сблизит их с любительскими, поскольку здесь труднее прогнозировать результат.

В заказном портрете прослеживается два сектора. Один — это массовый, дешевый, неиндивидуализированный портрет. Здесь ищется такая организация работы, при которой в короткое время возможно обслужить большее количество клиентов, а цены снизить настолько, чтобы они стали приемлемы для большей массы заказчиков. В изготовлении снимков здесь предпочтительнее машинная печать усредненного качества, но низкой цены. Другой сектор — студийное направление. В нем большое внимание уделяется индивидуальным особенностям заказчика, его желаниям, вкусам. Такой клиент обычно не знает, чего он хочет, и готов подороже заплатить. Эту фотографию дешевой не назовешь, зато клиент может полностью удовлетворить свои желания. Не следует забывать, что все слишком новое вызывает настороженность клиента, недоверие. И спрос на новый стиль возникает не сразу, а по мере привыкания клиента. Поэтому фотограф должен достаточно тонко проводить свою политику. Вообще в работе с клиентом не должно быть мелочей — начиная от обстановки ателье, демонстрации образцов, беседы, заканчивая оформлением и вручением готовой работы. Съемка для клиента — не будничная работа. Она требует значительной подготовки, затрат времени и средств. И фотограф не имеет права лишать эту обстановку праздничности, если же, конечно, не собирается потерять клиента.







ФОТОАТЕЛЬЕ РОБЕРТА ГЛОВЕРА



Поклон профессионализму

Нет слов: когда тебя учат — это хорошо. Есть, правда, неудобство — возникает чувство неполноценности, второсортности что ли. Но и здесь находится утешение в известном выражении из анекдота: «Мне бы ваши заботы, господин учитель!» Во время выступления уважаемого Хельмута Тивольта, после слов о двухсотметровом павильоне, в котором он снимает то, что не снимает в своем же ателье, сидящий рядом сосед, известный портретист, спокойно констатировал: «А я кинозвезд снимаю на кухне». — «И велика она?» — «Одиннадцать квадратных метров». — «Радуйся, что не пять, иначе бы ты их там смог только ретушировать!»

Когда Хельмут поиграл своими зонтиками-вспышками и скромно заметил, что он не любит обилия света, вполне обходится двумя-тремя приборами вместо шести-семи, как принято у некоторых мастеров, то невольно вспомнился другой анекдот о том, как режиссер и оператор фильма углубляются в лес в поисках подходящей природы. Забравшись в такую чащобу, в которую не проникает ни луча света, режиссер с пафосом восклицает: «Вот здесь мы и будем снимать!» — «Нет, — отвечает мудрый оператор, — здесь мы будем проявлять...» И хотя у нас все еще не получается приступить сразу ко второму, то есть проявлению, минуя первое — съемку, зато это первое мы настолько упрощаем в техническом отношении, что небызызнательная формула: «Если пойдет — и так пойдет» — превращает съемку в акт ненасильственный, ограниченный теми возможностями, что диктуют нам условия, в которые мы попали. И здесь есть преимущества: поскольку некуда вширь, копаться вглубь, отыскивая извивы души человеческой. И вот если это и есть суть творчества, то нищета, введенная в иную плоскость, есть ничто иное, как дилетантизм. А дилетантизм, как известно, — противоположность профессионализму, которому прекрасное определение дал в свое время фотограф Вадим Гиппенрейтер. «Профессионализм, — говорил

он, — это умение получить то, что задумал, а не то, что получится». Разговор о портрете, чему, собственно, и был посвящен семинар, одним своим крылом выходил к портрету бытовому — той «фотокарточке», которая и нужна миллионам людей, чтобы сохранить в памяти родные и близкие лица. Ведь если говорить серьезно, это и есть почва, взращивающая всеобщую потребность в фотографии, любовь к ней. Не высшие достижения фотоискусства, но широкое использование снимка в системе средств массовой информации, а вот именно это простое — фотокарточка на память — вкладывает впервые аппарат в руки любителя. Но для кого же секрет, что бытовая фотография — «бытовка» на нашем языке — символ пошлости и низкого потребления. Снимают там зачастую «халтурщики», и произведения их — пошлятина в крайнем выражении. Жестко? Жестко. Но не только такая оценка есть, к сожалению, и поводов для такой оценки отнюдь не мало. И общая беда — в нашей крайне низкой фотографической культуре. Впервые я увидел, какой может быть фотография на память, когда перевалил уже свой пятидесятилетний рубеж. Нет, я и раньше догадывался, что старинные фотографии на паспарту — это и есть фотография на память, но относил-то я их к вымершим динозаврам, а дожившие до нас — к музейным экспонатам. Ну а в музее, понятно, это не как в жизни. А тут держу в руках солиднейший альбом с золотым обрезом. Каждый снимок на странице красиво обрамлен, защищен листом папиросной бумаги. А сами снимки! Если бы это был не цвет, я подумал бы, что рассматриваю фотографии ее золотой поры — такое дыхание покоя и вечности, такое благородство и отсутствие суеты, такие озаренные внутренним светом лица, такой аристократизм. Но не только присутствие цвета говорило о том, что я рассматриваю не раритет, а «бытовку» наших дней. Хозяева этого альбома — молодая пара — находились рядом, и это их свадьба был посвящен многокилограммовый фо-

лиант. Я забыл сделать одно уточнение: встреча эта происходила в Америке — стране сентиментальных и деловых людей. Естественным, хотя, возможно, и чутьточку бестактным, был мой вопрос: во сколько же обошлось все это удовольствие? «Пожалуйста, — ответили мне. — Работа фотографа, затратившего на съемку шесть часов, стоила 250 долларов. Все остальное, включая и печать снимков для раздачи знакомым и родственникам, еще долларов 600—700». «Вот тебе и на», — подумал я. И это в стране, где снимает буквально любой, и продаются даже односторонние фотоаппараты. Отщелкал, сдал в лабораторию, где аппарат опорожняет и выбрасывает, а пленку обрабатывают и сделают отпечатки. И здесь идут на то, чтобы спокойно отдать чуть ли не тысячу долларов (в горячем нашем воображении) — целое состояние!), чтобы занять «презренные» карточки на память. Да у нас это можно по дружбе — за просто так! Но, как говорится: даром лечится — лечится даром. Отщелкать может любой, но то, что сделает выбранный мной настоящий мастер, не сделает никто другой.

...И вот перед нами два мастера — Роберт Гловер и Хельмут Тивольт. В каминном зале, где проводит практику Роберт, яблоку негде упасть. Среди его слушателей — Нина Свиридова и Павел Кривцов, Георгий Цуканов и Сергей Васильев. Эти имена много говорят не только нашему читателю или посетителю отечественных выставок. Дипломы, медали, международные призы — вещественность их известности. Но сидят-то они здесь не из вежливости, а по той лишь причине, что тут есть чему поучиться, что господин Гловер старается передать то, что почти непередаваемо и находится, по образному выражению одного из участников семинара, на кончиках пальцев мастера. Мое отношение к возможности обучения со слов — весьма скептическое. Ну разве можно угадать, что видит твой коллега сквозь визир, даже если ты находишься в этот момент возле него? Это таинство, которое раскрывается лишь в момент рассматривания готовой работы. А потому я не столько слушаю рассказ, сколько смотрю фотографии Гловера, собранные в два объемных альбома. На вкладыше номера вы можете увидеть четыре фотографии из этого альбома. Сделайте скидку на

несовершенство нашей полиграфии и поверьте на слово — это высший технический «пилотаж». Идеальность цвета, воздушность форм, божественная пластика и, может быть, главное — отсутствие эксплуатации прежде найденных удачных композиционных решений. При таком сто процентном индивидуализированном подходе к каждому заказчику стоит ли удивляться тому, что грань между индивидуальным портретом, рассчитанным на «внутреннее» потребление, и фотографией на обложку самого требовательного и престижного журнала исчезает. Подозреваю, снимок такого мастера для кармана заказчика еще как весом! Зато он сможет сказать, что это работа мастера Гловера. И к этому уже ничего не надо добавлять.

...А потом наши ринулись в бой. Новички и звезды затрещали затворами, полируя свои объективы о лица и фигуры приглашенных манекенщиц, сиречь — фотомоделей, помчались на пленэр, чтобы в течение сей секунды произвести шедевр и «рвануть» обещанный «Кодаком» приз. Полно! Ведь фотография — это таинство, соитие души и мысли. «Для работы мне нужны четыре стены и спокойная обстановка», — говорил Хельмут Тивольт. — «Слишком интимное дело — съемка». Но не будем так строги: в конце концов попробоваться себя не противопоказано. Яков Фельдман, теоретик фотопортрета, выступивший на семинаре, отметил, что, несмотря на разные уровни, на которых находится наша и, скажем, американская фотография, настоящие шедевры и здесь и там возникают столь же не часто. Это так. Но нам бы тоже хотелось, как Золушке, блистать на балу, хотя это, может быть, не относится к авторам шедевров, к творчеству выдающихся личностей. Общий уровень фотографической культуры, хотим мы того или не хотим, неизбежно связан с ее материальным положением, техническим оснащением, доступностью произведений высокого класса для самых широких масс потребителей. «Для профессионала не существует мелочей — это и только это и отличает его от дилетанта», — во всех выступлениях звучала такая мысль. И если только ее одну мы сумеем понять и реализовать в какой-то мере — за то уже поклон профессионалам «Кодака».

Л. ШЕРСТЕННИКОВ

Александр Пирожков Семейный портрет в домашнем интерьере

В свое время каждый уважающий себя английский аристократ полагал за правило иметь в родовом замке портретную галерею предков, где бы легко прослеживалась ветвистость генеалогии — со всеми ее сплетениями, когда особенно ценятся неистребимость породных черт, некое единое состояние духа, наследственно протупающее во взгляде, посадке головы, манере держать свое тело.

Я долго принимал это лишь как факт классовой элиты и блажи, в полном соответствии с вдовольной в нас идеологией, пока однажды не прочел у лорда Честерфилда в его нравоучительных сочинениях, что величественные взгляды пращуров способны помочь человеку быстрее осознать свои корни, свое «ху из ху» — «кто есть кто». А главное — научить ценить фамильную честь и собственное достоинство. Наверное, та же нравственная природа и у наших простодушных деревенских избяных «иконостасов», вобравших под одним стеклом фотокарточки всех родственников колен — и живых, и отошедших. Вешают их, как правило, в парадном пространстве меж окон — над столом ли с белой скатертью, над двухэтажным комодом с выдвижными ящиками, над зернистым швейным станком — под расшитыми петухами полотенцами, под вощеными бумажными розанчиками...

Я не знаю, как выглядели мой дед и моя бабушка. Не знаю облика многочисленных своих дядек и теток — не вернувшихся кто с финской, кто с Отечественной, заморозивших в блокаду, канувших в ГУЛАГовские ночи, почивших по фамильному, недавно еще тайному преданию не то где-то в Индии, не то в Китае. И когда мать рассказывает мне о них, у меня все сливается нередко в какой-то милиционерский фоторобот, где воображение и сиюминутное настроение способны каждый раз менять овал лица, рисунок рта, профиль, прическу, брови... Но мне ли упрекать мать, что где-то на речной переправе она отдала кипу семейных портретов, завернутых в платок и перевязанных лентами, мужику-лодочнику, чтобы перевез нас на противоположный берег, где нетерпеливо гудел последний эшелон эвакуированных...

До сих пор стоит перед глазами картина — может, воссозданная детской фантазией с многократных описаний матери, а, может, в самом деле навечно схваченная липучей памятью трехлетнего ребенка: бородач, несмотря на летний зной, в шапке-ушанке, перебирает наши фотографии, поворачивая их и так и эдак, с особенным почтением взглядывая в золотое тиснение медалей с профилями монархов. У матери уже ничего не было за месяц страннической жизни — ни денег, ни ценностей, только эти снимки, которые она и сунула лодочнику в отчаянии, сама не зная зачем...

— А это кто? — спрашивал мужик, тыча звериным когтистым пальцем. — А это?

Нам уже кричали с лодки, показывая руками на белые столбы дымной воды, что вырастали вдруг посреди реки с каким-то утробным чмокающим звуком. А мужик все перебирал фотографии. Наконец, помедлив секунду, сунул их себе за пазуху и молча кивнул головой.

Мои предки были в основном люди служивые — военные, были и купцы, и

крестьяне. Среди них — и один петербургский издатель, несколько книжек которого чудом сохранились в нашей семье — «М. В. Пирожков и К^о. СПб., Невский пр., 88». Но был и каторжник с полуночной биографией, был проигравшийся в пух и прах канторский чиновник, лустивший семейство с сумой по миру. Был пьяница-скорняк, не раз пропивавший товар клиентов и сидевший за это в яме.

В общем, в моей портретной галерее глаза не особенно бы слепил блеск эпюлет и жалованных лент — все больше серое сукно да ряднина. И посещали бы ее, эту галерею, разве что самые близкие родственники — без особой огласки и по случаю. Но дело не в этом. Академик Дмитрий Сергеевич Лихачев в своей книжке «Заметки о русском» писал: «Если человек не любит, хотя бы изредка смотреть на старые фотографии своих родителей, не ценит память о них, значит он, как правило, равнодушен и к своей стране...» Вот ведь какой вывод делает академик из домашней склонности держать на стене фотографии, а мы уж давно считаем это пустячной малостью и даже вообще отмирающей никчемной привычкой, сродни мешанскому честолюбию.

Сейчас я могу только предполагать, какую сторону души могли бы пробудить во мне те пропавшие на речной переправе фамильные фотографии, какие уроки, предупреждения, пророчества и благословения сумел бы я прочесть — если бы сумел — во взглядах своих обильных, счастливых и несчастных предков. Стихий житейского опыта, подсознательные шаги к нравственности, неисповедимые пути человеческого взаимодействия.

Конечно, и из английских замков с их художественными галереями, случалось, вылучивались люди ничтожные и трусливые и, вопреки графу Честерфилду, так и не воспринявшие магию портретных взглядов. В равной мере и из наших детдомовских палат, где на стенах от бедности не висят подчас даже изображения отцов-теоретиков нашей счастливой жизни, и оттуда бывает могут выйти люди вполне благопристойные, не чуждые и чести, и совести. Но все же, все же...

Ощущение, будто что-то прошло мимо моего детства, некую обделенность чувств я впервые узнал, когда лет двадцать назад по репортёрским делам оказался в Архангельске, в доме Ксении Петровны Гемп. Этой удивительной женщине уже в ту пору было за семьдесят. А лет за пять до нашей встречи она погрузилась в водолазном снаряжении на дно Белого моря возле Соловков, пытаясь отыскать среди колышущихся ламинарий затопленный в двадцатые годы легендарный монастырский колокол «Борисович».

Мне не повезло. Ксения Петровна была больна. Ей сделали укол и она уснула. Я тихонько пристроился на кухне и от нечего делать принялся за толстые альбомы с фотокарточками. Здесь стоит рассказать сначала об этих альбомах. Все они были разные — в плюше, в бархате, в колленоре и лайковой коже, в светлой теплой замше и грубом оленьем камусе — все промысловый поморский материал. Почти у всех были медные и серебряные замочки, запиравшие створки плотно и надежно. Я сразу же вспомнил свои домашние ширпотребовские альбомы производ-

ства фабрики «Светоч», перевязанные веревочками, чтобы фотографии не выскальзывались из них, как мокрые рыбы.

Иные замочки были с секретными, тайными кнопками. На иных альбомах желтели латунные вензеля, трапециевидные пластинки с монограммами, медные гравюры и геральдические значки. Чтобы бархат или плюш не изнашивался прежде времени, не истирался о стол, к нижней деке были приделаны выпуклые бляшки — как у чемоданчиков. И уж совсем меня убил огромный, словно гербарий, альбом, у которого на рояльной петельке откидывалась дубовая полированная плашка и получался поппит-подставка — для удобства рассматривания фотографий. Створки альбома были фанерованы березовым камом и стягивались желтыми ремешками. Ко всему еще альбом имел утопленную ручку из желтой мамонтовой кости и очень подходил на сегодняшний кейс-дипломат, отличаясь от него шутливостью работы, но главное — сочетанием прихотливости форм и здоровой практичностью, когда все многочисленные ручки и защелки, медники и бронзалетки вдруг обнаруживают в конце концов свою сугубую целесообразность и живой расчет. Не потому ли все эти альбомы сумели одолеть разрушительные пространство и время?

Описанное произвело на меня ошеломляющее впечатление, будто материальные свидетельства иной цивилизации, беспричинно сгинувшей в зените творения...

А теперь о самих фотографиях. Пожалуй, я впервые видел такое множество людей, которые фотографировались для семейного альбома с вдохновенной охотой. И это была не просто воспитанность, а особое чувство — удовольствие стоять вот так рядом с близкими людьми и смотреть в зрочек фотографической машины. Они как бы хотели засвидетельствовать не только свое родство, но и еще какое-то иное состояние, может, даже особое колебание воздуха, что ли, которые и могут быть только в домашнем кругу, в родительском доме, где даже несчастье подчас выглядит опрятно и строго.

Допускаю, что во мне говорит застарелая безотцовщина, что семейная разлука уже стала генетическим кодом нашего общества, что мы — блудные дети, за спиной которых не домашний очаг, а детсадовская группа с продленкой, пионерское звено интернатской дружины, солдатский строй на плацу, заводская общага с прокишими матрацами, комната с подселенцем, блок-секция в индустриальном доме с шестью метрами по норме...

Эти рассуждения вызрели во мне, конечно, не в тот самый день на кухне Ксении Петровны, а много позже, накапливаясь с годами. А тогда я отчетливо помню, как удивил меня «вещный мир» фотокарточек. Эти плетеные белые кресла, повторяющие своими извивами покойные положения человеческого тела, эти огромные, как пингвинговые щиты, столешницы, рассчитанные на хлебосольство и долгие беседы, эти высокие напольные часы — предпреемущие наших колченогих истеричных будильников. Женщины в бретонских жакетах, девушки в курсистских сапожках с американо-шнуровой, короткие, «бестужевские» прически, маленькие шляпки-накладки с бумажными орхидеями, канотье с плоскими полями, мантильи, платья с тур-

ньюрами, юбки-карако, воздушные рукава из линобатиста. Всяк на особицу, не в общем ряду, но вместе с тем с подчеркнутой семейной клановостью, родством по крови и духу.

Как это все было не похоже на наши групповые фотосъемки, к которым нас причисляли с пионерской поры, — под гипсовыми бюстами вождей, на фоне развернутого знамени дружины, с фанерной фотогазетой «Детские годы Владимира Ильича Ленина». Председатель и звеньевые стояли на скамейке поближе к знамени, и руки их были вскинута в пламенном приветствии. Как сокрушалась наша классная руководительница Елизавета Наумовна, что не заметила, как два второгодника — Глебов и Зиятдинов — сняли галстуки, чтобы в проеме рубашки виднелись треугольнички тельняшек — самодельные подкладки из тетрадной бумаги, на которой чернилами старательно были нанесены «морские» полосы. Нас хотели перефотографировать, но что-то, видно, помешало исправить идеологическую диверсию.

Или вот еще фотографии из моего пионерского детства, в летнем лагере 1949 года: дежурство у ворот, дежурство у трибуны, дежурство у флагштока, у знамени в столовой, вручение вымпела за санитарное состояние койки и тумбочки... К слову уж упомяну фоторепортаж из сегодняшней ленинградской многотиражки: дежурство у ворот, дежурство у знамени. Обращение вожатой на торжественной линейке: «К борьбе за дело Ленина и Коммунистической партии будьте готовы!» И лица девятилетних ребятишек, хором отвечающих на этот призыв.

«...И спросил Его некто: «Учитель благий! Что мне делать, чтоб наследовать жизнь вечную?» И ответил Христос просто: «Знаешь заповеди: не прелюбодействуй, не убивай, не кради, не лжесвидетельствуй, почитай отца твоего и мать твою...» Не задумывались ли вы, почему мы знаем, как зовут любимицу-таксу в семье президента Буша? Как знаем мы, что госпожа Тэтчер с невесткой оклеивали обоями свою квартиру и что у нее очень бедовый растет младший внук. Как знаем многое из семейной жизни Рональда Рейгана, Франсуа Миттерана, Дитриха Коля...

По свидетельству нашего телекомментатора Владимира Познера, американцев привело в смущение главенство мрамора, золота и хрусталя в кремлевском зале, из которого советский руководитель обратился первый раз к народу Соединенных Штатов. Рональд Рейган такое же обращение сделал, сидя за простым рабочим столом — слева цветы в керамической вазе, за спиной, на голой стене фотографии супруги Нэнси, детей, внуков.

Контраст был столь разительным, что второй раз наш лидер выступал уже в более скромной обстановке, но все же и в ней царствовал дух чиновного параграфа, где все возможные позы расписаны в строгости и надолго вперед. Помню, какую если не оторопь, то растерянность и пересуды вызвало в свое время появление в газетах фотографии Нины Петровны Хрущевой. Ведь супружеская жизнь наших вождей как бы и не существовала для советских людей. Я приведу свидетельство Юрия Елагина, музыканта, имевшего возможность наблюдать кремлевскую жизнь во времена Сталина. В воспоминаниях «Музыкальные уклады вождей», опубликованных в «Огоньке», он, между прочим, пишет: «Невниманье к семейным узам вообще составляло всегда одну из отличительных особенностей всего уклада жизни Советского Союза и шло, без сомнения, «сверху» — от самих вождей... Не только гости бывали без своих законных половин на кремлевских приемах, но и сами хозяева бывали всегда на

холостом положении. Никто из нас не видел, чтобы члены Политбюро бывали вместе со своими женами — будь то в театрах, на банкетах или на официальных вечерах. И никто из нас даже не знал, кто из них был вообще женат и на ком именно».

Во времена моей работы в газете «Вечерний Ленинград» там случился большой переполох — у моего коллеги фоторепортера Александра Стельмаха обнаружилось сокрытие, то есть не сданные соответствующим товарищам два-три негатива: Григорий Васильевич Романов, наш первый секретарь, снят с супругой, с дочкой и молодым зятем, кажется, на даче в Осиновой Роще. Приехали двое посыльных в штатском, перетрясли всю лабораторию и, чтобы особенно не обременять себя, увезли почти весь архив Стельмаха, а заодно и его самого. Архив так и не вернули, а Саша Стельмах потом рассказывал потихоньку, как у него все пытались дознаться, зачем он отрезал от пленки два неучтенных кадра и показывал ли он кому фотографию Г. В. Романова с семьей?



СЕМЬЯ ПИСАТЕЛЯ В. НАБЕКОВА

Тут настало самое время привести еще одну цитату: «У брака признавали только одну цель: производить детей для службы государству. Половое сношение следовало рассматривать как маленькую противную процедуру, вроде клизмы. Это тоже никогда не объявляли прямо, но исподволь рассматривали в каждом. Существовали даже организации наподобие Молодежного антиполового союза, проповедовавшие полное целомудрие обоих полов. Зачатие должно было происходить путем искусственного осеменения в общественных пунктах...»

Это из романа-антиутопии Дж. Оруэлла «1984». Как видите, краски, если и сгущены, то самую-самую малость. Теперь, надеюсь, отпала необходимость объяснять, почему в таком небрежении у нас семейное фотографирование, почему так убоги студии, почему так неумелы со светом фотографы, отчего им в голову не приходит подставить вашей дочке под ногу крохотную такую скамеечку, а вашей мамушке под локоть — бархатную подушеч-

ку. Нет у них ни скамеечек, ни подушек-подушечки. А главное — нет состояния души, которое и складывается только от любви и семейного благополучия. Да и нам-то, признаться, так ли уж важна эта фотография с семейной идиллией?

Александр Исаевич Солженицын назвал распад семейных уз «становой болезнью государства». И обустройство России он видел в первую очередь в обустройстве семьи, которая, по его же мысли, и есть «основное звено нашего общества». Но знать бы — как далеко зашла болезнь? Недавно в Ленинграде за рубль побывал я на выставке Игоря Мухина, московского фотографа, человека небесталанного и наблюдательного. Его фотографии — чуть больше ладошки — как бы меланхолические дневниковые записи, где изящество детали соседствует с простодушной самоиронией. Квартирная тусовка, пирушка на кухне, приятель, дурачащийся на унитазах, дотошные подробности богемного быта, но созданного сегодняшними философами — истопниками и вахтерами, когда никто не чинится, не морализирует и не выпендривается. Собрались, хорошо посиде-

ли, разбежались. Снова собрались, снова хорошо посидели...

Я ходил по маленьким зальчикам бывшего подвального магазина и все никак не мог поймать мучающую меня мысль. Я даже попробовал глядеть на мир глазами Игоря Мухина. И мне казалось, что уже получается... А потом очередь доходила до снимков то ли жены, то ли близкой подружки фотографа — сам он представляет ее по фамилии и посвящает две с половиной стены. Вот пример — крупным планом лобок молодой женщины — темный треугольничек на белом фоне. Это, собственно, и весь кадр. Снято в прямом жестком свете, как под хирургической лампой, без искажения и многословия. И отпечатано соответственно — с каждым волоском-завитушкой, с каждым пятнышком — тщательность и лапидарность технического документа.

Давно ли мы перестали петь песни чело-

Продолжение следует

Валерий Наседкин, строитель по профессии, — страстный фотолюбитель, участник и призер многих советских и зарубежных выставок и конкурсов.

Мне запомнились его первые творческие шаги в московском фотоклубе «Кадр». Был организован очередной традиционный конкурс по заданной теме. Назывался он «Весна в Останкине» и проходил анонимно, под условными девизами. В экспозиции были представлены работы почти всех членов фотоклуба. Однако единогласно предпочтение было отдано двум снимкам. Когда вскрыли конверты с девизами, то оказалось, что обе работы принадлежат Валерию Наседкину.

В его творчестве легко просматривается четкая приверженность одной теме — спорту. Объясняется это просто: много лет он успешно выступал в составе сборной лыжников столицы. А когда время заставило его сойти с лыжни, Наседкин стал с не меньшей страстью фотографировать спорт, составляя своеобразную спортивную фотолетопись.

Снимки Наседкина не только отражают напряженность борьбы, которую ведут между собой спортсмены, но и раскрывают характер каждого из них. Автор словно предчувствует развивающуюся перед объективом ситуацию за мгновение до ее кульминации. Как же ему удается в доли секунды оценить возникшую ситуацию, навести объектив на резкость, скомпоновать кадр и успеть вовремя нажать на спуск фотоаппарата? Может, это лишь везение, счастливый случай? Конечно, нет. Прежде чем сделать задуманный кадр, он долгие часы просиживает на тренировках, изучает индивидуальную манеру ведения спортивной борьбы. Автор будущих фотографий, словно невидимый тренер, подмечает незаметные для непосвященного промахи и просчеты у соперника, чтобы в подходящий момент совершить «решающий бросок». Однако работа Наседкина над спортивными сюжетами не ограничена погоней за «мгновениями». В богатом архиве автора можно найти немало кадров, где запечатлены не только лидеры, но и аутсайдеры соревнований, слезы радости и горечь поражений... Мир спорта дарит наблюдательному фотографу широкую гамму человеческих чувств в стремительно меняющемся калейдоскопе событий.

...В начале своего творческого пути Наседкин активно использовал приемы фотомонтажа, иные способы технического украшения. Теперь же его работы аскетически строги, но это ни в коей мере не мешает автору создавать по-настоящему впечатляющие, свободные от слащавости снимки. Я спросил у Наседкина, чем он объясняет стабильный интерес у массового зрителя к спортивной фотографии?

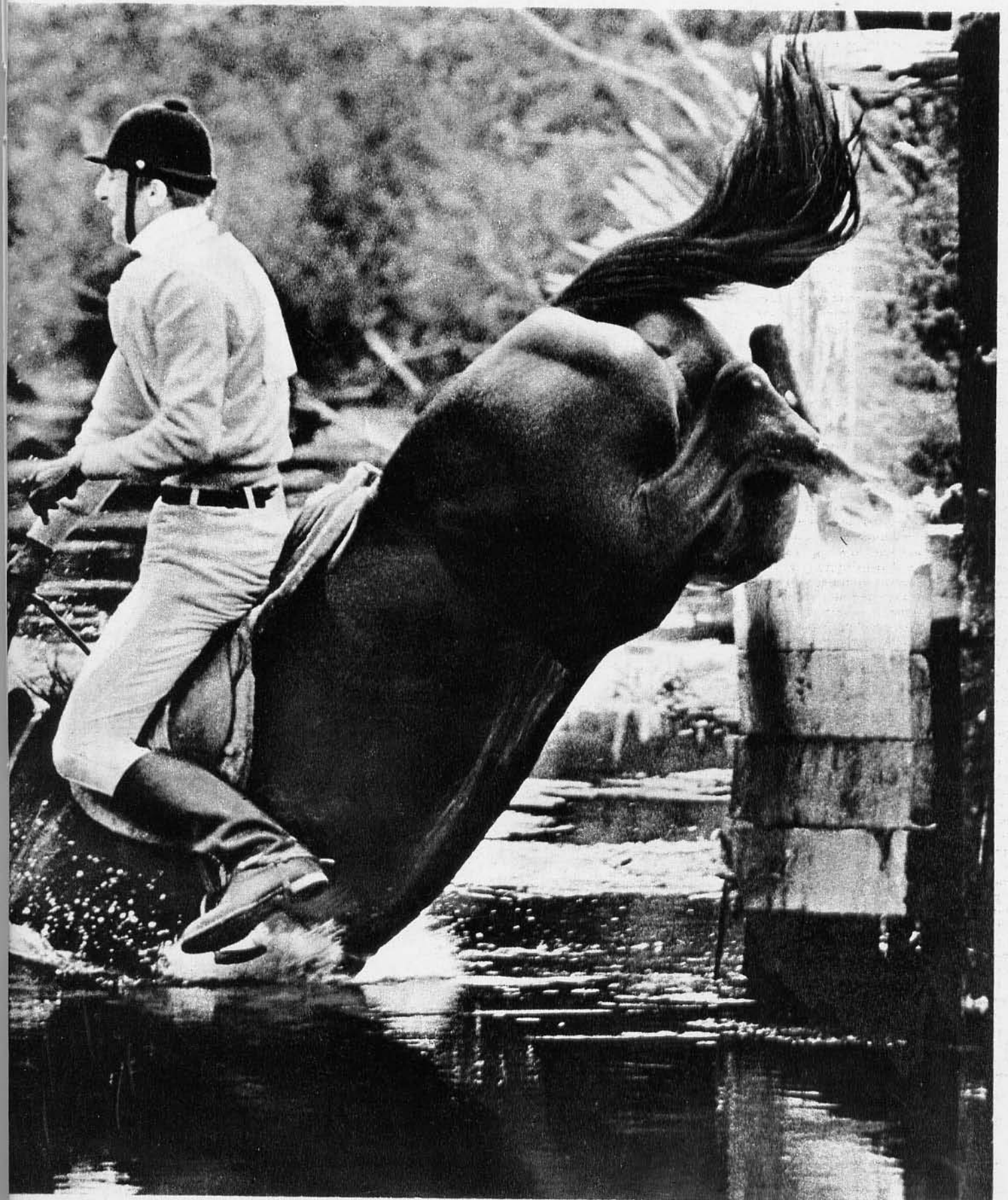
— Очевидно, тем же, что интересует зрителя в самом спорте, — ответил он, почти не задумываясь. — Этот интерес многогранен. Для фотографа важно не только, кто победит, но и как складывается ход борьбы. Современная спортивная фотография поэтому и тяготеет к жанровой, с острым сюжетом и выразительными характерами.

Недавно Валерию Ивановичу исполнилось 50 лет. Возраст, когда автор уже многое знает и многое еще может. Продолжение следует...

Р. КРУПНОВ



НЕ ЗНАЯ БРОДА...





САМООТВЕРЖЕННОСТЬ

ФОТО ВАЛЕРИЯ НАСЕДКИНА



«ТЕЛЕКИНЕЗ»



ФОТОКОНКУРС «ДРУЗЕЙ МОИХ ПРЕКРАСНЫЕ ЧЕРТЫ»



РУСЛАН ОХОЦКИЙ,
15 ЛЕТ
(ДОНЕЦК)
«ФЛЕГМАТИК»

КУРИЦА (ФРАГМЕНТ)



ЧТО УМЕЕМ

Фотографу — три года

Заголовок этой корреспонденции взят из тассовской информации, напечатанной недавно в «Известиях». Речь в ней идет о персональной выставке «Вместе с папой», экспонировавшейся в Ташкенте. «Посетители выставки были единодушны — Настя Федоренко, приехавшая в Ташкент из Донец-

ка, — читаем в «Известиях», — вполне достойна претендовать на рекорд в книге Гиннеса. Ведь ей всего ...три года. Ее снимки очень непосредственные и веселые, как и сама юная фотолюбительница. А фотографировать Настя начала в полтора года. Научил ее этому занятию папа — Сергей Федоренко, возглавляющий детскую фотостудию в Донецком Дворце пионеров. Вместе с папой она прошла маршрутами «Каравана дружбы», сделала более 40 фотографий, которые экспонировались в США».

От себя добавим, что фото-выставка «Вместе с папой», кроме Донецка и Ташкента, за полгода побывала в Бухаре, Таллинне, Ленинграде, Кохтла-Ярве, что во все эти города Настя совершила вояж вместе с родителями, и в ее коллекции есть уже снимки из этих мест. Настя владеет фотоаппаратами «Эликон-4», «Эликон», «ФЭД-50», умеет обращаться с фотовспышками. Снимает сама, в чем мы убедились, когда девочка побывала в редакции «Советского фото» (здесь юная «фотографиня» сопровождала

свою работу словами: «Лаз, и сфотографировала!»), а печатает фотографии пока вместе с папой.

Агентство «Пари» (советский аналог книги рекордов Гиннеса) зарегистрировало Настю Федоренко как самого юного фотографа Советского Союза, о чем свидетельствует выданный ей диплом.

Как говорится, хотите верить, хотите нет... Для тех, кто посчитает это розыгрышем, даем дополнительную информацию: родилась Настя 1 апреля, а посему ее день рождения в этом году будет отмечаться... в Одесском фотопортале.

Г. АЛЕКСАНДРОВА



НАСТЯ ФЕДОРЕНКО, 3 ГОДА
В ЗООПАРКЕ



Встреча друзей



Ю. ЛАСМАН

НА СЪЕМКАХ



На детский фотофестиваль в Кохтла-Ярве, в свою родную студию «Силбет» при Ахтмеском комбинате строительных материалов я приехала как гостья и в то же время к себе домой (два с лишним года, которые я здесь занималась, помогли определиться — сейчас учусь на фотоотделении журфака МГУ). Здесь собрались юные лидеры детской фотографии из разных городов страны. Ребята увидели небольшую, но интересную выставку работ хозяев и гостей, пообщались, обменялись новостями и адресами, поспрашивали. Кемеровцы, павлодарцы и ялтинцы получили за свои коллекции медали студии «Силбет», авторам лучших работ вручил награды сам мэр города... А я на этом празднике думала вот о чем. Скоро «Силбет» будет отмечать юбилей — 10 лет со дня рождения, которым обязана создателю и неизменному руководителю — фотохудожнику Юхану Юхановичу Ласману. За эти годы студия стала участником и призером многих детских и взрослых фото выставок в нашей стране и за рубежом, работы ее воспитанников часто публикуются на страницах прессы. Благодаря инициативе, даже упорству Юхана Юхановича студия живет, хотя до сих пор не имеет настоящей поддержки в республике. А ведь растит кадры, которые могут в дальнейшем конкурировать и со взрослыми фотографами. Второго такого коллектива в Эстонии пока нет.

Возвращаясь к встрече юниоров разных городов, скажу, что она удалась. Ласман не унывает, студия «Силбет», знаю, недавно с успехом провела очередную отчетную выставку. А конкурентоспособность, по-моему, — хорошая черта времени.

Т. НОВИКОВА
Фото автора

Макросъемка

Хотите научиться фотографировать в сложных условиях — в грозу, под водой, при свете луны, с кино- и телеэкрана, узнать секреты стерео- и макрофотографии, печати на ткани, дереве, стекле, освоить процессы бромойля, изогелии! Обо всем этом популярно рассказано в книге В. Колесникова «Необычная фотография» (изд-во «Наукова думка», Киев, 1990), автор которой по нашей просьбе прислал «Фотоюниору» цикл своих статей. Иллюстрациями к ним будут снимки В. Колесникова и из нашего «портфеля». Перед вами — первая публикация цикла.

Макрофотография — отличный спутник для туриста, помощник для коллекционера, филателиста, редактора стенгазеты... В лесу, на лугу, в поле, горах, на берегу водоема можно фотографировать крупным планом цветы, грибы, минералы, кристаллы, насекомых. С помощью макрофотографии можно в десять раз уменьшить объект на негативе или слайде (это может быть почтовая марка, микросхема, рукописный, печатный текст или рисунок ткани) и в двадцать раз его увеличить. Для такой съемки подходят обычные «зеркалки» (типа «Зенит», «Салют») с набором объективов и встроенным экспонометром, удлинительными и переходными кольцами и тубусами.

В походных, полевых и лабораторных условиях «зеркалки» обнаруживают свои плюсы: модульность конструкции, легкость малоформатных и умеренная масса среднеформатных камер, высокое качество полученных негативов и слайдов, возможность применения не только основных, но и сменных, специальных — «макрозуммов» — объективов, сконструированных для макрофотографирования, переходных и удлинительных колец, макроприставок, а также точного определения выдержки сквозь всю оптическую систему. Этими аппаратами снимают на пленку форматом 24×36 мм, 4,5×6, 6×6, 6×7 и 6×9 см. «Зеркалки» позволяют широко применять положительные и отрицательные насадочные линзы. Отрицательные насадочные линзы удлиняют фокусное расстояние объективов, что позволяет снимать объекты в более крупном плане, получая ошутимое увеличение изображения на пленке. Интересно, что «удлине-

ние» фокусных расстояний объективов при неизменном формате кадра уменьшает их угловое поле и светосилу. И, напротив, положительные насадочные линзы, сокращая фокусное расстояние объектива, увеличивают его угловое поле и светосилу. Однако в обоих случаях коррекция объективов, вызванная применением насадочных линз, несколько ухудшает качество изображения. Это связано с формой насадочных линз, усилением астигматизма и aberrации. Даже без насадочных линз при макросъемке эти явления усиливаются. Причин тому немало.

При фотосъемках «крупным планом» с близких расстояний глубина резко изображаемого пространства для стандартных малоформатных объективов (50—58 мм) составляет всего 10—13 мм. Для ее увеличения любители нередко диафрагмируют объективы до предела (как правило, это 1:22). Вместе с тем опытным путем установлено, что фотографические объективы с фокусным расстоянием 50—60 мм («Индустар 61 Л/З», «Гелиос-44-2» и др.) целесообразно диафрагмировать только до значений 5,6—8; при 7,5—90 мм («Гелиос-40-2», «Оптер-9», «МС Зенитар 1,4/85 К») — до 11; при 100—135 мм («МС Юпитер-37К», «Таир-11А») — до 16. Хотя диафрагменные числа 16 и 22 и меньшие дают большую глубину резко изображаемого пространства, они вызывают усиление дифракции, что снижает общую резкость и ухудшает цветопередачу на цветных кинофотопленках.

При съемке с близких расстояний без насадочных линз относительное стертость объектива уменьшается. Диафрагмы рассчитаны относительно главного фокусного расстояния и соответствуют обозначенным на оправе значениям только при съемке от «бесконечности» и до расстояния 1 м. Фотографируя близко расположенные предметы, объектив надо удалять от плоскости пленки с помощью специальных удлинительных колец, что значительно уменьшает его реальную

светосилу, следовательно, и яркость изображения на пленке. При макросъемке в масштабе менее чем 1:5 (для 50-мм объектива расстояние от предмета до пленки около 38 см) на уменьшение относительного отверстия можно не обращать внимания. Так как освещенность в фокальной плоскости по законам оптики уменьшается пропорционально квадрату уменьшения относительного отверстия, то для определения правильной выдержки при макросъемке удобно пользоваться приведенной таблицей.

При масштабах от 1:1 до 20:1 наибольшая резкость изображения достигается установлением симметричных объективов задней стороной к предмету съемки с помощью специальных колец и тубусов.

Встроенные экспонометры (системы LTL, MTL и др.) дают возможность точно определять выдержку без таблиц, при этом плотность светофильтров, диафрагменное число, эффект насадки, удлинительные кольца и т. п. учитываются автоматически.

В. КОЛЕСНИКОВ



РИНАТ ХАМАТУЛИН, 14 ЛЕТ (МАГНИТОГОРСК) «В ОКНЕ РОДИЛАСЬ ЕЛОЧКА...» Условия съемки: фотоаппарат «Зенит-Е», объектив «Гелиос-44», положительная насадочная линза +4Д, диафрагма 11, выдержка 1/60 с, пленка «Фото-125».

Зависимость времени экспонирования от масштаба изображения при макросъемке

Масштаб изображения	Коэффициент увеличения времени экспонирования	Масштаб изображения	Коэффициент увеличения времени экспонирования
1:10	1,2	4:1	26
1:5	1,4	5:1	36
1:3	1,8	6:1	49
1:2	2,2	7:1	64
1:1,5	2,8	8:1	81
1:1	4,0	9:1	100
1,5:1	6,2	10:1	121
2:1	9,0	15:1	256
3:1	16,0	20:1	441

«Эту женщину увижу и немею»...



Е. МОРГУНОВА
(МОСКВА)
СВАДЕБНОЕ ПЛАТЬЕ

Почта этого мартовского конкурса, наверное, вызовет интерес не только любителей фотографии, но и социологов.

Множество присланных в редакцию снимков дают социологам ответы на непростые вопросы.

Перед какими женщинами «немеют» мужчины?

Какие женщины любят позировать перед фотоаппаратом?

И, наконец, более, что ли, философский вопрос: что же такое женская красота в конце XX века?

И вопросы бытовые. Что женщина носит, покупает в магазинах и т. д.

Отрадно, что в конкурсе приняли участие (что, впрочем, в этом удивительного) и сами женщины.

А первая премия — Е. Моргуновой из Москвы. Предвидим, она наверняка вызовет некоторое непонимание. Что ж, мы готовы к этому. Как говорится, пишите письма. Но прежде подумайте, может быть, в выборе кадра-приза что-то есть?

Г. САМОЙЛОВА
(УФА)
СВЕТ МОЙ, ЗЕРКАЛЬЦЕ, СКАЖИ...

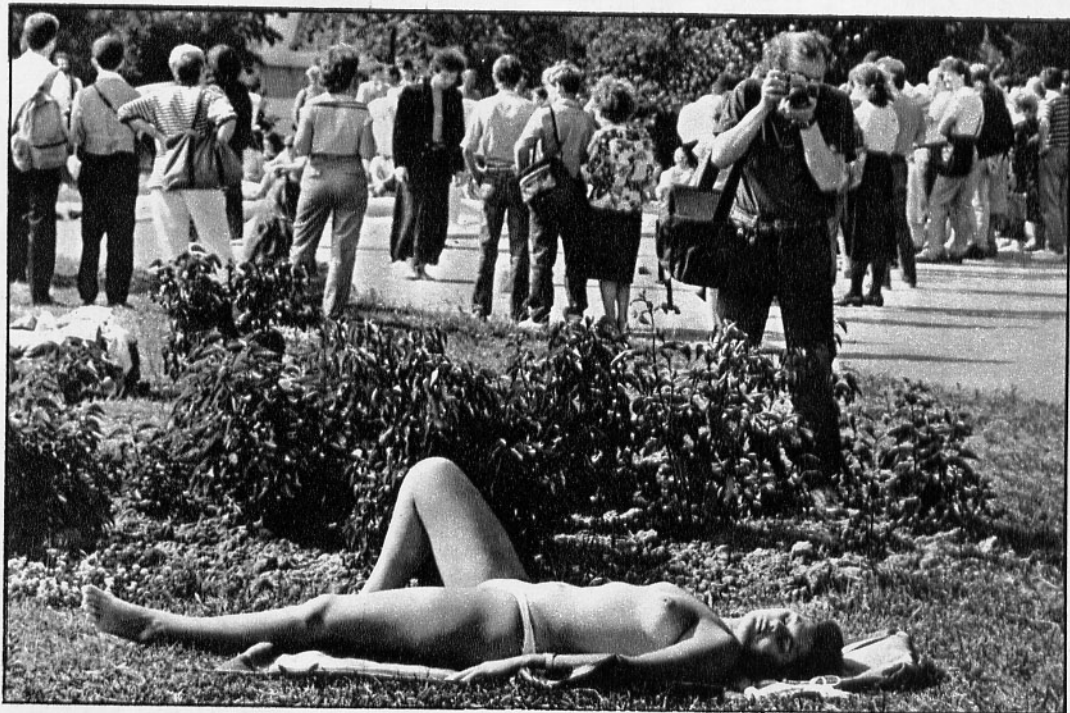
С. МОРГУНОВ
(МОСКВА)
КОКЕТКА

С. ЛИХАЧЕВ
(СОВЕТСК)
РАКУРС

А. ЗЕЛЕНКОВ
(МОСКВА)
В ПОЛЕ

А. ЯКИМОВСКИЙ
(ВОРОНЕЖ)
ВЕРА

С. КОМПАНИЙЧЕНКО
(ЛЕНИНГРАД)
НАЕДИНЕ СО ВСЕМИ...



Татьяна Сабурова «Фотография А. Бергнера в Москве»

Государственный Исторический музей хранит коллекцию уникальных памятников ранней русской фотографии — дагеротипы и мокроколлодионные отпечатки середины и второй половины XIX века. В коллекции — галерея образов государственных и общественных деятелей, членов царской фамилии, военачальников, ученых, писателей, художников, артистов, представителей различных социальных групп России. Изучение коллекции в целом и каждого фотопамятника в отдельности приоткрывает завесу над конкретными фактами, обогащает знание истории и, конечно, истории нашей фотокультуры. Рассказ о реликвиях музея начинаем статьей Т. Сабуровой, посвященной творчеству А. Бергнера.

В середине прошлого столетия модной была «Фотография А. Бергнера в Москве», располагавшаяся в Газетном переулке (ныне ул. Огарева), в одном из оживленных районов города. Многочисленные магазины, гостиницы, парикмахерские притягивали сюда москвичей. Здесь находилась Контора адресов и редакция «Московских ведомостей».

Карл Август Бергнер прибыл в Россию в начале 50-х годов XIX века с коммерческими целями. В Москве он приобрел салон, принадлежащий дагеротиписту Мюке. Начало его работы пришлось на тот период, когда осуществлялась смена одного способа съемки (дагеротипия) другим (мокрый коллодион). Изготавливаемые Бергнером фотопортреты на бумаге сразу покорили москвичей высоким уровнем исполнения. Мастер в совершенстве владел новым способом съемки и печати. Впрочем, творческий почерк Бергнера позволял видеть в нем и бывшего дагеротиписта. Фотограф-коммерсант выполнял заказы клиентов. Он не ставил перед собой задачу создать галерею художественных портретов русских деятелей. Однако сегодня его работы, наделенные авторской индивидуальностью, воспринимаются как единая серия, имеющая не только историческую, но и художественную ценность.

В бергнеровских портретах продуманы позы (итог совместных усилий автора и клиента), свет, по вкусу автора и желанию заказчика расставлены декорации. Это придает композициям законченность. Некоторая напряженность портретируемых — не только результат длительной экспозиции, но и отражение их психологического состояния, обусловленного торжественностью момента запечатления.

Взгляд изображенных лиц, их фигуры приковывают внимание зрителя. Возникает ощущение длительного немого диалога с героем фотопроизведения, который, однако, не называет непосредственным общением. В отличие, скажем, от портретов петербуржца С. Левицкого, также блистательно демонстрировавшего доверительный характер отношений фотографа и портретируемого, бергнеровские работы выражают сдержанное и даже бесстрастное видение натуры, что не исключает, впрочем, подчеркнутого внимания к человеку, сидящему перед фотокамерой.



П. С. ЩЕРБАТОВА (В ЗАМУЖЕСТВЕ УВАРОВА),
ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА 1850-х гг.,
С РАСКРАШЕННОГО ФОТО, 170×130.

Уважение к портретируемому — одна из главных особенностей стиля Бергнера. Изобразительный прием, к которому фотограф прибегал при создании позитивных отпечатков, был отточен до совершенства. Фигуру портретируемого и некоторые детали интерьера (мебель, например) он покрывал лаком. Такой метод как бы выделял, выталкивал модель из общего нейтрального фона и тем самым акцентировал внимание зрителя на главном. Кроме того, такой способ в какой-то степени возвращал фотографию иллюзию объема, столь характерную для дагеротипа и значительно утраченную в бумажных отпечатках.

По-видимому, можно говорить о том, что Бергнер первым в Москве создал оригинальный стиль изображения. Чуть позже его переняли Ф. Мебиус, М. Тулинов, мастера фирмы «Шерер и Набгольц». Такую манеру условно можно назвать «московской», так как ее взяли на вооружение только москвичи (петербуржцы остались к ней равнодушны).

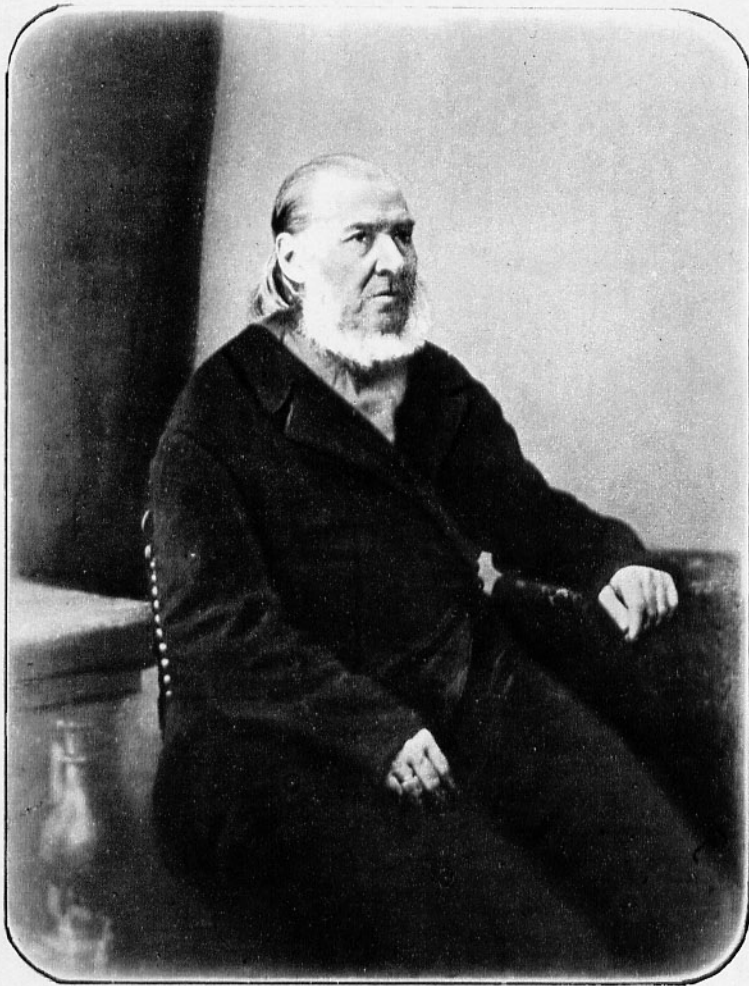
Бергнер, как и многие фотографы его поры, слегка расцветчивал позитивы. Часто он дорисовывал фон, но иногда раскрашивал и фигуру портретируемого. И если многие фотографии обращались к кисти и краскам с тем, чтобы скрыть технические погрешности, то Бергнер расцветчивал фотографии исключительно из эстетических соображений. Каждый фотопортрет мастер создавал как единственное в своем роде произведение.

С. Т. АКСАКОВ, 1856 г., 170×130.

СЕСТРЫ ЕЛИЗАВЕТА И АЛЕКСАНДРА ЧЕРТКОВЫ,
СЕРЕДИНА 1850-х гг.,
С РАСКРАШЕННОГО ФОТО, 214×159.

ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОЙ МОЛОДОЙ ЖЕНЩИНЫ,
СЕРЕДИНА 1850-х гг.,
С РАСКРАШЕННОГО ФОТО, 184×147.

ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОГО ОБЕР-ОФИЦЕРА
АРМЕЙСКОГО ГУСАРСКОГО ПОЛКА,
СЕРЕДИНА 1850-х гг.,
С РАСКРАШЕННОГО ФОТО, 188×125.



С. В. и А. С. ПЕРФИЛЬЕВЫ.
ВТОРАЯ ПОЛОВИНА 1850-х гг. 204×160.

Г. А. ЧЕРТКОВ.
НАЧАЛО 1860-х гг. 105×155



М. И. МУРАВЬЕВ-АПОСТОЛ. 1857 г. 235×195.

А. С. ХОМЯКОВ. СЕРЕДИНА 1850-х гг. 170×130.



Вот почему определения «снимок», «фотография», как бы справедливы они ни были, менее всего отражают суть работ этого мастера.

Оригинальный способ печати, графическая строгость композиций, ажурное изящество рисованного фона, общий нежный тон — все выгодно отличает произведения Бергнера от работ других портретистов середины прошлого века.

В конце 1850-х — начале 1860-х годов фотограф откликается на общее изменение стиля в фотографии: упрощает композиции, отказывается от дорисовки фона и расцвечивания снимков. Это было связано также и с огромным наплывом посетителей в фотосалоны, с небывалыми по количеству заказами клиентов. В бергнеровском ателье начинают выпускаться модные «визитки» — фотографии небольшого формата, заметно выделяющиеся среди потоков подобной продукции лаконичными вертикальными композициями и темной тональностью. Но, безусловно, заказчиков «Фотографии А. Бергнера в Москве» привлекало прежде всего сходство фотографического портрета с оригиналом. Не случайно А. Ентальцева, вдова декабриста, получив в подарок неудавшийся, по ее мнению, портрет И. Пущина, в ответном письме написала: «...Он не удовлетворяет меня, постараюсь получить копию с того, когда вы приедете в Москву и присядете у Бергнера».

Фотограф пользовался среди москвичей признанным авторитетом. Просматривая портреты середины прошлого столетия, убеждаешься — сюда, в Газетный переулок, заглядывал весь цвет Москвы: писатели С. Аксаков и И. Тургенев, поэт и переводчик Н. Сатин, библиофил и библиотекарь Московского университета М. Полуценский, общественные деятели, лидеры славянофильства — И. и К. Аксаковы, М. Киреевский, А. Хомяков, Ю. и Д. Самарин, купцы Н. Боткин, И. Кокарев, В. Баснин... Ателье посетили вернувшиеся из

тридцатилетней сибирской ссылки декабристы: И. Пущин, С. Трубецкой, Г. Батеньков, П. Свистунов, А. Сутгоф, М. Муравьев-Апостол. Приезжали семьями, усаживались перед камерой в свободной композиции: начальник корпуса жандармов, генерал-от-кавалерии С. Перфильев с женой, дочери губернского предводителя московского дворянства А. Чертова, члены семьи известного военачальника Н. Муравьева-Карского, дети, внуки, правнуки многочисленного купеческого семейства Мамонтовых... В годы Крымской компании во всем блеске перед фотографом предстали участники военных баталий.

Некоторые бергнеровские портреты имеют аналоги в других видах художественного творчества. Вот примеры.

Самым известным, хрестоматийным является портрет С. Аксакова 1856 года. Замечательный снимок выполнен в период расцвета творчества писателя. «Очаровательный старец с прекрасной наружностью» — таким запомнился он современникам по этому портрету.

«Прекрасная фотография!» — такую восторженную оценку дал снимку И. Крамской, когда в 1877 году приступил по заказу П. Третьякова к работе над живописным портретом-реконструкцией С. Аксакова. Судя по письмам, художник первоначально задумывал произведение как «сцену» на пленэре, где писатель был бы изображен в процессе творческих раздумий, но позже отказался от этого замысла и почти полностью повторил композицию бергнеровской фотографии.

С исключительной точностью воспроизводился этот снимок в 1870-е годы в графическом портрете В. Васнецова, выполненном по заказу В. Дашкова, и в литографии П. Бореля в «Портретной галерее русских деятелей», изданной А. Мюнстером.

Поэтический женский портрет работы Бергнера «П. С. Щербатова (в замужестве Уварова)» повторяется отчасти в литературном портрете, написанном Л. Толстым.

«Таинственная, прелестная» Кити Щербицкая из романа «Анна Каренина» унаследовала многие черты этого реального лица. Вот описание ее внешности: «Кити была в одном из своих счастливых дней. Платье не теснило нигде, нигде не спускалась кружевная берта, розетки не смялись и не оторвались; розовые туфли на высоких выгнутых каблуках не жали, а веселили ножку... Глаза блестели, и румяные губы не могли не улыбаться от сознания своей привлекательности. Не успела она войти в залу, как уж ее пригласили на вальс...»

Съемка выполнена тогда, когда совсем юная княжна приехала с семьей из Малороссии в Москву, где, по ее словам, «получила окончательное образование, где познакомилась впоследствии со светом, где любила, вышла замуж...» Такой и запечатлена Щербатова фотографом, очевидно, незадолго до замужества.

Имена многих лиц, изображенных Бергнером, не дошли до нас. Но даже анонимные портреты московских аристократов, бравых офицеров, важных чиновников, чванливых купчих, озорных ребятишек с нянюшками вызывают интерес, поскольку передают дух эпохи.

А. Бергнер проработал в России недолго, чуть больше десятилетия. Письменные сведения, по-видимому, не сохранили о нем почти ничего. К счастью, его фотографическое наследие дошло до нас в достаточно полном объеме и во всем разнообразии. На основании его мы можем даже составить свое мнение о Бергнере — энергичном, деловом предпринимателе и тонком художнике. Оценивая «московский» период его деятельности, безусловно, следует признать вклад фотомастера в русскую иконографию середины XIX века. В начале 1850-х годов А. Бергнер продал московское ателье новым владельцам, которые использовали его имя как рекламу. Салон ряд лет назывался: «Фотографическое ателье Шерера и Набольца, бывшее А. Бергнера в Москве».

СЕМЕЙНЫЙ ПОРТРЕТ МАМОНТОВЫХ,
НАЧАЛО 1860-х гг., 199×178.



Стремление к совершенству

KODAK MASTER CLASS '90

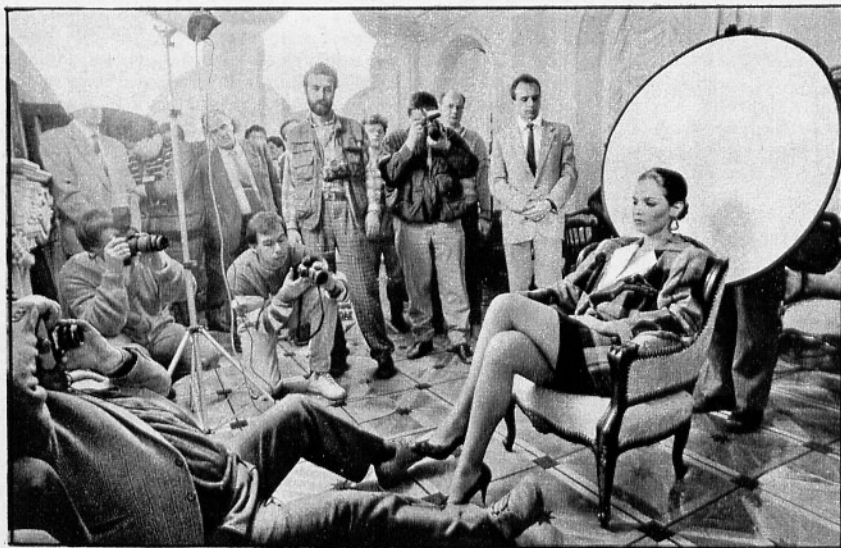


ФОТО В. СЮКОВА

С фотопродукцией известной американской фирмы «Кодак» хорошо знакомы профессионалы более 150 стран мира. Сегодня она занимает ведущее место в мире и является символом наивысшего качества. Поэтому семинар-практикум по портретной фотографии этой фирмы привлек пристальное внимание профессиональных фотографов из разных регионов страны. Представители трех отделений фирмы «Кодак» — «Истмен Кодак» (США), «Лимитед Кодак» (Англия) и «Кодак Патэ» (Франция) — познакомили присутствовавших не только с историей профессиональной портретной фотографии, современными ее видами, но и рассказали о последних достижениях фирмы в области изготовления фототехники.

Технология получения черно-белого и цветного фотографических изображений постоянно развивается и совершенствуется. Сегодня наряду с традиционными способами получения фотоизображений на галогеносеребряных фотоматериалах применяются, например, различные электрофотографические системы. Однако в большинстве своем такие системы дороги, работают крайне медленно и, что главное, не обеспечивают получения высококачественного изображения. Фотографии будущего называют другой способ получения фотоизображения — электронный. Подобные электронные системы разрабатываются многими крупными фотофирмами. О последней новинке фирмы «Кодак» в этой области — «Кодак фото CD систем» рассказал Питер Блок.

Эта система получения изображения соединила в себе комбинацию существующих традиционных способов и новых разработок в электронике. С помощью этой системы цветное изображение, полученное на 35-мм цветной негативной или обращаемой пленке в обычной фотокамере, переводится рядом электронных устройств на 12-мм компактный диск («Кодак компакт диск»), имеющий высокое разрешение, или на перфолену, находящуюся в специальной камере. На диске регистрируется до 100 изображений, каждое из которых может быть переведено на телевизионный экран через «Кодак фото CD плейер». В настоящее время подобные системы применяются лишь фотолюбителями, так как ка-

чество получаемого при этом фотоизображения еще не соответствует стандарту, предъявляемому к профессиональной фотографии. Поэтому галогеносеребряная фотография еще долго будет на вооружении фотографов-профессионалов.

Творческие мастерские фотографов фирмы «Кодак» Роберта Гловера и Хельмута Тивольта собрали всех желающих попробовать свои силы в работе с фотоматериалами этой фирмы и оценить их широчайшие съемочные возможности. Для этого советские фотографы получили восемь цветных негативных пленок «Эктаколор Голд 160», которые затем подвергались экспресс-обработке и печати в АПН. Зарубежные фотографы продемонстрировали перед своими советскими коллегами виртуозное владение светом, работу с фотомоделями и раскрыли некоторые свои профессиональные секреты. В работе они использовали осветители фирмы «Элихром». Современное осветительное оборудование — различные типы рефлекторов, ламп, кожухов для получения рассеянного света — может легко имитировать любые световые эффекты, создаваемые атмосферой и солнцем. Так, например, параболические рефлекторы небольшого диаметра создают освещение, подобное резким лучам солнечного света, такие же рефлекторы, но с увеличенным диаметром образуют световые участки лица фотомодели, снижая тем самым резкость изображения. Приблизив этот рефлектор к фотомодели, можно усилить «окружающий» эффект, смягчить тени, сделать световые пятна менее ослепительными. Еще более смягчают подобный эффект диффузоры, помещенные перед рефлектором. Большие диффузоры, удаленные от лампы, усиливают «окружающий» эффект. Смягчающий эффект могут также создать лампы большого диаметра, ореольные лампы, белые зонтики и кожухи для мягкого рассеянного света. С увеличением их размера и приближением к фотомодели освещение еще более смягчится, сильнее «обвалкаивая» фотомодель. Правильное использование рефлекторов позволяет устранить даже некоторые недостатки кожи, не используя при этом грима и пудры.

С большим интересом было встречено

выступление технического специалиста фирмы «Истмен Кодак» г-на Чарльза Майка. На примере красочных слайдов с произведениями портретной живописи великих мастеров прошлого (Леонардо да Винчи, Рафаэля, Рембрандта, Рубенса и других) и современных фотопортретов он продемонстрировал широкие возможности света в портретной фотографии. Умелое владение светом помогает придать форму, создать контактность, откровенно подчеркнуть внешние данные или внутреннюю сущность портретируемого. При этом внимание обращается на выбор цветной негативной пленки, на сам снимаемый объект и диапазон светового контраста, на экспозицию, используемую для получения цветного негатива и баланса его плотности, на цветовую баланс окончательного отпечатка. Для объектов высокой контрастности применяется освещение более низкого контраста, а для низкоконтрастных, наоборот, повышенного контраста. Освещение выбирается в зависимости от типа кожи портретируемого: жирная кожа дает блестящие зеркальные световые пятна и высокий контраст, а матовая, сухая кожа — мягкие эффекты с низкой контрастностью. Главное освещение выявляет форму, овал, структуру кожи и рельеф лица, заполняющее — раскрывает тени, создаваемые главным освещением, выявляет важные детали. При портретной съемке необходимо учитывать коэффициенты освещения, выражающиеся как разница показаний шкалы диафрагм (показаний падающего света на теневые участки и высвеченные). Только правильно экспонированные негативные пленки дадут фотографу возможность получить идеальный цветной негатив, а значит, и высококачественный отпечаток. Под идеальным цветным негативом подразумевается негатив, который может обеспечить «машинные» отпечатки (то есть отпечатки, сделанные без применения локализованного регулирования величины экспозиции), дающие отличное высвечивание и детали в тенях, богатые черные и блестящие зеркально-белые тона. Чем более совершенен по цветопередаче негатив, тем легче в фотолаборатории будет получить идеальный отпечаток. Для проверки качества профессиональных цветных негативных пленок фирмы «Кодак» применяется специальная карта серых тонов «Кодак Грей Кард». В портретной профессиональной фотографии наибольшее распространение получили цветные негативные пленки фирмы «Кодак», имеющие тонкое зерно, высокую резкость, значительную фотошироту, исключительно нейтрально-белые тона, насыщенность естественных тонов и великолепную передачу оттенков человеческого тела. Вот некоторые из этих пленок.

«Кодак Вериколор III» тип S (160 ISO) свойственна естественная цветопередача. Применяется для свадебной фотографии, в условиях студии и съемках на природе, официальной и репортажной съемке.

«Кодак Вериколор 400» тип S (400 ISO) имеет высокую светочувствительность, естественную цветопередачу. Применяется для свадебного фотографирования при наличии низкой освещенности и для фотографирования с ИФО на отдаленном расстоянии.

«Кодак Вериколор HS» (100 ISO) отличается высокой цветонасыщенностью. Идеальная пленка для промышленного, коммерческого, натурального и портретного фотографирования.

«Кодак Эктаколор Голд 160» (160 ISO). Ее свойственна яркая цветопередача. Идеальна для свадебной, портретной, натурной съемки, особенно в условиях слабого, «плоского» освещения. Прекрасно воспроизводит детали в тенях и допускает недозаэкспонирование и переэкспонирование.

Фотопечатать с этих пленок ведут на цветные фотобумаги «Кодак PRO Систем RA» типов «Портрет», «Супра» и «Ультра».

Отметим, что в настоящее время разрабатывается вариант наших совместных с фирмой «Кодак» предприятий по производству фотокамер, фотоматериалов и сопутствующих товаров.

Т. МОСИНА

Фотоконкурс «ДИАЛОГ»



СЪЕМКА ПРИ СЛАБОМ ОСВЕЩЕНИИ

Фотография — ваше хобби. Придя с работы, вы берете камеру и смотрите в окно: сумерки, зажглись фонари. Безнадежно махнув рукой или печально вздохнув, откладываете фотоаппарат и... уютно устраиваетесь у телевизора. А между тем настает, утренние часы, предвечерние сумерки и даже ночь — не помеха для съемок.

Сколько интересных и оригинальных сюжетов прошли мимо вас. Упущенные возможности — но их еще можно наверстать.

Съемка в сумерках и ночная съемка — вторая тема фотоконкурса «Диалог».

Диалог с вами ведет Валерий Наседкин — автор ряда статей и пособий по фотографии, призер многочисленных фотоконкурсов, снимки которого публиковались в «СФ», в центральной прессе, экранировались на выставках.

Снимаете ли вы в сумерки или ночью пейзаж, городские мотивы, памятники архитектуры, парковые ландшафты или ночную рекламу, вы непременно сталкиваетесь с проблемами, возникающими в условиях слабой освещенности. Такие фотосъемки имеют ряд особенностей, знание и учет которых позволяют получать выразительные, подчас неповторимые снимки. Постараемся рассмотреть несколько наиболее часто встречающихся случаев для ориентации в выборе светочувствительного материала, фотоаппаратуры, экспозиции, ракурса.

ФОТОСЪЕМКА В СУМЕРКАХ

Время между заходом солнца за линию горизонта и наступлением полной темноты называется сумерками. Это один из наиболее «фотогеничных» периодов. Во время сумерек свет непрерывно меняется. Ни одно из его состояний не может длиться долго. Поэтому желательно заранее наметить точку и ракурс съемки. Это позволит сосредоточить все свое внимание на том сюжете, который, по вашему мнению, будет выглядеть наиболее эффектно. В сумерках участок небосвода, светлый в месте захода (или восхода) солнца, будет темнее, чем он выше над уровнем горизонта. После захода солнца, в «режимное время», облака поочередно окрашиваются в различные оттенки красного и розового цвета до тех пор, пока не остнется только красная полоса. Затем сумерки переходят в ночь. Во время восхода солнца все происходит в обратном порядке. Сумерки длятся тем дольше, чем севернее (в Северном полушарии) расположено место фотосъемки, и самые длинные — это всем хорошо известные «белые ночи». Фотографии, сделанные в такое время суток, во многом выигрывают от игры света на облаках, а если при этом в кадр включается вода, то отражение в ней неба значительно усиливает эффект. Также усиливают впечатление огни, зажигаемые в это время в окнах домов.

Экспозиция. Учитывая слабую освещенность, экспозиция будет продолжительной, и в большинстве случаев потребуются штатив. Правильный выбор экспозиции представляет на первых порах значительную трудность. Так, замер ее по яркости неба не позволит проработать ландшафт, в противном случае окажется значительно передержанным небо. Наиболее точно здесь позволяет определять экспозицию «зонная система» («СФ», 1980, № 1, 2), но для ее реализации необходимо иметь экспонометр с «точечным» (не более 1°) углом восприятия. Наша промышленность начала выпуск «точечного» экспонометра «РАПРИ Э-201» («СФ», 1990, № 2). При наличии же навыков по изготовлению приборов можно и самому изготовить экспонометр с «точечным» измерением («СФ», 1985, № 1; «Фо-

толюбитель-конструктор», М.: Искусство, 1989). При отсутствии такого экспонометра придется, полагаясь на собственный опыт, выбрать усредненную экспозицию между освещенностью неба и ландшафта и, учитывая неоднозначность такого выбора, сделать несколько дублей, меняя диафрагменное число или выдержку.

Фотопленка. Исходя из необходимости получения негативов с максимальной шириной тонов и разрешающей способностью изображения, а также с минимальной зернистостью, желательно применять пленки средней чувствительности типа «Фото-64» или «Фото-125». Проявление фотоматериалов ведется в мелкозернистых проявителях.

НОЧНАЯ ФОТОСЪЕМКА

Объектами для таких фотосъемок обычно служат городские сюжеты с освещенными улицами и зданиями, городские и сельские пейзажи, освещенные лунным светом, вспышками молнии или праздничным салютом. Фотопленку для съемки таких сюжетов желательно применять средней светочувствительности, что позволяет получать лучшую по сравнению с высокочувствительной фотопленкой детализированность негатива. Экспозиция в большинстве случаев будет также продолжительной, и применение штатива необходимо. Но пленка высокой светочувствительности потребует лишь при съемке с рук эпизодов на хорошо освещенных городских улицах.

Экспозиция. Выбор оптимальной экспозиции во время ночной фотосъемки представляет собой компромисс. Когда экспозиция слишком мала, то не прорабатываются детали в тенях, а если слишком велика, то «забиваются» в светах. Чтобы темные крыши зданий отделить от ночного неба, необходимо для съемок выбирать время, когда небо еще слабо освещено. При этом здания на фоне слабо освещенного неба будут выглядеть силуэтами, а огни в окнах и свет от фонарей создадут необходимый ночной эффект. Мокрые улицы и тротуары значительно усиливают впечатление

от ночных фотографий за счет отражения огней и выявления при этом дополнительных деталей. Все, что движется во время длительной экспозиции, окажется на негативе смазанным. Если на движущемся предмете есть огни (например зажженные фары или габаритные огни автомобиля), то они будут запечатлены в виде светлых линий. Это может придать фотографии дополнительную динамику изображения.

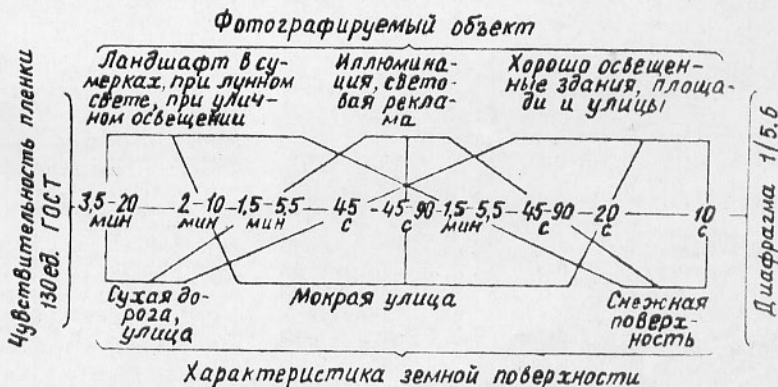
Пейзаж при лунном свете характеризуется отсутствием деталей в тенях. При съемке «лунных» сюжетов нельзя включать луну в кадр, так как при продолжительной выдержке она при своем перемещении по небосводу оставит на негативе след в виде продолговатой дуги. Для получения резкого и детального изображения лунного диска на фотографии ночного пейзажа необходимо либо его впечатывать с другого негатива, либо сделать кадр с двойной экспозицией, снимая диск луны длиннофокусным объективом на выбранный участок неба ранее сфотографированного ландшафта. Яркость лунного диска удобно замерять «точечным» экспонометром. При его отсутствии ориентировочная выдержка для полной луны составляет 1/125 с при диафрагменном числе ≈ 4 и фотопленке «Фото-64».

Для определения экспозиции при ночной фотосъемке возможно использование современных высокочувствительных экспонометров типа «Свердловск-4». Но это не всегда удается при слабой освещенности. Для оценочного определения экспозиции при ночной фотосъемке можно пользоваться номограммой Л. Альдеберга. Этот метод очень приближен, но полезен для ориентировки.

Рассмотрим применение этой диаграммы. Пусть объектом фотосъемки является хорошо освещенная городская площадь или улица. Поверхность ее мокрая. Фотопленка «Фото-125», диафрагменное число 5,6. Проведя линию от правого верхнего участка номограммы до пересечения с линией «мокрая улица», получаем требуемую экспозицию — 20 с.

Чтобы при фотосъемках в условиях слабого освещения гарантированно получать хорошие результаты, необходимо постоянно экспериментировать, записывать условия фотосъемки и анализировать полученные при этом результаты.

Одним из традиционных сюжетов ночной фотосъемки является фотографирование молнии во время грозы. Аналогичной по приемам и методам является фотосъемка салютов и фейерверков. Казалось бы, нет ничего проще такой съемки: поставил фотоаппарат на штатив, дождался на-



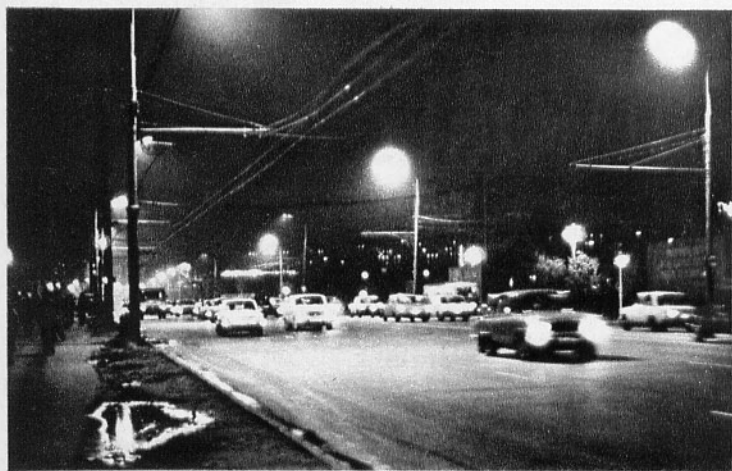
НОМОГРАММА
Л. АЛЬДЕБЕРГА ДЛЯ
ОЦЕНОЧНОГО
ОПРЕДЕЛЕНИЯ
ЭКСПОЗИЦИИ ПРИ
НОЧНОЙ
ФОТОСЪЕМКЕ



БЕЛАЯ НОЧЬ НА Р. ШЕКСНЕ



УТРО НА ВОЛГЕ



НОЧНАЯ УЛИЦА



ЛУННАЯ НОЧЬ



ГРОЗА В ОСТАНКИНЕ

ПРАЗДНИЧНЫЙ САЛЮТ НАД МОСКВОЙ



Литература:
 Публикации в «СФ»: 1986, № 4; 1962, № 4; 1961, № 3; 1980, № 1, 2;
 1982, № 3,
 Майкл Лэнгфорд Фотография, Шаг за шагом,— М.: Планета, 1989;
 Д. Киппатрик Свет и освещение,— М.: Мир, 1988,
 Л. Гонт Экспозиция в фотографии,— М.: Мир, 1984,
 В. И. Михайлович, В. Т. Стингеев Поэтика фотографии,— М.: Искусство, 1989.

Практические советы

чала грозы, направил объектив туда, где молнии сверкают чаще, открыл затвор и жди, когда вспыхнет разряд. При этом молния как бы сама себя и фотографирует. Но на практике не все оказывается так просто. Фотосъемки молний и фейерверков имеют свои особенности, которые необходимо учитывать. Так, например, если фотографировать вспышку молнии во время дождя, то блики на каплях могут сделать негатив совершенно непригодным для печати. В то же время разряд молнии должен быть либо достаточно близким, либо очень большим, чтобы занять нужное место в фотографируемом пейзаже.

Несколько проще фотографировать праздничный салют, так как разрывы ракет происходят в строго определенном месте и это позволяет заранее выбрать точку и ракурс фотосъемки. Снимать молнии и салют лучше на фотопленку средней чувствительности, а ее обработку производить в мелкозернистых выравнивающих проявителях. Это позволяет получать хорошо детализированные негативы. Света при вспышке молнии или очередном залпе салюта вполне достаточно для проработки основных деталей ландшафта. Следы разряда молнии, так же как и следы от горящих компонентов фейерверка, прекрасно рисуются на фоне ночного неба. Для иллюстрации сказанного приводятся фотографии, снятые во время ночной грозы и праздничного салюта.

Задание получено. Ждем ваших снимков, дорогие читатели. Срок выполнения — два месяца после выхода журнала, до 1-го июня 1991 года. Не забудьте сделать технические комментарии к своим работам, указать название снимка и свою фамилию, имя и отчество полностью на обратной стороне фотографии, свой адрес с почтовым индексом.

Напоминаем, что после разбора ваши фотографии будут прокомментированы В. Насекиным, а лучшие работы опубликованы в «СФ» с выплатой гонорара. Призеры этого конкурса получат премии.

КОММЕНТАРИИ К СНИМКАМ

«БЕЛАЯ НОЧЬ НА Р. ШЕКСНЕ». Июнь, севернее Череповца, 12 часов ночи. Выразительность этой фотографии обусловлена характерными «северными» облаками и своеобразным световым рисунком на воде, получившимся при сложении прямой и отраженной от берега волны. Все это придает выразительность снимку. Фотокамера «Практика LTL-3» с объективом «МС Панколар 1,8/50»; выдержка — 1/4 с, диафрагменное число — 1,8, фотопленка «Орво NP-20», светочувствительность — 64 ед. ГОСТа/ISO, проявитель метол-глициновый сверхмелкозернистый (вода 30—50°С — 750 мл, метол — 6 г, сульфит натрия безв. марки ХЧ или ЧДА — 100 г, глицин — 1,2 г, сода кальцинированная марки ХЧ или ЧДА — 10 г, бромид калия — 10%-ный раствор — 5 мл, вода — до 1 л). Время проявления при 20°С для среднечувствительных пленок — от 9 до 11 мин, для высокочувствительных — от 12 до 14 мин при реверсивном вращении спирали бачка. При разбавлении проявителя 1:1 время обработки увеличивается в 1,5 раза, при разбавлении 1:2 — в 2 раза (подробно в «СФ», 1985, № 6).

«УТРО НА ВОЛГЕ». Среднеформатная фотокамера «Роллейфлекс SL-66». Фокусное расстояние объектива — 80 мм, диафрагменное число — 2,8, выдержка — 1/125 с. Съемка с борта теплохода в конце мая, время — около 5 часов утра, за несколько минут до восхода солнца. Пленка «Фото-125» с обработкой ее в фенидолин-глициновом проявителе «Фениглин», экспонировалась с S=500 ед. ГОСТа («СФ», 1985, № 6). Проявитель обладает значительными выравнивающими свойствами, что позволило проработать на снимке не только воду и небо, но и утренний туман.

«НОЧНАЯ УЛИЦА» — камера «Практика LTL-3», объектив с f=50 мм, диафрагменное число — 1,8, выдержка — 1/30 с; пленка «Фото-250», проявитель «Фениглин».

«ЛУННАЯ НОЧЬ» напечатана с 2-х негативов, при этом ландшафт снят объективом с f=135 мм, а лунный диск — с f=1000 мм.

«ГРОЗА В ОСТАНКИНО». Съемка с балкона дома. Фотоаппарат «Зенит-3М» с широкоугольным объективом «Мир-1» 2,8/35. Фотопленка «Орво NP-20» была проявлена в сверхмелкозернистом проявителе А-49. Диафрагменное число — 2,8.

«ПРАЗДНИЧНЫЙ САЛЮТ НАД МОСКВОЙ». Среднеформатная камера «Роллейфлекс SL-66». Пленка «Фото-125». Негатив экспонировался дважды. Вначале был сфотографирован городской пейзаж с празднично освещенной проекторами телевизионной башней и павильонами ВДНХ. Затем на неэкспонированный участок ночного неба был сфотографирован разрыв ракет праздничного салюта.

На снимках Валерия Насекина показаны сложные сюжеты фотографической съемки, часто включаемые за рубежом в специальный термин «available light». Такая съемка осложняется, когда в сумерках фотографу нужно запечатлеть какое-то событие с короткой выдержкой. Возможность применения штатива, о чем совершенно правильно говорит автор, в таких случаях ограничена. Поэтому к высказанным рекомендациям можно дать и некоторые дополнительные.

Если при слабом освещении сюжет требует коротких выдержек, используйте наиболее светочувствительную пленку, объектив с максимальной светосилой при полностью открытой диафрагме и применяйте специальное проявление, увеличивающее реальную чувствительность пленок. Новые наши пленки «Фото-250Н» и ФН-400 («СФ», 1989, № 9; 1990, № 4, 7) обладают настолько большой фотографической широтой и незначительной зернистостью, что гарантируют получение прекрасного выровненного по тонновоспроизведению негатива даже при «вытягивающем» проявлении с увеличением чувствительности до 1500—2000 ед. ГОСТа. А сочетание этих пленок с особомелкозернистыми проявителями типа А-49, доступный эквивалент которого приводит автор, дает результаты, не отличающиеся от полученных на менее чувствительных пленках «Фото-64» или «Фото-125». Последние по градации часто бывают весьма контрастны и мало подходят для съемки контрастных, но слабо освещенных сюжетов. При съемке ночного города предпочтительнее пленка максимальной чувствительности с последующим достаточно мягким проявлением. Подобающего можно достичь и в обычных (пожалуй, даже любых) выравнивающих проявителях при их разбавлении 1:1 (во многих зарубежных фоторецептурных справочниках степень разбавления растворов обозначают так: 1+1) или больше и удлинении времени проявления на 50—100%. Хорошие результаты дают концентрированные проявители «Фотас» и «Фотас Уни» вильнюсского предприятия ФОТАС. Однако для рассматриваемых съемок лучше ограничиться проявлением в каждой порции трех пленок вместо рекомендованных пяти.

Венгерский фотограф проф. Е. Дулович, автор прекрасной, но библиографически редкой книги «Моя техника, мои снимки», создал на концепции контрастного, часто переднего (лобового) освещения и мягкого проявления собственный стиль получения выразительных, эффектных снимков.

В условиях слабого, но контрастного освещения правильная экспозиция всегда представляет собой сложный компромисс, диктуемый не столько условиями освещения, сколько творческим замыслом фотографа. При съемке заката, например, вариация экспозиции на 2—3 ступени в обе стороны от правильной принципиально меняет выразительное содержание снимка. Пейзаж от «обычного» дневного (при передержке) преобразуется до контрастно «трагического», с мрачными, «роковыми» облаками. Особенно это чувствуется на цветном снимке. Да и вообще, правильная, то есть диктуемая показанием обычного экспонометра экспозиция, здесь, пожалуй, неудачна — она усредняет тоновоспроизведение, лишая сюжет его специфической привлекательности. Точечный экспонометр — прибор, конечно, полезный, но он не всегда есть, да и пользоваться им приходится отнюдь не автоматически, а «с умом».

Последнее, впрочем, бывает нелишним во всех случаях, когда вы собираетесь нажать на спусковую кнопку... Какой тон на снимке вы хотите передать «среднесерым» — вот стержневой вопрос каждого случая работы по методу точечного замера экспозиции. А это вопрос всегда творческий, а не технический! Впрочем, совершенно тот же результат можно получить и без точечного экспонометра, вспомнив принципы «зонной» экспонометрии, упомянутой автором. Подробно о ней можно прочитать в книге Л. Гонты «Экспозиция в фотографии» («Мир», 1984). Изменяя экспозицию в два раза («на одну ступень»), неважно чем — изменением скорости затвора или диафрагменного числа до соседних значений на соответствующих шкалах, вы переводите «средний» серый тон (по которому «работает» любой экспонометр) в соседнюю зону экспозиции вверх или вниз, то есть в сторону высветления или притемнения. Даже при небольшом опыте фотограф способен заранее определить необходимую для его замысла степень сдвига экспозиции. Попробуйте снять на закате или в ночном городе экспонированную — серию снимков с широкой экспозиционной вилкой (± 5 ступеней), и вы сразу почувствуете эффект даже на черно-белой пленке. Снимки дублей с разными экспозициями, как правильно подчеркивает В. Насекин, — самый надежный и, пожалуй, неизбежный метод съемки в сложных условиях слабого и часто непрерывно изменяющегося освещения.

И в заключение еще один совет. При высоком контрасте сюжета, особенно включающем в кадр источники света, не пытайтесь передать всю его тональную гамму без искажений, это просто невозможно. Спросите себя, что для вашего снимка важнее — передача деталей в тенях или в светах? И в зависимости от этого определите экспозицию — по светам или по теням. Вот тут точечный замер действительно особенно удобен и оперативен. Но сами источники света, включая рефлексы от них, все равно «выпадут» из интервала правильно передаваемых яркостей и неизбежно останутся бездетальными, высвеченными пятнами.

Снимки с впечатанной лунной красоты, но такой прием не всегда уместен. А сняв просто пейзаж при свете луны с большой выдержкой, вы, наверное, будете разочарованы — он не несет в себе специфики «лунного впечатления» и похож на снятый при солнечном свете. Для достижения лунного эффекта опытные мастера снимают обычно днем с заметной недодержкой и плотным красным светофильтром.

Не пугайтесь тех сложностей съемки, о которых мы сегодня говорили. Поверьте, эти сюжеты стоят того, чтобы ими заняться, даже если не все сразу у вас будет получаться. Желаю успеха!

А. ШЕКЛЕИН

Практика съемки и обработки

ФН-50, ФН-100, ФН-200, ФН-400...

Новый ряд черно-белых негативных пленок, новые свойства, новые съемочные возможности и одновременно с этим вопросы, вопросы, вопросы...

- Как получить на них наиболее оптимальное по качеству изображение?
- При каких световых условиях лучше проводить фотосъемку?
- Можно ли повысить чувствительность этих пленок?
- Какой проявитель наиболее всего подходит для тех или иных условий фотосъемки и какой тип фотобумаги лучше использовать?

Ленинградский фоторепортер С. Суслин, успевший по достоинству оценить новинку, прислал практические советы по съемке на некоторых пленках ФН, выпускаемых институтом Госниихимфотопроект («СФ», 1990, № 4, 7; 1991, № 1).



ФОТО 1. Пленка ФН-100. Проявитель D-76 (1:1), Бумага «Бромэкспресс-1».

ФОТО 2. Фрагмент, полученный на пленке «Фото-32».

ФОТО 3. Фрагмент, полученный на пленке ФН-100.

Низкочувствительная пленка ФН-50 предназначена для съемок только при хорошем освещении. Ее чувствительность колеблется в пределах от 35 до 50 ед. ГОСТ/ISO. Разрешающая способность при этом составляет не менее 240 мм⁻¹. Экспонировать же эту пленку лучше при S=25 ед. ГОСТа. Используемая выдержка — также не менее 1/125 с. Особое внимание в момент съемки следует обратить на фокусировку. Превосходные результаты дает обработка ФН-50 в проявителе «Адокс-МQ-Боракс», имеющем следующий состав:

Метол	2 г
Сульфит натрия безв.	80 г
Гидрохинон	4 г
Бура	4 г
Калий бромистый	0,5 г
Вода	до 1 л.

Проявитель готовят на дистиллированной воде (можно кипяченую в течение 3-х мин). Сульфит натрия используют марки «ХЧ». Эти меры позволяют получить негативное изображение очень высокой резкости при нормальном контрасте. Продолжительность проявления при температуре 19—20°С составляет около 6 мин. В случае если небо слегка прикрыто легкой

дымкой, на экспонометре устанавливают чувствительность 50 ед. ГОСТа и проводят фотосъемку. И тогда пленку обрабатывают в том же проявителе в течение 12 мин. Правильно выполненный процесс несколько не изменяет качество изображения. При фотопечати используют фотобумагу нормальной контрастности.

Высокая разрешающая способность, очень низкая, практически равная нулю плотность вуали и широкий диапазон фотошироты позволяют получать на ФН-50 негативы для сверхувеличений. Для этих целей подходит проявитель «FV-33»:

Сульфит натрия безв.	100 г
Гидрохинон	5 г
Фенидон (метилфенидон)	0,2 г
Борная кислота	3,5 г
Бура	3 г
Калий бромистый	2 г
Сода безв.	5 г
Вода	до 1 л.

Этот проявитель несколько поднимает контраст изображения без увеличения зернистости, стабилен в работе. Время проявления — 5—8 мин (в зависимости от экспозиции) при температуре раствора 19—20°С. Во всех случаях при обработке ФН-50 рекомендуется использование стоп-

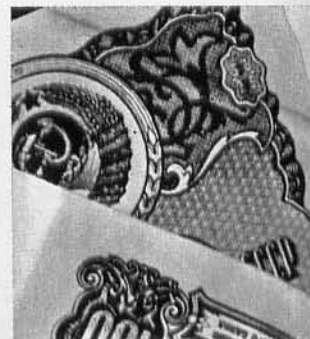


ФОТО В. ВЕСЛОГУЗОВА

растворов, останавливающих процесс проявления, рецепты которых можно найти в справочниках по фотографии. Повысить светочувствительность ФН-50 вполне возможно. Для этого используют фенидон-гидрохиноновые проявители, не считаясь с некоторыми потерями качества. Но подобные решения вряд ли оправдают себя, так как существуют пленки более высокой светочувствительности.

ФН-100 — пленка средней светочувствительности (100 ед. ГОСТа) с высокой разрешающей способностью (160 мм⁻¹) — применяется практически при любых видах съемки вне помещения. При достаточном освещении ФН-100 экспонируется как 100 ед. ГОСТа. Самым экономичным, на мой взгляд, является проявитель «FV-31», образующий мелкозернистое изображение при нормальном контрасте негатива. Его состав:

Сульфит натрия безв. 100 г
Гидрохинон 5 г
Фенидон (метил-фенидон) 0,2 г
Бисульфит натрия 2 г
Борная кислота 3,5 г
Калий бромистый 1 г
Сода безв. 2,5 г
Вода до 1 л.

Время проявления в нем составляет 8—12 мин при 19—20°С. В случае недостаточности освещения ФН-100 экспонируется как 250 ед. ГОСТа. Для достижения данной светочувствительности при условии сохранения нормального контраста негатива обработку проводят следующим образом. Проявитель «FV-31» разбавляют в соотношении 1:2 и нагревают до 22°С. Время проявления соответственно увеличивают до 20—30 мин. Таким же образом можно повысить чувствительность этой пленки до 400 ед. ГОСТа. Проявитель в этом случае разбавляют 1:4 и проявляют 45—60 мин при 22°С. Однако подобная обработка несколько ухудшит резкость негативного изображения в светах, детали в тенях немного «провалятся», так как при больших повышениях чувствительности спасти контраст практически невозможно. Если в замысел фотографа не входит повышение чувствительности пленки, а все внимание уделено максимальному использованию фотошироты, то тут будет незаменим способ, широко применяемый в мировой практике, — это обработка пленки в проявителе «ID-11», разбавленном в пропорции 1:3. Для ФН-100 время проявления составит 30—40 мин при 20°С.

ФН-400 (S=400 ед. ГОСТа) — самая высокочувствительная фотопленка в первую очередь предназначена для съемки в помещении, быстро движущихся объектов, с успехом может применяться также для портретной работы или в экстремальных условиях. Использование ФН-400 требует некоторого навыка оценки степени освещенности объекта съемки. Когда объект освещен равномерно, для обработки подойдет проявитель «FV-31», приведенный выше. В противном случае, если объект съемки освещен контрастно, рекомендуется использовать мало контрастный проявитель «FX-19» следующего состава:

Сульфит натрия безв. 100 г
Гидрохинон 7 г
Фенидон (метил-фенидон) 0,75 г
Вода до 1 л.
В первом случае пленка проявляется 12—14 мин, а во втором — 10—12 мин при 20°С.

При необходимости проведения фотосъемки в плохо освещенном помещении ФН-400 экспонируется как 1000—1200 ед. ГОСТа и обрабатывается в течение 14—18 мин в проявителе «FX-4», разбавленном в соотношении 1:2 при температуре раствора 22°С. Состав проявителя «FX-4»:

Метол 1,5 г
Фенидон (метил-фенидон) 0,25 г
Сульфит натрия безв. 125 г
Гидрохинон 6 г
Бура 2,5 г
Калий бромистый 0,5 г
Вода до 1 л.

Необходимость разбавлять проявитель вызвана целью сохранить нормальный контраст. Этим не следует пренебрегать.

Интересные результаты можно получить на пленках типа ФН, используя и другие проявители серии «FX» («СФ», 1988, № 4). Фотопленки типа ФН, обработанные в подобных проявителях, позволяют получить гораздо лучшие показатели по сравнению с фотопленками типа «Фотол», обработанными проявителем той же серии. В заключение еще раз следует напомнить о важности точной экспозиции фотопленки типа ФН и соблюдении температурного режима при их обработке.

С. СУСЛИН,
фоторепортер

Алексей Васильев Выставочная фотография

Отбор негативов для дальнейшей работы. Из всех многочисленных этапов создания фотографии единственным не творческим, а чисто техническим является процесс проявления пленок. Проявление, безусловно, требует достаточного опыта, внимания и аккуратности, но оно проводится по заранее заданной программе — составление рецепта проявителя и режима обработки, и поэтому в принципе может быть поручено заслуживающему доверия лаборанту. Мы опустим здесь описание этого процесса, так как в журнале «Советское фото» ему было посвящено много статей (1987, № 5, 7, 9; 1989, № 1, 4, 12).

После проявления пленок начинается новый большой творческий этап в создании фотографии. Можно, конечно, назвать его обобщенно — печать фотоснимков. Однако это многоступенчатая процедура, включающая целый ряд различных процессов. Прежде всего предстоит найти те самые «заветные» негативы среди всего отснятого материала. Все снимают по-разному. Некоторые очень тщательно оценивают ситуацию, прежде чем нажать на спуск, другие предпочитают на всякий случай сфотографировать все, заслуживающее какого-то внимания. Как уже говорилось, количество отснятого материала зависит и от условий съемки. В событийном репортаже это может быть один негатив, единственный и неповторимый, в спортивной съемке моторной камерой — десятки дублей. Так или иначе, количество отснятых кадров чаще всего во много раз превышает число готовых снимков. Следует считать нормальным, если это соотношение составляет около 100:1. Естественно, что отбор негативов является достаточно сложной, притом сугубо творческой задачей. Здесь трудно рекомендовать какой-то общий рецепт, все зависит от индивидуальности автора. Некоторые завершают отбор при просмотре негативов. Но это, по-видимому, очень сложно. Имеет смысл всегда печатать контакты со всех кадров. Они пригодятся и через несколько лет, чтобы не ворошить негативы, когда по той или иной причине придется вернуться к теме. Иногда можно ограничиться контактами, особенно при формате кадра 6Х6 см. Иногда приходится после предварительного отбора печатать контрольки. Бывает, что при большом количестве идентичных дублей целесообразно делать увеличенные отпечатки только сюжетного центра снимка, к примеру лица в репортажном портрете. Для контролек можно рекомендовать формат бумаги от 9Х12 до 18Х24 см.

Процесс отбора негативов, как правило, сопровождается предварительным кадрированием. В самом деле, наиболее выигрышная композиция часто является решающим фактором, определяющим выбор из нескольких дублей одного сюжета. Кадрирование удобно проводить на контактах или контролках, перекрывая часть изображения листами черной или белой бумаги. Эти листы передвигаются, что позволяет выбрать наиболее удачный вариант. При этом нужно учесть одну маленькую, но существенную деталь. Снимок нормально воспринимается только на однородном фоне. В противном случае фон, помимо воли автора, становится тоже как бы элементом композиции, что может привести к ошибкам. Поэтому листы одинаковой бумаги должны обязательно окаймлять изображение со всех четырех сторон, даже если это не требуется для его перекрывания. Результат предварительной кадрировки можно отметить карандашными линиями прямо на изображении. Не надо бояться его испортить: это рабочий материал. Еще раз напомним основное правило. Нужно четко определить сюжетный центр и безжалостно отсекайте все, что может конкурировать с ним по значимости. Нельзя забывать также о лаконичности снимка.

Представление о снимке в готовом виде и выбор способа печати. Негатив, наконец, отобран и заложен в увеличитель. Перед автором два изображения: на экране — в полный формат негативное, на контролке или контакте — уменьшенное позитивное. Сопоставляя их, нужно попытаться представить себе, как будет, вернее, должна выглядеть окончательная фотография. Вообще говоря, представление о готовой фотографии начинает формироваться во время съемки. Часто сюжет заранее рассчитан на применение определенного способа печати (например в темной или светлой тональности), о чем уже говорилось. Но в лаборатории задача становится более конкретной. Конечно, можно напечатать «один к одному». Подобрать вы-

держку, экспонировать, проявить — и фотография готова. Этим простым способом, безусловно, надо пользоваться. Но не следует забывать, что негативный материал сам по себе, независимо теперь уже от натуры, дает автору большие возможности для творчества. Натура зафиксирована, теперь ее можно интерпретировать, трансформировать, в соответствии с авторским замыслом. При этом не имеют в виду фотомонтажи, сложные печатания и т. п.

Представьте себе незамысловатый средневековый пейзаж. Композиция построена удачно. Однако пейзаж как таковой малоинтересен. Чтобы придать ему какое-то настроение, например лирическое, можно попытаться напечатать его в светлой тональности, можно «подпустить туману» на дальние планы, можно имитировать закат или восход, напечатать с солнцем, с облаками. Или для придания снимку динамичности, напряженности произвести оптическое трансформирование, или предположить темную тональность, печатая грозные тучи, и т. д. Еще один путь — создание декоративного панно с использованием того или иного раstra, например имитирующего ткань, или снимок в технике псевдорельефа, соларизации, изографии, изополихромии. Аналогичных примеров можно привести множество. Автору необходимо решить, от какой интерпретации фотография выиграет более всего, и избрать единственный оптимальный вариант. Часто решение оказывается неверным, тогда надо начинать сначала. От опыта фотографа зависит, сколько потребует времени и фотобумаги на создание выразительного снимка. Сказанное относится ко всем жанрам фотографии.

Надо отметить, что часто одной и той же художественной цели можно достичь разными способами, путем применения совершенно различной техники. Вообще хороший мастер должен владеть максимальным количеством особых технических приемов печати и при этом стараться минимально использовать каждый из них. Увлечение каким-нибудь одним, пусть самым эффективным приемом целесообразно, по-видимому, только на стадии его освоения.

Фотоувеличитель. Прежде чем перейти непосредственно к описанию лабораторных процессов, необходимо изложить основные требования, предъявляемые к фотолабораторному оборудованию. Независимо от размера лаборатории основные принципы ее оснащения являются общими. Поэтому есть смысл остановиться на них, дабы помочь избежать возможных ошибок. Основным рабочим инструментом лаборатории является фотоувеличитель. К сожалению, отечественная промышленность выпускает эти приборы далекими от совершенства. Появляющиеся в продаже польские «Крокусы» тоже имеют целый ряд недостатков. Между тем высокое качество увеличителя является обязательным условием получения технически совершенных снимков. В связи с этим фотографам остается рассчитывать только на свои руки и конструкторские способности, чтобы довести имеющиеся приборы до рабочего состояния. Мы не имеем возможности дать конкретные рекомендации по юстировке увеличителей ввиду многообразия их конструкций. Отметим основные требования.

Первое требование состоит в том, что плоскость негатива должна быть строго перпендикулярна оптической оси объектива. Несоблюдение этого правила приводит к неравномерной резкости по полю снимка. Условие перпендикулярности оси объектива к плоскости экрана, напротив, не является жестким. Здесь возможны значительные погрешности, компенсируемые глубиной резкости объектива. Второе требование — качество объектива. Он должен быть жесткорисующим и иметь достаточную разрешающую способность по всему полю изображения. Другими словами, изображение в любой точке снимка должно быть идеально (в пределах зрительного восприятия, разумеется) резким. Третье требование: поле изображения должно быть равномерно освещено, при этом лампу следует подобрать и отцентрировать таким образом, чтобы изображение мелких круглых точек по углам негатива было круглым на экране. В противном случае на краях снимка получится так называемое «мытое» зерно, то есть зерна эмульсии негатива изображаются в виде черточек, идущих от центра.

Для проверки выполнения всех этих условий в негативную рамку закладывается мелкий растр. Им может быть кусок равномерно подсвеченной и проявленной в бумажном проявителе крупнозернистой пленки, например «Фотот-250». Плоскость экрана должна быть равномерно серой, а изображение зерен по всему полю — одинаково резким и одинаковой формы. Нужно иметь в виду, что резкость зерен независимо от того, крупное оно или мелкое, — обязательная принадлежность качественного отпечатка. В связи с этим хочется предостеречь от следования советам ряда фотопособий, где негатив предлагается слегка вывести из резкости, чтобы зерна не было видно.

Качество объектива проверяется поочередной наводкой на резкость по краю и по центру поля изображения. Зер-

но должно при этом получаться одинаково резким. В случае неудовлетворительного качества (а объективы «Индустар-23У», «Индустар-50У», все объективы от увеличителя «Крокус» вряд ли обеспечат качество) следует воспользоваться жесткорисующими съемочными объективами типа «Тессар», «Индустар-50». Хотя они конструктивно и не предназначены для увеличителя, но при достаточно больших расстояниях от объектива до экрана (при печати снимков 30×40 и 50×60 см) этим можно пренебречь. При необходимости значительной кадрировки и соответствующих сверхувеличений удобно пользоваться широкоугольными объективами вплоть до объективов с фокусным расстоянием 20 мм («Мир-20»), независимо от формата негатива. Увеличиваемую часть негатива при этом надо располагать в центре кадрового окна.

Взаимное положение объектива и негатива проверяется наводкой на резкость по левому или правому краю изображения. Противоположный край при этом должен иметь ту же резкость. Поднимая и опуская бумажный экранчик над краем экрана, легко на экранчике добиться той же резкости, что и на противоположной стороне основного экрана. Тогда высота экранчика над экраном, деленная на кратность увеличения, даст величину, на которую нужно поднять или опустить один край негатива по отношению к другому. Юстировку можно осуществлять и путем соответствующего наклона объективной доски (то есть плоскости, к которой крепится объектив). Аналогично производится наводка на резкость по верхнему и нижнему краю изображения и выполняется соответствующая юстировка.

Часто применяемые сейчас точечные источники света целесообразны, по-видимому, только для узкой пленки в увеличителях без прижимных стекол. При печати со среднеформатных негативов в «точке» особой нужды нет, так как резкость изображения в отъюстированном увеличителе достаточная и при обычной лампе. Кроме того, при работе с точечными источниками света значительно увеличивается количество ретуши из-за пыли, попадающей на пленку, стекла, конденсор. Исключение составляет использование рисунка «точки» как особого технического приема. При установке точечного источника света конденсор следует несколько приподнять (на 1—2 см) по сравнению с его начальным положением. Пользоваться матовым стеклом для выравнивания освещенности экрана не рекомендуется, так как при этом резко падает микроконтраст изображения. Однако матовое стекло, безусловно, может применяться, когда снижение микроконтраста (то есть пограничного контраста между мелкими деталями) желательно по замыслу автора. Если говорить не о точечных источниках, лучшие результаты в увеличителях с достаточно большой колбой (типа «Крокус») дает 500-ваттная перекальная лампа, работающая с ЛАТРОМ в режиме примерно 120 В вместо номинальных 220 и 70 В вместо номинальных 127. Кроме того, в необходимых случаях напряжение, а вместе с ним и мощность лампы можно менять в широких пределах. Срок службы ламп при работе в таком режиме практически не ограничен. Резкость и форма зерен изображения зависят от точности установки лампы.

Еще несколько рекомендаций, относящихся к увеличителю. Для борьбы с пылью на прижимных стеклах и пленке нужно протирать их мягкой тканью, пропитанной антистатиком. Заземление рамки, как показывает опыт, ощутимых результатов не дает. Борьба с пылью легче при большей относительной влажности воздуха в лаборатории. Чтобы избежать появления «колец Ньютона», можно между прижимным стеклом и подложкой негатива поместить полоску перфокарты той же ширины, что и пленка, с вырезанным точно по размеру кадра окном. Такая прокладка обеспечивает необходимый зазор.

Защитный фильтр увеличителя должен быть светлоразным и пропускать световые лучи без искажения, чтобы в необходимых случаях можно было навести изображение на резкость, когда объектив закрыт фильтром. Плоскость фильтра в рабочем состоянии должна быть перпендикулярна оси объектива. В противном случае он будет работать как наклонная плоскопараллельная пластинка, то есть сдвигать изображение на экране, что недопустимо.

Увеличитель должен передвигаться по штанге в пределах, обеспечивающих максимальное (с учетом возможного кадрирования) увеличение, на которое рассчитано оборудование лаборатории. Если длина штанги для этого недостаточна, есть смысл держать увеличитель постоянно развешенным на пол. При этом дополнительный экран можно помещать на подставку (стул) или на пол. В оптимальном варианте увеличитель перемещается вдоль направляющих по стене. При верхнем положении колбы увеличитель должен обладать достаточной устойчивостью, не вибрировать от малейших сотрясаний. Для этого можно соединить дюралевыми уголками или деревянными брусками верх штанги со стеной или с углами экрана.

Семейный портрет в домашнем интерьере

Окончание. Начало см. на стр. 27.

веку-винтику — гвоздику — приводному ремню? Сегодня, очертя голову, кинулись по той же дороге, но в другую сторону: сменили цеховой антураж на прожекторный подиум с голыми мисс, на лестничные тусовки, на КПЗ и интуристские бордели, злые места и обители отверженных. Человек как модель для фотографирования, как инструмент для убийства и выколачивания денег, как объект купли-продажи, как машина для секса, для любовных чувствований, где каждый орган предлагается рассматривать будто на чертежном ватмане — в четверть, в три четверти, общий план...

Мне нравятся фотографии Игоря Мухина — он «живет не по лжи». Но — Господи, прости нас, или ты не видишь, как осквернилась твоя земля, и распалась семья, и плачут несчастные жены, а дети обливаются кровью еще во чреве матери... Ладно. Теперь о моей любимой фотографии, найденной в архиве в давние времена — в четверть, в три четверти, общий план и контрабандно отпечатанной.

*Я думаю о ней,
о девочке, о дальней,
и вижу белую кувшинку на реке,
и реющих стрижей,
и в сложной купальне
стрелов на доске...*

*Там, там встречались мы
и весело отсюда
пускались странствовать
по шепчущим лесам,
где луч в зеленой желе
являл за чудом чудо,
блистая по листам...*

Владимир Набоков. На фотографии он со своим братом, сестренками, двумя бабушками, матерью и отцом. Все они умерли в изгнании. Живет, кажется, лишь вот та, младшенькая из сестер — стоит слева возле бабушки, в белом. Снимок сделан году в 1910—1911 в имение Рождествено под Лугой. Рассказывают, что после присуждения Нобелевской премии у Набокова спросили — почему он предпочитает жить в женева гостинице, а не купит в собственности дом где-нибудь в тихом месте. «Дом? А зачем? У меня уже есть один. В России». — И показал на эту фотографию.

*О Боже! Я готов за вечными стенами
неисчислимы страданья воспринять,
но дай нам,
дай нам вновь под теми деревьями
хоть жить, да постоять...*

Когда шла подписка...

О тупиковой ситуации, которая возникла осенью при подписке на советскую периодику в некоторых странах Восточной Европы, газеты уже писали. В одних странах за подписку стали требовать только валюту, в других неимоверно возросла ее стоимость. «Кому это выгодно?» — задавались вопросом журналисты и приходили к единодушному выводу, что в этой ситуации никто не выиграет.

В трудном, а подчас и безвыходном положении оказались и зарубежные читатели «СФ». Об этом говорят те тревожные письма, которые редакция получила от своих подписчиков в ответ на обращение к читателям в сентябрьском номере журнала. Приведем только одно из них, то, что пришло к нам первым, — от Стойко Тошкина из Пловдива:

«Прощай, «Советское фото»! Вот уже двадцать пять лет ты мой неразлучный друг и учитель. Без тебя я был бы обыкновенным любителем, который снимает только для своего семейного альбома, а теперь — член Общества фотоделателей Болгарии, участник многих выставок, из которых одна — персональная. Как буду жить без тебя? Пошел сегодня на почту, а мне говорят, что за тебя нужно платить долларами. Но я не американец, мне платят за труд болгарскими леванами. Больно знать, что у тебя есть такой близкий, нужный журнал, а больше с ним не встретишься. Прощай, мой верный друг! Ну что тут добавит? Какой «комментарий» может дать редакция? Ясно одно — для людей, в чью жизнь прочно вошла фотография, потеря журнала оборачивается настоящей бедой. Увы, к сожалению, мы не в состоянии помочь своим зарубежным читателям, но не теряем надежды, что к моменту появления этого номера «СФ» что-то прояснится и выход из тупика все же будет найден. А пока коллектив редакции решил выслать в этом году журнал Стойко Тошкину за свой счет — слишком больно расставаться с любящим журнал читателем.

ОТДЕЛ ПИСЕМ

Отвечаем читателям

У объектива «Пентакон» 1,8/50 моей камеры «Практика-MTL» расшаталась передняя часть оправы, к которой крепятся светофильтры. Как закрепить эту часть объектива?

Говорят, у нас в стране будет организовано совместное с «Минолта» производство фотоаппаратов. Правда ли это? По телевидению иногда показывают работу фотокорреспондентов на официальных мероприятиях, встречах. Я заметил у некоторых из них установленные на ИФО экраны небольшого размера, вероятно, как расширяющего, так и отражающего действия. Правильно ли я понял их назначение? А. Антипин, Ярославль

Для закрепления блендирующей части оправы объектива типа «Пентакон» 1,8/50 необходимо затянуть винты, крепящие ее, которые находятся под декоративным фланцем (на нем нанесено название объектива). Фланец отвинчивают при помощи резинового ключа.

Конкретными сведениями об организации совместного предприятия с фирмой «Минолта» редакция не располагает. В настоящее время за рубежом производят сотни моделей ИФО, в том числе и для получения направленного и рассеянного освещения.

* * *

Что и как нужно сделать, чтобы объектив «Мир-20 автомат» с рабочим отрезком 44 мм приспособить к фотоаппарату «Киев-19» или к «Зениту-TTL»?

И. Козлов, Волгоградская обл.

Конструкция оправы объектива «Мир-20 автомат» не имеет вывода значений диафрагмы на его оправе. Этот объектив выпускался для фотокамер «Киев-10» и «Киев-15», на которых установка значений диафрагмы производилась специальным механизмом из камеры. Поэтому использовать этот объектив с фотоаппаратами других типов технически невозможно.

На вопросы отвечал консультант В. ФЕДАЙ



Если вы увлечены фотографией, но не знаете, с кем обсудить свои работы и творческие проблемы, то фотостудия «а» приглашает вас к себе по средам в 18.30 по адресу: ул. Б. Пироговская, 37/43, корп. В, кв. 4. Тел.: 248-17-52. Александр [Москва].

Фотоклуб «Объектив» занимается изготовлением фотографий со слайдов на фотоматериалах фирм «Кодак», «Агфа», «Фуджи» и других. Формат отпечатков — 10×15 см; срок исполнения заказа — 1—2 месяца. Принимаются качественные слайды формата 24×36 и 18×24 мм нормальной контрастности и плотности. Оплата — наложенным платежом. Слайды высылать без рамок заказным письмом по адресу: 163061, Архангельск-61, а/я 114, фотоклуб «Объектив».

Куплю фотокомплекты «Полароид»: СХ-70, 87, 88, 107, 108, 600, 611, 665, 667, 668, 669, Спектра-систем, Виза, а также фотокамеры и вспышки фирмы «Полароид». Тел.: 311-40-89 [Москва].

Куплю фотокамеры «Никон», «Минолта», «Лейка», «Кэнон», фотовспышки к ним, фотоаппараты «Киев-4М», «Киев-5», «Киев-17», «Киев-20», а также цветные проявляющие вещества ЦПВ-1, ЦПВ-2, АС-60, CD-3, герметично упакованные. 260000, Житомирская обл., Овруч, ул. Партизанская, 19. Кирдан Л. А.

Куплю книги по фотографии, зарубежные фотожурналы, фирменные каталоги и т. п. 258560, Черкасская обл., г. Шпола, ул. Коминтерна, 8, кв. 11, Бондаренко А. С.

Публикация объявлений в журнале платная. Условия публикации см. в «СФ», 1991, № 1.

Если вы решили дать объявление, просим учесть сроки выпуска журнала: данный мартовский номер был подготовлен редакцией и сдан в печать 20 декабря 1990 года.

Эдгар По в фотографиях

Настроение и атмосфера таинственных, будоражащих воображение рассказов Эдгара По были точно переданы с помощью камеры известным английским фотографом Саймоном Мардсеном в его недавно изданной фотокниге «Фантазии По».

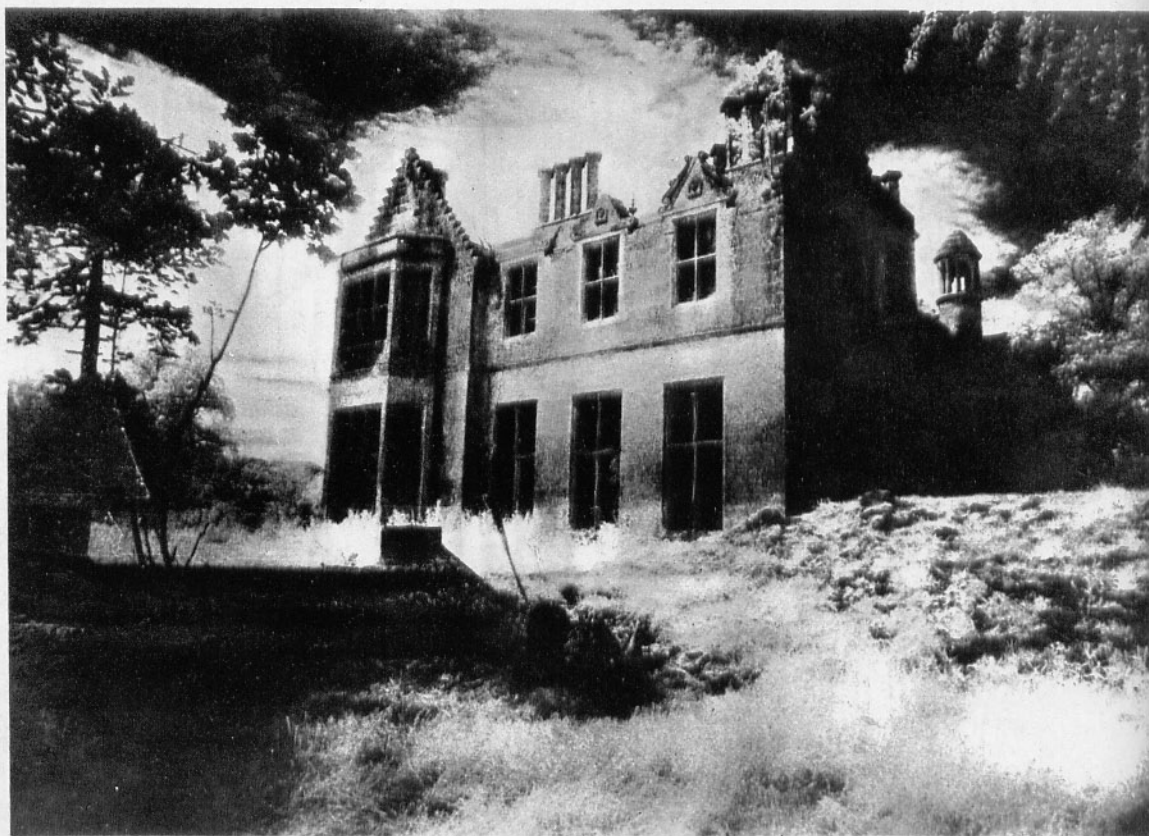
Мардсен отобрал из богатого литературного наследия писателя отдельные произведения и нашел вдохновение для своих фотографий-иллюстраций в готических архитектурных ансамблях и скульптурах, которые украшают различные здания в Британии и других странах и, по мнению фотографа, являются превосходным визуальным фоном для «страшных» рассказов По. Мардсен часто использует инфракрасную пленку, чтобы внести еще больше драматизма в черно-белые изображения.

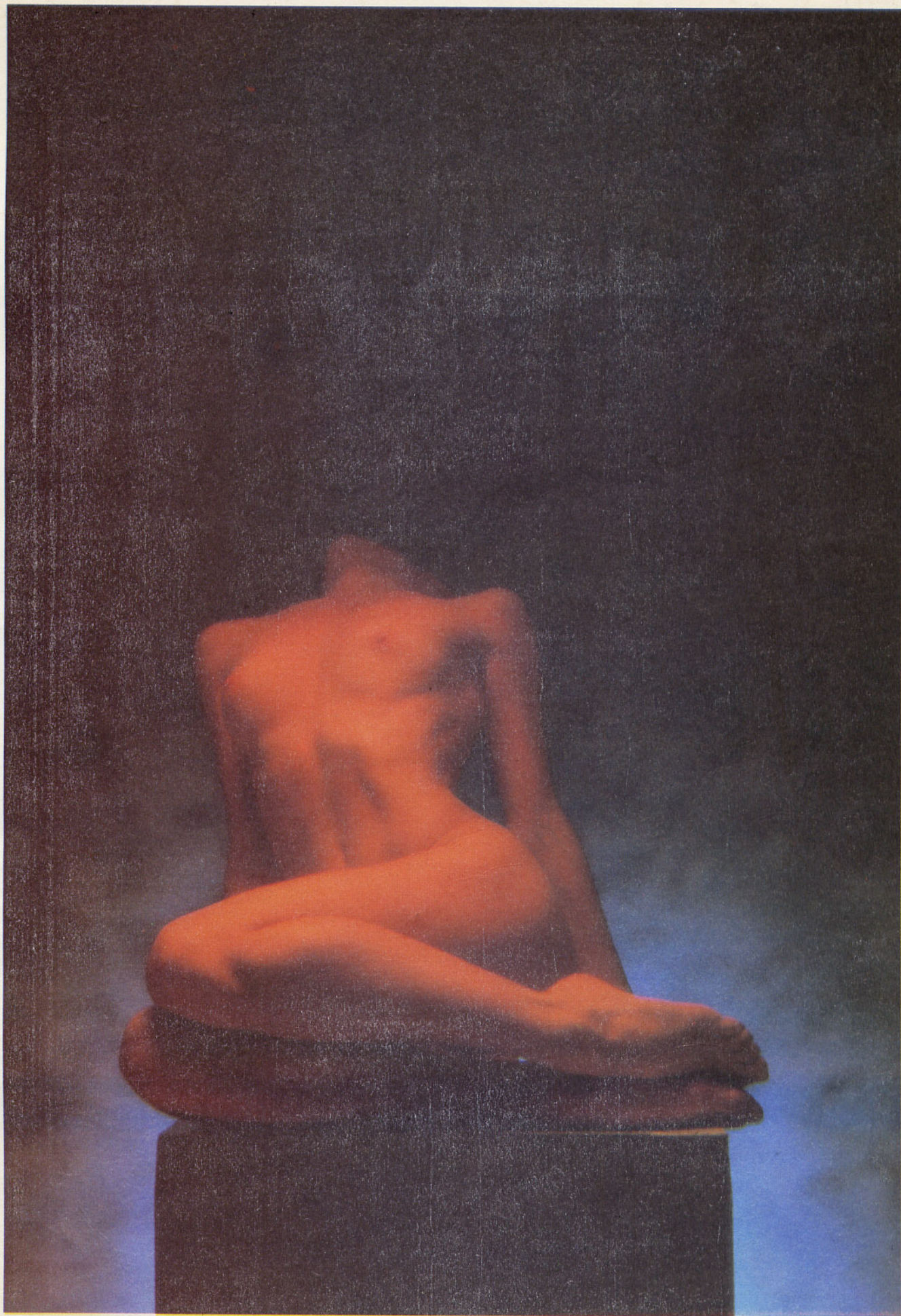
В Лондоне недавно состоялась четырнадцатая по счету персональная выставка фотографий мастера, на основе которой и была создана его новая книга. Она может показаться интересной и занимательной для тех, кто увлекается оккультными науками и любит «готический» стиль Э. По.

Эта информация помещена на страницах журнала «Бритиш джорнал оф фотографии» (Великобритания).



ФОТО САЙМОНА МАРДСЕНА





О творчестве В. Пchelкина будет рассказано в следующем номере «СФ».

ВЛАДИМИР ПЧЕЛКИН
(МОСКВА)
АКТ

- mm

290-25

