

Sovietcamera.SU

Советские фотоаппараты



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

1978

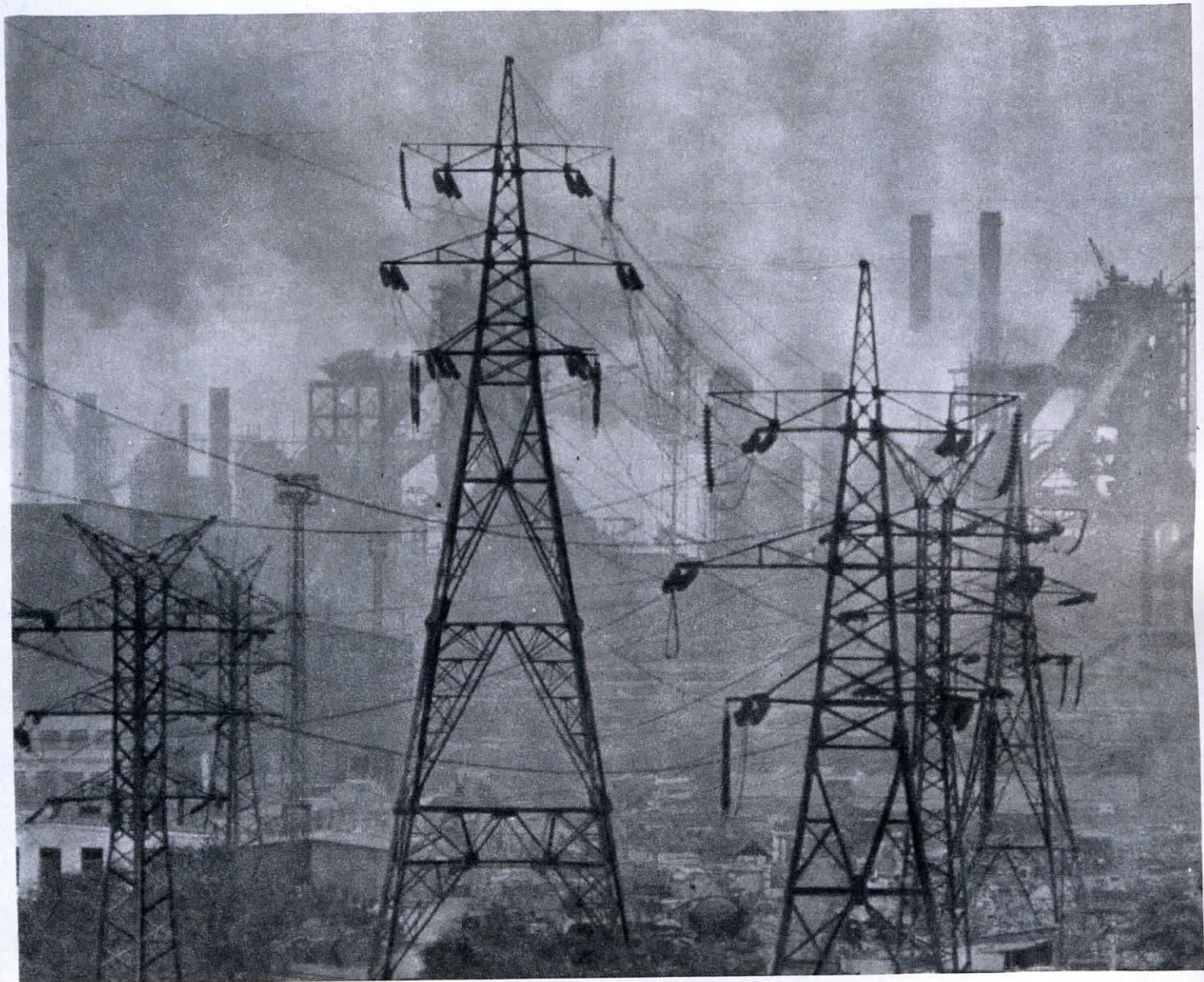
дб 60-95



С огромным интересом встретили советский народ, все прогрессивное человечество воспоминания товарища Л. И. Брежнева «Малая земля». В своей второй книге — «Возрождение» Леонид Ильич рассказывает о первых послевоенных годах, восстановлении разрушенного врагом индустриального комплекса страны — украинского Приднепровья. Непосредственно связанные с задачами сегодняшнего дня, с перспективами дальнейшего развития нашего общества, глубокие по содержанию работы Л. И. Брежнева стали настольными книгами для каждого советского человека.

Первый секретарь
Запорожского обкома партии
Л. И. Брежнев выступает на митинге,
посвященном пуску домны № 3
«Комсомолка». Запорожье. 1947 г.

«Запорожсталь» сегодня





СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 7. 1978
ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 Г.
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:
ВАРТАНОВ А. С.
КИЧИН В. С.
(ответственный
секретарь)
КОВАЛЕНКО Г. Я.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
МОРОЗОВ С. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПЕСКОВ В. М.
ПОРТЕР Л. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(заместитель
главного редактора)

Художник
ВИНОГРАДОВА С. А.

Художественный
редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. В порту.
Фото Вацлаваса Страукаса
(Клайдпеда)
2-я стр. «Запорожсталь»
сегодня.
Фото Всеволода Тараевича
(Москва)
4-я стр. Когда не хватает
витаминов...
Фото Валерия Корешкова
(Вильнюс)

Адрес редакции:
101000, Москва, Центр,
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-89-48
отдел фотоискусства
и фотолюбительского
творчества
228-99-11
отдел истории
и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-48-67

A05104
сдано в набор 28/IV-78 г.
подп. к печ. 8/VI-78 г.
формат 62×92 $\frac{1}{2}$
печатных листов 7,25
учетно-издат.
листов 10,57
тираж 234 000
зак. 1728, цена 50 коп.

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

© Издание Союза журналистов СССР, 1978

В НОМЕРЕ:

МАРШРУТЫ
ПЯТИЛЕТКИ

- 1 ЗЕМЛЯ ВЕЛИКИХ СТРОЕК
- 8 ЭТАПЫ СЛАВНОГО ПУТИ
- 10 В. НИКИТИН. НОВАЯ ЖИЗНЬ СТАРОЙ ФОТОГРАФИИ
- 13 В. АХЛОМОВ. ИЗВЕСТИНЦЫ – ЛАУРЕАТЫ ЖУРНАЛИСТИЧЕСКИХ ПРЕМИЙ
- 14 Г. МИХАЙЛОВ. ГОРОД ВЕЧНО МОЛОДОЙ...
- 18 И. БАЛЬТЕРМАНЦ. СПЕЦИФИКА ОБРАЗА В ФОТО-ПУБЛИСТИКЕ
- 19 «КОНСТИТУЦИЯ ДЕЙСТВУЕТ, ЖИВЕТ, РАБОТАЕТ»
- 20 Я. ПУЯТС. САМОВЫТНОЕ ДАРОВАНИЕ
- 24 НАСУЩНЫЕ ЗАДАЧИ ФОТО-ЛЮБИТЕЛЬСТВА
- 25 КОРОТКО О РАЗНОМ
- 26 А. АЛЕКСАНДРОВ. АРГУМЕНТ В СПОРЕ
- 30 В. БЫСТРОВ. СОАВТОР – МУЗЫКА
- 34 А. ИВАНОВ, Э. ФАЙНШТЕЙН. РЕПОРТАЖ ИЗ XIX ВЕКА
- 35 Л. ВОЛКОВ-ЛАННИТ. МАЯКОВСКИЙ И ФОТОГРАФИЯ
- 36 Л. ШЕРСТЕННИКОВ. АВТОР И МОДЕЛЬ
- 38 Л. РЫЖОВ. «ФЭД-5» В ТРЕХ ВАРИАНТАХ
- 40 Л. ТОВКАЛО. КАК РОЖДАЕТСЯ ФОТОПЛЕНКА
- 42 Д. ЛУГОВЬЕР. КОМПАКТНЫЙ ПРОЯВОЧНЫЙ КОМПЛЕКТ
- 43
- 44 «КРАСНОГОРСК-78»
- 44 С. МЕДЫНСКИЙ. ТЕХНИКА ПЛЮС ТВОРЧЕСТВО
- 45 ЗНАЕТЕ ЛИ ВЫ...
- 46 В. ЕГОРОВ. ВАКАНТНАЯ РОЗА «МАРФИЗЫ»

ВОПРОСЫ
ТЕОРИИ

ПРОФИЛЬ
МАСТЕРА

НОВЫЕ
ИМЕНА
СТРАНИЦЫ
ИСТОРИИ

БЕСЕДЫ
С ФОТО-
ЛЮБИТЕЛЕЙМИ

ТЕХНИКА
ФОТОГРАФИИ

СОВЕТЫ
НАЧИНАЮЩИМ

КНИЖНАЯ
ПОЛКА

ТВОРЧЕСТВО
ЗАРУБЕЖНЫХ
МАСТЕРОВ

Рукописи и снимки
не возвращаются

ЗЕМЛЯ ВЕЛИКИХ СТРОЕК

Край необъятный и суровый, таящий в своих недрах, лесах и водах несметные богатства. Край, издавна привлекавший внимание исследователей и первоходцев. Край, увидевший новую жизнь в годы Советской власти, — неузнаваемо преобразившийся, помолодевший, ставший реальным воплощением человеческого дерзания, романтического порыва, свершившейся мечты. Такова Сибирь, таков Дальний Восток — огромные районы нашей страны, один из передовых участков строительства коммунизма. К ним были обращены взоры всех советских людей в дни, когда проходили волнующие встречи Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева с трудящимися Комсомольска-на-Амуре, Красноярска, Иркутска, Хабаровска, Владивостока, со строителями БАМа, с партийно-хозяйственным активом краев и областей Сибири и Дальнего Востока, с воинами Советской Армии и Флота. Кадры телерепортажа и фотохроники донесли до нас теплоту этих встреч, вновь и вновь поражая размахом гигантских строек, столь характерным для восточных районов страны, богатырской поступью индустриализации там, где еще вчера шумела тайга.

Развитию этих районов партия и правительство уделяют огромное внимание. В десятой пятилетке предусмотрен дальнейший рост их экономического потенциала, повышение их удельного



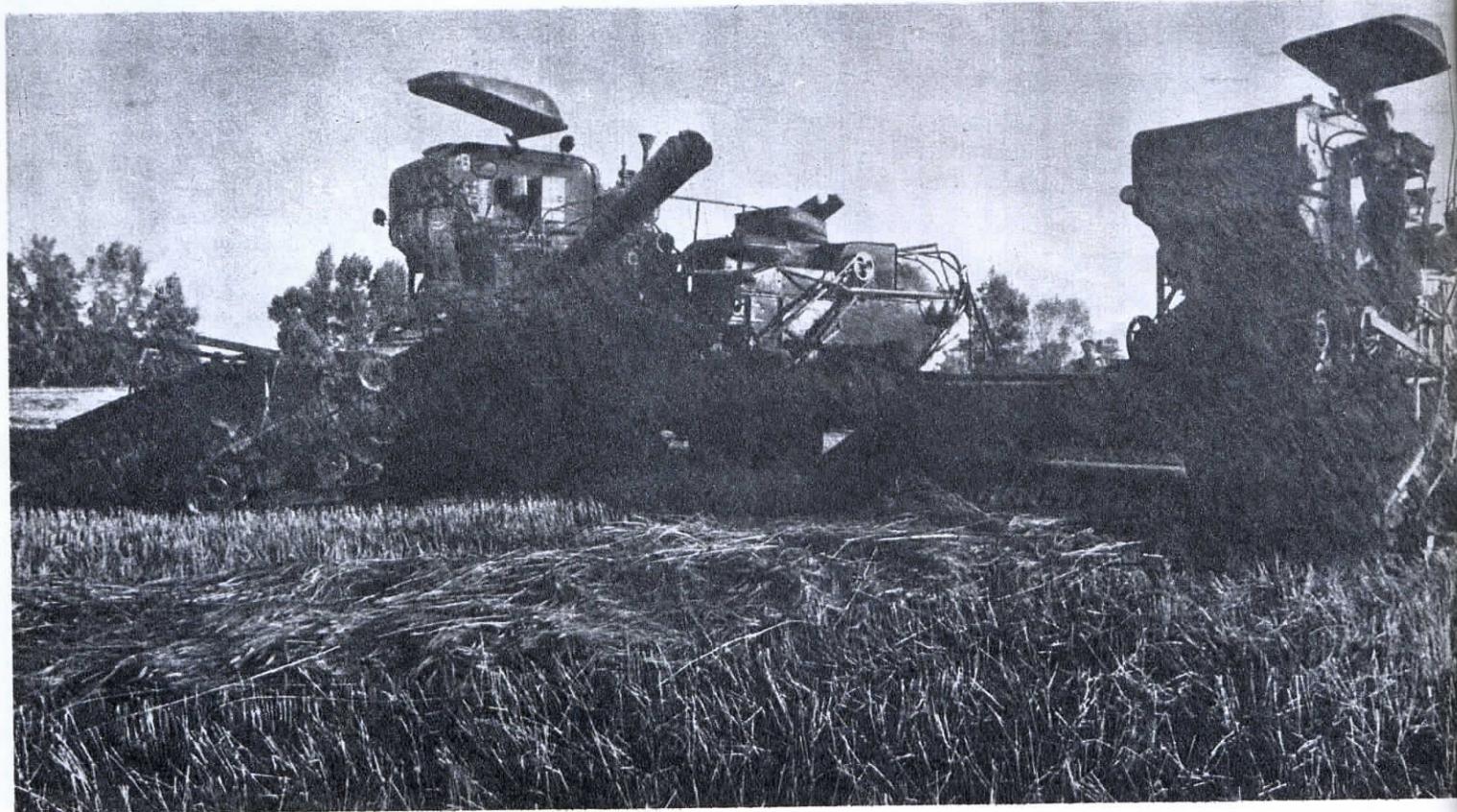


веса в общесоюзном производстве промышленной продукции. Поездка Л. И. Брежнева имеет важное значение для выполнения решений XXV съезда КПСС по комплексному освоению природных богатств и развитию одного из крупнейших регионов нашей Родины. Советы и замечания товарища Брежнева будут в высокой степени способствовать совершенствованию хозяйственной, организаторской, воспитательной, идеально-политической работы в массах.

Величие свершений, невиданная в истории динамика промышленного развития районов Сибири и Дальнего Востока — поистине увлекательный, благодарный материал для летописцев эпохи — советских журналистов. Восточные маршруты им не в новинку. Однако итоги поездки Л. И. Брежнева заставляют задуматься о многочисленных, далеко не полностью освоенных резервах столь необъятной темы. О еще более глубоких вторжениях публицистики — и фотографической в том числе — в самую гущу актуальных проблем, связанных с заданиями десятой пятилетки по развитию этих районов.

Встречи и беседы Л. И. Брежнева в городах Сибири и Дальнего Востока стали ярким проявлением роли партии во всех процессах коммунистического строительства, ее незыблемого единства с народом. Эти встречи явились новым замечательным выражением взаимного доверия, товарищества, подлинной партийности в общении руководителя с массами.

Вспомним, с каким волнением воспринимались фотопортажи тех дней — понятие «партийная работа» нашло в них глубоко человечное, эмоционально богатое, внятое не только разуму, но и сердцу каждого воплощение. Фотолетопись поездки Л. И. Брежнева не укладывается поэтому в масштабы событийной хроники — это документ, в котором выразились важные, определяющие нашу идеологию и наш образ жизни категории.





А. МИРАНСКИЙ
Сибирский хлеб
(2 снимка)

Г. РОЗОВ
«Такси»

Ведущая, вдохновляющая роль партии в «буднях великих строек» — вот мысль, которая всегда помогает фотожурналисту найти верный ракурс в воплощении темы, дает глубину и новую содержательность его произведению, позволяет выйти на высоты истинной публицистики.

Вместе с тем руководящим принципом журналистики должны стать слова Л. И. Брежнева, сказанные им с трибуны XVIII съезда ВЛКСМ: «Пора всем работникам идеологического фронта покончить с неизжитой еще кое-где практикой механического, бездумного повторения прописных истин, со словесной трес-

котней. Пора сделать правилом — говорить с людьми простым и доходчивым языком, писать, вкладывая в каждую фразу живую мысль и чувства. Это тоже вопрос качества и эффективности, причем на таком важном участке строительства коммунизма, как воспитание нового человека».

«Эффективность и качество» работы фотожурналиста — вот вопрос, который постоянно волнует каждого, кто берется за фотокамеру по велению души и сердца. Рассказ о свершениях пятилетки, рассказ о мобилизующей роли партии в нашей жизни — это прежде всего рассказ о людях нашего времени. Повествование о Сибири и Дальнем Востоке, о грандиозных стройках и новых городах, о трудовом подвиге поколения молодых, совершающем каждый день на трассе Байкало-Амурской магистрали, об освоении пока еще неизведенных троп на севере континента — все это повество-

вание о людях этих мест, о тех, кто преобразует их, кому жить в новых районах долго и счастливо.

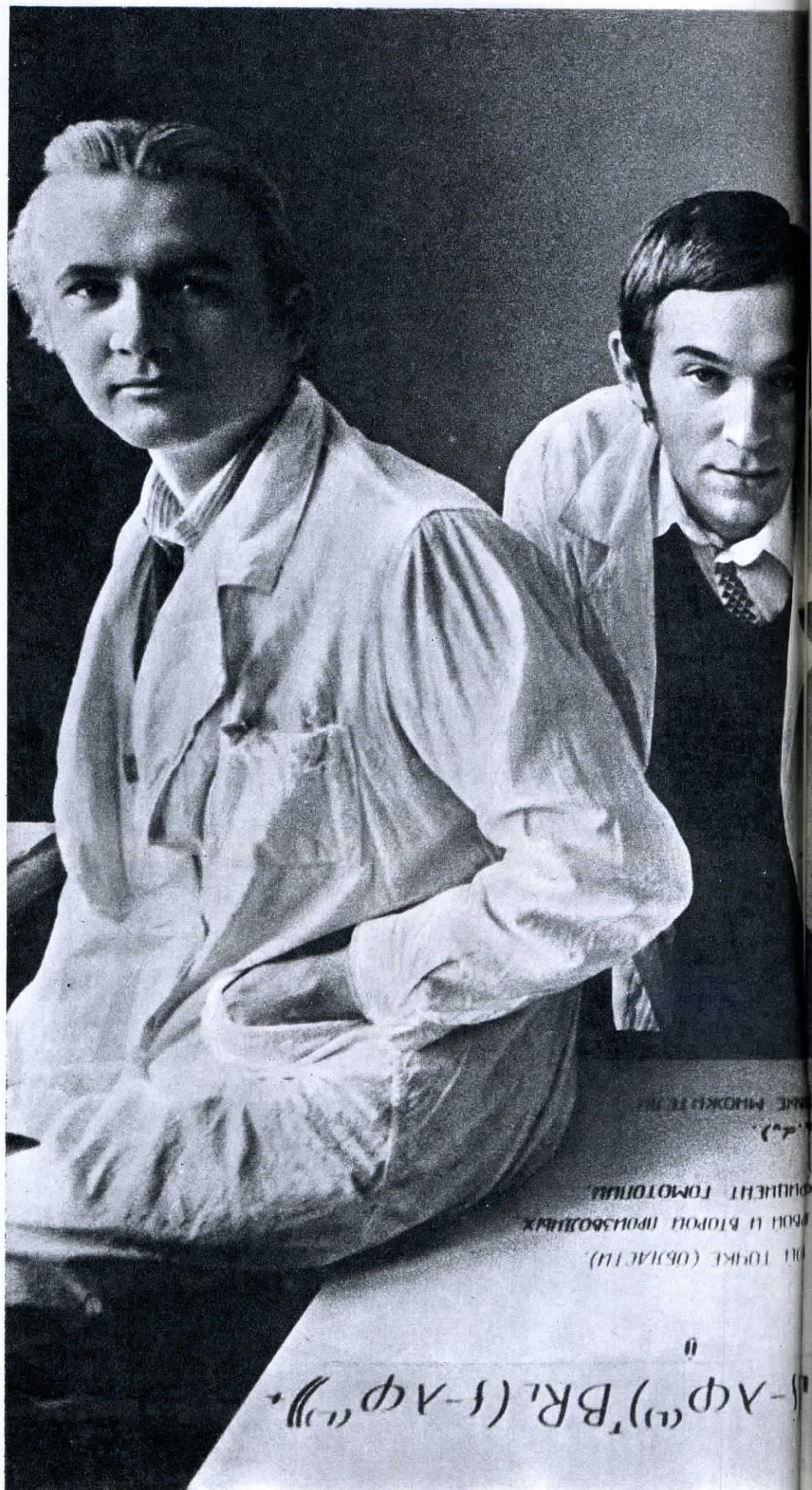
Особая роль в освоении Урала, Сибири и Дальнего Востока принадлежит молодежи. Закономерно поэтому, что молодые лица так часто смотрят на нас с фотокадров восточных репортажей. Здесь, как и по всей стране, миллионы юношей и девушек показывают образцы мужества, стойкости, верности идеалам Октября. «Во всякое дело, — отметил на съезде комсомола Л. И. Брежnev, — они вносят свой особый романтический порыв и, я бы сказал, молодую окрыленность».

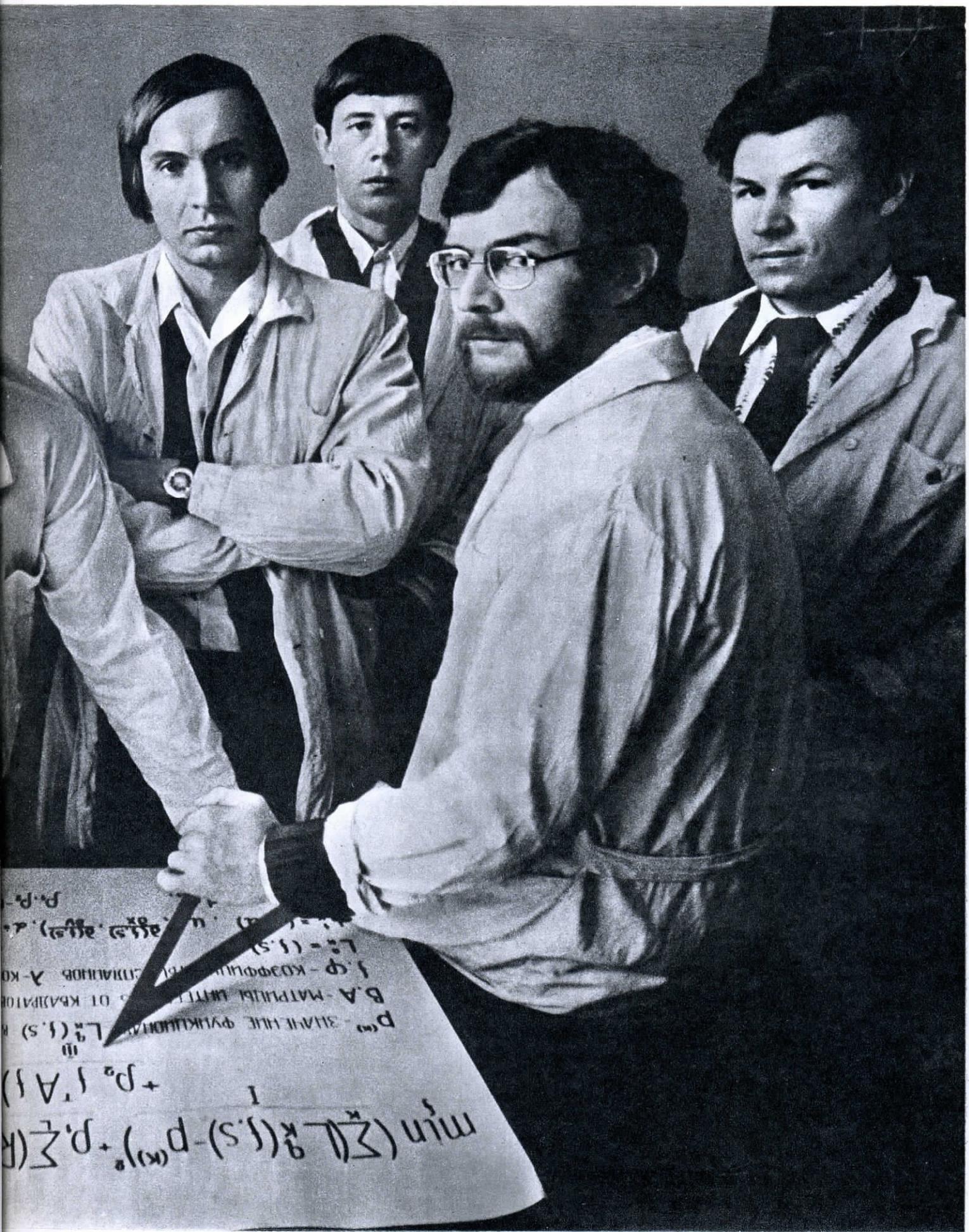
Эти качества советской молодежи, ее «чистый огонь патриотизма», ее «благородное чувство личной ответственности за порученное дело, за все, что происходит в стране», и являются главной темой фотографического повествования о новых поколениях страны. Не просто отразить

случайные «факты жизни», но воплотить фундаментальные черты поколения, причем воплотить их не только в плакатных, исполненных пафоса фотоизображениях, но и в снимках, запечатлевших живые, каждодневные, будничные проявления этих черт. Задача эта трудная, она требует не только высокого профессионализма, но и поиска, по-настоящему творческого, смелого, новаторского, требует внимания и доверия к развивающейся на наших глазах интереснейшей жизни во всех ее разномасштабных проявлениях. Требует, наконец, активной работы творческой мысли, мысли аналитической и обобщающей, способной объять явление и в его конкретике, и в его сущности.

Да, восточные маршруты фотографам не в новинку. Но все ли маршруты по-настоящему освоены? Поступает ли фотографистика за стремительными изменениями в географии великих строек? Не устремляются ли подчас фотомастера по протоптаннм тропам на одни и те же объекты, забывая о громадных пространствах, еще не «охваченных» фоторепортажем, но уже энергично осваиваемых героями нашего времени?

Сибирь и Дальний Восток — это БАМ и Байкал, это тюменская нефть и энергия Саяно-Шушенской ГЭС. Но это еще и новые сельскохозяйственные районы. Это воины Советской Армии и Флота, надежно охраняющие наши восточные границы. Это Комсомольск-на-Амуре, чья слава родилась в тридцатые годы, но по-новому звучит сегодня. Это будни владивостокского порта и рыбаков Камчатки, это цветы Омска и новосибирский балет... Все аспекты нашей жизни интересуют читателей газет и журналов необъятной страны, и рассказ о районах Сибири и Дальнего Востока должен быть многообразным, увлечённым и увлекательным — лишь в этом случае летопись нового времени, по-хозяйски шагающего по просторам огромного, удаленного, но «нашего» края, будет полной.





$$\min \left(\sum_{k=1}^n \left(\frac{1}{P_k} - \frac{1}{P_{k+1}} \right) \cdot P_k \right)$$

D_n - SIBERIAN PHYSICAL INSTITUTE L_n (S)
B.A. - MATHEMATICAL INSTITUTE OF KRAZATI
S.P. - KAZAKH STATE UNIVERSITY L_n (S)
L_n (S) - A-KO

P.I.R. -

ЭТАПЫ СЛАВНОГО ПУТИ

Путь партии... Мы прослеживаем его по вехам эпохальных событий, по датам исторических революционных боев, по этапам строительства первого в мире государства трудящихся.

Путь большевизма как политической партии начинался на II съезде РСДРП, 75-летие которого в эти дни отмечает все передовое человечество. Но истоки партии уходят в историю глубже — в революционные марксистские кружки и группы российского пролетариата, в ленинские труды, обозначившие наступление нового этапа в развитии марксизма.

II съезд РСДРП положил начало пролетарской партии нового типа — боевой, революционной марксистской партии рабочего класса, великой ленинской партии. «Большевизм, — писал В. И. Ленин, — существует как течение политической мысли и как политическая партия с 1903 года».

Мы не имеем, к сожалению, фотографических свидетельств этого великого события. Долгие годы подпольной борьбы тоже почти не оставили нам фотодокументов о деятельности партии. И лишь победа Великого Октября положила начало фотографической летописи, отобразившей и сами революционные события, и сражения на полях гражданской войны, и славные годы первых пятилеток, и беспримерный подвиг советского народа, совершенный под руководством партии в битвах Великой Отечественной войны, и послевоенные трудовые свершения. Каждый снимок в этой великой летописи волнует людей, помогает им глубже понять ведущую роль Коммунистической партии во всей нашей жизни, еще и еще раз увидеть все этапы ее славного пути.

О растущем интересе советских людей к исторической фотографии свидетельствует то огромное внимание, с которым они встречают каждую новую фотокнигу, газетную и журнальную публикацию, фотографическую выставку. Вместе с тем ретроспективная фотография открывает широкие возможности для вдумчивого исследователя. Об эффективности использования исторических фотодокументов на выставочных стенах размышляет в своей статье В. Никитин.





В. И. Ленин произносит речь с трибуны на Красной площади в день празднования I годовщины Великой Октябрьской социалистической революции.
7 ноября 1918 г.
Фото А. СУТЕНКО



Вид Смольного в дни революции.
1917 г.

Вручение наград участникам подавления Кронштадтского мятежа.
Справа П. Е. Дыбенко. Орден вручает А. И. Седякин.
1921 г.

Митинг
на Невском
проспекте.
1919 г.
Автор
неизвестен

С. М. Киров
с представи-
телями
общественности
Ленинграда
на Дворцовой
площади.
1931 г.
Фото
В. Буллы



НОВАЯ ЖИЗНЬ СТАРОЙ ФОТОГРАФИИ

В. НИКИТИН,
председатель фотосекции
Ленинградской
областной организации
Союза журналистов СССР

Все более массовый интерес вызывает фотография ретроспективная. На современной выставке зритель не только хочет увидеть собрание хороших снимков, но и стремится проследить объединяющую их мысль, соприкоснуться с историей нашей страны, с революционным прошлым, почувствовать динамику ее развития за последние десятилетия.

Вот уже второй год устраивают тематические выставки ленинградские фотожурналисты. Во время подготовки последней — она была посвящена 60-летию Великого Октября — мы решили ввести в современную экспозицию ретроспективный раздел: сама дата предполагала обращение к прошлому.

Начались поиски в архивах, встречи с репортерами старшего поколения. Мы знали, что многие фотографии, хранящиеся в архиве кинофотодокументов, сотрудники которого оказали нам большую помощь в работе над выставкой, в той или иной степени уже были знакомы публике. Нам же хотелось показать как можно больше неизвестных кадров. Ведь по прошествии стольких лет интересен каждый, казавшийся прежде незначительным факт, любая частность, помогающая точнее передать хронику октябрьских событий. И мы стали разыскивать редкие фотографии, пусть не столь значительные, как, скажем, «Штурм Зимнего» И. Кобозева, но зато содержащие детали, характерные для тех исторических дней.

Хотелось, чтобы люди, рассматривая старые снимки, проникли, насколько это возможно, в духовный мир участников великих событий. Нам пригодились, конечно, и уже широко известные фотографии, такие как «Красногвардейский патруль» Я. Штейнберга. Подкупавшая простота снимка, его удивительная достоверность убеждают каждого зри-

теля. Но известность его на поверху оказалась относительной: сделав с негатива увеличение, мы обнаружили, что снимок никогда прежде не давался без кадрировки. Он обычно был урезан справа, сверху и снизу. И что было самым удивительным — в большом размере потерялась прелесть старой фотографии! Тогда мы решили напечатать ее контактом, в размер негатива ($12,6 \times 18$), с его краями и сколами, с инвентарным номером. Результат нас поразил — теперь со снимка повеяло дыханием времени...

То же самое мы сделали с остальными отобранными негативами, и снимки стали смотреться совсем иначе. Так их и развесили — без всякой ретуши, на небольших черных паспарту.

Случались во время подготовки к выставке и счастливые находки. Однажды к нам в Дом журналиста пришел молодой фотограф и рассказал, что нашел интересную старую фотографию. Она действительно оказалась совершенно неизвестной, и что самое невероятное — сохранился ее негатив. На фотографии изображен запруженный народом Невский проспект. Люди смотрят куда-то вверх, где, по-видимому, находится оратор и рядом с ним — совершенно определенно — неизвестный нам автор снимка. В центре толпы — еще один фотограф: он расставил штатив с громоздким аппаратом и тоже готовится снимать. Пока нам не удалось установить точную дату съемки, но, по некоторым признакам, это происходило 7 ноября 1919 года.

Снимок поразил нас и качеством изображения (размер негатива $10,5 \times 15$) — на нем можно рассмотреть почти каждое лицо. Именно поэтому мы выставили его в формате 50×60 .

Представили мы и фотографию неизвестного автора, показывающую первый петроградский продотряд, отправляющийся в деревню.

Посетители выставки с большим интересом отнеслись не только к этим историческим кадрам, но и к собранию снимков тридцатых годов. В эту коллекцию также были включены не экспонировавшиеся ранее фотографии: «Сергей Миронович Киров с представителями общественности Ленинграда», «Первомайский

парад на Дворцовой площади» и работы ныне здравствующего, одного из старейших ленинградских фоторепортеров Николая Петровича Карасева, представившего снимки тех лет. На них — первая передвижная радиостанция на Невском, митинг солидарности с народом борющейся Испании, праздничная демонстрация в Ленинграде.

Все фотографии для стендов были отпечатаны с оригинальных стеклянных негативов разных размеров. В тех случаях, когда авторство установить не удавалось, мы, чтобы сохранить «факсимильность» снимка, не применяли ни кадрировки, ни ретуши. Не зная авторской трактовки, этого делать не следует — постороннее вмешательство может испортить документ. Вообще, на выставке не было ни одной репродукции.

Подготавливая подобные экспозиции, удается отыскать неизвестные фотографии, а порой и установить авторство кадров, которые ранее считались анонимными. Так, на нашей выставке впервые был назван автор трех фотографий из архива кинофотодокументов — Виктор Карлович Булла. Его авторство нам помогли установить книга «История пишется объективом» Л. Волкова-Ланнита и один из старейших ленинградских репортеров А. И. Бродский, хорошо знавший Виктора Карловича и неоднократно снимавший вместе с ним.

Работая над этой выставкой, мы пришли к определенным выводам, которые, как нам кажется, могут быть интересны организаторам экспозиций.

Фотография на выставке совсем не обязательно должна быть крупноформатной, какой мы привыкли ее чаще всего видеть на стенах. Снимки малых размеров обычно рассматриваются пристальней, они обладают особым свойством привлекать внимание. Впрочем, это отнюдь не исключает сверхувеличений. Сочетание разных форматов помогает избежать утомительной монотонности.

Выставки с привлечением ретроспективных материалов очень интересны и для самих составителей, особенно в процессе работы, и для зрителей. Старая фотография обретает сегодня новую, волнующую жизнь.

Я. ШТЕЙНБЕРГ
Красно-
гвардейский
патруль
на улице
Петрограда.
1917 г.

В. БУЛЛА
Первомайский
парад
на Дворцовой
площади.
30-е годы



ИЗВЕСТИНЦЫ — ЛАУРЕАТЫ ЖУРНАЛИСТСКИХ ПРЕМИЙ

Уже в течение многих лет, наблюдая за творчеством моих коллег и товарищей Сергея Смирнова и Александра Стешанова, я все больше убеждаюсь в значимости нашей романтической и в то же время такой беспокойной профессии. Профессии фотопроторера.

Главное тут, наверно, — сопричастность. Сопричастность ко всем большим и малым делам, радостям и заботам, которыми живет наша страна, весь советский народ. Перекрываются реки, пускаются крупнейшие в мире домны, происходят важнейшие политические и культурные события. И везде — на гигантской ли плотине, в типшине ли концертного зала, в кулуарах торжественных заседаний или на важнейших стройках Сибири и Дальнего Востока можно увидеть моих коллег — Сергея и Сашу. Они всегда свидетели и участники свершений наших дней. Именно их работа в первую очередь привлекает внимание людей, раскрывающих свежий номер «Известий».

Судя по письмам, многим читателям «Известий» запомнилась серия прекрасных фотографий Москвы и Ленинграда, сделанных Смирновым и Стешановым с вертолетов к 60-летию Великого Октября: Сергей снимал Ленинград, а Александр — Москву. Каждый снимал город, в котором родился. Серия получилась настолько удачной, что ее тут же перепечатали в других изданиях. А некоторые кадры уже вошли и в фотографические книги.

На съездах, больших международных переговорах, форумах, музыкальных конкурсах и кинофестивалях Сергей и Саша, как правило, работают вместе. И когда я в очередной раз наблюдаю за их слаженной, спокойной — без суеты, — заранее хорошо продуманной работой, мне на память приходят слова А. Картье-Бressона: «Чтобы судить о фотографе, иногда достаточно посмотреть, как он работает».

Очень давно, еще в мою бытность фотолюбителем, мне казалось, что репортажная съемка какого-то, пусть даже очень важного события — не самое трудное дело в жизни газетного фотокорреспондента. Событие, как мне тогда казалось, идет само по себе. Репортер не может, да и не имеет права вмешиваться в его естественное развитие. Поэтому — снимай как есть, от тебя мало что зависит! Так мне казалось до первой самостоятельной съемки в номер. Именно тогда, после моей первой, не очень удачной работы на Внуковском аэродроме, я и услышал слова моего наставника Сергея Ивановича Смирнова:

— Ты понимаешь, такая встреча (мы снимали торжественную встречу космонавта) может никогда не повториться. И то, что сегодня ты не снял или снял плохо, уже не снимешь никогда.

Именно тогда я впервые понял, как ответственна наша профессия. «Это так легко и так трудно!» — остались в моей памяти слова Сергея Смирнова. Кстати, он снова повторил их вот только что, вернувшись из командировки в ФРГ.

С. Смирнов и А. Стешанов работают в «Известиях» уже около двадцати лет. Они выполняют самые важные, самые оперативные редакционные задания. Уж кто-то, а мы, их товарищи по редакции, знаем, как каждый раз волнуются Саша и Сергей перед очередной ответственной съемкой. Такое творческое волнение перед особо важным заданием, мне кажется, просто необходимо представителям любой профессии. И какая спокойная уверенность царит в нашем известинском отделе иллюстраций, когда мы ждем, что вот сейчас распахнется дверь и кто-то из них влетит в отдел и скажет: «Сняли, все в порядке!»

Их фотографический путь отмечен медалями и дипломами на отечественных и международных фотоконкурсах. В нынешнем году Сергей Смирнов и Александр Стешанов стали лауреатами премии Союза журналистов СССР. Этой награды они удостоены за ту серию фотографий, о которой я сказал вначале. Большой и вполне заслуженный успех фотожурналистов.

...Каждое утро, как обычно, я спешу в редакцию на утреннюю планерку. У одной из фотовитрин «Известий» толпится много людей. Они рассматривают только что выставленные фотографии. Подхожу ближе. Читаю: «Снимки специальных корреспондентов «Известий» Сергея Смирнова и Александра Стешанова».

Завтра их ждут новые дороги, новые срочные задания — съемка в номер. Успехов вам, друзья!

* * *

Год назад при обсуждении плана очередного номера «Недели» мы увидели, что в номере недостает ударного фотографического разворота. И тогда Григорий Дубинский, только что вернувшийся из командировки, предложил фотоочерк о знатном хлеборобе Михаиле Довжике. Фоторепортер замыслил этот материал как рассказ о советском человеке, его радостях и заботах, и в очерке должен был обязательно присутствовать жанровый портрет героя.

Так родилась наша новая рубрика «Люди страны Октября», которая регулярно, два раза в месяц, появлялась в еженедельнике в течение всего юбилейного 1977 года.

В редакцию «Недели» тут же стали поступать письма из разных городов страны. Читатели называли тех, о ком именно, по их мнению, надо рассказать на страницах «Недели».

Словом, Григорию Александровичу выпал нелегкий год — едва подписывался номер в печать, как репортер уже мчался на аэропром, чтобы лететь к своему новому герою. Главная трудность при создании таких фотоочерков для корреспондента была в том, чтобы не повторяться, не сбиться на штамп. Было очень нелегко, но Дубинский блестяще справился со своей задачей. За серию фотоочерков ему присуждена премия Московской организации Союза журналистов СССР за 1977 год.

Когда теперь смотришь на эти собранные вместе фотоочерки, думаешь, что, изданные отдельной книгой, они могли бы «нарисовать» прекрасный коллективный портрет нашего современника — человека-творца, строителя развитого социалистического общества, гражданина страны Октября.

С. Смирнов



А. Стешанов



Г. Дубинский



Виктор АХЛОМОВ,
фотокорреспондент «Недели»



ГОРОД ВЕЧНО МОЛОДОЙ...

Москва — тема неисчерпаемая. Сколько фотокадров нашей столицы легло уже на страницы ее летописи — не счесть. Стого официальных, торжественных и романтических, лирических и жанровых, снимков, отразивших героику и динамику советского времени, снимков профессиональных и любительских...

Истинное произведение фотоискусства или публицистики — это всегда открытие. Новый взгляд, позволяющий и нам, зрителям, увидеть любимый и так хорошо знакомый город как бы впервые — неожиданным, по-новому прекрасным, во взаимосвязи его вчера и сегодня, его седой истории и на наших глазах возникающего будущего.

Поиски новой точки съемки, непривычного ракурса, свежего взгляда поэтому глубоко содержательны. Перед нами работы фотокорреспондентов ТАСС Игоря Зотина и Бориса Кавашкина. Их редакционным заданием было — рассказать о Москве по-своему, по-новому. Соавторы объединили не только наборы взаимозаменяемой оптики — кофры у каждого стали значительно легче, но и суммировали собственные творческие манеры, вкусы и пристрастия. Если поиск новой точки и выбор объектива для Зотина диктовался «лирико-эпическими» мотивами, то для Кавашкина — заведомо пристрастным отношением к композиционной завершенности будущего кадра.

Работали соавторы, по их словам, не жалея ни себя, ни пленки. Помимо важности и ответственности темы,

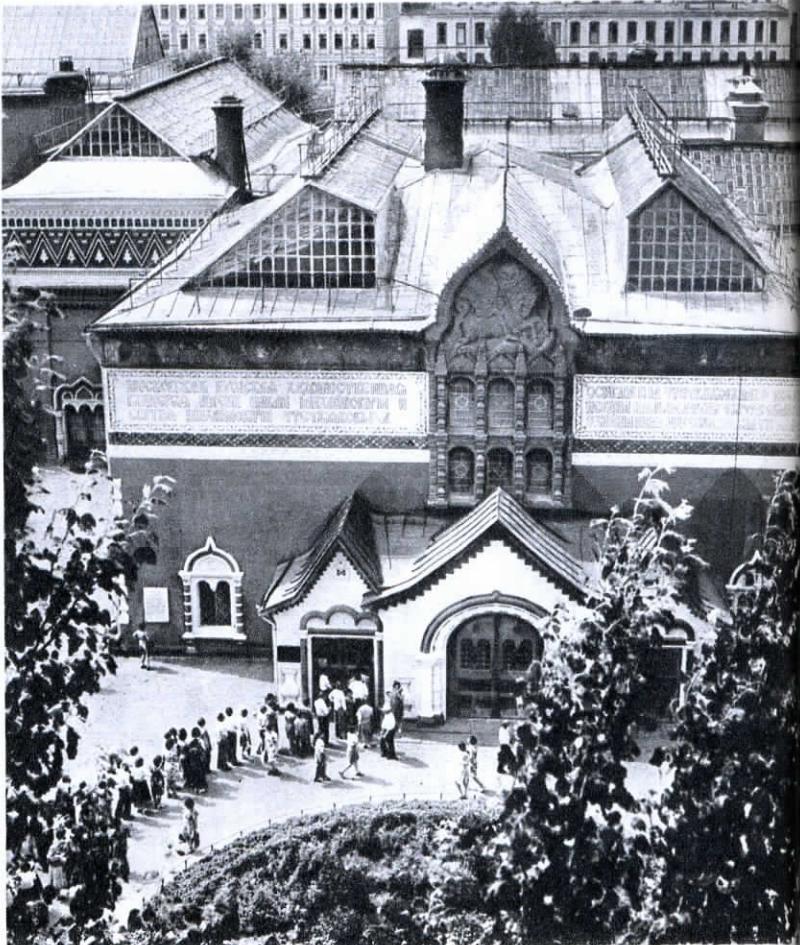




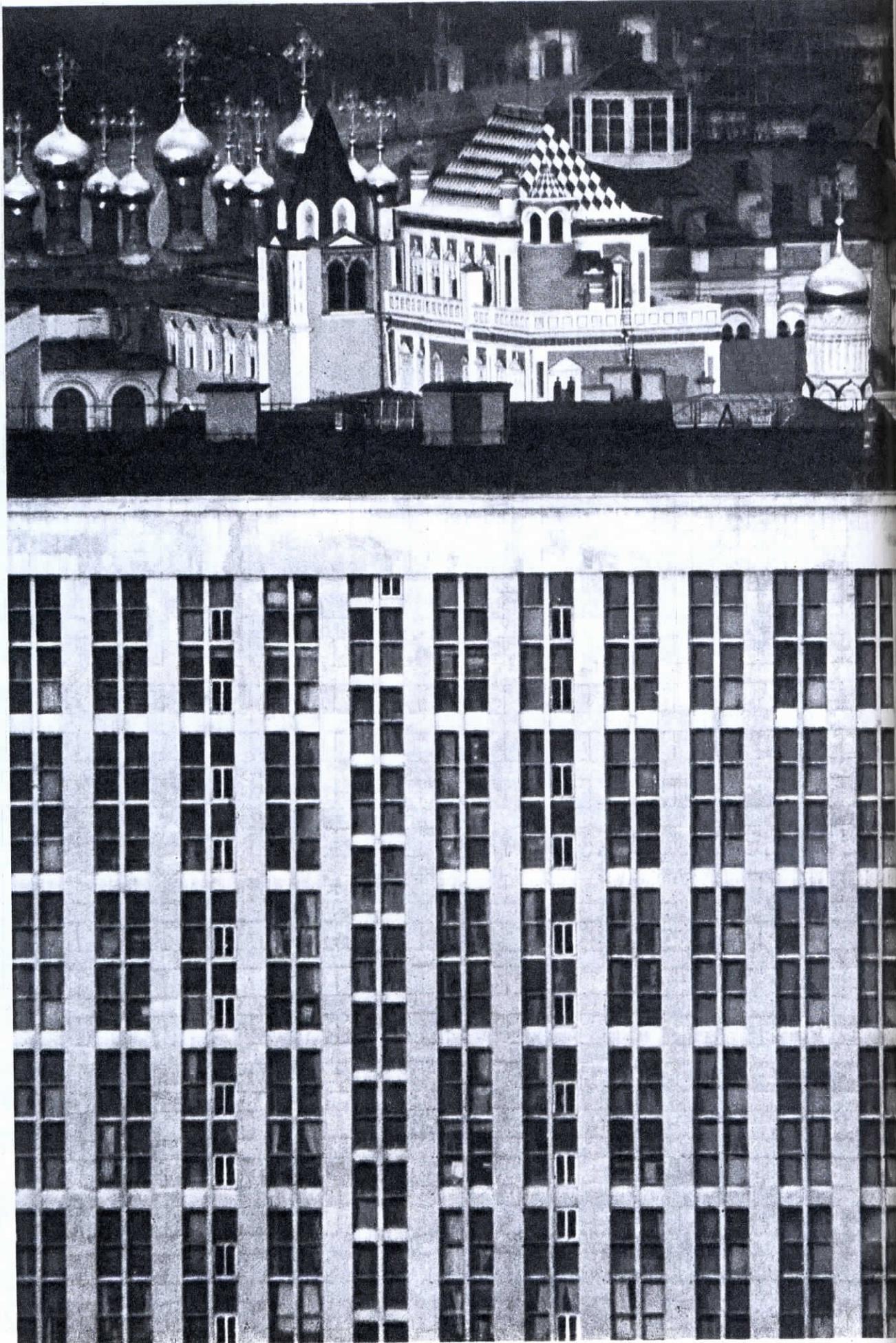
Фото
Игоря
ЗОТИНА
и
Бориса
КАВАШКИНА

К стр. 14—15

Москва.
Год 1978-й

Третьяковская
галерея

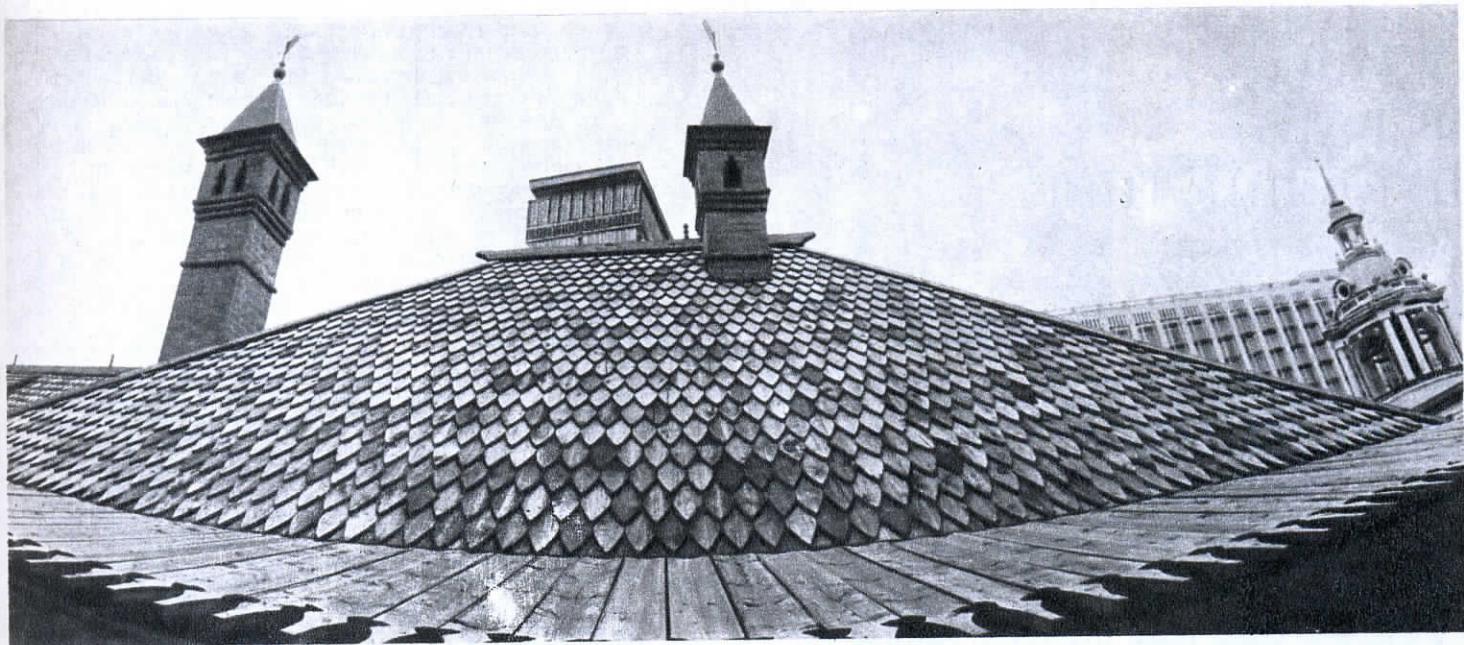
Зарядье



Старое и новое

Крыши

Кремлевские
куранты



большую роль играли «престижные соображения»: Москву до них снимали многие, и уход от традиционных точек без ущерба для творческого результата требовал высокого профессионализма.

Принцип съемки? Пожалуй, тот, который в свое время сформулировал Александр Родченко: «...чтоб приучить человека видеть с новых точек, необходимо снимать обычные, хорошо знакомые ему предметы с совершенно неожиданных точек и в неожиданных положениях, а новые объекты снимать с разных точек, давая полное представление об объекте».

Итак, «с совершенно неожиданных точек и в неожиданных положениях».

На Спасскую башню Кремля поднимались дважды, в разные часы дня. Ждали и «поймали» момент удара молотка по колоколу — щелчок затвора утонул в звоне курантов. Двадцатимиллиметровый «широкоугольник» «увидел» сразу и колокол, и фрагмент московского пейзажа с птичьего полета.

С крыши одного из высотных домов Калининского проспекта по-новому были увидены этажи книгохранилища главной библиотеки страны, а над ними неожиданно — с помощью «МТО-500» — купола кремлевских соборов.

Снизу вверх, почти под прямым углом, «Горизонт» взял в один кадр крышу архитектурного памятника прошлых веков и небольшой фрагмент современного здания гостиницы «Россия».

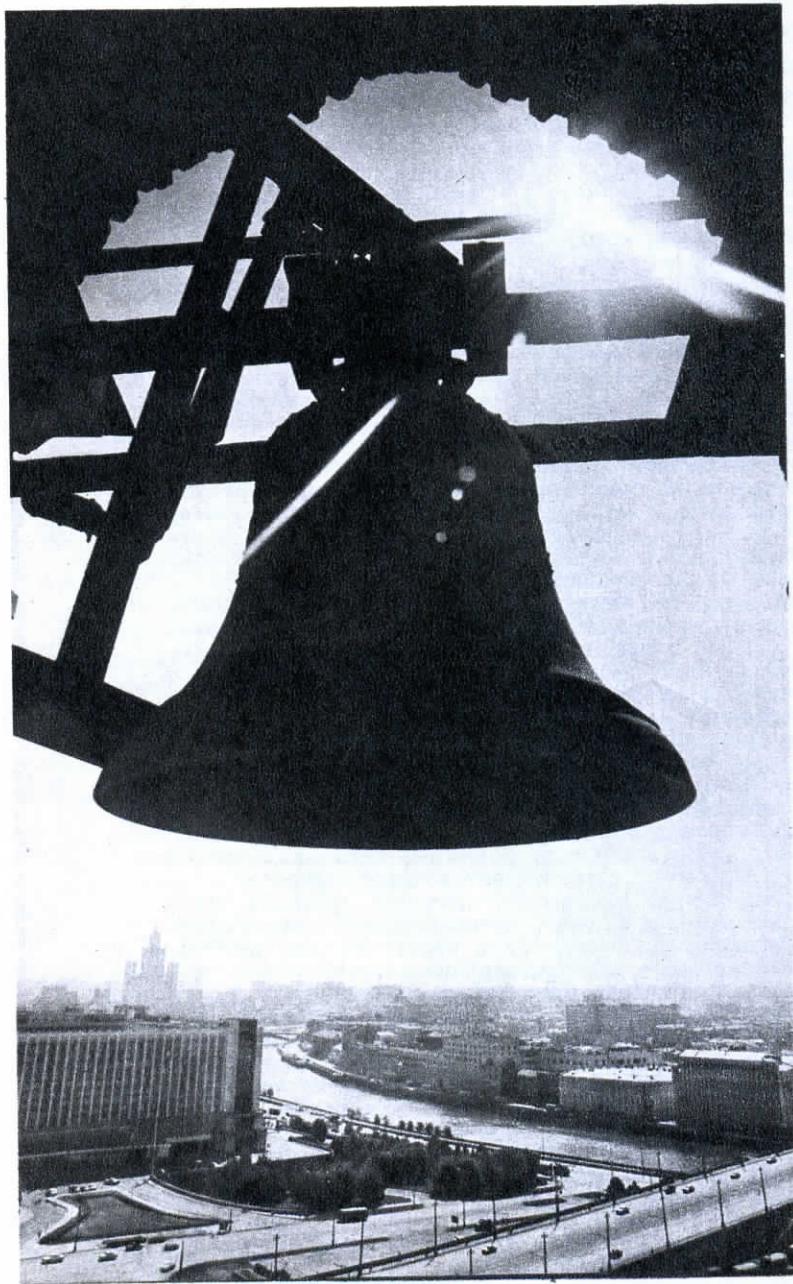
А потом вид на Зарядье с верхнего этажа гостиницы. Объектив с фокусным расстоянием 14 мм создал необычный, на первый взгляд причудливый, но совершенно достоверный рисунок заповедного угла старой Москвы.

С верхней точки, появившейся сравнительно недавно — крыша нового корпуса редакции «Известий», — памятник А. С. Пушкину и люди у его подножья выглядят необычно. Отчетливо видны бессмертные слова поэта, высеченные на пьедестале (объектив 200 мм)...

В каждом кадре не только новизна сюжета и пластика светотеневых композиций ради них самих, но, что самое главное, подчеркнутое авторами содержание, смысловая насыщенность. Она и в сочетании книгохранилища с «храмилищем» архитектурных шедевров, и в контрастах новинок современного градостроительства с памятниками зодчества, и в знакомом силуэте бессмертного опекушинского творения, как бы парящего над людьми, влюбленными в пушкинскую поэзию.

Тема решена. Еще одна работа репортёров-тассовцев увидела свет в советских и зарубежных изданиях. Сказана еще одна выразительная «фраза» о Москве, которая по достоинству войдет в фотоповествование об этом замечательном городе.

Г. МИХАЙЛОВ



СПЕЦИФИКА ОБРАЗА В ФОТО- ПУБЛИЦИСТИКЕ

И. БАЛЬТЕРМАНЦ,
кандидат филологических наук

Образ выступает как единство индивидуализации и типизации, как обобщенное суждение о том или ином круге явлений действительности через такое индивидуальное явление, которое с наибольшей яркостью обнаруживает (в пределах, доступных сознанию художника) характерные, типичные черты, присущие целому кругу явлений.

В художественном образе находит выражение форма обобщения, когда автор выходит за пределы конкретного жизненного факта — одни моменты он отbrasывает, другие добавляет. Индивидуальное в искусстве создается силой творческого воображения.

Такое определение образа (в целом отвечающее специфике современного реалистического искусства) делает, казалось бы, невозможным применение этой эстетической категории к фотографии. Во всех классических видах искусства реальность служила лишь толчком для дальнейшего творческого процесса, продолжающегося уже в самом сознании творца.

Так движение руки художника может с равным успехом закреплять в материале то, что видит художник, и то, что он себе представляет. Более того, любое живописное, графическое, скульптурное изображение — это, в сущности, вымысел, основанный на явлениях конкретной реальности («вымысел» не в житейском понимании этого слова, а «художественный вымысел» — эстетическая категория).

Фотография же самым непосредственным образом связана с предметной реальностью. На снимке изображено лишь то, что в момент спуска затвора находилось перед объективом, то есть фотография как феномен не позволяет строить образ с помощью художественного вымысла. Она, в ее традиционных формах, не позволяет обобщать, синтезируя отдельные части и детали, отбрасывая лишнее и ненужное. Следовательно, определение художественного образа, применяемое к классическим искусствам, к фотографии не совсем подходит.

Что же из этого следует? Живой, практический опыт богаче теоретической формулы. Материал, который вчера казался лишенным всяких художественных возможностей, сегодня предстает в совершенно ином свете. «Никакая переоценка традиций и категорий художественной культуры в принципе не может и не должна казаться нигилистическим покушением на незыблемые культурные ценности» *.

Переоценка эстетических категорий — не субъективный произвол, а объективная необходимость, возникающая в связи с проблемами, которые жизнь и практика искусства выдвигают перед теорией. Современная творческая практика породила такой феномен, как художественно-документальный образ. Создание художественного образа на документальной основе — явление сложного порядка. Оно требует глубокого и всестороннего изучения.

Мы будем говорить об особенностях рождения образа в фотопублицистике. Некоторые из этих особенностей относятся и к художественной фотографии, то есть фотографии в сфере искусства, некоторые же — исключительно к фотопублицистике.

Итак, индивидуальное, конкретное в искусстве является плодом воображения автора, оно порождено сведением в единый художественный образ различных жизненных наблюдений и размышлений ху-

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

дожника. Жизненность, чувственная форма, которую сохраняют явления в образах искусства, не есть непосредственное воспроизведение конкретного факта. Фотография же воспроизводит и удостоверяет факт «как он есть», дает наглядное изображение конкретного предмета или явления. Возможность изобразить конкретное заложена в самой ее природе.

Но многообразие свойств того или иного предмета, наличествующее в «изображении-документе», зависит от аспекта, в котором рассматривается конкретный факт, от понимания того, что является для него характерным, от связей этого факта с другими явлениями и процессами. В. Асмус писал по этому поводу: «Будучи конкретным практическим действием, всякая «фиксация факта» предполагает не только голую наличность совершающегося, голую данность, но также и известную перспективу, масштаб, точку зрения для отбора фиксируемого и для ограничения его от всех смежных вещей и процессов, с которыми фиксируемое диалектически связано» *.

С помощью фотоаппарата можно получить достоверное изображение «факта реальной действительности», но вот характер изображения будет зависеть от целей и задач автора, от аспекта, в котором он рассматривает фиксируемый факт.

Особенность информационной фотографии заключается в том, что она дает представление о факте с «одной стороны», о единичном, конкретном. Она имеет точный адрес во времени и пространстве. При всем том односторонность исследования факта в подобных фотографиях не означает отсутствия в них авторской концепции или авторского почерка. Точка зрения проявляется уже в самом выборе момента съемки, в выявлении сущностных свойств факта. Но это еще не предполагает обобщения, типизации, не предполагает создания художественного образа, что отнюдь не является недостатком информационной фотографии. Требовать от нее образности так же неправомерно, как желать, к примеру, чтобы все газетные материалы были написаны в стихах. Такая фотография должна максимально успешно выполнять возложенные на нее функции.

К художественно-образной форме в фотопублицистике прибегают тогда, когда явление исследуется многоаспектно. Автор стремится оценить его в исторической перспективе, в определенной общественно-политической ситуации, оценить с эстетической и моральной точек зрения, определить его соподчиненность с другими явлениями действительности. Такой метод помогает обнаружить в явлении элемент типического, элемент обобщения.

Возможно ли вообще обобщение в фотографии, где индивидуальность, конкретность изображаемого всегда остаются непременными условиями? Да, возможно. Это доказывает практика.

Но что приводит к этой многозначности, к обобщению в фотографии, в чем заключается роль субъекта, как она выражается и чему служит?

Начнем с того, что единичный, конкретный факт, лежащий в основе фотографического изображения, может являться отправным моментом для обобщения и типизации. Он потенциально способен быть выразителем сути сложного общественного процесса, вскрывать противоречия и конфликты, обнаруживать глубокое содержание личности, явления. Отображение его может глубоко волновать, быть эмоционально значимым. Но все это лишь в том случае, если этот факт, объект внимания фотографа, имеет социально-политическую, этическую, эстетическую ценность. При этом, разумеется, нельзя ориентироваться лишь на объективную социально-политическую важность факта или явления, предполагать, что значительное событие предстанет таковым и на фотографии, как бы оно ни было зафиксировано. Фотожурналист сможет уловить момент, который будет способен выразить его идею, лишь если ясно представляется, что он хочет сказать своим снимком. Обширный комплекс различных факторов, которые могут и не обнаруживаться в момент восприятия предмета, определяет авторское отношение к нему, придает предмету какое-то конкретное значение. Это — жизненный опыт, представления о мире, о человеке, знания и чувства, философская, идеологи-

* В. Асмус. Вопросы теории и истории эстетики. М., «Искусство», 1968, с. 12.

* В. Асмус. Вопросы теории и истории эстетики. М., «Искусство», 1968, с. 23.

ческая, политическая позиция автора, эмоциональная окраска восприятия, не говоря уже об осознанной цели, которая стоит перед автором. «Спонтанность» оценки явления во всей его сложности — результат предшествующего узнавания мира. Поиски выразительности снимка определяются концепцией автора, смыслом, который он придает запечатлеваемому. «Момент съемки длится всего мгновение! И в это мгновение я должен вложить все свое представление о предмете, все свои знания о нем, весь свой опыт». Все изобразительно-выразительные средства в фотопублистике направлены на то, чтобы выявить «смысловой экстракт» явления, который глубже, значительнее факта в его привычном, утвердившемся восприятии. Принципиально неорганизованный, «нестерильный» жизненный материал необходимо оформить, организовать, выделить в нем определенные тематические и смысловые линии, детали. Это позволяют сделать средства образной интерпретации, имеющиеся в распоряжении фотопублициста.

Индивидуальная, конкретная, чувственная сторона образа заложена в самой природе документальной фиксации реальности. Типизация же достигается не за счет художественного вымысла, а за счет осознания и выявления в конкретном реальном факте его обобщающего свойства.

Конфликт между документальной и образной формами фотопублистики — наглядный пример диалектической борьбы противоположностей, порождающих новое жизнеспособное явление. Документальный материал предоставляет огромные возможности для свободного творческого осмысливания. «Документальные образы берут свою силу оттуда, к чему может только присоединиться мысль из самодвижения жизни. В их незаконченной, сырой форме мерцают тысячи красок и закономерностей, идущих к нам изнутри, — направление, которое в искусстве всегда стыбт предпочтеть другому, где идет атака на смысл вместо того, чтобы дать ему свободно выплыть»**. В этом наблюдении речь идет о специфике документального образа, о документальном материале, соединенном с авторской концепцией.

Такое соединение плодотворно и имеет художественную ценность потому, что, сохранив и реализуя все достоинства документального материала (достоверность, возможность проверки его самой жизнью, его открытость для свободного осмысливания и т. д.), оно обеспечивает показ жизненных фактов в ракурсе, позволяющем увидеть их с необычной стороны. Говоря об активной мыслительной работе зрителя, которую документ стимулирует, нельзя впадать в крайность. Да, воздействие документального материала обусловлено зрительским соучастием. Процесс образотворчества может происходить и в сознании самого человека, заинтересованного документом. Об этом свидетельствуют некоторые исторические, архивные снимки. Образный характер они приобретают благодаря современному зрителю, включающему фотографии в определенную структуру оценок, понятий, представлений, воспринимающему отдельные детали как символы, признаки ушедшей эпохи.

Факт, не утрачивая своей конкретности, приобретает для современного зрителя более обобщенный характер, выступает как «примета времени». Такое активное соучастие зрителя, его самостоятельное образотворчество объясняется в какой-то мере интересом к прошлому, к тому, что было реальностью. Но и в данном случае зрительское соучастие не абсолют. Оно применимо не ко всем снимкам, называемым «архивными», а к тем, в которых была потенция философского обобщения, типизации.

В принципе же участие зрителя в образотворчестве может быть результатом активности автора, проявления его творческой личности. Именно автор должен раскрыть, разомкнуть факт, преодолеть барьер привычности и обыденности. Он должен подтолкнуть мысли зрителя, вызвать его на сопререживание.

Чем глубже и вернее мысль автора, чем талантливее художественное воплощение ее, тем больше увидит зритель в конкретном жизненном факте, тем шире и действеннее окажется обобщение, содержащееся в снимке, тем сильнее будет его воздействие.

* Аксиомы Картье-Бressона. «Журналист», 1973, № 2, с. 68.
** И. Палиевский. Документ в современной литературе. «Иностранная литература», 1966, № 8, с. 181.



«КОНСТИТУЦИЯ ДЕЙСТВУЕТ, ЖИВЕТ, РАБОТАЕТ»

Так называется этот красочный фотоальбом, подготовленный творческим коллективом газеты «Известия» под общей редакцией П. Алексеева — главного редактора газеты. В альбоме, выпущенном издательством «Советская Россия», факсимильно воспроизведены важнейшие государственные и политические документы всенародного обсуждения проекта Конституции СССР, материалы Пленумов ЦК КПСС, внеочередной сессии Верховного Совета СССР, текст Конституции СССР и другие документы, связанные с принятием Основного Закона Страны Советов.

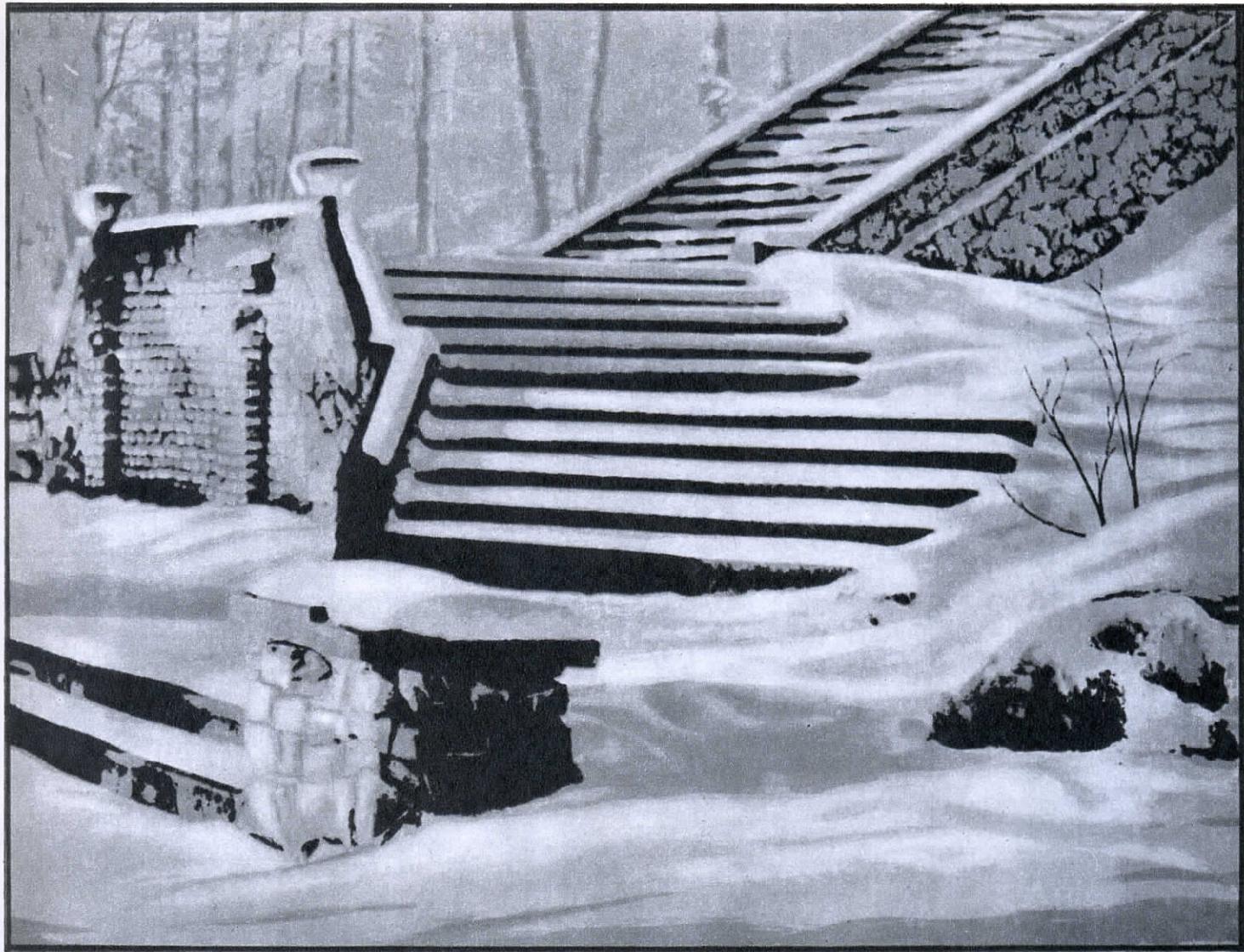
Это издание существенно отличается от обычных фотоальбомов, в нем как бы слиты книга и газета. Авторский коллектив (составитель О. Цыганов, художник макета Л. Козлов, оформители В. Розанцев и В. Тринченко) в основу альбома положил оформительские принципы газетной полосы, органично соединив ее с изобразительным материалом — крупно поданными фотографиями корреспондентов «Известий» А. Стешанова, С. Смирнова, В. Трушникова, С. Косырева, Б. Хасянова, Р. Ар-

мeeva, A. Блохнина, A. Скурихина, B. Ахломова, B. Зимины. Эти фотографии дают широкую картину жизни страны в исторические дни обсуждения и принятия Основного Закона.

Материал альбома документален. На суперблокажке репродуцирована газетная полоса, которая рассказывает о принятии Верховным Советом СССР Конституции нашей страны. Это как бы изобразительный эпиграф ко всей книге.

На форзаце — факсимильные репродукции писем трудящихся — лишь некоторых из огромного потока, поступившего в редакцию. Тема их — всенародное обсуждение, единодушное одобрение политики партии и правительства. Яркие, выразительные снимки столицы нашей Родины — Москвы, одухотворенные лица советских людей, цветные шмидти тулы-плакаты, на которых — слова Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева, создают у читателя-зрителя ощущение приподнятости, праздничной атмосферы трудовых будней года, ставшего историческим, — года принятия новой Конституции СССР. Мощным эмоциональным аккордом звучат финальные страницы книги, красочно показывающие счастливую, светлую жизнь нашей Родины, ее пейзажи, поля и новостройки, а главное — неповторимый облик советского человека — человека новой формации, гордо и уверенно смотрящего в будущее.





ПРОФИЛЬ
МАСТЕРА

САМОБЫТНОЕ ДАРОВАНИЕ

Янис ПУЯТС

Фото
Яниса
ГЛЕЙЗДСА

Старинная
музыка

Зима

С юности фотоискусство стало альфой и омегой жизни Яниса Глейздса. Оно открыло ему эстетическую ценность окружающего мира, человека, родной природы. Как истинному художнику ему присуща способность углубленно, остро воспринимать и находить неповторимое в простых, обыденных вещах. Работы Глейздса не сухие и рациональные, а многокрасочные, эмоциональные; в них доминируют лирические, светлые, жизнеутверждающие тона. Свои снимки Глейздс подразделяет на определенные тематические циклы. Один из них — «Мотокросс». Он решает эту тему нестандартно, в присущей ему изобразительной манере. В последнее время в центре внимания художника — образ женщины, образ, в котором так полновзвучно синтезировались внешняя и внутренняя красота. Автор избегает натуралистической прозаичности, применяет

светорассеивающие линзы, которые смягчают резкость рисунка, тщательно подбирает фон, используя мотивы леса и моря.

Хотя Глейздс не считает себя пейзажистом, тема природы остается постоянной в его творчестве. Как человеку, выросшему в деревне, ему близка поэзия родного края — скошенная нива, опушка леса, могучее течение Даугавы.

Глейздс блестяще владеет техникой фотографии, в особенности позитивным процессом. Его изогелии поражают зрителя лаконизмом и тонкостью рисунка.

В портретном жанре он умеет открыть духовный мир человека, показать многогранность личности.

Недавно фотомастеру исполнилось 50 лет. К этой дате была приурочена его персональная выставка. Будем ждать новых встреч с талантливым, самобытным фотохудожником.



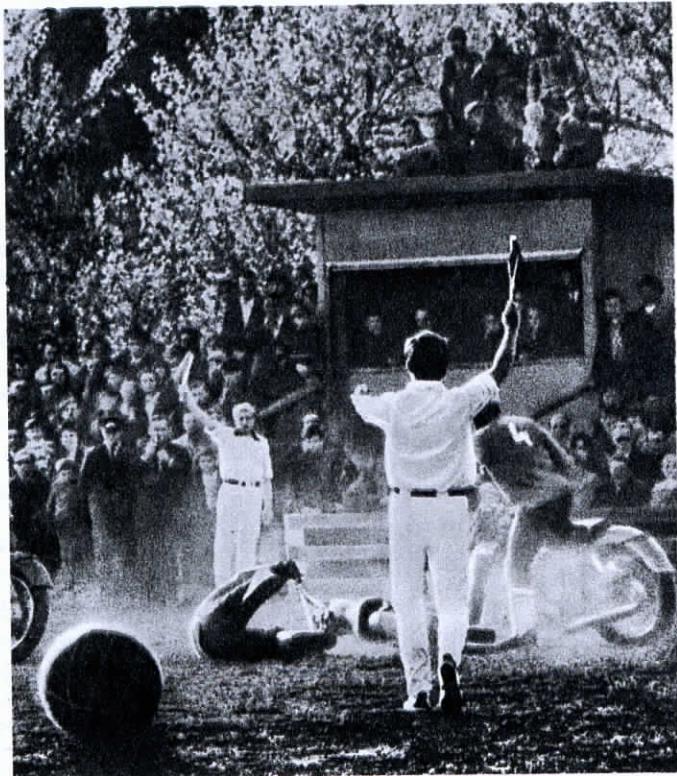
Фото
Яниса
ГЛЕЙЗДА

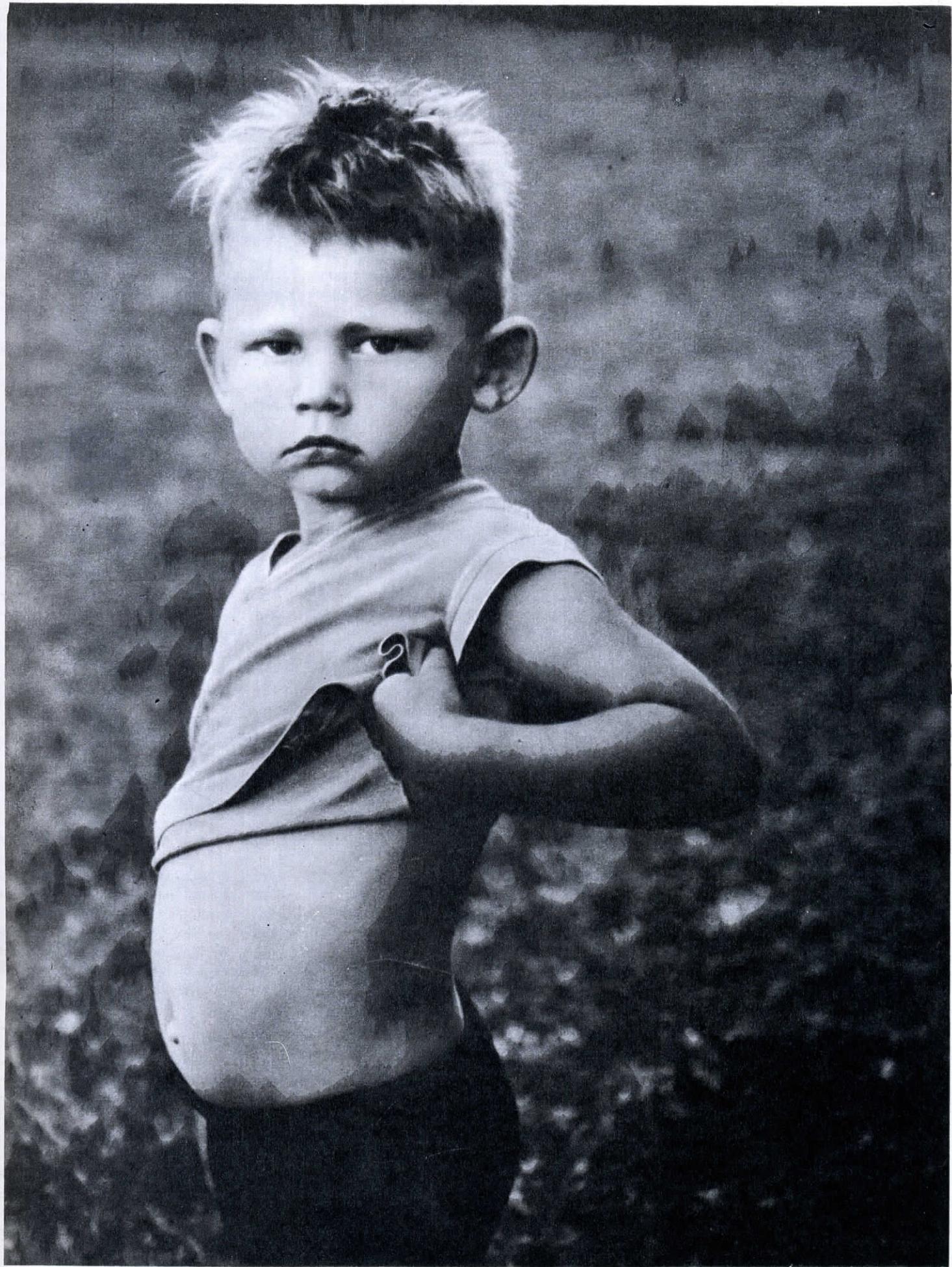
После
снегопада

Мотобол

Ворьба

Деревенский
мальчик





НАСУЩНЫЕ ЗАДАЧИ ФОТО- ЛЮБИТЕЛЬСТВА

Первый Всесоюзный фестиваль самодеятельного художественного творчества трудящихся, итоги которого были подведены в начале года, явился проявлением возросшей активности фотолюбителей нашей страны. Своими работами они еще раз доказали, что им по плечу задачи высокого идеального и художественного звучания, многие из них продемонстрировали по-настоящему зрелое, отточенное мастерство. Эти успехи способствовали привлечению общественного внимания к фотографическому искусству, пополнению рядов фотолюбителей, дальнейшему росту их творческого потенциала.

Фестиваль не был временной кампанией, формальным мероприятием «для отчета». Он наметил увлекательные перспективы, предложил развернутую программу развития и совершенствования искусства самодеятельных фотохудожников, фотокружков и фотоклубов.

Весьма знаменательно то, что сразу после подведения итогов фестиваля вышло в свет постановление Центрального Комитета КПСС «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества». Значение этого важного документа трудно переоценить. Он является новым проявлением неустанного внимания нашей партии к росту народных талантов, зримым подтверждением одного из важнейших положений новой Конституции страны: «В СССР всемерно поощряется развитие профессионального искусства и народного художественного творчества».

В постановлении ЦК КПСС глубоко проанализированы и точно сформулированы задачи развития самодеятельного искусства, в том числе и фотоискусства. Долговременную программу действий на культурном фронте получили партийные, профсоюзные, комсомольские организации. От их деятельности самым не-

посредственным образом зависит работа наших фотоклубов. Практика показывает, что там, где есть тесный контакт между фотоклубами и местными партийными и общественными организациями, фотоискусство, фотографическая пропаганда и агитация находятся на высоком уровне. Недавно мы писали об опыте работы Каунасского отделения Общества фотоискусства Литовской ССР, которое оказалось посильной помочь местным предприятиям в оформлении досок Почета, интерьеров цехов и т. д. Не будет преувеличением сказать, что в конечном счете фотохудожники Каунаса внесли свою лепту в дело повышения производительности труда на этих предприятиях. Можно привести немало примеров активной общественной деятельности клубов в Херсоне, Запорожье, Челябинске, Одессе, Владивостоке, на БАМе и т. д. Хорошо, если их пример найдет последователей.

Большое внимание уделено в постановлении репертуару самодеятельных коллективов. Разговор о «репертуаре» фотолюбительских объединений — это разговор о глубине содержания и разнообразии форм произведений самодеятельных авторов.

Звание фотолюбителя — высокое звание. Было бы неправильно считать настоящим фотолюбителем каждого, кто приобрел себе аппарат, так же как нельзя зачислять посетителей танцплощадок в самодеятельные танцовщицы. От владельца камеры мы не вправе требовать расширения тематики, углубления содержания его работ. От фотолюбителя — члена клуба — мы с полным на то основанием ждем высоконеидеальных, высококачественных произведений потому, что он представляет свои работы на суд общественности и в значительной степени влияет на вкусы, принимает участие в формировании духовного мира людей. И здесь необходим действенный заслон художественно, идеально немощным, незрелым фотографиям. Ссылки только на актуальность темы, на ее значимость не могут удовлетворить сегодняшнего требовательного, искушенного зрителя. Он ждет от предлагаемых его вниманию фоторабот сплава идеиности и художественности.

Постановление ЦК КПСС призывает давать принципиальную оценку негативным явлениям, создавать произведения, отвечающие возросшему политическому и культурному уровню советских людей.

Большое место в партийном документе уделено укреплению материальной базы клубов. В обязанности местных

партийных комитетов, Советов народных депутатов вменяется взять под неослабный контроль отчисления в культфонды. Не секрет, что многие фотоклубы не финансируются, не имеют постоянных помещений для занятий и лабораторных работ, не говоря уже о выставочных залах. А это самым непосредственным образом оказывается на уровне работы того или иного коллектива. Некоторые организации требуют от клубов в ответ на финансовую помощь выполнять непосильные, чисто утилитарные, ведомственные заказы, не оставляющие времени для художественного творчества. Нет слов, контакт фотоклуба и курирующей его организации должен быть взаимно полезным. Но нужно помнить о чувстве меры и такта по отношению к людям, занимающимся фотоискусством в свободное от работы время.

В постановлении говорится о подготовке руководителей художественных коллективов. Руководители фотоклубов, как правило, работают на общественных началах, опираясь на свой энтузиазм, энергию, предприимчивость, творческие способности. Штатными единицами располагают считанные клубы (в основном, народные фотостудии, некоторые клубы при Домах народного творчества, Домах художественной самодеятельности). Реальная помощь в умножении числа руководителей фотоклубов, в качественном улучшении уровня их подготовки — насущная задача институтов культуры, культурно-просветительных учреждений, факультетов общественных профессий в вузах.

Постановление ЦК КПСС призывает активизировать подготовку ко второму Всесоюзному фестивалю самодеятельного художественного творчества, который планируется провести в 1980—1982 годах. Этот фестиваль должен продемонстрировать не просто количественное увеличение армии самодеятельных артистов, художников, кинематографистов, фотографов, он должен с максимальной полнотой отразить возросший круг интересов советских людей. «Массовое участие рабочих, колхозников, интеллигенции, студенческой, учащейся и армейской молодежи в художественном творчестве является характерной чертой социалистического образа жизни, ярким выражением духовного богатства советского народа», — говорится в постановлении ЦК КПСС.

Новым выражением этих глубинных, определяющих черт нашего образа жизни и призван стать второй Всесоюзный фестиваль самодеятельного художественного творчества.





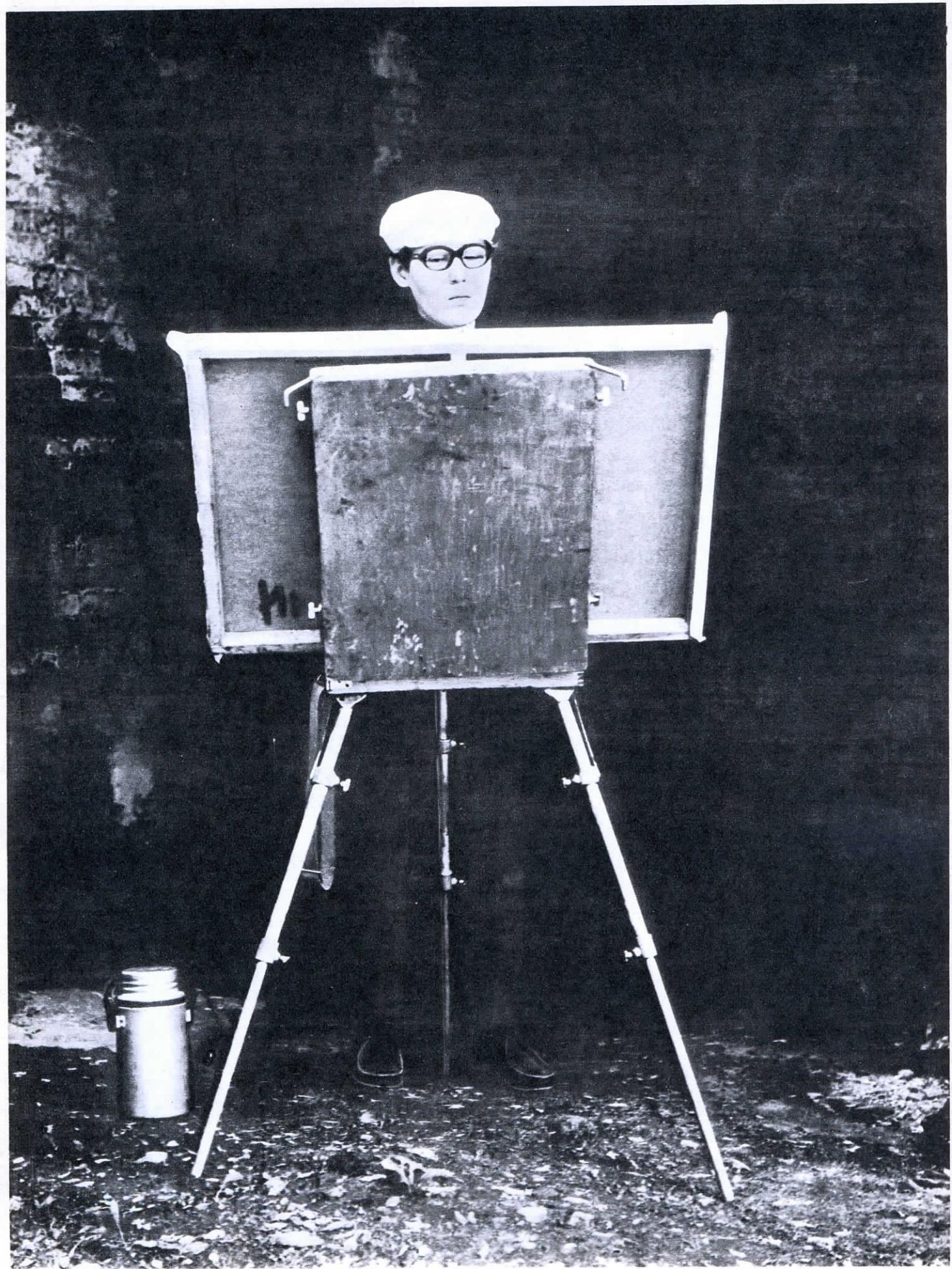
Фото
на вкладке
Виктора КОСТИНА
(Всероссийский
фотоклуб «Кадр»)

Вечерний лов

Паруса

На этюдах





ВСТРЕЧА С ПРОДОЛЖЕНИЕМ



Богатый практический опыт, накопленный советской фотографией, давно нуждается в глубоком теоретическом осмыслении. В связи с этим в «СФ» создан отдел, который будет заниматься вопросами теории фотографии. Жизнь показывает, что изучение фотоискусства не может идти лишь по пути описания способности фотографической техники моделировать художественные результаты традиционных изобразительных искусств. В современных условиях фотография часто перестает быть только художе-

ственной или только репортажной. Поэтому нельзя ограничивать функциональный спектр ее воздействия на зрителя. Современную фотографию, проникшую во все сферы человеческой деятельности, надо рассматривать широко, обязательно в комплексе с другими техническими искусствами, раскрывая ее принципиальную новизну, ее сущность, ее специфику.

Разумеется, это требует от исследователей иного, более совершенного инструмента анализа.

Недавно в редакции журна-

ла состоялась встреча с научными сотрудниками Сектора художественных проблем средств массовой коммуникации Института истории искусств Министерства культуры СССР.

Искусствоведы сектора познакомили редакцию со своей деятельностью. Они разрабатывают методологию искусствоведческого исследования средств массовой коммуникации, в частности изучают коммуникативные возможности фотографии, природу фотографического образа, взаимоотношения технических искусств со зрителем.

В сферу их внимания входят информативная, научно-документальная, творческая фотография. Сектор окажет журналу помощь в разработке и исследовании актуальных проблем фотографии. Уже в нынешнем году читатели «СФ» познакомятся с некоторыми работами сектора, с размышлениями теоретиков о главных путях развития советской фотографии, о вкладе фотомастеров в сокровищницу социалистической культуры.

А. ФОМИН

КОНКУРС ДИАПОЗИТИВОВ

Под звуки песни, которую пели латышские красные стрелки на фронтах гражданской войны, перед зрителями, заполнившими зал рижского Дворца культуры «ВЭФ», прошли кадры из серии цветных диапозитивов «Легенда». Авторы этой серии Х. Смилга и М. Скуя из Елгавского фотоклуба на республиканском конкурсе Латвии «Диапозитив-77» завоевали первое место и главный приз журнала «Звайгзне». Заключительный смотр традиционного конкурса цветных диапозитивов, который седьмой год подряд организует республиканский фотоклуб «Гамма» в Риге, вызвал большой интерес. На рассмотрение жюри было представлено более 1600 цветных диапозитивов 105 авторов, в том числе 42 слайд-фильма с текстовым и музыкальным сопровождением. Их тематика была самой разнообразной: «Чистейший воздух для нашей планеты» (автор В. Калниньш), «В горах Памира» (Г. Берзиньш), «Праздник песни—1977» (В. Межакс), «Фотовитражи» (Дз. Банка). Популярность конкурса растет с каждым годом. На этот раз в нем приняли участие Таллинский фотоклуб и фотолюбители из Ленинграда.

П. КОРСАКС,
член фотоклуба «Гамма»



ВЫСТАВКА В ПРАГЕ

Член Президиума ЦК КПЧ, Первый секретарь ЦК Компартии Словакии Й. Ленарт на выставке работ Я. Халипа в Праге

В Доме советской науки и культуры в Праге была открыта выставка известного мастера советской фотографии Якова Халипа. Творческий путь старшего фоторепортера представляла коллекция из 120 фотографий. Она отражала разнообразные периоды жизни советских людей, стройки пятилеток, освоение целины. «Автор размыщляет над жизнью и судьбами людей. В своих снимках он стремится проникнуть в суть события, понять психологию его участников. Его фотографии несут печать глубоких раздумий,

свидетельствуют об умении наблюдать», — писала газета «Праце». Особый раздел выставки представляли фотографии периода Великой Отечественной войны. Интерес зрителей вызвала также галерея портретов рабочих, ученых, политических деятелей.

Член Президиума ЦК КПЧ, Первый секретарь ЦК Компартии Словакии Й. Ленарт оставил в книге отзывов запись: «Ваше искусство, дорогой товарищ Халип, сильно своей формой, но еще мощнее своим содержанием. Большое спасибо!»

ОБЩЕСТВЕННАЯ ПРОФЕССИЯ — ФОТОЖУРНАЛИСТ

На факультете общественных профессий Ленинградского сельскохозяйственного института создано отделение фотокорреспондентов. Занятиями по специальным предметам руководит фотокорреспондент газеты «Вечерний Ленинград» В. Лозовский. Студенты изучают технику фотографии, основы композиции. Программа подготовки общественных фотокорреспондентов предусматривает также лекции по истории светописи, проблемам взаимодействия изображения и слова в публицистике и т. д. Слушатели знакомятся с творчеством ведущих советских мастеров. Предусмотрена и практика — каждый учащийся обязан поработать общественным корреспондентом районной газеты или многотиражки вуза.

Сейчас на отделении демонстрируется фотовыставка, которая рассказывает об учебе, научной работе и отдыхе студентов.

Намечено создать также секцию художественной фотографии, а затем и фотоклуб института.

Ю. ХАВКИН,
редактор газеты
«За сельскохозяйственные
кадры»



АРГУМЕНТ В СПОРЕ

А. АЛЕКСАНДРОВ

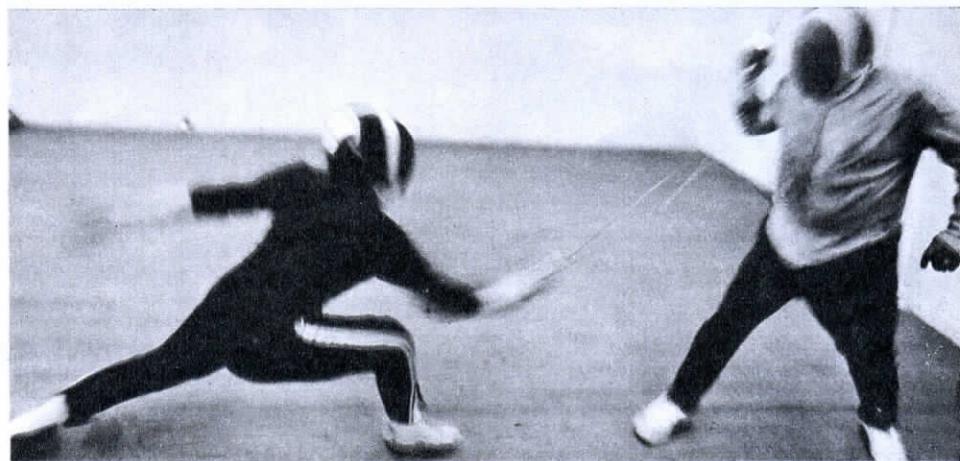
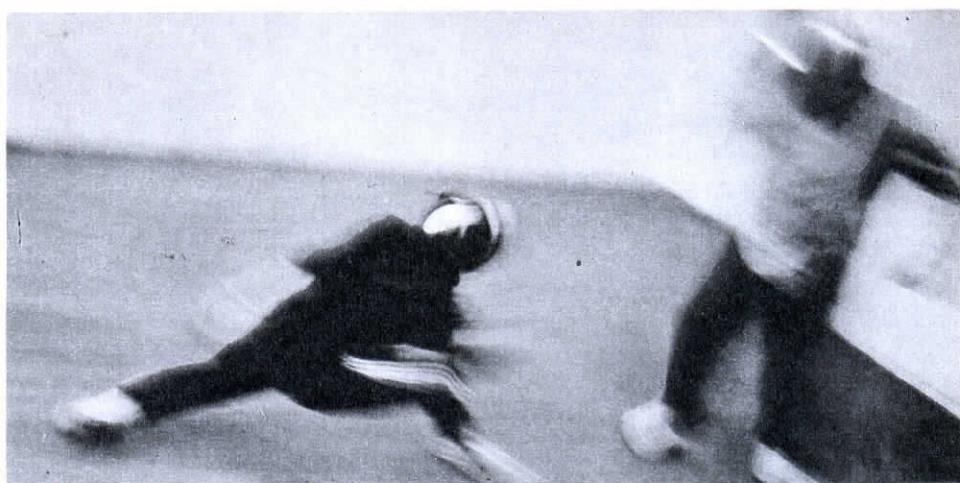
Много лет тому назад мне довелось увидеть рисунок художника: попечная линия, обозначавшая планку, и двумя линиями — человеческое тело, словно перетекающее через эту планку. Отбросив все лишнее, художник довел рисунок до полной условности и это позволило ему выявить самую сущность движения. Современный прыжок — это не «взлет ввысь», не «порыв», а гибкое, предельно напряженное преодоление силы земного притяжения. По-моему, это было лучшее изображение прыжка.

Подобное же впечатление произвела на меня помещенная на фотостенде АПН серия Дмитрия Донского, посвященная рапиристке Валентине Сидоровой.

Первый же беглый осмотр привел меня к сопоставлению вроде бы совершенно неожиданному — в памяти с необыкновенной четкостью возникла серия Макса Альперта о хирурге Амосове. Аналогия, сходство было не в том, что отражено, а в том, как отражено. Между спортом и хирургией мало общего, но в работах Альперта и Донского эти области человеческой деятельности воплощены средствами одного и того же искусства.

И еще я вспомнил, как вышел в начале 60-х годов на экраны мира итальянский фильм о Римской Олимпиаде. Эта картина Ромоло Марчеллини сразу разделила зрителей и критиков на два лагеря — обрадованных и раздосадованных. «Большая Олимпиада» была снята с необычной для документально-репортажного фильма изобразительной и монтажной изобретательностью. Съемки рапидом, частое обращение к длиннофокусной оптике, то стремительный, то необыкновенно плавный монтаж, предлагавший зрителям непривычную систему ассоциаций и противопоставлений, предельно свободное обращение с материалом — все это действовало порой ошеломляюще. Одни зрители были в восторге, другие

Дмитрий
ДОНСКОЙ
Фотоочерк
«Рапиристка»



гневно утверждали, что их... красиво обобрали. Они ждали от фильма об Олимпийских играх не «художеств», а прежде всего информации.

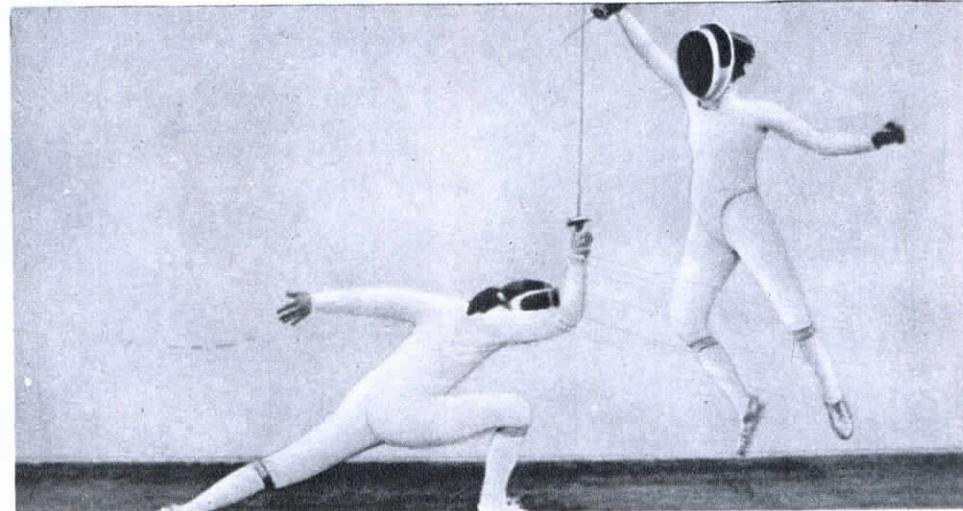
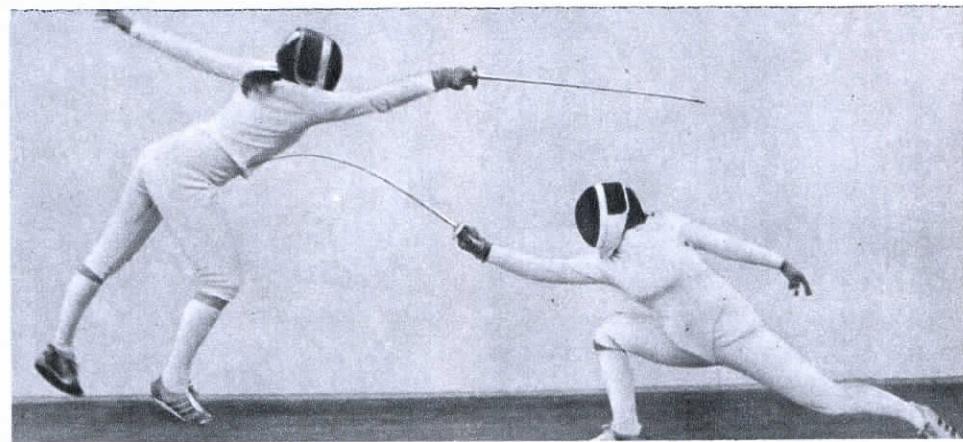
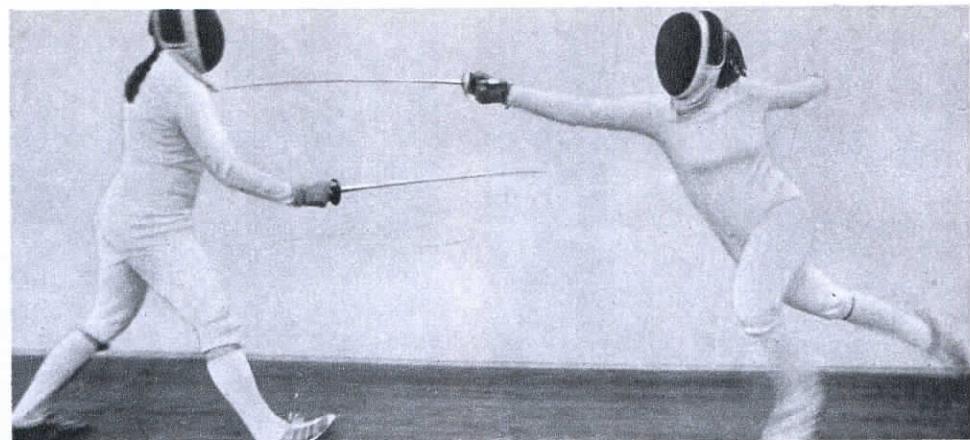
Картина о следующей, Токийской Олимпиаде была, пожалуй, решающим голом в ворота защитников информативности. Впервые документальный фильм о спорте поставил знаменитый режиссер художественного кинематографа Кон Итикава. Картина стала еще одним доказательством правомерности и силы утверждавшегося тогда нового

жанра — документально-художественного. Век кино разрушал старые и созидал новые ценности. Но, в сущности говоря, многое из того, что так шумно вносит в мир кинематограф, фотография уже давно открыла и разработала.

Ныне за фотографией признано право выхода в сферу высокого искусства, но до сих пор мало кто знает, где же в фотографии кончается информативное и начинается художественное. Продизведения искусства здесь обнаруживаются, может быть, так же

трудно, как те самые граммы поэтического радио в тоннах словесной руды. Однако поэзия существует, существует и художественная фотография. В этом всякий раз с радостью убеждаешься, встретив снимки, подобные тем, что на этот раз удалось сделать Дмитрию Донскому.

Наша сегодняшняя спортивная фотография на 99 процентов состоит из острых сюжетных находок, зачастую юмористичных, анекдотичных. На последних выставках — Всесоюзной (1977 г.) и



«Интерпрессфото-77» — было все-го три-четыре снимка, уводивших нас в область психологии спорта, раздумий о его сегодняшней роли в жизни человека, общества...

Серия Донского неоднородна: снимки, где спортсменка одета в белое, представляются мне информативными, снимки, где она в черном — образными. Первые могут войти в какой-либо учебник по фехтованию, вторым — место в альбоме, на выставке.

В суждениях об искусстве нет

единой категории реальности. Один автор стремится показать реальности духовные, другой — физические... И в соответствии с этими задачами меняется облик реальности. В отчетливых светлых снимках показана техника боя. С подобной же отчетливостью, с прибавлением выразительных деталей решались в живописи и графике сюжеты рыцарских поединков, где сражавшиеся представляли определенные социальные слои, где события разворачивались в определенной бытовой и историче-

ской обстановке. Произведения искусства, посвященные спортивной борьбе, стремятся воплотить духовно-физическую сущность спортивного поединка. Освобожденная от каких-либо подробностей фигура спортсменки в темном становится неким сгустком, абсолютом атакующего движения. При этом абсолютность изображенного возрастает по мере нарастания степени обобщенности. Рассмотрите три снимка, расположенные вертикально на левой полосе, в порядке, обратном сюжетному разви-



тию, — снизу вверх. С убыванием внешней отчетливости, прописанности формы, наружу все более проступает физическая и психологическая суть происходящего.

Снимки «в темноте» отчетливо обнаруживают и еще один феномен образности. Ее нарастание здесь обусловлено искажением естественных пропорций. На нижнем снимке фигура спортсменки только чуть вытянута в броске, на верхнем — она кажется совершенно диспропорциональной и предельно вырази-

тельна в своей динамической собранности. Изобразительное искусство с древних времен прибегает к этому приему: страстно простертые вверх руки скульптур и графических изображений всегда длиннее естественных. С редкостной наглядностью продемонстрировала эта серия и множественность фотографического образа. При всей их выразительной наполненности ни один из снимков не является собой исчерпывающий образ. Он слагается по крайней мере из пяти снимков: трех «темных» изобра-

жений атаки, фигуры на коленях и светлого портрета, заключающего серию. Такая комбинация необходима не для простого сложения — общий вид и крупный план. Обобщенность изображения атаки конкретизируется живым, неповторимым своей индивидуальностью лицом спортсменки.

Мне кажется, в проходящем сейчас на страницах «СФ» теоретическом споре об образности фотографии Дмитрий Донской своей спортивной серией сказал веское слово.

СОАВТОР — МУЗЫКА

Владимир БЫСТРОВ

Фотографии Виктора Пронина все очень разные. У этого фотографа нет излюбленных сюжетов, мотивов, способов печати. Нередко такое бывает от всеядности, от холодного и уверенного профессионализма. Бывает — от несложившегося еще умения ограничивать себя, выбирать. И от неразвитого вкуса бывает, от зыбкости эстетических критериев.

Здесь ни то, ни другое и ни третье. При всей несходности работ их объединяют эмоциональность и строгое, очень серьезное отношение к фотоискусству. Пронин специалист своего дела (на 2-м республиканском конкурсе фотографов службы быта он получил звание «Мастер высшего класса») — профессионально владеет премудростями фотографического мастерства, может выполнять любую работу, и всегда это будет добротно, отмечено чувством художественной меры.

Снимков, подаренных мимолетной житейской ситуацией, у Виктора Пронина немного. Основная же часть тех работ, которые можно отнести к художественной фотографии, рождалась в борьбе с «сопротивлением материала», в эстетической организации действительности, в преображении ее творческой волей.

Сейчас даже трудно представить внешний облик Сочи без пронинских фотографий, еще недавно казавшихся такими дерзкими, непривычными. Они украшают автопавильоны, экскурсионные кассы, киоски фабрики фоторабот. Не менее выразительно смотрятся они внутри зданий — в магазине «Юпитер», в холлах гостиницы «Чайка». Огромное — в 140 квадратных метров — фотопанно на тему «Природа Западного Кавказа» в международном молодежном центре «Спутник», художественные фотографии в фойе большого зала исполнительного горсовета, цветные иллюстрации в буклете, проспектах, журнальных статьях о Сочи, фото-плакаты на городских рекламных стенах...

Но этим не исчерпывается вклад Виктора Пронина в художественно-декоративное оформление города-курорта, в создание его фотолетописи. Он не только предложил более активную роль фотографии в интерьере, сделав ее важным элементом эстетической организации среды, но и нашел последователей, «заразил» художественной фотографией многих своих друзей. С его легкой руки стали регулярно проводитьсяотовыставки.

К своей профессии он пришел подростком, поступив работать в фотоателье на Западной Украине. Ученичество — павильонная съемка, лабораторные процессы, ретушь... Проходил фотографические университеты — изучил, освоил, открыл все, что можно было узнать о технике фотодела. Сейчас он работает в проектно-технологическом бюро Сочинского транспортного управления, занимается технической, рекламной и художественной фотографией. Понимание высокой миссии фотографии пришло вместе с увлечением живописью. Когда это началось? В самые первые годы работы. Стал читать книги по изобразительному искусству, посещать музеи. И — «открылась бездна, зезд полна»...

И еще — поэзия, кинематограф, музыка. Их образы многое подсказали Пронину. Так, музыка — симфоническая, камерная — «соавтор» Пронина в работе над портретом, одним из самых трудных фотографических жанров.

«Мне обязательно надо почувствовать эмоциональный настрой человека и, если это творец, увидеть его любимое детище. Музыка почти всегда подсказывает мне форму, в которой следует выполнять портрет. Я делаю несколько десятков негативов. Из них надо отобрать один. Работа с пробными отпечатками — ничуть не менее сложный творческий процесс, чем съемка. Иногда на это уходит день, в другой раз — неделя и больше, и бывает так, что все приходится начинать сначала. Если нужный отпечаток найден, начинается следующий очень важный этап — кадрирование, при необходимости — лабораторная обработка: изготовление контратипа, ретушь, достижение необходимой тональности».

У Виктора Пронина есть целая серия портретов музыкантов. И работы «с музыкальными» названиями — «Импровизация», «Ноктюрн», «Рондо». И снимки, где музыка звучит не в названии, а просто — звучит.

Столь же многообразны связи фотографий Пронина с поэзией. Он мечтает сделать фотоиллюстрации к любимым стихам Блока. Понятно, что речь идет не о буквальном переводе образа поэтического в зрительный образ, а о «тонких властительных связях», которые еще искать и искать. Поэзия стала необходимой частью очень интересной, новаторской работы, сделанной Прониным в соавторстве с известным мастером цветочной аранжировки Сергеем Венчаговым. «Гвоздем» выставки «Прикладное искусство и цветы» в павильоне «Цветоводство» на ВДНХ СССР были их композиции из цветов и художественных фотографий, названные строками лирических стихов Шекспира и Верлена, Маяковского и Есенина...

Участие во всесоюзных и зарубежных выставках. Призы, дипломы... Фильм о Пронине, сделанный Краснодарской студией телевидения... Его «послужной список» достаточно представителен.

Но не надо думать, что все просто и гладко в твор-

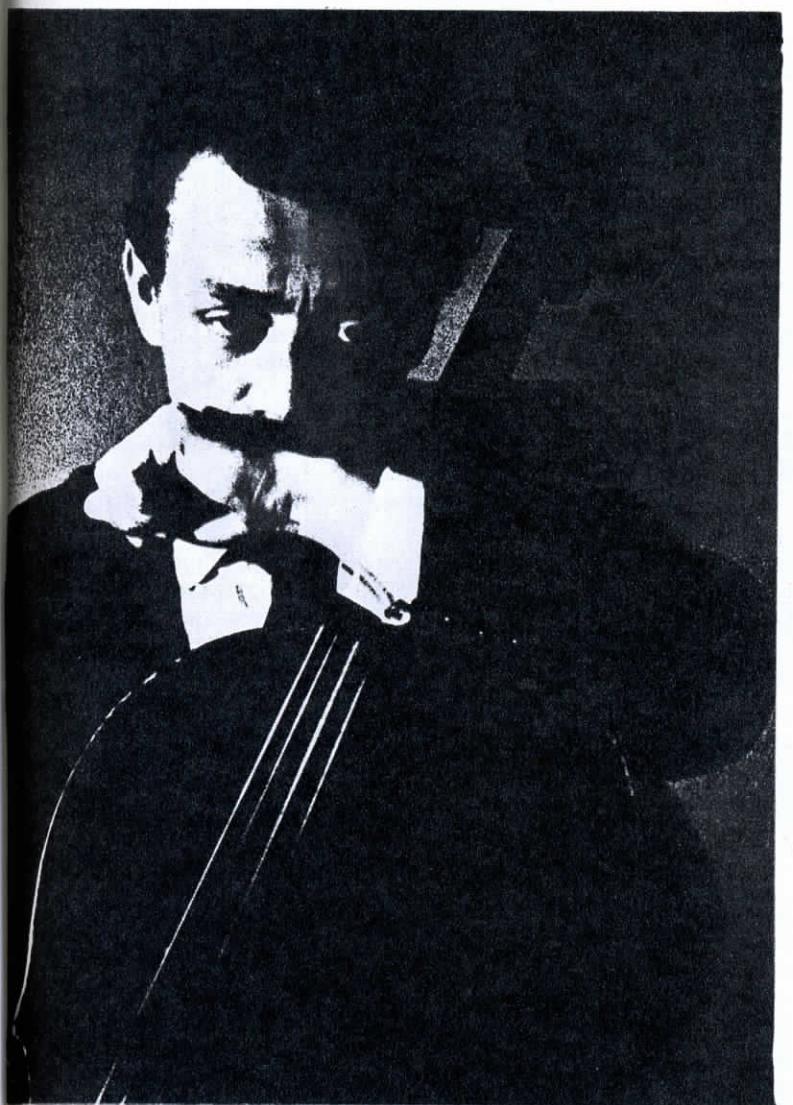
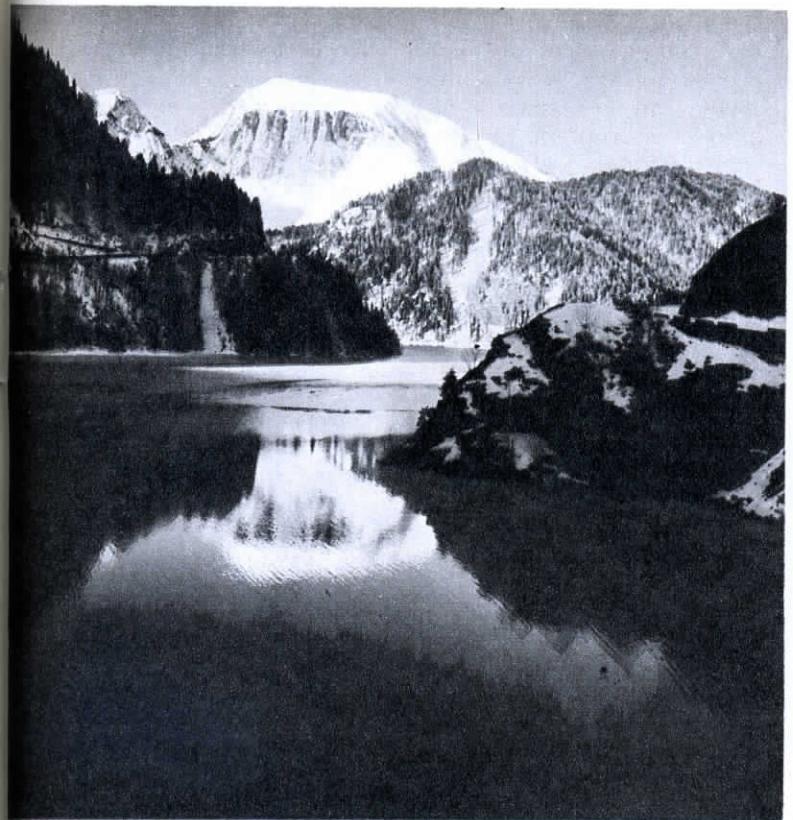


Фото
Виктора ПРОНИНА

Озеро Рица

Музыкант

Рондо

Ноктюрн

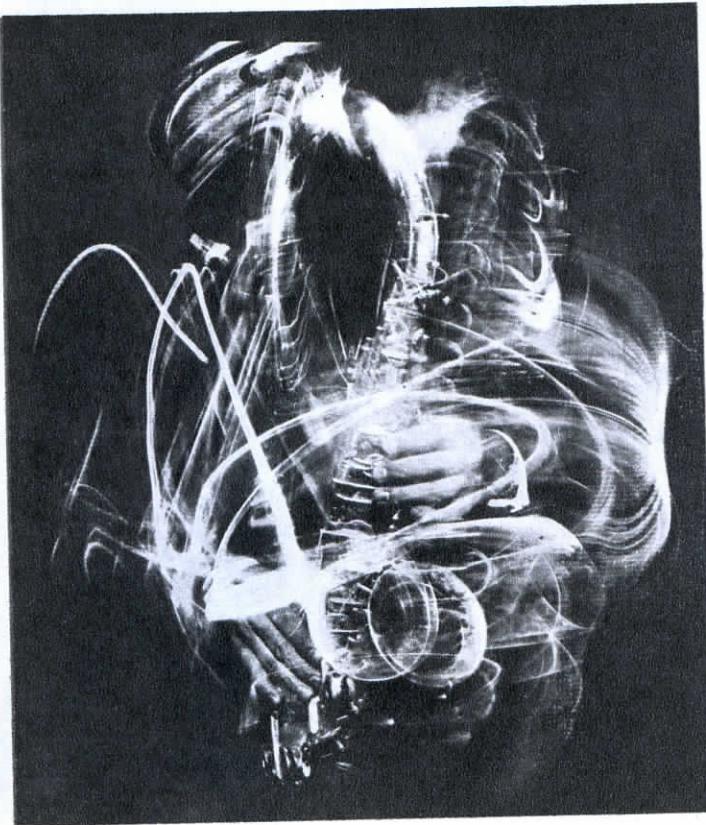


Фото
Виктора ПРОНИНА

Импровизация

Каскад

Цветы на воде

Море

Вокзал

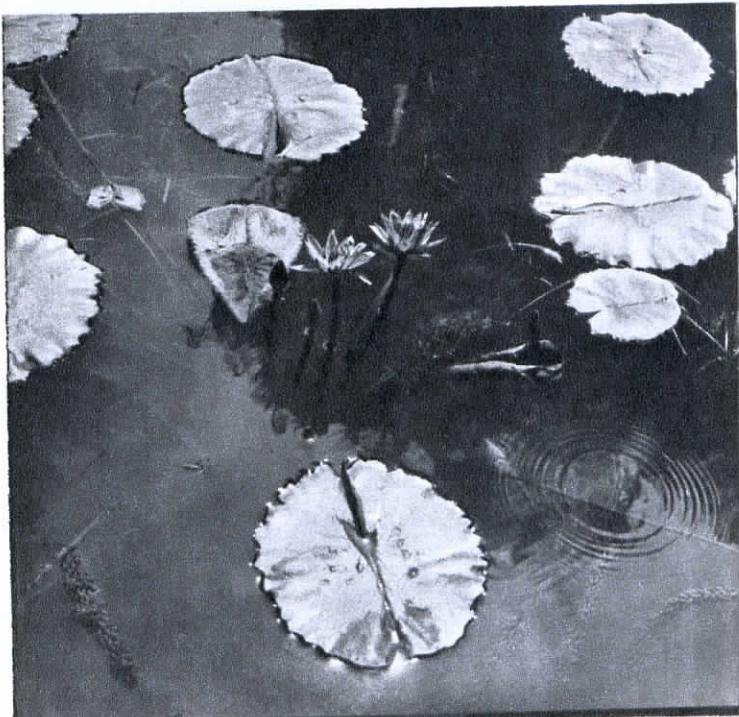
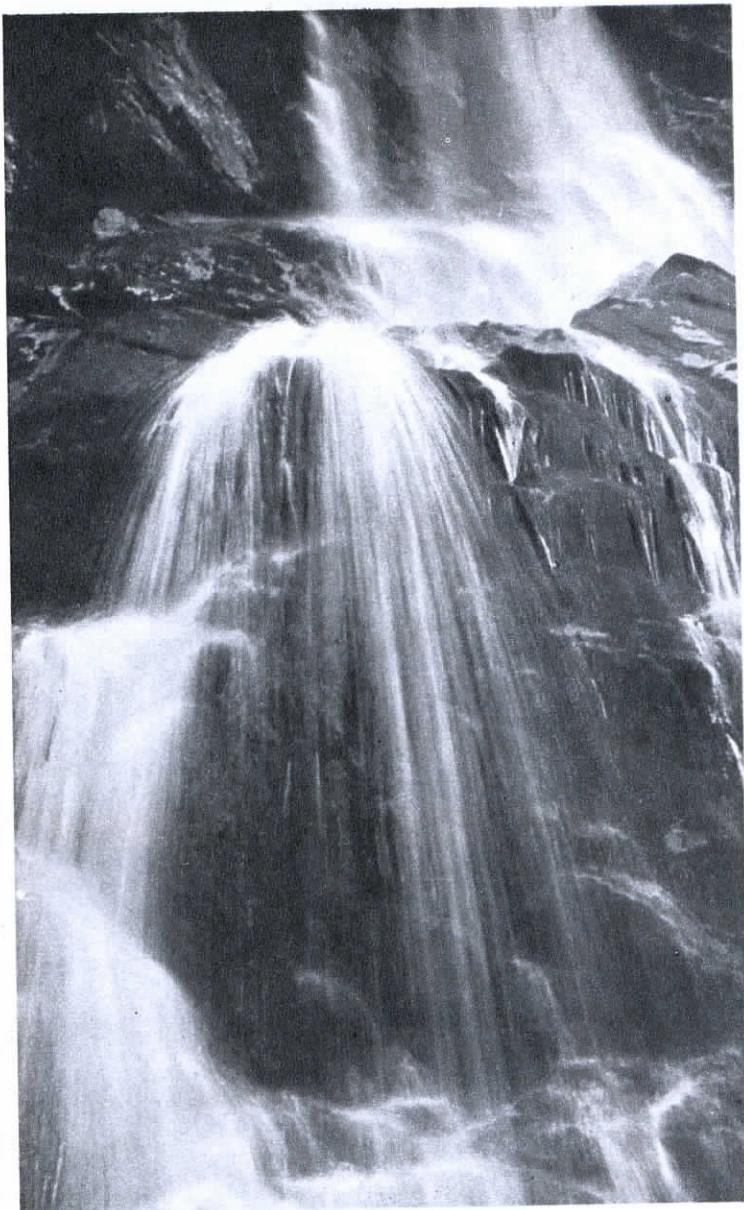
ческой судьбе Пронина. Конечно, «служенье муз не терпит суеты», но также не терпит оно и инертности. А ее приходится преодолевать. У Пронина тысячи негативов, до которых все никак не доходят руки. И замыслы, которые все ждут и ждут реализации в череде обязательных текущих дел...

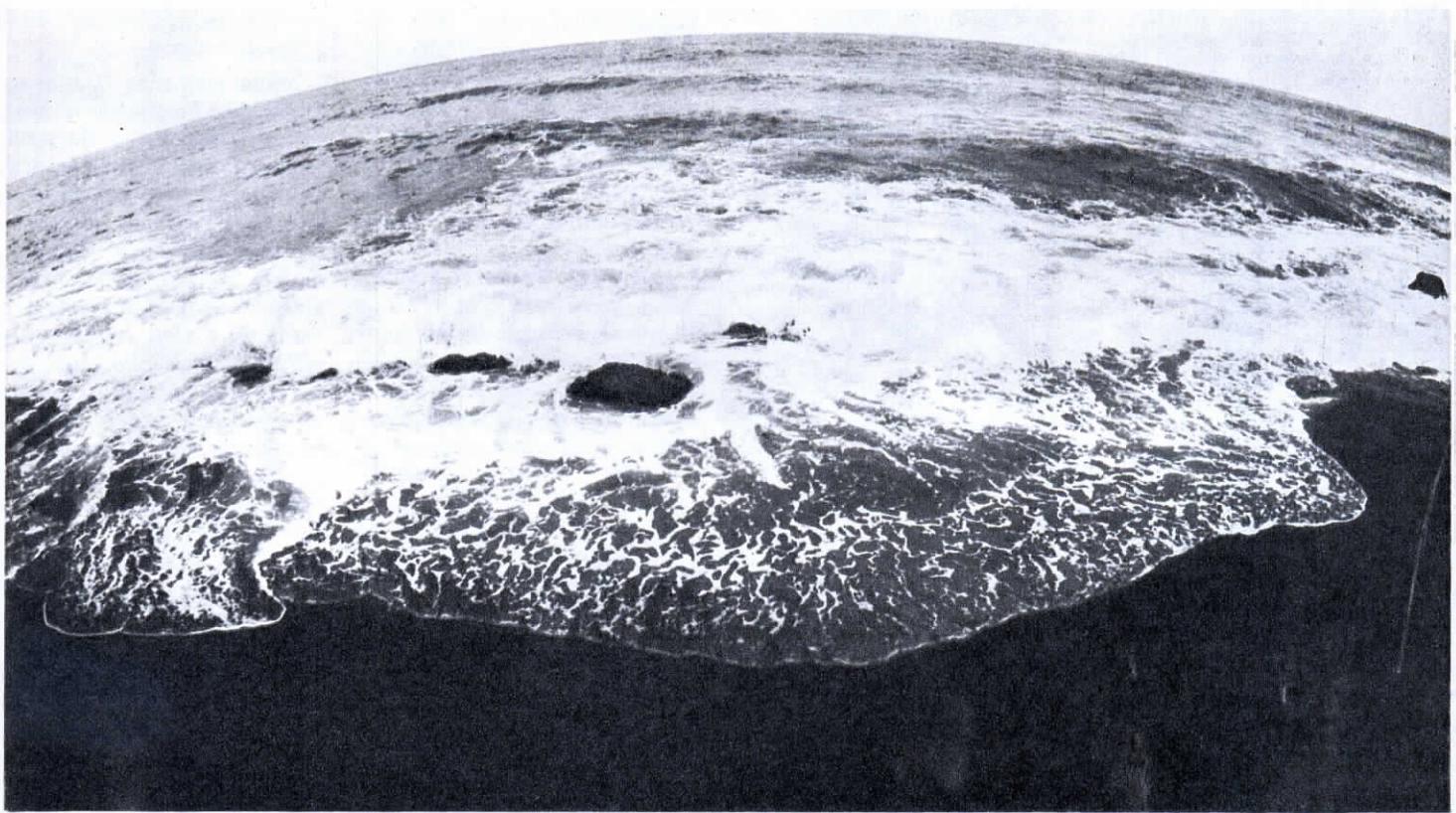
О Т Р Е Д А К Ц И И.

В этом коротком рассказе о работе фотографа Виктора Пронина есть аспект, заслуживающий, на наш взгляд, особого внимания. Он связан с проблемой участия фотоискусства в оформлении наших городов, его роли в повседневном быте советских людей. Своеобразие города — это ведь и то, как оформлены его витрины, холлы аэропортов, вокзалов и гостиниц, рекламные стенды...

Мы часто сетуем на нехватку выставочных залов: у фотографии нет еще своей Третьяковки. Но, может быть, массовость этого искусства, его доступность, его демократизм диктуют иные формы выставок, самые дерзкие и непривычные — вернисажи на улицах, площадях, в общественных зданиях? Наш журнал уже сообщал о некоторых поисках в этом направлении. Известно, например, как оригинально оформляют здания и улицы городов прибалтийские фотомастера. Было бы важно обобщить опыт, накопленный в самых разных уголках нашей страны, сделать его достоянием всех, дать новый толчок творческой мысли фотографа.

Всем, кто хочет поделиться мыслями об этой проблеме, мы с удовольствием предоставим страницы журнала.





РЕПОРТАЖ ИЗ XIX ВЕКА

К 150-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

«Чернышевский — одна из прекраснейших по своей за- конченности и широте человеческих натур, которая когда-либо жила на свете», — сказал А. В. Луначарский.

Все, что связано с жизнью и деятельностью выдающегося русского революционно-го демократа, ученого и писателя Николая Гавриловича Чернышевского, всегда будет привлекать общественное внимание.

Какое счастье, что изобретение Дагерра и Ньюпса позволило документально сохранить образ этого человека, людей, с которыми он общался. Посмотрите на снимки из уникальной подборки, изданной фотоспособом сорок лет назад*. Это издание давно стало библиографической редкостью — его тираж был всего 2000 экземпляров.

Снимки, опубликованные в нем, представляют для любителей исторической фотографии исключительную ценность. Это — «прямой репортаж» из прошлого столетия.

Вот дом в Саратове, где 24 июля 1828 года родился Николай Гаврилович. По этим ступеням он выходил на улицу... Появлялся на этих балконах...

Беспристрастная дагерротипная пластинка с максимальной точностью передала внешний облик молодого Чернышевского — неутомимого искателя истины, чело-



века, жившего ожиданием скорой революции. Портрет относится примерно к тому времени, когда Николай Гаврилович с увлечением изучал сочинения теоретика утопического социализма Шарля Фурье и философа-материалиста Людвига Фейербаха.

В 1853 году Николай Гаврилович женился на Ольге Сократовне Васильевой. Облик замечательной женщины, верного друга Чернышевского, которой он посвятил свои лучшие произведе-

ния, передает другой дагерротип пятидесятых годов прошлого века.

7 июля 1862 года Чернышевский был заключен царским правительством в Петропавловскую крепость, а через два года сослан в Сибирь на каторгу. Но и в заточении он фантастически много работал. На фотографиях виды Петропавловской крепости и Виллюйска того времени, листы рукописей писателя, страницы журналов «Колокол» и «Современник» с его произведениями. Среди этих документов обращает на себя внимание фотопортрет первой русской студентки М. А. Боковой-Сеченовой. Эта женщина стала прообразом Веры Павловны, героини романа «Что делать?». И еще один интересный документ — портрет Н. Г. Чернышевского, снятый в зрелые годы его жизни. На портрете — автограф В. И. Ленина. Эту фотографию Владимир Ильич приобрел в юности, когда прочитал в нелегальном издании роман «Что делать?». Позже, узнав о кончине писателя, Владимир Ильич написал на лицевой стороне снимка дату его смерти: «17 октября 1889 г. в Саратове».

Известно, что в коллекции Ленина были и другие портреты Чернышевского. Отправившись в 1897 году в сибирскую ссылку, Владимир Ильич захватил эти снимки с собой. Надежда Константиновна Крупская часто рассматривала в Шушенском альбоме, в котором, «кроме карточек родных и старых каторжан, были карточки Золя, Герцена и несколько карточек Чернышевского. Чернышевского Владимир Ильич особенно любил»*, — писала она в воспоминаниях...

А. ИВАНОВ,
Э. ФАЙНШТЕЙН



Н. Г. Чернышевский.
Фотография
с собственноручной надписью
В. И. Ленина

Дом, в котором
родился
Н. Г. Чернышевский

Н. Г. Чернышевский
в молодости.
С дагерротипа

О. С. Чернышевская —
жена писателя.
С дагерротипа

Первая
русская студентка
М. А. Бокова-Сеченова



* Н. К. Крупская. Воспоминания о Ленине. Изд. 2-е. М., Изд-во политической литературы, 1968, с. 34.

МАЯКОВСКИЙ И ФОТОГРАФИЯ

Л. ВОЛКОВ-ЛАННИТ,
заслуженный работник
культуры РСФСР

В июле нынешнего года Владимиру Владимировичу Маяковскому было бы 85 лет. Трудно представить глашатая революции в преклонном возрасте. Он живет в нашей памяти не старея, как и созданные им «все сто томов партийных книжек».

Нет такой области культуры, которая не входила бы в орбиту его пристального внимания. Маяковский и литература. Маяковский и искусство. Эти понятия для нас нерасторжимы.

Великий поэт высоко ценил и фотографию. Еще в ранней статье «Уничтожение кинематографом...» (1913) он отмечал заметно возросшую роль кино и фото в общественной жизни. Этот процесс Маяковский объяснял тенденцией искусства к демократизации. «...Когда живопись демократизировалась, — писал он, — и желание иметь простые произведения живописи стало общим, явилась потребность (минимум платы) и возможность (максимум простоты) передать дело реального портрета или пейзажа в руки машины — фотографии» (т. I, с. 279)*.

Как известно, фотоискусство долгое время развивалось под влиянием живописи. Но наблюдалось и противоположное явление, когда живопись стилизовали под светописный рисунок. Например, французский художник Эжен Картье (1849—1905) в своих портретах нейтрализовал цвет, доводил изображение до чуть заметного тонального мерцания. Наш соотечественник К. Сомов откровенно имитировал фотопись.

Маяковский по этому поводу писал: «Вот примеры равенства вчерашней живописи и фотографии: полное сходство с портретом Картье достигается помещением перед объективом неплотной сет-

ки; из двух демонстрированных на экране Давидом Бурлюком портретов публика не могла найти, который кисти К. Сомова и который «руки» фотографа» (т. I, с. 279). Владимир Владимирович считал, что каждый вид пространственных искусств обязан сохранять самостоятельный изобразительный язык, и фотография должна оставаться фотографией.

В 1918 году поэт входил в киносекцию коллегии ИЗО Наркомпроса. Он вплотную соприкасался с практикой кинооператоров и фотографов. Об этом рассказывают стенограммы.

На одном из заседаний обсуждался вопрос о производстве диапозитивов, необходимых для лекций по истории искусств. Имевшийся съемочный павильон не отвечал назначению. Маяковский с присущей ему деловитостью заметил: «Помещение оказалось 14 аршин на 21, очень маленькое для художественных снимков» (т. XII, с. 229). И поддержал предложение использовать бывшую мастерскую живописца Самокиша, построенную по типу фотоателье: «...Раз она устроена по образцу фотографий, — она лучше, чем помещение в Зимнем» (т. XII, с. 231).

Факт незначительный. Но в нем проявилась всепроникающая заинтересованность поэта в строительстве новой культуры.

Сохранилась стенограмма доклада Маяковского «Изобразительное искусство и производственная пропаганда» (1921). Читая ее, поражаешься эрудиции Владимира Владимировича, подробно изложившего технику изготовления агитационных плакатов, отношение к ним рабочего зрителя. Приводя цифры выпущенных отделом РОСТА «ручных плакатов», Маяковский не забывает сказать о силе воздействия использованных в них документальных снимков.

Когда прошли суровые годы гражданской войны и отпала необходимость изготавливать плакаты от руки (их стали выпускать издательства), Маяковский пишет статью «Собирайте историю» (1923), призывающую отыскивать и бережно сохранять каждый клочок исторических изодокументов, будь то фотоснимок или рисунок.

Соприкоснувшись в своей многосторонней деятельности с фотографией, Маяковский не раз высказывался за широкое использование фотодокументов в целях пропаганды социалистических идей. Фотография обостряет внимание, помогает больше увидеть. И поэт рекомендует литераторам при-

соединить объектив к перу: «Писателям советую купить фотографические аппараты...» (т. XII, с. 297).

«Мы знаем — будущее за фотоаппаратом... будущее за кинопублицистикой», — предрекал Маяковский, убеждаясь в быстром развитии технических искусств.

Он писал сценарии, снимался в кино, регулярно посещал выставки, не отказывался участвовать в обсуждении работ, был лично знаком с некоторыми фотомастерами.

Прочная дружба связывала его с Александром Родченко. Под прямым влиянием Маяковского живописец-конструктивист сменил этюдник на «Лейку». Владимир Владимирович высоко ценил оригинальный творческий почерк фотохудожника и не раз брал Родченко под защиту от нападок. На одном из диспутов поэт напомнил, что Родченко иллюстрировал фотографиями «Историю ВКП(б)» и оформил тома сочинений В. И. Ленина.

Известно, что по совету Маяковского Родченко первым ввел у нас в практику фотомонтаж.

Поэт охотно привлекал фотографию для иллюстрации собственных произведений. Например, стихотворение «Барышня и Вульверт» он сопроводил двумя снимками («Экран», 1925, № 37), стихотворение «Мексика» — шестью («Огонек», 1926, № 1). В журнале «Огонек» опубликовал обличительный репортажный кадр «Свобода собраний», который привез из путешествия по Америке. Сюжет — сцена обыска демонстрантов, протестующих против преследования по политическим мотивам.

В 1926 году Владимир Владимирович посетил редакцию журнала «Советское фото». По свидетельству В. Миткулина, Маяковский живо интересовался тематикой ближайших номеров и не преминул критически отзваться о ряде фотографий, подготовленных к печати. Статьям, посвященным проблемам фотографии, поэт охотно предоставлял страницы редактируемых им журналов «Леф» и «Новый леф».

В 1928 году состоялась юбилейная выставка «10 лет советской фотографии». Демонстрировались работы представителей двух основных направлений: сторонников публицистического фотопортажа и приверженцев постановочной съемки. Зрители разошлись в оценках экспонатов. Это получило отражение в тетрадях отзывов. Маяковский, посетивший выставку, просмотрел тетради и предложил

автору этих строк написать статью, в которой было бы учтено мнение зрителей. Я так и поступил («За объективность объектива» — «Новый леф», 1928, № 7). В том же 1928 году, давая интервью ленинградскому журналу «Жизнь искусства» об организации Рефа (Революционного фронта искусства), Маяковский уточнял и свое отношение к фотографии: «...Нацелкивание кодаком впустую — это еще не лефовство» (т. XII, с. 183). Он требовал от фотографов «исторической правды» и «доброповестности газетчика». Тема фотографии нашла отражение и в поэзии Маяковского («Хорошо», «Про это», «Разговор с товарищем Лениным», «Фабриканты оптимистов»). И в стихах поэт непримиримо относился ко всякого рода оспошлению фотокультуры. Ему претила позорство, сусальность, фальшь. Высмеивая жаждущих сняться «красиво», он описал витрину саратовского фотоателье, на которой «одни Гамлеты, одни герои драм и опер»: «Приходит дама, пантера истая, — такая она от угрей пятнистая. На снимке нету же слизала ретушь».

Ретушь лишает снимок жизненной достоверности. И поэт едко высмеивает продукцию ремесленников.

Сторонник публицистического фотопортажа, Маяковский звал фотомастеров к поискам таких сюжетов, которые агитировали бы за новый быт, подтверждая величие дел социализма.

В тезисах доклада «О быте» Маяковский записал: «Отвратительные снимки в «Прожекторе»: пьют чай, сладкие пирожки к празднику» (т. XIII, с. 183).

Что вызвало его критику? Инсценировка действительности, снижение важной темы колlettivизма, товарищества. Он не мог согласиться с мещанским представлением о праздничном отдыхе советских рабочих «под сладкие пирожки к празднику».

Маяковский постоянно подчеркивал, что надо разбить вдребезги сказку об аполитичности искусства. Этот призыв звучит актуально и сегодня.

...Кадр за кадром ложится на пленку зrimая история современности. Человек и его дело, человек, преображающий землю, — главная тема советской фотографии. Расчет, развивается боевое, массовое искусство светописи, и в его успехах и достижениях есть немалая доля участия пламенного провозвестника новой культуры — Владимира Маяковского.

* Ссылки даются по 13-томному собр. соч. В. В. Маяковского.



БЕСЕДЫ С ФОТОЛЮБИТЕЛЯМИ

Раздел ведет
фотожурналист
Лев Шерстенников

АВТОР И МОДЕЛЬ

«Часто приходится сталкиваться с понятием «фотогеничность». Понимать-то я понимаю, что это такое, а вот если кто попросит растолковать — не смогу. Приходилось слышать не раз: она не так красива, как фотогенична. А отчего зависит фотогеничность? Почему люди делятся на фотогеничных и нефотогеничных?» — спрашивает в своем письме Ольга Чечулина из города Никополя.

Мне понравились вопросы. Казалось, я сам задавал себе их, но неосознанно. Думалось, а существует ли сейчас это понятие? У фоторепортеров термин не пользуется популярностью, и мне не приходилось слышать, допустим, такое: «Снимок мог бы быть хорош, но фотографа подвела нефотогеничность модели». В то же время говорят: не тот типаж, не то лицо — оно здесь «не работает». А по сути это, наверное, одно и то же: выигрышность модели, ее выразительность мы начинаем оценивать в соответствии с задачей, которая ставится автором снимка. И поскольку задач может быть множество, выразительность модели, свойства ее, благоприятные для воспроизведения (иными словами — фотогеничность), в каждом из случаев будут оцениваться по-разному. И тут возникает вопрос: подходит ли данный человек для съемки или нет?

Думаю, что термин «фотогеничность» пришел к нам, фотографам, из кинематографа. Причем из старого, зародившегося, когда на экране все рисовалось черно-белыми красками. Злодей — это злодей, красавица — это небесный идеал и т. д. Каждое время вырабатывает свой «идеал». А вернее, открытый кем-то «идеал» завоевывает время, становится законодателем мод, привычек. И тогда «фотогеничность» делает крен в сторону похожести интересующего нас лица на существующий «идеал». Я помню, как один известный киноактер на встрече со зрителями рассказывал о терниях в начале своей карьеры. Его приглашали на роли, но уже после фотопроб отклоняли кандидатуру. «Нефотогеничное лицо, слишком светлые глаза, на экране не будут смотреться». Ему говорили «нет», вероятно, не столько потому, что у него голубые глаза, а потому, что он не отвечал существовавшим в те годы представлениям о герое.

Фотография шла иным, нежели игровой кинематограф, путем. Прежде всего потому, что она была ближе к жизни. Она показывала не Иванова в исполнении Петрова, а самого Иванова. Он — заказчик своего портрета. Ему мало дела до того, что кто-то более фотогеничен. Он хотел сам, собственной персоной, выглядеть импозантно. Как вы по-



Фото
Виктора
АГЕЕВА

Внимание,
съемка!

Березки

Цветущий
май

У дороги

нимаете, речь идет о заказном портрете — основе бытовой фотографии. И тут понятие «фотогеничность» если и существует, то подспудно: одного легче снимать, другого — труднее.

Из заказного портрета вырастает творческая ветвь: художественный портрет конкретного человека. У Иванова несколько широковат нос и редка шевелюра, но зато как он умеет смотреть, как умеет слушать, как улыбаться! В облике каждого человека есть свое обаяние, есть неповторимость, ощущив которую, фотограф приближается к осмыслению его натуры. И тогда начинается анализ, отбор деталей, работающих на пользу или во вред возникающему образу. Все вместе это и есть творческий процесс работы фотографа, в котором, как видим, фотогеничность субъекта играет далеко не главную роль.

Несколько слов о самой «модели». Наверное, каждому приходилось замечать, рассматривая работы художников, насколько неодинаковы их представления о таком, скажем, понятии, как красота человеческого лица. Тип женщин, служивших моделями для художников эпохи Возрождения, мало схож с тем типом женщин, которые вдохновляли Ренуара или Серова. А ведь задачи у них были одни — воспеть Красоту. Стало быть, это понятие изменчиво. В одну эпоху определяющим является красота пропорций, в другую превалирующими становятся естественность, жизненность, теплота «неисправленной» натуры. А в какое-то иное время художник стремится уйти от внешнего сходства с натурой, и тогда на полотне возникает не столько сам человек, сколько продукт воображения художника.

Заменим в приведенных примерах художника фотографом и спросим: какова же роль фотогеничности? Ответ, видимо, один: фотогеничность — не объективная, а субъективная оценка, даваемая художником (фотографом) модели. Если художника заинтересовала модель, значит он начинает ее «видеть». Видеть возможности определенного творческого раскрытия ее, превращения в художественный образ.

Надо сказать, что фотографам, особенно репортерам, редко приходится работать с одной моделью. Как правило, разные люди — разные задачи, и результаты съемок трудно сравнивать между собой. Тем интереснее мне представляется случай, когда фотолюбитель из Рязани Виктор Агеев предлагает снимки одного человека. Несколько его фотографий мы отобрали для сегодняшнего разговора.

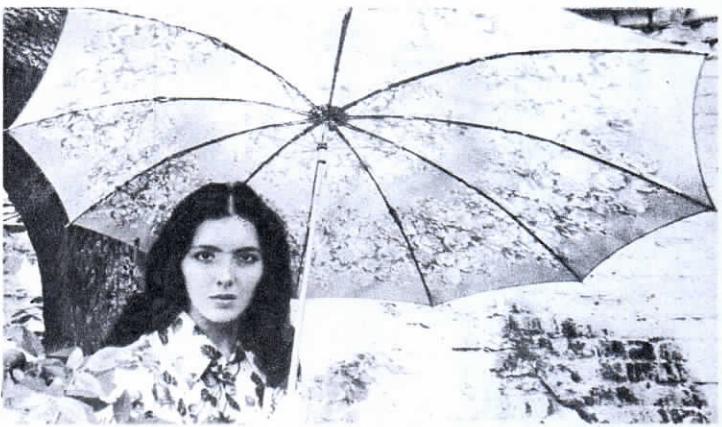
Прощание

Сирень

Студия

На выставке

Зонт



Видимо, сразу следует сказать, что эту подборку не нужно рассматривать как очерк, рассказ об одном человеке. То есть мы не должны искать динамику развития образа, обращать внимание на некоторую одноплановость, пытаться найти новый ход, связующий все снимки. Станем рассматривать каждую фотографию как отдельную, самостоятельную работу.

Попробуем поставить себя на место автора. Что же он ищет, последовательно снимая одну модель? Прежде всего, очевидно, ищет возможность, так сказать, досконального фотографического анализа человека. Опытным путем (надо полагать, что представленные снимки — лишь небольшая часть из всех, выполненных фотографом) выявить его наиболее выразительные черты. Очевидно, автора занимает и вопрос, какие возможности в обрисовке образа одного и того же человека таит фотографическая техника. Но, видимо, опытный фотограф (а именно таким по снимкам и представляется В. Агеев) не эти стороны творчества считает главными. Можно предположить следующие версии. Первая: фотограф, снимая одну модель, пытается решить различные смысловые задачи («Прощание», «У дороги», «Сирень» и т. д.). Другая версия: он добивается единственно верного, с его точки зрения, «прочтения» образа этого человека. И тогда весь материал, несмотря на высокий уровень исполнения, можно рассматривать как предварительный, еще не выявивший в себе окончательного решения. Возможно, это и так, но полагаю, основной все-таки была задача первая: поставив человека в разные условия, вызвать у нас, зрителей, различные чувства и ассоциации. Что ж, задача заманчива, но и необыкновенно сложна.

Мы, фотографы, подчас склонны предаваться одному заблуждению. В вопросе, что существеннее, модель или наше видение ее, мы самонадеянно готовы утверждать последнее. Боюсь, что это не совсем так. В свое время разные фотографы много снимали одного человека — скульптора Сергея Коненкова. Работы были яркие, характерно передающие почерк каждого из авторов и по манере исполнения, и по «лепке» образа, однако, несмотря на различие стилей, перед нами было одно и то же лицо — Коненков, в котором, несмотря на разность подходов, личностные качества скульптора преобладали, определяли каждый из «образов». И «образы» смыкались друг с другом, в чем-то дополняя, но не разрушая обобщенный разными фотографиями образ.

Нечто похожее происходит и в других видах искусства. Далеко не все актеры в достаточной мере обладают талантом перевоплощения. Иные из фильма в фильм, из спектакля в спектакль переносят самого себя. Такова их, подчас очень яркая творческая индивидуальность. Режиссер, зная амплуа актера, его «маску», использует ее как камешки в сложной мозаике фильма. Камешек может не меняться, а картины будут возникать все время разные. Но вернемся к Агееву, к его эксперименту. Ему хотелось создать фотографически убедительные композиции. Однако внутреннего «сопротивления материала» он преодолеть не сумел. Ему не удалось найти оттенков состояния своей героини. В различном обрамлении антуража она в общем-то одинакова. Это несколько обедняет работу автора, а значит, и не позволяет реализовать задачу создать серией снимков определенную гамму чувств у зрителей. У автора остается в запасе ряд путей для достижения цели. Один — поиск и передача еще не открытых им состояний. Другой, параллельный этому, — еще более настойчивый поиск формы (возможно, не только в жанре портрета). И наконец третий — более четкий выбор смысловой задачи и конкретных способов ее воплощения. Задача сложная, но чрезвычайно интересная и полезная для любого автора, какой бы степенью подготовленности он ни обладал.

Так вот, вернемся к вопросу читательницы, который был приведен в начале статьи. Что же такое фотогеничность? Если она существует, то, видимо, в двух видах. Одна — с позиции снимаемого, который, естественно, хочет нравиться самому себе на фотографиях. Другая — с позиции снимающего, который решает, приемлемо данное лицо для съемки или нет. Позиция снимаемого — позиция вкусовая. Снимающий же знает: нефотогеничных лиц нет, и то, что плохо в одной композиции, будет отлично «работать» в другой. Я бы сказал, не правильность черт лица определяет его выразительность, а его живость, подвижность. Недаром ведь люди содержательные, интересные интересны и на снимках, независимо от того, брюнеты они или блондинки, румяны или морщинисты, голубые у них глаза или карие.

Интересен живой человек во всех его проявлениях. «Все гении фотогеничны, ничто другое — не типично». А гений — неповторимость в каждом из нас.

Л. ШЕРСТЕННИКОВ

«ФЭД-5»

В ТРЕХ
ВАРИАНТАХ



Семейство «ФЭДов» пополнилось новой моделью «ФЭД-5», выпускаемой в трех модификациях. При сохранении традиционной формы корпуса и основных технических характеристик предыдущих моделей новая камера имеет более совершенные и удобные в эксплуатации элементы управления. Повышена стабильность и надежность работы затвора. Индикатор экспонометра, встроенный в камеру, выполнен в пылезащитном корпусе. Решетка светоограничителя заменена линзовым растром, позволившим сделать угол восприятия элемента равным углу зрения объектива. Шкала экспонометра разделена на «каналы», что упростило пользование шкалами выдержек и диафрагм. Модели, имеющей видоискатель- дальномер с зеркальной светящейся рамкой для определения границ кадра, присвоен индекс «С». Рамка снабжена метками для параллаксовых поправок при съемке с близких расстояний. Модель «ФЭД-5» имеет экспонометр и узел диоптрийной поправки. Модель, у которой нет экспонометра и светящейся рамки, выпускается с индексом «В». «ФЭД-5В» имеет дополнительные возможности диоптрийной поправки в видоискателе и рулетку обратной перемотки пленки.

Камеры всех модификаций комплектуются объективом «Индустар-61 Л/Д», имеющим по сравнению с объективом «Индустар-61» повышенную разрешающую силу, оправу улучшенной конструкции, отвечающую форме корпуса фотоаппарата. На оправу нанесена более удобная оцифровка. Индекс «Л/Д» означает — лантановый, для дальномерных камер.

Л. РЫЖОВ

РЕДАКЦИЯ ПРОВОДИТ ИСПЫТАНИЯ

Представляя на страницах журнала новое семейство дальномерных камер, редакция совместно с авторским активом подвергла испытаниям одну из них — «ФЭД-5». В ходе испытаний подтвердилась надежность работы основных узлов при максимальной простоте их конструктивных решений. Результаты испытаний камеры по наиболее важным параметрам с точки зрения практической работы показали:

работа затвора (устойчивость и точность) в диапазоне от +40 до -15°C практически стабильна;

фильмовый канал обеспечивает надежное и легкое транспортирование пленки, предельно упрощена зарядка ее в приемную катушку;

заметно улучшены характеристики известного объектива «И-61 Л/Д», о чем свидетельствует фото 2 — фрагмент фото 1 с увеличением в 20 раз. Разрешающая способность и контрастные характеристики объектива позволяют получать отпечатки высокого технического качества.

Работа системы объектив — камера с использованием компактной бленды длиной 20 мм при встречном освещении оказалась удовлетворительной. Фото 4 (фрагмент фото 3) иллюстрирует передачу изображения при одностороннем встречном освещении. Небольшой рабочий отрезок, характерный для дальномерных камер, упрощает задачу подавления паразитных переотражений от внутренних частей камеры, что особенно важно при съемке на цветные материалы. Прост и удобен узел диоптрийной поправки. Однако сама конструкция видоискателя не отвечает современным требованиям — окуляр видоискателя чрезвычайно мал.

Как и любой прибор, фотоаппарат имеет определенные допуски на регулировку.

Регулировка дальномера, производимая с двусторонним допуском (\pm) одинаковой величины, часто приводит к неправильной его настройке: объектив фокусируется на расстояние большее, нежели действительное. Например, при допуске по шкале $\pm 1,5$ мм разброс на базе 10 м будет от 8 до 14 м, то есть среднее статистическое значение настройки 11 м. Такой принцип регулировки, к сожалению, характерен для многих дальномерных камер, в том числе и зарубежных. При неизбежном разбросе точности наводки предпочтительно иметь более резкий передний, а не задний план. Наши испытания подтвердили это: на фото 2 чрезмерно резок второй план. Несомненно удачный по фотографическим параметрам объектив (разрешение испытуемого образца выше 60 лин/мм) достоен дальномера с более точной регулировкой.

Вибрации камеры от срабатывания затвора ничтожны и не оказывают влияния на качество изображения при обычной съемке. Наличие экспонометра, несомненно, положительный фактор и было бы желательно расширить его диапазон на 2 индекса в области максимальных экспозиций, так как при съемке в обычной городской квартире освещение зачастую ниже, чем начальный уровень работы экспонометра, соответствующий значению 2,8/30 на пленке 250 ед. ГОСТа.

Ограниченнность диапазона экспонометра можно объяснить сложностью увеличения его чувствительности в схеме без дополнительных источников питания. Заметим, что

подобное ограничение существует и в зарубежных аналогах.

Наличие широкого диапазона выдержек — большая радость для потребителей, но ее несколько омрачает архаичная головка установки. Требуется специальная тренировка, чтобы установить нужную скорость затвора.

Усиление на спусковой кнопке показалось значительным, хотя и не вызвало сколько-нибудь заметного снижения резкости изображения. Для камер такого типа усилие может быть уменьшено. Качество съемки от этого только выиграет.

Несмотря на улучшение внешнего вида (особенно верхней панели) камеры, отдел-

Фото 1

Фото 2

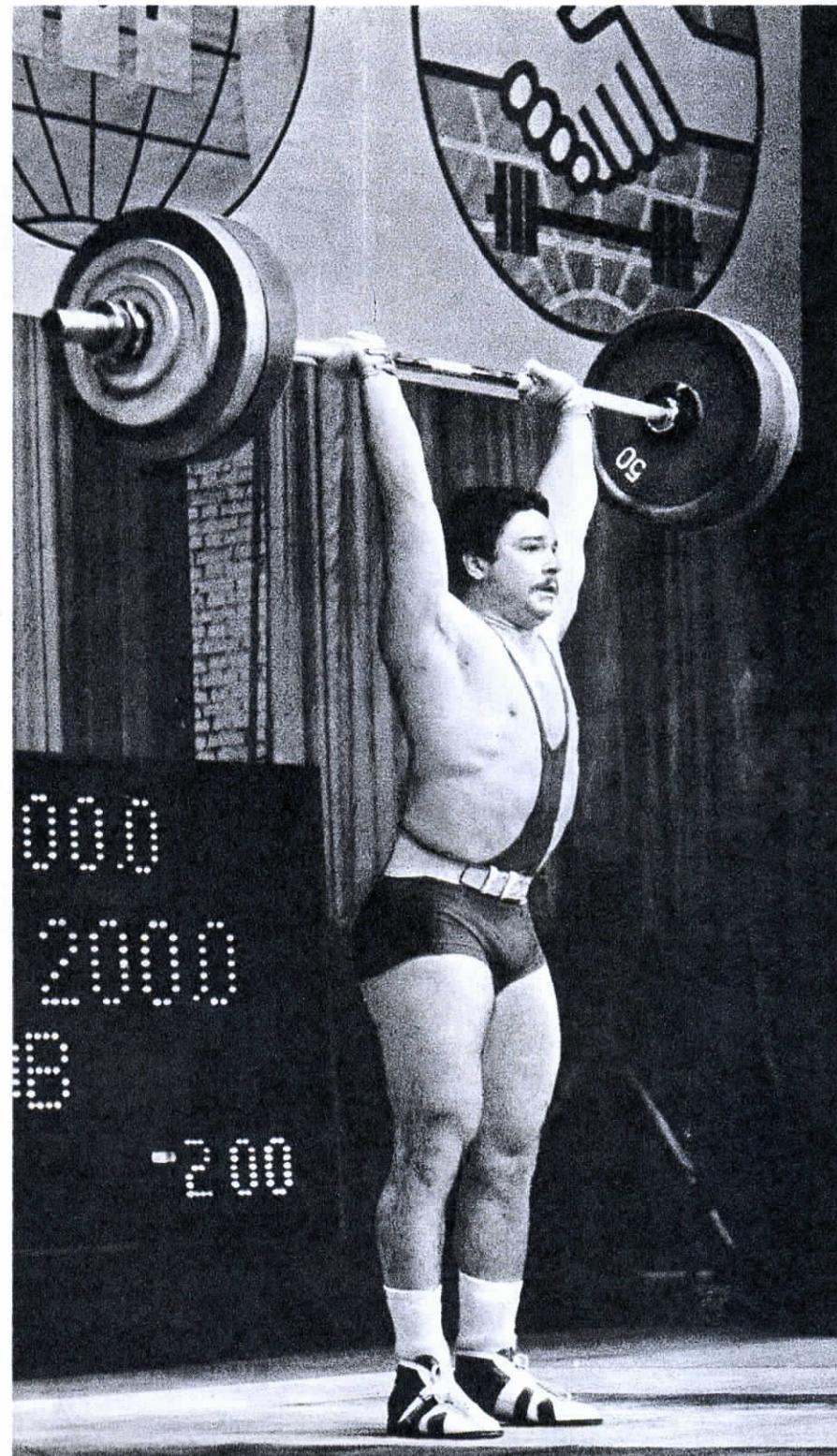


Фото 3

Фото 4



ка ее в целом отстает от современного уровня оформления фотоаппаратуры.

Представляется несправедливым, что прекрасный в своем классе объектив «И-61 Л/Д» остается в прежнем исполнении: узкое кольцо наводки на резкость расположено вплотную к корпусу, хотя длина оправы вполне позволяет разместить не только широкое кольцо, но и выдвижную бленду.

В заключение можно отметить, что камера не имеет ошибок в параметрах, непосредственно влияющих на построение фотографического изображения, а наши замечания относятся, скорее, к тому, насколько удобно ею пользоваться.



КАК РОЖДАЕТСЯ ФОТОПЛЕНКА

В редакцию часто приходят письма с просьбами рассказать о современной технологии производства отечественных фотопленок.

Ответы на них читатели найдут в публикуемой статье.

Фотопленка является сложным изделием. Производственный цикл ее изготовления длится около 25 суток. Отличительной особенностью производства является необходимость сочетания тонкой химической технологии с точными физическими и механическими методами обработки материала. Для изготовления черно-белых пленок применяется более 60 видов основных химических веществ и материалов, а для цветных — более 80.

Сложность технологического процесса можно проиллюстрировать строением цветной обращаемой пленки, включающей в себя:

защитный желатиновый слой; бромосеребряную несенсибилизированную эмульсию (чувствительную к синим лучам), содержащую желтый краскообразующий компонент; желтый фильтровый слой, содержащий коллоидное серебро; бромосеребряную сенсибилизированную эмульсию (чувствительную к зеленым лучам), содержащую пурпурный краскообразующий компонент; бромосеребряную сенсибилизированную эмульсию (чувствительную к красным лучам), содержащую голубой краскообразующий компонент; черный противоореольный слой, содержащий коллоидное серебро; подслой; триацетатную бесцветную основу; противоразрядный (антистатический) полимерный лак.

В технологический цикл входят следующие процессы: изготовление триацетатцеллюлозной подложки; синтез фотографической эмульсии; подготовка и полив подложки; сушка и резка готовой фотопленки на требуемые форматы. Все операции по изготовлению пленок, за исключением производства подложки, производятся в помещениях со специальным неактивичным освещением. Каждая операция сопровождается тщательным лабораторным контролем сырьевых материалов, полуфабрикатов и готовых изделий по физико-химическим и фотографическим показателям. Применяемые химикалии и материа-

лы должны иметь самую высокую степень чистоты.

Изготовление подложки — гибкой прозрачной полимерной пленки — производят на ленточных отливочных машинах, состоящих из двух сочлененных агрегатов: отливочного и сушилки (рис. 1). Отливочный агрегат, в свою очередь, состоит из двух вращающихся барабанов, кольцевой ленты, помещенных в герметичный кожух. Формирование подложки происходит за один оборот ленты машины.

В процессе сушки на подложку для адгезии ее с эмульсией наносится с одной стороны подслой, а с другой — противоразрядный (антистатический) лак, предотвращающий накапливание электростатических зарядов на пленке. После сушки подложка толщиной от 90 до 220 мкм (в зависимости от назначения пленки), шириной 1180 мм и длиной до 650 м наматывается в виде рулона на технологические катушки. В процессе изготовления ее окрашивают органическими красителями в нейтрально-серый цвет, чтобы при съемке ярких объектов предотвратить образование ореолов отражения на пленке. Подложка должна иметь полную прозрачность, высокую механическую прочность, эластичность, отсутствие деформаций, механических повреждений и посторонних включений. Готовые рулоны тщательно упаковывают и отправляют на промежуточный склад для технологического выдерживания перед поливом эмульсией.

Для создания различных по свойствам кинофотоматериалов производится синтез фотографической эмульсии по разработанным рецептам и режимам.

Фотографическая эмульсия представляет собой желатиновую массу, содержащую светочувствительные микрокристаллы галоидного серебра. Размер эмульсионных кристаллов составляет 0,02—2,5 мкм². Для изготовления определенного сорта эмульсии с требуемыми фотографическими показателями приходится учитывать более 20 важнейших технологических факторов, начиная от процесса синтеза и специального подбора в лабораторных условиях нужного по фотографическим и физико-химическим свойствам желатина и кончая разработкой конкретного рецепта и оптимальных режимов синтеза, обеспечивающих стабильное получение конечных фотографических показателей готовой пленки: светочувствительность, контраст, разрешающую способность, зернистость, сохранность.

Условия синтеза подбирают таким образом, чтобы для каждого конкрет-

ного по назначению вида пленки при оптимальном (рекомендованном) коэффициенте контрастности получить максимально возможную светочувствительность, не выходя за пределы допустимой нормы зернистости и вуали фотослоя.

Следовательно, в процессе синтеза в основном формируются фотографические показатели пленок.

Кристаллический состав эмульсии характеризуется распределением эмульсионных зерен по размерам для различных типов фотоэмulsionий (рис. 2).

Таким образом, получение пленок с большой фотографической широтой требует применения полидисперсных эмульсий, содержащих зерна различной величины.

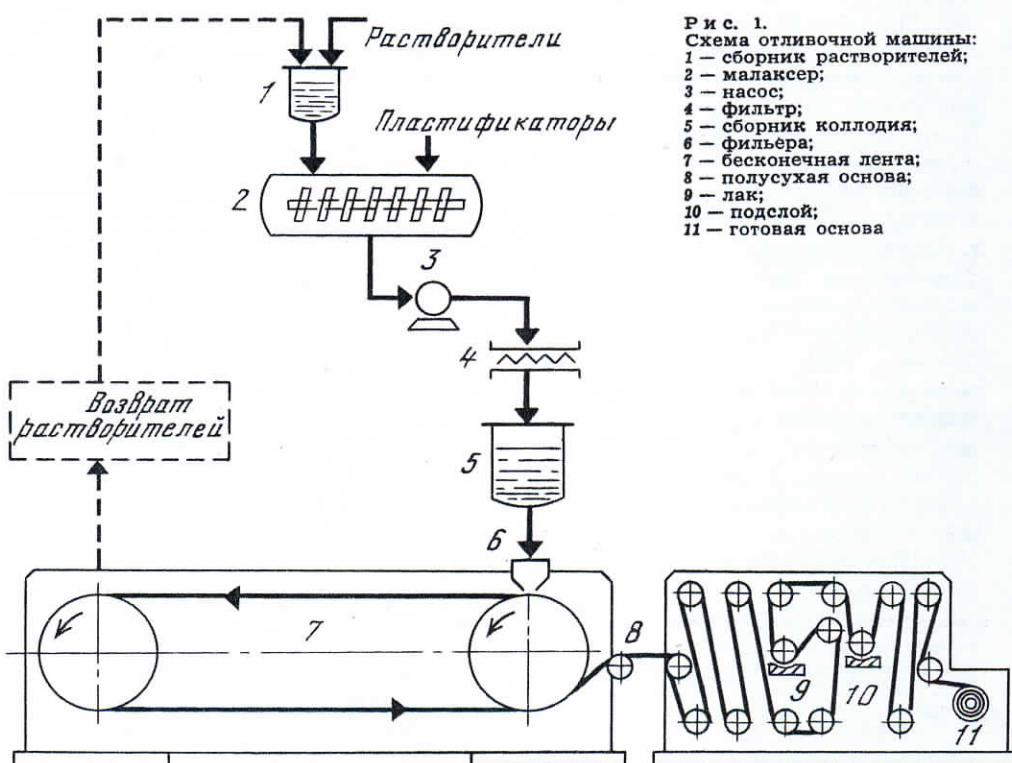
По окончании первого созревания жидкую эмульсию охлаждают в аппарате до +30°C и подают на студение. При этом всю массу эмульсии важно охладить одновременно и в возможно короткий срок, в результате чего она превращается в желеподобную массу, которую измельчают и подвергают промывке с целью удаления продуктов реакции. После промывки ее помещают на некоторое время в контейнеры для стока промывной воды, а затем загружают в обогреваемый реактор емкостью 500—700 л для проведения второго, или химического созревания. Эмульсию расплавляют, вводят необходимые добавки и желатин, создают условия для процесса образования центров чувствительности кристаллов, определяющих в конечном счете светочув-

ствительность. После химического созревания эмульсию охлаждают, обрабатывают антисептическими химикатами для исключения бактериального заражения и затем направляют в охлаждаемые камеры для хранения.

Перед поливом эмульсию нагревают до температуры 36—40°C и в определенной последовательности вводят в нее дозированные растворы химических веществ, формирующих окончательные фотографические показатели:

стабилизаторы — сложные органические вещества, предохраняющие эмульсию от роста вуали при хранении пленок и не снижающие светочувствительность; оптические сенсибилизаторы (органические красители), сообщающие фотографическим слоям светочувствительность в тех спектральных областях света, к которым галоидное серебро по своей природе нечувствительно (с их введением создается панхроматическая цветовая чувствительность пленок); смачивающие (поверхностно-активные) вещества, обеспечивающие возможность равномерного нанесения эмульсионного слоя на быстро движущуюся подложку; компоненты красителей, образующие в цветных многослойных пленках после их проявления соответствующий краситель (голубой, пурпурный, желтый); дубители, придающие эмульсионному слою термоустойчивость и прочность. Расплавленная эмульсия с введенными в нее добавками тщательно фильтруется

Рис. 1.
Схема отливочной машины:
1 — сборник растворителей;
2 — малаксер;
3 — насос;
4 — фильтр;
5 — сборник коллоидия;
6 — фильера;
7 — бесконечная лента;
8 — полусухая основа;
9 — лак;
10 — подслой;
11 — готовая основа



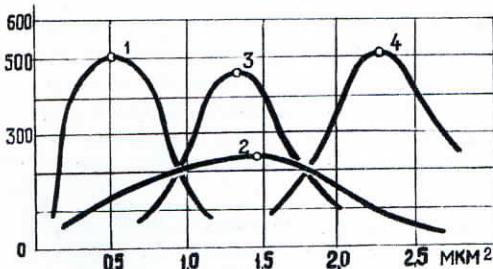


Рис. 2. Распределение эмульсионных зерен в фотоэмульсии различных типов:

- 1 — позитивная (низкочувствительная, высококонтрастная);
- 2 — негативная;
- 3 — рентгеновская;
- 4 — высокочувствительная, высококонтрастная

руется и направляется в аппараты термостаты. Здесь из нее вакуумом удаляют пузырьки воздуха, а затем подают на поливную машину для нанесения на подложку.

Поливная машина — сложный агрегат с лентопротяжным трактом длиной более 120 м. Она состоит из устройства нанесения эмульсии на подложку, узлов размотки и намотки пленки, многозональной сушилки. После полива пленка проходит ряд зон: из зоны охлаждения ($0\text{--}5^\circ\text{C}$) она попадает в зону предварительного подогрева, затем — интенсивной сушки ($30\text{--}38^\circ\text{C}$) и наконец — охлаждения-увлажнения. Скорость полива — от 10 до 40 м в минуту. Готовая эмульсионная подложка длиной до 620 м при ширине 1180 мм сматывается в рулоны и направляется для выдерживания перед отделкой на склады с постоянной температурой ($18\text{--}20^\circ\text{C}$) и влажностью (65—70%). Полив цветной пленки осуществляется за четыре отдельных цикла, каждый из которых включает подготовку эмульсии к поливу, сам полив, сушку и испытание фотографических показателей.

Из цеха полива рулоны пленки транспортируются в цех отделки. Здесь с помощью специальных машин ее разрезают на 32 полосы 35-мм ширины, сматывают в отдельные бобины и направляют на перфорирование. Точность нанесения перфорации измеряется в сотых долях миллиметра. Между перфорациями наносят световую маркировку, указывающую нумерацию кадров, наименование предприятия-изготовителя и дату изготовления пленки. Затем пленку подвергают контролю, передают на расфасовку, упаковку и направляют на склад готовой продукции. Здесь ее упаковывают в картонные ящики и отгружают торгующим организациям.

Л. ТОВКАЛО,
инженер

КОМПАКТНЫЙ ПРОЯВОЧНЫЙ КОМПЛЕКТ

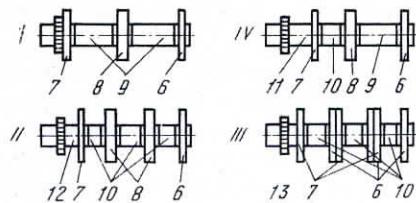


Рис. 1

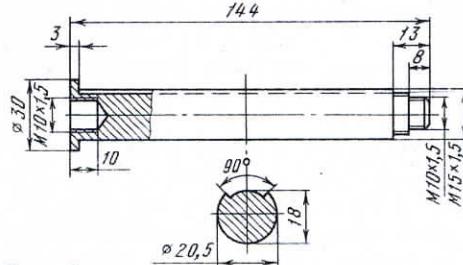


Рис. 2

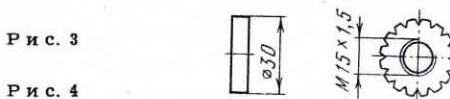


Рис. 3

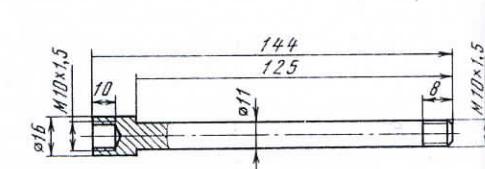


Рис. 4

Длина L, мм	25,5	13,5	11,5
	Количество шт	1	3

Рис. 5

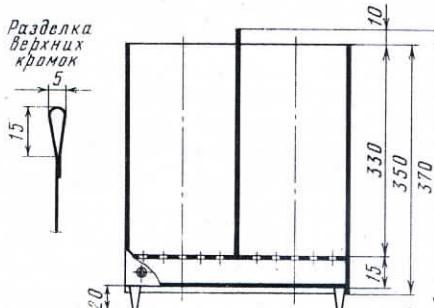


Рис. 6

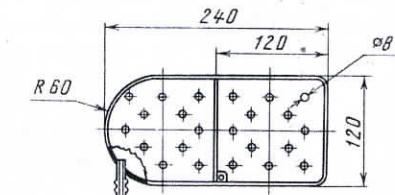
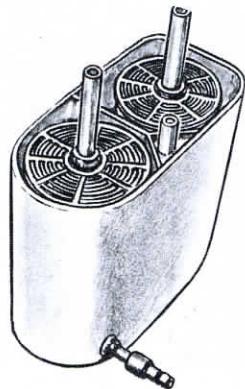


Рис. 7



Таблица

№ детали	Наименование	Количество	Примечание
1	Бак	2	Склеивается из 6 готовых деталей
2	Крышка	2	Готовая
3	Ось	6	Самодельн. (рис. 2)
4	Гайка	6	Самодельн. (рис. 3)
5	Ручка	3	Самодельн. (рис. 4)
6	Сpirаль нижняя	6	Готовая
7	Сpirаль верхняя	6	"
8	Сpirаль средняя	6	"
9	Втулка L45	12	6 шт. готовых, 6 шт. самодельн. (рис. 4)
10	Втулка L19,5	12	Готовые
11	Втулка L25,5	1	Самодельн. (рис. 5)
12	Втулка L13,5	3	"
13	Втулка L11,5	1	"
14	Бак промывочный	1	Самодельн. (рис. 6)

ружности каплями дихлорэтана или нитроклея. Полусклленный бак поставить в вертикальное положение и сверху на него положить груз. Затем в шов залить дихлорэтан или разбавленный нитроклей, лучше всего с помощью шприца. После высыхания (до исчезновения запаха) швы проклеиваются изнутри. Для повышения прочности стыков лучше всего надеть на них и приклеить кольца из оргстекла, на которые сверху наложить в 2–3 слоя целлулоидную ленту с kleem. Для повышения устойчивости бака приkleйт донышко диаметром 105–110 мм.

В таблице приведены детали комплекта с указанием необходимого их количества.

На рис. 1 изображены основные схемы сборки спиралей (номера деталей в соответствии с таблицей): схема I — для обработки четырех роликовых пленок, схемы II и III — для обработки 35-мм пленок, схема IV — для обработки на спирали двух роликовых пленок и одной 35-мм пленки. Гайка должна навинчиваться на ось достаточно туго, чтобы исключить самопроизвольное отвинчивание при зарядке катушек пленкой.

Все оси и ручки имеют на концах резьбу, что позволяет соединять их по длине. Две спирали соединяются между собой, а сверху привинчивается ручка.

Спирали удобнее заряжать пленкой порознь, а потом их соединить. Движение блока спиралей производится вверх-вниз с поворачиванием и повторяется каждые 1–2 минуты.

Поскольку проникновение света в щель между крышкой и вновь изготовленной ручкой полностью не исключено, следует применять слабый боковой свет.

Количество растворов в баках при обработке 8 широких или 6 узких (35-мм) пленок должно составлять 1,6–1,7 л. Промывка осуществляется в специальном двухсекционном вертикальном баке (рис. 6) из нержавеющей стали (или пластмассы). Подвод воды в бак производится через штуцер шлангом, а слив — через край.

Перфорированное дно обеспечивает равномерное поступление воды по всему сечению бака. При поступлении воды катушки с пленкой медленно врачаются, что способствует более качественной промывке. Перегородка между секциями несколько выступает над стенками, чтобы исключить смешивание воды из правой и левой частей. В скобе помещается термометр с поплавком. На рис. 7 показан внешний вид комплекта при промывке.

Опыт использования описанного комплекта показал его высокие эксплуатационные качества. При стабильной и практически бездефектной обработке производительность в 40–50 роликов за день (при заготовленных заранее растворах) вполне достижима.

В сложенном виде комплект занимает очень мало места: катушки уложены в баки, а те, в свою очередь, помещаются в промывочный бак. В таком виде габариты его около 140×240×400 мм, вес примерно 2,5 кг.

Д. ЛУГОВЬЕР,
инженер

ДЛЯ УСТАНОВКИ СЛАЙДОВ

Приспособление (рис. 1) позволяет легко и быстро, без царапин и следов от пальцев вставлять слайды в картонные рамки. Согласно рисунку, вырезают две полоски кальки 1, пластинку из непроявленной плоской пленки 2 типа «ФТ» и склеивают их. Места склейки 3 пластинки с полосками кальки предварительно защищают мелкозернистой шкуркой.

Для установки слайда пластинку направляют в щель рамки (рис. 2), а слайд вставляют между полосками кальки 1, зажимая пальцами правой руки, левой протаскивают в окно рамки за направляющую пластинку. После установки слайда приспособление вытаскивают.

Слайд готов к просмотру.

И. АЙЗИН
фотолюбитель

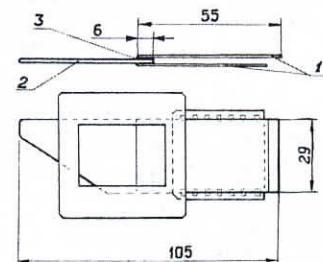


Рис. 1

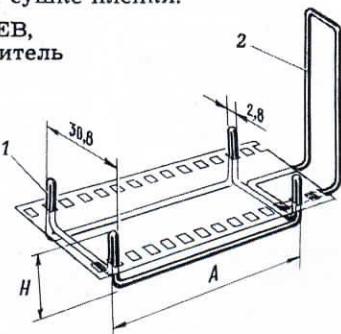
Рис. 2

ДЕРЖАТЕЛЬ ПЛЕНКИ

Предлагаемый держатель позволяет проявлять, фиксировать, промывать и сушить отрезки пленки в распрямленном состоянии. Держатель изготавливается из проволоки диаметром 1–1,3 мм, при этом предпочтение следует отдать проволоке из нержавеющей стали. Размер *H* выбирается произвольно, размер *A* зависит от количества кадров на обрабатываемом отрезке.

После экспонирования отрезок пленки надевают перфорационными отверстиями на стойки 1 (см. рисунок), где он надежно удерживается силами трения, возникающими в результате упругой деформации пленки. Для удобства переноса отрезка и покачивания его в растворах к держателю припаяна ручка 2, которая используется и для подвешивания держателя при сушке пленки.

Б. ГОСТЕВ,
фотолюбитель



СОВЕТЫ НАЧИНАЮЩИМ

Чернение алюминиевых деталей самоделок можно проводить в домашних условиях несколькими способами при наличии несложного лабораторного оборудования. Один из способов — электрохимический — состоит из двух операций: анодирования (подготовка поверхности) и собственно окрашивания.

Анодирование следует производить в химически стойкой посуде, куда заливают 20%-ный раствор серной кислоты. Деталь, которая является первым электродом, погружают в раствор на алюминиевой проволоке (для обеспечения электрического контакта). К ней подается переменное напряжение 10–15 В. Плотность тока должна быть 1–3 А на 100 см². Вторым электродом может служить другая деталь или алюминиевая пластина. Длительность анодирования — 10–30 мин.

После сполоскания деталь переносят в краситель, состоящий из черной анилиновой краски или черного кислотного красителя (10–15 г), уксусной кислоты (1 мл), воды (1000 мл). Рабочая температура красителя 50–90°C, время нахождения в нем детали определяется плотностью окраски. Затем окраску закрепляют погружением детали на 1–2 мин в кипящую воду.

При другом способе чернения — химическом — обработку деталей производят в растворе, в состав которого входят:

Азотная кислота 20 мл
Азотнокислая медь 100 г
Вода 500 мл
В результате обработки резко изменяются антифрикционные свойства поверхностей. Окончательную обработку ходовой резьбы или ходовых поверхностей следует проводить после чернения.

Третий способ чернения — окраска деталей.

Матовую черную краску можно приготовить по следующему рецепту:

Сажа 2 г
Клей БФ 3 г
Ацетон 30 мл
Чем больше сажи и ацетона, тем более матовой может получиться поверхность, но механическая прочность покрытия будет слабее. Сушить детали лучше при 60–80°C в течение 30–60 мин.

Можно матовую черную нитрокраску смешать с опилками эбонита или крошкой черной резины и нанести кисточкой на обезжиренную поверхность. Сушка — при комнатной температуре.

* * *

Ветвистые черные линии на негативе — следы от действия электроразрядов, возникающих в результате накопления электростатического заряда. Этому способствует быстрая перемотка пленки и внешние факторы, например продолжительное хождение по синтетическому ворсовому ковру, повышенная сухость воздуха и т. п. При наличии подобных факторов не нужно быстро наматывать и перематывать пленку. Следует заземлять намоточные устройства, разряжать камеру от статического заряда прикосновением к заземленным предметам.

«КРАСНОГОРСК-78»



Условия десятого фотоконкурса

Красногорский ордена Ленина и ордена Трудового Красного Знамени механический завод совместно с редакциями журнала «Советское фото» и газеты «Комсомольская правда» проводят традиционный фотоконкурс «Красногорск-78» на лучшие работы, выполненные фотоаппаратами и объективами, изготовленными заводом.

В конкурсных снимках должны найти отражение достижения советского народа в области коммунистического строительства, претворение в жизнь решений XXV съезда КПСС, XVI съезда профсоюзов, пропаганда положений новой Конституции СССР, созидательный труд советских людей, борющихся за успешное выполнение планов третьего года десятой пятилетки, трудовые свершения советской молодежи в различных областях строительства коммунистического общества в год 60-летия ВЛКСМ, отдых, занятия спортом, красота родной природы.

Для участия в конкурсе приглашаются фотолюбители, фотожурналисты, фото-клубы.

От фотоклубов принимаются не более 20 работ, причем от одного автора — не более 5. Можно присыпать как черно-белые, так и цветные фотографии. Размер отпечатков не менее 24×30 и не более 50×60 см. На обороте каждого снимка обязательно должны быть указаны: фамилия, имя, отчество (полностью и разборчиво) автора, профессия, домашний адрес, название снимка, тип фотоаппарата, наименование и номер объектива, название и адрес фотоклуба. Следует приложить также сопроводительный список фотографов. Снимки, выполненные членами фотоклубов и вошедшие в клубные коллекции, будут рассматриваться жюри конкурса также и в индивидуальном порядке.

За лучшие индивидуальные работы установлены следующие премии и дипломы.

ЗА ЖАНРОВЫЙ СНИМОК:

Первая премия — фотоаппарат «Зенит-ТТЛ» и диплом I степени.

Вторая премия — фотоаппарат «Зенит-Е» с объективом «Индустар-50-2» и диплом II степени.

Третья премия — объектив «Тайр-11А» и диплом III степени.

ЗА ПОРТРЕТНЫЙ СНИМОК:

Первая премия — фотоаппарат «Зенит-ЕМ» с объективом «Гелиос-44М» и диплом I степени.

Вторая премия — объектив «Эра-6М» и диплом II степени.

Третья премия — объектив «Гелиос-40» и диплом III степени.

ЗА ПЕЙЗАЖНЫЙ СНИМОК:

Первая премия — фотоаппарат «Зенит-ТТЛ» и диплом I степени.

Вторая премия — фотоаппарат «Зенит-Е» с объективом «Индустар-50-2» и диплом II степени.

Третья премия — объектив «Тайр-11А» и диплом III степени.

ЗА СПОРТИВНЫЙ СНИМОК:

Первая премия — фотоаппарат «Зенит-ЕМ» с объективом «Гелиос-44М» и диплом I степени.

Вторая премия — объектив «Юпитер-21А» и диплом II степени.

Третья премия — объектив «Тайр-11А» и диплом III степени.

ЗА ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНУЮ РАБОТУ (приемы сложной фотопечати):

Первая премия — объектив «Юпитер-21А» и диплом I степени.

Вторая премия — объектив «Мир-10А» и диплом II степени.

Третья премия — объектив «Гелиос-40» и диплом III степени.

ЗА СЕРИЮ СНИМКОВ:

Первая премия — фотоаппарат «Зенит-ТТЛ» и диплом I степени.

Вторая премия — фотоаппарат «Зенит-ЕМ» с объективом «Гелиос-44М» и диплом II степени.

Третья премия — объектив «Тайр-11А» и диплом III степени.

ЗА ЦВЕТНОЙ СНИМОК:

Первая премия — фотоаппарат «Зенит-ЕМ» с объективом «Гелиос-44М» и диплом I степени.

Вторая премия — объектив «Юпитер-21А» и диплом II степени.

Третья премия — объектив «Гелиос-40» и диплом III степени.

За лучшие клубные коллекции установлены следующие премии и дипломы:

Первая премия (одна) — объективы «Мир-10А», «Гелиос-40», «Тайр-11А» и диплом I степени.

Вторая премия (две) — объективы: «Мир-10А», «Гелиос-40» и диплом II степени.

Третья премия (три) — объективы «Тайр-11А», «Гелиос-40» и диплом III степени.

Юношеским и детским коллективам:

Первая премия — объектив «Мир-10А» и диплом I степени.

Вторая премия — объектив «Гелиос-40» и диплом II степени.

Третья премия — объектив «Тайр-11А» и диплом III степени.

Учрежден специальный диплом газеты «Комсомольская правда» и специальная премия журнала «Советское фото».

Каждый фотоклуб — участник фотоконкурса «Красногорск-78» — награждается памятным дипломом.

Фотографии следует высыпать по адресу: 143400, г. Красногорск Московской области, Красногорский механический завод, ОНТИ (с пометкой на конверте: на фотоконкурс «Красногорск-78») до 1 мая 1979 года (по почтовому штемпелю отправителя).

Присланные работы не возвращаются и не рецензируются.

Для издания проспектов и каталогов к каждой фотографии необходимо приложить контрольный отпечаток размером 18×24.

Авторы, получившие призовые места, по требованию жюри конкурса обязаны выслать негативы премированых работ.

КНИЖНАЯ ПОЛКА

ТЕХНИКА ПЛЮС ТВОРЧЕСТВО



Настоящий фотолюбитель — человек энергичный, инициативный и требовательный. За его запросами не угодишься и угодить ему трудно.

Но он умеет ждать! Он ждет солнца, которое прячется за тучи как раз в момент съемки. Ждет, когда друзья и родные начнут, наконец, восхищаться его снимками. Ждет, когда подготовят очередное пособие, чтобы он мог совершенствоваться технически и расти творчески... Издательство «Планета» сделало хороший подарок всем, кто любит фотографию, кто интересуется фотоискусством. Я имею в виду книгу «Введение в художественную фотографию»*. Ее автор — Н. Панфилов известен многим фото- и кинолюбителям. В своей новой работе он дает ответ на вопросы, которые неминуемо возникают перед каждым, кто взял в руки фотокамеру.

В основном книга имеет искусствоведческое направление, но вступительная часть резонно предупреждает: настоящему овладеть искусством фотографии можно только при условии хорошей технической подготовки. Выполнить эту задачу должен помочь читателю раздел «Техника фотографии», посвященный арсеналу средств, которые используются при съемке. Характеристики фо-

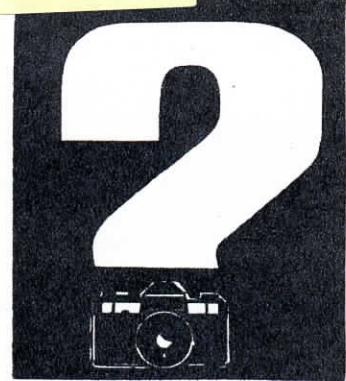
* Н. Д. Панфилов. Введение в художественную фотографию. М., «Планета», 1977.

тоаппаратов и стей к ним, знакомство с фотооптикой, описание фото-процессов, рецептура растворов — все это приводится автором с учетом дальнейшего использования в съемочной практике.

В книге затронут широкий круг творческих проблем. Автор вовлекает читателя в их постижение постепенно. Он начинает с простейших понятий об искусстве композиции, с основных принципов взаимодействия формы и содержания. По мере подробного анализа основных средств передачи пространственных форм на плоскости снимка объем сведений увеличивается, и разговор с читателем усложняется. Многочисленные примеры, иллюстрирующие текст, облегчают усвоение материала. Фотографии известных мастеров и фотолюбителей, приведенные в издании, конкретизируют теоретические положения, делают разговор живым и предметным. При этом автор книги не призывает следовать уже найденным образцам — он стремится разбудить самостоятельную мысль, ориентирует любителей на активный творческий поиск.

Познакомив читателя с художественными возможностями фотографии, с особенностями работы на натуре и при искусственном освещении, автор завершает разговор емким и интересным разделом «Различные виды съемок», где рассматривает принципы создания снимков самой различной тематики. Н. Панфилов, разумеется, не утверждает, что им исчерпаны все возможные варианты и предусмотрены все ситуации, в которых может оказаться фотолюбитель. Такое невозможно. Но он размышляет о том, в каком направлении может и должен развиваться поиск новых изобразительных решений. И в этом главное достоинство книги.

С. МЕДЫНСКИЙ,
кинооператор,
лауреат Ленинской премии



ЗНАЕТЕ ЛИ ВЫ...

Когда фотография получила распространение в России?

Фотография в нашей стране получила «права гражданства» в 1839 году, когда было официально объявлено об изобретении светописи. 29 мая 1839 года известный русский ученый, химик и ботаник Ю. Ф. Фрицше на заседании Академии наук прочел доклад о методах Уильяма Генри Фокса Тальбота. Другой русский ученый — И. Х. Гамель, побывав в Лондоне, лично познакомился с Тальботом и его изобретением. В мае — июне 1839 года он передал Академии наук снимки с описанием метода Тальбота, аппарат и снимки, сделанные по методу Жозефа Нисефора Ньепса и Луи Жака Мандэ Дагерра.

14 декабря 1841 года Фокс Тальбот сам прислал в Россию несколько своих снимков — калотипий. В протоколе заседания физико-математического отделения Академии наук от 7 января 1842 года говорится: «...г-ну Тальботу постановлено выразить благодарность от имени Академии».

Впоследствии и Ньепс передал академику Гамелю более 160 отдельных документов по истории изобретения фотографии — свои письма, письма Дагерра и других лиц. Эта переписка, хранившаяся в архиве Академии наук СССР, была издана в 1949 году отдельной книгой под редакцией и с вводной статьей члена-корреспондента АН СССР Т. П. Кравца — «Документы по истории изобретения фотографии».

Каков вклад русских изобретателей в усовершенствование фотографии?

Московский фотограф А. Ф. Греков в 1840 году

По материалам рукописи кандидата технических наук и кандидата искусствоведения И. В. Соколова «Фотография в СССР». Рукопись предоставила редакции вдовы ученого Т. И. Соколова.

(одновременно с французским физиком И. Л. Физо) внес важное усовершенствование в дагерротипию: значительно уменьшил отсвечивание серебряной пластинки при съемке. Французский ученый Доминик Франсуа Араго 16 ноября 1840 года сделал сообщение об этом изобретении Грекова на заседании Парижской академии наук.

Мокролюминесцентный процесс получил в России быстрое развитие благодаря тому, что русский химик, заведующий главной лабораторией департамента врачебных заготовлений К. Х. Манн изобрел в 1852 году пироксилин, который применялся в мокролюминесцентном процессе.

Л. В. Варнерке (Владислав Малаховский) — польский изобретатель, живший и работавший в России до конца семидесятых годов прошлого века, создал особый коллоидный слой на бумаге — «чувствительную негативную пленку» — и изготавлял ее в своей лаборатории сначала в Петербурге, а затем в Лондоне.

В конце семидесятых годов прошлого века Варнерке разработал и способ получения бумаги и пластина с сухими бромосеребряными желатиновыми слоями.

В 1881 году петербургский фотограф И. В. Бодырев изобрел «прозрачную и эластичную» негорючую пленку сначала с коллоидным, а потом с сухим броможелатиновым слоем. В 1882 году он с успехом демонстрировал ее на Всероссийской промышленной выставке в Москве, но из-за отсутствия денег не смог довести свое изобретение до промышленного производства.

В России был изобретен ряд оригинальных фотокамер. В 1875—1877 годах Варнерке создал фотоаппарат с катушками для светочувствительной бумаги и пленки. В 1879 году Д. П. Езучевский изобрел первый портативный аппарат для съемок в экспедициях. На Географической выставке в Венеции в 1882 году этот аппарат получил премию.

В 1882 году фотограф из Витебска С. А. Юрковский изобрел шторный затвор. В журнале «Фотограф» (1882, № 11 и 1883, № 4) он опубликовал статьи, в которых подробно описал его механизм. В 1891 году московский фотограф В. А. Дюбюк сконструировал хронофотографический аппарат, при помощи которого получал непрерывный ряд снимков лошадей на бегах и скачках. Его снимки движений лошади и всадника с успехом демонстрировались на Международной выставке фотографии в Париже.

В конце XIX века в России появились первые аэрофотоаппараты. Полуавтоматическую пленочную камеру для аэрофотосъемки предложил русский офицер В. Ф. Потте. В 1899 году студент Московского высшего технического училища И. Л. Поляков изобрел селеновый фотометр для автоматического регулирования выдержки. В его приборе была впервые применена схема дифференциального включения двух фотоэлементов, которая широко используется и в современной технике.

Таков далеко не полный перечень вклада русских изобретателей середины и конца прошлого века в усовершенствование фотографии.

А. А. СЫРОВ

Скончался Алексей Андреевич Сыров — известный историк фотографии, специалист в области фотоаппаратуры, кандидат технических наук, человек, посвятивший фотографии всю свою жизнь. С именем Алексея Андреевича связаны обстоятельные труды по истории отечественной фотоаппаратуры, в которых отдается дань уважения русским и советским изобретателям, подробно описываются основные этапы развития фотографической техники.

Его перу принадлежат 12 учебников и монографий, наиболее известных среди них курс «Наземное фотографирование», «Путь фотоаппарата». Он автор более чем шестидесяти научных работ, статей и изобретений, мно-

гие из которых хорошо известны за рубежом. Неоднократно появлялись статьи Алексея Андреевича и на страницах журнала «Советское фото».

Последние полтора десятилетия жизнь А. А. Сырова была связана с оптико-механической промышленностью; он отдал много сил развитию отечественной фотоаппаратуры.

Заслуги А. А. Сырова перед Родиной получили высокую оценку: он был награжден орденами Красного Знамени, Красной Звезды, медалями. Алексей Андреевич останется в нашей памяти как неутомимый энтузиаст фотографии, скромный и спрятливый человек.

ГРУППА ТОВАРИЩЕЙ

ВАКАНТНАЯ РОЗА «МАРФИЗЫ»

Вячеслав ЕГОРОВ

Продолжая наше знакомство с тенденциями современной зарубежной фотографии, обратимся к одному из традиционных фотоконкурсов Италии — «Марфизы». Этот конкурс ежегодно проходит в городе Феррара и собирает весьма обширный круг участников. Недавно в стенах редакции «Советского фото» была развернута выставка работ итальянских фотографов, любезно присланных нам организаторами «Марфизы». Выставка включала лишь небольшую часть материалов конкурса, но, являясь его своеобразным «эхом», все же давала представление о путях, которыми идет сегодня фотоискусство Италии. Об этих снимках и о некоторых тенденциях современной фотографии размышляет кинооператор Вячеслав Егоров.

Каталог выставки — это, по сути, записная книжка, так сказать, в знаках иконического типа. Собственно, стены уютного холла редакции «Советского фото» и демонстрировали несколько увеличенный каталог «Марфизы». Но записная книжка может многое сказать о владельце. Думается, что и по этой экспозиции можно судить как об интересах, вкусах и даже мировоззрении авторов, так и об уровне их мастерства. Рискну даже утверждать, что, выделив общие черты, красноречиво проглядывающие в экспозиции, мы смогли бы описать и некоторые тенденции, свойственные вообще западному фотоискусству нынешнего десятилетия.

Прежде всего о жанровом разнообразии. Оно, что называется, не ослепляет широтой спектра. Подавляющее большинство фотографий — «чистый» портрет (как правило, не «отягощенный» информацией социального и профессионального плана); много пейзажей — вообще без человека, либо таких, где человек позирует на общем плане — портрет «с большим удельным весом фона»; изрядное количество композиций с ярко выраженной доминантой формы, где человек функционирует в качестве подчиненного элемента линейно-тональной структуры снимка (в лучшем случае — равновеликого другим).

Чрезвычайно показательны сами названия некоторых фотографий последней группы: «Геометрия № 1», «Архитектура № 1», «Композиция № 7», «Диагональ», «Свет и форма», «Изучение формы», «Этюд № 4» и т. п. Авторов работ этого направления (сюда можно было бы отнести еще «Развилку» и ряд других) словно бы удручают калейдоскопичность, разорванность окружающего мира, видимое отсутствие в нем каких бы то ни было связей. В хаосе они мучительно пытаются найти порядок, в несоразмерности — пропорции, гармонию — в какофонии, ритм — в броуновском движении бытия, пытаются вычленить из неизвестного сложного простые составляющие. Главным инструментом построения композиций такого рода служит свет, создающий контраст тональных плоскостей, как бы переведший трехмерный предмет в элементарную, линейную проекцию, выявляющий эту самую линию, делающий ее острой, наглядной, — свет, лишающий объект отвлекающих, случайных, несущественных при данном подходе элементов, обнажающий конструкцию, суть объекта.

Бросается в глаза демонстрация статуарности мира. Будто бы устав от скоростей, от стреми-

тельности сегодняшнего «времени-пик», итальянские фотографы решили задержать взгляд зрителя, насладить его прелестью устойчивости, уравновешенности. Вся экспозиция насчитывает лишь два снимка на спортивную тему — снимка, которые отважно вступают в извечную и неравную борьбу со статикой пространственного искусства. Насколько удачны эти попытки, можно судить по работе В. Росси «Взбадривание».

Полностью отсутствует и другая тема, обычно сущая фотографии динамику, — тема труда. Есть, правда, один снимок — «Рассаживание земляники» Л. Бителли. Но к теме труда он относится лишь формально, по названию, так как сюжет привлекает автора явно по свето-композиционным соображениям. Интересно тонально построенная фотография ровно ничего не потеряла бы, займись рабочие не рассаживанием, а уборкой и не земляники, а, скажем, картошки. Могли они и вообще не сортировать, а просто — курить.

Этим, собственно, и занимается персонаж снимка Дж. Канталуппи «Наедине с сигарой». Очень красивый портрет пожилого мужчины, выполненный на полуkontровом освещении, сочно вылепляющим объемы и фактуры. Человек на этой фотографии статичен, но все же совершает какое-то элементарное действие. Таких фотографий — с «внутрикадровым действием» — я насчитал всего 10. И каждый раз действие было подобным описанному, то есть самым минимальным.

Теоретики говорят сегодня о так называемых «природных склонностях» фотографии, о тяге фотографии к неинсценированной действительности, к подчеркиванию элементов ненарочитого, случайного и т. д. Любопытной представляется попытка уложить итальянскую экспозицию в «ложе» этих аксиом.

Пожалуй, лишь два снимка отвечают первому положению: неинсценированную действительность зафиксировали объективы В. Росси («Взбадривание») и Дж. Савелли, снявшего жанровую сценку в метрополитене.

С претензией на неинсценированность сделаны снимки С. Баджиани (цикл «Один день на Трафальгарской площади»). Но я говорю именно о «претензии», потому что буквально вижу фотографа, уговаривающего родителей сняться с их курчавым малышом. Родители согласились, а вот малыша явно напугал настойчивый экспансивный дядя, обещанный блестящими штуковинами. Малыш плачет, родители пытаются его успокоить, но... фотографу и это показалось вполне достаточным, чтобы запечатлеть «живой», как бы подсмотренный портрет.

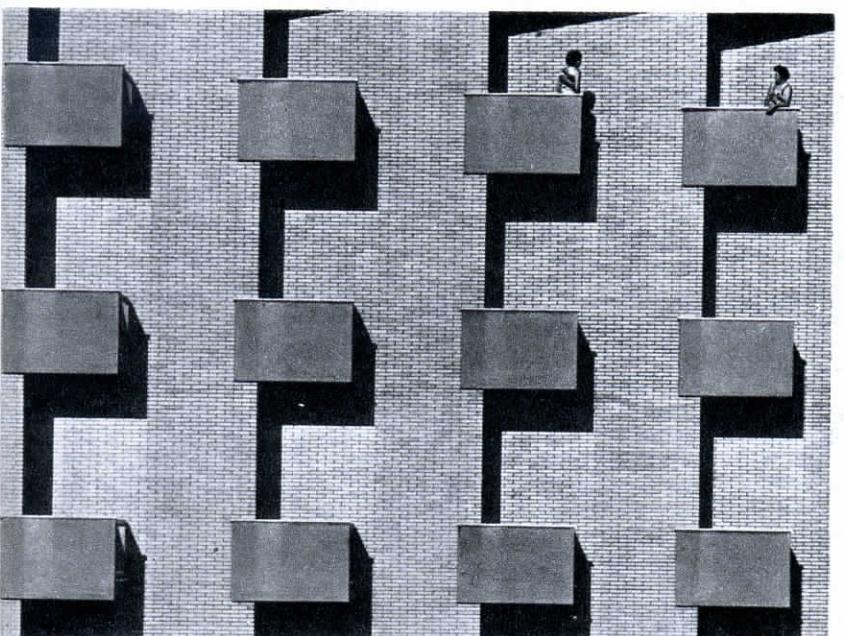
А вот Т. Цанакки, получивший за фотографию «Цыганка» Серебряную Розу «Марфизы», кажется, и не пытается убедить нас, что сделал свой снимок во время «фотоохоты». Маленькая попрошайка снята, очевидно, с близкого расстояния «нормальным» объективом (длиннофокусный дал бы большую нерезкость вытянутой вперед руки). Окружающая среда потеряла конкретность — это хоть и резкий, но условный фон, данный сочными мазками. Вполне допускаю, что снимок вообще сделан в ателье. Девочка явно сознает присутствие фотографа: глаза опущены, но сколько вызова и независимости в позе, которая, видимо, репетировалась в динамике.

Собственно, мой «разоблачительный» пафос направлен совсем не на доказательство эстетической негодности снимка. Речь идет о «постановочности» буквально всей экспозиции. Я взял этот термин в кавычки в связи с широтой вкладываемого смысла: имеется в виду не только организация объекта, находящегося перед камерой, но и обработка этого объекта с помощью самой камеры и — в особенности — после съемки. «Докамерная» обработка объекта включает в себя прежде всего прямое пози-

бернард ПАЖАРИН
наказан?

лучано ЛУРАСКИ
Кубизм

Витербо РОССИ
Закат одной жизни



рование и инсценировку. Именно так и сняты практически все портреты экспозиции.

Возможности второго способа «вмешательства» в действительность после съемки на современном этапе развития фототехники почти безграничны, и выставка это подтверждает вполне квалифицированно. Мы не встретим здесь творческо-технических открытий, но примеров интересного использования светофильтров, многократных экспозиций, изогелии и т. д. на выставке сколько угодно. Композиции, в огромном большинстве, демонстрируют отказ от элементов ненарочитого, случайного. С помощью света, погружения в глубокую непроницаемую тень всего второстепенного, с помощью вытравлений и «запечаток» авторы убирают все несущественное, лишнее, добиваясь снимков, напоминающих в этом аспекте произведения графики. Ряд работ напоминает живопись прошлого века. Пример — снимок В. Росси «Закат одной жизни». Форма его очень традиционна: мелкое зерно, «нормальный» ракурс, «нормальный» угол объектива (может, чуть шире, чем «нормальный»), но это была технологическая необходимость: автору некуда было отойти, чтобы взять сюжет в рамку визира). Освещение реалистично, узнаваемо: без пояснений ясно, что снимок сделан в последних лучах заката солнца (точность расположения пятен света и теней почти сообщает цветность этим лучам — в черно-белом снимке заиграло оранжевое). Реализм освещения выполняет очень важную художественную функцию: не только организацию светотональной композиции, но и создание настроения произведения.

Я выделил этот снимок потому, что сожалением должен констатировать: примеров такого — я бы сказал «федотовского» — идеального сочетания документальности и художественности освещения в современном фотоискусстве встречается все меньше. Самым популярным для натуры сейчас принято считать рассеянное освещение, подчеркивающее «графичность» фотографии (что прочно вошло в моду), и так называемое «рембрандтовское» — для портрета (резкая светотень, полное отсутствие информации о природе света, его источнике). Свет все более становится, как говорят теоретики, «прозрачным для информации», практически перестает нести семантическую нагрузку. На выставке есть, правда, работы, отсутствие активного света в которых (пропросту говоря, рассеянное освещение) «работает» на состояние, подчеркивает атмосферу подавленности и уныния (например, «Наказан?» Б. Пажарина), но вряд ли в такой трактовке освещения много новизны, во всяком случае, разнообразие в данном вопросе явно не помешает. Свет — мощное языковое средство в фотографии. А язык в искусстве — категория содержательная.

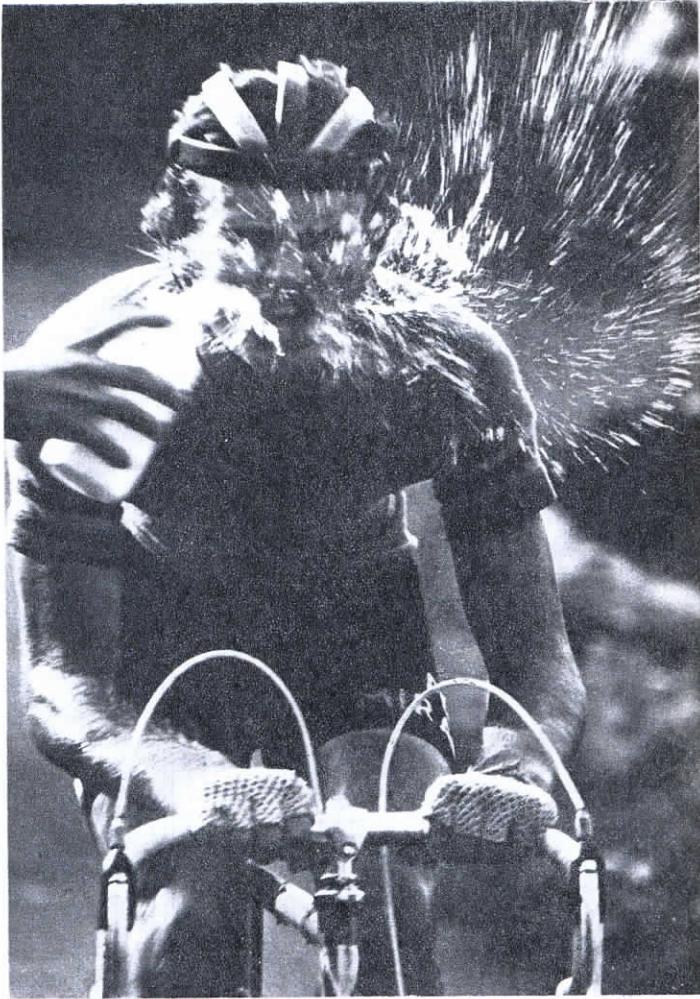
Закончить свои заметки мне бы хотелось еще одной «проверкой» итальянской экспозиции теоретическими положениями.

Теория различает два основных направления в фотоискусстве: так называемое «реалистическое» («документальное») и «формотворческое». Другими словами, одни фотографы предпочитают в своем творчестве опираться на реальность, другие тяготеют к выражению своего отношения к реальности посредством ее трансформации.

Существует и третья ветвь — «экспериментальная», приверженцы которой мечтают освободиться от власти натуры. В их творчестве подчас лишним становится даже камера.

Решение жюри «Марфизы», собственно, и отражает существующее положение: три главные премии как бы отмечают три направления в фотографии. Правда, с одной оговоркой, о которой чуть позже.

Сначала все ясно: третья премия присужде-



на представительнице «экспериментального» направления, создавшей чисто абстрактный снимок. Золотую Розу получил пизанец М. Террени за «Композицию № 1». Красивая фотография, построенная на доминанте формы. Снимок позволяет говорить о его содержательности в решении чисто пластических задач: выражении контрастов света и тени, нежной хрупкости и жесткой монолитности и т. д. Красота формы, ее отточенность — главное в этой работе.

Присуждение главной премии открыто «формоворческой» работе выражает нынешнюю популярность этой тенденции. Действительно, конкурс «Марфиза» проходил под знаменем «постановочности», активного «вмешательства» в реальность, многообразного и многоступенчатого ее опосредования личностью фотографа-художника.

Но само «документальное» направление, зиждящееся на прелести факта, прелести остановленного мгновения, стоп-кадра, члены жюри, как мне кажется, отметили символически, присудив вторую премию снимку, изо всей экспозиции *наиболее похожему* на документальную, неинсценированную фотографию. Вот почему мы предложили бы считать Серебряную Розу «Марфизы» теоретически вакантной.

Она еще ждет своего обладателя, который создаст нечто подобное тем прекрасным, врезавшимся в память снимкам, которые в свое время заново открыли нам и эту страну, и итальянский национальный характер.

Впрочем, если появится фотография такой степени достоверности и такой впечатляющей художественной силы, то она, думается, все-таки будет стоить не Серебряной Розы — Золотой.

Туллио ЦАНАККИ
Цыганка

Витербо
РОССИ
Взбадривание

Альдо ОРСЕЛЛИ
Портрет

Пьер Паоло ДЗАНИ
Развилка







Индекс 70869