



ЭКСТРАКАМЕРЫ И ОБЪЕКТИВЫ

Canon

ПРОФЕССИОНАЛАМ
И ФОТОЛЮБИТЕЛЯМ



ТЕХНОЛОГИЯ ЗАВТРА—СЕГОДНЯ

Для вас: профессиональные модели EOS1 и легендарная механическая F-1;

высококласные любительские модели зеркальных камер: EOS 100, EOS 500, EOS-1000 F, 1000 FN с автофокусировкой, автоматическими и ручным режимами управления, а также простая, удобная в работе полностью с ручным управлением камера EF-M;

широкий ассортимент компактных камер: экстравагантные автоматические Ероса с автофокусировкой, оригинальным вариообъективом 3, 2—8/38—135 мм и мощной фотовспышкой, встроенной в поворотную крышку объектива;

разнообразные миниатюрные автоматические камеры: Prima Twin S, Prima Zoom mini, Prima 5 с встроенной вспышкой и широким спектром автоматических программ для самого требовательного фотолюбителя;

объективы высокого качества, включая разработки с уникальными оптическими характеристиками; система принадлежностей и программных автоматических вспышек.

Впервые на российском рынке новейшая зеркальная камера Canon EOS 5.

Эпохальное, поистине сенсационное открытие в технологии производства фотоаппаратов — автоматическое управление фокусированием по взгляду фотографа в Canon EOS 5.

Камера автоматически произведет фокусировку по пяти окнам в поле видоискателя сюжета, на котором сосредоточился глаз фотографа. Она также запомнит различные положения глаза и сможет усовершенствовать управление фокусированием.

Основные характеристики Canon EOS 5

Малоформатная (35 мм) зеркальная камера с фокальным затвором, с автофокусировкой, автоэкспонированием, встроенной вспышкой и встроенным моторным приводом.

Видоискатель: фиксированный, пентапризма прямого визирования; поле изображения по вертикали — 92%, по горизонтали — 94%.

Фокусирующие экраны: взаимозаменяемые, стандартный — с автофокусируемыми окнами системы управления фокусированием по взгляду.

Затвор: фокальный, с вертикальным движением шторок.

Выдержки: 1/8000—30 с и «В», «Х» — синхронизация до 1/200 с.

Информация в видоискателе: индицируется внутри поля изображения и под ним на семисегментном буквенно-цифровом маскированном ЖК-дисплее.

Система управления автофокусировкой: TTL-SIR, тип пассивного детектирования, возможна ручная фокусировка.

Рабочий диапазон AF: EV 0 — 18 для пленки 100 ISO.

Измерение света: TTL при полностью открытой диафрагме, три измерительных режима — оценочный, точечный (3,5% от поля видоискателя) и усредненный; измерительная система переключается автоматически при съемке вертикальных кадров.

Диапазон экспоизмерений: EV —1—20 при 1,4/50 мм.

Режимы съемки: всего 10 режимов; TTL — вспышка AE; режим для применения стробоскопического присоединителя к PC терминалам, а также ручной режим экспонирования.

Другие функции: предупреждение вибрации камеры при длительных выдержках, мультиэкспонирование, экспокоррекция ± 2 ступени, экспозиционная автовилка, три режима протяжки пленки — до 5 кадров/с.

Встроенная вспышка: убирающийся тип TTL — автозум-вспышка, размещенная в пентапризме. Ведущее число GN=13 для объектива с $f'=28$ мм и 17 для $f'=80$ мм при 100 ISO.

Дополнительное управление функциями камеры по желанию фотографа.

Батарея: шестивольтовая литиевая 2CR5. Габарит: 154×121×75 мм. Масса: 665 г без батареи.

Поставщик: Canon Inc 2—7—1 Nishi — Shinjuku, Shinjuku-ku, Tokyo 163—07, Japan.

Магазин «Тошиба»: Москва, ул. Вахтангова, д. 10, строение 1, т. 241-11-27.

Контактный телефон в Москве для оптовых закупок: «Марубени корпорейшн» — (095) 253-24-82.



ФОТОГРАФИЯ

ИЗДАНИЕ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕДЕРАЦИИ ЖУРНАЛИСТСКИХ СОЮЗОВ

МАЙ — ИЮНЬ 1994

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Главный редактор
ЧУДАКОВ Г. М.

Редколлегия:
АНЦЕВ В. Г.
ВАРТАНОВ А. С.
КОПОСОВ Г. В.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
ЛЕОНТЬЕВ М. А.
ПЕСКОВ В. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ШЕКЛЕИН А. В.
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художник
ЛАВРЕНТЬЕВА В. С.

Художественный редактор
ГОЛУБЕВА А. В.

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

Fax 2014891

Телефоны:
отдел фотоискусства и
фотолюбительства
925-10-15
отдел техники
924-93-05
отдел писем
925-10-09
коммерческий отдел
923-20-46

Сдано в набор 18.03.94.
Подп. в печать 28.04.94.
Формат 60×90 1/8
Печать офсет
Усл. печ. л. 6,5

Заказ 1868
С-3

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ
6 РАЗ В ГОД

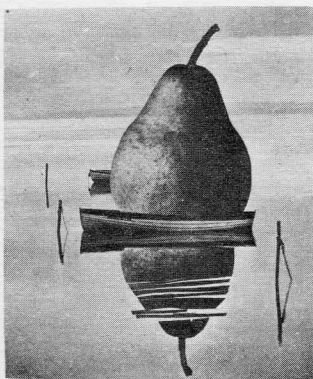
АООТ «Тверской полиграфический комбинат».
170024, г. Тверь,
проспект Ленина, 5.



НА ОБЛОЖКЕ:



АНДРЕЙ БЕЗУКЛАДНИКОВ
(МОСКВА)
ИЗ СЕРИИ «ТЕАТРАЛЬНЫЙ КАЛЕНДАРЬ»



ВАЛЕРИЙ ЗЕМЦОВ
(САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

В НОМЕРЕ

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА	2 Н. Ефимова Фотолистопад «МК»
ФОТОПАНОРАМА	8, 26
ФОТОВЫСТАВКА в ЦДХ	9 «Искусство современной фотографии. Россия, Украина, Беларусь»
ФОТОТВОРЧЕСТВО	23 А. Боровский Диалог иллюзий
ФОТОКОНКУРС «6 ТЕМ»	27 «Много в ней лесов, полей и рек...»
ФОТОНАСЛЕДИЕ	28 А. Лаврентьев Известный и неизвестный Лангман
ФОТОТЕХНИКА	34 В. Поляков Фотобатик 35 Б. Артамонов Система поиска журнальной информации 37 Годы выпуска зарубежных камер 40 В. Романенко «Зенит-АМ» — предельные возможности 41 С. Стефанов Практика репродуцирования: контрольные шкалы
ФОТОКОНКУРСЫ	45 «Уорлдпрессфото-94» 46 Л. Шерстенников Заметки по грустному поводу

Фотолистопад «МК»

В Фотоцентре состоялась выставка «Смотри в оба». Свое искусство показала репортерская команда газеты «Московский комсомолец». Для читателей, с ней не знакомых, надо сказать, что с ее прочтения начинают свой день не только молодые люди, не только едущие на работу в метро пассажиры всех возрастов, но и политические деятели самого верхнего эшелона. У газеты свой взгляд на жизнь вокруг нас, свое лицо, тон и манера разговора с читателем. Фотожурналистов «МК» представляют заместитель главного редактора газеты Наталья Ефимова, заведующий отделом иллюстраций Александр Астафьев и репортер Анатолий Белясов. Часть публикуемых здесь фотографий отобрана на вернисаже ветераном журналистского корпуса Всеволодом Тарасевичем, ему мы тоже даем слово.

У нас в газете работают личности. Иначе нельзя. Это главный принцип издания — можешь быть молодым или старым, строптивым или «тише воды...» Но «с изюминкой» — обязательно.

Про длинный коридор, где в «МК» сидят пишущие, трудно сказать: все, мол, там такие, как на подбор. Но в отделе иллюстраций — отвечаю — так оно и есть. Любители (в худшем смысле) там не задерживаются.

Во-первых, обязывает чудовищный ритм работы (на нашу небольшую газету работает всего пять фотокорреспондентов). Во-вторых, требовательность главного редактора, переходящая порой всякие границы.

Главная формула: «Нет — стандарту». Фотожурналисты, воспитанные на принципах совет-

ской печати, — такие же люди, и им бывает трудно убедить самих себя, что в этой газете можно позволить себе все, что угодно. И чем неожиданней идея, чем фантастичней ракурс, тем лучше. Вклеенный в разбросанные по полосе кленовые листья фотоочерк с простеньким названием «Осень» произвел самое сильное впечатление, по-моему, на самих фотокоров. А появился он на страницах «МК» не вчера, а в те годы, когда газеты пестрели портретами передовиков труда. А ведь появлялись в нашей (тогда еще исключительно 4-полосной газете) и фотоочерки «Гармония», «Ступени»... И это была не чистая абстракция, а оригинально организованная фотомастером жизнь. Лучший лирический репортер в отделе, на мой взгляд, Геннадий Черкасов. Человек с оба-

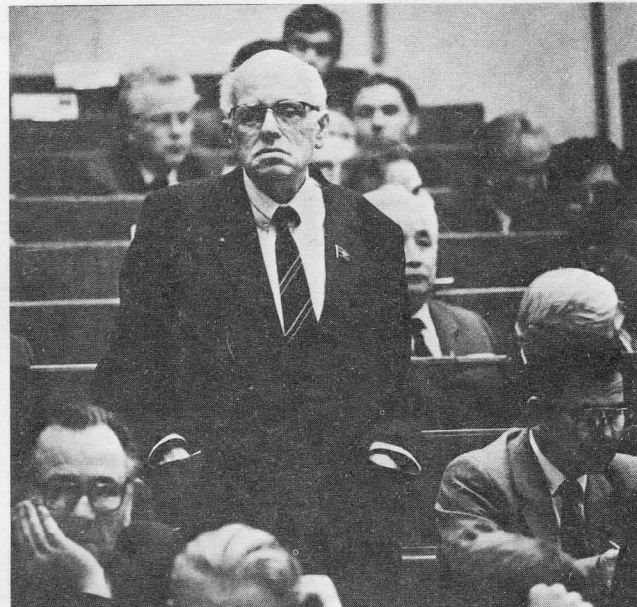


ФОТО А. АСТАФЬЕВА



ФОТО А. ИЗOTOVA

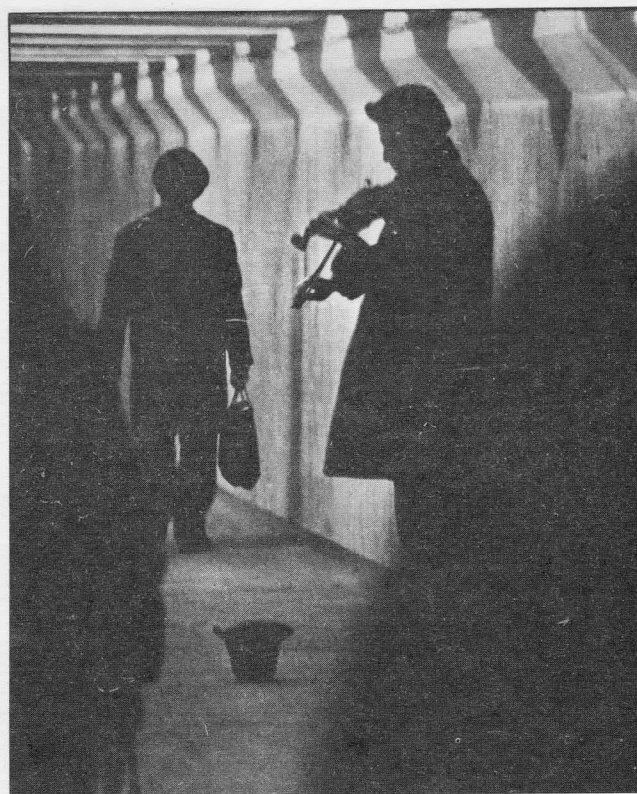


ФОТО Г. ЧЕРКАСОВА

ательным, добрым взглядом. Немного словный, неторопливый. Почему его называют «Петрович» — загадка. Я и сама недавно узнала, что по паспорту он Витальевич. Но это упрощенное обращение коллег тоже говорит о многом. Вчера он положил мне на стол улыбающуюся... змею. И еще — целую пачку добряков из террариума Московского зоопарка. Но он же — автор динамичных, взрывных кадров на наших «Спортвыпусках».

Анатолий Белясов — экзотическая личность, о нем в редакции больше всего слухов и баек. «Я Бурбулиса на пол посадил, — сообщает он, вернувшись со съемки. — А что его за столом снимать, что ли? Я сразу секретарше сказал — та-ак, выйди отсюда. Вы не представляете, что я с ним делать буду...» С Дудаевым он тягался на руках. «Если я тебя положу — Чечня не выйдет из состава России». Говорит, не рискнул чеченский лидер. Но в числе других Анатолий привез фото: Дудаев с трепетом читает газету «Московский комсомолец».

Шушкевич, мне кажется, был самым любимым из задуманной Белясовым «фотогалереи» президентов. (Что, впрочем, не удивительно: Белоруссия — родина Толи.) С земляком и на кухне посидели, и о родных доверительно поговорили. И фотовзгляд на жизнь президента — простой и естественный: вот вам еще одна человеческая судьба.

Прошлым летом на празднике «МК» в Лужниках Белясов горько жаловался Вячеславу Костику: «Ну что — почти всех снял. К одному российскому президенту не пробиться...»

Как сфотографировать ослепительное весеннее солнце? Александр Изотов недавно ответил на этот вопрос. Одна из героинь его фотоочерка из школы прапорщиков так запрокинула голову, так закрыла глаза, выйдя на улицу в грубой форменной шинели...

Мне кажется, что только по инерции об Изотове говорят: он хорошо снимает армию. Просто Александр пришел к нам из военной газеты. Сейчас он умеет все.

Сергей Тетерин — новичок в «МК», но не в своем деле. Мне он представляется репортером западного типа. Мало того что он умеет «вытащить» любую непрестижную съемку — с редким для фотокора упорством он сам ищет (и находит) адреса своих работ, подстегивая подчас пишущих журналистов. Трудно забыть три его кадра об октябрьских событиях: член московского правительства Александр Брагинский попал в руки мятежников. Беспомощный человек в разъяренной



ФОТО А. АСТАФЬЕВА



ФОТО Г. ЧЕРКАСОВА

толпе. Смазанный удар! В лицо! И со всех сторон — кулаки... Вот Илья Константинов с пистолетом, за ним — человек в кровоподтеках. Весь драматизм надвигающейся гражданской войны, весь ужас человеческой ненависти — в трех кадрах. А фотоочерк в кленовых листьях — это Александр Астафьев.

И впечатляющий кот со скрипкой, которого в «МК» забабалили аж на целую полосу (новгородный календарь) — тоже его. И потрясающие женские портреты (кто рискнет сказать, что сделать снимок «нашей сестры» — простая задача?) — тоже его.

Астафьев продолжает оставаться снимающим журналистом «МК» будучи редактором отдела иллюстраций. На него вешают сто «собак» на дню, он завален тупой организаторской работой. Я часто видела его в отчаянии: ведь он ответствен за все, что творят его ребята (а безоблачная работа в газете

ФОТО А. ИЗOTOBA



не бывает). Но чаще — он остроумен и легок на подъем. Вообще это проблема — кто должен быть главным среди талантливых людей. Страшно лишиться активно снимающего фотокора, но ведь и бездаря не назначишь руководителем отдела. В «МК» на плечах каждого — тяжкий груз решений. Никто не

скажет тебе, что и как ты должен сделать. Ты — свободный художник. Ты — самовыражаешься на «полную катушку»...

Стоп. Если тебе, конечно, есть что сказать многомиллионной аудитории. А тем более — показать.

Н. ЕФИМОВА

Личная точка зрения

Фотография в нашей газете всегда отличалась смелостью и неординарностью. Даже в так называемые годы застоя «МК» никто не мог упрекнуть в шаблонности подхода к освещаемым событиям. Перед фотокором никогда не ставилась конкретная задача руководством редакции о том, как и что должно быть изображено на предлагаемом снимке. Не существовало никаких ограничительных рамок, кроме цензуры. Во главу угла всегда ставилось одно единственное правило: интересен ли будет опубликованный снимок нашему читателю.

За последние годы сформировались определенная форма и стиль подачи материалов. Невозможно принести десяток фотографий с какой-либо съемки и выложить их на стол главного редактора. Фотокор

должен сам предложить тот единственный кадр, который и будет отражать происходящее событие, вписываться в макет полосы и вызовет интерес у читателя. События, как известно, по своей значимости абсолютно не равны, но неординарный подход фотокора помогает выходить с честью даже из самых «гиблых» ситуаций. В отделе пять человек, и у каждого свое видение, своя специфика работы, хотя все пятеро вполне взаимозаменяемы.

Почему мы решили включить в коллекцию для показа именно эти работы? Сценария выставки, концепции не было. Задумали к юбилею сделать общую экспозицию, причем пусть каждый покажет зрителю то, что хочет из сделанного за последние 2—3 года. Хотелось представить фотографию в



ФОТО С. ТЕТЕРИНА

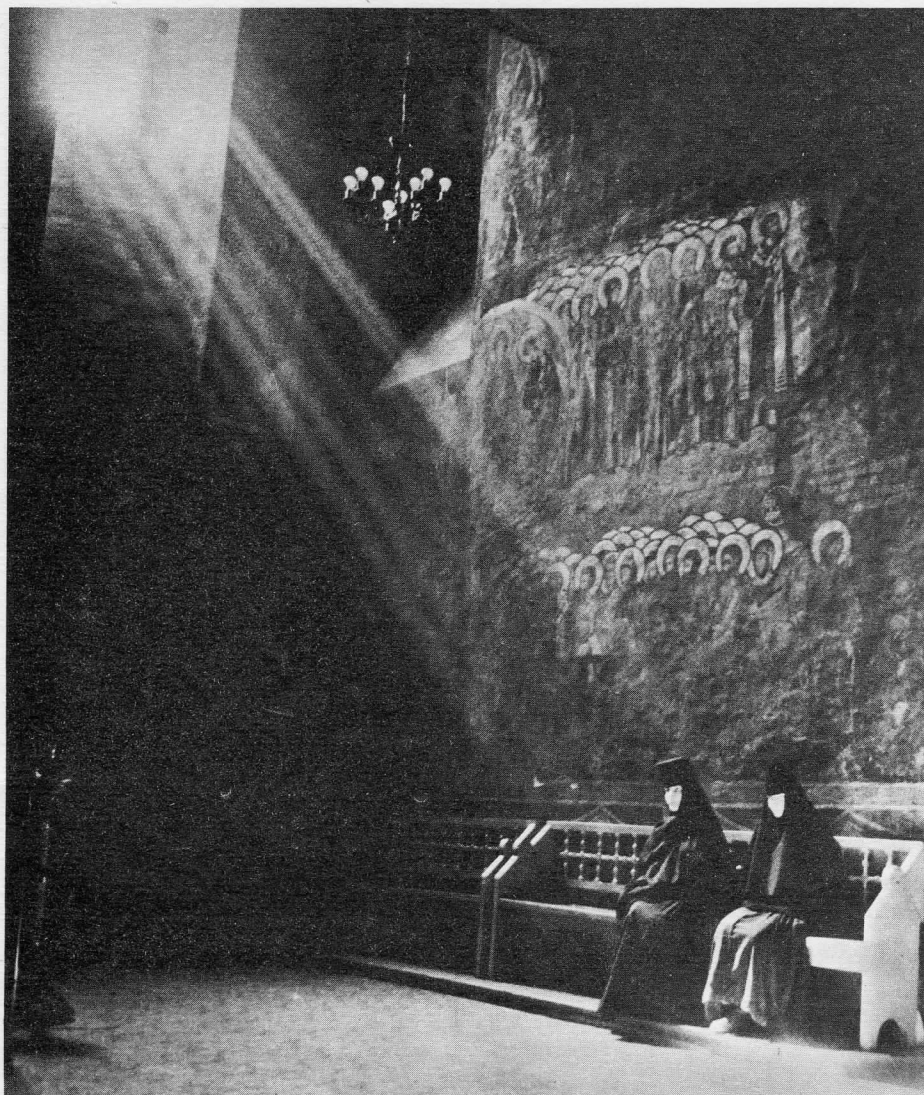


ФОТО А. БЕЛЯСОВА

«МК» не с точки зрения секретариата, а с нашей, личной точки съемки, без тенденциозности. Естественно, мы могли сделать выставку, которая оскандалила бы всех и все что угодно. Есть у нас такие снимки. Но мы сознательно решили выдержать экспозицию в другом стиле. А вошли сюда работы, которые на 95 процентов в газете нашей публиковались. Так что это и есть наше лицо, равно как и лицо издания.

А. АСТАФЬЕВ

«У нас на „кафедре“...»

Я знаю, в Москве очень много фотографов и редакций, где среди репортеров один-два — «звезды»... У нас звезд нет, нет зависти, хотите верьте, хотите нет. Все впятером связаны дружескими отношениями, которые распространились и на наших жен, так что дружим семьями. Кстати, часто ли видите на презентациях выставок жен фотографов, их детей? Мы же явились «всей махалей». Нет, далеко не в каждой редакции снимающие коллеги дружат.

У нас — великолепный коллектив, который, с моей легкой руки, мы называем «кафедрой», так и дома говорим — пошел на «кафедру». Может быть, это объясняется еще и тем, что средний возраст журналистов, работающих в нашей молодежной газете, не превышает 25, а у нас «на кафедре» — солидные мужики, средний возраст 35, мне, к примеру, 40. Бывший борец, в прошлом чемпион Беларуси, много лет преподавал, занимался кино, в фотографию пришел, не поверите, благодаря жене. И благодарен ей за это. Ей и «Советскому фото», которое все мы, когда начинали, затирали до дыр. Все прошли через него. Да и сейчас считаем нужным как цементирующее, связующее нас звено.

По натуре я актер, а фотожурналистика позволяет и этому качеству раскрыться. Без жизненного опыта и умения «вжиться в образ» вряд ли я мог бы снимать таких разных людей, как Бурбулис, Марк Захаров или Анпилов... И я, и мои коллеги работаем так, как хотим, и в «МК» нам дают это делать.

А. БЕЛЯСОВ



ФОТО С. ТЕТЕРИНА

Взгляд со стороны

Прежде чем отобрать фотографии для публикации, я высказал общую оценку выставки «Смотри в оба». Здесь нет снимков, которые меня потрясли. Но я считаю бесспорной удачей экспозиции ее нестандартность, отсутствие формальных «изысков», которые мы привыкли называть выставочной фотографией, хотя фактически это заезженные упражнения по свету и композиции. Здесь живо передана жизнь в ее разумных проявлениях. Чувствуется определенная раскованность, я бы даже сказал, определенный непрофессионализм, если можно так выразиться, который в данном случае — достоинство. В отличие от того профессионализма, который у людей вырабатывает определенный стереотип — так строить кадр, так компоновать... Непосредственность работ репортеров «МК», на мой взгляд, от незакомплексованности этим самым профессионализмом. Эти фотографии отличаются от самой газеты — довольно вызывающей, шокирующей, экстравагантной. Работы на выставке деликатнее, ровнее,

ФОТО А. АСТАФЬЕВА



ФОТО Г. ЧЕРКАСОВА



ФОТО А. ИЗОТОВА

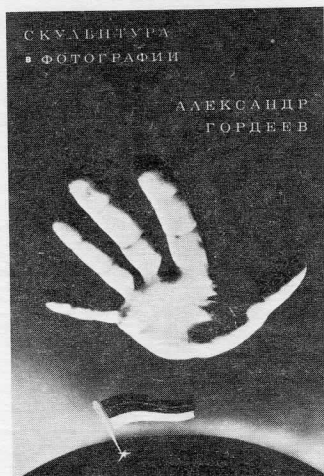
интеллигентнее. Если это удовлетворяет главного редактора и тех, кто делает газету, это радует. Интеллигентность выставки не умаляет зоркости и наблюдательности фотографов. Еще одна особенность экспозиции — отсутствие подписей. Репортеры настолько смелы и уважают фотографию, что решили (как и в самой газете) отказаться от тех слов, которые порой бывают надуманными, тенденциозными, псевдофилософскими... Авторы все, мне кажется, интересны. А их работы я бы чисто условно, выбирая для публикации, подразделил на пять категорий. В первую выделил бы фотографии чисто информативные, показывающие лицо отдела, лицо репортера. Ко второй отнес фотографию — мысль, образ, повод для размышления. Такую литературную фотографию я очень ценю, на выставке практически у каждого из пяти авторов она есть. Третья категория — салонные работы с чисто фотографическими достоинствами, сделанные на принципах формальной фотографии. Четвертая — юмор, а здесь есть добротный, откровенный, хороший юмор. Ну, а пятая категория — отсеяв, это проходные фотографии, которых могло и не быть, таких здесь совсем немного. Что из моего отбора получилось — судите сами.

В. ТАРАСЕВИЧ



ФОТО А. АСТАФЬЕВА

«Русский джинн из бутылки»



Так назвали в одной из публикаций в болгарской прессе эффект от презентации в Софии, в Российском культурно-информационном центре, двух выставок, представленных московской «Галереей на Пироговке». «Русская аналитическая фотография 1990—1993 гг.» включала 120 работ 15 российских авторов, а персональная выставка — «Мастерская» (скульптура в фотографии) директора галереи Александра Гордеева — 80 снимков («СФ», 1991, № 3).

Обе экспозиции проходили параллельно с выставкой «Немецкая субъективная фотография», организованной Центром Гете, и зрители — критики, скульпторы, фотожурналисты имели возможность сравнивать, сопоставлять, анализировать. Рейтинг российских выставок был высоким. Пресса отметила личностность и оригинальность работ, широкий их диапазон — от «ретро» зрелого мастера москвича Георгия Колосова до дерзких ракурсов 19-летнего Романа Бычкова из Серпухова. Для болгар оказался интересен и тот факт, что «Галерея на Пироговке», созданная усилиями двух энтузиастов — москвича А. Гордеева и С. Чиликова из Йошкар-Олы — отличается лица необычным выражением, хорошим вкусом, выполняет, как пишут в болгарской прессе, «свое пространство, ничего не требуя взамен». А. Гордеев рассказывает, что фотографы, приходя на выставку, с удовольствием отыскивали снимки знакомых им авто-

ров, фотографии которых они, наконец, увидели «вживую», а не опубликованными со множественными потерями. Добавим сюда короткое резюме, «выведенное» им из Болгарии: «Лучше показать свои работы, чем продать, — моральные дивиденды гораздо выше денежных. И искать лучше не покупателей, а спонсоров...»

Г. ЕРГАЕВА

«Загреб. Ядран. Хорватия»

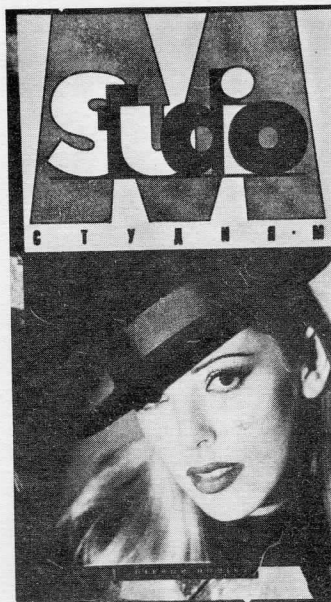
Авторы выставки, на которую пригласил Фотоцентр, — московские журналисты Евгений Кондаков и Игорь Некрасов («Московские новости») и Андрей Шарый («Россия») — решили, что пришла пора поглядеть на Хорватию свежим «фото-взглядом». Они нашли полное понимание со стороны хорватской нефтяной компании «ИНА», которая стала организатором проекта. Естественно, что ни одна, даже самая обширная, выставка не даст полного представления о стране. Авторы и не ставили перед собой такую задачу. Они предложили другое — давайте посмотрим на Хорватию вместе: это привлекательные люди, красивейшие города и удивительно теплое море...

Две музы Карин Сапорта

Пожалуй, случай уникальный — мастер фотографии, участница многих престижных фото-выставок, автор нескольких художественных альбомов Карин Сапорта прибыла в Россию как руководитель Национального хореографического французского центра. Она выдающийся современный балетмейстер. Петербуржцы и москвичи увидели поставленный ею по мотивам трагедии Корнеля «Сид» балет «Быки Химены». Эта удивительная женщина, в чьих жилах — испанская и русская кровь, в одном из своих балетов создала симбиоз двух искусств — фотографии и хореографии. Поистине, талант — вещь безграничная.

Г. АЛЕКСАНДРОВА

«Studio-M»



Знакомьтесь — журнал «Studio-M» — иллюстрированное периодическое издание рекламно-информационного характера. Его страницы знакомят с новинками дизайнерской мысли в России и за рубежом, с произведениями искусства и их создателями и дают адрес, где можно приобрести эти произведения.

Первый номер журнала представляет двух фотохудожников — лауреата конкурса «Молодые дарования» 1992 года, туляка Игоря Терехова, работающего в стиле концептуализма, сложной смешанной цветной технике на крупных форматах, и москвича Владимира Локтева, создателя весьма оригинальной галереи портретов фотомоделей. Издатель «Studio-M» — АО «Интердизайн». Реализация первого номера — только в розницу. Заказывать его можно по телефону (095) 241-34-88 или факсу 262-59-94.

Желающих получить второй номер журнала (новое название — «Интердизайн»), а он будет впрямь за счет рекламодателей бесплатно рассылаться заинтересованным организациям, редакциям, художникам, фотографам в соответствии с банком данных, которым располагает издатель, просят сообщить о себе по указанным телефону и факсу.

Бизнесмены и искусство

Выставка Валерия, Наташи и Кирилла Черкашиных «Под покровом» представляет собой часть их проекта «Конец эротики, 90-е годы». Работы выполнены Валерием и Наташей в смешанной технике — фото, коллаж, живопись плюс оригинальные конструкции из дерева, гвоздей и пр. На выставку, организованную черкашинским «Музеем Метрополитен», пригласила знатоков и ценителей авангарда ...фирма IBM. Эпатажные, яркие, «глазастые» произведения не выглядели чужеродными в строгом офисе московского представительства IBM во многом благодаря отношению тех, кто здесь трудится. Дело в том, что корпорация IBM известна не только как крупнейший в мире производитель компьютерной техники.

С 1983 года в IBM существует собственная Галерея науки и искусства, которую посетило более четырех миллионов человек. Наряду с художественными здесь проходят научные выставки, раскрывающие природу света и человеческого зрения, тайны планет и микромира, рассказывающие о вкладе ученых в мировую цивилизацию, об истории наук. За последние двадцать лет корпорация была спонсором более 50 крупных выставок в различных музеях США, где были показаны работы Рафаэля, Ренуара, Родена, Сезанна, Дега, Малевича, Матисса, Пикассо и других мастеров. Сегодня IBM проводит крупномасштабные акции, направленные на поддержку искусства в различных странах мира, выделяет средства для помощи музеям, творческим коллективам, центрам искусства. Хочется поблагодарить Лиз Янstrup, организатора выставки Черкашиных, за то, что интересы фирмы в отношении искусства не обошли и фотографию, и вспомнить очень современные сегодня для нас слова основателя корпорации Томаса Уотсона-старшего: «Прямо или косвенно художник сегодня зависит от поддержки бизнеса. По нашему мнению, повышение интереса у бизнесменов к искусству, а у художников к бизнесу будет полезно для обеих сторон».

«Искусство современной фотографии. Россия, Украина, Беларусь»

Наш журнал уже писал об открытии в начале года в Москве, в Центральном Доме художника, первой из пяти экспозиций, предусмотренных проектом «Искусство фотографии в России: от истоков до наших дней». На вернисаже было представлено 700 фотографий 70 российских, украинских и белорусских авторов. Предлагаем подробнее ознакомиться с организаторами и участниками выставки, с их замыслами, мнениями и работами.

Начало проекта

Постараюсь ответить на те вопросы, которые мне часто задавали. Зачем нужна была эта выставка? Именно такая. Дело в том, что в последние примерно десять лет появилось новое поколение фотографов, фотохудожников, а значит, и направлений, течений, позиций. Многие из представителей поколения «новой волны» известны за рубежом, были и выставки, и публикации, и даже солидные монографии. Но все это, как говорится, там. А хотелось бы привлечь внимание соотечественников к нашей, к стыду признаться, многим не известной фотографии. Выставка замыслилась как акция просветительская, главная цель которой показать тем, кому интересна фотография, современный ее лик, ее если не достижения, то какие-то новации. На выставке нет журналистской фотографии, хотя среди авторов присутствуют и профессиональные фоторепортеры, нет рекламной фотографии. Представлена исключительно фотография художественная, как вид изобразительного искусства. Именно, повторяю, изобразительного искусства, что принципиально важно, поскольку в последнее время наметилась в фотокритике тенденция вычленения светописа из сферы изобразительного творчества. Выставка замыслилась как триединство фотографических направлений. Первое: течение, восходящее к русской пикториальной школе, но, естественно, современное по содержанию, хотя и нередко ностальгически-патриархальное. Второе: социальная фотография, чутко улавливающая и передающая сущность жизни людей, общества. То, что называют «прямой фотографией». И третье направление, которое обычно именуют авангардным,

радикальным. Это самый большой раздел на выставке. Выставка прошла с успехом. А раз так, то надо строить планы. Они есть. Если ситуация будет тому благоприятствовать, то за этой акцией последуют, может быть, не столь масштабные, но, надеюсь, столь же значительные. Конечно же, следующий шаг должен быть более обдуманным. Необходимо детальное исследование всей совокупности и традиционных, и сегодня появляющихся направлений в фотоискусстве и, конечно, нужно искать новые имена.

Организаторы выставки: Министерство культуры Российской Федерации (это первая фотовыставка, которая проводилась под его эгидой), Государственный музейно-выставочный центр РОСИЗО Министерства культуры Российской Федерации при участии Московского фонда фотографии и, конечно, наши спонсоры, без помощи которых выставка не состоялась бы (поверьте, это очень большие деньги): генеральный спонсор «Полибанк», спонсоры — Московский трастовый банк, издательство «АУТОПАН». Не могу не сказать о высокой экспозиционной культуре выставки. Особая благодарность Московскому фонду фотографии, с помощью которого было произведено оформление работ, фирме «Мастинвест», которая провела монтаж экспозиции, и автору ее изобразительного решения — ателье Александра Пожарского «ANIMA ремонт». Эта выставка — одна из пяти, которые составляют проект «Искусство фотографии в России: от истоков до наших дней». Цель проекта — вернуть фотографию в контекст отечественной культуры (именно вернуть, потому что в начале века она не была падчерицей в семье искусств).

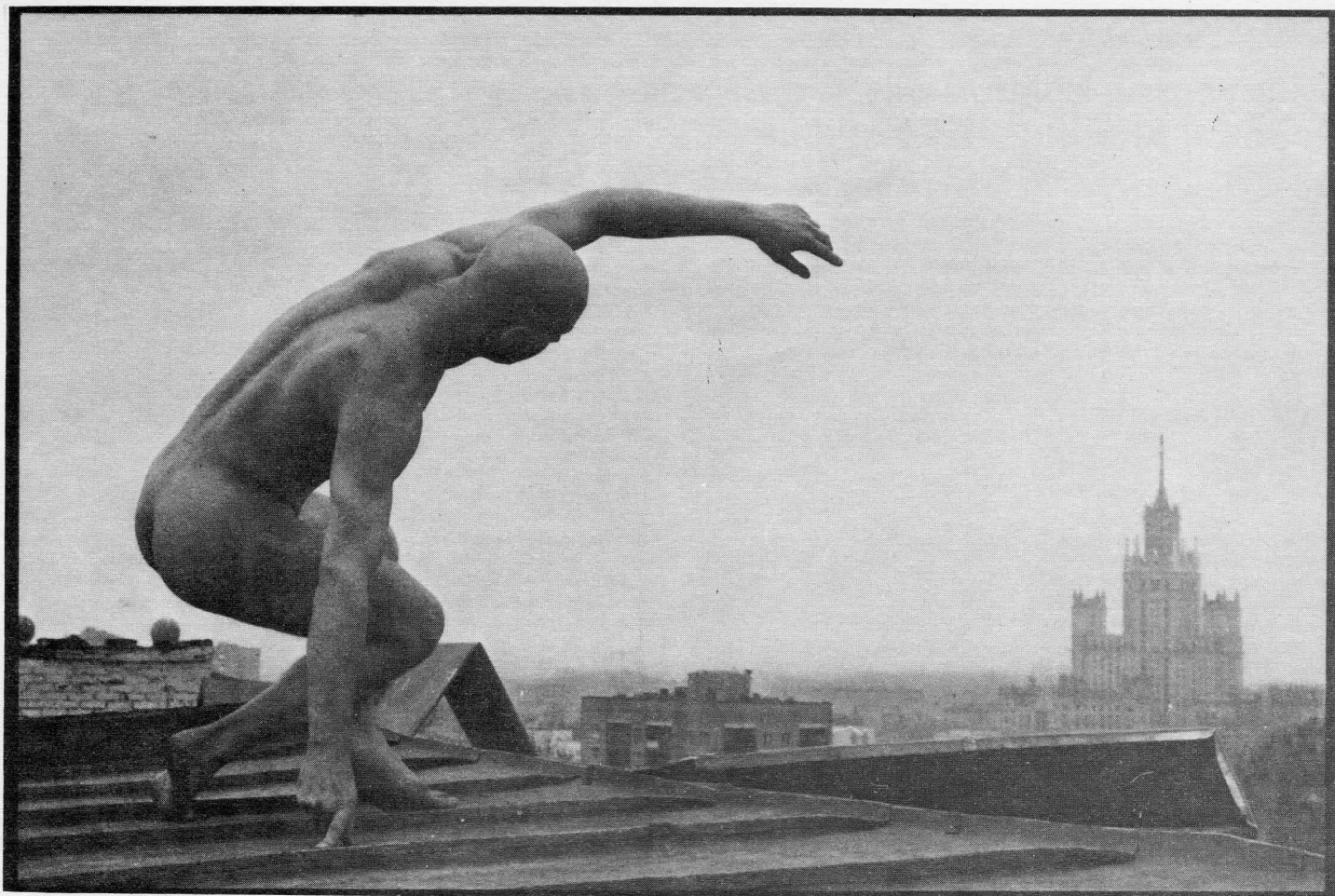
Евгений БЕРЕЗНЕР,
куратор выставки

Эволюция традиций

Экспозиция «Искусство современной фотографии», столь же масштабная по числу работ, сколь и представительная по именам, подвела определенный итог новейшему периоду в истории нашей фотографии, а будучи неким смотром достижений и возможностей, зафиксировала сегодняшнюю ситуацию, уже этим дав богатый материал для оценочных суждений и выводов. Она поставила ряд вопросов и первым такой: если это современная фотография, то как она соотносится с недавним прошлым отечественной светописа, ведь хотим мы того или нет, но пока еще фотографическое движение совершается в русле взаимопересечения и взаимодействия тех традиций, чьей органикой являлась материя советской фотографии. Содержание этого понятия в основных чертах сложилось на рубеже 30-х годов, когда формировались ее эстетические нормы и идеологическое обрамление, существенное для государственной по своему характеру социалистической культуры. Процесс этот шел не естественным путем, а скачкообразно, с метаниями вперед и назад, повторяя зигзаги политических и социальных перемен. Уже на выставке «Советская фотография за 10 лет» (1928) ярко проявилось эстетическое противостояние «старой школы» русских фотохудожников-пикториалистов и левой, как тогда говорили, фотографии, выступавшей на первых порах единым фронтом с набиравшим силу фоторепортажем. Демаркационная линия проходила прежде всего по материалу: у старой традиционной школы — природа, памятники архитектуры, уходящий быт; у новой — строительство, социальные типы, приметы будущей жизни. Коренным образом разнилась эстетика: там — размытые очертания, все окутано дымкой, пропитано ностальгией, здесь — резкость по всему кадру, динамика композиции, энергия, бодрость. У фоторепортеров и сторонников левой фотографии преобладала советская тематика, но у первых охват социального материала был, конечно, шире, зато проблемы новой формы волновали их меньше. Можно говорить, что уже тогда офор-

мились три направления — традиционная фотография, социальная и модернистская, обозначившие основные линии развития нашей фотографии. Существуют они и по сию пору. Традиционный фотопикториализм с его размытостью предметных форм противоречил новейшим идеям фотографии с их устремленностью к предмету. На рубеже 30-х годов спор старого и нового решила политика: фотохудожники-пикториалисты, признанные ныне классики Ю. Еремин, Н. Андреев, П. Клепиков, В. Улитин, Н. Свищов-Паола, А. Гринберг, С. Иванов-Аллилуев, были объявлены проводниками буржуазных влияний в искусстве и все вместе обозначены как «правый уклон» в фотографии, что само по себе являлось серьезнейшим обвинением, лишившим фактически права на творчество.

В последующие десятилетия художественная фотография в традиционно-классическом понимании оставалась уделом немногих фотографов. Когда в конце 50-х годов началось бурное развитие фотоклубного движения, известные в прошлом мастера пришли в клубы, чтобы поделиться с молодежью знаниями и опытом. Началось формирование современного поколения приверженцев традиционной фотографии, исповедовавших психологизм и жанровую определенность. Отдавая дань традиции и достижениям прошлой фотокультуры, они сумели обратить пристальное внимание на настоящее. Герой их портретов — обыкновенный человек, окружающая его среда со всеми деталями — род жизнеописания. Проникновение во внутренний мир личности соотносилось с авторским отношением к персонажу, расширялись возможности портретного жанра включением элементов пейзажа и натюрморта. Возрождая пикториальную традицию в пейзаже, эти авторы соединяли ее с документальностью современного видения, даже если внешне их снимки, сделанные «моноклями», напоминали о благородных техниках старой печати. Задолго до того как в обществе сформировалось экологическое сознание, именно фотографы-традиционалисты сумели выразить так впечатля-



Т. ЛИБЕРМАН (МОСКВА) ДИСКБОЛ НАД МОСКВОЙ. 1993 г.

юще любовь к природе и ответственность за ее состояние. Второе рождение в их творчестве пережил натюрморт, надолго забытый, особенно тот, что отражал реальную среду человеческого обитания. Хотя создавался он по устоявшемуся канону, подход этот был ценен тем, что в век быстрого и поверхностного видения звал зрителя к неторопливому и углубленному общению с вещами.

Экологически осознанное отношение к природе и культурному наследию, поиск гармонии в отношениях человека и окружающего мира соединялись с нравственной позицией, отсюда авторское отношение к натуре: в пейзажных ли далах, окутанных дымок, в рукотворных ли формах архитектурных памятников и скромных построек, в предметах ли, заполняющих жилище, эти фотографии стремились понять и выразить живое течение сегодняшней жизни и, значит, связать природное начало с социальным. Многие из них — настоящие подвижники, их преданность теме, жанру, даже излюбленным местам съемок вызывает невольное уважение, потому что этический момент оказывается содержательным, вклю-

ченным в строй фотографии. Тревожная неуспокоенность и обостренное ощущение переживаемого нами исторического периода входят в их работы и добавляют к искомой гармонии драматизм и несвойственную этой ориентированной на канон фотографии взволнованность. И сегодня для тех, кто работает в традиционных жанрах светописа и черпает вдохновение из нетронутой природы, по-прежнему принципиально важен драгоценный опыт «старой школы». Идеалами им служат гармония и красота в классических измерениях, однако они не чужаются возможностей, которые предлагает современный фотографический язык. Социальная фотография в пору, когда мифология социализма внедрялась в массовое сознание, превратилась в инструмент этой мифологии. Ее эстетика неуклюже имитировала принципы «фотографии жизни», и тем не менее расхожие образы-клише трудовой темы, дежурные улыбки сталеваров и доярок, показной оптимизм колхозников в часы отдыха на поле и прочие штампы действовали на зрителя. Теперь это кажется странным и непонятным, но тогда реальная жизнь с ее опытом

коллективизации, пятилеток, «большого террора», военного и послевоенного лихолетия массовому сознанию представлялась чем-то несущественным, зато утопические мечтания обладали силой сверхреальной действительности. И потому слащавые фотокартины псевдосоциального характера успешно выполняли свою роль в громадном механизме пропагандистской машины. И в 60—70-е годы обкатанная система социальных образов, хоть и утратившая былую мощь и динамику, продолжала существовать, вполне вписываясь в контекст советской журналистики, больших и малых выставок, изданий для зарубежного потребителя. Некоторые поправки к привычным штампам были сделаны в период хрущевской оттепели. Как и прежде подчеркивался высокий смысл «темы труда», но теперь героев, хотя бы частично, перестали кроить по одной мерке, на снимках появились индивидуальности с живой мимикой, разнообразием реакций. Характер рабочего человека из типического стал индивидуальным, и зрителей, и надзирающую цензуру фотографии приучали видеть «прекрасные черты» в натруженных руках,

усталом лице, замызганной спецовке.

В 70-е годы наша социальная фотография повернулась к эстетическому опыту мировой фотографии, прежде всего усложнилась трактовка метода съемки. Прямой репортаж перестали понимать однозначно, фотографы осознали, что момент «раскрытия» существует не столько в самом явлении, сколько в восприятии жизни автором, что это результат взаимодействия авторского видения и жизненного материала.

И позже социальная фотография впитывала новации и формальные «ходы», апробированные фотоискусством. Сегодня ее принципы — резкость по всей плоскости изображения, возможно полная передача объемных и световых характеристик, сохранение максимальной естественности — совпадают с идеологией «прямой фотографии».

Расширился и обновился тематический диапазон: поскольку идеология стала элементом социума, ее отражение в фотографических образах стало актуальной задачей. Отсюда интерес к советским ритуалам (демонстрациям, митингам, собраниям), персонифициро-

ванной символике (ударник комтруда, ветеран), идеологическому слову в социальном пространстве (лозунгам, плакатам, наглядной агитации). Материализованная идеология превратилась в излюбленный материал для социального фотографа. И еще: человек отдыхающий, праздный потеснил на снимках человека рабо-

тающего, что, по-видимому, было связано с общим идеологическим кризисом.

«Фотографическое изображение мира» в социальном плане по-прежнему остается актуальным, однако появилась влиятельная группа авторов, поставившая в центр своего внимания «мир фотографического изображения» и неиз-

бежно связанную с этим проблематику фотографического языка.

Стало вполне реальным восстановить утраченные на долгое время связи с изобразительным искусством, и его влияние сказалось немедленно — идеи постмодернизма помогают преодолеть комплексы, унаследованные от времени, когда

фотография оставалась лишь средством пропаганды и практического использования. Диалог с авангардной традицией, который столь ярко демонстрировала большая часть работ самого крупного раздела экспозиции, помогает ускоренно преодолеть пробелы и разрывы в деформированном развитии нашей фотографии.

Валерий СТИГНЕЕВ



С. ЛЕОНТЬЕВ В СОТРУДНИЧЕСТВЕ С Ю. ПАЛЬМИНЫМ (МОСКВА)
ИЗ СЕРИИ «ОПЫТ ЖЕСТКОЙ ФОТОГРАФИИ-III», 1990—1991 гг.

Интервью. Мнения

Б. Бажанов, начальник управления по делам изобразительных искусств Министерства культуры Российской Федерации, искусствовед

На протяжении многих лет жизнь нашей художественной фотографии проходила если не буквально в андерграунде, то как-то подспудно. Это не значит, что вообще не было просвета: эпизодически проводились небольшие выставки, где-

то устраивались фестивали, что-то привозилось с Запада, уважали Слюсарева, кого-то учил Лапин, сожалели об отъезде Пинхасова, приезжал Михайлов... Провинциальная жизнь, маргинальное существование... не возник даже миф о «героической альтернативе», как это было с живописью.

А в это время в мире: фотоцентры, фотогалереи, разделы в крупнейших музеях, множество периодических изданий, книги, альбомы. Настоящая фотогра-

фия затмила фотореализм в живописи, цены на «фотокарточки» на мировых арт-рынках конкурируют с ценами на живопись, крупнейшие художники обращаются к технологии фотографии.

Но все-таки потенциал был в отечественном фотоискусстве, и не мог не проявиться. И в последние годы положение стало меняться. В Третьяковке прошла выставка Б. Савельева и Ф. Инфантэ, появляются галереи фотографий, государствен-

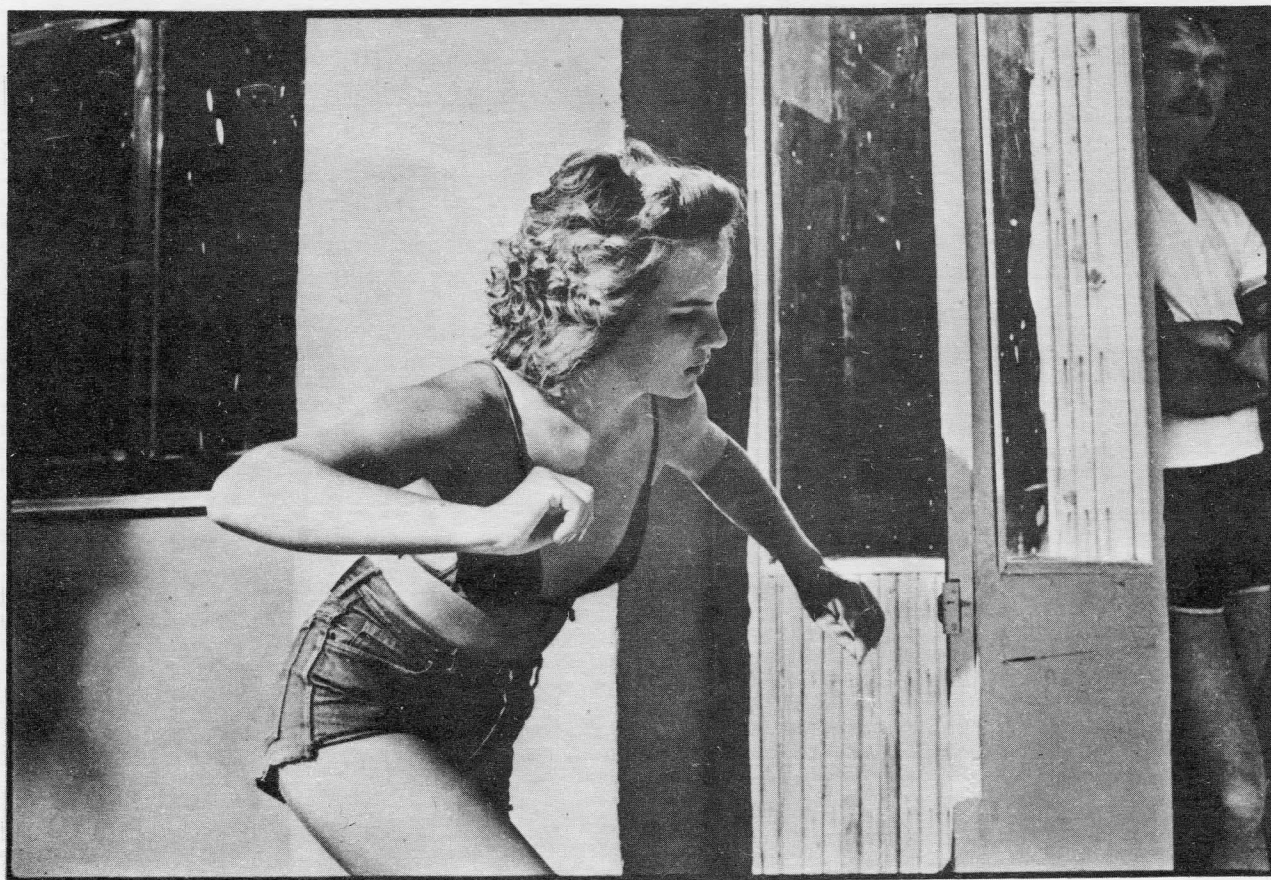
ная экспертная комиссия начала покупать фотографии, Комитет по Государственным премиям рассматривает кандидатуры фотографов. В Нижнем Новгороде и в Москве возникли музеи фотографии...

Настоящую выставку можно назвать первой полноценной выставкой современной отечественной художественной фотографии. Я думаю, что она может и должна стать основой музейной коллекции.

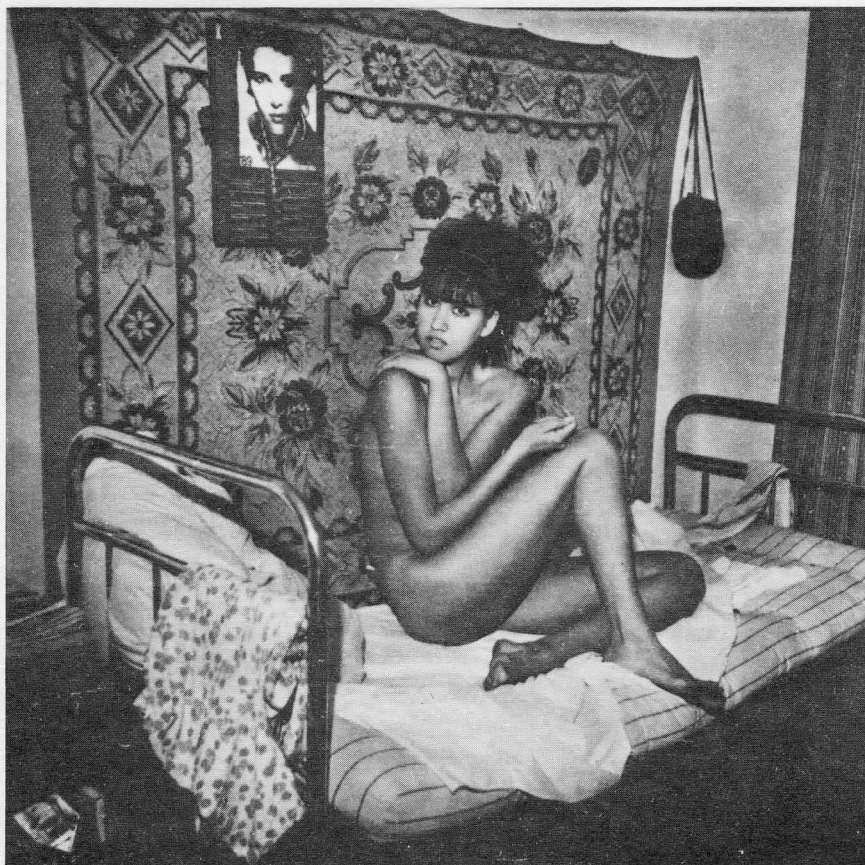


Ф. ГУБАЕВ (МОСКВА) ИЗ СЕРИИ «САБАНТУЙ». 1979 г.

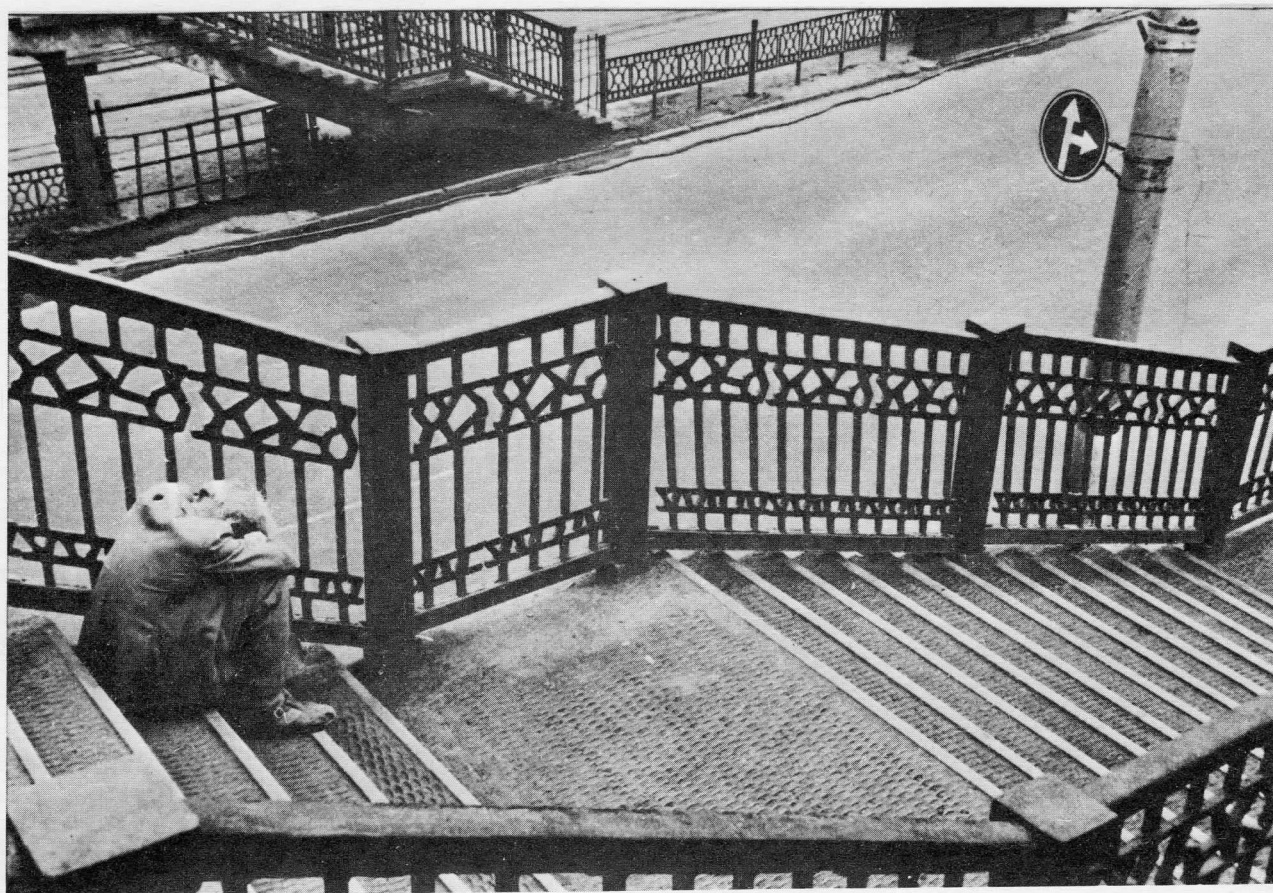
А. ЧЕРЕЙ (ЕКАТЕРИНБУРГ) СИВЕРКО. 1989 г.



Н. БАХАРЕВ (НОВОКУЗНЕЦК) ИЗ ЦИКЛА «В ИНТЕРЬЕРЕ»



Г. БОДРОВ (КУРСК) ЛЕСТНИЦА. 1992 г.

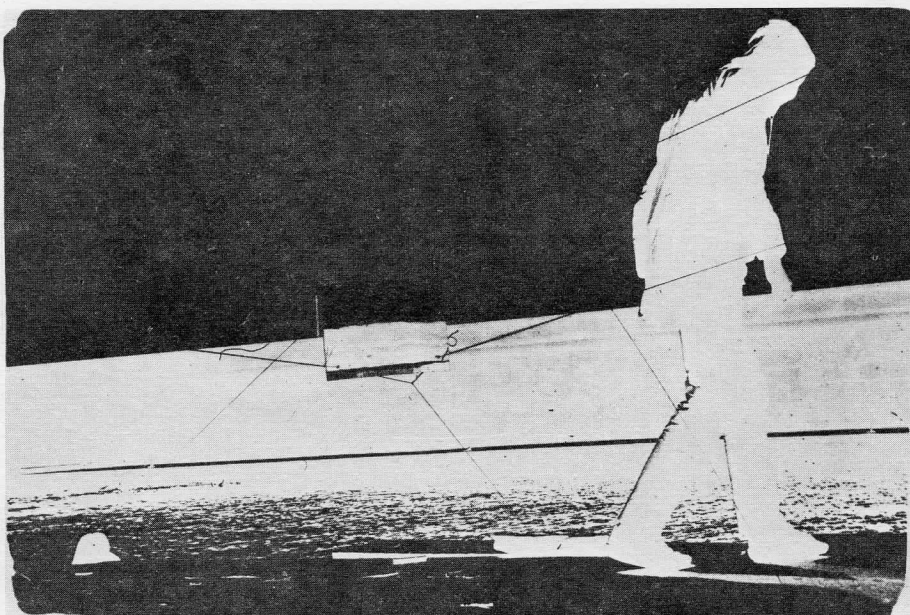


А. Боровский,
заведующий отделом новейших
течений Государственного Рус-
ского музея

Эта выставка, как и любая дру-
гая, имеет свои плюсы и мину-
сы. Плюс — нет западной сте-
рильности, но в то же время
нет в ней внутренней логики,
сконструированности, разрабо-
танности. Даже обсуждение
выставки показало, что и
между критиками, опериру-
ющими такими разными поня-
тиями, как апроприация или очень
простая формула, наметился
большой разрыв. Одни опери-
руют прежними представлени-
ями о фотографии, другие —
идушими от постмодернизма
концепциями. Но архаизм пер-
вых становится все актуальнее,
потому что на Западе виток
замкнулся и появился интерес
к «прямому изображению».
Мне кажется, что сейчас на
первый план в российской
фотографии выходят рефлекс-
сия, аналитика. Архаика, она
мила, конечно, но если она от
незнания, тот тут мало радости,
но в то же время пренебреже-
ние к «прямой фотографии»
тоже грозит отставанием.
Меня спросили: может быть,
именно наш архаизм и привле-
кателен на Западе? Всегда
есть соблазн, что мы какие-то
Яблочкины и Кулибины, что мы
что-то изобретаем, чего нет у
других. Да, у нас есть талант-
ливые фотографы, но если они не
внесут себя в какой-то кон-
текст, не осознают, почему,
зачем они это делают, то они
при всем своем таланте, изоб-
ретательности, которые всегда
привлекают, далеко не пойдут,
как и в живописи.

В. Ореханов,
главный специалист фирмы
«Союзхудожэкспорт»

Эта выставка в корне отли-
чается от предыдущих. И даже
не столько в эстетическом (это
очевидно), сколько в техноло-
гическом плане. Она отвечает
международным стандартам
по самому высокому счету.
Известно, что и самые велико-
лепные произведения, поме-
щенные на выставке, что назы-
вается, «не так», многое теря-
ют, не воспринимаются. На этой
выставке каждый автор полу-
чил самостоятельное экспози-
ционное пространство. Это
мини-персональные фотовы-
ставки. Очень важно, что экс-
позиция дала возможность



ГРУППА «ТАК»
(САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)
ИЗ ПРОЕКТА
«СЛЕДУЮЩАЯ ПОПЫТКА».
1991 г.



В. ТАРНОВЕЦКИЙ
(ЧЕРНОВЦЫ)
ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ. 1978 г.

В. ЩЕКОЛДИН
(ПЕРЕСЛАВЛЬ-ЗАЛЕССКИЙ)
ДЕНЬ ПОБЕДЫ. 1984 г.



В. СЕМИН (МОСКВА). ВОЛОГДА. ПРИЛУЦКИЙ МОНАСТЫРЬ. АПРЕЛЬ 1983 г.



А. ЧЕРЕЙ (ЕКАТЕРИНБУРГ) АСТРАХАНЬ. 1988 г.

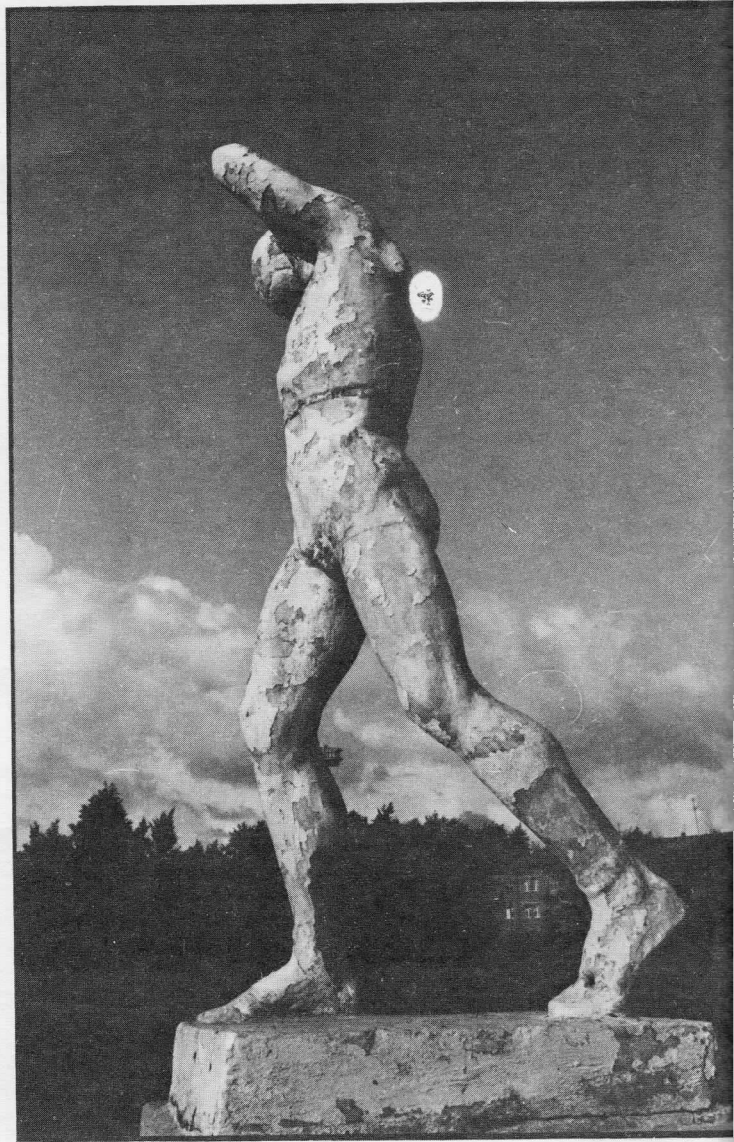
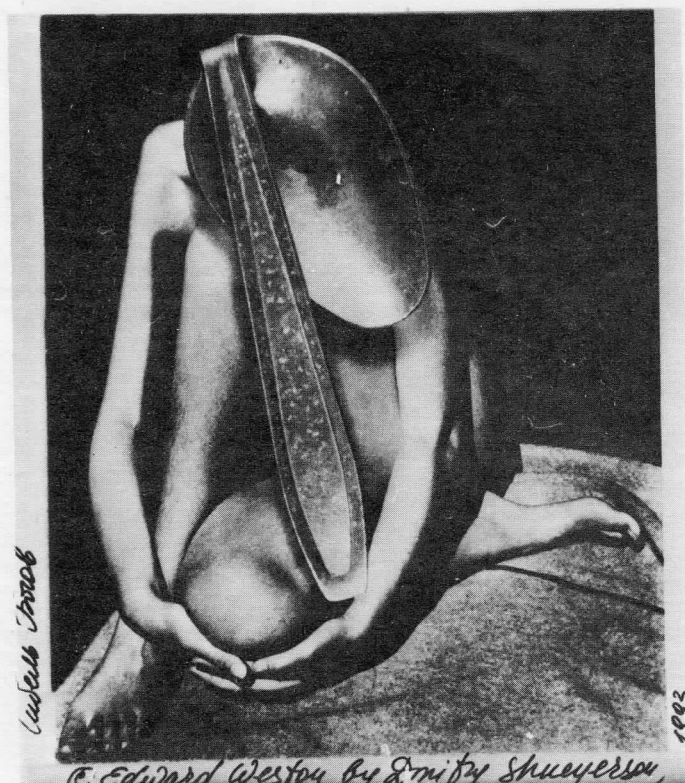




С. ЧИЛИКОВ (ЙОШКАР-ОЛА)

И. МУХИН (МОСКВА)
ИЗ СЕРИИ «ИССЛЕДОВАНИЕ СОВЕТСКОГО
МОНОМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА».
ФРЯЗИНО, 1993 г.

ДМ. ШНЕЙЕРСОН (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)
ИЗ СЕРИИ «ГИБЕЛЬ БОГОВ». 1993 г.



посмотреть авторам на самих себя и сравнить себя с другими авторами. Тот случай, когда выставки интересна и для знатоков.

В. Юмашев,
заместитель председателя
Московского трастового банка

Меня просто поразило исполнителское решение этого фотографического проекта. Удивила острота дискуссии, притом, как я понял, участники хорошо знакомы друг с другом.

И. Бакштейн,
директор Института современного искусства

Есть проблема: станет ли фотоискусство элитарным или постепенно станет завоевывать провинцию. Это очень сложный вопрос.

Я только что участвовал в «круглом столе», организованном Министерством культуры Российской Федерации в рамках выставки «Депозитарий» (новые поступления в коллекцию министерства). Там были представлены только московские и петербургские художники, а провинция практически отсутствовала. Как будто она — совсем другая страна.

Россия всегда была страной очень централизованной. И не только в области культуры. Но такая же централизация есть и за рубежом — в США, ФРГ,

Франции — там тоже существуют несколько главных культурных центров. Но в России эта проблема стоит более остро, потому что здесь нет цивилизованной инфраструктуры в области культуры и искусства. И только по мере ее развития будет появляться возможность нормального взаимодействия провинции с русскими культурными центрами.

В. Мизиано,
ведущий куратор Центра современного искусства, главный редактор «Художественного журнала»

Мне кажется, что наиболее интересны выставки музейного характера. Данная экспозиция была другая. Не исследовательская, не аналитическая, она построена на персоналиях. Но заслуга ее в том, что она провела процедуру селекции, выделила круг имен и предложила новую модель показа произведений фотоискусства. Учтем и то, что выставка декларировала отказ от модели больших показов, когда мы точно знали, что висит в начале экспозиции, что в конце, а искусство удалялось в самый финал, как «причуда сладострастия» под условным названием «эстетика». Выставка в ЦДХ — попытка создать новую модель «биг-шоу»...

И в заключение, пусть это не будет воспринято как ложка дегтя, на мой взгляд, модель больших выставок устарела. Встреча больших авторов должна быть явлением, но не фрагментарным, а цельным, если хотите, программным. Мне кажется, что сейчас надо переключиться на более камерную, емкую работу. Исследования, семинарские занятия, дискуссии, дебаты, на которые могут приглашаться самые разные люди — философы, социологи, художники, люди разных поколений.

Д. Виленский,
директор «Fotopostscriptum place»

Хотя наша фотография сегодня во многом ориентируется на Запад, происходит активный процесс формирования новой чисто русской национальной фотошколы. Выставка — факт этого процесса.

Р. Алиев,
Генеральный спонсор выставки, председатель правления коммерческого банка «Полибанк»

Для нас нет вопроса в том, будем ли мы помогать художественной фотографии, будем ли ее поддерживать. Доста-

ФОТОВЫСТАВКА В ЦДХ



А. ЕРИН (МОСКВА)
КЕНОЗЕРО, ЗЕХНОВО, АВГУСТ 1990 г.

Р. ОСТРОВСКАЯ (КИЕВ)
ИЗ ЦИКЛА «ЕВРЕЙСКИЕ МЕСТЕЧКИ УКРАИНЫ». 1991 г.



точно сказать, что Совет нашего банка прибыл на выставку в полном составе.

И. Базилева,
искусствовед

Я очень ценю труд Евгения Березнера как куратора. Он показал фотографию как истинное искусство. Что касается подбора материала, то у меня есть некоторые сомнения. Если делается заявка на то, что здесь представлена современная фотография, то должны быть показаны не просто работы последних лет, а современные направления, которые появились в последние годы.

А. Лапин,
фотохудожник

Какие мы все-таки неблагодарные люди. Если бы не было перестройки, не было бы и этой выставки. В стенах Центрального Дома художника, где выставляются подлинные произведения искусства, подобной фотографической выставки никогда не было. Не представляю, кто из присутствующих здесь взялся бы это делать — я, к примеру, нет, хотя и провел несколько выставок. Это колоссальные усилия, колоссальные затраты. И дело тут не только в оформлении экспозиции, хотя оно и красиво, дело в подборе работ, которые я сначала увидел до вернисажа на столе. Представлено много разных направлений, но мне не мешает помещенный рядом с моими работами авангард, хотя я его не очень люблю, а я не мешаю ему. Оказалось, что все это сосуществует.

А. Корнева,
искусствовед

К сожалению, у нас в России только в последнее время появился институт кураторов. На Западе он существует давно. Два года в Центре современного искусства в Москве осуществляется кураторский проект, на кураторов стали «учить». Эта выставка презентована как кураторская, даже название ее является своеобразным «высказыванием» куратора. Таким образом, зритель, приходя сюда, ожидает увидеть некую позицию, экспозиционный авторский жест. Этого, на мой взгляд, мы на выставке не видим. Возможно, это объективная картина того, что происходит в современной фотографии, но и только. Здесь нет структуры, по которой зритель мог как бы «считывать» это пространство.

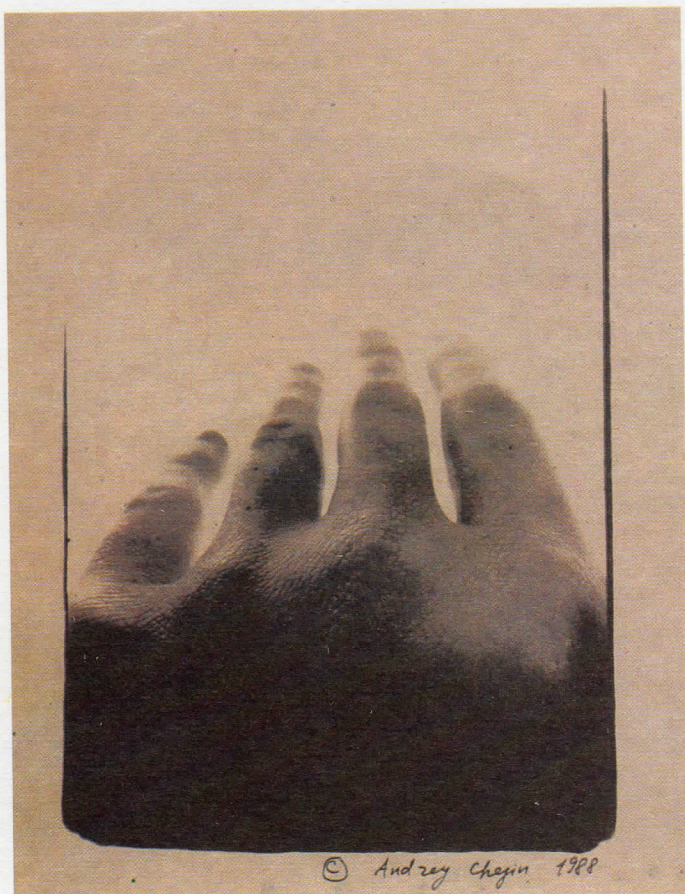
В. Семин,
фотохудожник

Фотограф не конструирует действительность с помощью ножиц, клея, компьютера. Он всегда общается с фактом, который есть. Выставка есть. И я хочу поздравить ее куратора руку за то, что он привел нас сюда. Та фотография, о которой мы говорим, — «упущенное время», та фотография, которой мы жили 40 или 70 лет, — это наше прожитое фотографическое время. Она никогда не уйдет из истории фотографии, из истории нашей страны.

С. Гитман,
Союз фотохудожников России

Не хочу ничего говорить по поводу отбора фотографий, он, по-моему, достаточно взвешен. Но я не согласен, например, с утверждением, что только после этой выставки можно начать изучать все те направ-

А. ЧЕЖИН (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ) 1988 г.



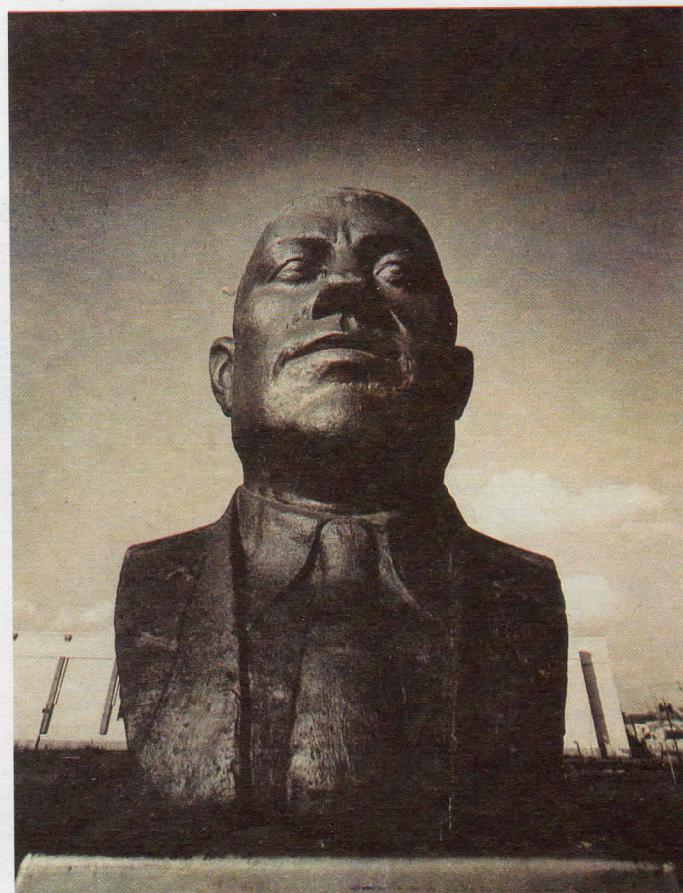
М. РОЗОВ (СЕРГИЕВ ПОСАД) 1993 г.

ления или отдельные школы, которые здесь, в экспозиции, представлены. Мне кажется, что отдельные направления в фотографии и искусстве как раз уже достаточно изучены.

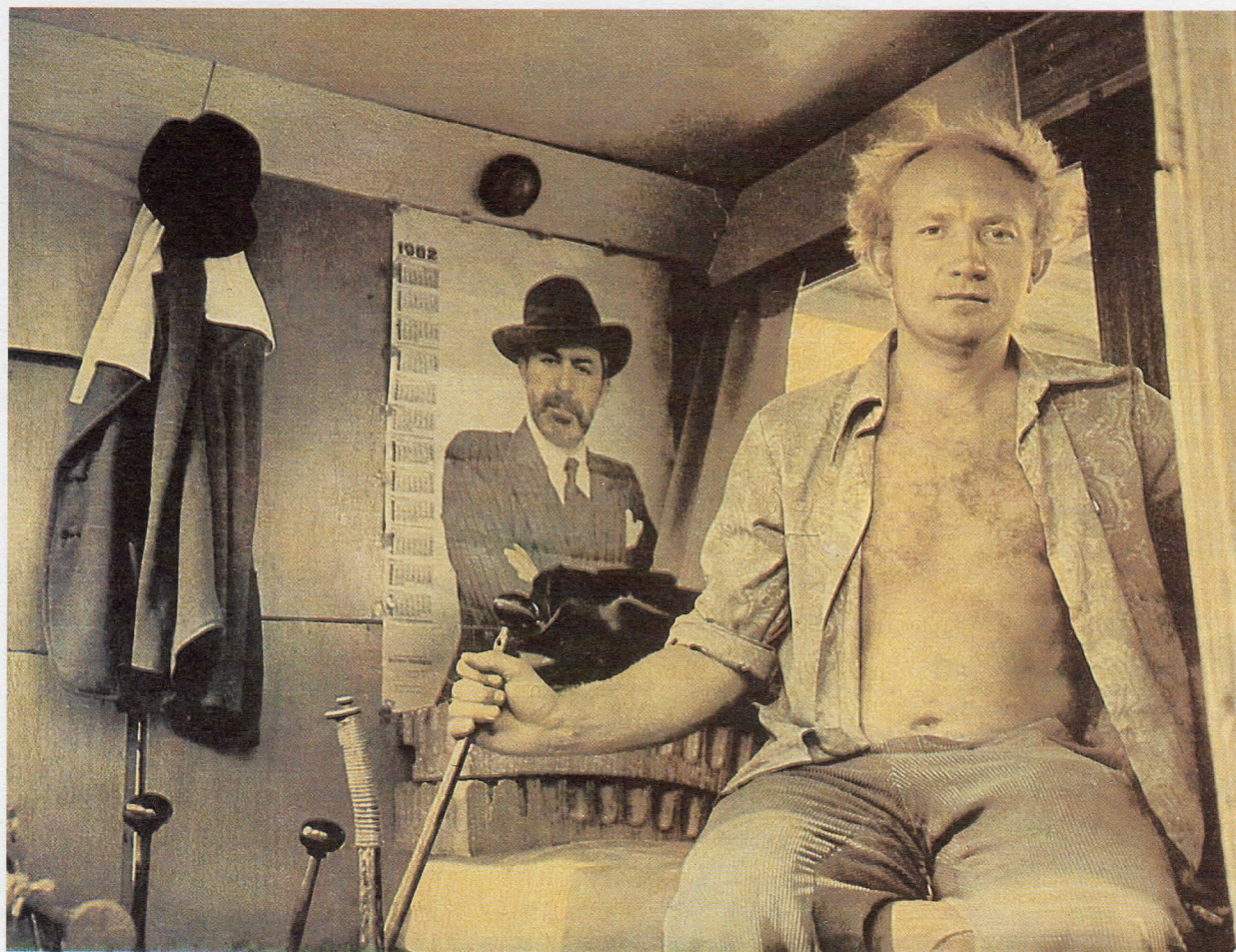
Скажем, все экспериментальные работы выставлялись в большом объеме, специалисты изучали творчество этих авторов. По отношению к традиционалистам, как мы их называем,

это тем более так. То же относится и к документалистам. Безусловно, выставка важна, потому что сводит воедино все то, что существовало, и, конечно, прекрасно оформлена.

В. ФИЛОНОВ (МОСКВА)
ИЗ СЕРИИ «ПО ДОРОГАМ РОССИИ» 1987 г.



В. КОЧЕТОВ (ХАРЬКОВ) МУЖСКАЯ МОДА, 1982 г. (РАСКРАСКА 1992 г.)



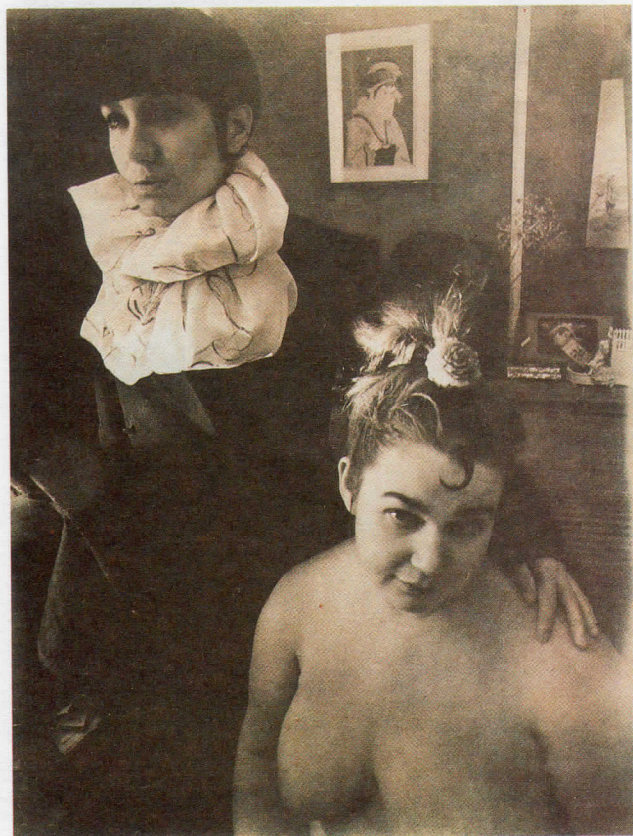
И. ТЕРЕХОВ (ПУЛА) 1992 г.



Факт искусства и повод для полемики

(Заметки с выставки)

Не всякая выставка достойна критики. Эта вряд ли могла оставить равнодушным кого-либо из нас — авторов текстов, участников проекта, «фотографическую общественность»... Залогом внимания, конечно, послужили масштаб и характер проведения выставки и прежде всего планомерные действия по ее реализации, тщательная организационная подготовка, осуществленные руководителем проекта Евгением Березне-ром. Именно эти обстоятель-ства и серьезность подхода организатора в отношении выставки и собственно фото-графии позволяют относиться к различным деталям и прояв-лениям данного проекта в целом не как к случайным недоразумениям или наклад-кам, а как к знаковым и часто симптоматическим обстоятель-



В. БУЙВИД (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)
ИЗ СЕРИИ «ХУДОЖНИК И ЕГО МОДЕЛЬ». 1991 г.

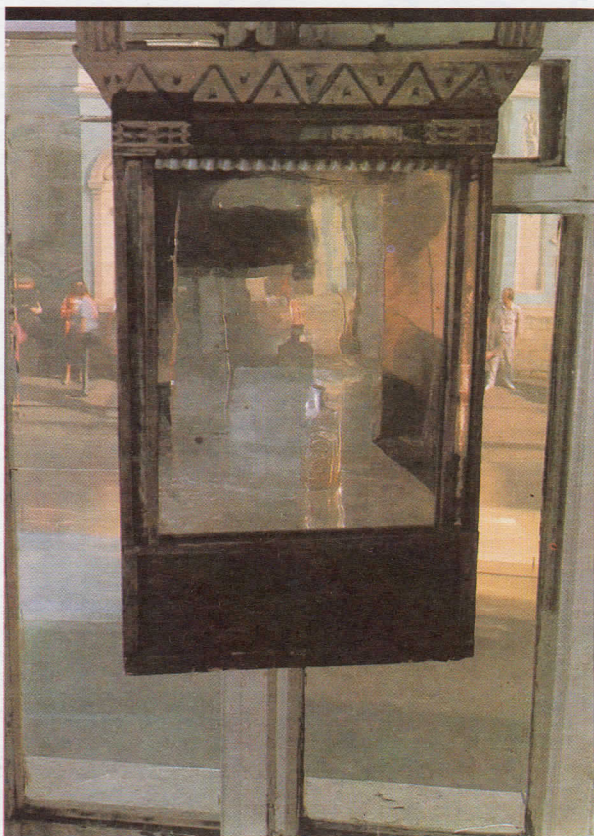
Г. МОСКАЛЕВА (МИНСК) АКТ С КАМНЕМ. 1990 г.

Ф. ИНФАНТЭ (МОСКВА)
АРТЕФАКТЫ. ИЗ СЕРИИ
«ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ ГОРИЗОНТЫ».
1992 г.





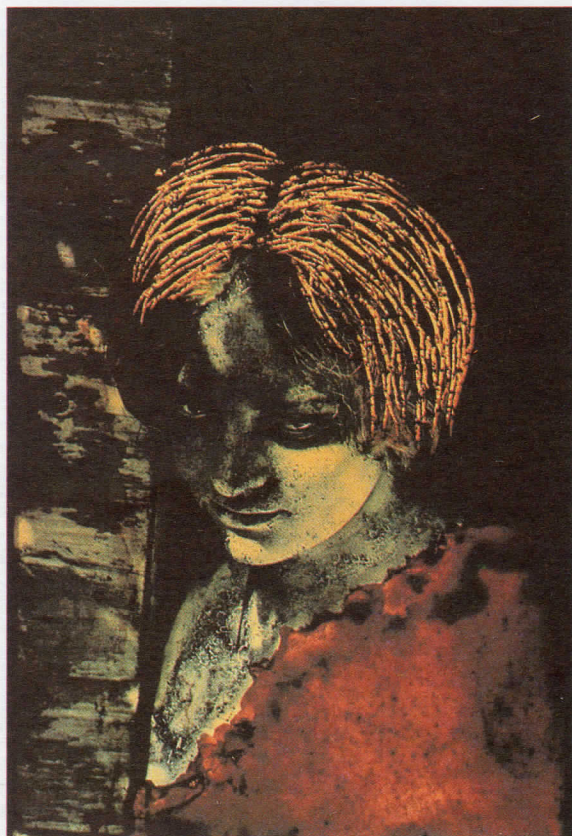
ствам, требующим критического анализа. На протяжении 80-х годов Е. Березнер приобрел немалый опыт в организации фотовыставок в Манеже, всегда отличавшихся не меньшим размахом, чем выставка в ЦДХ. Теперь нет необходимости обязательного включения в выставки фотоискусства фотожурналистики или рекламы, как того требовала в прошлом общественно-политическая ситуация. И тот факт, что освобожденная от такого сопутствовавшего прежде диктата собственно фотография является «законным» видом изобразительного искусства, доказывать, кажется, уже никому не нужно. Министерство культуры Российской Федерации включило этот проект в свой план выставочной деятельности, как бы выдав, таким образом, под своим патронажем «семидесяти ведущим мастерам» выставки государственный сертификат на то, что отныне они действительно признаны в качестве художников, мастеров. Любая выставка подобного масштаба и сама по себе значимый факт современного искусства, история которого еще не написана, но создается здесь и сейчас, на наших глазах — в том числе, и посредством кураторских проектов. Кураторский проект — это еще и личная окрашенность выставки фигурой куратора, даже если он и



Г. ЛУКЬЯНОВА
(КРАСНОГОРСК,
МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ)
ИЗ ЦИКЛА «ДОМ-II»

Н. КУЛЕБЯКИН
(МОСКВА) 1991 г.

Е. ПАВЛОВ
(ХАРЬКОВ) 1990 г.



предпочитает оставаться как бы «за кадром», не декларируя напрямую свои кураторские установки, но выявляя их композиционно или стилистически, например в формах и способе построения экспозиции. Кураторство — еще и, а может быть, прежде всего интеллектуальный труд, концепция выставки, ответственность за собственные действия и экспозиционные высказывания, базирующаяся на доскональном знании материала, к которому обращена выставка — в данном случае искусства современной фотографии и круга ориентаций художников, работающих с фотографией. Это постоянная и часто непроявленная, внутренняя подспудная работа в процессе знакомства с художниками, каждодневное отслеживание развития художественного процесса, хождение по мастерским, наличие собственного ретроспективного взгляда на развитие определенных явлений и тенденций, фиксация характерных и симптоматических моментов предыстории сегодняшней ситуации для понимания подлинной новизны художественных работ, актуальности жестов, приоритетности открытий, внутренней иерархии ценностей, которой не может не быть у критика или куратора, берущего на себя ответственность персональной позиции в «объективных» обстоятельствах выбранной темы или тенденции, хотя бы в рамках поставленной задачи.

Но работа куратора — это и сформулированность метода и критериев, которыми он руководствуется в отборе авторов и произведений для выставки, то есть профессиональная оправданность выбора, собственных действий. Именно такой персональной позиции куратора лично мне не хватает в этой выставке. Конечно, позиция, позволяющая избегать возможных конфликтов, более комфортна и, на первый взгляд, стратегически более конструктивна. Но она, как мне кажется, в конечном счете непродуктивна.

Задачи выставки свелись, по существу, к простой констатации предъявленного материала или, по определению куратора, к «созданию ситуации для дальнейшего самоопределения искусства современной отечественной фотографии». Но экспозиция, как мне кажется, не работает даже на выявление опыта классификации авторов по трем основным сюжетным разделам: I — «течение, восходящее к русской реалистической и пикториальной фотографии», II — «пространственный жанр» или прямая социальная жанровая фотография и еще более условно определяемые и наиболее неоднородный III раз-

дел — концептуальная фотография с включением художников, использующих элементы фотографии, и почему-то проименованный в каталоге «новой волной». Все разделы плавно перетекали из зала в зал и смешивались друг с другом, начало экспозиции сплеталось с тематическим концом... Экспозиционное пространство моделировалось лабиринтной конструкцией автономных коридоров и параллельных залов с однообразными линиями равномерно развешенных на одном уровне в ряд фотографий в почти одинаковых рамках. Видимо, вследствие обозначения в каталоге выставки как представления «авторскими блоками по десять работ творчества семидесяти ведущих мастеров», каждому художнику отводилось собственное персональное пространство. И работы отдельных авторов не сопоставлялись между собой, оставаясь свободными от взаимных рефлексий и прямого комментирования в контексте общей выставки, без выявления внутренней иерархии или эволюции тем хотя бы по разделам. При этом в процессе блужданий по лабиринтам, во второй, «репортажный» раздел можно было (по ошибке?) отнести и некоторые работы, известные по каталогу как входящие в первый раздел, и часть произведений, отнесенных Е. Березнером (опять же за пределами выставки) в третий раздел.

Все же такая констатация кажется непродуктивной для «самоопределения искусства современной отечественной фотографии», по крайней мере его действующие лица уже «самоопределились», что и позволяет кураторам включать их в свои выставки. Что же касается «самоопределения» кураторов (и критиков), работающих с искусством современной фотографии, то они, в силу выбранной профессии, и так должны быть знакомы с представленным материалом по предыдущим выставкам на Каширке, в Манеже, в ЦДХ и различных галереях. Но эта выставка была ориентирована на рядового зрителя, и это значит, что, несмотря на весь спектр представленных произведений, ей не хватало зрелищности — достаточно монотонная развеска, огромная площадь и тусклое освещение одномерного пространства рождали метафору гробницы искусства, законсервировавшей раз и навсегда набор экспонатов в вечном царстве этой своеобразной усыпальницы. Наибольший интерес эта выставка должна была, по видимому, представлять для иностранных специалистов, не имеющих возможности проделать весь необходимый путь походов и разъездов по мастер-

ским художников и другим выставкам с теми же экспонатами, но обладающих необходимыми профессиональными навыками восприятия. Для структурирования гипотетических картин и опытов «классификации» в умах местных интерпретаторов искусства поводов для такого знакомства уже и так более чем достаточно, и пора бы сделать следующий шаг...

Данная экспозиция — скорее не опыт классификации, а официально обозначенная и несколько затянувшаяся «стартовая» ситуация, площадка, фиксирующая сегодняшнюю начальную фазу обращения к государственной институализации искусства фотографии. Впрочем, и этот опыт рождает множество вопросов, хотя бы в рамках тех заявок, которые декларировались организаторами выставки, и на основании тех требований, мотиваций и законов построения, которые эта выставка в отношении себя обозначила. Например, следует ли действительно считать так называемую пикториальную фотографию целым течением в искусстве? Специфика технического мастерства? — но выбор приемов обычно связан с конкретным выбором ориентаций и постановкой художественных задач, а развитие фотографии всегда зависело от технических условий и возможностей камеры, оптики, пленки. Прежние ограничения, присущие изобразительной фотографии начала века, давно сняты. Но ведь не поделили же всю выставку по разделам в зависимости от технических методов.

И в чем именно в натюрмортах и пейзажах Г. Колосова, А. Ерина, Г. Лукьяновой или А. Васильева состоит «новое, по сравнению со своими предшественниками, содержание», апелляция к «религиозным, а подчас и патриархальным ценностям»?

Или в чем, собственно говоря, виделось организатору выставки «единство генезиса российской, украинской и белорусской фотографии» — на основании выбора экспонатов? А прибалтийская школа? Почему двое из семидесяти «ведущих мастеров» — А. Слюсарев и Б. Михайлов, в отличие от других участников выставки, оказались представлены не характерными, а экспериментальными работами, несколько затрудняющими для постороннего зрителя представление об их творчестве и полном «репертуаре»?

Какими критериями, кроме вкуса и личных пристрастий, определяется «безупречное чувство формы», которым «обладают лучшие из авторов»? На каких основаниях когорту «ведущих мастеров» пополнили

некоторые молодые художники, сделавшие в угоду моде на фотографию в искусстве по одной-две случайных работе с элементами фотографии? Оригинальность и новизна идеи? Но выбор этих работ, видимо, произошел уже в процессе формирования выставки, по мере срочного знакомства с текущей художественной ситуацией, в которую включены и многие другие художники, в экспозиции не оказавшиеся. Почему в третьем разделе представлены в основном художники нового поколения, где их предшественники — например Иван Чуйков или Эдуард Гороховский, или Игорь Макаревич, давно работавшие с фотографией?

Вообще включение художников должно было бы предполагать включение еще одного необходимого контекста — современного изобразительного искусства. Сближение фотографии с современным искусством также преподносится в виде простой констатации. В последнее время в связи с обращением к нетрадиционным технологиям в искусстве участилось использование фотографии. Многие художественные галереи открыли свои залы и для фотографии. Но их зачастую не интересует фотоискусство. Евгений Березнер любит и понимает собственно фотографию. Он старался максимально полно отразить сегодняшнюю ситуацию, достойно представить искусство фотографии, воссоздать утраченный синтез искусств, бережно собрать и показать достижения современной визуальной культуры, обратить наше внимание на все те проблемы, которые ставит его выставка. Выбирая одни возможности, мы всегда отказываемся от других, но узнать, оправдан ли выбор, можно лишь совершив поступок. И кто знает, быть может, данная выставка только выиграла бы, если вместо заполнения третьего раздела была бы проведена более детальная и подробная дефиниция второго раздела, то есть собственно искусства фотографии и всего того, что к ней относится из первого и третьего разделов выставки. Возможно, это и стало бы «Искусством современной фотографии».

В заключение автору этих строк кажется нелишним все же напомнить читателю, что именно благодаря таким выставочным ситуациям и их организаторам и возникает повод для подобной полемики, и только соединение всех звеньев художественной (в том числе и критической) практики и может служить залогом полноценного развития искусства фотографии в будущем.

Татьяна САЛЗИРН

Диалог иллюзий

Вадим Филимонов прошел классический путь русского художника-диссидента. Для этого типа художника конфликт с официальной эстетикой был частным случаем более глубокого конфликта с политической системой государства в целом. Соответственно и разрешение этого конфликта было иным, нежели у «просто» представителей андерграунда: не вытеснение в альтернативную художественную среду, но выдавливание за пределы нормального человеческого бытия — в тюрьму, лагерь, ссылку. Филимонов прошел через все это — активный деятель, организатор, протестант, он сидел в «Крестах», в зоне, был на «химии»; выдворенный из страны, продолжал политическую деятельность в НТС, сотрудничает и по сей день в «Посеве».

Есть в его судьбе и другого рода типологичность: как большинство художников-диссидентов, в своем развитии на раннем, «советском», этапе он оставался в рамках модернизма. Видимо, жизнестроительные иллюзии, некий демиургический комплекс, которым изначально страдал модернизм, явно отвечал их природе политических созидателей. Филимонов на раннем этапе развивал версию симбиоза модернистского формообразования и православной религиозности, в альтернативной художественной культуре достаточно распространенную. Недаром Борис Гройс писал о том времени: «В России, однако же, невозможно написать порядочную абстрактную картину, не сославшись на Фаворский свет».

Все это имеет для нас интерес с точки зрения дальнейшего развития Филимонова-художника, связанного с переходом от типологического к остро индивидуальному. Этот переход происходит в начале 80-х, уже в США, и связан он с обращением к фотографии. Какими бы служебными обстоятельствами ни мотивировалось это обращение, думается, серьезные занятия фотографией не в последнюю очередь связаны с общим кризисом, который переживала российская, «андерграундная» версия классического модернизма на исходе советского периода (кризис этот, естественно, затронул и художников, волею судеб оказавшихся на Западе).

В свое время все, что выходило за рамки реализма, вплоть до



РАЗНОВРЕМЕННОЕ СОБЫТИЕ

ФОТО ВАДИМА ФИЛИМОНОВА

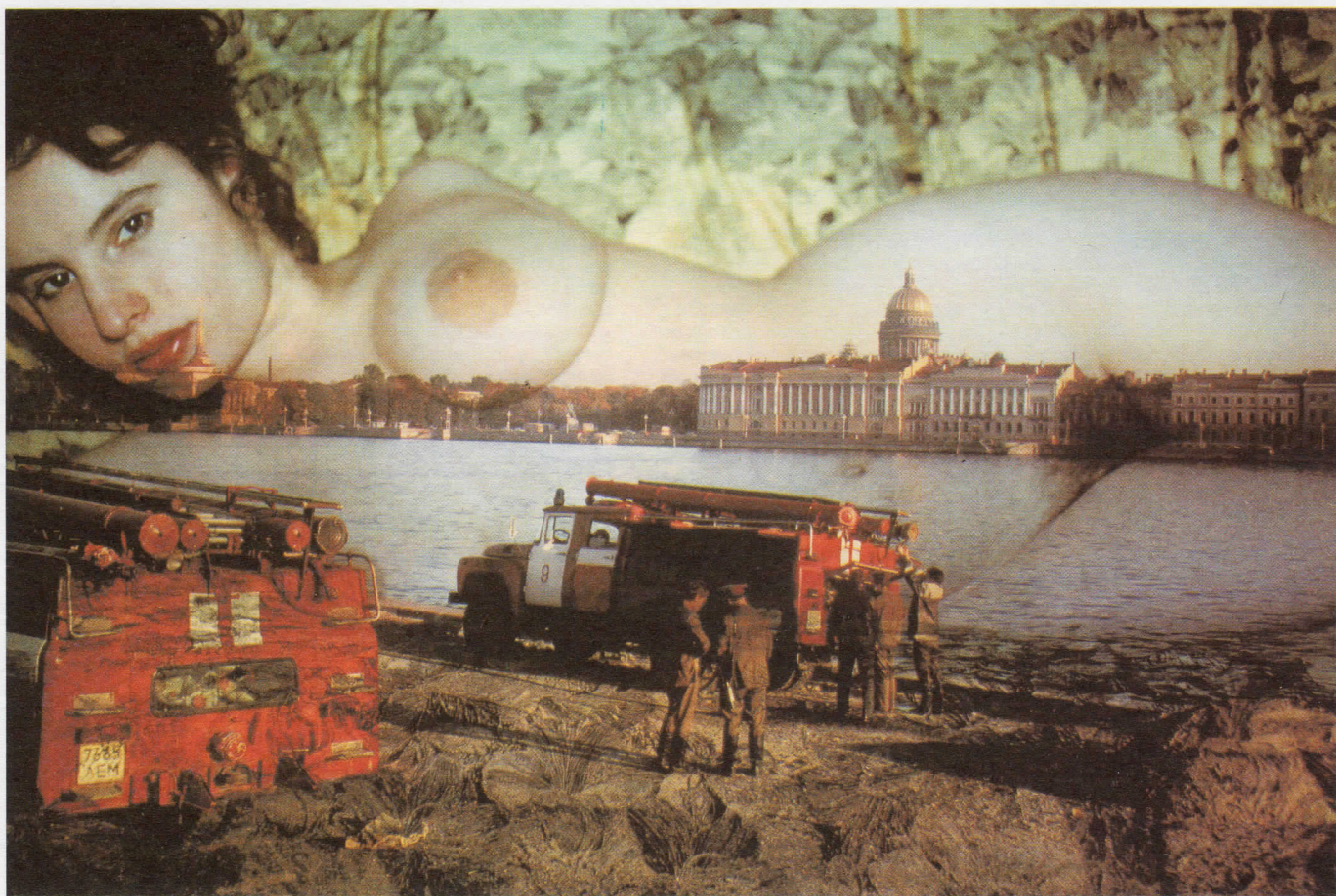


ДИАЛОГ МОЛЬБЕРГА, ДИОНИСА И МОДЕЛИ

ФОТО ВАДИМА ФИЛИМОНОВА



ВОСПОМИНАНИЕ ФЕЛЬДМАРШАЛА О БУДУЩЕЙ СЛАВЕ



чистой абстракции, воспринималось у нас как политический жест, претендовало на некое овладение действительностью, если не на изменение ее. Теперь же, когда период «бури и натиска» андерграунда объективно подходит к концу, явная неосуществленность этих претензий (особенно болезненно переживаемая как раз художниками-диссидентами, более прочих озабоченными проблемой взаимоотношений с реальностью, с «жизнью») вызвала острую неудовлетворенность существующими визуальными языками искусства. Концептуалисты даже сделали саму эту неудовлетворенность, неудачу попыток овладения реальностью специальной темой своего искусства.

Филимонов нашел для себя выход из кризиса в освоении фотоязыка, разумеется, сохраняя установку, обусловленную всем предыдущим опытом. Какой-то период ушел на разрешение технических, оружейных проблем, к концу десятилетия Филимонов выступает как технически зрелый мастер, овладевший широкой гаммой выразительных средств — он использует двойную выдержку в камере, соларизацию, коллаж, раскраску и пр. Это можно было бы и не подчеркивать, но для многих художников использование фотоформы связано скорее с апроприацией* фотографии как ready-made, а не с внутренними, институциональными возможностями фотоизображения. Филимонов же озабочен — возможно, здесь сказывается опыт модернизма — фотовыразительностью, иногда артикулированной на уровне своего рода эстетического жеста.

Но главная содержательная установка работ, выполненных на исходе 80-х, — все те же взаимоотношения с реальностью, манипуляция реальностями и мнимостями. В серии работ эта установка непосредственно тематизируется:

художник сопоставляет разные уровни иллюзорного, показывая изображение — на холсте-модели, которое прорвано и сквозь которое проглядывает реальное женское тело. При этом «показ показа» (по терминологии Б. Брехта) осложнен ощущением иллюзорности

самого фотоизображения как материального субстрата — эфемерной тонкой пленки, эмульсии и т. д. Думается, эта манипуляция мнимостями здесь пока еще не концептуализирована: художник с восторженной жадностью неопита использует техническую доступность фотоиллюзорности, сталкивая ее с тяжеловесной, рукотворной иллюзорностью «нормального искусства», и в этом сопоставлении много стихийного, неструктурированного, идущего скорее от удивления и от игры, нежели от анализа.

Более отрефлексированно эта проблематика предстает в большой серии работ, в которых классические иконы — образы классического искусства — сопоставлены с образами реальности — пошлыми в своей материальности фотоизображениями текущих событий (это могут быть документальные фотографии политических демонстраций, технических реалий, съемка животного мира и т. д.). Монтаж разновременного, разнопространственного и, так сказать, разностатусного интересен и выразителен сам по себе, однако чисто эстетический эффект здесь далеко не самоцель. Главное — институализация давнего спора высокого и низкого или, как сказали бы философы, профанного, чрезвычайно занимающего современное искусство. Филимонов использует классические образы «высокого» — древнегреческую пластику, ренессансную живопись и т. д. В качестве оппонента выступает профанное — brutальные фотоклише — документалистика, фотоанималистика, техническая съемка, представляющие «физическую реальность». Станным образом классические образцы обретают некую анонимность, импрессиональность и даже тривиальность, профанное же индивидуализируется и преодолевает самое себя. Речь идет не о разрушении иллюзий, это был бы простейший вывод, а о неистребимом воспроизводстве иллюзий, питающем искусство. Эта тема развивается и в последней крупной серии композиций, выполненных методом «сандвич», позволяющим вести «диалог иллюзий» более органично, не по принципу оппозиции, столкновения, противопоставления, а методом интерференции — взаимопретекания, взаимопреломления, взаимопросвещения.

Филимонов делает еще один шаг в освоении внутренних ресурсов фотографии, используя традицию классиков модернизма, особенно Ман Рэя, сугубо в своих содержательных целях. Визуальная тема серии — обнаженное женское тело во взаимоотношениях с разными уровнями реальности — банальными уличными ситуациями, структурированными архитектурными пространствами, наконец, произведениями искусства и т. д. Дialeктика мнимости-реальности исследуется и здесь, однако не только на концептуальном, ментальном уровне. Подключены и другие характеристики, в частности чисто тактильное, осязаемое ощущение телесности, тепла, исходящее от женского тела — оно становится индикатором реальности, безошибочно действующим в самых запутанных ситуациях, показателем подлинного, «живого». Образ обогащается и еще одним компонентом. Филимонов не боится нарративности* — потенциал действия, сюжета, некой истории — совершившейся, свернутой или только возможной в будущем, — используется им в полной мере. Литературоцентризм вообще был свойствен культур андерграунда, как ни постулировала она отказ от скомпрометированной соцреализмом литературности. Филимонов не бежит от литературности как черт от ладана, он старается использовать эффект нарративности, обнаруженный им в фотографии и, собственно, реально присутствующий в ее мифологии. Разумеется, решения, предложенные Филимоновым, могут показаться слишком прямыми, лобовыми для манипулирующего идеологическими текстами концептуализма или слишком идеологизированными, оперирующими понятийными рядами, для straight photography. Но как раз в сочетании концептуальности и непосредственной, чувственной эмоциональности, как мне представляется, неординарность и перспективность его позиции.

Александр БОРОВСКИЙ,
зав. отделом новейших течений Русского музея,
Санкт-Петербург

Поделимся новостями

Белорусский клуб художественной фотографии, а место его прописки — Могилев, стал официальным представителем Беларуси в ФИАП. Фотоклуб имеет теперь свою галерею. Здесь уже прошли выставка и встреча с членом австрийского фотоклуба Вальтером Куппом (ЕФИАП). Впереди много интересных программ.

Одна из них связана с благотворительными мероприятиями для детей, пострадавших от чернобыльской катастрофы. Инициатор акции «Дети — детям Чернобыля», которую проводят юные фотографы нашего города, — могилевская детская фотостудия «Усход». Наша цель — привлечь внимание общественности к социальным проблемам подростков и детскому творчеству.

Проводимая в третий раз акция стала международной. В ее программу включили салон детской фотографии, куда вошли лучшие работы из коллекции «Юность России», снимки могилевских ребят из студий «Усход», «Василек», «Светлячок», а также из чериковского Дома творчества юных, живущих в наиболее загрязненном радиацией районе Могилевщины. Праздник детской фотографии запомнился ребятам и хоть на время вселил в них дух надежды. В течение трех дней участники фестиваля открывали для себя уголки старого города, снимали. Запомнилось посещение детского приемника-распределителя, где юниоры показали свои подборки фотографий, познакомились со сверстниками.

Во время праздника ребята высказались за идею проведения по итогам съемок еще одной выставки — «Могилев — глазами юных». В будущем она может продолжить свое путешествие вместе с фотовыставкой «Дети — детям Чернобыля» с группами белорусских детей, которые выезжают для оздоровления за рубеж.

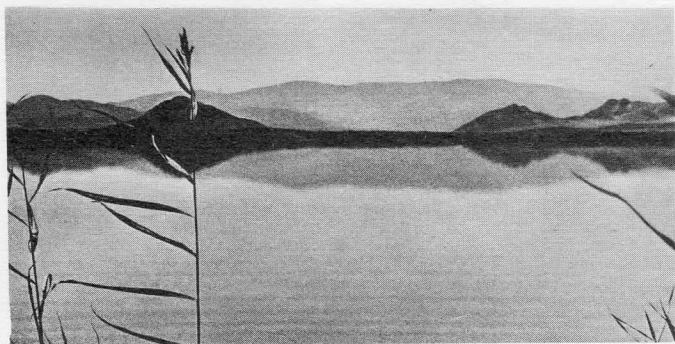
Эту акцию мы будем продолжать и в дальнейшем. Присылайте письма и детские работы по адресу: 212027, Беларусь, Могилев, Бульвар непокоренных, 21а, КЮТ, фотостудия «Усход».

В. ТИТОВ (АФИАП)

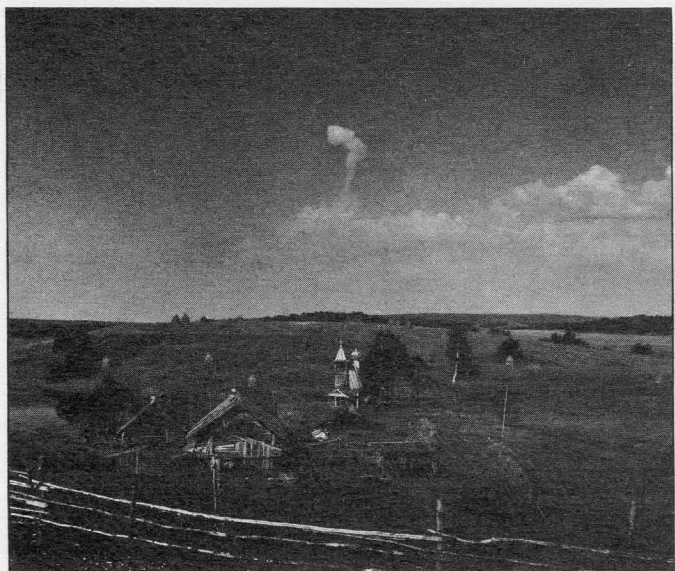
* Апроприация — заимствование готовых форм, фрагментов из других произведений. — Ред.

* Нарративность — соотношение причинно-следственных связей. — Ред.

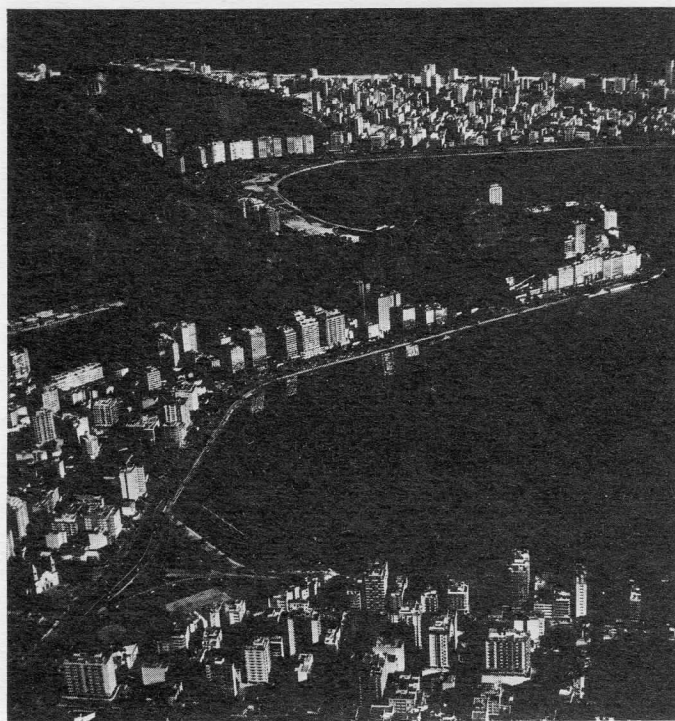
«Много в ней лесов, полей и рек...»



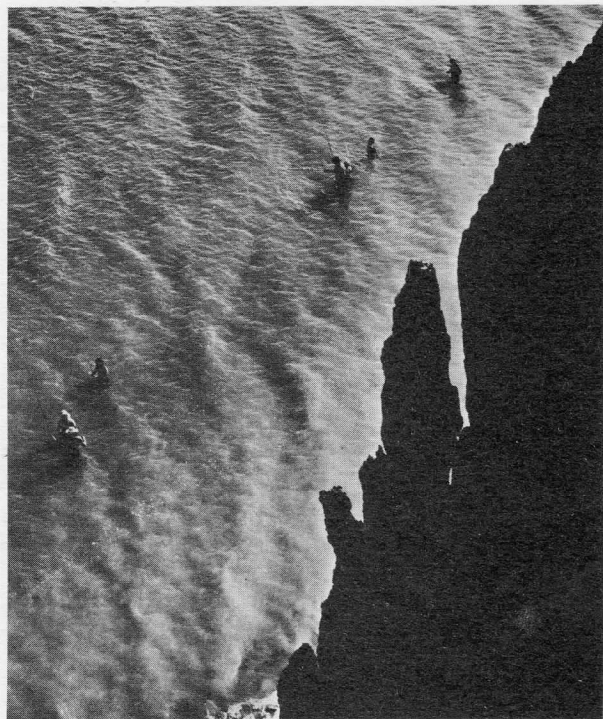
В. КАЛЗАЙ (КЫЗЫЛ) ТИШИНА



А. ИВАНОВ (АРХАНГЕЛЬСК) ЧАСОВНЯ



Е. НАЗАРОВ (СЕВАСТОПОЛЬ) «МЕГАПОЛИС»



Д. ЗЮБРИЦКИЙ (ОДЕССА) ЧЕРНОЕ МОРЕ

Объявляя тему данного конкурса, мы толковали ее более расширительно, нежели дубравы, равнины и водные пространства. Ждали сюжетов обобщенных, повествующих о масштабах Родины.

Но в почте были сплошь и рядом пейзажные мотивы. Что ж, и в этом есть свой резон. Нам представилась возможность посмотреть, а как далеко продвинулся пейзаж в любительской фотографии. Небольшая подвижка наблюдается.



В. ТАЛАШОВ (ВОЛОГОДСКАЯ ОБЛАСТЬ) УТРО В БЕЛОЗЕРСKE

Известный и неизвестный Лангман

Елеазар Михайлович Лангман остается пока одной из загадочных фигур в истории советской фотографии. В 1995 году исполняется 100 лет со дня его рождения. В начале 30-х годов вокруг его имени, так же как вокруг имен Родченко и Игнатовича, тоже входивших в фотографическое объединение «Октябрь», кипели страсти. Фотографии Лангмана были яркими и запоминающимися, а их автора обвиняли в излишней приверженности к формализму, левизне и умышленной «косине» кадра. В то же время почти неизвестны ранние фотографии этого мастера, слишком мало

ное расстояние при съемке фотоаппаратом «Лейка». На стандартном (50 мм) объективе «Эльмар» фокусировка начиналась с 1 метра. Ближе никак не получалось, так как рычажок на объективе упирался в стопорный винт. По свидетельству Бориса Игнатовича, «Ланя» (Лангман) был первым, кто придумал отвинтить ограничитель, чтобы выворачивать объектив еще на один оборот и снимать с расстояния в полметра. Некоторые при этом пользовались для фокусировки портновским метром, а Лангман, видимо, просто чувствовал пределы возможностей оптики по глубине резкости.

Е. ЛАНГМАН. 1932 г.
ФОТО А. РОДЧЕНКО



СБОРЩИЦА ХЛОПКА ИЗ ПАХТА-АРАЛА. 1935 г.

ЛЮБИМЕЦ. 1934 г.



достоверных биографических данных, архив — негативы, фотографии — по-видимому, утерян, так как последние годы жизни он не имел постоянного пристанища и кочевал из одной фотолаборатории в другую.

Лангман известен как изобретатель «вывинченного винтика», то есть нехитрого способа уменьшить предельное минималь-

Лангман известен и как автор нескольких столь же скандальных, как и родченковский «Пионер-трубач», фотографий. Среди них — «Гимнастика по радио». Кстати, до сих пор было неясно, как ориентировать этот снимок. Он действительно кажется запутанным. Лишь увидев авторский отпечаток в коллекции Алекса Лахмана, а не варианты репродукций из «Пролетарского

фото» 1931 года, где этот снимок печатался во всех возможных поворотах, стало ясно, где низ, а где верх, что, естественно, полностью меняет восприятие кадра. Физкультурники наклонились и касаются руками носков ног. Рядом на столе стоит репродуктор, который оказался выше их голов. Сориентировав снимок по положению пола, можно убедиться в логичности и



НА ВЕРБЛЮДАХ.
1935 г.

КОНЕЦ СТРАДЫ. 1932 г.

ЗАВТРАК.
1934 г.



ясности композиции. Можно представить себе точку зрения фотографа, которая расположена на уровне глаз стоящего человека.

На примере этого кадра понятна основная задача композиционной работы Лангмана. Он совмещал на одной линии — линии оптической оси объектива, линии своего зрения — элементы и предметы, находящиеся в разных пространственных планах, которые по его замыслу должны оказаться соседствующими в кадре. Из всех возможных точек обзора Лангман выбирает ту, при которой пространство как бы многократно сжимается, концентрируется, «упаковывается». Все свободное поле кадра заполнено формами и существенными смысловыми деталями.

В каталоге к выставке «Мастера советского фотоискусства» в 1935 году была опубликована биографическая справка — единственный источник сведений о Лангмане.

«Родился в 1895 году в Одессе. Учился в Одесском художественном училище, в Харьковском политехническом институте и консерватории (по классу скрипки). Играл в оркестрах и концертировал в агитбригадах. Был на бывш. Волго-Бугульминской ж. д. начальником военно-сварочных работ. Работал у архитектора А. Лангмана (дядя Е. Лангмана — А. Л.) — автора проектов стадиона «Динамо» и дома СТО. Занимался также плакатной работой».

Оказывается, Лангман был не только художественно одаренным человеком, с хорошим вкусом, он был профессионально подготовлен как художник, владел навыками черчения и рисования. В том же каталоге есть портрет Лангмана, скорее всего работы А. Штеренберга (который также

был членом «Октября»). Лангман снят сверху, сидящим за столом, а на столе — рулон чертежной бумаги и лекало. Перед нами как будто не фотограф, а, скорее, архитектор.

Весьма существенным именно для фотографии явилось и то, что Лангман был технически образованным человеком, инженером-строителем, чувствовал и понимал технику.

Как свидетельствует каталог, отсчет профессиональной фотографической карьеры Лангмана можно вести с начала 1920-х годов, хотя публикаций его ранних фотографий пока не обнаружено.

Известны немногие ранние, не журналистские, а скорее, экспериментальные снимки Лангмана 1928—1930 годов, по которым

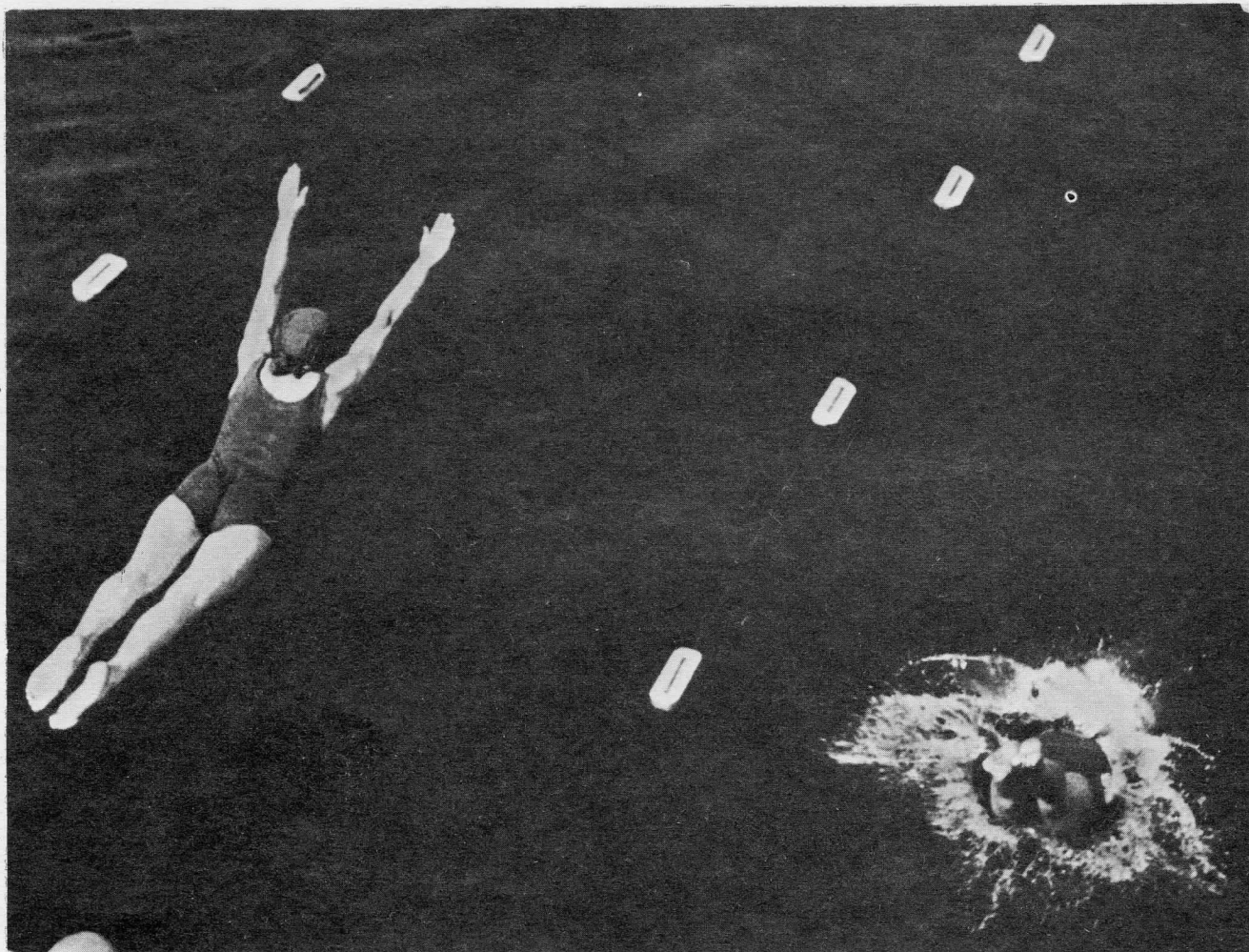
улетающим в небо. За два-три года до известных родченковских спортивных сюжетов Лангман начал показывать динамику и ракурс в спорте.

В 1929—1930 годах Лангман работал фото-репортером в составе «бригады Игнатовича», снимавшей для газеты «Вечерняя Москва». В это время сложился его творческий почерк, желание любой ценой преодолеть зрительные штампы фотографической композиции.

«Е. Лангман относится к искателям новой динамической формы в искусстве фотографии», — продолжает автор статьи, скорее всего это составитель каталога выставки «Мастеров» Лев Межеричер, — притом к числу наиболее крайних из них. Большое влияние на творческий рост Е. Лангмана

риментатор. По сравнению с ним Родченко — более классичен, Игнатович — более повествователен в репортаже, Владимир Грюнталь — более осторожен с ракурсами и наклонами. Ни у кого из них нет такого выразительного первого плана, который можно встретить только в фотографиях Лангмана. Но, несмотря на свободу, динамичность и раскрепощенность в кадре, характер Лангмана, по свидетельству М. Б. Маркова-Гринберга, был совершенно иным. Он был скромным, тихим, основательным и не всегда уверенным в себе человеком. На выставке «Мастеров» на стенде Лангмана демонстрировалось 13 фотографий: «Колхозное поле», «Уборочная», «Каток», «Асфальт», «Статор 25 000 киловатт», «Выпуск чугуна (на старом Краматорском

ФОТО ЕЛЕАЗАРА ЛАНГМАНА

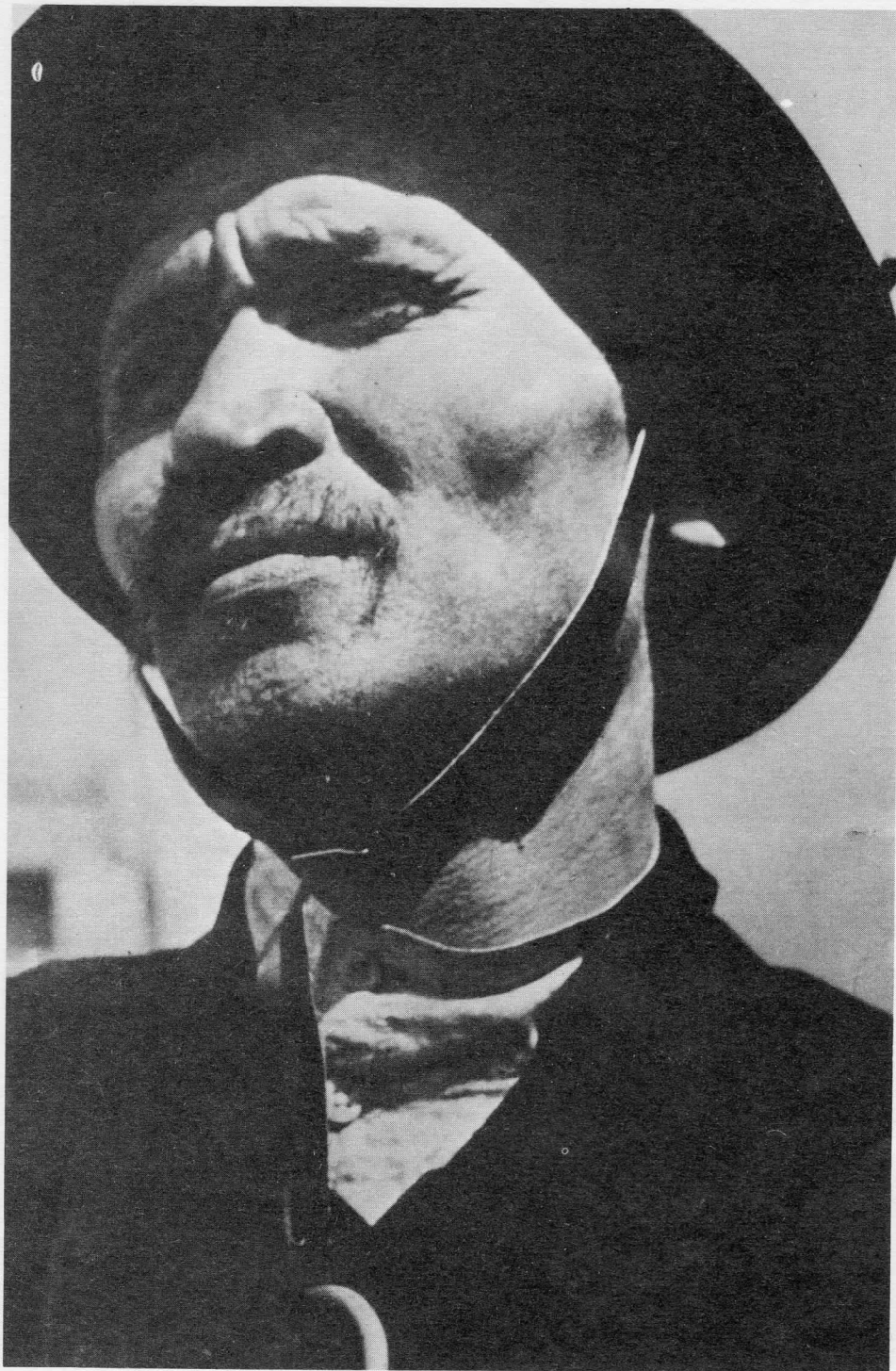


ПРЫЖОК В ВОДУ. 1929 г.

видно, как он естественно входил в ситуацию фотографических поисков 20-х годов. Снимок «Теннисист» имеет диагональное построение и показывает корт сверху, с судейской вышки. В снимке «Игрок в бильярд» плоскость пространства доведена до минимального предела и на линии, как бы прорывающей плоскость снимка, оказались шар, и кий, и напряженный взгляд игрока. Нерезкое изображение шара на первом плане занимает почти весь кадр. Снимок прыгающей в воду пловчихи и вовсе предугадывает ситуацию известного кадра Родченко 1934 года «Прыжок в воду», где сгруппировавшийся спортсмен остановлен в своем падении и кажется

оказала встреча и совместная работа с Б. Игнатовичем. Принадлежал к активу творческой группы «Октябрь». В своих работах исходит из формальных принципов А. Родченко, но выработал свой индивидуальный стиль. По собственному выражению, ищет «новой революционной формы» для передачи советской тематики. Характерна черта его композиционных трактовок — рационалистичность, резкая акцентировка определенных элементов кадра, отчетливая линейность построения, ракурсы, насыщенное заполнение рамок фотоснимка». Среди членов группы «Октябрь» Лангман — наиболее откровенный и смелый экспе-

заводе)», «Китайский артист», «Колхозник-татарин», «В калмыцких яслях», «Тов. Орджоникидзе на пуске Краматорского завода», «Мартеновский цех (Макеевский завод)», «Физкультура в школе им. Кагановича», «Электропейзаж Донбасса». Эти названия так же ярко характеризуют время, как и сами фотографии. В период активной деятельности «Октября» в 1930—31 годах, во время той самой скандальной выставки в Доме печати, после которой появились разгромные статьи о формализме «Октября» в «Пролетарском фото», в работах Лангмана преобладали литературные названия: «Старое и новое Симоновки» (район Симоновского монастыря в



ЧАБАН. 1934 г.

Москве), «Гимнастика по радио», «Хронометражистка в учебно-опытном зерносовхозе» или нечто загадочное: «Даешь «1040» (то есть 1040 машинно-тракторных станций). Такого же типа названия есть и у Игнатовича — известный снимок трамвайных контролеров на заводе «Динамо» назывался «Освобождаемся от иностранной зависимости».

Литературные подписи заведомо определяли политический или прогрессивный технический контекст восприятия фотографии. Наклоненный снимок верблюдов с телегами с зерном оказывался парой столь же наклоненного по диагонали, но в другую сторону снимка тракторного поезда,

доставляющего зерно на элеватор. Так в снимке Лангмана «Два вида транспорта» старое противопоставлено новому, технически более мощному. Однако «правильное» название не всегда спасало. В момент разгара критики «Октября» в журнале «Пролетарское фото» писалось: «...Мы беспощадно будем бороться с сегодняшними наметками творческого метода „Октябрь“, где форма подавляет содержание, где бессодержательность (фактически это — классово чуждое нам содержание) вуалируется бойкой текстовой».

«Против качества подписей спорить не приходится. Они хороши. Это некоторые из

тех лозунгов, с которыми пролетариат СССР идет к победному завершению пятилетки, не являются ли, однако, эти подписи только прикрытием идейного убожества фотографической продукции „Октября“?»

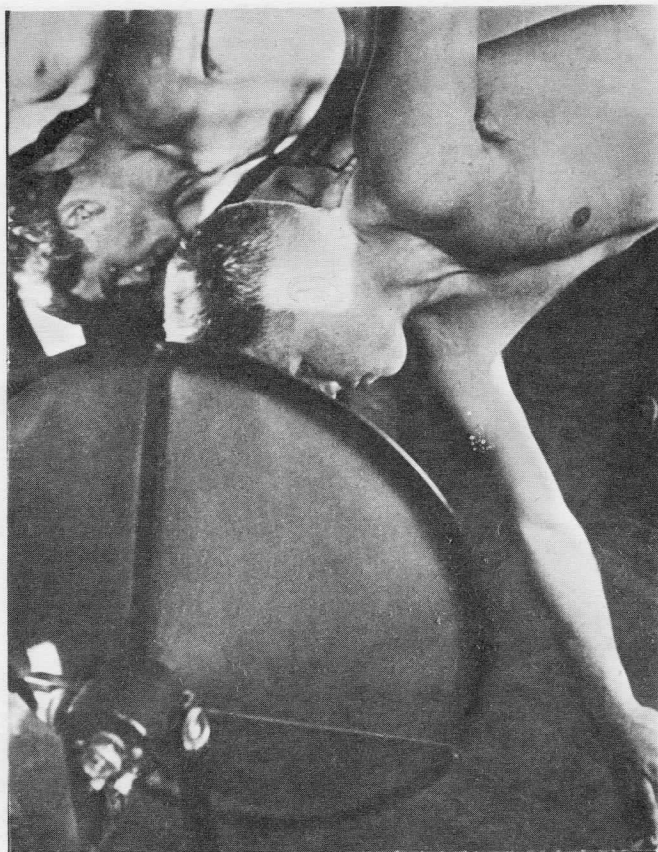
«Приходит Лангман в молодежную коммуны завода „Динамо“. Исключительная по глубине тема. В новых условиях выковывается новая молодежь. Надо показать ее так, чтобы основа, сущность переделки человеческого материала предстала наглядной и убедительной. Сразу такую тему не охватишь. Не раз и не два надо зайти в коммуны, много толковать с ребятами. Но глаз и затвор Лангмана действуют быстро. И в результате одна из волнующих проблем нашего строительства оказывается загороженной чайником — „Молодежная коммуна“. Текстовка не спасает, за нее не спрячешься». Автор этих строк, С. Фридлянд, принадлежал к противоположной группе — РОПФ (Российское объединение пролетарских фотографов).

Руководители от фотографии ждали появления каких-то сверхпрекрасных, оптимистических, романтических, агитирующих за социализм фотографических изображений. Но реальность жизни была такова, что фотограф-художник делал свой отбор из ее визуальных и пластических свойств, показывал то, что понимал и замечал. Может быть, именно в чайнике, который так не понравился критику в снимке «Молодежная коммуна», Лангман увидел символ общественного быта? Обычные, ничем не выделяющиеся помещения, что такого особенного происходит в коммуны, что показывает ее особенное воспитательное значение? Обычное общежитие, обычная жизнь. Необычно — это «Гимнастика по радио» (снимок также был сделан в молодежной коммуны завода «Динамо»). Серия фотографий такого типа в сопровождении живых и остроумных подписей могла бы обрести совсем иную окраску.

К счастью для Лангмана, несмотря на резкую критику в профессиональной прессе и распад «Октября», он продолжал сотрудничать с ВОКСом, где входил в жюри фотовыставок для заграницы, продолжал работать по заданию издательства «Изогиз». В 1932 году начались съемки Москвы для фотоальбома-папки «От Москвы купеческой — к Москве социалистической». Это было важно психологически — чувствовать себя не отверженным, а членом группы единомышленников, выполняющих конкретное, нужное, политически оправданное задание. Кроме Лангмана Москву снимали и Игнатович, и Савельев, и Казачинский, и Родченко.

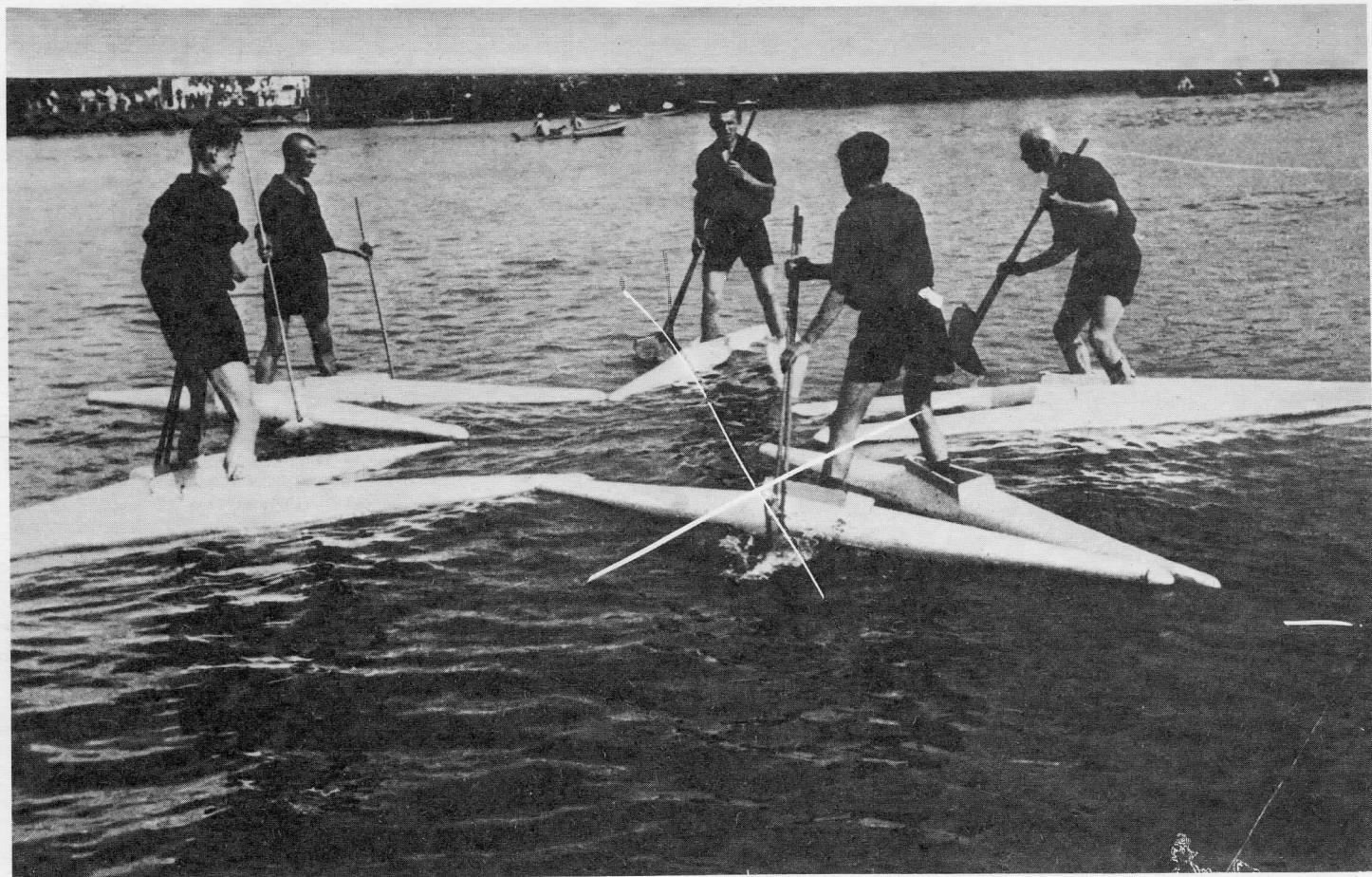
Все той же «Лейкой» Лангман снимает не только общие видовые кадры улиц и площадей. Он ловит моменты жизни, положительные и отрицательные, включая сцены, относящиеся как бы заведомо к прошлому: пьяниц на улицах, гадалок в сквере, беспризорных. Эти снимки в фотоальбом не попали, слишком настоящей и близкой была эта жизнь. К тому же фотографии оказались формально менее законченными и выразительными, чем архитектурные и технические сюжеты Лангмана.

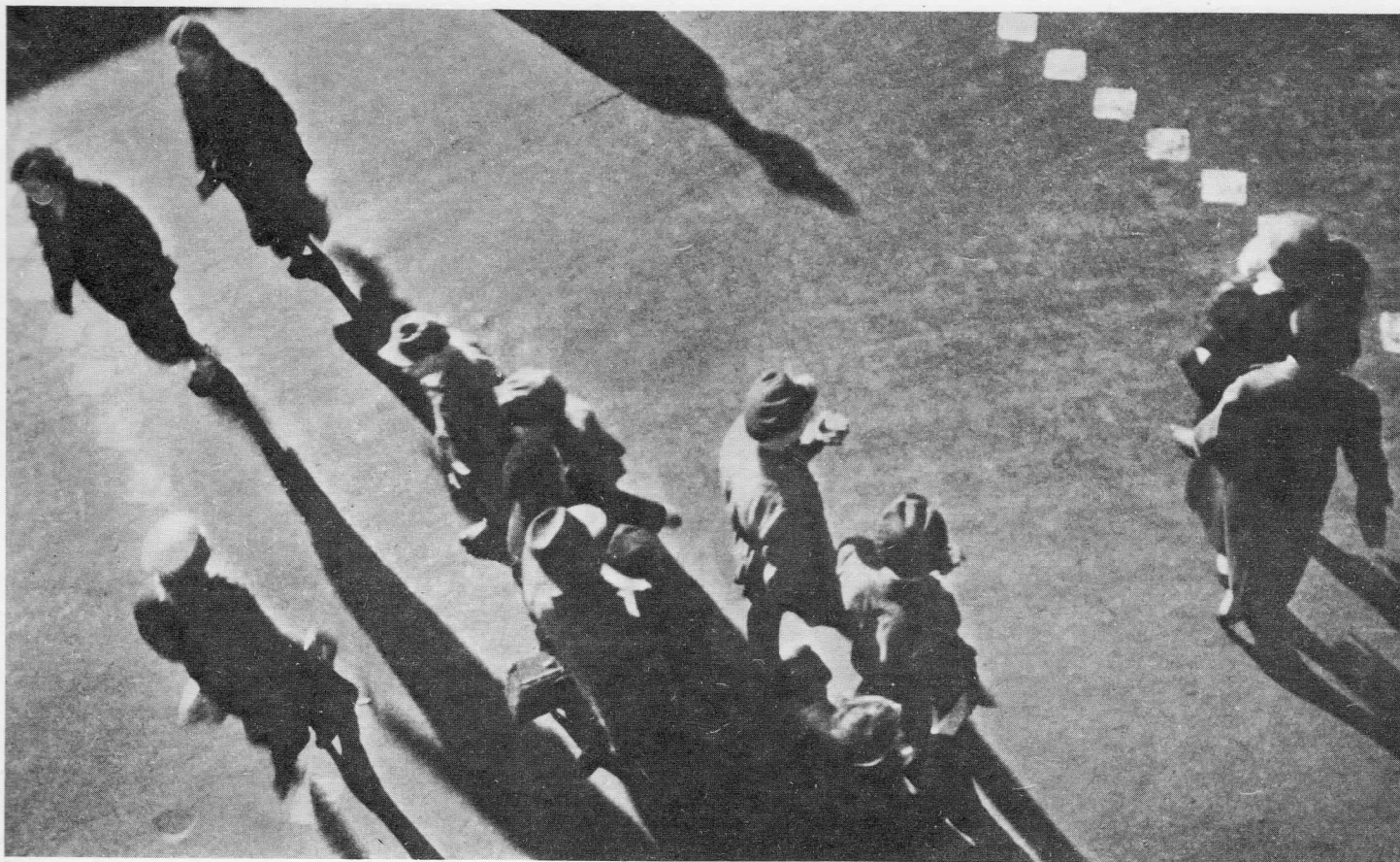
По заданию «Изогиза» Лангман снимал совхоз «Гигант», строительство новых заводов в Донбассе, московские заводы «Динамо» и «Электрозавод». Часть снимков была помещена в массивном фотоальбоме «Индустрия социализма», оформленном Эль Лисицким. Лангман завоевал себе право называться Мастером. Он участвовал в работе кратковременных курсов Союзфото, показывал молодым свои фотографии и разъяснял свои технические при-



ГИМНАСТИКА ПО РАДИО. 1931 г.

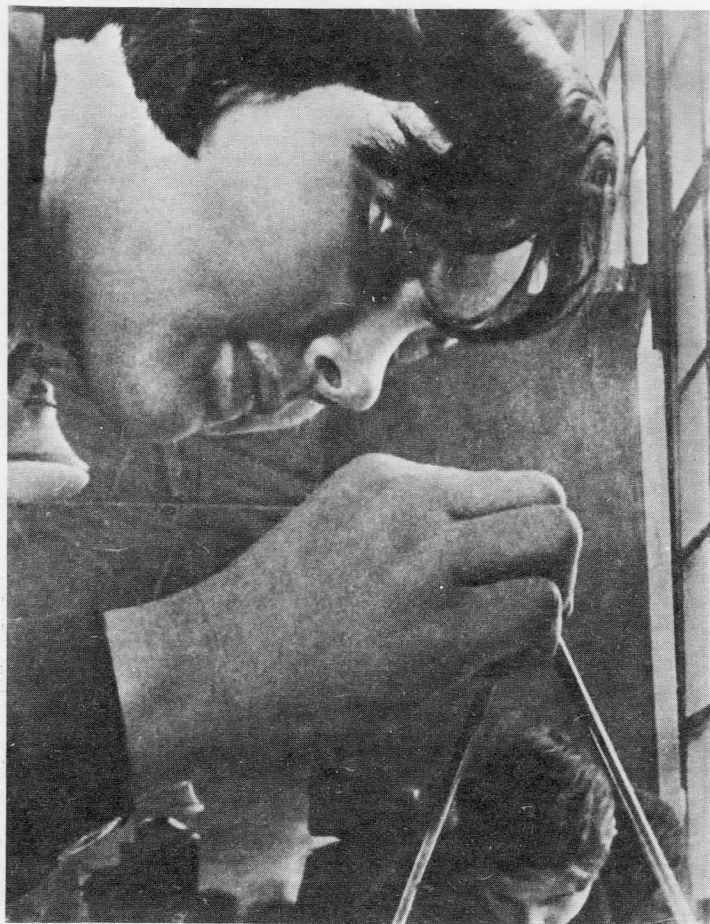
ВОДНЫЕ ЛЫЖИ. 1932 г.





ПЕРЕХОД ЧЕРЕЗ УЛИЦУ. 1931 г.

СТУДЕНКА. 1934 г.



СТАРОЕ И НОВОЕ СИМОНОВКИ. 1931 г.



емы. И потому не случайно он был приглашен для участия в выставке «Мастера советского фотоискусства».

13, 19 и 22 апреля 1935 года в разгар этой выставки в Доме кино состоялась творческая дискуссия. Тексты многих выступлений — С. Фридлянда, В. Гришанина, И. Сосфенова, А. Родченко, в том числе и Лангмана — были помещены в «Советском фото» (1936, № 5—6).

В выступлении под названием «Творческие поиски» Лангман рассказал, что начал сознательно работать в фотографии с 1929 года после встречи с Родченко и Игнатовичем. Чем привлекли его эти два автора? Он увидел пример отхода от штампов, оригинальность и яркость. «Впервые передо мной встал вопрос, что фотография — это искусство». «Что я начал делать? У меня в архиве нет родченковских „Шестеренок“ или других чисто фактурных снимков — во имя кадра, во имя формы. Раз это сделано, то мне это делать незачем. Лучше я не сделаю, а хуже мне делать неинтересно. Одно было для меня ясно, что на основе достигнутой мной отточенной формы можно и нужно делать настоящие реалистические вещи».

Лангман объясняет специфику построения многих своих кадров, в которых пространство как бы отсчитывается с нерезкого первого плана.

«В моих вещах есть передний план — без-объективный, он впереди кадра, он доминирует над всем. Таковы „Дождь“, „Земля“, „Стахановец Кузимбаев“. В этих работах на переднем плане ничего нет. Формально это трудный прием, и я считал, что этот прием можно и нужно применять к таким объектам, которые являются нефотогеничными. Земля никогда не была фотогеничной, и землю очень трудно снимать. И впервые я попытался дать землю во весь кадр. Мне необходимо было, чтобы это был социально осмысленный кадр, мне необходимо было показать, что земля обработана трактором, и я сосредоточился на показе этой земли. Мне кажется, что она снята убедительно, художественно. Первый вариант у меня был не совсем удачный: колхоз был очень косой. Другой вариант

удался мне больше. В снимке „Стахановец Кузимбаев“ на переднем плане ковер; несмотря на то, что половина кадра занята ковром, этот национальный фольклор придает праздничность этому кадру, и эти 1/2 кадра нисколько не мешают».

Лангман объяснил и происхождение «косины» в своих фотографиях, ставшей, по его выражению, притчей во языцех. По его словам, «косина» в его снимках стала «протестом против штампа, серятины в фотографии».

«Мне нужно было чем-то, — пишет Лангман, — раздражать зрителя, выбить его из серого стандарта. Так как у меня не было ничего другого, я применял эту косину, которая, впрочем, не была так безобразна, как у других. (Кого он имеет в виду?) Ведь реализм — это не тропинка, по которой можно пройти именно в данном направлении. Это огромный радиус, по которому вы можете прийти к одной точке бесчисленными путями. И «косина» может быть тоже одним из путей, которым можно прийти к реализму».

В середине 30-х годов, когда «косина» тоже стала штампом, Лангман пытался отказаться от «косины» и ракурса, но при этом сохранить композиционную выразительность снимка. В журнале «СССР на стройке», посвященном Казахстану, и в фотоальбоме «10 лет Узбекистана» впервые появились снятые Лангманом портреты. Точка зрения — чуть снизу, предельно крупный план, четкая проработка лиц. За счет монтажа и окончательной кадрировки фотографий Лангмана художники Родченко и Степанова, которые оформляли эти издания, выявили остроту выбранной Лангманом точки зрения, подчеркнули контраст крупного переднего и мельчайшего заднего планов.

Снимки Лангмана запоминаются благодаря своей внутренней насыщенности, рассчитанности. Они сделаны намеренно и такowymi запоминаются как единственно возможные и максимально информативные. Пользуясь своей маленькой «Лейкой», он концентрировал информацию, формы и пространство в кадре.

Александр ЛАВРЕНТЬЕВ

ФОТОТЕХНИКА

Фотобатик

Техника «холодный батик» — роспись изделий из натурального шелка и других тканей — завезена к нам с Востока. Она широко применяется при раскраске шалей, платков, а также различных текстильных панно для оформления интерьеров. Как технический прием батик с успехом может использоваться и в черно-белой фотографии.

Сегодня опять вошло в моду раскрашивание анилиновыми красителями, акварелью или фломастерами черно-белых фотографий. В 50-е годы прошлого столетия акварелью работали по бледному фотоотпечатку, и фотографии тех времен в авторской раскраске хранятся во многих музеях мира, в том числе и в Эрмитаже. Сложные отношения фотографии и живописи привели к взаимопроникновению приемов одного вида визуальной изобразительности в другой. На выставках живописи можно встретить раскраски фотопроекции, живопись под фотографию, прямую вклейку фотоизображения в краску и многое другое, а использование этих методов в репортерских фотосюжетах стало обычным делом. У фотохудожников технические приемы живописи встречаются значительно реже, разве иногда несколько мазков анилином да скупое частичное тонирование. Мне кажется, что художественная фотография могла бы многое позаимствовать из живописи, графики и особенно из декоративно-прикладного искусства.

Техника «холодный батик» основана на использовании резервирующего состава, который позволяет сохранить первоначальный цвет ткани или фотобумаги и держать краску в необходимых границах, не позволяя ей смешиваться с другой (если по замыслу это не задумано). Резервирующим составом может служить резиновый клей с добавлением бензина и масляной краски нужного цвета, который наносится специальной стеклянной трубочкой или кисточкой.

Новые технические средства расширяют возможности художественной выразительности в фотографии. Получили широкое распространение эффектные насадки («Ф», 1993, № 1—2). Вместе с объективом они создают новую оптическую реальность, или реальный абстракционизм. Теперь самый простой сюжет, дополненный декоративным элементом, может вызвать новое впечатление и иное отношение со стороны художников и зрителей. Это способно в корне изменить устаревшее мнение «об ущербности» фотографии по сравнению с остальными видами изобразительного искусства из-за возможности тиражирования отпечатков и «слайдовости» (полное копирование слайда). Последнее обычно подразумевает несгармонированность цветов в кадре,

Памяти Р. А. Крупнова

Скончался Рудольф Анатольевич Крупнов — один из тех, кто стоял у истоков российского фотолюбительства послевоенных лет. Он создал московский фотоклуб «Кадр», воспитавший многих известных теперь фотографов. Впоследствии возглавлял научно-методический центр по работе с фотолюбителями Министерства культуры РСФСР. Здесь проявились его незаурядные педагогические и организаторские способности, поистине неумная творческая энергия. Многие фотоклубы страны обязаны ему своим созданием и развитием.

Р. А. Крупнов — автор нескольких фотоизданий, многочисленных статей по фотолюбительской тематике.

Последние годы Р. А. Крупнов трудился в редакции нашего журнала. Светлая память о нем — подвижнике фотоискусства, человеке щедрой души и редкого обаяния навсегда останется в наших сердцах.

Редакция журнала «Фотография»

Борис Артамонов Система поиска журнальной информации

В заключительном номере каждого годового комплекта журнала есть содержание материалов за год — перечень, построенный по разделам-рубрикам в алфавитном порядке фамилий авторов и статей. Это обширный банк полезных сведений, необходимых для практической работы фотографа.

К сожалению, заголовки не всегда точно отражают содержание публикации. Бывает, что в одной статье дается сразу несколько полезных советов, рекомендаций. Поэтому разыскать нужную информацию по перечню статей довольно сложно.

Один из наших постоянных подписчиков, кандидат технических наук Б. Артамонов, более полувека занимаясь фотографией, создал программированный архив важной технической информации, опубликованной в нашем журнале. Банк информации занесен на перфокарты с краевой перфорацией, и поиск адреса любой справки за все годы издания журнала занимает всего 3—5 секунд.

Оценив по достоинству эту значительную работу, мы решили не только завести такой архив в редакции, но и считаем целесообразным рекомендовать его и нашим читателям. Архив будет полезен и для различных информационных фондов, студий, библиотек, клубов, мастерских по ремонту фото- и кинооборудования.

Те, кто заинтересуется этим архивом, могут заказать в редакции за плату информацию с готовой кодировкой за весь период издания журнала. После получения ее каждый сможет на перфо-

картах создать архив, произведя запись и закодировав ее по методике, изложенной в статье.

Организации, работающие с компьютерами, смогут заложить наш банк информации по простейшему коду в электронную память.

Предлагаю простейшую форму кодирования информации на стандартных картонных картах с краевой перфорацией. Хотя поиск информации ведется вручную, но по затраченному времени этот метод превосходит все разновидности каталожных шифров, применяемых в библиотеках.

Перфокарта — это прямоугольный листок плотной бумаги, строго выдержанных размеров (марка К-7), на котором по двум длинным краям или по всему периметру расположены в два ряда отверстия одного диаметра. Шестнадцать отверстий расположены в два ряда (две группы по восемь отверстий) посередине одной из длинных сторон, противоположной той, на которой находится «ключ ориентации» — это срезанный уголок карты, по которому ее ориентируют в селекторе, где хранится весь блок карт. Например, вся информация отдела техники журнала «Фотография» уложилась на 1500 карт. Число карт зависит от плотности записи на них информации. Карты заполняют на пишущей машинке. Вся информация разбита на два массива (блока) и размещена в двух селекторах. Чем тоньше блок, тем легче с ним работать. На рис. 1 даны размеры селектора на 600—700 карт. На карте записывают «адрес»: год издания, номер журнала, страницу и краткое содержание информа-

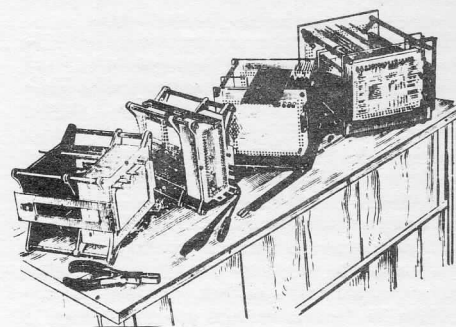


РИС. 2

ции из опубликованной статьи. Содержание банка-архива дано в конце статьи.

Селектор представляет собой ящик (рис. 2), собранный из трех стенок (передней, средней и задней), которые имеют перфорацию, соответствующую перфокартам. Передняя стенка селектора жестко скреплена с задней четырьмя металлическими круглыми стяжками (рис. 3) с помощью винтов М 5 по угловым ножкам стенок. Среднюю стенку до сборки вставляют между двумя первыми так, чтобы она могла свободно скользить по стяжкам-направляющим. Ее назначение — поджимать блок карточек к передней стенке при введении спиц.

По бокам и снизу селектор имеет две стенки и днище, удерживающие и формирующие блок. Все стенки изготавливают из любого достаточно жесткого и прочного листового материала (сталь, алюминиевые

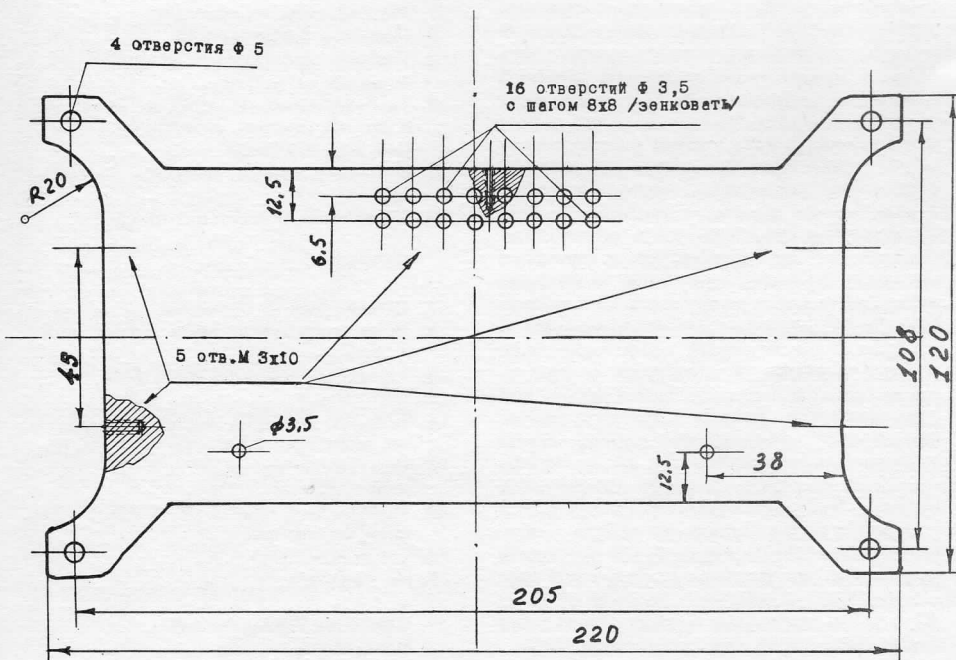


РИС. 1

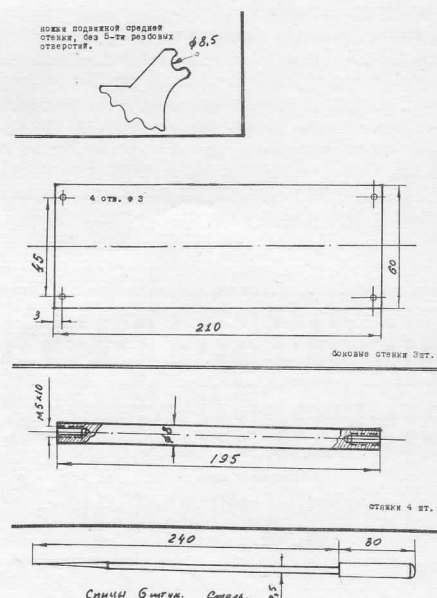


РИС. 3

сплавы, пластик). Для первых трех перфорированных стенок материал должен быть толщиной не менее 8—15 мм, чтобы обеспечить жесткость всей конструкции и достаточную длину отверстий для точного направления спицы-иглы. Спица должна проходить через все три стенки, выполняющие роль направляющих, и через весь блок карт точно через свое отверстие. Две боковые стенки и днище могут быть изготовлены из листа толщиной 1—3 мм.

Самая сложная операция при изготовлении селектора — сверление шестнадцати отверстий. Расстояние между центрами отверстий (шаг) должно быть выдержано с максимальной точностью, иначе отверстия не совпадут с отверстиями в перфокартах и тогда ввести шесть спиц одновременно будет невозможно.

Операцию сверления лучше выполнить на координатно-фрезерном станке, где передвигка головки станка со сверлом производится по нониусу. Но каким бы способом ни изготавливали эти отверстия, их следует сверлить одновременно в трех стенках, сжатых в единую пачку. Можно это сделать по трем технологическим отверстиям, через которые стенки стягивают болтами. Сразу же сверлят еще два отверстия по другой стороне стенок, которые предназначены для введения двух спиц, удерживающих весь блок карт в селекторе. В собранном блоке после изготовления отверстий производят вырезку стенок по периметру.

Перед сверлением следует предварительно разметить центры отверстий. Можно наклеить бумагу с чертежом разметки и отметить центры вначале тонким сверлом, а затем уже применять сверло диаметром 3,5 мм. С лицевой стороны все отверстия следует раззенковать для облегчения направления спиц.

Селектор в собранном виде представлен на рис. 2.

Кодирование. Одним из простейших ключей кодирования информации на картах подобного образца служит двухрядный ключ: 1, 2, 4, 7. Эти четыре цифры называются «основными». Цифры 3, 5, 6, 8, 9 и 0 называются «дополнительными» и образуются из пары основных: $3=1+2$, $5=1+4$, $6=2+4$, $8=1+7$, $9=2+7$, $0=4+7$.

Основные цифры кодируются на перфокарте просечкой с помощью специального компостера или просто ножницами одной глубокой лунки — с края карты до отверстия второго (дальнего) ряда. Дополнительные цифры кодируются двумя слагающими их основными цифрами, но только двумя мелкими лунками — до отверстия первого ряда. Итак, чтобы закодировать все десять цифр, достаточно всего четыре пары отверстий в двух рядах (рис. 4).

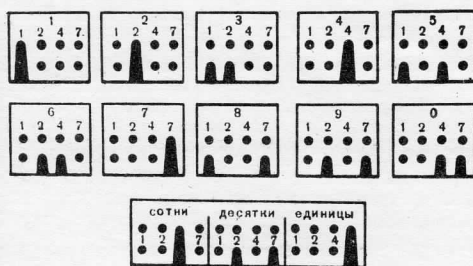


РИС. 4

В нашем случае весь банк информации, согласно содержанию, укладывается в двузначное число, поэтому достаточно четы-

рех пар отверстий для разряда десятков (левый ряд) и столько же для разряда единиц. На рис. 4 внизу показано кодирование трехзначного числа (497). Представлено три разряда — сотни, десятки и единицы, для чего задействовано 24 отверстия. Как уже отмечалось выше, нам достаточно 16 отверстий.

Работа с селектором. Селектор устанавливают на стол днищем вниз. В него укладывают блоком в любой последовательности закодированные карты. Блок должен лежать так, чтобы «ключ ориента-

Пр и м е р:

число «1» записывается — разряд десятков — «0», разряд

единиц «1».		Кодируется: «0»=4+7		— два мелких выреза — одна спица	! три
		«1»=1		— один глубокий вырез — две спицы	! спицы
Число «37»		«3»=1+2		— два мелких выреза — две спицы	! три
		«7»=7		— один глубокий вырез — одна спица	! спицы
Число «36»		«3»=1+2		— два мелких выреза — две спицы	! четыре
		«6»=2+4		— два мелких выреза — две спицы	! спицы
Число «14»		«1»=1		— один глубокий вырез — одна спица	! две
		«4»=4		— один глубокий вырез — одна спица	! спицы

После введения спиц в блок удаляют две спицы, удерживающие блок в подвешенном состоянии. Отодвинув среднюю стенку и распушив слегка руками всю массу карт, можно видеть, как выпадут искомые карты, на которых написаны адреса тех журналов, где была опубликована нужная информация.

После использования карты закладывают назад в блок, причем вставлять их можно в любое место в блоке и даже разрозненно.

Работа с картами без селектора. Вместо селектора можно склеить картонную коробку по размерам блока, куда укладывают карты кодирующими отверстиями вверх. Работать придется только кодирующими спицами, за которые нужно поднимать весь блок, чтобы выиспались искомые карты. Так как весь блок тяжел и спицы могут изогнуться, целесообразно работать с малыми блоками.

Работа с самодельными картами. Изготовить самодельные карты целесообразно, если читателя не интересует весь архив и нужно ориентироваться только в одном или нескольких разделах. Для изготовления перфорированных карт нужно взять обычные каталожные библиотечные карты или нарезать карты из плотной бумаги или испорченных фотоотпечатков. В этом случае применить двухрядную перфорацию не представляется возможным. Однорядную перфорацию можно сделать с помощью обычного дырокола, в котором перемещать карту надо строго на одинаковый шаг. Кодирование будет производиться по однорядному ключу, для чего надо будет пробить 19 отверстий в ряд — девять для разряда десятков и десять для разряда единиц. Так как дырокол проделывает отверстия большого размера, длина карты станет равной около 24 см. Чтобы укоротить карту до размера каталожной, можно разряд десятков пробивать на одной стороне, а разряд единиц на другой, противоположной. Поиск карты будет проходить двумя этапами. Вначале выпадут все карты, входящие в десяток, например от 31 до 39, а затем по разряду единиц уже из этого блока производят поиск нужной единицы.

Однорядный ключ. 18 отверстий располагают в один ряд, каждое отверстие соответствует цифре от 1 до 9. При использовании этого ключа достаточно иметь

«ци» (срезанный уголок) находился сверху справа. Средней стенкой блок поджимают к передней стенке. Затем две спицы вставляют в находящиеся наверху два одиночных отверстия и вводят их через весь массив блока и три стенки до упора ручек. Эти удерживающие спицы предотвращают выпадение блока из селектора после последующего поворота селектора днищем вверх.

Затем, согласно поисковому коду, вводят две, три или четыре кодирующие спицы.

всего две спицы (можно воспользоваться спицами для вязания).

Однорядный обратный ключ. Это самый простой способ поиска, хотя удлиняется этап кодирования. Просечки делают во всех «ненужных» отверстиях и оставляют невырезанными те отверстия, которые несут информацию. С помощью спиц извлекают из неподвижного блока искомые карты, в то время как все остальные карты, благодаря просечкам, выскользнут и останутся в коробке.

Содержание рубрик по разделу техники

Фотография Аппаратура

1. Фотокамеры, их описания
2. Разное о фотокамерах
3. Ремонт, юстировка, усовершенствование
4. Принадлежности: кофры, штативы и др., их ремонт, усовершенствование, изготовление
5. Выставки фирм, ярмарки аппаратуры
6. Источники питания фотокамер

Оптика

7. Объективы, их описания
8. Разное об объективах, юстировка и др.
9. Телескопы, теленасадки
10. Фоторужья
11. Бленды, насадки, переходные кольца, адаптеры, байонеты
12. Светофильтры для ч/б фотографии
13. Импульсные лампы, ведущее число, синхронизаторы
14. Экспониметрия
- 15, 16. Резерв

Светочувствительные материалы

17. Общие вопросы, теория
18. Негативные материалы
19. Резерв

Съемка

20. Общие теоретические вопросы
21. Освещение
22. Портрет
23. Пейзаж
24. Панорама
25. Натюрморт
26. Стереодография, фотокамеры, проекторы, стереоскопы
27. Подводная съемка, боксы, осветители, методика
28. Специальные виды фотографии
29. Макросъемка, микросъемка
30. Слайды, диафильмы, (изготовление, процессы, приборы)
31. Диапроекторы
32. Репродуцирование

Лаборатория

33. Размещение лаборатории, оборудование
34. Освещение, защитные фильтры
35. Механизация в лаборатории, принтеры
36. Приборы времени
37. Проявочные бачки, машины
- 38, 39. Резерв

Химико-фотографическая обработка

40. Технология обработки
41. Реактивы
42. Технология приготовления растворов
43. Проявители (рецептура)
44. Фиксирование
45. Смачиватели и сушка
46. Усиление
47. Ослабление
48. Хранение негативов
49. Процесс обращения черно-белых фотоматериалов
50. Промывка

Позитивный процесс

51. Увеличители
52. Процессоры, автоматы
53. Фотобумаги и их характеристики
54. Как получить хороший отпечаток
55. Практика печати
56. Выдержка
57. Проявление
58. Тонирование
59. Промывка и сушка
60. Ретушь
61. Глянцевание
62. Фотовыставки, фотомонтажи
63. Особая позитивная техника
- 64, 65. Резерв

Цветная фотография

66. Цветная пленка (теория цветовоспроизведения)
67. Общие вопросы
68. Негативный процесс, негативная пленка
69. Позитивный процесс, фотобумага
70. Цветной процесс с обращением, пленка и ее характеристика
71. Обращаемая фотобумага
72. Резерв

Полезные советы и др.

73. Советы, рекомендации
74. Программы фотокружков, фотоклубов

75. Фотожурналисты, редкие портреты исторических личностей, уникальные снимки

Кино

Аппаратура

76. Кинокамеры
77. Усовершенствование кинокамер
78. Экспониметрические устройства
79. Ремонт и настройка кинокамер
80. Насадки, турели, трансфокаторы
81. Разрезка пленки
- 82, 83. Резерв

Светочувствительные материалы

84. Кинопленка
85. Резерв

Съемка

86. Сценарий, съемка кинофильма
87. Специальные виды съемки
88. Резерв

Химическая обработка

89. Обработка черно-белой обрабатываемой пленки
90. Обработка цветной обрабатываемой пленки
91. Проявочные устройства
92. Сушка пленки
93. Резерв
94. Монтаж кинофильма
95. Печать фильмокопии
96. Проекция, проекторы, киноэкраны
97. Озвучивание кинофильма
- 98, 99, 100. Резерв

ФОТОТЕХНИКА

Годы выпуска зарубежных камер

СТРАНИЧКА ПРОФЕССИОНАЛА

В производстве камер крупных зарубежных фирм существуют некоторые общие закономерности. Обычно одновременно выпускаются несколько моделей разной степени сложности, рассчитанных на разных фотографов. Серия включает одну, редко две камеры высокого профессионального класса, три-четыре модели для подготовленных любителей и три-четыре камеры для массового потребителя, который лишь нажимает спусковую кнопку, а все остальное предоставляет работам системы фотосервиса.

Первая группа камер для профессионалов обычно несколько консервативна как по заложенным в нее техническим решениям, так и по эргономическим характеристикам, по внешнему виду. Ее главное отличие — высокий ресурс работы (сотни тысяч срабатываний) без потери номинальных пока-

зателей (например, точности отработки выдержек затвора) и повышенная надежность в сложных условиях эксплуатации. Во второй группе из соображений конкурентоспособности выпускаются модели с самыми рекламными достижениями в конструкции, которые для серьезных фотографов не слишком нужны (три-четыре программы экспозиционной автоматики или возможность сдвига программ по любому параметру до их крайних значений («шифт»). Ресурс таких моделей редко превышает 10—20 тысяч срабатываний, а сами камеры (с середины 80-х годов особенно) обычно не рассчитаны на сложный ремонт. Третья группа фотокамер — практически полностью автоматизированные или предельно простые модели, получившие название «мыльниц» по их внешнему сходству с этим нехитрым изделием.

Публикуем данные о времени выпуска (с 1958 по 1990 год) некоторых наиболее известных зеркальных камер ведущих зарубежных фирм.

«Минолта» SR-1 1959—67; SR-1S 1967—73; SR7 1960—67; SR-T 101 1966—76; SR-M 1970—71; SR 505 1973—76;

X-1 1973—78; XE 1974—79; XEP 1976—78; XGE 1977—79; XGS 1979—84; XD 1977—86; XD-S 1979—85; X 700 1981—90; X70 1982—84; X600 1983—84; X500 1983—85; L 7000 1985—88; L 7700i 1988—90; L 9000 1985—90; L 5000 1986—89; L 5700i 1989—90; L 3700i 1988—90.

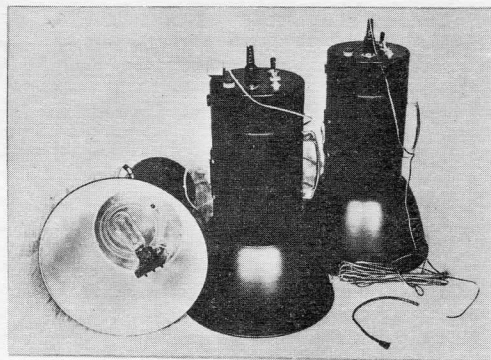
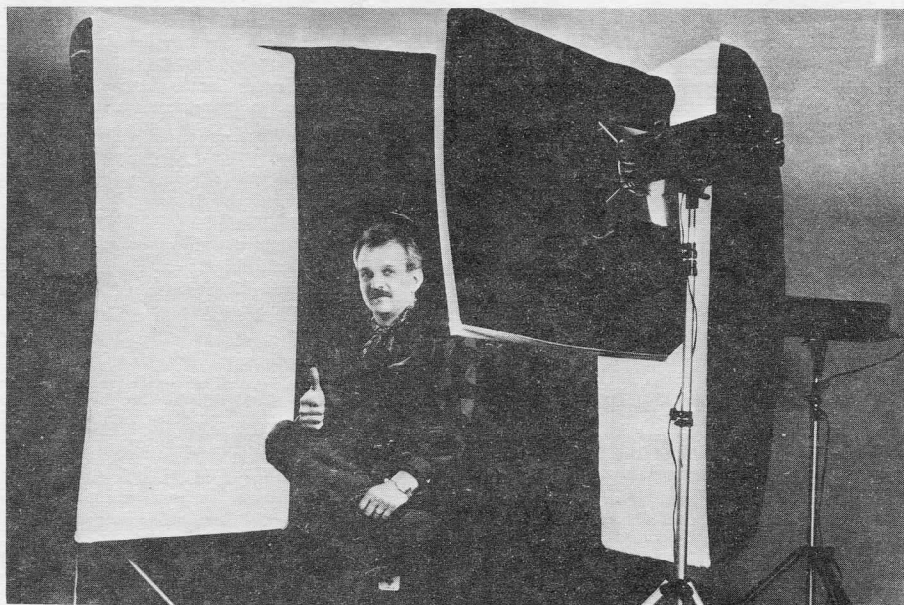
«Кэнон» R 2000, RP 1958—62; RM 1962—64; FX, FP 1964—66; FT 1966—71; FTb 1971—73; FTbN 1973—77; EXEE 1969—72; EX 1972—76; AE-1 1976—81; AE-1 Program 1981—86; A-1 1978—86; AV-1 1979—82; AL-1 1982—84; F-1 1971—81; FIN 1981—90;

TSO 1983—90; TTO 1984—87; T80 1985—88; T90 1986—90; EOS 620, 650 1987—89; EOS 630 1988—89; EOS-1 1988—90; EOS 750 1988—89; EOS 700 1989—90; EOS 850 1988—90;

«Никон» 35 1960—64; Aukomat (FTN) 1967—75; EL 1972—78; FE 1978—83; FE2 1983—87; FM 1977—82; FM2 1982—90; F 2 1971—80; F3 1980—90; F3AF 1983—88; EM 1978—85; FG 1982—86; FA 1983—88; F 4 1988—90; F301 1985—90; F 501 1986—89; F 401 1986—89; F 401X 1987—89; F 401S 1989—90; F 801 1988—90;

«Олимпус» FT 1963—71; FV 1967—70; FTL 1971—72; M1 1972—73; OM-1 1973—79; OM-1N 1979—90; OM-1MD 1974—78; OM-2 1975—79; OM-2N 1979—87; OM-2SP 1984—88; OM-3 1984—88; OM-4 1983—88; OM-4Ti 1986—90; OM-10 1979—88; OM-20/30 1982—87; OM 40 1985—88; OM 101 1988—90; JZM-400 1989—90

НОВИНКИ ОСВЕТИТЕЛЬНОЙ АППАРАТУРЫ ДЛЯ ПРОФЕССИОНАЛОВ



АО «МАРКО» предлагает вам широкий спектр фотографического осветительного оборудования.

С начала этого года специалистами фирмы «МАРКО» освоен серийный выпуск осветительных приборов серии F-504 (600 Дж) взамен выпускавшейся ранее серии F-502.

Благодаря использованию ряда новшеств, значительно повысилась надежность приборов, уменьшены габариты и масса, улучшены эксплуатационные характеристики, до минимума (0,2 с) сокращено время зарядки импульсной лампы. Принципиально новое конструктивное решение — возможность отсоединения осветительной головки от корпуса прибора — позволит фотографу соединять осветительные головки нескольких приборов для получения импульса максимальной мощности.

По рекомендациям заказчиков введена дискретная регулировка энергии импульсной лампы (1; 0,75; 0,5; 0,25), синхронизированная со светом лампы-пилота. Предусмотрена возможность работы от «Х»-контакта фотокамеры, а также от встроенного светосинхронизатора.

Набор осветительной мини-студии с принадлежностями (квадрофлексы, зонты, отражатели, тубусы, шторки) комплектуется по желанию заказчика.

Стандартный комплект с тремя импульсными осветителями по 600 Дж и набором насадок весит всего 18 кг.

Ассортимент выпускаемой фирмой «МАРКО» фотопродукции постоянно расширяется. Разработаны новые виды штативов, квадрофлексов (размером 1400×700 мм и более), а также сотовых фильтров различных типоразмеров. Фирмой освоены принципиально новые квадрофлексы зонтичного типа. В ближайшее время начнется выпуск цифровых флешметров.

Большое внимание фирма уделяет развитию рекламного и интерьерного освещения. Прожекторы для подсветки наружных рекламных щитов (3×4 м), галогенные фонари-подсветки для витрин, стеллажей, прилавков выставочных и торговых залов — все это вы можете приобрести у нас.

Фирма постоянно ищет новые формы

работы со своими клиентами. В октябре 1994 г. в Москве АО «МАРКО» проводит фотографический семинар:

«МАРКО-мастер-класс». Семинар проводят ведущие специалисты АО «МАРКО», представители журнала «Фотография», фотографы экстракласса России и США и представители инофирм — производителей фототехники. Семинар приурочен к открытию международной выставки «Реклама-94» (24—27 октября 1994 г.).

На семинаре можно будет ознакомиться с новинками осветительной аппаратуры отечественного и импортного производства, фотоматериалами, лабораторным оборудованием. Будут проводиться практические съемки фотомоделей с различными вариантами установки света. В ближайшее время начнет свою работу информационный центр «МАРКО-фотоинфо», где будет создан банк данных коммерческой информации по обмену, купле, продаже различных видов фототехники импортного производства.

Мы работаем: ● с организациями, ● с частными лицами.

Пожелания и предложения по работе информационного центра, а также заявки на участие в семинаре принимаются по адресу: 117342, Москва, а/я 20, АО «МАРКО». Контактный телефон/факс: (095) 338-97-33.



Canon

Фотоаппаратура и оргтехника
Розничная продажа
Консультации

КОНВЕРС

Фирма "Конверс"
Россия, Москва, Лялин пер. 21/2, 18
Тел/факс: 917-0635, 917-9164



● Меняю

Новый зеркальный фотоаппарат «Зенит-АМ-2» на дальноммерный «Фуджика-GS 645»; новый объектив «МС Зенитар-М» 1,9/50 на «МС Зенитар-К» 1,9/50 (возможна покупка).

150006, Ярославль, просп. Фрунзе, 57, кв. 85. Якунчиков И. Б.

«Горизонт», «Ленинград» в отличном состоянии на оптику к «Минольте X-300», виндер WD-1, вспышку «Auto-360 PX» или «зеркалку» «Никон-ЕМ». Возможны другие варианты.

603022, Нижний Новгород, а/я 109. Овсянников А. М.

Фотоувеличитель «Азов» на «Беларусь-912»; фотоувеличитель «Ленинград» на камеру «ФКД» 18×24; фотовспышку «Луч-М1» на «Электронику-ФЗ 30А» и блок питания «Электроника БП-ФЗ».

332318, Запорожская обл., Мелитополь, ул. 4-я Продольная, 38, кв. 20. Рожечкин С. Ю.

Новый цветоанализатор «Цветан» на «Зенит-АПк», «Киев-19», «Киев-88 TTL», «Горизонт», «Лейку» (довоенную), «Спорт», «Нарцисс», «Минокс», «Зенит-122», японскую оптику.

352711, Майкоп, ул. Пионерская, 381, кв. 16. Фомин В. В.

«Олимпус-ОМ-1» 1,8/50 и 2,8/135; «Киев-17», «Киев-19»; «Зенит-ЕТ», «Зенит-11», «Зенит-TTL»; «Юпитер-21М» на «Киев-88» или «Киев-90» со сменной оптикой; «Горизонт», «Искру-2». Возможна продажа.

309286, Белгородская обл., Шебекинский р-н, с. В.-Березово, ул. Средняя, 5. Набранный И. И.

«Зенит-12 СД» и «ЛОМО-компакт А» на «Эликон» (новый) и «Киев-30». Пробная съемка обязательна.

446350, Жигулевск, ул. Ткачева, 18, кв. 15. Лысенко С. И.

● Продаю

Универсальный проявочный киобачок «УПБ-1А».

332318, Мелитополь, ул. 4-я Продольная, 38, кв. 20. Рожечкин С. Ю.

«Зенит-19», вспышку «ФИЛ-46», «Ленинград-7», «Зенит-12 СД» в хорошем состоянии. (Возможен обмен на «Киев-19» и оптику к нему, а также на «Мир-24М», МС АПО «Телезенитар-М».)

603022, Нижний Новгород, а/я 109. Овсянников А. М.

Только целиком полный комплект журналов «Ревю-фотография» (ЧССР) за 1960—1990 гг. в отличном состоянии в переплете по годам. Стоимость — 30 000 рублей. Доставка покупателя.

249020, Обнинск, ул. Курчатова, 19/68. Будигин Б. Н.

Камеры «Супер-Иконта» 582/16, «Силли-рекорд» 6×6, «Фотокор» с набором кассет, «Горизонт», «Киев» первых выпусков, фотоувеличитель импортного производства с размером рамки 130×180 мм (для профессионалов), фотовспышки «ФИЛ-102» (комплект 2 шт.), «Луч-70» (комплект 2 шт.), реле времени «Контраст».

454065, Челябинск, ул. Кирова, 3, кв. 2. Ерошкин Ю. П.

Профессиональный киноаппарат «Конвас» (КСР-1м) 35 мм 1967 г. выпуска. Новый, в комплекте, с электро- и ручным приводом, без аккумуляторов.

249020, Обнинск, ул. Победы, 3, кв. 5. Головкин Р. Г.

Кинокамеру «Кварц-1×8 S-2», проектор «Русь», монтажный стол «Купава-8С». Все в хорошем состоянии, возможен обмен.

446350, Жигулевск, ул. Ткачева, 18, кв. 15. Лысенко С. И.

«Киев-19», объектив МС «Гелиос-81Н» 2/50; «Зенит-С»; кожаные чехлы; «Зенит-12СД»; объектив МС «Гелиос-44М-4» с чехлом; объектив МС «Индустар-61 Л/3» 2,8/50; удлинительные кольца к «Зениту» с толкателем (2 комплекта); треножник для съемки; ручной держатель «Компакт-2»; глянцева-тель; светофильтры.

Тел.: 210-758 (Хабаровск).

● Покупаю

Фотоаппарат «Киев-18» с объективом МС «Волна-4Н» или «Киев-20» с объективом МС «Волна-4Н»; объектив МС «Волна-8Н» с адаптером Н/М42×1; объектив МС «Янтарь-14Н».

346200, Ростовская обл., с. Кашары, ул. Байдака, 39. Савин Н. М.

Объектив «Гранит-11Н» с резьбовым адаптером М42×1 в рабочем состоянии.

186804, Карелия, Питкярантский р-н, пос. Ляскеля, ул. Строительная, 26, кв. 5. Киселев И. Л.

Фотоувеличитель для черно-белой печати любой марки.

423330, Татарстан, Муслумовский р-н, с. Муслумово, ул. Кооперативная, 162, кв. 6. Каюмов Р. Р.

По предварительной договоренности предлагаем отдельные номера журналов «Советское фото» за 70-е и 80-е годы. Присылайте оплаченный конверт для ответа.

101878, Москва, Малая Лубянка, 16, редакция журнала «Фотография», отдел писем.

«Зенит-АМ» — предельные возможности

Речь пойдет об обычном серийном образце «Зенита-АМ» с объективом «МС Гелиос-44К». Единственное изменение в конструкции камеры — вставка с конической резьбой, которая увеличила высоту спусковой кнопки на 5 мм, что сделало съемку значительно удобнее и позволило избежать «шевеленки».

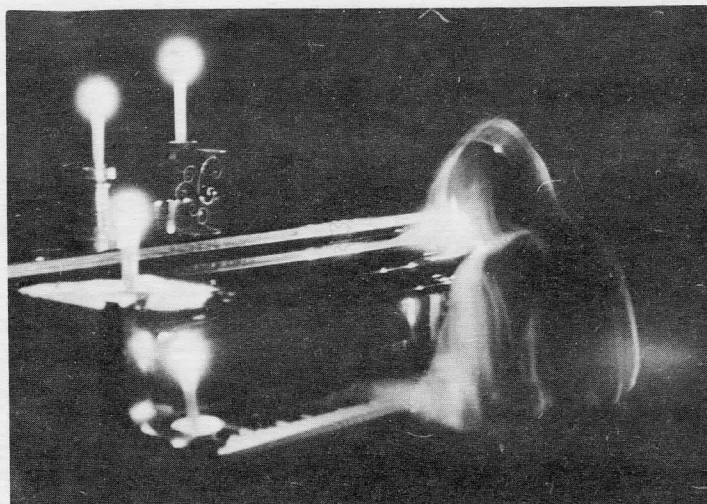
Наиболее отчетливо возможности фотоаппарата удалось выявить при съемке «на пределе возможного», в неблагоприятных экспонетрических и климатических условиях.



ОХОТНИЦА

Снимок «Охотница» сделан штатным объективом с близкого расстояния на пленке КН-2 (45 ед. ГОСТа с выдержкой 1/15 с) при полностью открытой диафрагме. Свет от лампы накаливания 40 Вт. Несмотря на отсутствие диафрагмирования и относительно длительную выдержку, мягкость работы затвора и высокое качество оптики обеспечили проработку всех градаций яркости и мелких деталей изображения.

РОНДО ПРИ СВЕЧАХ

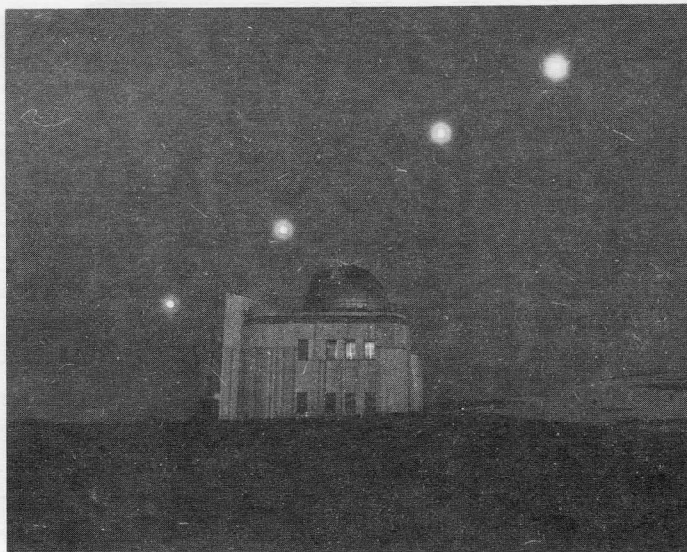


Следует отметить безупречную точность работы экспонетрического устройства. Его технические возможности выходят далеко за пределы характеристик, указанных в паспорте камеры. Это наглядно демонстрирует снимок «Рондо при свечах», сделанный с выдержкой 4 с при диафрагме 5,6 на пленке А2Ш 500 ед. Источник света — пять свечек, расположенных вокруг рояля. Но и в этом случае экспозиционная автоматика сработала вполне уверенно. Съемка велась с рук без упора. Разумеется, пианистка играла, что создало определенную динамику сюжета. Достаточно взглянуть на подсвечник, чтобы убедиться в том, что смещение камеры в течение довольно длительного времени не было значительным, что говорит о высоких механических характеристиках затвора.

Фотоэтюд «Быстрина» выполнен с выдержкой менее 1/1000 с (о чем свидетельствовал горящий красный светодиод в поле зрения видеоискателя) при диафрагме 5,6 на пленке «Фото-125» при температуре воздуха — 10°C без применения выносного источника питания. Объектив «Пентакон» 2,8/29 мм использовался в режиме действующей диафрагмы. Применение нештатного объектива и «нештатная» длительность выдержки не вызвали сколько-нибудь значительных ошибок в работе автоматики. Применять объективы от старых моделей «Зенита» и «Практики» помогает адаптер «К/А».

При столь же низкой температуре сделана фотография «Путь луны». Камера с объективом «Мир-20М» (с закрытой

1 с. Рост яркости луны происходил за счет ее подъема и увеличения прозрачности атмосферы.



ПУТЬ ЛУНЫ

крышкой при диафрагме 5,6) была установлена на штатив, затвор был открыт. Сожалее о досадной недоработке, нетрадиционной для всех «Зенитов» — отсутствии фиксации кнопки для длительной выдержки, пришлось применить зафиксированный липкой лентой спусковой тросик. Съемка началась в режимное время через 30 мин после захода солнца. Крышка объектива была открыта на 4 с, а затем через каждый час — на

Подводя итог, можно сказать, что «Зенит-АМ» действительно надежная камера, пригодная для съемок в любых условиях. Важно, чтобы завод-изготовитель обеспечил стабильность характеристик во всех экземплярах и, конечно, комплектацию камеры необходимыми принадлежностями.

В. РОМАНЕНКО

Фото автора

БЫСТРИНА



Практика репродуцирования: контрольные шкалы

Современный фоторепродукционный процесс предполагает программирование, поэтому его реализация может осуществляться с заложенной при расчете точностью. Контрольные и оценочные операции нужны на каждой стадии репродуцирования и обработки. Естественно, что необходимо нормализовать и контролировать режимы — временные, температурные, фотометрические, динамические, так как все они влияют на конечный результат. Но контроль отдельных режимных факторов является обычно недостаточным. Необходим также итоговый контроль по конечному результату, осуществляемый непосредственно по изображению сюжета. Он не всегда возможен и чаще субъективен. Поэтому в профессиональной практике применяются специально разработанные и серийно изготавливаемые с высокой точностью контрольные шкалы и тест-объекты.

Вид шкал и тест-объектов определяется необходимостью контролировать наиболее существенные для данной стадии процесса параметры. Например, градационная характеристика — это света, тени, полутени, передача цвета — цвета радуги.

Для контроля фотопроцессов и материалов серийно выпускаются следующие тест-объекты и шкалы:

— тест-объект для музейной, студийной и репродукционной фотосъемки непрозрачных двумерных оригиналов «ТОН»;

— прозрачная полутоновая ступенчатая шкала ПШ-1 для оценки градационных характеристик фотопроцесса;

— прозрачная полутоновая ступенчатая нейтрально-серая шкала ПШ-2 для контроля репродуцирования цветных слайдов;

— прозрачная полутоновая ступенчатая нейтрально-серая шкала ПШ-3 для просмотровых устройств.

Структура, размеры и условия применения контрольных шкал приведены в таблицах.

Применение шкал и тест-объектов очень эффективно, позволяет повысить качество при уменьшении затрат, способствует стандартизации процесса съемки и репродуцирования и создает базу для перехода от метода проб и ошибок к обоснованным методам и осознанным приемам в фотоискусстве.

Шкалы ранее изготавливались Опытным производством института полиграфии и продавались в крупных фотомагазинах.

Существуют зарубежные аналоги, но их купить труднее. Фотографу по силам изготовить ряд шкал и тест-объектов самостоятельно.

Чтобы сделать шкалу-аналог НШ, необходимо использовать нормальную или контрастную фотобумагу, дающую нейтрально-серые тона. Для этой цели не годятся фотобумаги с «тонируемым» изображением, например «Бромпортрет». Проявление нужно проводить в разбавленных метол-гидрохиновых проявителях. Чем больше разбавление, тем больше время экспонирования и проявления, но при настойчивости можно добиться хороших результатов — большого количества полей, не сливающихся по тону, но не очень сильно отличающихся между собой по оптической плотности.

Методика изготовления шкалы напоминает ступенчатую пробу при печати и сводится к следующему: необходимо выровнять освещенность от лампы фотоувеличителя в плоскости бумаги при полностью открытой диафрагме и потом на один-два деления прикрыть диафрагму. При отключенной лампе устанавливают лист фотобумаги и перекрывают его черной бумагой, оставляя открытой только узкую

полоску по краю короткой стороны. Экспонируют с той минимальной выдержкой, которая при конкретно разбавленном проявителе и проявлении в течение 12—15 мин дает после фотохимической обработки заметную разницу между засвеченным и незасвеченным участками фотобумаги. Это время определяют опытным путем на небольших полосках фотобумаги.

После первого экспонирования с минимальной выдержкой перемещают черную бумагу таким образом, чтобы открытая полоска фотобумаги удваивалась по ширине. Проводят второе экспонирование с этим же временем, снова сдвигают черную бумагу и ширина открытой полоски увеличивается в три раза.

Смещение и экспонирование прекращают, когда прикрытой остается только последняя узкая полоска фотобумаги. Проявление проводят с принятым временем проявления. После полной обработки, включая промывку при белом свете, проводят анализ полученной шкалы. Какие варианты возможны?

1. Соседние поля шкалы сильно отличаются между собой по черноте. Причины могут быть следующие: очень контрастная фотобумага; малое разбавление проявителя; экспозиция большая по времени или по освещенности. Следует уменьшить свет, чтобы выдержка составляла несколько секунд, разбавить проявитель и, в крайнем случае, поменять фотобумагу на менее контрастную.

2. Соседние поля слабо отличаются между собой по черноте, а в начале и (или) в конце шкалы сливаются. Причины: слишком мала минимальная экспозиция или слишком сильно разбавлен проявитель. Следует увеличить освещенность или время экспонирования. Не спешите менять проявитель.

3. Поля между собой неодинаковы по ширине или границы между ними непараллельны. Эти технические трудности легко устранимы. Необходимо аккуратность и более строгий расчет сдвига черной заслонки.

Шкала может быть изготовлена на одном листе фотобумаги или сделана составной. Например, первое поле — это офтисированная фотобумага без экспонирования, последнее — из фотобумаги, засвеченной

Таблица 1

Плотность полей Д и допустимые отклонения дД	Геометрические параметры	Рекомендации по применению
Шкала НШ Д* = 0,10; 0,20; 0,30; 0,40; 0,55; 0,70; 0,90; 1,10; 1,30; 1,50; 1,70; 1,90 дД** = ±0,03 при Д=0,10 до Д=0,90	Размер одного поля, мм НШ-1 и ЦШ-1 10×10 мм НШ-2 и ЦШ-2 20×20 мм	Шкалы НШ и ЦШ устанавливают в непосредственной близости от двумерного оригинала перед съемкой и фотографируют вместе с оригиналом. ТОН-1 используют при масштабах съемки от 1:1 до 1:2,5; ТОН-2 от 1:2 до 1:5; ТОН-3 от 1:4 до 1:10.
Шкала ЦШ голуб. поле Д=1,45 пурпур. поле Д=1,40 желтое поле Д=1,30 дД = ±0,05	НШ-3 и ЦШ-3 40×40 мм	1. По изображению шкалы НШ на слайде контролируют нейтральность серого ряда и градационную характеристику процесса в интервале плотностей, соответствующем интервалу конкретного оригинала. По изображению шкалы ЦШ визуально контролируют передачу основных цветов. 2. При цветоделении и растривании по шкалам, воспроизводимым вместе с оригиналом, проводят объективный денситометрический контроль градационной характеристики масок каждого цветоделенного изображения, соблюдения сбалансированности комплекта по серому ряду, передачи основных цветов.
Копия мира имеет допуск штрихов: ±5 мкм для мира № 4 ±10 мкм для мира № 5 и № 6		
1-го поля Д=0,30 22-го поля Д=2,40 Константа шкалы — 0,10 дД = ±0,03 при Д=0,3÷1,0 дД = ±0,05 при Д=1,1÷2,4	Размер поля 5×15 мм Размер шкалы 135×15 мм	Шкалу экспонируют в конкретных рабочих условиях в проходящем свете через растр и определяют градационную характеристику системы фотопленка—проявитель и ее зависимость от режима проявления.
Д=0,30; 0,40; 0,50; 0,60; 1,10; 1,30; 1,40; 1,50; 2,10; 2,40; 2,60; 2,80 дД = ±0,03 при Д=0,3÷1,40 дД = ±0,05 при Д=1,5÷2,80	Размер поля 4×4 мм Размер шкалы 60×4 мм	Шкалу монтируют с цветным слайдом и воспроизводят одновременно с ним, проводя объективный денситометрический контроль на любой стадии процесса градационной характеристики масок, градационных характеристик каждого цветоделенного и растрового изображения, соблюдения сбалансированности комплекта по серому ряду, получения нейтрального ряда серых тонов на пробном оттиске.
Д=0,20; 0,30; 0,40; 0,50; 0,60; 0,70; 0,80; 0,95; 1,15; 1,40; 1,65; 1,90; 2,20; 2,50; 2,80 дД = ±0,03 при Д=2,0÷0,95 дД = ±0,05 при Д=1,15÷2,8	Размер шкалы 144×9 Размер поля 9×9 мм	Применяются в составе тест-объекта визуального контроля технического качества слайдов в просмотровых устройствах при нормализованных условиях освещения.

* Д — величина оптической плотности; ** дД — допуск, интервал изменения (колебания) величины оптической плотности.

Таблица 2

Наименование шкалы или тест-объекта и ТУ или ОСТ на них	Назначение	Состав и строение
ТОН-1 ТОН-2 ТОН-3 ТУ 29.01-99-83	1. Контроль процесса съемки двумерных оригиналов в условиях музея и студии при изготовлении издательских оригиналов-слайдов (преимущественно ТОН-2 и ТОН-3). 2. Контроль процесса полиграфической репродукционной съемки непрозрачных черно-белых и цветных оригиналов (преимущественно ТОН-1 и ТОН-2).	ТОН-1, ТОН-2 и ТОН-3 состоят соответственно из серой фотографической шкалы НШ-1, НШ-2 и НШ-3 и цветной шкалы ЦШ-1, ЦШ-2 и ЦШ-3. Шкала НШ включает 12-польную фотографическую шкалу плотностей отражения, копию штриховой миры на фотобумаге, три цветных поля — пурпурное, желтое и голубое, отпечатанных полиграфическим способом. Шкала ЦШ имеет 9 полей: пурпурное, желтое, голубое, красное, зеленое, сине-фиолетовое, белое, черное и тройного наложения красок.
АШ-1 ТУ 29.01-97-83	Определение градационных характеристик различных стадий фотопроцесса, в том числе системы «фотопленка—проявитель».	Изготовлена на фототехнической пленке, имеет 22 поля, каждое пятое поле отделено от последующего прозрачной разделительной полосой.
ПШ-2 ТУ 29.01-97-83	Контроль фотографического процесса репродуцирования цветных диапозитивов.	Изготовлена на мелкозернистой фототехнической пленке, имеет 12 полей: 2-е, 7-е и 10-е выделены с обеих сторон прозрачными выделительными полосами.
ПШ-3 ТУ 29.01-98-88	Визуальная оценка нейтральности, градационных показателей цветных диапозитивов в просмотрных устройствах.	Изготовлена на фототехнической пленке, имеет 15 полей, каждое 5-е поле отделено от последующего прозрачной разделительной полосой.

солнцем в течение нескольких минут. Можно использовать несколько видов бумаги по контрастности, но одной марки, и тогда шкала будет составлена из пяти частей: белое и черное поля, света, изготовленные на малоконтрастной бумаге, полутона — на нормальной и тени — на контрастной. Для изготовления более равномерной шкалы по изменению черноты от поля к полю следует перейти к экспонированию каждого поля отдельно, а не посредством накопления экспозиции.

По аналогичной методике можно изготовить и аналог шкалы ПШ, используя не фотобумагу, а фотопленку, лучше фототехническую (ФТ-31, ФТ-41, ФТ-51, ФТ-101), или «Фотос-32». Пленка должна быть мелкозернистой.

Шкалы типа ПШ и НШ предназначены для контроля и оценки воспроизведения серых тонов как на черно-белых, так и на цветных фотоматериалах. Для контроля и оценки резкости тест-объектом может служить любая решетка или сетка. На белую матовую бумагу тушью наносят тонкие параллельные (решетки) или параллельно-пересекающиеся под любым углом линии (сетку). Тест-объект должен быть небольшой (квадрат со стороной от 1 до 4 см). Его устанавливают при студийной съемке рядом со шкалой НШ. По нему легко наводить на резкость. На засвеченной и обработанной фотопленке можно иголкой процарапать решетку или сетку. Таким образом получают тест-объект на прозрачной основе, который обычно используют при печати.

В крайнем случае тест-объектом может служить изображение объектов со множеством мелких деталей, особенно периодически повторяющихся (сеточные ограждения, штакетник, трещины в бревнах, прожилки и зазубрины на листьях).

Более трудный процесс — самостоятельное изготовление цветных шкал (аналог шкалы ЦШ), содержащих цветные поля — белое, черное, желтое, пурпурное, голубое, зеленое, красное и синее. Непрозрачную шкалу можно изготовить, нанося гуашью поля на белой матовой бумаге. Поля шкалы ЦШ квадратные с размерами 1, 2 и 4 см. Выбор размера поля проводят в зависимости от конечного результата — репродукции шкалы на слайде или цветном негативе. Поля должны получаться размером не менее 2×2 мм. Понятно, что и эти шкалы можно использовать только при студийной съемке и репродуцировании. Иногда количество цветных полей можно уменьшить. Для контроля и оценки воспроизведения цвета достаточно пять полей: обязательно черное и белое плюс еще три цветных — синее, зеленое и красное или желтое, пурпурное и голубое. И как бы это парадоксально ни звучало, фотографу, имеющему опыт работы с цветом, достаточно шкала из трех полей: белого, черного и коричневого. Коричневый тон должен быть средним, не очень светлым, но и не темный. Такая цветная шкала сугубо индивидуальна, но очень точна, если есть возможность сравнивать оригинал шкалы с ее репродукцией на фотографии или слайде. По чистоте белого поля оценивают как цветную, так и общую вуаль. По черноте и ахроматичности (нейтрально черное без цветных оттенков) черного поля оценивают баланс цветов в области максимальных почернений и иногда их абсолютную величину. По коричневому полю оценивают баланс цветов в средних тонах. Любое нарушение баланса трех основных цветов на пленке или бумаге — неправильная экспозиция, старый фотоматериал, использование фотопленки не по назна-

чению (несоответствие цветового баланса пленки и источника света), неправильное использование фильтров, нарушение динамических, тепловых или временных режимов обработки фотоматериалов, приводит к изменению цвета коричневого поля по сравнению с цветом этого поля на оригинале. (Глаз очень чувствителен к изменению цвета при сравнении, особенно после небольших тренировок.) Коричневое поле может приобрести желтый, фиолетовый или зеленый оттенок. Следовательно, после анализа (при практике это время сокращается) можно сделать вывод о недостатке красного или пурпурного, избытке желтого, голубого и синего. Здесь трудно дать более точные и четкие рекомендации, так как многое зависит от фотоматериала, экспонирования и обработки. При анализе необходимо исходить из следующего принципа: коричневая тональность создается за счет сочетания трех основных цветов — синий, зеленый и красный или пурпурный, голубой и желтый. Для получения конкретного оттенка коричневого поля шкалы необходимо определенным балансом (сочетанием количеств) трех цветов одной из триад. Нарушение любой стадии или режимов приводит к разбалансу и, следовательно, к расхождению по цвету поля шкалы на оригинале и репродукции.

Часто это приводит к появлению цветного оттенка на белом и черном полях шкалы, что менее заметно.

Шкалу типа ЦШ можно изготовить, наклеивая рядом поля черной и белой бумаги и цветные поля, вырезанные из печатных рекламных изданий. Труднее изготовить прозрачные шкалы. Это прежде всего репродукции бумажных цветных шкал. В качестве цветных шкал могут служить тест-объекты с яркими цветами: желтый

лимон, оранжевый апельсин, зеленый огурец, синий баклажан; букеты цветов, набор ниток, а также снимки натуральных объектов: одуванчик на фоне неба — желтое, зеленое и голубое. Сложность возникает при получении черных и белых тонов, которые редко встречаются в природе в чистом виде. Тест-слайды могут служить при контроле и оценке новых фотоматериалов, процессов, химикатов, при отработке режимов экспонирования.

Цвет лимона, помидора, одуванчика, и особенно цвет человеческого тела (телесные цвета) — надежный критерий оценки баланса цветов. Телесные цвета являются составными из трех цветов триады, и любое нарушение бросается в глаза: если в светлом телесном преобладает красная или синяя составляющая (пурпурная или голубая), то цвет получается неестественно розовый или синеватый. При телесном цвете загар шоколадный цвет кожи становится неестественно зеленоватым или фиолетовым.

Иным читателям и фотографам-практикам покажется, что в статье многое осложнено и не приемлемо для практики. Это не так. Многие были выделены и сформулированы при работе с полиграфическими оригиналами, когда изготовлялись цветоделенные полутоновые и растровые негативы и диапозитивы для нужд полиграфического воспроизведения или в процессе печати репродукций.

Даже простая самодельная контрольная шкала отражает суть процесса. Можно сказать: для всех видов контроля и оценки в виде контрольной шкалы достаточно двух полей — черного и белого и резких переходов между ними. В них заключено все: резкость, контраст, цвет, наличие ахроматических тонов (серое), чистота тона и цвета, баланс или его отсутствие.

С. СТЕФАНОВ

**Внимание
авторов
статей и снимков!**

В связи с возросшей стоимостью почтовых переводов редакция, начиная с этого номера, не высылает гонорар по почте.

Гонорар за публикацию можно получить лично или по доверенности в бухгалтерии редакции.

Справки по телефону: 925-10-07.

autopano

тел.(095) 243-41-69; 923-94-96; 928-75-01; факс(095) 243-45-68;

От оригинала до фото и типографского отпечатка.
Профессиональное оборудование для ФОТОНАБОРА и ФОТО

**ВЫГОДНОЕ ВЛОЖЕНИЕ
КАПИТАЛА**
Компактная лаборатория
GRETAG
"Master Lab



Процесс С-41
Проявка всех типов пленок
Печать цветных
фотографий
форматом
от 9х9 до 20х30 см.
с негатива любого формата
до размера 6х7 см.
Автоматический выбор
пленочных каналов.
Сканирование негатива.
Аддитивная печать.
Не требует подключения
к канализации.

1 кв.м. площади.

От не проявленной пленки
до готовых отпечатков.
30 мин.

1 год
гарантии.
Сервисная поддержка
в гарантийный и после
гарантийный период.

Светлое помещение.
Простота в обслуживании.
Сервис за рубль.

Фотостудии HENSEL



Импульсное оборудование для студий
от 20 до 500 кв. м.
Мощность светильников
от 250 до 8000 дж.
Световые ванны размерами
от 0.45х0.45 м до 2х16 м.
Широчайший выбор световых насадок
для создания разнохарактерного освещения.
Система фронтпроекции.
Специальная разработка. Возможность освещения объекта почти в лоб.
Высокая эргономичность. Низкая цена.

СОБИРАЙТЕ СЕРЕБРО

Акционерная организация НИИхимфотопроект приобретает серебросодержащие отходы у юридических и физических лиц, а также продает реактивы, предназначенные для осаждения серебра: «ОС-1с» и «ОС-1ж». Организация оказывает услуги по внедрению технологий по переработке серебросодержащих отходов.

Заказы наложенным платежом, в том числе и по комплектам С-41, Е-6, «Корж-фото» и другим, и пересылка химикатов по почте не производится, поставка производится самовывозом.

Перед поставкой необходима полная оплата.
125167, Москва, Ленинградский проспект, 47.
Тел.: (095) 158-62-46, 158-66-80, 158-62-29.
Факс (095) 157-66-90.

ФОТОТЕХНИКА

Новые цветные фотобумаги

АО «Славич» выпустило новые типы цветной фотобумаги, которая поступила в продажу. Наряду с традиционной «Фотоцветом-4», выпускаемой уже много лет на баритованной картонной основе (глянцевая нормальная и контрастная) начато производство бумаги «Колорит» с новыми цветообразующими компонентами. Этот тип обладает улучшенной цвето-передачей, повышенной светочувствительностью, низкой вуалью и более высоким контрастом. «Колорит-1» на картонной подложке импортного производства имеет отличную белизну и глянцевую или тисненую поверхность. «Колорит-2» на полиэтиленованной основе подходит для ручной и

машинной обработки при температуре до 30°C с низким расходом обрабатывающих растворов. Оба типа бумаги проявляются по прежнему режиму, предназначенному для «Фотоцвета-4», в том числе в готовых концентратах «Рябина-3».

Принципиально новая бумага «Коралл» на полиэтиленованной импортной основе содержит цветообразующие компоненты нового поколения и обрабатывается по режиму ЕР-2 в наборах «Рябина ЕП». Режим обработки отличается небольшой длительностью и повышенной температурой растворов (33°C). В рецепт входит проявляющее вещество «Кодак СД-3», которое не может быть заменено ЦПВ-1 или ЦПВ-2.

ФОТОКОНТАКТЫ

● Разное

Вышло наложенным платежом оригинальный рецепт высококонцентрированного проявителя для обработки пленок типа ДС-4, ЦНД-64, НС-21. Сохраняемость — не менее одного года, цена — 2000 российских рублей.

329600, Николаевская обл., Вознесенск, ГОС-7, а/я 72.

Фотомодель ищет работу. Рост 180, объемы фигуры 96-63-96, длина ног 98 см. Стаж работы 4 года, эротическую съемку не предлагать.

117342, Москва, а/я 24.

Изготавливаю и высылаю наложенным платежом для фотовспышек мощные преобразователи напряжения ВРН-2, управляемые автоматикой. Заряд 100 дж (2000 мкф) от ± 12 в — 3 сек и меньше. Размеры 80×80×55 мм или 40×80×120 мм, вес 250 г. А также всевозможные размножители синхронизаторов для всех типов фотоаппаратов с различной длиной кабеля.

347942, Таганрог, ул. Бакинская, 27. Мацаков В. А.

Сложный ремонт импортных фотоаппаратов, объективов, фотовспышек с изготовлением уникальных деталей на станках с ЧПУ. Оплата предпочтительна фотоаппаратами «Спутник», «Нарцисс», «Спорт», «ФТ-2», «ФТ-3», «Горизонт», «Беллуска», «ФЭД-стерео», для аэрофотосъемки, миниатюрными, в оригинальных корпусах, неисправными импортными.

115580, Москва, Задонский пр., 14, корп. 2, кв. 176. Чернышев Ю. С.

ФОТОУСЛУГИ

ПРОФЕССИОНАЛАМ

- Проявка пленок по процессу С-41.
- Высококачественная печать на материалах «Кодак», «Агфа», «Фуджи» — 10×15, 15×20 см.
- Продажа расходных материалов, химии, оборудования.
- Срочное выполнение заказов для иногородних.
- Скидка до 30%.
- Срок исполнения до 24 часов.
- Без выходных.

Москва, ул. Никольская, 8 (между м. «Лубянка» — м. «Пл. Революции»),
телефон/факс (095) 924-79-77.

ПРОФЕССИОНАЛАМ

ФОТОУСЛУГИ

«Уорлдпрессфото-94»

Итоги конкурса

Слово спонсоров



Международный фотоконкурс «Уорлдпрессфото» спонсируют три большие корпорации: «Кэнон», «Истмен Кодак» и Голландская королевская компания авиалиний. Ниже публикуются высказывания представителей этих корпораций, которые объясняют, почему эти престижные фирмы сочли необходимым связать свои интересы с Фондом «Уорлдпрессфото».

Сеть контактов

Около двух лет назад компания «Кэнон» решила расширить свои связи с Фондом «Уорлдпрессфото», которые ранее ограничивались только публикацией рекламы в его ежегоднике, и стать полноправным спонсором конкурса. Ван Лиувен, менеджер по общественным связям «Кэнона», объяснил это побуждение следующим образом. Конкурс «Уорлдпрессфото» является событием не только в мире фотографии, но и в жизни всей прессы, которая пересекает границы государств. В деятельности компании профессиональные фотографы всегда были в сфере внимания, особенно спортивные фотокорреспонденты. До 80 процентов профессиональных спортивных фоторепортеров мира работают в настоящее время камерами «Кэнон». Однако компания стремится расширить свое влияние и среди других фотографов. «Уорлдпрессфото» располагает широкой сетью международных контактов. Таким образом, сотрудничество с

Фондом означает для «Кэнона» расширение своих глобальных и региональных связей. Все отделения компании в Японии и США считают это сотрудничество весьма важным. Ван Лиувен расценивает «Уорлдпрессфото» как организацию, стиль существования которой определяют работающие в ней люди. Это энтузиасты своего дела, которые постоянно ищут новые пути для совершенствования своей деятельности. Решающим фактором в установлении спонсорства было желание «Кэнона» идти вперед и расширять сферу своего влияния. Мы можем быть спонсорами, подчеркнул Ван Лиувен, только при условии, что в этом участвуют и другие компании, так как очень важно установить хорошие отношения и с ними. Спонсорство в глобальных масштабах наиболее полно соответствует задачам Европейского фотоотдела компании «Кэнон», чьи органы управления базируются в Нидерландах.

Больше чем иллюстрация

Обычно у публики, покупающей пленку, корпорация «Кодак» ассоциируется, как считает ее вице-президент и генеральный менеджер Патрик Сиверт, с мемориальными семейными фотографиями. Спонсорство «Уорлдпрессфото» ставит своей целью добиться того, чтобы корпорация играла ведущую роль в снабжении специальной пленкой, фотобумагой, химикатами профессиональных фотографов. «Уорлдпрессфото» расширяет работу фотожурналистов не только как иллюстрирование газет, а как нечто большее. Активность Фонда в области развития фотожурналистики предоставляет много возможностей для пресс-фотографов всего мира. Поддерживать фотожурналистов и обеспечивать известность их работе — это хорошая традиция. И, естественно, сотрудничество с первыми активистами в области фотожурналистики важно для корпорации, которая снабжает фотожурналистов необходимыми им материалами для работы. Предложение Фонда включить в свои планы проведение мастер-классов по фотографии — ценная, своевременная инициатива. Делая что-то для молодых фотографов, давая им возможность получать поддержку, чтобы становиться более опытными в профессиональном отношении и учиться у известных мастеров, — это движение в хорошем направлении. И, думаю, продолжает Патрик Сиверт, что «Уорлдпрессфото» успешно действует в сфере расширения своих возможностей.

Уникальная организация

Рон Вандеринк, директор отдела общественных связей Королевской компании авиалиний Голландии, сказал, что они сделали исключение для Фонда «Уорлдпрессфото», организации, не имеющей никакого отношения к его компании, и стали его спонсорами потому, что этот уникальный конкурс является голландской инициативой, а компания поддерживает мероприятия, которые ставят Голландию в центр всеобщего внимания. Однако фотография не целиком выпадает из поля зрения авиаконпании, так как и авиация, и фотография определенным образом сплачивают людей воедино. Мотивы нашего спонсорства не являются полностью альтруистическими — для компании любые инвестиции такого рода должны способствовать движению вперед, а спонсорство позволяет в некоторой степени показать себя и напомнить о себе. Посетители выставок, возможно, почувствуют некоторую симпатию и окажут поддержку компании, которая стоит за такой организацией, как «Уорлдпрессфото». Компания поддерживала Фонд в некоторой степени с самого начала его организации и будет помогать и дальше в расширении его широкомасштабной деятельности. Поддержка авиаторов дала возможность познакомиться с выставками «Уорлдпрессфото» такие далекие от Голландии страны, как Китай и Россия.

По материалам «Ньюспеттер» (Нидерланды)

Нынешняя коллекция была 37-й со времени основания выставки. Была она и самой значительной по своим объемам: 22608 присланных на рассмотрение снимков, 93 страны-участницы, 2402 фотографа. Разумеется, все цифры относительны. Если вместо одной страны — Советского Союза — образовалось 15, а из них лишь треть принимает участие в выставке, цифра стран-участниц возрастает, но суммарный эффект... 74 российских фотографа прислали в общей сложности 612 снимков, трое украинцев — 31 снимок, три участника из Латвии — 13 фотографий, двое из Литвы — 10, по одному фотографу из Армении и Грузии — соответственно 13 и 6 снимков. Остальные собрались по СНГ и ближайшему зарубежью (Эстония) не прислали ни единого снимка. Хочется сделать вывод: если какая-то фотографическая жизнь еще и теплится в пределах бывшей страны, то концентрируется она в России, да и здесь в основном в Москве.

Следует отметить не только снижение общего числа участников и количества работ из России, но и резкое сужение тематики и падение общего уровня снимков. Лицо России в какой-то мере определяют коллекции бывшего АПН и ИТАР-ТАССа. Но и эти собрания в большинстве своем уступают усредненному уровню иных мировых агентств. Подтверждение этому и распределение призовых мест. Если из наших агентств ни одной работы не вошло в число премированных, то, скажем, фотографы из «Магнума» завоевали и Главный приз, и еще шесть наград, три из которых присуждены обладателю прошлогоднего Гран-при Джеймсу Нэчтвею, одна российскому «магнумцу» Георгию Пинхасову. Главный приз присужден Ларри Тоувеллу, фотографу из канадского отделения «Магнума» за снимок из репортажа из Газы и Восточного Иерусалима. «Блэк Стар», агентства ВУ, «Гамма», «Сигма», Сипа Пресс, журналы «Штерн», «Лайф», «Тайм», «Гео» — это все не новые адреса в фотографии. Эти агентства и журналы, чьи фотографы завоевали награды конкурса, давно известны своим остротой заинтересованным отношением к фотографии. Отсюда и результат.

Наше непрофессиональное отношение к фотографии как со стороны потребителя продукции, так и со стороны тех, кто производит ее, привело к вполне заслуженному результату — отсутствию наград. О причинах, которые ведут к этому, и некоторых особенностях выставки, увиденной «изнутри» с позиции члена ее жюри, размышляет Л. Шерстеников.

Заметки по грустному поводу

«Уорлдпрессфото»-94». Смотр лучших профессиональных сил в мировом деле фоторепортажа. Лучших. Россия и ее фоторепортеры к этому разряду, к сожалению, не относятся. Ни единого приза. Впрочем, нет, я не совсем точен. Есть первый приз у российского фотографа Георгия Пинхасова, работающего, правда, на «Магnum», а тему своей премированной серии отыскавшего в Китае. Есть и второй приз в одной из категорий. Тут уж чисто русская тема — штурм нашего Белого дома. И фотограф из чисто

смотреть работ, но не имеющий права голосовать. Перед началом работы жюри организаторы выставки, технический, так сказать, персонал, проводят отбраковку слабых или совсем плохих работ. Таких набирается вполне достаточно. Пожалуй, до двух третей от присланного. Выходит, судьба вашего снимка зависит от прихоти какого-то там безымянного сотрудника аппарата выставки? Нет, не зависит. Перед началом просмотра той или иной категории жюри разделяется на две половины. На

— это качество. Если нет элементарного технического качества, будьте уверены — там и в снимке ничего интересного не будет. Но что такое качество? Это то свойство, которое на 90% наших снимков отсутствует напрочь. Нет, наши снимки относительно резки и столь же относительно контрастны, а некоторые даже и пластичны, но лишь в некоторой степени. А в целом они производят впечатление полного непрофессионализма и технической инфантильности. Вы меня можете спросить: а как же



ЛАУРЕАТЫ «УОРЛДПРЕССФОТО-94»

ЛАРРИ ТУВБЕЛЛ, КАНАДА
ДЕТИ СЕКТОРА ГАЗА, МАЙ 1993 Г.
(ГРАН-ПРИ)

российской газеты, в написании названия которой присутствует даже «ъ». Правда, Эдди Опп — американец, уже несколько лет сотрудничающий с газетой «Коммерсантъ». Дальше — нули. Попробуем разобраться в причинах.

...Один раз увидеть «Уорлдпрессфото» изнутри, с позиции члена жюри, один раз ощутить всю массу газетно-журнальной фотографии, наличествующей на сегодняшний день в мире. Один раз быть не скованным прежними представлениями. Этот «один раз» стоит столь многого, что грозит напрочь отринуть прежнее твоё мнение о журналистской фотографии, а уж тем более о своем воображаемом месте в ней... Но прежде чем приступить к анализу — что, где и почему нам не по силам, нужно хоть бегло рассказать о работе жюри. В состав его входили девять членов с правом голоса и десятый — секретарь, ведущий весь про-

две половины делится и отсеив по этой категории. И именно с него, с отсева, и начинается просмотр. Бегло показывают снимки. И если любой из членов жюри сделает знак, снимок тотчас же возвращается из отсева для дальнейшего рассмотрения.

Надо сказать, из сотен отсеченных снимков, не всегда и десяток остановит внимание кого-либо из членов жюри. Это говорит прежде всего о высоком профессионализме ассистентов, проводивших первичную чистку.

Может ли какой-нибудь снимок оказаться вне внимания жюри, если он не отвечает требованиям формата или выполнен на слайде нестандартного «лежачего» формата? Нет. На размер снимка внимания никто не обращает. Фотографию и размером 9×12 см рассмотрят. Но вот только кто из уважающих себя мастеров пришлет фотографию такого размера? А вот что важнее

я узнавал наши снимки? Да очень просто, одни я видел еще до отправки туда, другие не спутаешь по нашей тематике, а третьи опять же по тематике и пещерному уровню исполнения. Я говорю о черно-белых снимках, но то же относится и к цветным диапозитивам. Там зачастую цвет не присутствует не только как предмет разговора — ну, колорит там или еще что-то такое же возвышенное, — а просто слайд чуть ли не на уровне технического брака. Я смотрю на экран и чувствую, как у меня за ушами становится жарко. Мне стыдно, хотя показ и анонимный, что мы ушли даже от того, что имели, хотя и имели-то мы не бог весть что. Вспоминаю выставки шестидесятых, семидесятых годов. Отборочная комиссия, в которой российские светочи светописли: Альперт, Штеренберг, Игнатович... Фотография должна звенеть. Если не умеешь сам печатать — отдай мастеру-лаборанту.



ЭДВАРД ОПП, США
ИЗ СЕРИИ «РОССИЙСКОЙ ОКТЯБРЬ»
(2-Я ПРЕМИЯ В КАТЕГОРИИ
«ГОРЯЧИЕ НОВОСТИ»)

ДЖЕЙМС НЭЧТВЕЙ, США
СМЕРТЬ ХОРВАТА. БОСНИЯ
(КАТЕГОРИЯ «НОВОСТИ»)

ЛАРРИ ТУВЕЛЛ, КАНАДА
МЕКСИКАНСКИЕ СЕЗОННЫЕ РАБОЧИЕ
(КАТЕГОРИЯ «ПОВСЕДНЕВНАЯ
ЖИЗНЬ» — СЕРИИ)

ЖИЛЬ СОСЬЕ, ФРАНЦИЯ
ВОДУ СОБИРАЮТ ИЗ ТУМАНА,
ЧУНГАНГО, ЧИЛИ
(КАТЕГОРИЯ «НАУКА И ТЕХНИКА»)

ФРАНЦ ЛАНТИНГ, НИДЕРЛАНДЫ
МОЛОДОЙ ОРАНГУТАНГ, БОРНЕО
(КАТЕГОРИЯ «ПРИРОДА
И ОКРУЖАЮЩАЯ СРЕДА»)

ТИМ КЛЭПТОН, АВСТРАЛИЯ
ПЛОВЕЦ МАТТ ДАНН НА ТРЕНИРОВКЕ
(КАТЕГОРИЯ «СПОРТ»)



Он выжмет все из твоего снимка и покажет блеск, которого ты можешь и сам не сумел разглядеть. Участие в выставке — это был экзамен для каждого, экзамен по мастерству. Ушли старики, ушла их культура, прихваченная еще из дореволюционных времен, фотографическая культура показилась, все убыстряясь, под горку. Возьмите любую нашу выставку в уважаемом Фотоцентре. Плохо отпечатанные снимки добивают тоскливые серые паспарту, зажатые стеклами. Конечно, все этого можно не замечать (если не замечаешь). Но ведь многие-то, особенно из молодых, много просто и не видели и думают, что так и должно быть. И вот льются потоком на самые престижные выставки снимки, которые никто всерьез фотографией не отважится назвать. Ну ладно: тот — не тот уровень исполнения, здесь еще можно спорить. Но уверен ли автор, запакующий к отправке килограммы своих «шедевров», что это действительно шедевры? Боюсь, что нет. Он понимает, что сделано не ахти как, но, видно, думает: а вдруг там не заметят? Увы, расчет на это наивен. Кадр перед глазами членов жюри стоит на экране две с половиной, ну три секунды. Если за это время он тебя «не схватил» — он вылетает. Когда перед тобой проходят двадцать с лишним тысяч снимков, поверьте, ерунду от кадра среднего качества отличить можно. Вот на этом первом этапе и вылетает большинство наших фотографий. И все только из-за плохой печати? — спросите вы. Если бы. На первый план выступает то, во имя чего был сделан снимок. Вот пожарные, что-то загорелось, что-то тушат. А дальше? Да ничего. Чего ж фотограф прислал серию? Она что — его поразила своей удачей? Нет, просто снял — вот и послал. К тому ж и напечатаны снимки вроде нормально. Вот таков распространенный вариант. Послал не потому, что не мог не послать — так это здорово оказалось сделанным, а по принципу: вдруг повезет — на трамвайный билет автобус выиграю. А автобус не выпадает.

Общая беда наших фотографов — мы не умеем снимать действие. То есть мы можем снимать событие или, точнее, внутри события, но непосредственно в кадре почти никогда не происходит того, что не могло не произойти ни на секунду позже, ни раньше. А ценность снимка именно в том, что запечатлен пик момента. Отсюда — вялость наших репортажей, близость авторов. Все сняли все, и никто только им виденное. Ну а то, что у всех, все равно что ни у кого — ценности не представляет.

Похоже, что у наших фотографов весьма своеобразное представление и о серии. Обычно это некоторое число снимков, связанных воедино либо единством места, либо единством действия, либо четко просматривающейся через все кадры конструкцией. Да важно ли, чем объединена серия? Главное, чтобы зрителю сразу было ясно: это о чем-то одном, а не случайно сваленные вместе снимки. Увы, здесь мы не можем без мудствования: тут тебе и старуха на весенней дороге, и Клинтон с Ельциным (никакие), пожимающие руки, и все, все, что только может в голову прийти,

этакая Русь уходяще-приходящая. Ну, бог с ним, пусть так. Но уж тогда добейся, чтоб каждый кадр стрелял, бил прямо наповал своей завершенностью, исключительностью, обворожительностью что ли. Или мы уж слишком многого хотим?

Кстати, и о размере серии. Не важно, сколько кадров (не больше скольких) требуют включать в серию организаторы выставки. Важно другое. Если ты раздуваешь серию за счет пустых кадров, будь уверен, она прогорит. Вот появился первый кадр — блеск. Второй — тоже есть кое-что. Третий... Но можно бы и без него. Пятый, десятый, пятнадцатый! Боже... Да одна пустота, уже и первые приличные кадры забыты. И все серия пролетает мимо. Автор, и прежде всего автор, должен быть уверен: без этого кадра серия жить не может, он столь выразителен, что выбросить его — словно руку отрубить. Вот когда вы наскребете пять таких кадров, тогда можно начинать говорить о серии. А уж если вы таких наберете восемь или десять — ну никто не пройдет мимо такой крепкой серии, хотя до финала и она может не дойти. Над крепкими сериями мы не умеем работать вообще. У нас просто не хватает дыхания. По прошлым, не худшим, временам мы знали: для серии необходимо (а порой и достаточно) единственного, но безупречного кадра. Остальное повесится на него. Так было. Было и ушло. Теперь и этого нет. А принцип мировой высококлассной журналистики: все кадры — исключительные. «Штерн» печатает Буркарда, фотокорреспондента по России. Кадров восемь или десять. А в журнале это полос 12 или 16. Зато все кадры — разворотные или полосные. Приветствуем исключительность, а все, что мимо, то и мимо. Буркард и в этот раз получил свои награды. За российскую тематику. Объединил что-то мало объединяемое, что-то вроде «Молодые в России». Но подошел скрупулезно (по мысли), виртуозно (по исполнению), лаконично, педантично — перечисляйте что хотите — и получил приз. Мы сидели и смотрели серии, посвященные нашему Белому дому. Руцкой, прячась за стол от выстрелов, говорил по телефону, охранник рядом воду сосет из бутылки. Кто снял, черт возьми, думаю, кто же из наших сумел это снять? А никто. В смысле — никто из наших. И не пускали, наверное, и прибить могли. Но ведь кого-то же не прибили, кто-то снял. Опять оказалось американец. Может нам просто не везет? Будет об этом.

Если говорить честно, мы привыкли работать с кондачка. Пойдет — и так пойдет.

Верно ли? Верно. У нас глубоко равнодушное отношение к фотографии на всех уровнях. Вы не назовете ни одного редактора издания, способного профессионально оценить снимки, и уж тем более делающего ставку в своем издании на фотографию. У нас нет журналов, имеющих должное представление о возможностях фотографии. О газетах я уж и не говорю. Естественно, наш репортер не готов тратить требуемое количество усилий, чтобы работать на уровне исключительных снимков, на что только и рассчитывают ведущие издания мира. И вот мы естественным образом остаемся в самом конце дружной мировой кавалькады. Но если это было бы только одной причиной — наша маломощность. Мы к тому же ни языков не знаем, ни техники фотографии толком. Ни у одного из наших фотографов нет высшего специального образования. Мы понятия не имеем не только о теории или истории искусств, но и о том, какие достойные издания, использующие фотографию, существуют в мире. Зато мы очень самонадеянны. Впрочем, с нас, невежд, за это и спроса никакого быть не может. И еще. Последнее. Но ведь мы когда-то брали призы. И неплохие. И непомаду. Как же получалось? А получалось так. Во-первых, была у нас собственная тема. Нечто человековедческое, что ли. Очерки о людях, отдельные теплые снимки о человеке. Это и сейчас привлекает внимание хотя бы членов жюри, одуряющих от потоков крови и насилия. Даже не слишком сильные очерки о жизни полицейского или женщины в тюрьме надолго задерживали внимание. Я чуть не бил себя по колену: да ведь мы в свое время это делали куда крепче и человечнее... А теперь? Теперь мы этого не делаем, теперь мы лезем под пули, полагая, видимо, что если условия для тебя смертельны, то уж здесь скорее добудешь свой золотой кадр. Нет. Кадры надо научиться ковать сначала на ровном месте, а уж потом очертя голову бросаться в омут. И еще. Раньше куда ни кинь — ты один здесь у нас русский, советский репортер. Как ни сними — ты король. Вот — и приз получай. А теперь — нате вам, повсюду рядом иностранцы снимают. А у них в головах, как говорил один мой приятель-фотограф, не маргарин, а настоящее вологодское масло...

Лев ШЕРСТЕННИКОВ,
член жюри «Уорлдпрессфото-94»

WORLD PRESS PHOTO

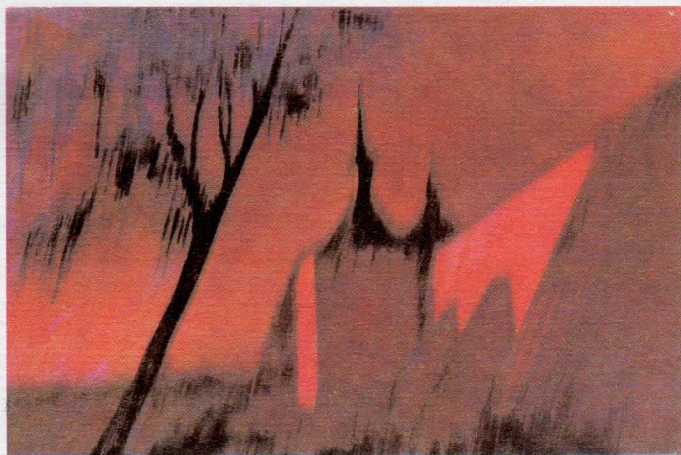
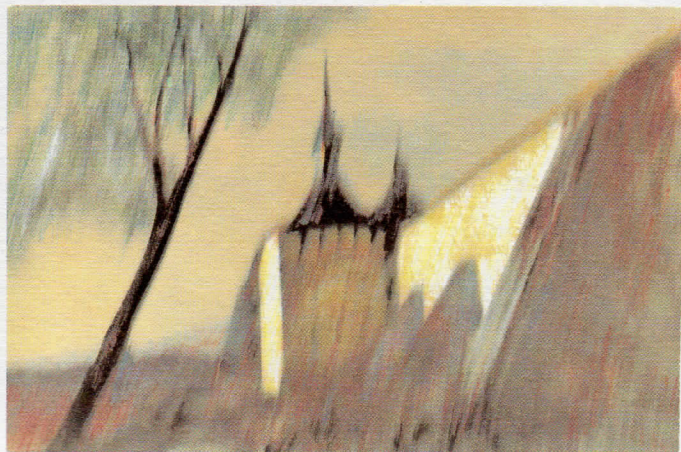


ФОТО ВАЛЕНТИНА ПОЛЯКОВА



Фотобатик

Окончание. Начало см. на стр. 34.

чрезмерную броскость, «химическую» яркость красок на современной обрабатываемой пленке.

Для создания стиля «фотобатик» лучше применять матовые, полуматовые или тисненные, нормальные и мягкие с богатыми серыми полутонами, но без защитной полиэтиленовой пленки фотобумаги, а также картон. Для анилинового красителя, фломастера, акварели пригодны и глянцевые бумаги. Кисти лучше использовать колонковые или беличьи.

Допустим, имеется готовая фотография «Золотая осень» с тремя основными отношениями: небо, земля, вода. Резиновым клеем закрываются места, которые по замыслу должны остаться белыми (серыми), например облака. В кювету с голубой анилиновой краской опускается черно-серо-белый отпечаток (чуть-чуть недопроявленный) и после желаемого насыщения краской вынимается, подсушивается.

Теперь это уже черно-бело-серый позитив. Чтобы сделать отпечаток многоцветным, достаточно ввести в этот позитив желтый краситель, предварительно перекрыв резервирующим составом участки изображения, цвет которых желательно сохранить. В нашем случае надо сохранить цвет неба и облаков. Голубые участки, получив желтый краситель, станут зелеными (трава на земле), голубизна неба и белизна обла-

ков сохранятся под слоем резинового клея, а вода, вторично подвергшись действию голубого красителя, станет гораздо темнее неба.

В технике «горячий батик» резервирующим составом является расплавленный парафин. С помощью электрического штифта или кисточки создается нужный рисунок линий и пятен на черно-белом позитиве. Проще использовать парафин в твердом состоянии, втирая его там, где надо сохранить первоначальный тон и цвет. Резиновый клей легко снимается рукой, а парафин — горячим утюгом при проглаживании фотографии с обратной стороны или скребком, лезвием бритвы. Парафин после окраски можно оставить на матовой бумаге. На матовой поверхности можно использовать лак для волос типа «Прелесть», который может служить и закрепителем при использовании пастели и других смываемых красителей (несмываем анилином и некоторые пасты фломастеров).

Свой взгляд на окружающее фотограф может показать созданием цветных изображений на фотографической основе путем погружения черно-белого отпечатка в кювету с краской. При более сложном способе работают цветным карандашом и фломастером, акварелью и гуашью, анилином и пастелью, но это требует владения рисовальной и живописной техникой. Этот способ может оказаться привлекательным для фотохудожников, которые в своих композициях хотели бы избежать натурализма, создающих абстрактные построения с помощью эффектных насадок, позволяющих играть бликами и линиями.

В технике «фотобатик» просто повторить цвета слайда достаточно легко. Гораздо труднее соединить привычную цветовую узнаваемость с намеренным изменением цветового облика природы, что дает единую гармонию снимка и свежесть зрительского восприятия нового, непривычного.

Задача фотохудожника, как мне кажется, в том, чтобы повысить художественную и коммерческую репутацию фотографии.

Моя частная задача — уяснить, что технические возможности самовыражения через фотографию неисчерпаемы, но сами по себе они не всегда способствуют творчеству (иногда лишь ускоряют процесс и освобождают от подсобных работ), а могут даже вытеснить элемент творчества.

Чтобы автоматика не вытесняла искусство, в фотографии надо решительнее переходить от механического воспроизведения действительности к активной интерпретации природы.

Чтобы уйти от черно-белой фотографии, хочу предложить освоить этот старый ручной способ нанесения краски. Он дает возможность полного самовыражения в творчестве, где приемлемы любые стиливые особенности и любые цветные материалы от простого карандаша до карандаша для грима, от редкой теперь акварели до цветных чернил. Годится все, нужно только немного фантазии и раскованности. Мой совет: не злоупотребляйте чистописанием, сохраняйте свежесть, этюдность, экспрессию, свойственную моментальной фотографии.

В. ПОЛЯКОВ

