

*60-95*

Sovietcamera.SU



# СОВЕТСКОЕ ФОТО 10

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР  
1976





# СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 10. 1976  
ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 Г.  
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»



## ОЛИМПИАДА-76

Немногим более двух месяцев назад погас в Монреале Олимпийский огонь. Яркий символ спортивной борьбы спортсменов всего мира 16 дней пылал он на Олимпийском стадионе.

XXI летние Олимпийские игры закончились блестящим успехом советских атлетов. На аренах Монреаля команда СССР завоевала 125 наград, в том числе 47 золотых медалей, и в неофициальном командном зачете набрала больше всех очков. Эта победа далась нелегко и потому она особенно радостна. Наши олимпийцы проявили лучшие качества, присущие советским спортсменам, — выдержанку, сплоченность, мужество, волю к победе.

С неослабевающим вниманием следил весь мир за ходом спортивной борьбы. Пресса, радио, телевидение ежедневно рассказывали о победах и поражениях, о новых спортивных рекордах. Более 2800 журналистов, в том числе и фотожурналистов из многих стран мира, были аккредитованы в главном пресс-центре Олимпиады-76.

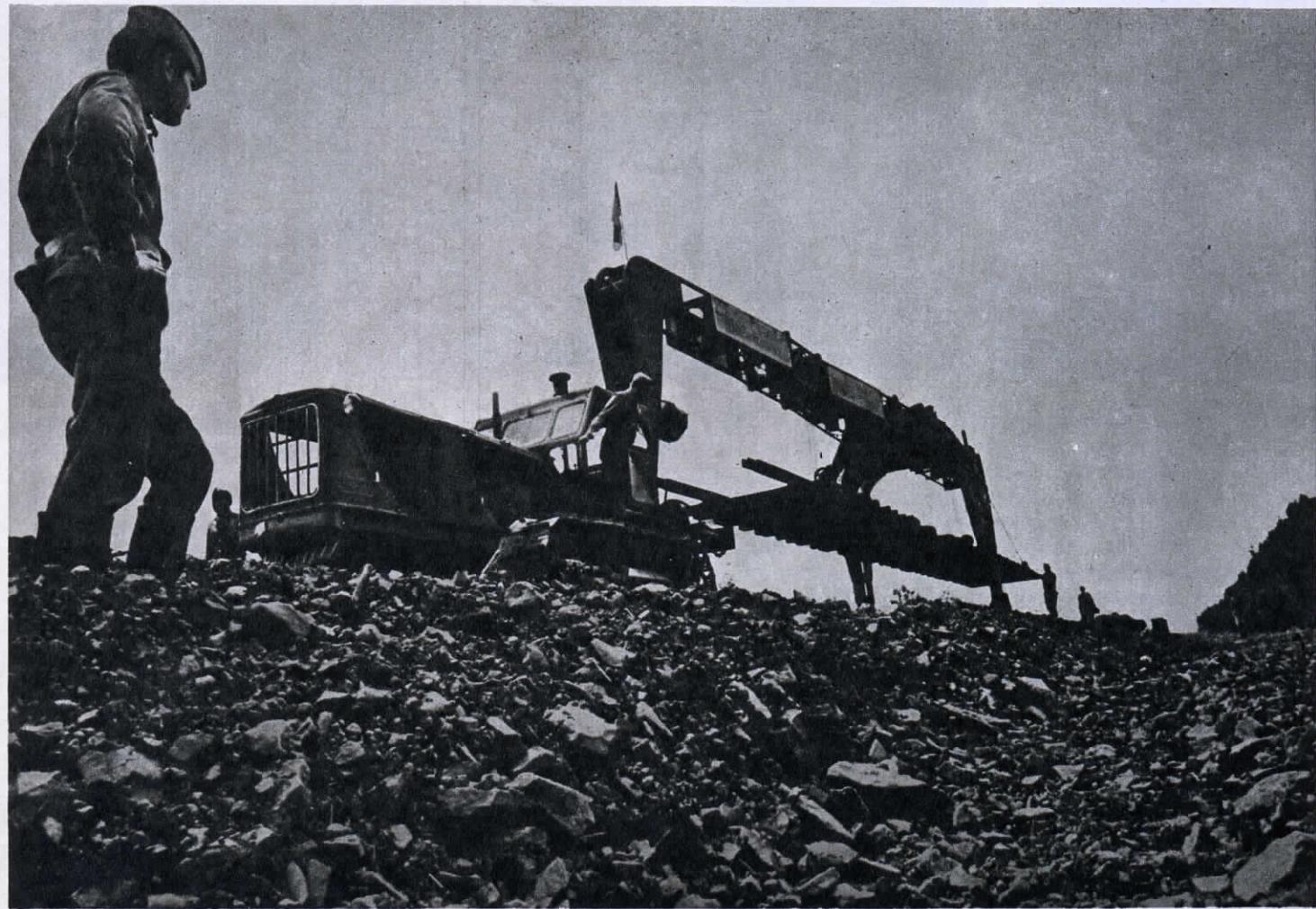
Волнующие события Олимпиады нашли отражение и в снимках советских репортёров. На этих страницах и на вкладке номера публикуются работы Д. Донского (АПН) и В. Будана (ТАСС).

# ДЕСЯТЬ ДНЕЙ НА БАМе

Снимает Александр Абаза



БАМ — одна из главных строек страны. И сегодня, так же как когда-то на Магнитку, ДнепроГЭС и целину, со всех концов нашей Родины едет молодежь строить эту стальную магистраль. Здесь плечом к плечу трудятся ударные отряды из Москвы и с Украины, из Грузии и Молдавии. Сюда на третий трудовой семестр съезжаются посланцы многих вузов страны. Дела и люди БАМа постоянно находятся в центре внимания и пишущих и снимающих журналистов «Комсомольской правды», которая ведет подлинную фотолетопись стройки. Первый ударный отряд, уезжающий на БАМ, и высадка первого десанта в Звездном; первые палатки строителей и первые дома поселка, выросшие на их месте; первые мосты через таежные реки и первый поезд на новой магистрали — все это видели читатели «глазами фоторепортера». По традиции отдела иллюстрации «Комсомолки», за освещение важнейших тем газеты персонально отвечает один из ведущих фоторепортеров, в дан-



Бурильщик  
из стройотряда «Донбасс»  
Василий Панюхин

Командир  
стройотряда «Карпаты»  
Валерий Чижов



тута; что девчонок БАМа по последней моде причесывает недавняя победительница республиканского конкурса парикмахеров. И каждый из этих зорко подмеченных фактов находит свое фотографическое отражение, становится яркой приметой, характеризующей сегодняшний день стройки.

Работая на БАМе, Абаза остался верен своему почерку, своей творческой манере, для которой характерны гармоническая уравновешенность кадра, его композиционная завершенность, замкнутость, графичность рисунка. Порой можно услышать упреки в некоторой статичности его снимков. Да, на них редко уви-

дишь шагающих людей, автор практически не пользуется смазкой, «рваной» композицией. Но ведь существует динамика движения и динамика покоя. Разве не динамичны его фотографические ракурсы? А сколько скрытой динамики в словно рассекающей тайгу стреле путеукладчика или в устремленной ввысь композиции снимка, запечатлевшего девушек-каменщиц у подъемного крана!

В известной степени иными, чем раньше, представали перед нами и сами строители БАМа. Если Алексей Федоров, как правило, шел к раскрытию образа портретируемого через его эмоциональную характеристику, то Алекс-

сандр Абаза чаще стремится дать психологическую трактовку образа героя. На наш взгляд, эта тенденция ясно прослеживается и в двух портретных работах, публикуемых на этих страницах.

Мне не раз доводилось встречаться с фотокорреспондентами, впервые побывавшими на БАМе. И каждый из них обязательно говорил о своих планах на следующую поездку. Есть они и у Александра Абазы...

Н. ПАРЛАШКЕВИЧ,  
заведующий отделом иллюстрации  
«Комсомольской правды»

Фото Александра  
ГУЩИНА

На линейном участке  
газопровода

Идет укладка труб

Будапештские строители  
Д. Попп и Л. Тимку  
возводят  
жилой поселок  
в Богородчанах

Перед рейсом

Стальная артерия  
(к стр. 8)



ванными снимками и понимаешь — это уже штамп. Одухотворить геометрию стройки подобной комбинацией, как правило, не удается!

Весьма трудный процесс в работе каждого фотожурналиста — поиск героя. Ведь каждая публикация портрета передовика в газете, тем более в общесоюзной, может и должна расцениваться как моральный стимул в социалистическом соревновании. Наша жизнь бесконечно многообразна. Очень важно воспитать в себе чуткость к ее проявлениям, умение видеть через глазок фотокамеры главное, наиболее выразительное. Только так может родиться настоящее, сильное произведение фотопублицистики. Только на этом пути возможно совершенствование. Постановочный кадр в иных случаях может в какой-то мере дополнить журналистский материал, может выполнить изобразительные функции заставки, но не заменит фотографии, в которой чувствуется живой пульс жизни. Иной раз репортеры это недооценивают, ищут фотогеничные лица. Отсюда и возникают странные и в то же время ничего не говорящие текстовки с обязательной присказкой: «Сменные задания выполняет на 120—130 процентов». Экономисты подтверждают: таких на стройках большинство. Почему «повезло» именно Иванову или Петрову? На эти вопросы и должен ответить репортёр.

Мы уже давно заметили, что к материалам нашего фотокорреспондента Александра Гущина такие текстовки не нужны. Работая во всех жанрах, он стре-

Агентство печати «Новости» подготовило тематическую выставку, повествующую о прошлом и настоящем республик советской Средней Азии. Выставка будет экспонироваться в Непале, Лаосе, Индии, Афганистане, Турции, Иране.

В экспозицию вошло около двухсот снимков известных фотомастеров Георгия Зельмы и Всеволода Тарасевича. Составитель и автор сценария — художник Людмила Герасимук.

Ниже публикуется запись беседы нашего корреспондента с авторами выставки.



Г. ЗЕЛЬМА  
Карнасты

## «СРЕДНЯЯ АЗИЯ ВЧЕРА И СЕГОДНЯ»

Рассказывают авторы выставки  
Георгий ЗЕЛЬМА,  
Всеволод ТАРАСЕВИЧ,  
Людмила ГЕРАСИМУК

— Первое слово предоставим автору-составителю Людмиле Герасимук.

Л. Г. Начну с краткой характеристики экспозиции. Ее цель и задачи четко сформулированы и в названии, и в принципе отбора фотографий, и в экспозиционном «ключе». Это — публицистический фоторассказ о том, что дала Советская власть народам Средней Азии, о том, как полу-gолодная, нищая, безграмотная окраина царской России превратилась в цветущий край. «Обыкновенное чудо» произошло буквально на глазах ныне здравствующего поколения, и, к великому счастью, представители этого поколения оказались не только участниками и свидетелями гигантских преобразований, но и их летописцами.

— Чем эта выставка принципиально отличается от других тематических выставок, подготовленных АПН?

Л. Г. Вероятно, прежде всего тем, что она одновременно и тематическая, и персональная — в дуэте выступают два ведущих фотомастера агентства Георгий Зельма и Всеволод Тарасевич, представившие поистине огромный материал.

— Обилие материала, очевидно, облегчило задачу художника-составителя?

Л. Г. Это звучит парадоксально, но обилие отличных снимков, «изнутри» раскрывающих события или явления, создало свои трудности. Не легко идти за авторской мыслью — искать формы подачи, учитывая авторскую манеру, согласуясь с мыслью снимков, рожденных в разные десятилетия, в разные «фотографические эпохи».

— В чем же, по-вашему, достоинство работ Зельмы и Тарасевича?

Л. Г. В их индивидуальности. Оба мастера настолько творчески самостоятельны, что их съемки ни в каких

случаях не поддаются сюжетному программированию. Авторы идут от общей идеи, от жизненных ситуаций и фактов, осмыслиенных с социальных позиций. И это определяет, формирует сюжет, композиционное решение. Ни тот, ни другой, конечно, не задавался целью создать выставочные кадры. Снимки разных лет рождены для газетных и журнальных полос. Но, получив вторую жизнь на стенах, они приобрели и новое качество — их внутренняя динамика стала более язвенной, стала главной силой, главной составляющей композиционного строя.

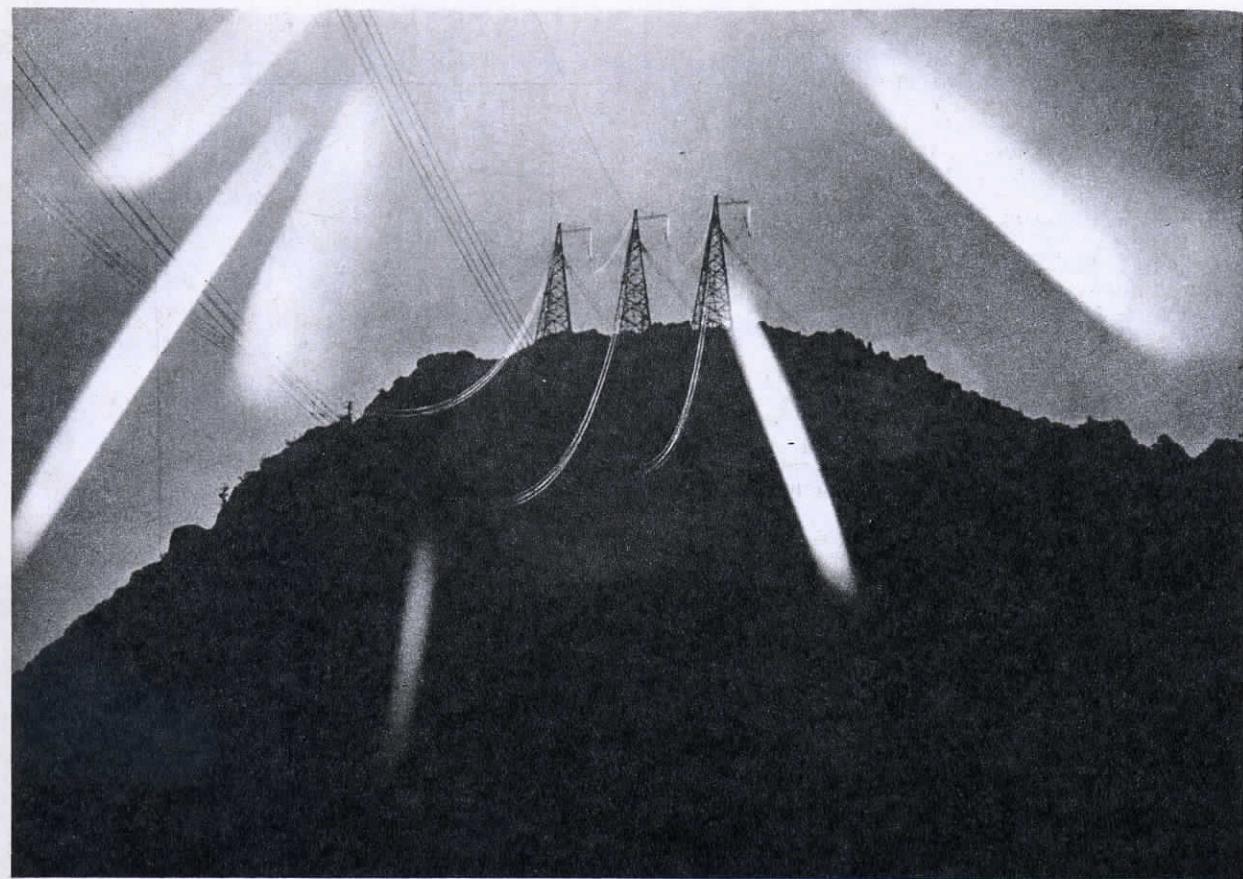
— Какова, по вашему мнению, роль исторических кадров, включенных в экспозицию?

Л. Г. Их роль огромна. Мне приходилось бывать с выставками в Лаосе и Пакистане. Там важно показать не только мощь нашей индустрии и результаты социальных завоеваний. Нужны ассоциации, обращение к эмоциям людей, сопоставление нашего прошлого с сегодняшним днем их страны. Именно эту задачу и решают фотографии Георгия Зельмы 20—30-х годов, ставшие один из важнейших разделов выставки — «Взгляд в прошлое»...

— О снимках этого раздела мы и попросим рассказать Георгия Анатольевича Зельму.

Г. З. Для меня поиски и находки в архиве — всегда волнующие минуты встречи с юностью. Я родился в Ташкенте и там же впервые взял в руки фотокамеру. В 1924 году появились мои первые снимки на страницах «Правды Востока» и «Кзыл Узбекистана». Снимал уходящую жизнь: убогие юрты кочевников, голодных детей, женщин в парандже, тяжелый ручной труд под палящими лучами солнца. И тогдашнюю новь — записи в сельхозартели, первые тракторы, прибывшие из России, строительство каналов оросительной системы, ликбезы, демонстрации женщин, снявших паранджу... Многое из этого помнит и мой соавтор Всеволод Тарасевич.

В. Т. Снимки Георгия Анатольевича волнуют меня, видимо, не меньше, чем самого автора. Ведь мы земляки. Я родился в Фергане, жил с отцом — специалистом-ирригатором в кишлаках, маленьких поселках, в Бухаре и Самарканде. И через 25 лет вновь, уже как фотокорреспондент, побывал в дорогих моему сердцу местах. Однажды я был в Среднеазиатских республиках с иностранными туристами. Они с интересом знакомились с нашими достижениями, но я все же удивлялся их невозмутимости, спокойствию. Потом понял: гости не видели того, что когда-то в детстве видел здесь я, о чем напоминают мне зельмовские фотографии. Представьте себе улички, покрытые раскаленной солнцем пылью, по которым пробежать босиком было мальчишеским подвигом... Дервиши и проказенные,



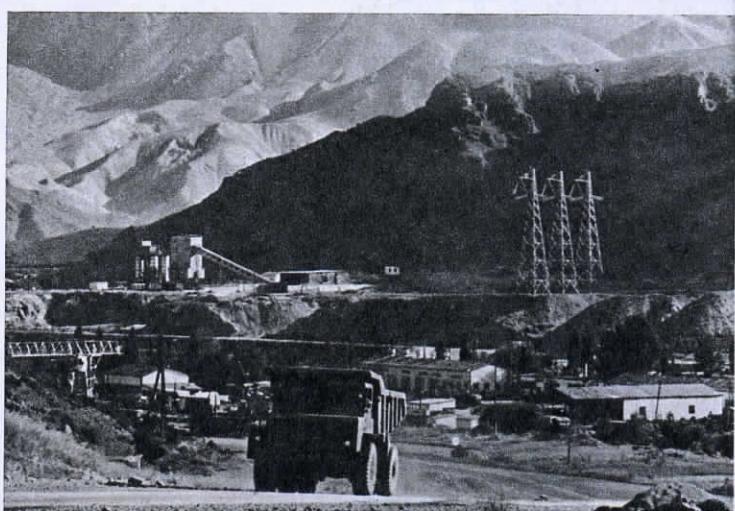
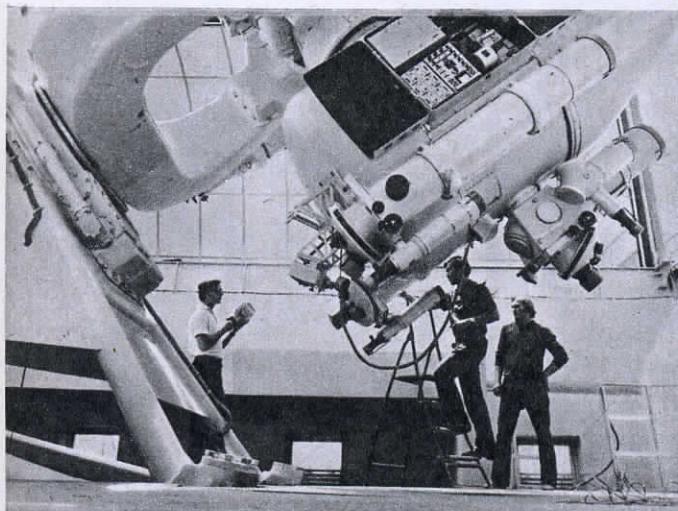
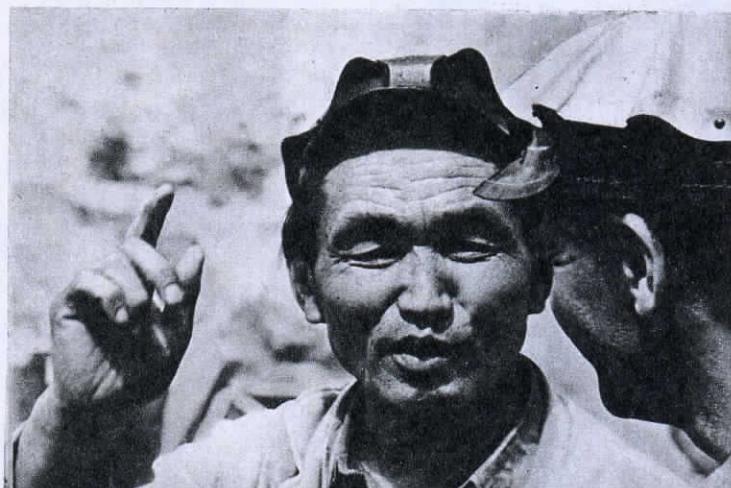
В. ТАРАСЕВИЧ  
Высоковольтная  
линия в горах  
Памира

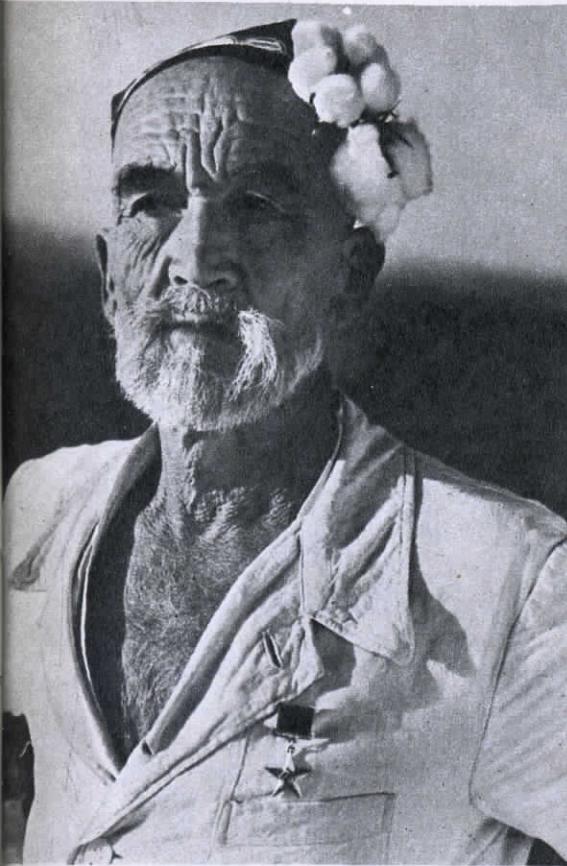
Г. ЗЕЛЬМА,  
В. ТАРАСЕВИЧ  
Аэродром  
в городе Ош

В. ТАРАСЕВИЧ  
Гиссарская  
обсерватория

Строитель  
Токтогульской ГЭС

Строительство  
электростанций  
Нарынского  
каскада





Г. ЗЕЛЬМА  
Земля жаждет

Строительство  
Андижанского  
водохранилища

Уборка хлопка  
в Голодной степи

Звеньевой  
Герой  
Социалистического  
Труда  
Назарали Ниязов

Г. ЗЕЛЬМА,  
В. ТАРАСЕВИЧ  
На улицах  
Наманганна.  
Девушки  
с текстильного  
комбината

шар»? Это восточный обычай — весь кишлак ставит дом своему односельчанину. В наши дни хошар — помочь всей стране пострадавшему от землетрясения Ташкенту, грузовые платформы с агрегатами для Нурекской и Токтогульской ГЭС, соревнование бригад строителей этих электростанций, насчитывающих в своих рядах представителей сорока национальностей.

— «Большой хошар» — назовем его так — нашел отражение в снимках?

Л. Г. В очень многих. Тема дружбы народов стала лейтмотивом, своеобразным символом выставки.

В. Т. Мы хотели показать, какую отдачу получили республики нашей страны от своих среднеазиатских сестер. И в то же время рассказать о том, насколько высок прогрессированный потенциал Средней Азии, уровень жизни и культуры ее народов. Документировать факты, опровергающие злопыхательские выдумки западных «советологов» о Средней Азии как сырьевом придатке, — вот что было очень важно. И съемка, и отбор фотографий в определенной мере отвечали этой задаче.

Л. Г. Мне, как составителю выставки, хотелось бы напомнить еще об одной задаче, которую удалось решить авторам. Они сумели показать, как бережно относятся в Среднеазиатских республиках к памятникам старины, как органично соседствуют в архитектуре и искусстве век нынешний и век минувший, традиционность и новаторство.

В. Т. Кстати, решению этих задач подчинены сопроводительный текст и музыкальное оформление экспозиции.

— И последний вопрос. Собирается ли авторский коллектив подготовить фотоальбом о Средней Азии?

В. Т. Обязательно. Работа над выставкой еще раз показала огромные резервы, заложенные в публицистической фотографии. Резервы, которые при всем желании практически невозможно использовать на журнальной полосе. Значит, нужны выставки, нужны книги...

Вел беседу Г. ЧУДАКОВ



Г. КАЛАШНИК  
Лазер

С. КАРТАШЕВ  
Пути-дороги...

А. РЯВОШАПКА  
Юность



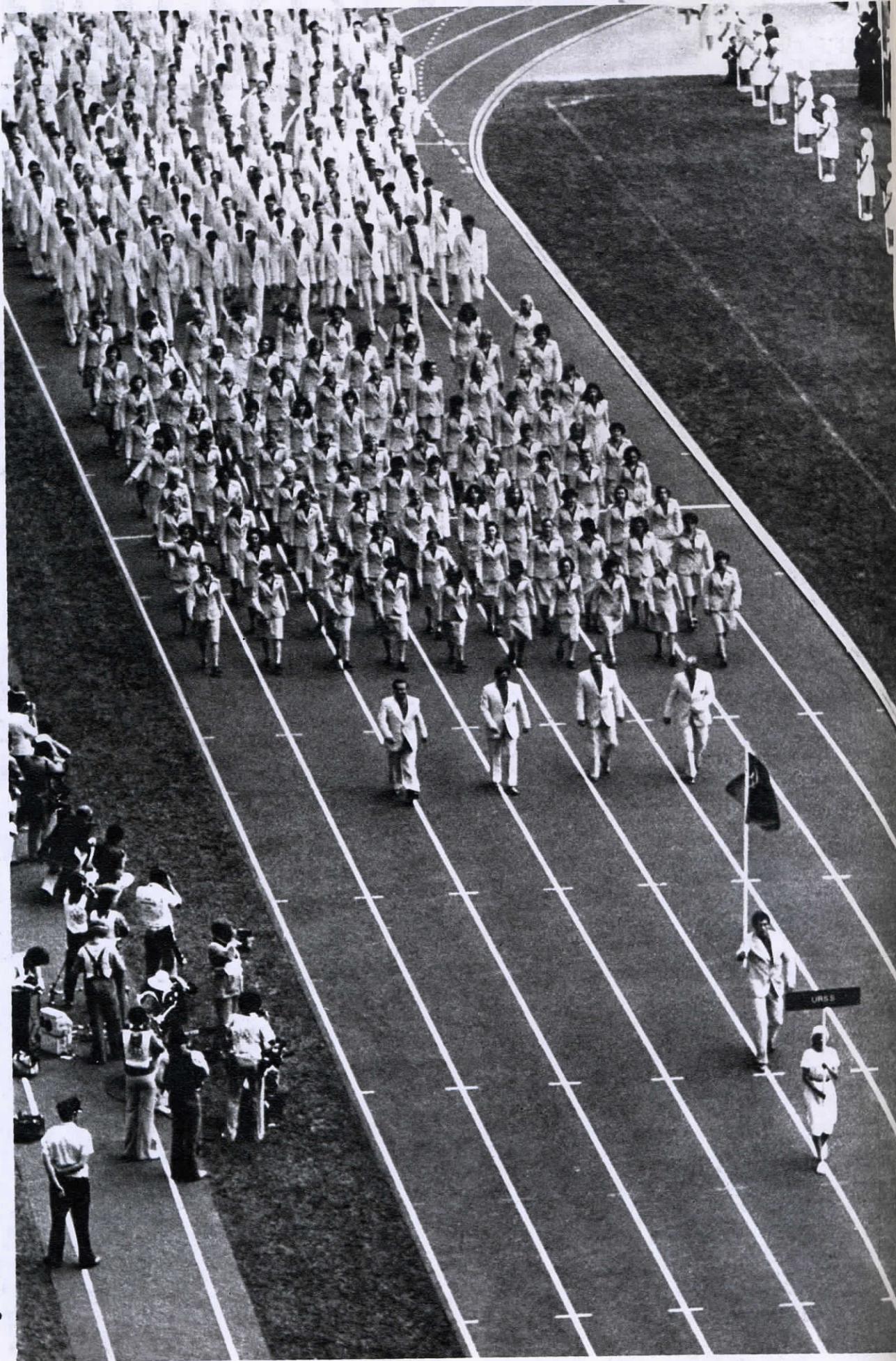


Фото  
Дмитрия  
ДОНСКОГО  
(АПН)

На олимпийском  
стадионе  
Монреаля.  
Идет команда  
Советского  
Союза

На световом табло  
горит надпись:  
«До встречи  
в Москве»

МАРШРУТЫ  
ДЕСЯТОЙ  
ПЯТИЛЕТКИ



Каменщицы  
с Украины  
Анна  
Лазарчук  
и Надежда  
Куроч

Посланцы  
Молдавии —  
бригадир  
Геннадий  
Гомозов,  
строители  
Александр  
Ячиков  
и Георгий  
Бездыга

Укладка пути



ном случае А. Федоров, снимки которого неоднократно публиковались в «Советском фото». За три года регулярных командировок БАМ стал для репортера «вторым домом». Знание местных условий, личные знакомства со строителями, накопленный опыт дают ему возможность обращаться к аналитическим журналистским сопоставлениям. Но вместе с тем за это время особая атмосфера стройки стала для него привычной, в какой-то мере будничной. А нам хотелось показать бамовцев по-новому. Для этого нужен был свежий глаз «новичка». И вот на восточный участок строительства уехал Александр Абаза.

«Абаза? На БАМе?» — такие недоуменные вопросы не раз звучали в редакции за десять дней его отсутствия. Дело в том, что за этим репортером утвердилась репутация специалиста в области спорта и искусства. Почему же именно он был направлен в эту командировку? Во-первых, потому, что на самом деле Абаза — фотожурналист-универсал. В его активе — отличные репортажи о моряках и пограничниках, тракторостроителях и хлопкоробах, мелиораторах и металлургах. И, во-вторых, потому, что он умеет видеть красоту в обычном, на первый взгляд заурядном, умеет удивляться.

Оба эти качества сослужили Александру добрую службу. Универсализм проявился в тематическом разнообразии привезенного из командировки материала: репортажах об укладке стального полотна дороги и рождении города, о службе быта в таежном поселке «Молдавстроя» и бамовцах-спортсменах, о воинах-железнодорожниках, самоотверженно работающих на строительстве магистрали. Абаза многому «удивлялся»: тому, что в тайге вырастают не времянки, а современные комфортабельные дома; что прямо на трассе, за сотни километров от больших городов работают подготовительные курсы инсти-

## УМЕНИЕ ВИДЕТЬ ГЛАВНОЕ

Репортаж  
со стройки СЭВа

Кипучий дух гигантских строек десятой пятилетки, героический, овеянный романтикой труд первопроходцев индустрии дают в наши руки благодатный изобразительный материал. И подчас хорошая информационная, репортажная или жанровая фотография несет в себе гораздо больший пропагандистский заряд, чем иная статья. Один из монтажников КамАЗа признался мне, что приехал на сооружение автограда после того, как увидел в нашей газете фотопортаж из Набережных Челнов. И таких случаев немало. Все это закономерно: эмоциональное воздействие добротного иллюстративного материала, раскрывающего размах стройки, энтузиазм созидания, чрезвычайно велико. Вот почему мы всегда ратуем за «гвоздевые» первополосные снимки, не жалея для них места. Герои труда, новаторы производства — важнейшая тема наших иллюстраций, которые занимают значительную часть газетной площади. Признаться, нас не всегда радует решение этой темы. Случается, помещаем однотипные, невыразительные фотографии. Порой смотришь: на первой полосе люди в касках, на второй — тоже. Статичные фигуры, напряженные лица. За всем этим видна спешка репортера, его работа по принципу «пришел, увидел, снял». Порой репортеры идут по линии наименьшего сопротивления, дают со стройки два снимка: общий вид — панораму объекта — и отдельно групповой или индивидуальный портрет. Листаешь подшивку газеты, смотришь первые полосы с такими сдублиро-





мится избежать шаблона, находит и умело передает романтику и напряженный ритм строительных будней. Его герои естественны, с ними сразу возникает духовный контакт. И независимо от приема съемки («скрытой камерой» или «в лоб»).

Даже по отдельным работам А. Гущина хорошо видно умение молодого фотожурналиста максимально уплотнять кадр, через отдельные фрагменты показывать индустриальный масштаб строек, пафос созидания. Всем нам хорошо запомнились, например, его отличные снимки с Саяно-Шушенской ГЭС во время перекрытия Енисея. Умело используя технические средства фотографии, автор сумел художественно отобразить величие подвига гидростроителей.

На этих страницах журнала представлено несколько кадров из репортажа, сделанного А. Гущиным на строительстве линии газопровода Оренбург — Западная граница СССР (стройка Совета Экономической Взаимопомощи).

— Показать значение труда строителей оренбургского газопровода — почетная, но трудная задача для фотожурналиста. Именно в тех краях меня особенно глубоко охватило ощущение величия дел советского человека, своей волей сумевшего покорить суровую природу края. Это ощущение и хотелось донести до зрителя, — говорит А. Гущин.

Фотожурналист не задавался целью делать отдельные изобразительно эффектные кадры, он стремился передать дух, взволнованную атмосферу события, нарисовать характеры людей. И можно признать — это удалось ему.

Более месяца работал репортер над темой. Около пятидесяти кадров отобрано им для публикации, а сколько осталось в контрольках, контактах... Но даже немногие снимки, воспроизведенные на этих страницах, дают представление о почерке молодого фотожурналиста.

Александр Гущин находится в неустанном поиске. А поиск — необходимое условие для достижения подлинного мастерства.

Э. КУДРЯВЦЕВ,  
заместитель главного редактора  
«Строительной газеты»

нищие и калеки на фоне базарной экзотики. Видимо, наша сегодняшняя влюблённость в эти республики особенно сильна потому, что мы знали их только что разбуженными для новой жизни, раскрепощенными. Мы видели их детство и сохранили в памяти не просто обрывки впечатлений, разрозненные детали, эпизоды, а полнокровный образ колоритного, своеобразного, ни с чем не сравнимого края.

Г. З. Очень трудно передать чувство, которое испытываешь встречаясь с землей и людьми своей юности. Через сорок лет я решил вернуться туда, где был сделан один из кадров, вошедших в экспозицию — молодой киргиз читает дехканам указ о земельно-водной реформе. Этот снимок я показал старикам, и к нашему общему восторгу они узнали главного героя — в те годы секретаря сельсовета, а ныне — колхозника-пенсионера Акзами Дадабаева. Наша встреча с ним была необычайно радостной. Вскоре появился фотоочерк с «ударным» кадром сорокалетней давности. Несколько снимков были посвящены дочерям Акзами — преподавательнице французского языка, мастеру шелкоткацкой фабрики, заведующей лабораторией щелкопроизводственного завода...

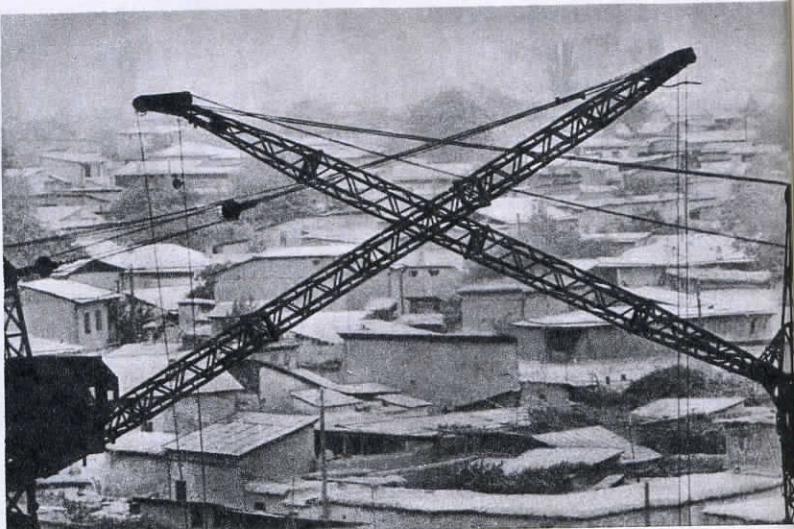
В. Т. Снимки прошлых лет, решили мы, просто неоценимы при разработке темы выставки. Причем они должны быть не только поводом к рассказу, отправной точкой, но живой нитью, органически вплетающейся в общую канву повествования.

Одна из глав выставки называется «От пиалушки до лайнера». Она включает целый ряд исторических фотографий. Мы стремились, чтобы эти фотографии играли самостоятельную и очень важную роль, увлекали зрителя, сосредоточивали на себе внимание. Тогда, по нашему мнению, и снимки последних лет обретут дополнительный смысловой заряд.

— Вы оба, как известно, в прошлом фронтовые корреспонденты. Нались ли в ваших архивах кадры военной поры, «работающие» на тему?

Г. З. К счастью, да. У меня сохранился снимок: солдаты-братья — русский и узбек — защитники Сталинграда. Я разыскал семью погибшего в боях узбека Астанакулова, и уже несколько лет переписываюсь с его родителями, сестрой и братом. Снимок этот вошел в экспозицию как символ фронтового братства, дружбы, скрепленной кровью.

В. Т. Дружба между среднеазиатскими народами, русским и другими народами — ярчайший итог победы нашей национальной политики. Знаете ли вы, что такое «ко-



Г. ЗЕЛЬМА  
Который час?  
1926 год

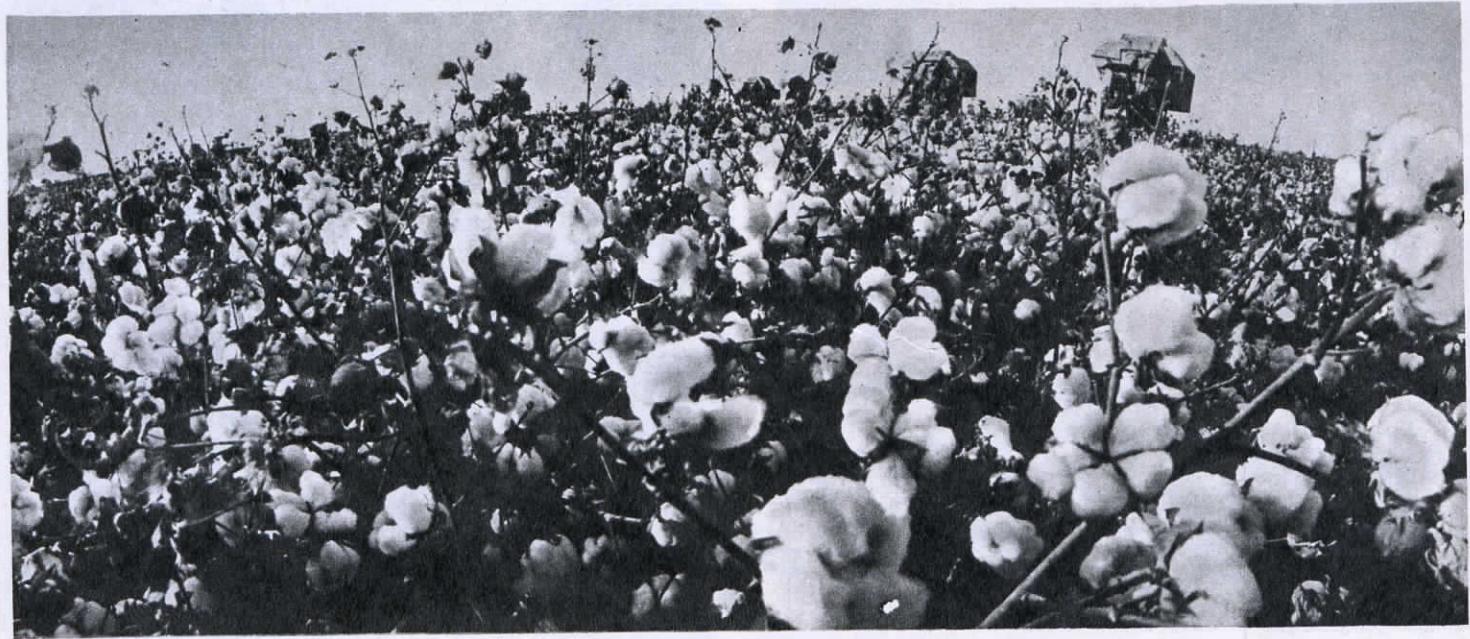
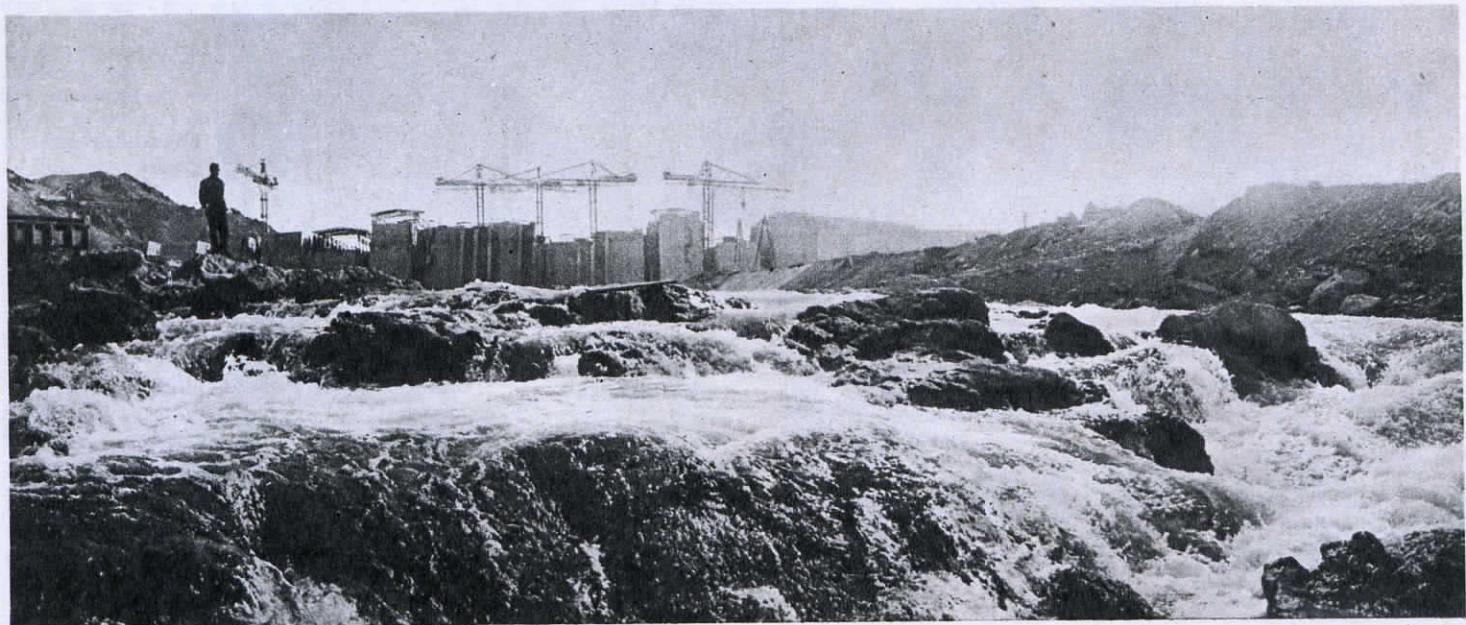
Г. ЗЕЛЬМА,  
В. ТАРАСЕВИЧ  
Старое и новое

Г. ЗЕЛЬМА  
На переправе.  
1925 год

Кустарь  
за очисткой шерсти.  
Ташкент. 1926 год

Батрачки.  
Ферганы. 1925 год







## НА ПУТИ К МАСТЕРСТВУ

Выставка московского областного фотоклуба

Почему фотолюбители так ценят межклубные выставки? Потому что эти выставки расширяют кругозор, информируя об уровне развития фотоискусства в разных городах, республиках, дают возможность критически оценить свои собственные работы, углубляют представление о возможностях художественной фотографии. Выставки — это и личные контакты, большую пользу которых трудно переоценить — дискуссии, споры, обмен опытом, последующая переписка... Экспозиции даже очень сильных объединений не в состоянии соперничать с межклубными.

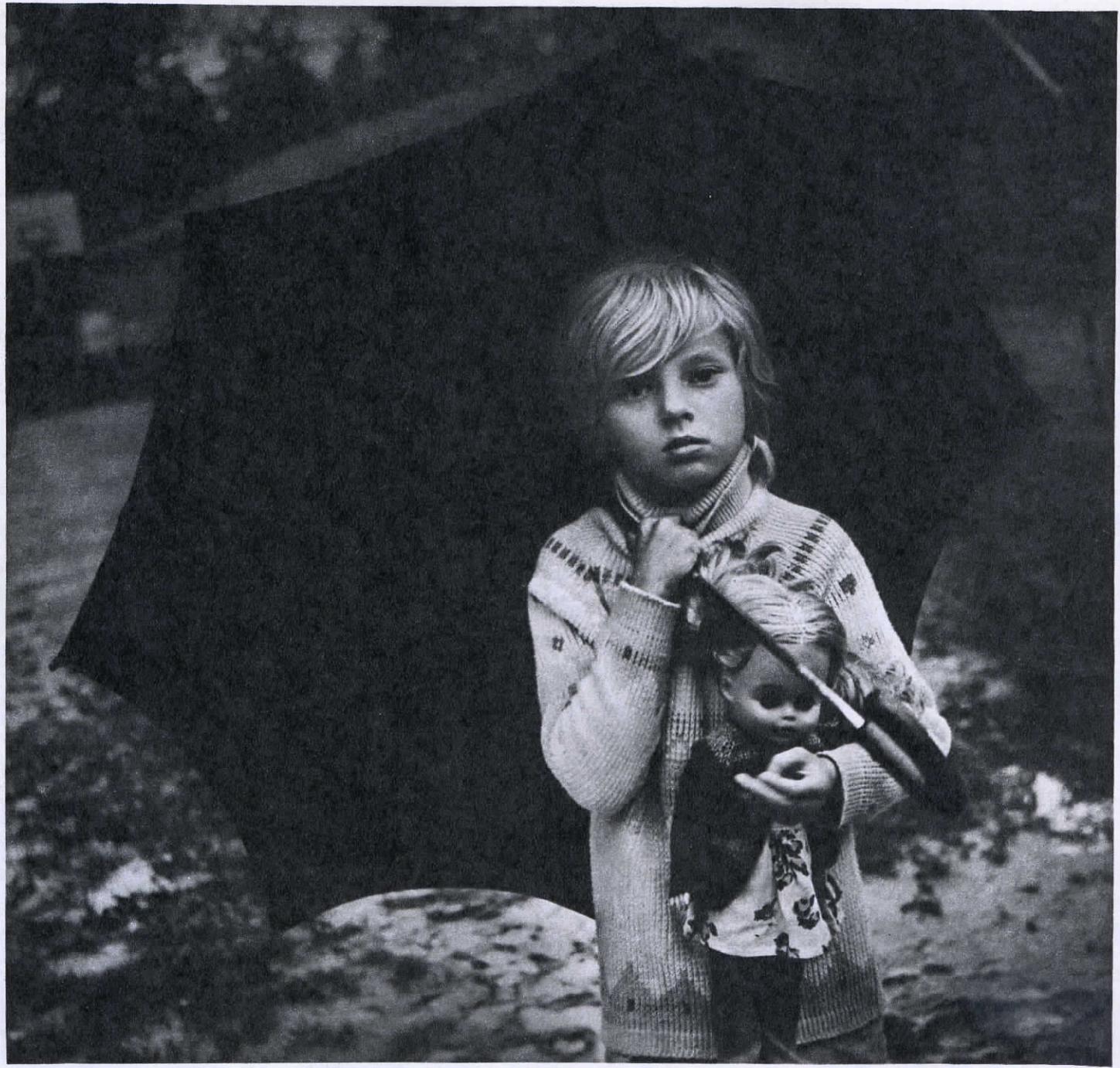
Но сегодня наш рассказ о «клубе клубов», члены которого как бы постоянно находятся в положении и участников, и зрителей межклубных выставок. Это — Московский областной фотоклуб при Доме художественной само-деятельности. По численности он превышает любой другой, поскольку включает в себя множество филиалов — кружки, студии, клубы предприятий, строек, учреждений и Домов культуры Подмосковья: из Ступино, Подольска, Фрязино, Монино, Дубны, Красногорска, Серпухова и других городов.

Каждая выставка областного масштаба (а их за три года состоялось более пятидесяти) — по существу типичная межклубная. Что и говорить, явление редкое в фотолюбительской практике. Ну, а каковы творческие потенции клуба? Обратимся к последней отчетной экспозиции.

Открывает ее... столик с книгой отзывов. «Все работы фотографически профессиональны, а некоторые сделаны на очень высоком профессиональном уровне». Эти строки принадлежат одному из ведущих наших фотомастеров А. С. Гаранину. «Все работы...» — подчеркивает он, — и это о многом говорит.

Едва окинув взглядом выставку, сразу отмечаешь многотемье, бо-





гатую стилевую гамму, необщее видение — то, что обычно характеризует межклубные экспозиции. Здесь есть и откровения «скрытой камеры», и психологический портрет, и камерные сюжеты в светлой тональности, и натюрморты в нарочитом «крупнозернистом» исполнении, и, наконец, репортажные серии. В обзорах, посвященных клубным выставкам, любителей недрко упрекают за отсутствие на стенах событийных репортажей. Думается, это не всегда верно. Бедущий жанр фотолюбительского творчества — жанровая фотография. Она, как и большинство снимков для прес-

сы, создается репортажным приемом съемки по ходу развивающегося действия и рассказывает о жизни тем же ярким общим языком. Выставка радует тем, что она демонстрирует жизнеспособность и большие творческие возможности жанровой фотографии, о чем говорят, в частности, представленные на ней снимки.

Фотолюбители демонстрируют высокий уровень и в других жанрах. Групповой портрет двух хлеборобов (А. Матвеев). Открытые обветренные лица людей, что называется «от земли». Никакой рисовки, никакой скованности. Они, как братья, одно-

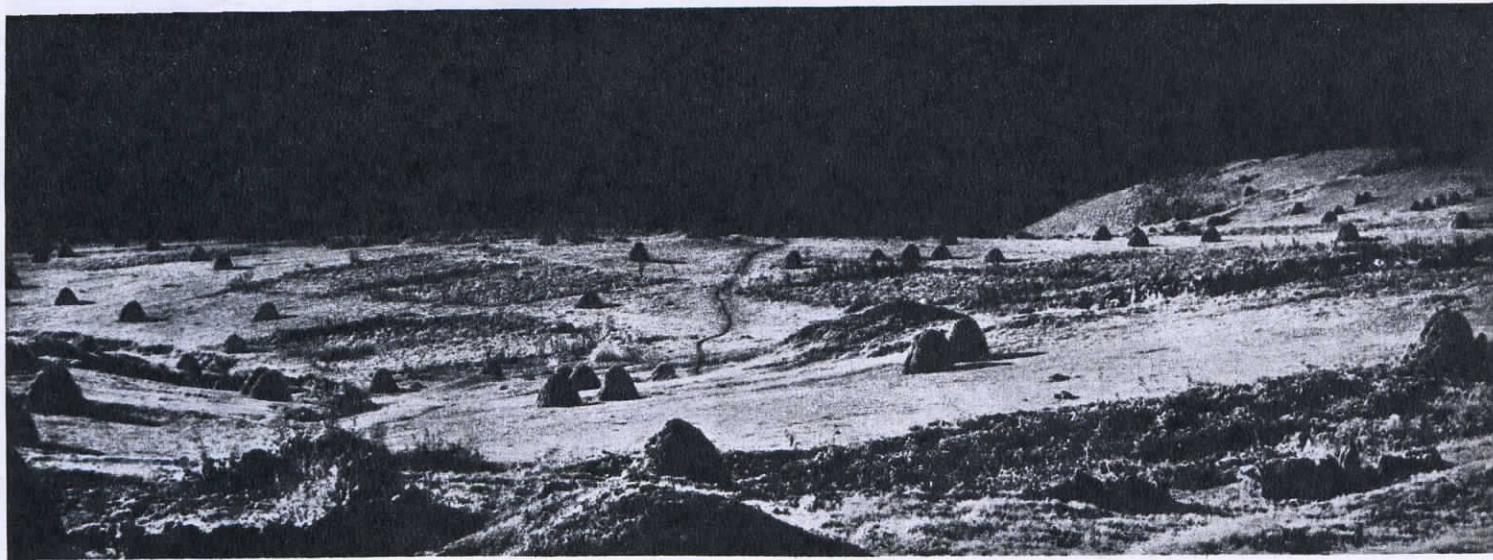
временно и похожи друг на друга и разные. Это наши современники. Снимок — пример решения темы «Человек труда». «Ассоциации» — так назвал свою работу тот же автор А. Матвеев. Изоляторы линий электропередачи сопоставляются с тополями сережками. Подход к решению темы скорее литературный, нежели чисто фотографический. Но автор не декларирует зрителю единственно приемлемое tolkovanie сюжета. Диptyх вызывает множество ассоциаций — и лирических, и публицистических, и, наконец, просто изобразительных, композиционных.



В. УСКОВ  
Дождь

В. ПАУТОВ  
Не плачь, мама!

В. КУЗНЕЦОВ  
Северный мотив



Имена представителей наиболее сильного в творческом плане Красногорского филиала клуба — М. Голосовского, Г. Лукьяновой, В. Паутова, В. Ускова хорошо известны в области. Их работы легко узнать по безупречному техническому исполнению, по пристрастию авторов к жанровым сюжетам: стоит, подбоченясь, девочка, этакий маленький лидер деревенских подростков,

«казаков-разбойников»; невеста утешает мать у накрытого свадебного стола; художник пристально всматривается в свое произведение...

Итак, «клуб клубов» показывает широкую палитру тем, сюжетов, стилевых манер. Этому способствуют и организационная структура, и творческая устремленность коллектива.

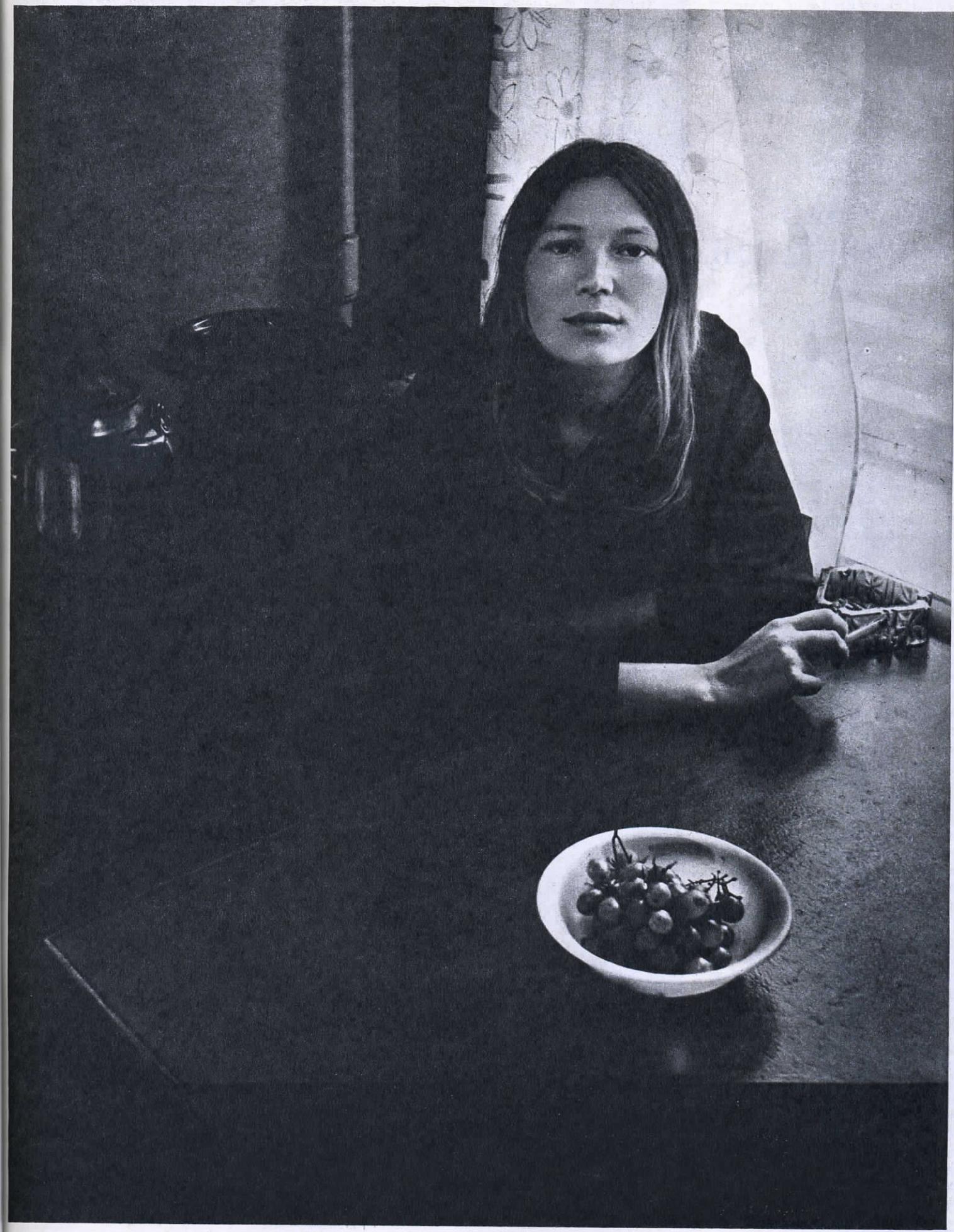
М. ЛЕОНТЬЕВ

С. НЕГОВЕЛОВ  
Горные луга

А. МАТВЕЕВ  
Хлеборобы

Г. ЛУКЬЯНОВА  
Портрет





## ВЯЧЕСЛАВ ТАРНОВЕЦКИЙ

*Черновцы*

Работы фотолюбителя, физика по специальному, Вячеслава Тарновецкого производят впечатление простых по форме и достаточно сложных по содержанию. Художественный образ в его фотографиях неоднозначен, непрямолинеен.

На первый взгляд, главное в изобразительном строе его работ — словно заранее заданная «картиность» построения, которая делает их сродни живописным. Четкая выверенность композиционного строя, кажется, лишает возможности привнести в кадр случайное, фрагментарное, что создает впечатление уравновешенности и законченности. Этому способствует и выбор квадратного формата фотографий.

Но таково лишь первое впечатление, начальный уровень восприятия. Художественный образ раскрывается автором постепенно. Мы замечаем, что уравновешенность кадров не спокойно-созерцательная, а динамичная, напряженная, наполненная внутренней энергией.

В. Тарновецкий, избегая внешние эффектных приемов, создает впечатляющий художественный образ. Главным ге-





Солнечный дождь

Воспоминание

Кораблик

Танечка



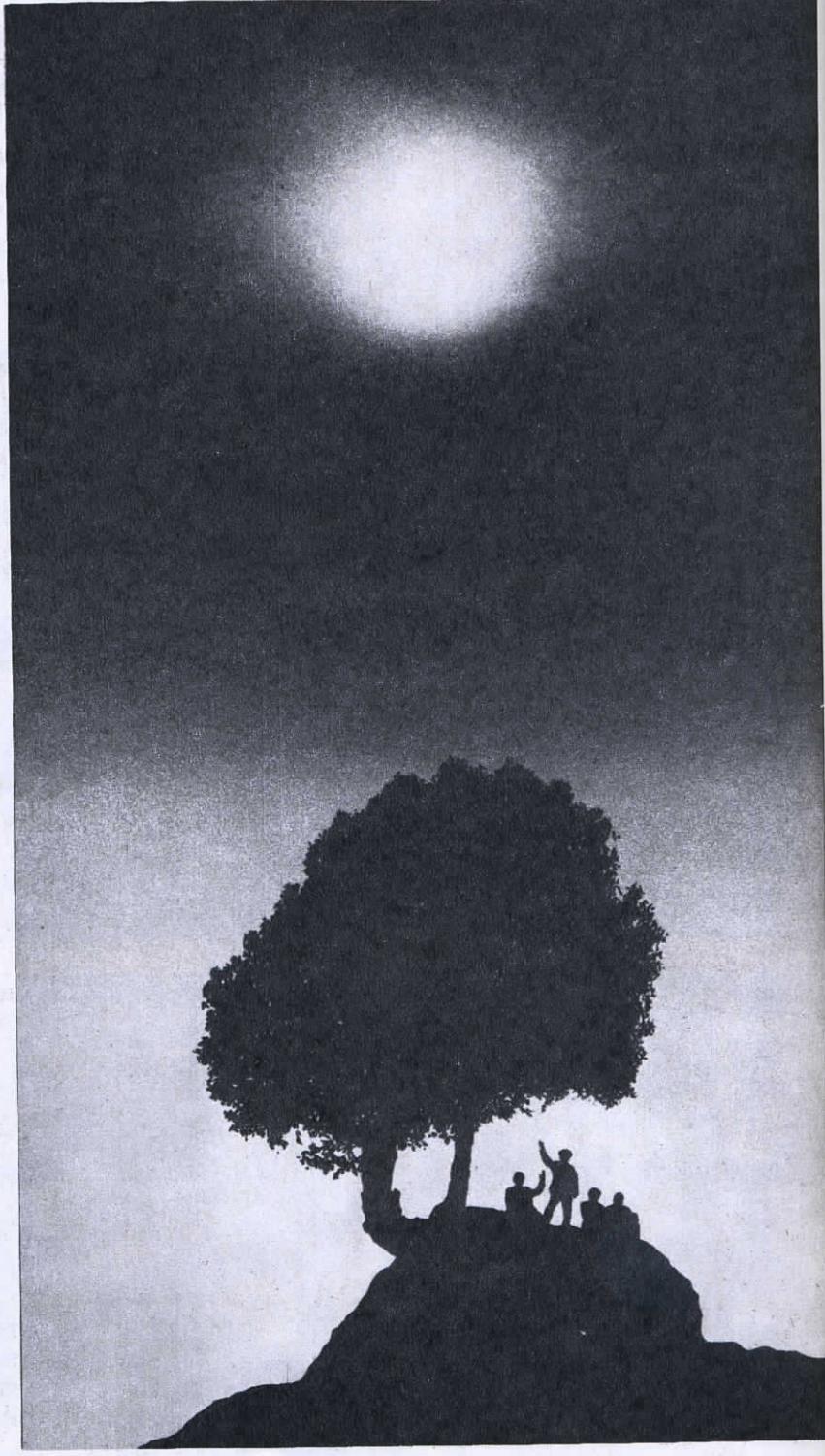
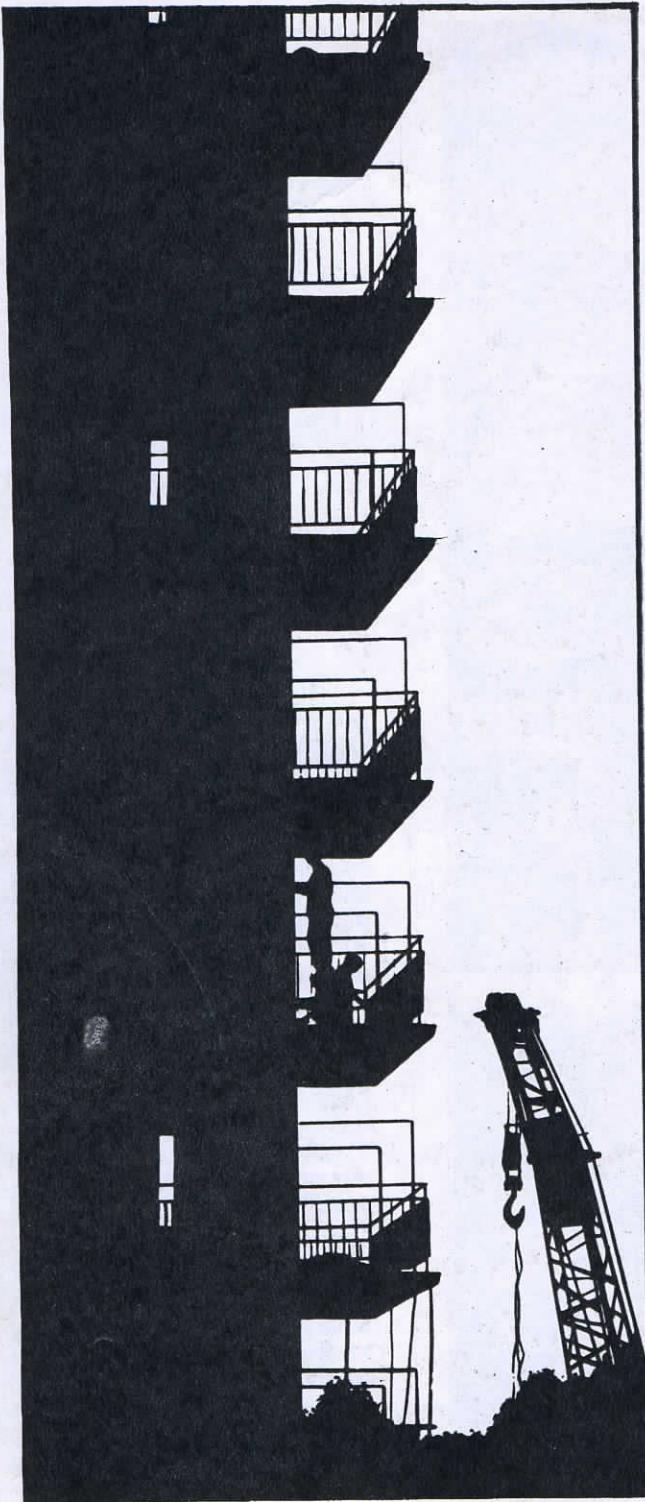
роем его произведений является как бы сам автор; снимки подчеркнуто психологичны. Напряженность застывшего мгновения словно проецируется на увиденный пейзаж. Все это создает многослойность образа, некую его незавершенность, а значит, и неисчерпаемость.

На фотографии, которая называется «Воспоминание», — заброшенный уголок парка и старая скамейка рождают цепь ассоциаций.

Тот же мотив, но более опосредованно, усложненно проходит в его (как мне представляется, лучшей фотографии) «Кораблик». Воспоминание взрослого человека о детстве, о детских впечатлениях. Это тонкая трепетность памяти. Кружево ветвей, ствол дерева и даже стена, служащая им фоном, — все «автобиографично» и вместе с тем одушевлено.

И это второй мотив, мотив единения с природой. В. Тарновецкий воспринимает окружающий мир глазами художника и богатство своего восприятия умеет передать нам, зрителям.

О. ШАПОШНИКОВА,  
искусствовед



## ЗУРАБ ДАТУАШВИЛИ

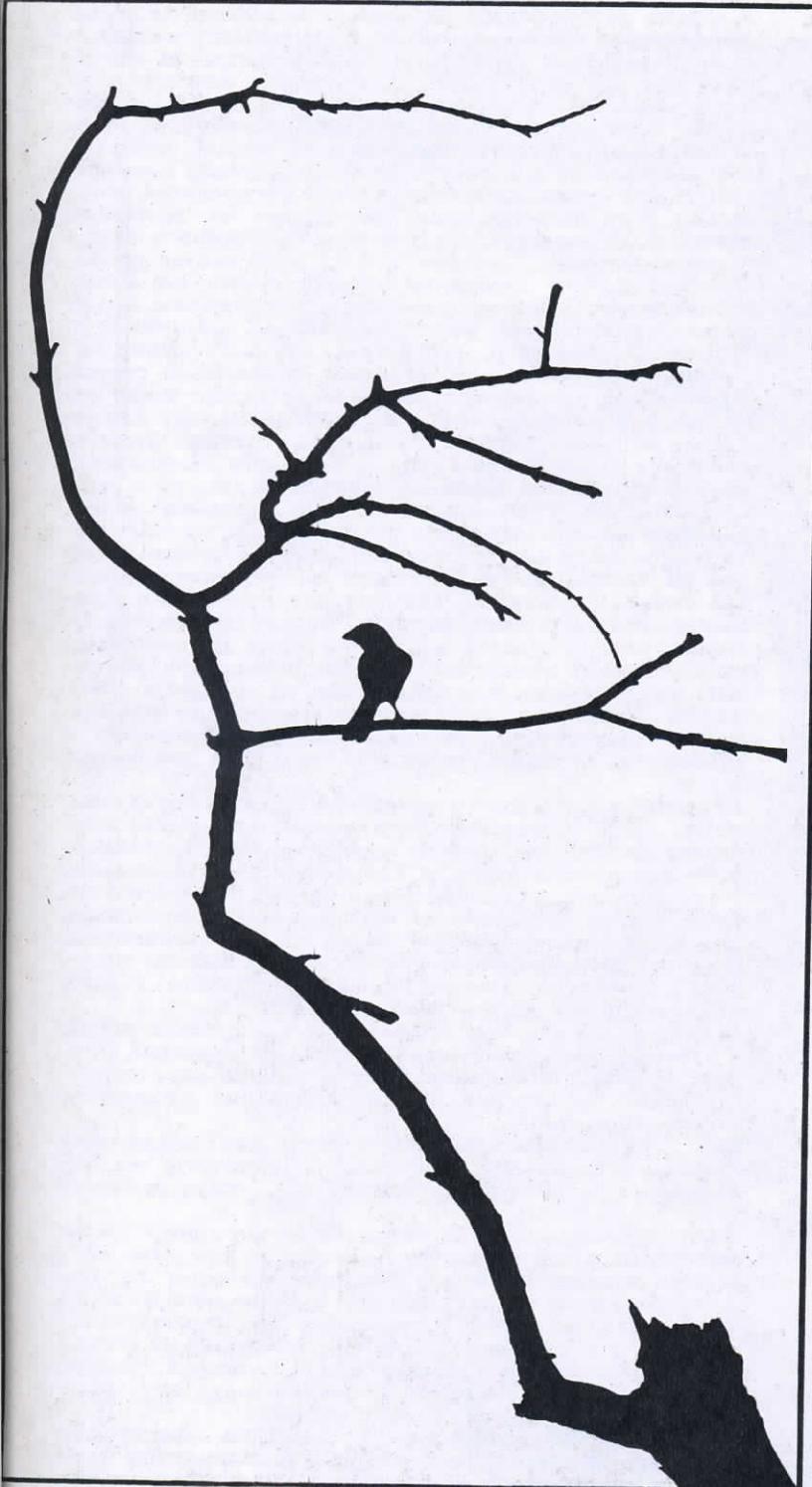
Тбилиси

Имя фотолюбителя Зураба Датуашвили, инженера-лесовода Тбилисского института леса, хорошо известно знатокам фотографии в Грузии. Его снимки регулярно появляются на страницах республиканских газет и журналов. Он участник и призер многих всесоюзных и международныхотовыставок.

Зураб Датуашвили — ветеран республиканского фотоклуба «Сакартвело». Он работает во

многих жанрах, но больше всего ему по душе пейзажи. Пожалуй, в Грузии не найдется такого уголка, где бы не побывал фотограф-пейзажист — Кахетия, Сванетия, Хевсуретия, Абхазия, Аджария...

Фотографика — новое увлечение Зураба Датуашвили. Он стремится найти свежие, нестандартные композиционные решения, передать национальный колорит. На выставках у стендов с его гра-



физическими работами всегда встретишь заинтересованных зрителей.

Симон КИЛАДЗЕ,  
председатель республиканского  
фотоклуба «Сакартвело»

От редакции:

Фотографика — жанр непростой. Автору, имеющему пристрастие к этому виду светописи, порой бывает трудно пере-

дать в своих произведениях признаки современности, сегодняшнего дня. Зурабу Датуашвили это удается. Удастся ему и другое — сохранить свою творческую манеру, свое видение окружающего мира. Его почерк характеризуется лаконизмом, строгостью изобразительных решений. В работах Датуашвили ничто не отвлекает от главного, от авторской мысли, и в то же время «рассудочная» графич-



Новые этажи

Вечернеет

Этюд

Тбилисский мотив

ность снимков не ослабляет эмоционального впечатления. Автор — лирик, и поэтому зритель прежде всего отметит его любовное отношение к природе.

# СИСТЕМА МОРАЛЬНЫХ СТИМУЛОВ И ФОТОГРАФИЯ

В № 6 за 1976 год журнала ЦК Коммунистической партии Литвы «Коммунист» опубликована статья кандидата исторических наук, старшего преподавателя кафедры журналистики Вильнюсского государственного университета В. Юодакиса «Система моральных стимулов и фотография». Статья перепечатывается с сокращениями.

Предусмотреть «...более полное сочетание материальных и моральных стимулов и усиление их воздействия на появление эффективности производства, рост производительности труда, улучшение качества продукции, экономное использование материальных ресурсов» — говорится в «Основных направлениях развития народного хозяйства СССР на 1976—1980 годы».

В период строительства коммунизма важно умело использовать каждое средство, которое помогает повышать производительность труда, ускорять производство, развивать науки, повышать культуру. Одним из таких средств является эффективная система материального и морального поощрения. Поэтому на XXV съезде партии подчеркивалась необходимость поисков оптимальных вариаций этой системы.

Особенно нуждаемся мы в действенной системе моральных стимулов. Правда, уже имеются устоявшиеся формы ее выражения — благодарности, Почетные грамоты, значки, звания, медали. Однако единственность некоторых моральных стимулов с течением времени снижается. Поэтому постоянно актуален поиск новых моральных стимулов. Составной частью системы морального стимулирования у нас издавна признана фотография. Достаточно, например, вспомнить практику досок Почета. Другой пример — чествование передовиков в периодической печати, где часто используется персональный или групповой фотопортрет. Это, пожалуй, и все. Более разнообразные формы использования фотографии встречаются реже. Между тем, в этой области она может быть применена по-разному, не говоря уже о том, что и на доске Почета, и в периодике снимок используется далеко не в полную силу.

Опубликованный фотопортрет передовика не только информирует, знакомит с заслуживающей уважения личностью, но побуждает других следовать примеру, повышает производственную и общественную активность членов коллектива. Именно эту — социальную функцию фотографии мы, к сожалению, еще недооцениваем и поэтому не полностью ее используем.

Материальное поощрение, конечно, не отжило и долго еще будет широко использоваться, но моральный стимул обретает все более прочные позиции. Он особенно эффективен, если применение его разнообразно, изыскиваются новые формы. В этом смысле у фотографии большие перспективы.

Мы уже привыкли к нынешним доскам Почета, фотопортретам. Это прекрасное проявление уважения к передовику. Но одинаковые и по формату, и по художественному решению фотопортреты на досках Почета в определенном смысле нивелируют, уравнивают всех, кто на них представлен. Кроме того, нетворческое оформление стенда часто приводит к тому, что мы даже не замечаем, когда перед нами уже портреты других передовиков.

Некоторое время назад на Вильнюсском заводе электротехнической техники, где искали оптимальное сочетание материальных и моральных стимулов, попытались применить другую форму морального поощрения. С этой целью после обсуждения кандидатур в партийных, профсоюзных и административных органах решено было посвятить передовику, активному общественнику, целую выставку. Появился художественный плакат, информировавший о том, что в одном из фойе вывешено около

двадцати репортажных снимков о достойном человеке. Его фотографировали на работе и дома, занятых общественным трудом и учебой, на улице, в театре, на демонстрации и т. д. Фоторепортерам (студентам кафедры журналистики ВГУ) пришлось изрядно потрудиться, но радостно было наблюдать за реакцией коллектива! Весь моментально распространялась по всему заводу, любопытные спешили из всех цехов. Это действительно была выставка — праздничная, со вкусом оформленная, интересная. При внимательном наблюдении за зрителями можно было заметить, что у многих зародилась в сердце хорошая зависть: «А может, и меня когда-нибудь удостоит такой чести...» Думаю, не ошибусь, сказав, что в этом случае выставка-фотоочерк о передовице показала весьма высокий коэффициент полезного действия, выполняя свою социальную функцию. Субъективно это было личное моральное поощрение, а объективно — социальный стимул. Не меньший эффект получился, когда спустя месяц появился подобный фотоочерк о другом передовике. Еще через месяц была представлена передовая бригада. Но спустя некоторое время, когда в ходе дальнейшего эксперимента попытались менять выставки чуть ли не дважды в неделю, внимание, а тем самым, конечно, и социальное воздействие заметно снизились. Может быть, хуже стали фотографии, не такие интересные? Нет, все оставалось на том же уровне, но при ущербении периодичности коллектива свыкался с новинкой, что, кстати, случается и с обычными, традиционными формами морального поощрения. Отсюда следует простой логический вывод: выставка-очерк — весьма эффективный моральный стимул, но применять его нужно умеренно, чтобы не обесценить. Возможно, это должны быть поквартальные выставки, возможно — помесячные, но необходимо разнообразить и объект — то об одном передовике, то о цехе или бригаде и т. п.

Не менее действенным и ценным моральным поощрением может стать и, например, персонально вручаемый передовику фотоальбом, широко и разносторонне показывающий жизнь коллектива и деятельность награждаемого. В данном случае большой объем работы и соответствующие расходы не позволили бы обесценить поощрение, поскольку такие альбомы часто делать невозможно. С другой стороны, каждый такой альбом был бы уникален. Поэтому его следует, пожалуй, готовить в связи с 50-летием или другим юбилеем передовика. Осмелюсь думать, что эффективное воздействие окажет и публично вручаемый передовику художественный фотопортрет большого формата. Его красиво дополнят соответствующие посвящения, стихи, автографы сотрудников с пожеланиями.

Еще один случай: у заводских ворот или дверей цеха каждый понедельник вывешиваются портреты тех, кто лидировал на прошлой неделе, на кого нужно равняться всем.

Кому приходилось фотографировать, тот знает, какое множество вопросов и просьб слышится при этом: «А я получу снимки? А когда?» Люди высоко ценят фотографию, это «зеркало, имеющее дар памяти». Отзываясь на это пожелание, можно использовать для морального поощрения и такую форму: оперативно вручаемый передовику комплект диапозитивов или фотографий, которые отражают тот торжественный момент, когда ему вручалась почетная награда — орден, медаль.

Правда, чтобы всесторонне использовать фотографию в системе морального стимулирования, коллективу необходимо иметь творчески работающего, профессионального фотографа, настоящего фоторепортера, который параллельно мог бы представлять передовиков и на страницах печати, и по телевидению, и на различных выставках, проводящихся уже за стенами предприятия. И делать это, не обезличивая человека, как иногда поступают наши фотохудожники, подписывая под работами только «Рабочий», «Каменщик», «Пахарь», «Доярка», но указывая фамилию и имя передовика, его титулы и профессию. Это также явится должным моральным поощрением наших маяков труда.

Кроме того, нужно иметь и хорошо оборудованную лабораторию, фототеку. Конечно, это потребует определенных расходов. Но расходы, связанные с введением должности фотографа и созданием фотолаборатории, быстро обеспечат реально ощущимую моральную, а через нее и материальную производственную фондотдачу.

В. ЮОДАКИС,  
кандидат исторических наук



Олимпийская  
чемпионка,  
гимнастка  
Эльвира  
Саади

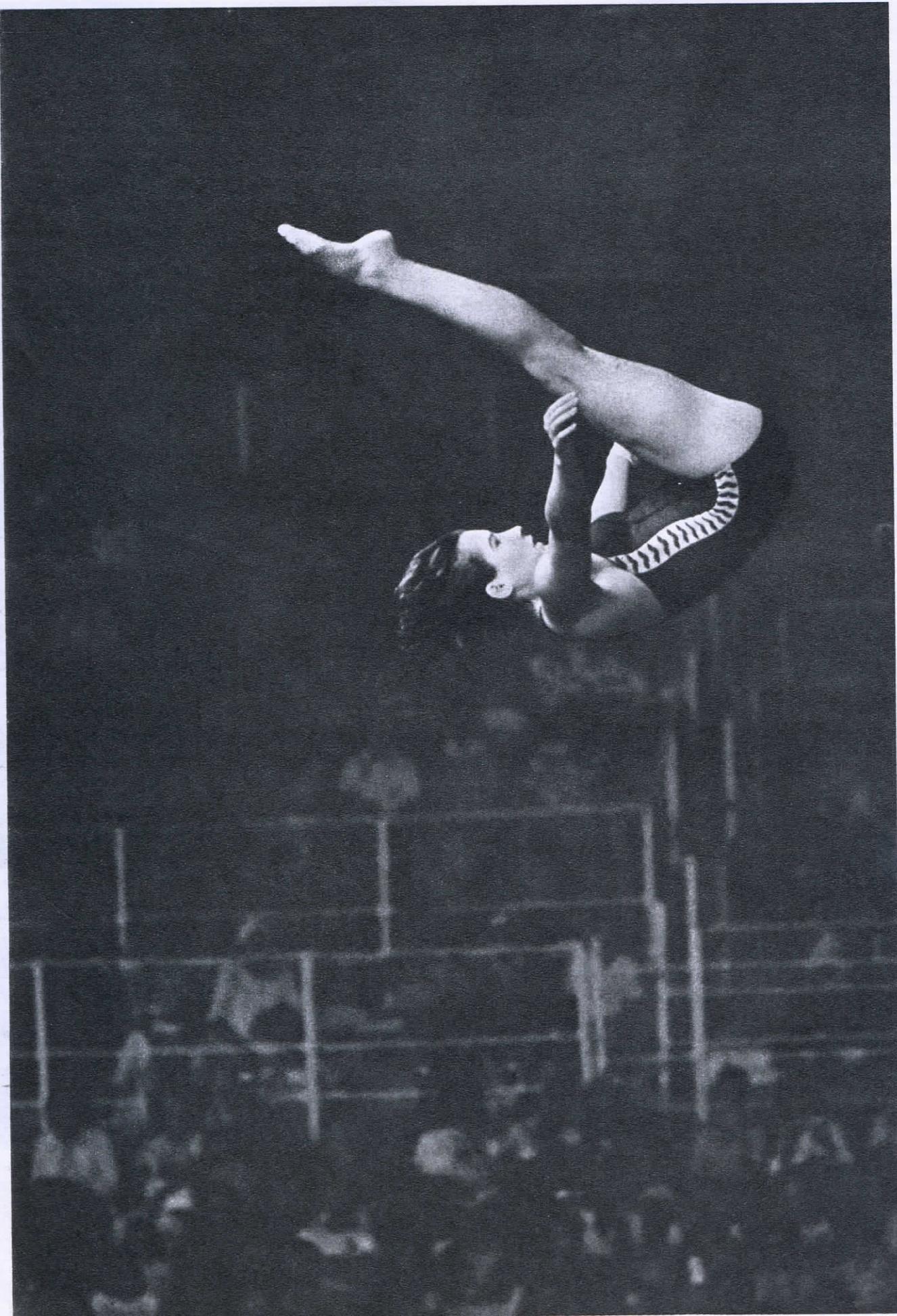
Фото  
Виктора  
БУДАНА  
(ТАСС)



Монреаль.  
Олимпиада-76.  
Велотрек



Фото  
Дмитрия  
ДОНСКОГО  
(АПН)



Олимпийская  
чемпионка  
по прыжкам  
в воду  
Елена  
Войцеховская

Фото  
Виктора  
БУДАНА  
(ТАСС)

# ШАГИ В ЖУРНАЛИСТИКУ

В редакции нашего журнала состоялся вернисаж фотолюбителя Виктора Жилина, активно сотрудничающего в газете «Вечерний Минск».

В обсуждении выставки приняли участие старейший фотокорреспондент газеты «Правда» А. Устинов, фотокорреспондент газеты «Недели» В. Ахломов, Герой Советского Союза полковник С. Богомолов, члены московских фотоклубов. Они тепло поздравили В. Жилина с успехами в работе, пожелали ему новых удач.

Публикуем статью о творчестве Виктора Жилина, а также фотографии из его фотоочерка «Часовые качества».

Пока, конечно, рано говорить о Викторе Жилине как о сложившемся мастере. Он находится еще в начале пути. Но хочется верить, что творчество одаренного фотолюбителя раскроется во всей своей полноте и еще не раз вызовет живой интерес почитателей фотографии. Не случайно газета «Вечерний Минск» охотно поручает снимать ударные фотопортажи, очерки, «фотопередовые» любителю наряду с профессиональными журналистами. Согласитесь, такое в газетной практике встречается не часто.

Ответственный секретарь редакции А. Кудрявцев рассказывает:

— Виктор подкупил нас свежестью публицистических решений, умением выхватывать из быстротекущего потока жизни характерные приметы времени, показывать события, волнующие многих, подавать их в яркой, запоминающейся форме. Вот почему он стал нашим постоянным нештатным корреспондентом.

Подобной оценке может позавидовать любой опытный репортер.

На выставке были представлены снимки из очерков «Хлеб — имя существительное», «Наука управлять», «Испытание на прочность», «Бригадир», «Часовые качества». Чем интересны эти работы? А тем, что Жилин, как правило, не стремится сискать в них успех за счет внешнего эффекта, становящегося у любителей подчас основой материала, а старается прежде всего выявить внутренние, скрытые от поверхностного взгляда закономерности.

Да, среди его работ встречаются кад-



На открытии выставки В. Жилина  
Фото В. Седова

ры, напоминающие по композиции снимки известных фотокорреспондентов. Но подражательство для любителя на первом этапе — процесс законо-мерный. Многие известные фотографы в период становления так или иначе кому-нибудь подражали. Главное в том, что они нашли свое лицо. Виктор еще молод, но уже накопил жизненный опыт. Служил в Советской Армии, был офицером. После увольнения в запас работал на минском заводе «Эталон» сначала мастером, потом начальником цеха. В настоящее время он старший инженер Центрального научно-исследовательского и проектно-технологического института организации и техники управления.

Жизнь рабочих, людей труда он знает не понаслышке. Это позволяет ему легко вникать в специфику производства, во взаимоотношения в трудовых коллективах. Он знает, какие сюжеты типичные, главные, а какие — второстепенные, малохарактерные.

Много внимания уделяет Жилин военно-патриотической теме. Встреча ветеранов войны, мемориальные комплексы — эти сюжеты органично вписались в экспозицию. Приверженность к теме «Память» вполне понятна: слишком много горя испытала за годы Великой Отечественной войны белорусская земля. Работы, посвященные трагической судьбе Хатыни, матерям, чьи сыновья не вернулись с войны, производят сильное впечатление.

Выставка, составленная из восьмидесяти снимков, продемонстрировала

широкий тематический и художественный диапазон фотографа. Жилин смело пробует силы во многих жанрах — в портрете, в пейзаже, в натюрморте, в фотоочерке и фотоновелле. Тема труда и патриотического подвига сосредоточена у него с темой семьи, счастливого детства, с темой охраны природы и бережного к ней отношения.

Фотолюбитель из Минска — поэт родного края. Его лирические пейзажи, ритмичные по композиции, мягкие по тональности, выполнены в традициях русских пейзажистов — Еремина, Клепикова, Иванова-Аллилуева.

Трогательной теплотой проникнуты кадры, на которых он запечатлев животных. А ведь эта съемка требует, как известно, особых навыков, сноровки, наблюдательности.

В поисках выразительности В. Жилин много экспериментирует — варьирует точки съемки, чередует планы, уверенно и грамотно использует новейшие достижения фотографической техники.

В арсенале его художественных средств — светлая и темная тональность, графика, смелое кадрирование. Он часто применяет широкоугольные объективы, позволяющие включить в кадр информативно важные элементы.

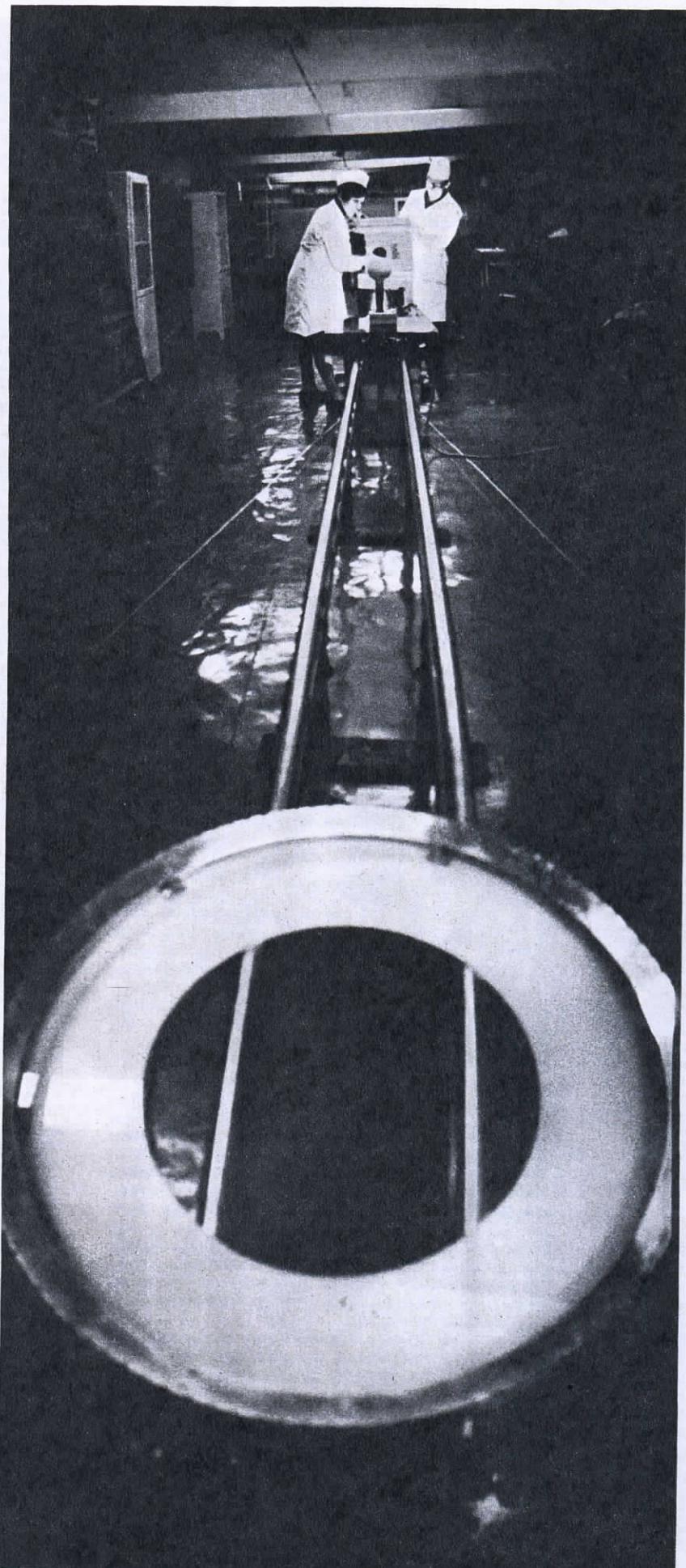
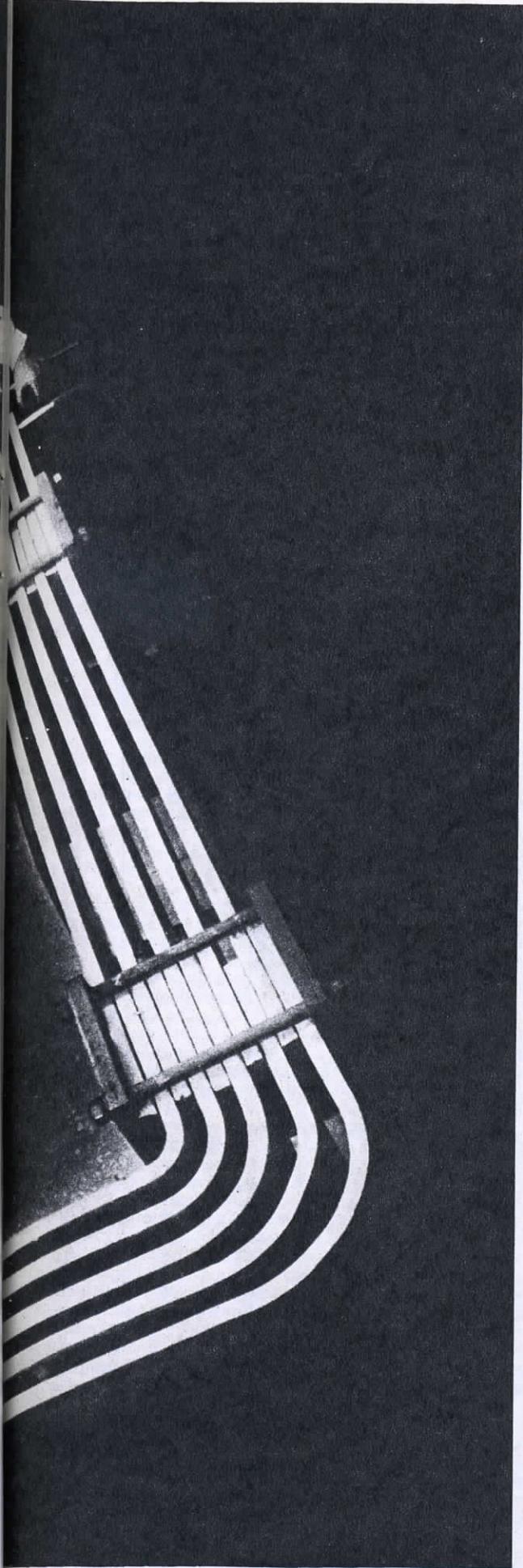
Пример Виктора Жилина поучителен для многих фотолюбителей, желающих попробовать свои силы в журналистике.

А. ФОМИН

Фото  
Виктора ЖИЛИНА

Часовые качества  
(из фотоочерка)





# ЭСТЕТИКА ФОРМАЛИЗМА И ЗАПАДНОЕ ФОТОИСКУССТВО

Распространение идей эстетического формализма в фотоискусстве Запада было определено тремя главными объективными обстоятельствами. Исторической близостью фотографии к определенному этапу развития западного изобразительного искусства, этапу, для которого характерно господство формалистических художественных направлений. Тесной связью фотографии с научно-техническим прогрессом и его неизменным спутником в условиях капитализма — «массовой культурой». Наконец, неспособностью большинства западных эстетиков и теоретиков искусства встать на позиции научной теории реализма, вне которой не может быть правильно понята и объяснена специфика таких «новых искусств», как фотография, кино, телевидение.

Прежде чем начать разговор о формалистических тенденциях в западном фотоискусстве, необходимо хотя бы в общих чертах напомнить теорию формализма и его историю в искусстве.

«Формализм в искусстве — эстетическая концепция, усматривающая коренной принцип искусства в суверенной самостоятельности формы, не зависящей от художественного содержания. Формализм исходит из принципиального противопоставления реального мира и искусства и рассматривает искусство не как отражение действительности, а как творчество «новой реальности», автономных художественных структур»\*.

Первые теории эстетического формализма появились в конце XIX — начале XX века и были разработаны Э. Гансликом, К. Фидлером, Р. Фраем. Важное значение для утверждения эстетического формализма имели работы испанского философа и эстетика Ортеги-и-Гассета и прежде всего его «Дегуманизация искусства» (1925).

Идеи эстетического формализма нашли воплощение в художественной практике целого ряда направлений западного изобразительного искусства. Они возникли в конце XIX века и получили широкое распространение в двадцатые годы нынешнего столетия. С первых же лет своего существования они претендовали на роль «современного искусства вообще» и решительно противопоставляли свои цели и задачи как традициям классического искусства, так и художественной практике современного реализма. Представители каждого из этих направлений шли своими путями, но сходились в главном — в принципиальном отказе от связи искусства с реальностью, в абсолютизации формальных моментов в творчестве. Абстракционисты претендовали на создание некоей «духовной реальности» путем конструирования новых форм, ритмов и знаков. Теоретик абстракционизма Сефор писал: «Я называю абстрактным искусством всякое искусство, которое не содержит никакого напоминания, никакого отблеска наблюдавшейся реальности, все равно, была или не была эта реальность точкой отправления для художника».

Крупнейший теоретик сюрреализма, его «пророк» Андре Бретон предлагал «передвинуть границы так называемой реальности», подразумевая под этим разрушение границ между реальностью и бредом и создание «абсолютной сюрреальности» (сверхреальности).

Видный французский экспрессионист Жорж Руо провозглашал свое художественное кредо в словах: «Живопись для меня — средство забыть жизнь, крик в ночи, заглушенное рыдание, подавленная улыбка. Я молчаливый друг тех, кто страдает в пустынных полях...» Произведения искусства, по мнению представителей экспрессионизма, создаются лишь тогда, когда художник следует «своей природе, своему инстинкту», «они не есть отображение определенных существ, но самостоятельные организмы из линий, плоскостей и красок...»

Близость исходных эстетических установок этих и ряда других направлений приводит в конце концов к попыт-

кам синтезировать их творческие «достижения». Это произошло в конце сороковых и в пятидесятые годы в рамках «абстрактного экспрессионизма», возникшего в США. В абстрактном экспрессионизме, который иногда называют «искусством действия», как бы сливаются свойственный абстракционизму отказ от реальных форм, эмоциональная взвинченность экспрессионизма, «автоматизм письма» и «произвольное набрасывание» форм, характерное для сюрреализма. Этому направлению свойствен не просто отказ от действительности, а агрессивное отношение к ней. Абстрактные экспрессионисты проводят бесконтрольное самовыражение. «От сюрреалистов абстрактные экспрессионисты унаследовали прежде всего чувство полной дозволенности» — писал теоретик модернизма Бен Хеллер.

Эстетический формализм решительно порывает не только с видимым миром, но и с общественной жизнью. У Бена Хеллера мы читаем: «Уход в самого себя как средство самоанализа и необходимое условие для исследования интересующих его проблем, независимо от их ценности и пользы для общества — вот одно из основных достижений современной живописи».

В шестидесятые годы XX века это направление испытывает жестокий кризис. Господствующее положение в западном изобразительном искусстве начинает занимать поп-арт (в США) и «новый реализм» (в Европе). Выдвижение их на первый план было связано с тем все усиливающимся влиянием, которое оказывала на сферу искусства так называемая «массовая культура».

Если главное в формализме — противопоставление искусства реальности, то современные направления западного искусства сделали еще один шаг по этому пути. Еще в начале века Ортеги-и-Гассет в своей «Дегуманизации искусства» указывал на неразрывную связь эстетического формализма с процессом «обесчеловечивания» искусства. Он писал: «Нормальный тип искусства» — это не реализм, а стилизация. Стилизовать — значит деформировать реальность, дереализовать. Стилизация включает в себя дегуманизацию. И нет иного пути дегуманизации, кроме стилизации».

Абсолютизация формальных элементов в художественном творчестве неизбежно должна была привести к изгнанию из искусства человека. Наиболее последовательно это и осуществляется поп-артом и «новым реализмом». Главными «героями» поп-арта являются вещи, но вещи, лишенные всякой связи с человеком. «Мир человека», созданный его трудом и гением, являющийся непременным условием его существования, в творениях поп-художников превращен в бессмысленное скопище предметов. Одним из способов «расчеловечивания» вещей является своеобразная «гигантомания», другим — тщательное разрушение всех реальных связей внешнего мира.

Если представители поп-арта лишают человеческого содержания мир вещей, то «новые реалисты» «расчеловечивают» самого человека, рассматривая его как некую вещь, лишенную всякого содержания, как форму, в которую может быть влито любое содержимое. Нетрудно догадаться, что возникновение подобных тенденций в искусстве Запада связано с процессами разрушения и стандартизации личности в условиях развитого капитализма и широкого распространения продукции «маскульта».

Эволюция формализма в западном изобразительном искусстве нашла, в той или иной степени, отражение и в фотоискусстве Запада. И этому в немалой степени способствовала и способствует та позиция, которая до сих пор является общепринятой среди западных эстетиков и искусствоведов при оценке ими фотоискусства и классификации его произведений. Примером подобной позиции может служить статья «Универсальный язык современности», опубликованная в журнале «Америка» (№ 181, посвященный фотографии). В этой статье приводятся высказывания западных авторитетов в области теории фотоискусства. Фотография рассматривается в статье как вид изобразительного искусства, а ее произведения классифицируются с точки зрения теории стилей. По мнению автора, основные стили сложились в фотографии еще в 80-е годы прошлого века и существуют поныне. Между ними нет четких границ, и они взаимно «перекрываются» в работах одного и того же фотографа. Скорее всего, это приемы, или методы работы, из которых исходят мастера художественной фотографии, прежде чем выработают «свой стиль». Основных стилей четыре: «прямой» — реалистический, «формалистический и экспериментальный», «документальный», или «фотожурналистский», «эквиалентный», или «эмоциональный».

\* Философская энциклопедия. М., СЭ, т. 5, 1970, стр. 390.

Такой подход к оценке явлений художественной практики традиционен для формалистической эстетики, так как теория стилей исторически была одним из ее истоков. При всей видимой объективности эта позиция открывает двери фотоискусства для любых проявлений эстетического формализма. Более того, анализ реалистических произведений художественной фотографии, который при подобном методе также носит чисто формальный характер, не дает возможности выявить сильные стороны реалистического произведения. А ведь сила и значимость такого произведения определяются не формальным эффектом, а содержательностью художественной формы, ее связью с реальной жизнью.

Безоговорочное включение художественной фотографии в сферу изобразительного искусства Запада, в котором на протяжении десятилетий господствовали формалистические течения, способствовало развитию формалистических тенденций и в фотографии.

Проявление этих тенденций в области фотоискусства имело свои особенности. Они были определены спецификой этого вида художественного творчества, тесными связями фотографии с наукой и техникой.

В 20-е годы наиболее активные связи установились между фотографией и сюрреализмом, так как фотография открывала широкие возможности для решения одной из центральных «творческих» проблем этого направления — создания так называемого «сюрреалистического предмета», который должен был воочию продемонстрировать наличие «сверхреальности». С легкостью, недоступной живописи, фотография сочетала в невероятных композициях натуралистически воспроизведенные, протокольно точные элементы реальности. Справедливо писал в своей книге «Сюрреализм» Л. Андреев: «Не случайно, а закономерно такое «стержневое» место занял в сюрреализме не кто иной, как фотограф. Этим фотографом был американец Ман Рей». В начале своей творческой карьеры он был художником, но по мере развития в его искусстве сюрреалистических тенденций он вполне естественно обращается к фотографии, широко вводит в фотоискусство такие традиционные для сюрреализма приемы, как коллаж и монтаж. Примером подобных произведений является фотоколлаж «Мужчина и женщина» Рей и Метцкера, составленный из 442 позитивов и негативов. Приемы сюрреалистической фотографии применяются достаточно широко и в современном западном фотоискусстве, причем художниками весьма различной творческой ориентации. Так, в 50—60-е годы большим успехом на Западе и в некоторых социалистических странах пользовались фотоколлажи Ивана Табаковича, известного югославского художника старшего поколения. Обладая значительным художественным талантом, демократическими убеждениями и философским складом мышления, Табакович стремился выразить в этих произведениях свое понимание значительных проблем нашего времени и человеческой истории. Некоторые из них впечатляют. Но нередки и такие, в которых техника сюрреалистического монтажа настолько затемняет образный смысл произведения, что превращает коллаж в ребус и повергает зрителя в недоумение и растерянность. Таковы его «Портрет» (1965), «Новая Мона Лиза» (1965) и др.

Но в большинстве случаев техника сюрреалистической фотографии используется для создания произведений, призванных шокировать зрителя своей необычностью, а техника коллажа и монтажа для соединения «повседневного с чудесным». Примером подобного рода могут служить фотографии французской фотохудожницы Жанет Бедьет Бейда (например, фотопортрет «Человек-собака»).

Крупный теоретик фотографии и кино Зигфрид Кракауэр справедливо замечал: «В XIX веке фотография служила в лучшем случае подспорьем для художников, стремившихся сохранить верность природе, изображать ее в устойчивых и освещенных веками традициях. А на протяжении первого двадцатилетия нашего века научные фотодокументации превратились для художников в источник вдохновения и послужили толчком к ломке этих традиций. Как это ни парадоксально, однако из всех выразительных средств именно реалистическая фотография способствовала развитию абстракционизма»\*.

Кракауэр при этом имеет в виду прежде всего те эксперименты и теоретические установки, которые связаны с именем фотографа и художника Моголи-Надя. Известный венгерский фотомастер, стремясь исследовать специфику

фотоискусства, приходит к мысли о противоположности этой специфики формам традиционного изобразительного искусства. По его мнению, с появлением фотографии живопись утрачивает свою изобразительную функцию и ей остается заниматься лишь «красочно-выразительными» построениями. Моголи-Надя увлекает возможность использования технических съемок для «расширения» границ фотоискусства.

Но если в 20-е годы Моголи-Надя еще ссылался, как писал Кракауэр, на снимки звездного неба и рентгенограммы как на прототипы своих работ, то в настоящее время приемы технической фотографии используются формалистами для создания произведений, не имеющих никакого отношения к образному отражению реального мира. После второй мировой войны широкое распространение получают абстрактные эксперименты в области фотографии и беспредметной светописи. Последняя продолжает эксперименты Мана Рея, увлекавшегося еще в 20-е годы «фотографированием без фотоаппарата». Примерами, иллюстрирующими подобные тенденции в фотографии наших дней, могут быть снимки американских фотографов Джорджа Обремски и Джона Свободы. Так, абстракция Обремски представляет собой хаос цветных линий и форм, образованный на чистой отфиксированной пленке цветной жидкостью. Свобода «создает» цветной рентгеновский снимок женской головы.

В чем состоит сущность той ошибки, на которой спекулируют сторонники фотоабстракции? Она в непонимании образной специфики фотоискусства. Своеобразие художественного образа, создаваемого в фотоискусстве, определено не возможностями фототехники, взятыми сами по себе, а теми возможностями, которые открывает она в художественном познании действительности. Но «открыть» эти возможности и в полной мере их использовать можно лишь в том случае, если мы уясним с достаточной четкостью ту роль, которую играет фотография в жизни современного общества и человека. А это невозможно, если мы подходим к анализу произведений современной фотографии с точки зрения «теории стилей», с точки зрения принципов модернистской эстетики.

Очень часто элементы абстрактной и сюрреалистской техники включаются в современную экспрессионистскую фотографию, которая пытается превратить искусство фотографии в своеобразный «крик в ночи», в вопль ужаса перед лицом непостижимой жестокости жизни. Используя возможности современной фототехники и технологии, экспрессионисты превращают фотографии в какие-то кошмарные видения. Облик вещей и образ человека предстают в них искаженными и пугающе двусмысленными.

Финский фотограф Р. Поркка в фотографии «Улица» наносит ощущение страха путем совмещения в изображении реальных предметов и образов-символов. На фоне тусклого освещенной ночной улицы женское лицо, как вопль ужаса, и тут же изображение отрубленной головы петуха. Швед А. Кайзер в своих сериях придает какой-то зловещий смысл самым обыденным предметам и явлениям: телефонной будке, ванной комнате, кукурузному полю. В каждой серии есть люди-персонажи. Они безлики и неопределенны, их действия бессмысленны. Так, женские и мужские фигуры стоят, опираясь на ванны, в которых нет воды. Их позы конвульсивны, формы даны в необычных ракурсах. В фотографиях-портретах француза Д. Дукрота есть стремление выявить в человеке «эвериное» начало, какую-то животную пластику форм.

Тема смерти — традиционная для экспрессионизма — звучит в «Автопортрете» американца Генри Гросбарта. Безликая мужская фигура «впечатана» с помощью двойной экспозиции в изображение заросшего кладбища. Образ вызывает ощущение полной безнадежности.

Тема страха перед «растворением» человека в мире техники звучит в полуабстрактном, полуэкспрессионистском снимке Бена Роза «Обнаженная фигура в движении», последовательная электронная вспышка».

Одним из наиболее ярких примеров влияния идей модернизма на область фотографии являются «произведения» фотографов, связанных с такими направлениями западного модернистского искусства, как поп-арт и гиперреализм (фотогореализм).

На произведения фотографического поп-арта большое влияние оказали традиции сюрреализма с его преклонением перед вещественной фактурой мира, стремлением к гиперболизации образа, широким использованием приемов коллажа и монтажа. Но в поп-арте приемы применяются

Окончание см. на стр. 45

\* З. Кракауэр. Природа фильма. М., «Искусство» 1974, стр. 32—33.

## СТАНОВЛЕНИЕ РЕПОРТАЖА

В начале 1926 года при Московском Доме печати была организована Ассоциация фоторепортеров, а с апреля стало выходить «Советское фото» — «ежемесячный журнал фотолюбительства и фоторепортажа». Журнал обратился к двум неведомым ранее, порожденным Октябрьской революцией, фотографическим явлениям: к широкому движению фотолюбительства и к фоторепортажу, повествующему о новой жизни Советской страны.

Социальные процессы ломки старого и рождения нового в нашей стране отразились в фотографии более явственно, чем во многих других областях духовной жизни. Это и понятно. В фотографии, как в зеркале, отразились грандиозные процессы, происходящие во всех областях жизни народа. Бурный, стремительный взлет молодого советского фоторепортажа рожден революционным пересозданием страны: следя шаг за шагом за движением новой жизни, с радостным удивлением, с упоением восторга показывая социальные преобразования во всех концах страны, фотожурналисты двадцатых годов создавали произведения, которые стали новым словом не только в отечественной, но и в мировой фотографии. Именно эти работы, открывшие новую страницу в истории фотоискусства, позволили впервые поставить под сомнение казавшуюся аксиомой в течение почти ста лет существования светотипии границу между художественной и документальной фотографией.

Не следует, впрочем, думать, что победы на поприще репортажа доставались фотографам легко и что роль их состояла лишь в том, чтобы, будучи свидетелями происходящего, добросовестно фиксировать явления новой жизни. «Бой за овладение новым материалом» — не просто дань фразеологии, популярной в двадцатые годы. Это, действительно, была борьба за новые взгляды на возможности и роль фотографии, за освоение выразительных возможностей фотографического творчества.

Непрост был переход от привычных представлений о фотографии к активному, социальному фоторепортажу. Многие из тех мастеров, которые пришли к этому времени с уже сложившимися представлениями о «художественном» творчестве, с трудом расставались с привычными взглядами. То же самое происходило и с некоторыми из молодых фотографов: новое содержание у них все время «просилось» в старую, испытанную форму салонной фотографии.

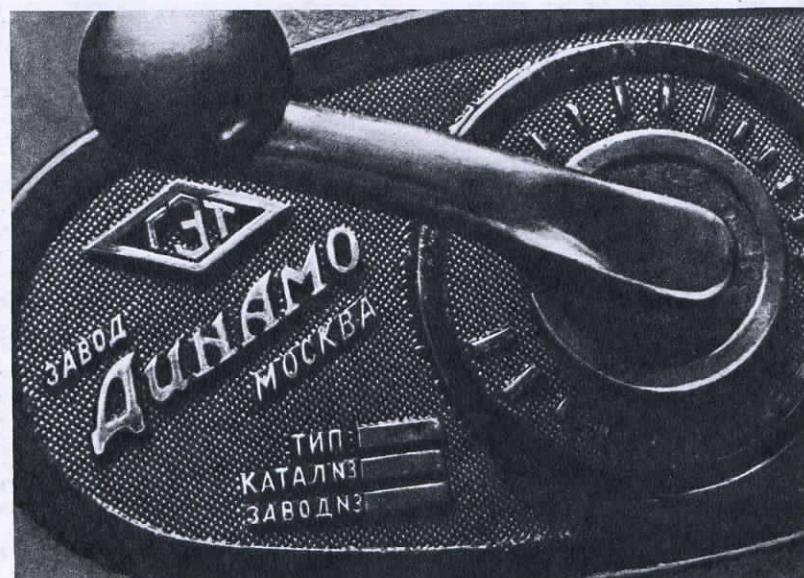
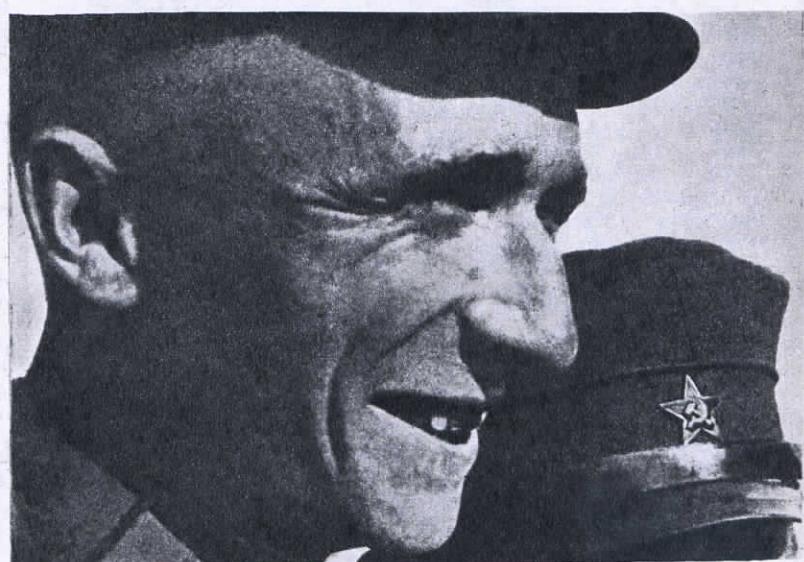
Следует заметить, что на первых порах стояла задача фотографического освоения нового жизненного материала: прежде чем создавать обобщенные композиции, надо было найти способы непрятязательного повествования. Говоря иными словами, прежде чем осваивать фотографическую поэзию, надо было научиться говорить на языке прозы. Большую роль в этом процессе призваны были сыграть фотоконкурсы. Они были обращены прежде всего к широким массам фотолюбителей, втягивали их в важное дело создания фотолетописи новой жизни. Такие конкурсы показывали реальный размах любительского движения в стране.

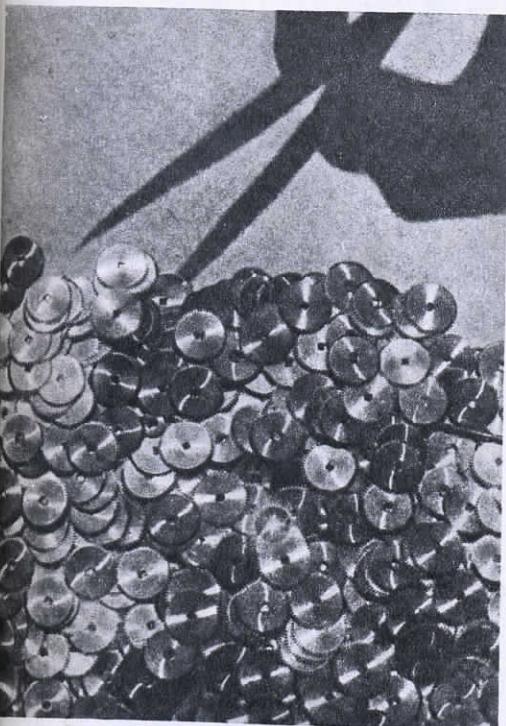
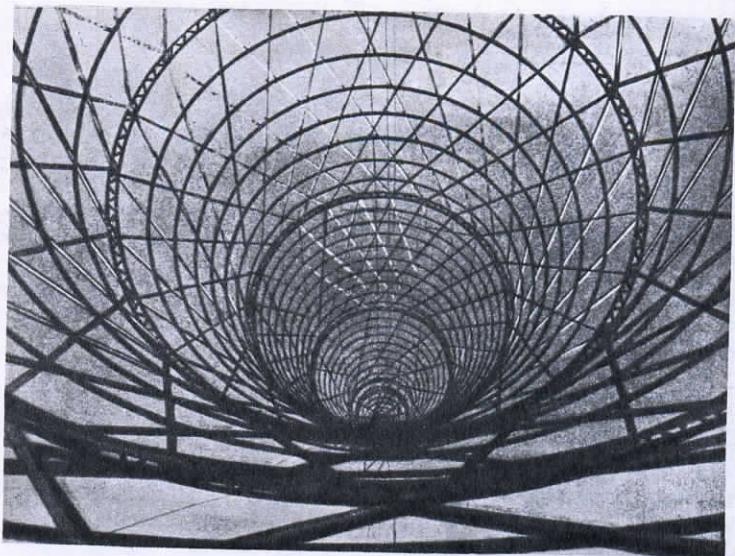
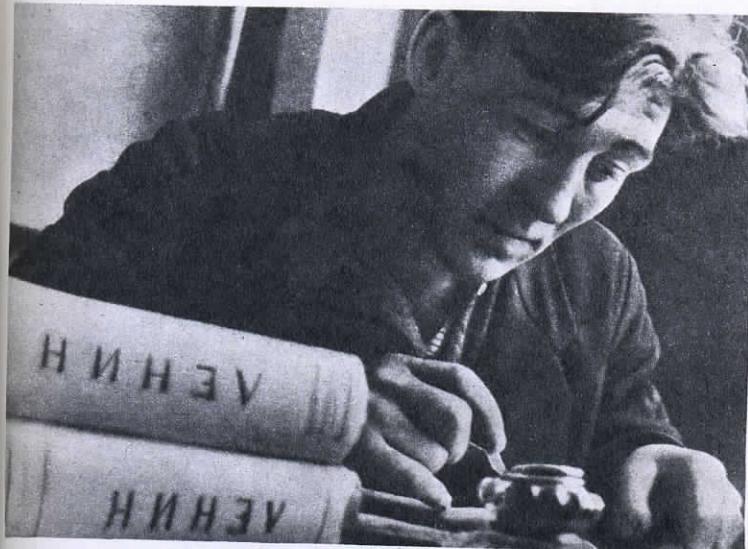
По поводу третьего конкурса «Жизнь и быт народов СССР», в котором 687 работами приняли участие 246 чело-

А. ШАЙХЕТ  
Максим  
Горький  
у рабкоров

Б. ИГНАТОВИЧ  
и Д. ДЕБАБОВ  
Красноармеец

Б. ИГНАТОВИЧ  
Освобождаемся  
от иностранной  
зависимости





О. ИГНАТОВИЧ  
За учебой

Р. КАРМЕН  
Деталь часов

М. ШИШКИН  
Первый  
трактор  
на селе

С. ФРИДЛЯНД  
Башня  
радиостанции  
«Большой  
Коминтерн»

век, журнал «Советское фото» писал в феврале 1927 года: «Количество участников и работ — огромно, свидетельствует о громадном интересе масс к фотографии (вспомним, что на дереволюционных конкурсах, устраивавшихся фотожурналами и обществами, бывало иногда по 5 участников...). Работы прислали буквально со всего Союза, из самых отдаленных уголков его» («СФ», 1927, № 2, стр. 58). Сегодня, по прошествии лет, кажется невероятным, что в условиях, когда страна испытывала громадные трудности с аппаратурой и фотоматериалами, движение фотографии не только не сворачивалось, но и бурно росло; что печатавшиеся на плохой бумаге, с иллюстрациями низкого технического качества журналы были все когда-либо существовавшие рекорды тиражей.

Журналы прочно и тесно были связаны с массовым фотографическим движением, активно поддерживали новаторские поиски молодых, талантливых фотопортретов. «Почти все советские фотопортреты-профессионалы произошли из любителей, — писал В. Микулин, — это понятно, потому что, в противоположность ремесленникам, любителям свойственна наибольшая гибкость и свежесть» («СФ», 1928, № 1, стр. 20). Добавим от себя, что любителям, кроме того, было присущее прекрасное знание жизни изнутри.

Фактически многие замечательные фотографы, имена которых теперь известны каждому, начинали печататься как любители, а затем, окрепшие, прошедшие на журнальных страницах школу мастерства, приходили в прессу, становясь репортёрами-профессионалами. Поэтому сегодня очень трудно, листая старые подшивки, определять «на глаз» принадлежность автора напечатанного снимка к одной из двух категорий фотографов. Из помещенных в течение года в «Советском фото» 429 снимков любителям принадлежало 283, репортёрам — 120, мастерам художественной фотографии — всего 26.

История первых лет советского документального фотоискусства немыслима без репортажных снимков, появившихся на страницах прессы. Многие из них, став классикой, хорошо знакомы каждому: теперь их можно увидеть и в фотокнигах, посвященных первым годам Советской власти, и в монографиях о выдающихся фотопортретах. К сожалению, и сотой доли достойных воспроизведения работ мы не можем привести здесь: выбранные снимки скорее призваны напомнить об основных творческих поисках тех лет, о выдающихся фотопортретах, о тех, кто был рядом с ними, о проблемах, которые волновали в ту пору.

Прежде всего — о мастерах. В двадцатые годы на страницах прессы чаще — и ярче! — других выступали Аркадий Шайхет и Александр Родченко, Борис Игнатович и Макс Альперт, Семен Фридлянд, Роман Кармен, Яков Халип. К ним примыкали, набирая силы, Д. Дебабов, Б. Кудояров, П. Новицкий, С. Тулес, Г. Петрусов, Е. Микулина и другие. Каждый день приносил новые, неожиданные репортажные открытия, и вчера еще малоизвестный, ходивший в начинающих, фотограф становился в авангард советского фотопортажа. Самое удивительное — и в этом состоит немеркнущее мировое значение нашего репор-

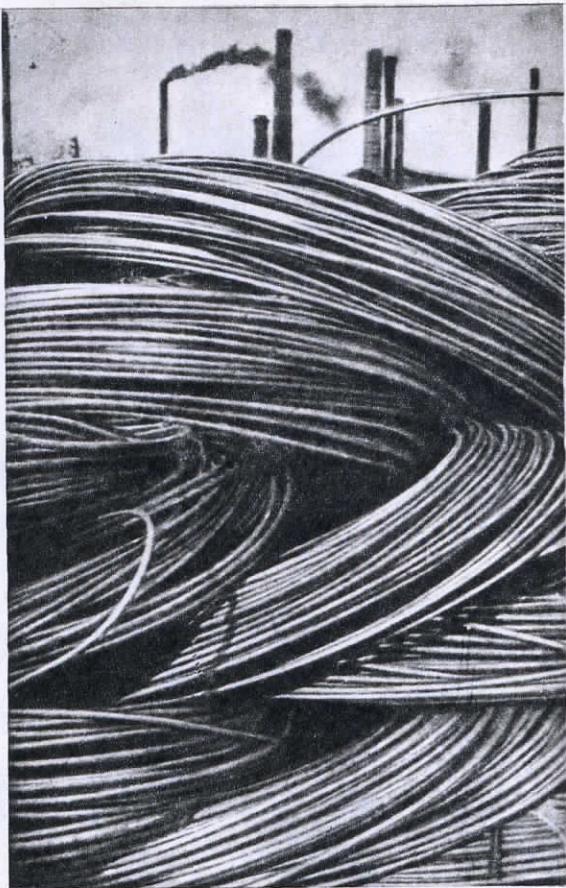




С. ФРИДЛЯНД  
Комсомольский  
субботник

А. ШТЕРЕНВЕРГ  
Продукция  
завода —  
стальная  
проводка

Б. КУДОЯРОВ  
Днепрострой



тажа тех лет, — что открытие каждого было одновременно и достижением всех. При том, что не только названные выше, но и уступающие им в масштабе дарования репортеры имеют свое, четко обозначенное творческое лицо, — совокупность всех лиц, составляющая советскую школу фоторепортажа, являет собой не пестроту, а целостность и единство.

Каковы характерные особенности творчества тех лет? Их все, конечно, не перечислить. Но главное, что бросается в глаза, — это яркая, откровенная активность репортера по отношению к жизненному материалу. Впечатление такое, что в каждом снимке, даже в каждой детали композиции фотограф хочет не только рассказать об увиденном, но и передать свое восхищение им, свое удивление перед новизной и свежестью мира. С этим тесным образом, конечно, связаны и темы большинства снимков — всегда новые, еще вчера неведомые, темы, показывающие неодолимость и привлекательность новой жизни. И, наконец, фотографическая форма — то, о чем, в отношении журналистского репортажа, почему-то не принято подробно говорить. Репортеры-новаторы двадцатых годов ни на минуту не забывали, что в их руках находится не карандаш и не кисть, а именно камера. Они делали все, чтобы воплотить увиденное в средствах, присущих фотографии и только ей. Снимки лучших репортеров той поры отличались удивительным и вместе с тем естественным для всякой сильной творческой школы качеством — единством содержания и формы. Нужно умение анализировать фотографию, чтобы в неразрывном целом репортерских произведений двадцатых годов «прочесть», где кончается жизненный материал и начинается «рука» автора, найденные им фотографические средства. Убедительность таланта фоторепортеров столь велика, что Брянский, ныне Киевский, вокзал нельзя представить себе иначе, нежели он показан на снимке А. Родченко; парад пожарных на всегда теперь слит в нашем представлении с композицией М. Альпера, а арбы в снегу М. Пенсона становятся для нас самым точным символом столь редкой для Средней Азии зимней стужи.

Есть одна черта фотографической формы, которая сразу же бросается в глаза, когда листаешь журналы двадцатых годов. Это — сложные ракурсные построения композиций,

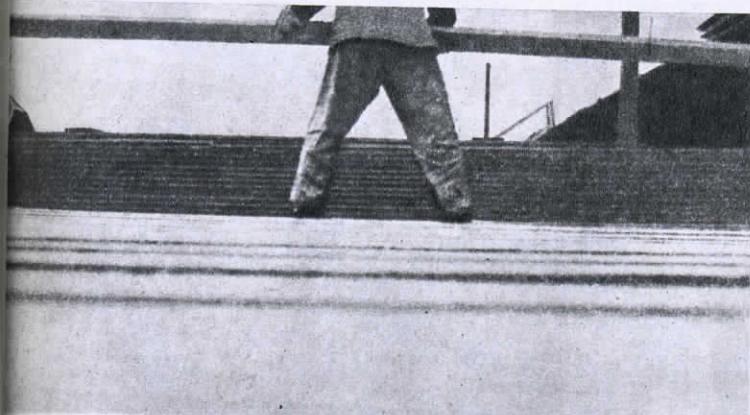
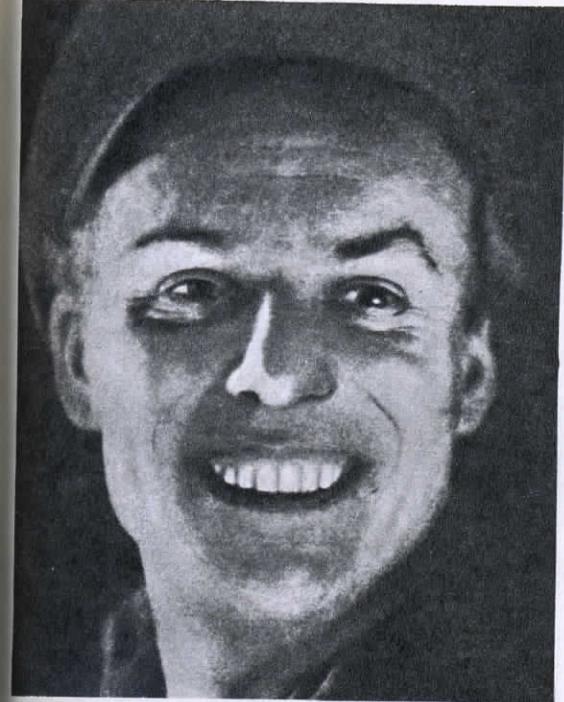


Я. ХАЛИП  
Рабочий

А. РОДЧЕНКО  
На лесопильном  
заводе

М. ПЕНСОН  
Ударник-  
хлопкороб  
Таджи-Ахмедов

А. СКУРИХИН  
Зерно для сева



излюбленная точка снизу или, в особенности, сверху. Для тех, кто не принимал поиски советских репортеров той поры, неожиданные ракурсы всегда были поводом для раздражения и критики. В следующей статье, где будет подробный разговор о творческих искааниях начала тридцатых годов, мы коснемся более широко этой сложной и важной для понимания советской фотографии проблемы. Здесь же скажем только об одном качестве верхней точки съемки, которая была органична для основных направлений поисков в освоении нового жизненного содержания. Верхняя точка съемки (в условиях, когда не было богатых наборов сменной оптики, которая могла бы другими способами решить ту же творческую задачу) позволяла передать на снимке истинный масштаб происходящего. Увлечение — совершенно понятное и заражающее каждого зрителя пафосом революционных преобразований в нашей стране — тем, что Малковский называл «планов наших громадье», «размаха шаги саженцы», и требовало от фотографов соответствующих пространственных решений, смелого и решительного укрупнения масштабов. Поэтому, кстати сказать, общий план, снятый с птичьего полета, соседствовал с пристальным вниманием к детали, которая укрупнялась, давалась в привычной для нее величине.

Если говорить о первых шагах советского репортажа, то кое-что в нем, по сравнению со следующим, более зрелым этапом, может показаться еще недостаточно совершенным и законченным: недостаток психологизма, однозначные, не всегда глубокие характеры людей, плакатность разработки темы, отсутствие того, что принято называть «вторым планом»...

Но что бы ни было сказано о неполноте раннего нашего репортажа — все это меркнет в сравнении с тем ярким, неповторимым, цельным, что внес он в развитие документального фотоискусства. В репортаже тех лет — возвышенная чистота и могучая сила выражения чувств, которыми были обуреваемы фоторепортеры. Снимки советских фоторепортеров двадцатых годов сыграли выдающуюся роль в духовной жизни нашего общества.

Ан. ВАРТАНОВ,  
кандидат искусствоведения

КАМЕРА  
ПУТЕШЕСТВУЕТ

## НА СЕВЕРЕ ПОРТУГАЛИИ

Снимки, опубликованные на этих страницах, сделаны фотокорреспондентом АПН Андреем Соломоновым в «северной столице» Порту и его окрестностях. Мы приехали сюда, чтобы показать выставку работ советских фотомастеров. Нам было приятно, что экспозиция вызвала у жителей города самый живой интерес. Люди, которых в течение десятилетий запугивали выдумками об «ужасах» социализма, открывали для себя правду о Советском Союзе.

Революция 25 апреля 1974 года повернула колесо португальской истории.

Однако реакция не желает сдавать своих позиций без боя. Особенно это бросается в глаза здесь, на севере, который и сегодня еще остается «заповедником» правых, пытающихся оказывать влияние на малограмотные, политически отсталые массы. Прогрессивным силам приходится вести борьбу в чрезвычайно трудных условиях.

Фотографии, созданные Андреем Соломоновым во время массовых митингов и народных демонстраций, — живое, выразительное свидетельство бурных событий португальской действительности.

Разумеется, в поле зрения объектива оказались и достопримечательности Порту — древнего и прекрасного города, возвышающегося среди поросших виноградниками холмов, и лица наших новых друзей, отдающих все свои силы тому, чтобы на их земле восторжествовали свобода и демократия.

Владимир РЕЗНИЧЕНКО (АПН)





**Фото  
Андрея  
СОЛОМОНОВА  
(АПН)**

**Здание  
местной  
организации  
компартии  
в г. Фамаликоне**

## **Митинг солидарности с народом Анголы**

**Фашизму —  
нет!**

## БЕСЕДЫ С ФОТОЛЮБИТЕЛЯМИ

Раздел ведет  
фотожурналист  
Лев Шерстенников

### КАК ОЦЕНИТЬ СНИМОК?



В редакцию пришло письмо. Фотолюбитель из Куйбышева Михаил Матвеев предложил тему «Как правильно оценить свой снимок?». Ничего не скажешь, вопрос труда-нейший.

Действительно, как оценить свой снимок? Именно свой, а не чей-то, который «со стороны виднее». Как разобраться в собственном творчестве и научиться отличать стоящую вещь от пустяка? «История» сохранила примеры, когда лучший из съемки кадр по вине самого автора попадал в корзину и был спасен только потому, что приятель вовремя воскликнул: «Что же ты делаешь!» У Г. Копосова полетел в корзину его отличный кадр о зимовицах на Северном полюсе, а потом он печатался на обложке журнала, в книгах, экспонировался на выставках. В. Тарасевич поначалу выбросил «Общую маму», фотографию теперь, может быть, несколько позабытую, но не утратившую своей прелести до сих пор. Наверное, и каждый из нас припомнит, как он жестоко обращался со своими «будущими шедеврами». Я, например, будучи фотолюбителем, просмотрев и отобрав лучшее, бросил пленку в дальний угол. А через год вернулся к ней,глядел на ней плотный, забытый кадр и решил его напечатать. Потом этот снимок долго ходил в моих «любимчиках», получил премию на конкурсе журнала, побывал на выставках, а фотографии, которые я отобрал раньше, быстро отжили свой век сами по себе. Вот оно как бывает, и список примеров можно было бы, наверное, продолжать до бесконечности. Только стоит ли? И так очевидно: далеко не всегда мы сами себе непогрешимые судьи. Отчего же это все-таки происходит?

Причин масса, вот хотя бы некоторые из них. Во-первых, как никогда толком не распробуешь вкуса слишком горячего блюда, так трудно все строго определено оценить по горячим следам съемки. Мы еще живем



Я. ГОЛОВЕНЧИЦ  
(Москва)  
Оттепель

Ю. ГОЛИЗДРА  
(Москва)  
Последний луч

М. МАТВЕЕВ  
(Куйбышев)  
Летний день

Витяка

М. ВАРАНАУСКАС  
(Вильнюс)  
Девочка

А. ЧЕПУРКО  
(Омск)  
Папкин хлеб

В. ЕГОРОВ  
(Ковров)  
Бегом быстрее

М. МАТВЕЕВ  
(Куйбышев)  
У финиша

Лыжня на море



событием, дышим его воздухом, слышим звучание голосов, и наш поспешный фотоотпечаток — ключ, который мы подбираем к «неотложавшимся» воспоминаниям. Впечатление от объекта, от события, от личности мы автоматически переносим на снимок. Эмоции, которые кипят в нас, нам кажется, рождены снимком, в то время как на самом деле они вызваны виденной обстановкой. Не этим ли можно объяснить, что со временем мы охлаждаем к некоторым старым работам, которые когда-то нравились нам? Но в то же время другие, видимо, по-настоящему удивившиеся снимки, напротив, не теряют своей ценности и как бы вехами отмечают наш путь.

Во-вторых, все мы рабы не только своих слабостей, но и пристрастий, то есть вкуса. А вкус, столь беспристрастный по отношению к чужим работам, иногда становится «мягковат» к собственным.

В-третьих, случается, мы «нагружаем» работу смыслом, который видится нам одним и то только в воображении, а на деле работа этого не несет. И если в отношении вкуса, можно надеяться, дело исправится, вкус разовьется, то в последнем случае дело обстоит хуже, поскольку тут часто замешаны и наше упрямство, и уверенность в собственной непогрешимости.

Но как бы там ни было, уж коли мы начали снимать, нам не уйти от размышлений: что же мы такое творим?

Михаил Матвеев приспал несколько снимков: «Летний день», «Витька», «У финиша» и «Лыжня на море». Вот и давайте их вместе судить. Равноценны ли они? Нет, хотя и разница между ними не настолько велика, чтобы говорить о разных уровнях мастерства исполнителя. В этом отношении они вполне укладываются в рамки начинающего интересоваться фотографией новичка.

А теперь по порядку. Фотографию «Летний день», по моему представлению, не следовало бы делать. Почему? Мож-

ет быть, именно потому, что фотографическая камера — устройство для снятия «оттисков» с натуры, и нельзя этим злоупотреблять, когда речь идет о творческой фотографии. Поэтому у автора всегда хочется спросить не «что ты снял?», а «что ты хотел сказать?». Красота снимка вовсе не эквивалентна красоте натуры, да и подчиняется иным законам. Скучный снимок: «скучный свет», «скучный план», «скучная точка»... Можно представить, с какой тоской автор подносил камеру к глазам. А, может быть, нет? Как раз наоборот — зажегся, затрепетал и в волнении нажал на кнопку? Тогда еще обиднее: он совершенно не нашел языка, чтобы рассказать нам о своих чувствах. Значит, снимок плох.

Хотя метод сравнения и не всегда действует объективно, но придется обратиться к нему. Вот пейзажи Я. Головенчика и Ю. Голиздры. Не о том, хороши они или плохи, хотелось бы сказать, а об очевидном поиске авторов и об их умении видеть. У Головенчика своеобразна не только композиция — «вырубленные» стволы. Автор подмечает и строит свой сюжет на том, что с одной стороны деревья залеплены мокрым снегом — снегопад после оттепели или в самую оттепель. Это характеристика и отраженного времени года, и авторского подхода. Автор другого пейзажа — Ю. Голиздра «нашел» в лесу солнце. Не очень большая, может быть, находка. Но уж это кому как повезет, а искать — необходимо.

Снимок «Витька». Ребенок как ребенок. Живой. Смеется. Матери приятно такую «карточку» получить, бабушке — полюбоваться. И только. Почему? Да потому, что у автора не появилось желания «разглядеть» малыша, отыскать крупицы складывающейся личности, найти точки соприкосновения с нашим миром — миром взрослых. Я специально подобрал для сравнения внешне близкий снимок М. Барабануска «Девочка» — близкие возрасты, доверчи-

вые улыбки. Но читается снимок М. Баранаускаса, на мой взгляд, иначе. Ожидание девочкой «тайны действия», вершного фотографом, обращается некоей тайной в самом юном существе, делает девочку носительницей заложенного в ней женского начала, позволяет угадывать в пятилетнем ребенке черты характера будущей женщины. Конечно, не только состояние девочки «работает» в пользу автора, но и антураж — кокетливое платьице, шляпка. Все вместе взятое выстраивается в единый образ.

А. Чепурко вложил в снимок иную мысль, выраженную в названии «Папкин хлеб». И сразу несложный бытовой сюжет сумел повернуть (и ведь не насиливо) в сторону глубоких размышлений о труде человека, его месте среди других людей, ответственности за воспитание детей, за те нравственные начала, которые закладываются в них. По сравнению с работами А. Чепурко и М. Баранаускаса снимок М. Матвеева носит более частный, более утилитарный характер фотографии для дома. Он незатейлив, но я вовсе не хочу сказать, что он плох. Может быть, пройдут годы, Витька превратится в известного человека. Мы будем смотреть на этот снимок, покрытый отблеском славы знаменитости, уже иными глазами. Но рассчитывать на это трудно, а потому добротные, выполненные «на память» портреты наших детей, в большинстве случаев так и остаются в семейных альбомах, и лишь некоторые из них обретают общественную ценность.

О снимке «У финиша» хочется сказать: грамотен, но слишком прост. Теперь таким снимком никого не удивишь. Именно теперь. Таким снимкам — несть числа. А ведь было время, когда запечатленный в движении мотоциклист вызывал восторг. Нельзя сказать, что на снимке не ощущается напряжения борьбы. Она есть. Но сколько перед нашими глазами примеров более яркого, более эмоционального ее выражения. И об этом никак нельзя забывать, ставя оценку собственному произведению. Но, может быть, снимок выражает нечто, подмеченное и открытое нами? Скажем, в снимке В. Егорова «Бегом быстрее» — не только пойманный момент, но и отлично «схваченная» автором ирония? Это сравнение тоже не в пользу снимка М. Матвеева. Да и изобразительно его коллега решил сюжет более интересно. Так вот, раскроем мысленно свои карты и карты противника (а «противник» в данном случае — все то, что уже было снято другими на эту тему) и посмотрим, есть ли в руках козыри и велики ли они. Не часто случается, что фотограф может сам себе сказать: «Эврика! Такого еще никто не видел!», но движет вперед творчество эта тяга к неоткрытыму. Неоткрытымому сюжету или неоткрытымому ракурсу, неоткрытымому характеру или неоткрытымому социальному явлению.

И, наконец, снимок «Лыжня на море». В творческом отношении он представляется мне наиболее интересным. Трудно найти такую точку (гора? вертолет?), чтобы увидеть воднолыжников почти «в плане». Сейчас даже не о том речь: хороша точка съемки или нет. Важно, что для этого сюжета она редкая (я, например, вижу в первый раз). Уже одним этим — то ли сознательным поиском точки, то ли подвернувшимся случаем — снимок набирает положительные баллы. Ракурс же — это вторая заслуга снимка — позволил увидеть красивые следы от буксировщика и ту «лыжню», что и «легла» в название и в сюжет снимка. Снимок, к сожалению, плохо напечатан, а то бы лучше выявилась его динамичность.

Оценка снимка. И его цена. Есть ли между ними какая-нибудь разница?

Пожалуй, есть. В оценку снимка, которую дает ему зритель, входят достоинства и недостатки, составляющие саму плоть фотографии. А за ценой снимка стоит и тот поиск, который проводил фотограф, сперва отыскивая сюжет, а потом его овеществляя, и та сумма средств, времени и терпения, которых потребовало воплощение замысла, и то мужество, которое заставляет фотографа ради кадра лезть под пули или идти на свидание с огнедышащей горой. За все надо платить: за леность и безразличие — поражениями, за успех и открытия — потом. Уникальный кадр — подарок случая. Но только для тех, кто этот случай постоянно ищет. А чаще — это длинная тропа все время в гору, да еще и неизвестно, что тебя ожидает на этой горе. К счастью, к сожалению ли, эта сторона в большинстве случаев остается для зрителя невидимой. Но для нас, создателей снимков, цена снимка, потраченный на него труд — далеко не последний камешек на чаше весов при оценке достоинств работы.

Л. ШЕРСТЕННИКОВ

## НА ФАКУЛЬТЕТЕ ФОТОЖУРНАЛИСТСКОГО МАСТЕРСТВА

Раздел ведет  
кандидат  
искусствоведения  
Л. П. Дыко

На одном из последних занятий перед слушателями факультета выступил фотокорреспондент «Огонька» И. Тункель, один из старейших мастеров советской фотографии. Его выступление было посвящено проблемам образности снимка, сочетанию документальной основы и поэтического начала.

Публикуем литературную запись выступления И. Тункеля.

## ОБРАЗНОСТЬ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Мир сегодня буквально наводнен потоком снимков. Основную массу в этом потоке составляет хроника событий, кадры, которые выполняют очень важные информационные функции. Однако, доставив нам необходимую и очень убедительную информацию, эти кадры, как правило, уходят, стираются из нашей памяти, чтобы уступить место другим, рассказывающим о новых событиях...

Но так случается не со всеми снимками. Есть такие, которые запоминаются надолго. Они отличаются от обычной хроники, о них можно говорить как о снимках-образах.

Интересно отметить, что, приобретя образную, эмоциональную окраску, такие кадры не перестают быть хроникой: на них ведь запечатлены конкретные события, реально существующие люди. Следовательно, образность может возникнуть и в сфере хроники. Такова специфика фотоискусства.

Какой смысл я вкладываю в понятие «образная фотография»? Не претендуя на строго научное определение, я хочу поделиться своими размышлениями и практическим опытом поиска образных решений.

Образный снимок должен улавливать тенденцию развития жизненного явления, полно и достоверно выражать смысл события или явления. Только при этом условии можно добиться обобщения. Я часто вспоминаю снимок М. Прехнера, относящийся к 30-м годам. На этом снимке изображена пустынная, выжженная солнцем степь, по которой ветер гонит перекати-поле — колючие растения, свалившиеся в огромные шары. С этим пейзажем на втором плане

резко контрастирует передний план — стальной путь, прорезавший пустыню, и верблюд, с любопытством обнюхивающий рельсы железной дороги.

Мне кажется, что здесь образность снимка в его «временной протяженности», своеобразной драматургии кадра. Ведь это рассказ и о прошлом, и о настоящем. Меня подкупает здесь некая недосказанность, заставляющая размышлять. Она будит воображение, делает как бы соучастником происходящего.

Есть много других снимков на эту же тему. Помню, что на одном из них изображена та же пустынная степь, видны рельсы вновь проложенной магистрали. Но здесь уже нет драматургии, запечатлен краткий миг, снимок — обычная газетная информация. Как же сделать образную фотографию? Это нелегко... И рецептов нет. Можно все тщательно продумать, подготовиться к съемке, но все равно немыслимо предусмотреть, с каким конкретным сюжетным воплощением темы мы встретимся, как будет развиваться событие во времени и пространстве. Любой замысел непременно корректируется жизнью.

В свое время редакция «Огонька» поручила мне сделать снимки к 25-летию Сталинградской битвы. Их предполагалось опубликовать на четырехполосной цветной вкладке. Сталинградская битва... Как решить тему, как ее конкретизировать? Снимки мемориального комплекса, сооруженного в Волгограде, мы видели на страницах газет и журналов много раз...

Начал поиск с подробного осмотра восстановленного, заново отстроенного города. Осмотрел все, что возможно, и, конечно, еще раз весь мемориальный комплекс. Теперь нужно было подумать, спросить себя: что же ты видел, что запомнилось особенно, что произвело самое сильное впечатление? Этот процесс условно можно назвать «визуальным мышлением».

Пламя факела, который пылает в центре мемориала... Вечный огонь — память воинам, отдавшим свою жизнь за Родину. Возникли ассоциации, показалось, что огонь — завязка для всей темы. Пшел в военкомат поговорить, подробно узнать о тех, кто здесь жил, мирно трудился, а потом защищал родной город. Мне рассказали об одном из солдат, погибших в Сталинградской битве. Я разыскал его мать, живущую недалеко, в пригороде, и был потрясен, застав ее у портрета сына, перед которым тоже горит вечный огонь — три свечи в память о сыне. Мать читит ее по-своему, по-матерински.

Два вечных огня... Мне подумалось, что здесь может возникнуть определенная драматургия, образность в трактовке темы. Конечно, я чувствовал опасность появления некой нарочитости или схематической символики, но потом пришла уверенность, что дело решит публицистичность этого сюжета в сочетании с гуманистическим настроем. Вернулся к мемориалу, снял символическое скulptурное изображение неизвестного солдата, который для каждой матери — олицетворение ее потерянного сына.

Так возник триптих, опубликованный на развороте журнала, — три цветных, с моей точки зрения, взаимосвязанных, взаимодействующих образных снимка: фрагмент памятника, пылающий факел; другой фрагмент — барельеф с фигурой воина-солдата; горящие свечи, мать у портрета сына, не вернувшегося с поля боя. Здесь, как и в любом другом случае, решение идет от существа темы, от содержания. Но оно находит и внешний свой рисунок: перекличка тонов световой и цветовой палитры в двух крайних кадрах триптиха — пламя факела и пламя свечей; центральный снимок — тот, где изображен воин, солдат, память о котором в народе будет вечной. Три кадра слились в единую по смыслу и форме образную композицию.

Расскажу еще об одной съемке. По заданию редакции я был в Тбилиси. Там в это время в театре шел новый балет «Мцыри», поставленный молодыми режиссером и художником. Танцевали также молодые исполнители. Балет понравился своей необычностью, свежестью, молодостью, и мне очень захотелось рассказать о нем в журнале. Как же передать своеобразие спектакля, его динамику, его настроение? Может быть, это было время моего увлечения формой триптиха, возможно, замысел не укладывался в один кадр, но только снова возникла композиция из трех снимков.

Хотелось ввести зрителя в атмосферу произведения, показать реальное место действия, передать дух времени, зрывные черты отдаленного прошлого. Так появился первый снимок — горный пейзаж и древний монастырь в пламенеющих лучах заходящего солнца.

Я был благодарен автору текста за то, что вместо обычной подписи в журнале снимок сопровождался строками из поэмы Лермонтова «Мцыри», усиливающими, подчеркивающими образность.

Затем решил показать главное действующее лицо спектакля, конечно, в танце, в движении, возможно более динамично. Хотелось, чтобы снимок передавал впечатление от порывистого, мятущегося танца. Такой снимок был сделан. Но из двух этих кадров еще недостаточно ясно проступала суть изображаемого, еще не было понятно, о чем идет речь. Ответ на вопрос давал третье звено этой композиции — фотография части афиши к балетному спектаклю, которая была очень интересно решена художником. Теперь можно было считать общую композицию триптиха законченной: три снимка слились в единые мысль и образ.

Еще один пример. Считалось, что дана тема съемки, а на деле это был лишь адрес: Армения, Матенадаран — известное хранилище уникальных древних рукописей и старинных книг, интереснейший научный институт и единственный в своем роде музей. Обилие увлекательного материала. Шеренги нескончаемых книжных шкафов и стеллажей. Древние фолианты. Но когда попытался все это уложить в рамку кадра, перевести на плоскость снимка, то немедленно

встал вопрос об отборе материала и о его изобразительном повороте, художественном решении. Можно было, конечно, снять общий план зала или ряды стеллажей с корешками книг. Но ведь нужно обязательно найти и пластику кадра, и эмоциональную окраску изображения, и красноречивые детали.

А что если включить в кадр одну только старинную книгу, пойти от детали к общему, применив, так сказать, «индуктивный метод»? Такие книги, наверное, читали при свечах... Вот случай, когда на помощь пришел жанр натюрморта, композиция которого строилась из двух основных предметов — древнего фолианта и свечи. Этот источник света определил и световое решение снимка, и его теплый колорит, выдержаный в желтых и коричневых тонах, проявление которых помогла цветовая температура этого источника света. На втором снимке — учёный, работающий над рукописями в этом институте. Получился диптих, композиция из двух снимков, которые я попытался связать по смыслу и изобразительно, то есть объединить их в единую, законченную монтажную фразу. Мне кажется, что для образности фотографической композиции, состоящей из нескольких снимков, крайне важны монтажные стыки, монтажные сопоставления кадров. Они значительно обогатили изобразительный ряд во всех рассмотренных выше примерах.

Был у меня и такой случай. К 250-летию Академии наук я снимал биологический центр в г. Пушкино. Город как город. Никаких внешних примет крупного научного центра. А так хотелось, чтобы город имел своеобразный герб, эмблему. Тогда их не было, не знаю, есть ли они сейчас. Но для съемки я придумал, нашел эмблему. Оказалось, что в числе других проблем учёные занимаются изучением белка, молекула которого имеет очень сложную структуру. В лаборатории я увидел макет большого масштаба, модель этой молекулы. Получил разрешение вытащить макет на улицу и сделал кадр: перспектива улицы, городской пейзаж и на переднем плане — модель. Мне казалось, что снимок может быть своеобразной эмблемой города и по смыслу, и по цветному яркому рисунку.

Есть одна сложность в нашей работе. Порой репортеру поручают тему, которая, увы, далеко не нова, снималась многими и много раз. И тогда он обязан найти какие-то совершенно новые повороты этой темы, уйти от лобовых, прямолинейных, уже использованных решений. Иногда необходимо в самой жизненной ситуации увидеть некую драматургию, поэтику. Однако жизнь не должна растворяться в зашифрованных изображениях, загадочных картинах, претендующих на признание лишь «знатоков». Нужно стремиться к тому, чтобы образное изображение значило больше, чем единичный факт.

Таковы мои представления о создании фотографического образа. Конечно, творчество индивидуально, и каждый должен найти свой путь, свою систему поиска. Важна идея, понимание задачи.

## МОМЕНТАЛЬНЫЙ ГОЛОГРАФИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

Статья А. Иванова «Голография — окно в третье измерение», опубликованная в № 7 журнала за 1976 год, вызвала многочисленные письма читателей, в которых они спрашивают о возможности голографической съемки портрета. По просьбе редакции старший научный сотрудник НИКФИ В. Петров отвечает на вопросы, связанные с голографической портретной съемкой.

С самых ранних этапов развития классической фотографии непрерывно совершенствуются ее технические средства и, как следствие, выразительные возможности. Фотография с большой степенью достоверности отображает окружающий нас мир. Однако при фотографической съемке в полихроматическом свете (например, при дневном освещении) теряется информация о взаимном расположении объектов по глубине снимаемой сцены.

В отличие от фотографии голограмма с поразительной точностью передает пространственные соотношения: различную степень удаленности отдельных предметов от наблюдателя, их угловые и линейные размеры, взаимное расположение в пространстве.

Однако при съемке голограмм возникают существенные трудности. Крайне затруднена съемка в натурных условиях при внешней полихроматической засветке. Источники монохроматического когерентного излучения — лазеры — пригодны только для съемки сцен небольших размеров. Во время экспонирования смещение объекта должно быть минимальным, чтобы не произошло размытия интерференционной картины. Кроме того, для изобразительной фотографии требуются особомелкозернистые высокоразрешающие фотоматериалы (с разрешающей способностью, превышающей в некоторых случаях 5000 лин/мм). Такие фотоматериалы обладают низкой светочувствительностью — около 0,1 ед. ГОСТа. Поэтому голографическую съемку человека

или группы людей проводят в затемненном помещении сравнительно мощными импульсными лазерами с длительностью светового импульса порядка  $10^{-7}$  с.

На рисунке представлена оптическая схема съемки голографического портreta. Узкий пучок света разделяется светоделителем 2 на два пучка. Один из них — сигнальный — проходит светоделитель, и плоским зеркалом 3 направляется на линзу 5, расширяющую пучок. Объект съемки освещается через диффузный экран 7, который снижает световую энергию до безопасного для глаз уровня. Часть излучения, рассеянного фигурой человека, попадает на голограмму 9. Другой пучок — опорный — расширяется линзой 6 и освещает непосредственно голограмму. Рассеянный объектом съемки сигнальный пучок и опорный пучок интерферируют в эмульсионном слое голограммы. Светонепроницаемый защитный экран 10 предназначен для предотвращения случайного освещения человека опорным пучком. Безопасность излучения для глаз человека обеспечивается также при использовании более светочувствительных фотоматериалов, что позволяет еще больше снизить уровень световой энергии.

В настоящее время голографическую съемку людей осуществляют только в исследовательских лабораториях. Зарегистрированный на фотопластинке или пленке голографический портрет представляет собой весьма эффектное зрелище. В объемном изображении передаются мельчайшие детали, неразличимые на обычной фотографии.

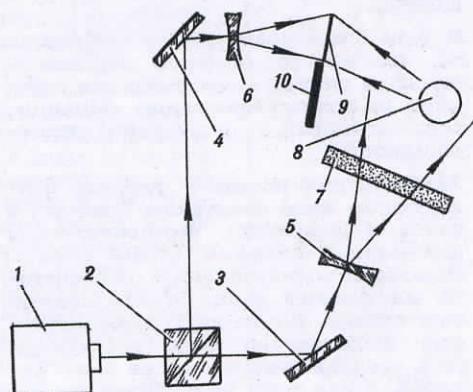


Схема установки для получения моментального голографического портreta человека: 1 — импульсный лазер; 2 — светоделитель; 3, 4 — плоские зеркала; 5, 6 — линзы; 7 — диффузный экран; 8 — место расположения портретируемого; 9 — голограмма; 10 — светонепроницаемый защитный экран

Изображение представляет собой трехмерную оптическую модель, по форме практически не отличающуюся от оригинала. Реальность восстановленного изображения в значительной мере усиливается благодаря отблеску глаз, игре бликов, которые передаются голограммой эффективнее, чем фотографией.

Проведенные в нашей стране и за рубежом экспериментальные исследования создали предпосылки для организации специализированных фотоателье по изготовлению объемных голографических портретов. Перспективы создания подобных фотоателье весьма благоприятны. Сложные и довольно громоздкие импульсные лазеры непрерывно совершенствуются. В настоящее время наиболее распространен импульсный лазер на рубине с излучением в красной области спектра. Разработано несколько типов отечественных фотоматериалов, предназначенные для съемки рубиновым лазером.

Успешно проводятся работы по увеличению светочувствительности этих материалов. Фотографическая обработка голограмм также совершенствуется. Так, в предложенном автором скоростном процессе обработки объемных голограмм стадия проявления длится 1 с. Затем голограмму промывают несколько секунд в воде и высушивают под вентилятором. Это означает, что объемные портреты могут изготавливать и вручать потребителю практически сразу после съемки. Если по какой-либо причине портрет был испорчен, то не представит затруднений провести повторную съемку непосредственно после первой. Голографические портреты можно изготавливать на фотопластинках размером  $9 \times 12$ ,  $13 \times 18$ ,  $18 \times 24$  см или фотопленке таких же размеров.

Автор статьи исследовал возможность регистрации объемного портreta лазером непрерывного действия, который значительно проще, дешевле и компактнее, чем импульсный. Подобная регистрация с выдержками порядка  $10^{-3}$  с представляется реальной при дальнейшем увеличении светочувствительности голографических фотоматериалов и совершенствовании фотографической обработки голограмм. Для восстановления изображения с голограммы можно использовать сравнительно маломощный лазер непрерывного действия, или ртутную лампу с фильтром, или обыкновенную лампу накаливания. Последний вариант наиболее приемлем для массового потребителя.

Дополнительное преимущество объемных голографических портретов состоит в том, что даже небольшая часть голограммы, как правило, способна восстановить изображение целиком. Получив в фотоателье свой портрет, изготовленный на пленке, можно будет разрезать его на несколько частей и каждую использовать по своему усмотрению.

Производительность специализированного фотоателье предположительно может составить 20—30 объемных портретов в час. Голограммы будут вручаться посетителям через 2—3 минуты. При столь высокой производительности затраты на оснащение фотоателье окупятся в короткий срок. Таким образом, организация первого специализированного фотоателье — вопрос ближайшего будущего. Его решение зависит от инициативы заинтересованных организаций.

В. ПЕТРОВ

# КАЛЬКУЛЯТОР ВЫДЕРЖЕК ДЛЯ ПЕЧАТИ

Авторами настоящей статьи разработан калькулятор выдержек для цветной и черно-белой фотопечати, который, в отличие от выпускаемых ранее, имеет ряд преимуществ. В нем расширен диапазон работы благодаря введению шкал формата цветных и черно-белых отпечатков; шкалы формата отпечатков проградуированы в сантиметрах, а не в мас-

штабе увеличения негатива; шкалы калькулятора, находящиеся между прозрачными дисками, надежно защищены от повреждений.

Зависимость изменения выдержки от плотности корректирующих светофильтров оставлена и заимствована в калькуляторе без изменений (см. например, М. А. Лихтциндер «Позитивный процесс в цветной фотографии». М., «Искусство», 1969). Экспериментальным путем авторами были определены зависимости изменения выдержки от формата цветного и черно-белого отпечатков с последующим построением кривых (рис. 1). Эти данные нанесены на соответствующие шкалы калькулятора.

Калькулятор (рис. 2) состоит из корпуса 1, шкалы 2, диска 3, на котором нанесен визир, указателя 4 и втулки 5. Под прозрачным диском расположены шкалы: а — шкала выдержек; б — шкала суммарной плотности светофильтров; в — шкала формата цветного отпечатка; г — шкала формата черно-белого отпечатка.

Указатель 4 имеет три стрелки, с помощью которых можно производить отсчеты на соответствующих шкалах. Большая стрелка указывает на шкалу суммарной плотности корректирующих светофильтров, средняя — на шкалу формата цветного отпечатка, малая — на шкалу формата черно-белого отпечатка.

Шкала выдержек дана в относительных величинах. Один оборот диска с визиром по часовой стрелке увеличивает величину выдержки в 10 раз.

Шкала суммарной плотности корректирующих светофильтров позволяет учитывать плотности субтрактивных светофильтров от 0 до 240%. Величины плотностей пурпурных и голубых светофильтров необходимо откладывать на этой шкале без изменений, а каждые 50% желтых — приравнивать к 10% по шкале калькулятора. Дополнительное поглощение двух защитных стекол светофильтра учитывается путем добавления 10% к соответствующей плотности по шкале калькулятора. Цифры шкал форматов означают размер одной из сторон отпечатка в сантиметрах. Обычно при фотопечати учитывают размер большей стороны отпечатка.

Необходимо помнить, что за формат следует принимать размеры всей проекции негатива, так как в противном случае будет нарушена зависимость изменения выдержки от формата.

В результате проведенных испытаний установлено, что с помощью калькулятора можно получать цветные и черно-белые отпечатки хорошего качества. Он удобен и значительно сокращает время работы, уменьшается количество фотобумаги, истраченной на пробные отпечатки, особенно при цветной печати, повышается производительность труда. Черкасский завод «Фотоприбор» начал серийный выпуск этих калькуляторов.

А. МИРОШНИК,  
Ю. ФОМИН

## ЗЕРКАЛЬНАЯ КАМЕРА И УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ВИДОИСКАТЕЛЬ

В числе достоинств однообъективных зеркальных камер всегда подчеркивается одно из основных — видоискателем в ней является непосредственно съемочный объектив и на матовом стекле виден кадр, получаемый на пленке. Это качество позволяет значительно расширить диапазон используемой сменной оптики — от широкоугольников до особо длиннофокусных объективов.

Для опытного фотолюбителя, если он широко пользуется сменной оптикой, универсальный видоискатель от камеры с дальномером может стать полезным дополнением и при работе с зеркальными камерами.

Во-первых, его можно рекомендовать в случаях репортажной или иной ограниченной по времени съемки, когда заранее неясно, какой объектив требуется. В этом случае видоискатель позволит практически мгновенно выбрать нужное для съемки сюжета фокусное расстояние в пределах от 28 до 135 мм. Если даже это расстояние будет вне имеющихся у видоискателя пределов, можно сразу оценить необходимость выбора более длиннофокусной (180—220 мм) или более широкоугольной (25—200 мм) оптики.

Во-вторых, универсальный видоискатель не является лишним, когда нужно заполнить кадр полностью. Хотя считается, что на матовом стекле зеркальной камеры видно именно то, что получится на пленке, но у большинства моделей в кадровом окне имеется по краям «запас» в несколько миллиметров с каждой стороны. Ввернув, например, в «Зенит» широкоугольник с фокусным расстоянием 28 мм, вы увидите примерно то же, что получится на пленке при съемке объективом с фокусным расстоянием 35 мм. Универсальный видоискатель для указанных на нем фокусных расстояний позволяет определить поле съемки более точно, таким образом, более рационально использовать поверхность кадра. Однако не следует забывать, что иногда на близких дистанциях, если видоискатель укреплен на камере, может возникнуть явление параллакса.

А. ШЕКЛЕИН

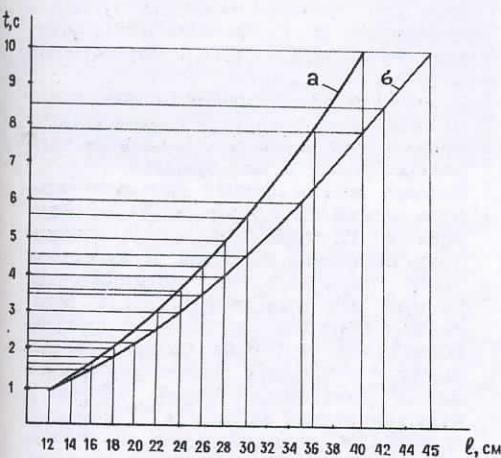
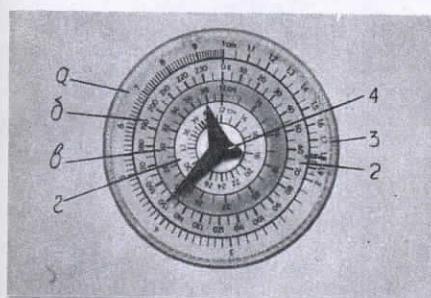


Рис. 1.  
График зависимости выдержки от формата отпечатка

Рис. 2.  
Внешний вид калькулятора



## АППАРАТЫ ДЛЯ СЪЕМКИ НА НЕГАТИВНОЙ БУМАГЕ

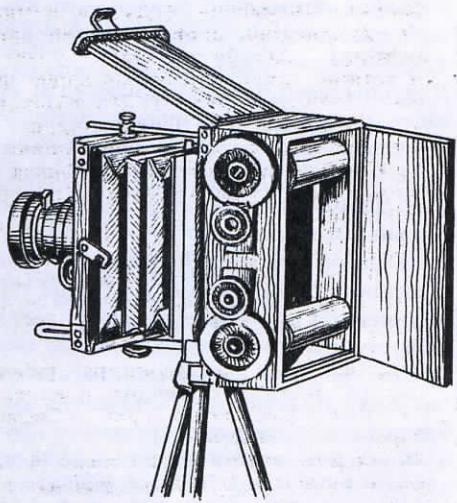
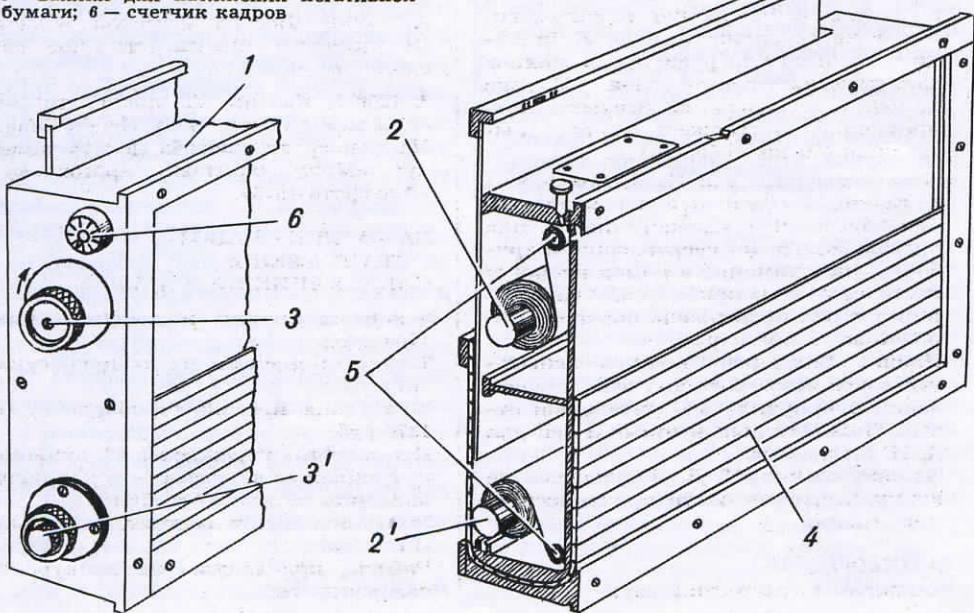


Рис. 1.  
Камера с роликовой кассетой  
Л. В. Варнерке

Рис. 2.  
Кассета В. И. Срезневского и  
В. П. Сабанеева

для роликовой негативной бумаги:  
1 — корпус кассеты; 2—2' — сдающий  
и принимающий валики; 3—3' — головки  
валиков; 4 — шторка кассеты;  
5 — валики для натяжения негативной  
бумаги; 6 — счетчик кадров



Магазинные камеры (см. «Советское фото», 1976, № 6) имели довольно большой запас фотопластинок непосредственно в самом аппарате (от 12 штук до шести дюжин). Это в значительной степени облегчало работу в экспедициях, поскольку не нужно было часто перезаряжать камеру. Однако пластиинки, которые необходимо было брать в дорогу, весили до нескольких десятков килограммов, а обращение с ними требовало больших предосторожностей и хлопот. Поэтому в 80-х годах прошлого века, наряду с броможелатиновыми пластиинками, имела распространение негативная фотобумага.

Еще в 1854 году англичанами Мильхайшем и Спенсером был запатентован роликовый держатель калотипных фотографических слоев. Однако это изобретение до появления броможелатиновых слоев, политых на гибкую основу, имело лишь историческое значение.

В следующем, 1855 году, французским фотографом Роляйдином была создана ролькассета. Она состояла из двух цилиндров. Вращая их, можно было протягивать матерчатую ленту, на которой помещалось 12 листов светочувствительной бумаги, и, следовательно, получать 12 снимков. Однако кассета весила 15 кг и распространения не получила.

Изобретение кассеты для рулонного светочувствительного материала обычно приписывается фирме «Кодак» (1888 год, патент получен в 1889 году). Однако источники периодической печати говорят о другом. Появление камеры с роликовой кассетой для рулонной негативной бумаги связано с именем Л. В. Варнерке и относится к 1875 году. Конструкция камеры показана на рис. 1.

В № 4 журнала «Фотограф» за 1881 год (выходил в Петербурге) находим краткое описание этого аппарата:

«Л. В. Варнерке, еще до отъезда в Лондон, показывал нам прекрасные негативы на бумаге, покрытой слоем

упомянуть эмульсии. Полоса (лента — А. С.) для большого числа негативов помещена в кассете на валиках, передвижение которых для каждого отдельного негатива оповещается миниатюрным звонком с таким же сухим электрическим элементом. Сведения о кассете г. Варнерке помещены теперь в английских журналах». Наиболее подробное описание этой камеры и негативного материала дано в «Сборнике статей по фотографии». Труды V отдела РТО за 1887 год (1888).

Так, из протокола заседания V отдела, состоявшегося 12 декабря 1886 года, мы узнаем, что Л. В. Варнерке сделал сообщение об усовершенствованной им камере, образец которой был изготовлен в мастерской Якобсона в Петербурге. Л. В. Варнерке привел следующие данные об этой камере:

«Есть уже несколько подобных приборов, оказавших несомненные услуги художникам и путешественникам. В большинстве случаев они построены для употребления стеклянных пластиинок. В. И. Срезневский придумал подобный прибор, снабженный кассетой с вальками.

Тщательно рассмотрев многие из подобных приборов, я решил построить ручную камеру с вальками для употребления в ней бумаги».

Камера имела форму четырехугольного ящика. Она была снабжена объективом Суттера A<sub>0</sub>, покрывающим кадр размером 9×12 см. В кассетной части располагались металлические валики. На них наматывалась негативная фотобумага. Валик с бумагой вставлялся в гнездо через боковые дверцы с замком. Конец бумажной ленты пропускался через счетный и направляющий валики и с помощью пружинки, находившейся на приемном валике, прикреплялся к нему. Перемотка негативной бумаги осуществлялась с помощью металлических головок валиков, при этом стрелка счетчика кадров указывала, какое количество кадров перемотано.



Рис. 3.  
Объявление о выпускаемых  
фототоварах  
лаборатории «Варнерке и К°»

Рис. 4.  
Ручной фотоаппарат  
К. С. Бранделя  
для съемки  
на негативной  
фотобумаге

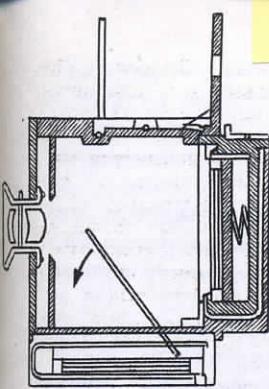
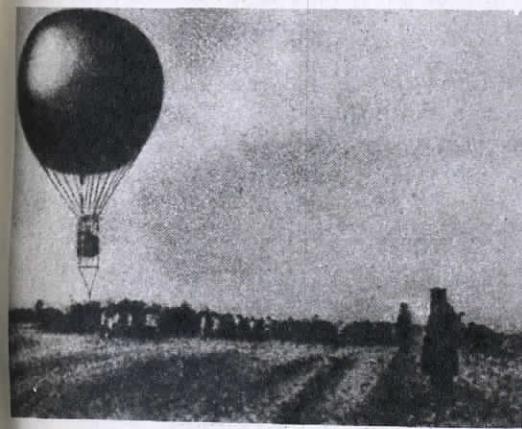


Рис. 5.  
Один из снимков  
К. С. Бранделя



Тормозы при валиках, придуманные В. П. Сабанеевым, позволяли заручиться требуемой натяжкой бумаги. В задней дощечке находился пружинный прибор, посредством которого производился укол бумаги, соответствующий границе между двумя негативами и служащий указателем для разрезки бумаги.

Кассета В. И. Срезневского и В. П. Сабанеева показана на рис. 2. Ее описание было опубликовано в «Новом каталоге произведений лаборатории Варнерке и К° в Петербурге. 1886 год». Эти кассеты изготавливались на продажу (они были рассчитаны на 30—40 негативов).

В 1881 году Л. В. Варнерке и В. И. Срезневский организовали в Петербурге фотографическую лабораторию «Варнерке и К°» по разработке и производству светочувствительных фотоматериалов. Руководил и заведовал ею В. И. Срезневский.

Лаборатория представляла собой хорошо организованное кустарное предприятие. В ней изготавливали более десяти названий фотопластинок, фотобумаги, в том числе негативную бумагу (фотографическую ткань), химикалии и т. д. (рис. 3).

В 1887 году на заседании V отдела РТО Л. В. Варнерке сделал сообщение о разработанной им негативной бромосеребряной коллоидной фотобумаге, которую можно было применять для съемки либо в виде форматных листов, либо в ролике. Бумага в данном случае являлась только подложкой для светочувствительного слоя.

Как же пользовались негативной бумагой? После съемки экспонированную бумагу помещали в ванну с водой. В воде эмульсионный слой легко отставал от бумаги и его накладывали на стекло (также в ванне) и ставили сушить в темное место. Эмульсионный слой имел достаточную толщи-

ну и легко снимался со стекла. С полученного таким образом негатива можно было копировать снимки. Кроме кассет, изготавливавшихся лабораторией «Варнерке и К°», в продаже были так называемые револьверные аппараты конструкции К. С. Бранделя, также предназначенные для съемки на негативной бумаге.

В 1889 году Департамент торговли и мануфактур выдал привилегию (патент) фотографу Варшавского университета К. С. Бранделю на ручной револьверный фотоаппарат для съемки на негативной бумаге. Общий вид этого аппарата показан на рис. 4. От уже существовавших револьверных аппаратов камера К. С. Бранделя отличалась совершенно новым устройством, облегчившим работу фотографа, в особенности во время путешествий.

Фотоаппарат имел форму прямоугольной призмы. Сзади в него вставлялась заряженная негативной бумагой магазинная кассета, а в нижней части — кассета для приема рамочек с экспонированной негативной бумагой. После экспонирования рамочка с негативной бумагой с помощью рычажка отделялась из магазина и сбрасывалась на дно камеры.

Аппарат имел складывающийся рамочный видоискатель, укрепленный в верхней части.

Негативную бумагу заблаговременно нужно было нарезать по размеру металлических рамочек (19×12 см) и вложить в них, после чего зарядить в магазинную кассету. В комплект фотоаппарата входили картонные ящики, в которых помещалось 25 рамочек, и зарядный мешок из светонепроницаемой материи с двумя рукавами. Зарядка кассет и перезарядка камеры, благодаря наличию такого мешка, могли осуществляться на свету.

Фотоаппарат К. С. Бранделя и снимки, полученные этим аппаратом, экспонировались на отечественных и международных выставках и были отмечены золотой и серебряной медалями.

На выставку в Петербурге К. С. Брандель представил 80 снимков, один из которых показан на рис. 5. Необходимо отметить, что в 1876 году И. В. Болдыревым была изобретена гибкая «смолovidная пленка», которая могла служить основой (в виде пластиинки или ролика) для полива светочувствительного слоя. Пленка демонстрировалась на Всероссийской промышленно-художественной выставке в Москве в 1882 году.

О свойствах пленки И. В. Болдырева в газете, выходившей на выставке, отмечалось, что «...эластична пленка настолько, что ни свертывание в трубочку, ни сжимание в комок не могут заставить ее искривиться. Однаково мало она подвержена порче от жары, холода или воды».

Пленка Болдырева прошла испытания в ведомстве военно-учебных заведений и получила одобрительный отзыв. Положительный отзыв о ней дал Д. И. Менделеев.

Однако пленка И. В. Болдырева не нашла тогда широкого практического применения.

А. СЫРОВ,  
кандидат технических наук

**OR  
WO**

**Свема:**

**VACMA**

## «ОРВО» — «СВЕМА» — «ТАСМА»-76

### МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФОТОКОНКУРС

Шосткинское производственное объединение «Свема», Казанский химический завод имени В. В. Куйбышева и фотохимический комбинат «Фильмфабрик, Вольфен» (ГДР) в рамках Международной экономической организации «АссоФото», при участии редакций журналов «Советское фото» и «Фотография» (ГДР) объявляют международный фотоконкурс. К участию в конкурсе приглашаются фотолюбители Советского Союза и Германской Демократической Республики.

Каждый автор может представить не более 10 фотографий (черно-белых или цветных, форматом 18×24 см) или диапозитивов (в рамках). Серии не принимаются.

Направляемые на конкурс работы должны быть выполнены с использованием фотоматериалов «Свема», «Орво» или «Тасма».

На обороте снимков и на краю рамки диапозитивов необходимо указать название работы, фамилию, имя, отчество и адрес автора, а также тематическую группу:

1. портреты;
2. труд, промышленность;
3. свободная тема.

Снимки и диапозитивы следует寄送 to 1 декабря 1976 года по одному из следующих адресов:

1. Фотохимический комбинат «Фильмфабрик, Вольфен». Рекламный центр, 444 Вольфен 1/ГДР.
2. 245110, Шостка Сумской области, Шосткинское производственное объединение «Свема».
3. 420035, Казань, Казанский химический завод имени В. В. Куйбышева. На конвертах просьба делать пометку: «Международный фотоконкурс «АссоФото-1976».

### ЗА ЛУЧШИЕ РАБОТЫ УСТАНОВЛЕНЫ СЛЕДУЮЩИЕ НАГРАДЫ:

- 5 первых премий на общую сумму 1700 руб.;
- 7 вторых премий на общую сумму 1540 руб.;
- 11 третьих премий на общую сумму 1370 руб.

Кроме того, учреждены 50 дипломов и специальная премия международной организации «АссоФото».

Заседание жюри состоится в январе 1977 года.

Работы, присланные на конкурс, не возвращаются.

В ПОМОЩЬ  
НАЧИНАЮЩИМ

## ЭКСПОЗИЦИЯ ПРИ ДНЕВНОЙ СЪЕМКЕ

В редакцию поступает много писем от начинающих фотолюбителей с просьбой помочь разобраться в условиях, от которых зависит экспозиция, и облегчить техническую задачу ее расчета. Ниже публикуется статья Д. Бунимовича, автора ряда книг для начинающих фотолюбителей.

В получении технически удовлетворительных снимков важнейшую роль играет правильная экспозиция, то есть количество освещения, действующее на светочувствительный слой пленки во время съемки. Экспозиция выражается произведением освещенности этого слоя на время его освещения.

Освещенность светочувствительного слоя зависит от яркости объекта съемки и величины отверстия диафрагмы, а время освещения — это не что иное, как выдержка. Таким образом, расчет экспозиции практически заключается в оптимальном сочетании диафрагмы с выдержкой. В каждом случае съемки таких сочетаний может быть несколько. Так, если при диафрагме 8 требуется выдержка  $1/30$  с, то такая же экспозиция получится при диафрагме 5,6 и выдержке  $1/60$  с или при диафрагме 11 и выдержке  $1/15$  с и т. д.

Какое же из сочетаний является лучшим? Этот вопрос решается в зависимости от характера объекта съемки. В одних случаях, например, при съемке движущихся объектов (спортивных моментов, идущего транспорта, играющих детей, животных и т. п.) в первую очередь руководствуются выдержкой и соответственно ей определяют диафрагму. При этом учитывают скорость движения объекта и расстояние, с которого ведется съемка.

Чем быстрее движется объект и чем он ближе к фотоаппарату, тем короче должна быть выдержка. Вообще же при съемке движущихся объектов выдержка всегда должна быть короткой, порядка сотых, а иногда и тысячных долей секунды и уж во всяком случае не больше чем  $1/30$  с. Несоблюдение этого правила ведет к смазанности или сдвоенности контуров изображения объекта на негативе, то есть к ошибкам, которые исправить невозможно. В некоторых случаях при съемке неподвижных объектов, имеющих большую глубину, сначала устанавливают диафрагму, а затем подбирают к ней выдержку. Величину диафрагмы определяют в зависимости от требуемой глубины резкости или с целью уменьшения количества света, проходящего через объектив, чтобы избежать перегородки. Для выбора нужной диафрагмы пользуются шкалой глубины резкости, имеющейся на объективах всех современных фотоаппаратов.

На практике всегда стремятся выбрать такое сочетание диафрагмы и выдержки, при котором последняя не превышает  $1/30$  с, так как в этом случае фотографировать можно с рук (без штатива), что облегчает съемку и повышает ее оперативность. Если же такое сочетание найти не удается, то предпочтение отдают тому, что в данном случае является более важным — глубина резкости или короткая выдержка.

Обычно вначале устанавливают диафрагму. Тогда расчет экспозиции сводится к определению выдержки, и последняя определяется в зависимости от светочувствительности пленки, яркости или освещенности объекта съемки и величины отверстия выбранной диафрагмы.

Светочувствительность пленки нам всегда известна. Так что, заменяя одну пленку другой, иной чувствительности,

учесть этот фактор при расчете экспозиции нетрудно. Будут меняться только выдержки и значения диафрагм. Изменение диафрагмы на одно деление шкалы приводит к изменению экспозиции вдвое. Таким образом, и этот фактор легко учесть.

Значительно труднее учесть третий фактор — яркость или освещенность объекта съемки. При съемке днем освещенность, а следовательно, и экспозиция зависят от многих факторов.

Определить их на глаз с точностью, необходимой для расчета экспозиции, очень трудно. Для этого необходим большой опыт. Поэтому при расчете экспозиции и пользуются экспонометрами или в крайнем случае таблицами выдержек. Приводим одну из них, составленную на основании опытных данных (табл. 1).

Для расчета выдержки по этой таблице надо в каждом из пяти ее разделов, обозначенных римскими цифрами, найти графу, соответствующую условиям съемки, и запомнить условное число (белые цифры на черном фоне). Найденные условные числа сложить, а числа со знаком «—» (минус) вычесть. Полученный результат найти в графе «Сумма». Под этим результатом обозначена искомая выдержка. Таблица рассчитана для средних географических широт ( $45-60^{\circ}$  северной широты). При съемке на юге вы-

Таблица 1

I СЮЖЕТ СЪЕМКИ		II ВРЕМЯ СЪЕМКИ												
ОБЛАКА	0	ЧАСЫ	12	11	10	9	8	7	6					
MОРЕ, СНЕГ	БЕЗ ПЕРЕДН. ПЛАНА	1	ИЮНЬ, ИЮЛЬ	0	0	1	1	2	5	7				
	С ПЕРЕДН. ПЛАНОМ	2	МАЙ, АВГУСТ	0	1	1	2	3	6	8				
ВИДЫ	БЕЗ ПЕРЕДН. ПЛАНА	4	АПРЕЛЬ, СЕНТЯБРЬ	1	1	2	3	5	8	9				
	СО СВЕТЛЫМ ПЕРЕДНИМ ПЛАНОМ	6	МАРТ, ОКТЯБРЬ	1	2	3	5	7	8	-				
	С ТЕМНЫМ ПЕРЕДНИМ ПЛАНОМ	8	ФЕВРАЛЬ, НОЯБРЬ	3	4	5	7	8	-	-				
ПЛОЩАДИ, СТАДИОНЫ	5	ЯНВАРЬ, ДЕКАБРЬ	4	5	7	8	-	-	-	-				
УЛИЦЫ	ШИРОКИЕ	6	ЧАСЫ	12	13	14	15	16	17	18				
	УЗКИЕ	8												
АРХИТЕКТУРА	СВЕТЛАЯ	4	III ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТЬ ПЛЕНОК В ЕДИН. ГОСТ	32	65	130	250							
	ТЕМНАЯ	8		0	-1	-2	-4							
ПОРТРЕТЫ ГРУППЫ	НА ОТКРЫТОМ ВОЗДУХЕ	7	IV ПОГОДА											
	В ТЕНИ	10	БЕЗ ОБЛ.	ЛЕГК. ОБЛ.	СЕР. ОБЛ.	ПАСМУРНО								
	В ГУСТОМ ЛЕСУ	12	1	2	3	4								
В КОМНАТЕ	У ОКНА	10	V ДИАФРАГМА	2	28	4	56	8	11	16	22			
	1 М ОТ ОКНА	14		0	1	2	4	6	8	10	12			
	2 М ОТ ОКНА	17												
ВНУТРИ ЗДАНИЙ	СВЕТЛЫХ	24												
	ТЕМНЫХ	30												
	СУММА	9	СУММА	9	11	14	16	18	20	22	24	27	29	
	ВЫДЕРЖКА	$1/1000$		$1/500$	$1/250$	$1/125$	$1/60$	$1/30$	$1/15$	$1/8$	$1/4$	$1/2$		
	СУММА	31		32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42
	ВЫДЕРЖКА	1		2	4	6	8	12	15	25	30	50	60	90

Таблица 2

Освещение	Диафрагма при пленке				Выдержка, с
	«Фото-32»	«Фото-65»	«Фото-130»	«Фото-250»	
Яркое солнце	8	11	16	22	$1/250$
Солнце в дымке	8	11	16	22	$1/125$
Пасмурно	4	5,6	8	11	$1/125$
Очень пасмурно	4	5,6	8	11	$1/60$
В тени на открытом месте	4	5,6	8	11	$1/30$

держку, найденную по таблице, надо сократить вдвое, а при съемке в северных широтах — удвоить.

Предприятия, выпускающие пленку типа «Фото», дают следующие рекомендации по ее экспонированию: при съемке на натуре в дневное время летом (для средних широт) пользоваться следующими выдержками и диафрагмами в зависимости от освещения и типа пленки (табл. 2).

При съемке светлых объектов (морской берег, озеро, светлые здания) диафрагму надо уменьшить на одно деление шкалы; при съемке темных объектов — увеличить на одно деление.

Примитивные таблицы, если и не дают точных показаний, то во всяком случае избавляют фотолюбителя от грубых, непоправимых ошибок и вполне заслуживают того, чтобы постоянно иметь их при себе и всегда пользоваться ими. Наиболее совершенны и точны фотоэлектрические экспонометры, выпускаемые у нас в довольно широком ассортименте.

Обычный способ определения экспозиции с помощью фотоэлектрического экспонометра состоит в следующем. На калькуляторе экспонометра устанавливают число, соответствующее светочувствительности применяемой пленки, и направляют прибор на снимаемый объект. Стрелка прибора при этом отклоняется. Тогда к ней подводят указатель калькулятора или другую, следящую стрелку. После этого остается лишь выбрать на шкалах калькулятора оптимальное сочетание диафрагмы и выдержки.

Однако нельзя сказать, что этот способ является наилучшим. Экспонометр учитывает общую, усредненную (суммарную) яркость объекта, но не учитывает разницы в яркостях отдельных его частей, что может привести к плохой проработке отдельных участков негатива. Так, при съемке того или иного объекта имеют значение яркость фона и место, занимаемое им в кадре. Чем большее место в кадре занимает фон, тем больше его яркость отражается на показаниях экспонометра. Светлый фон приведет к более короткой выдержке, темный — завысит ее. В таких случаях следует замерять яркость только самого объекта или главной сюжетной его части, приблизив экспонометр к объекту.

Эту закономерность следует учитывать и при съемке пейзажа, когда небо занимает в кадре значительное место. В этом случае экспонометр покажет заниженную экспозицию из-за большой яркости неба. Рекомендуется, если это возможно, раздельно замерить экспонометром яркость наиболее светлых и наиболее темных частей объекта и, определив выдержки для того и другого, взять среднюю. Такая экспозиция всегда точнее суммарной.

Значительно сложнее определить выдержку, когда контраст объекта очень велик, например при съемке против света или зимой на снегу. Вернее говоря, правильной выдержки здесь вообще не существует, так как выдержка, рассчитанная для темных частей объекта, будет слишком большой для светлых частей, и эти части получатся передержанными, а выдержка для ярких частей будет явно недостаточна для темных, и эти части получатся недодержанными. Не поможет и средняя выдержка, так как и в этом случае темные части объекта будут недодержанными, а светлые — передержанными. Снимки в таких случаях получаются силуэтными.

Из этого вовсе не следует, что при таких условиях освещения фотографировать вообще нельзя. Все зависит от творческого замысла и опытности фотолюбителя.

Д. БУНИМОВИЧ

## ЭСТЕТИКА ФОРМАЛИЗМА И ЗАПАДНОЕ ФОТОИСКУССТВО

Окончание. Начало см. на стр. 28

для того, чтобы обезличить вещь, придать ей некий «надчеловеческий» смысл. Использование фотографии, эксплуатация ее документальной специфики направлены при этом к достижению вполне определенной цели, к «отрицанию искусства живописи» в его классическом понимании.

Если вначале, в эпоху «классического» формализма, фотография интерпретировалась идеологами модернизма как исток абстрактной нефигуративной живописи, то в наши дни она рассматривается как «средство для отталкивания от всего прежнего искусства, даже абстрактного» \*.

Наиболее ярко это проявляется в гиперреализме — течении, которое претендует на то, чтобы встать выше «ограниченности» и традиционной живописи, и традиционного фотоискусства.

«Художественное» значение новаций гиперреалистов было ярко продемонстрировано в 1971 году на Всемирной выставке молодых художников-авангардистов в Париже. Шокирующее впечатление оставляют создания швейцарца Маркуса Ретца. Они представляют собой громадные изображения ( $2 \times 3$  м), воспроизведенные на матерчатых простынях. На одном из них с фотографической точностью воспроизведены кухонная плита, на других с той же «документальнойностью» — окно, занавешенное шторой, кровать, ателье — пустое чердачное помещение, измятый лист бумаги на деревянном полу.

В этих пугающих своей огромностью и бессмысленностью изображениях полностью отсутствует какое бы то ни было образно-художественное решение.

В «произведениях» других гиперреалистов подобная операция продолжается уже не с вещами, а с человеком. Человек утрачивает в них даже пол. Характерны в этом отношении работы двух молодых швейцарцев Урса Люти и Бени фон Мооса.

Большинство работ Люти — автопортреты. На некоторых из них он предстает в облике... женщины. И даже не обыкновенной женщины, а в образе дамы, символизирующей самою женственность, — в образе Манон Леско.

Совершенно невозможно разобраться «кто есть кто» и в сочинении Мооса «Песня ночной земли» — огромная ( $2,5 \times 8$  м) фотография мужеподобной фигуры в юбке и женских украшениях, обращенная к зрителю спиной.

Широкое использование гиперреалистами фотографии привело к оживлению элементов декаданса, манерности. Но становится все более очевидным, что такие явления в художественной культуре Запада связаны с решением не столько художественных, сколько идеологических задач. Справедливо заметил в своей статье о течении гиперреализма В. М. Полевой: «...документализм и политизация искусства связаны между собой».

Возникший в этих условиях гиперреализм ...принадлежит к истории идеологической пропагандистской деятельности в большей мере, чем к истории изобразительного искусства. К тому же средства и возможности гиперреализма в немалой мере обращены против традиционной специфики живописи, в том числе даже и модернистской\*\*. Поэтому, рассматривая лишь художественные проблемы, в достаточной мере оценить ту роль, которую играет использование фотографии в таких направлениях современного искусства Запада, как гиперреализм, невозможно.

«Главным критерием оценки общественной значимости любого произведения, разумеется, была и остается его идеальная направленность», — говорилось в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии. Поэтому рассматриваемые нами художественные проблемы необходимо проанализировать под углом зрения современной идеологической борьбы и с точки зрения того места, которое занимает в ней фотография.

Г. ПОНДОПУЛО,  
кандидат философских наук

\* Сб. «Документальное и художественное в современном искусстве». М., «Мысль», 1975, стр. 245.

\*\* Там же, стр. 265.

ЧИТАТЕЛЬ —  
РЕДАКЦИЯ —  
ЧИТАТЕЛЬ

Живу в Одессе и работаю матросом на судах заграничного плавания. Фотография привлекает меня давно. Я являюсь членом фотоклуба «Муссон». Мои снимки неоднократно публиковались в местной прессе. Если все будет удачно, думаю серьезно заняться фотожурналистикой. Поставить в редакцию свои фотографии собирался уже не раз, но все откладывал, надеясь сделать что-то более интересное. Ваша оценка поможет мне в дальнейшем.

С. АЛЕКЯН,  
Одесса

Ред.: Мы публикуем снимок нашего читателя из серии «Люди труда» и с удовлетворением отмечаем, что серьезный подход к творчеству, а также строгий авторский отбор снимков помогли С. Александрову добиться успеха. С проблемой отбора снимков сталкивается каждый фотолюбитель, но далеко не каждый, и это показывает наша редакционная почта, достаточно требовательна к своим работам. Знакомство со снимками коллег по увлечению, посещение выставок, изучение изданий, посвященных творчеству известных мастеров фотографии, помогает вырабатывать правильные критерии оценки.

В вашем журнале, подписчиком которого являюсь, я нахожу много полезного, но хотелось бы еще ознакомиться с каким-либо пособием по фотографии. Подскажите, пожалуйста, какие новые книги по фотографии будут выпущены издательством «Искусство».

В. ДЕЕВ,  
Саранск

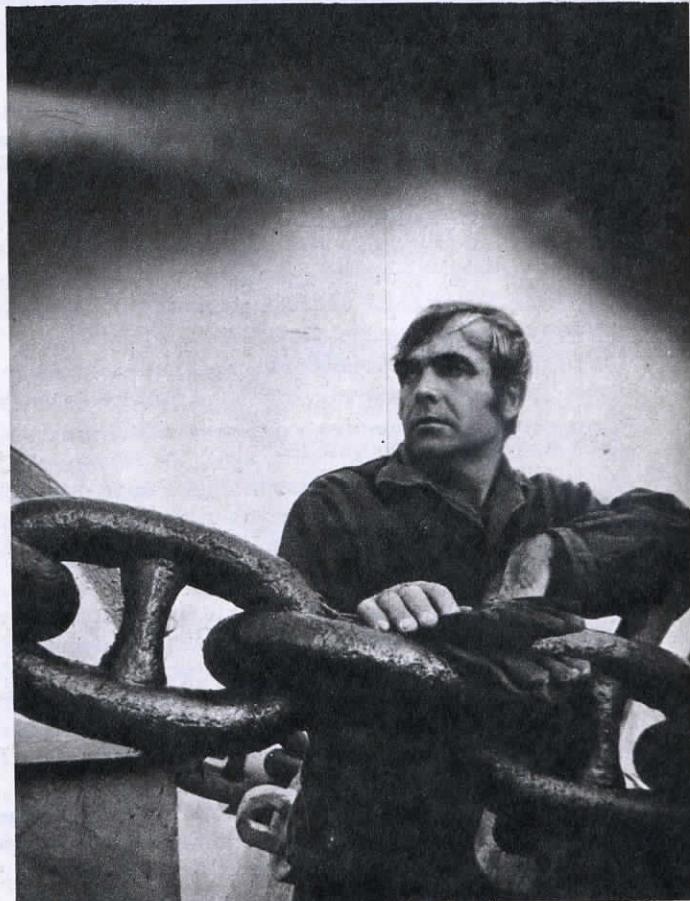
Ред.: Издательством «Искусство» подготовлены к выпуску следующие книги: А. С. Кошелев «Справочник фотокиноаппаратуры», Г. И. Терегулов «Химия для фотографа», а также «Справочник фотолюбителя» коллектива авторов. Все книги выйдут в свет до конца этого года. Думаем, что эта информация поможет нашим читателям в приобретении новых изданий.



В феврале в магазины нашего города поступил сульфит натрия кристаллический производства Ступинского химического завода. В купленной мной партии в каждом пакете вместо 250 г содержалось 170—190 г вещества. Этот факт был установлен только сейчас, когда понадобилось небольшое количество сульфита и содержимое пакета было взвешено на точных фармацевтических весах. В оставшихся пакетах также был существенный недовес. Значит, теперь нужно относиться с недоверием ко всем фасованным химикалиям или только к ступинским?

Э. ВЕЛИКОВ,  
Ухта

Ред.: Главный инженер Ступинского химического завода В. Целуйко сообщил, что сульфит натрия кристаллический не выпускается заводом с января 1974 года. Следовательно, гарантийный срок хранения (два года) сульфита натрия, приобретенного Э. Беликовым, истек. В сухой атмосфере сульфит натрия теряет кристаллизационную воду и переходит в безводную форму, но не окисляется. Потеря нескольких молекул воды и объясняется то, что сульфит натрия теряет в весе.



В. БАШКИН  
(Москва)  
Балтийские чайки  
Из редакционной почты

С. АЛЕКЯН  
Боцман

## КОРОТКО О РАЗНОМ

### ЮБИЛЕЙ ПИОНЕРСКОЙ СТУДИИ

Сорок лет назад в тихом московском переулке Стопани был открыт Московский городской Дом пионеров. Одной из первых в нем начала работать фотостудия. Спустя год был организован и кружок кинолюбителей. Сюжетов для съемки у юных фотографов и кинооператоров было более чем достаточно. Это и встречи с первыми Героями Советского Союза, с челюскинцами и папанинцами, с испанскими детьми. Главное, чему учили студийцев с первого дня, — быть всегда в гуще жизни. Свой опыт юным фотографам передавали ведущие советские фотомастера. Я. Халип, П. Оцуп, М. Редькин, М. Напельбаум, А. Штеренберг и другие всегда охотно приходили к ребятам, давали практические советы.

Война прервала работу...

Потом в Доме пионеров жизнь снова забила ключом. Юные фотолюбители регулярно выпускали фотогазету, устраивали ежегодные отчетные выставки. И опять, как в прежние годы, пионерам помогали ведущие фотомастера. Тесная дружба связывала их с коллективом Фотохроники ТАСС. В то время в Фотохронике работали фотокорреспонденты С. Иванов-Аллилуев, Н. Гравновский, Э. Евзерихин, А. Стужин, А. Батанов, бывшие студийцы Дома пионеров В. Кунов и В. Соболев. На протяжении многих лет постоянно встречались с юными фотолюбителями С. Фридлянд и Д. Бальтерманц. Многое сделало для ребят доктор технических наук, профессор ВГИКа Е. Иофис.

В 1962 году открылся Дворец пионеров и школьников на Ленинских горах. Ребята получили в свое распоряжение более 350 квадратных метров площади — хорошо оборудованные лаборатории, класс для занятий теорией и самый настоящий — высотой в два этажа — кинопавильон. В фотокиносекторе занимается теперь до 350 ребят. Это начинающие фотолюбители, юные фотокорреспонденты, кинооператоры, актеры и режиссеры.

Систематически, раз в два года, проводятся здесь общемосковские отчетные выставки юных фотолюбителей. Снимки кружковцев печата-

## КОРОТКО О РАЗНОМ

тает газета «Пионерская правда», их работы публикуются в «Правде», «Комсомольской правде», в «Московском комсомольце», в «Вечерней Москве». Кружковцы — участники и лауреаты международных детских фотоконкурсов «Зоркий» — дружба — 50». Многие из них избрали фотографию своей профессией. Виктор Ахломов работает теперь в «Неделе», Сергей Болдин — в «Учительской газете», Виктор Ершов — в журнале «Советский Союз», Александр Лыскин — в АПН, Игорь Гаврилов — в «Огоньке», Евгений Шматиков — на телевидении, Михаил Каменев — на киностудии «Мосфильм», Николай Филиппов — в газете «Советская культура». Разумеется, не все, кто занимается в фото- и кинокружках, становятся профессиональными журналистами, но любовь к фотографии они сохраняют на всю жизнь. Многим она помогает в их трудовой деятельности.

К 40-летию фотокиностудии в стенах Дворца пионеров и школьников развернута новая экспозиция. Здесь можно увидеть работы студийцев первых лет, теперь уже фотомастеров, выпускников студии среднего поколения и юных фотолюбителей, пришедших сюда год-два назад.

И. ГОЛЬДБЕРГ,  
руководитель  
фотокиносектора



### ВНИМАНИЮ ПРИЗЕРОВ КОНКУРСА

#### «ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ФОТОИСКУССТВО!»

Редакция напоминает, что премии по конкурсам «За социалистическое фотоискусство» до сих пор не получили М. Маркашивили, М. Маркаускас, А. Климов (Фрунзе), В. Лагин (Москва), О. Пороховников (Ленинград), Н. Сидоренко. Просим этих товарищей и тех, кто имеет доверенности на получение премий, до 31 декабря 1976 года получить их в редакции «Советского фото». Телефон для справок: 231-04-97.

## КОРОТКО О РАЗНОМ

### НАША ФОТОПАНОРAMA

**АЛМА-АТА.** В фойе кинотеатра «Алатау» экспонировалась выставка снимков австралийских фотолюбителей. Организатор экспозиции — фотоклуб «Медео».

**ВЛАДИВОСТОК.** В Приморском крае закончился второй тур первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества тружеников. Лучшие работы фотолюбителей вошли в краевую выставку «Славлю родное Приморье». 300 снимков 100 авторов рассказали о рабочих буднях тружеников Приморья, о красоте родного края. Многие фотографии были отмечены дипломами и медалями жюри.

**КРАСНОЯРСК.** В целях широкой пропаганды подвигов героев-красноярцев в Великой Отечественной войне объединение фотохудожественных работ приступило к выпуску выставки «Герои Советского Союза — красноярцы». Эта своеобразная фотолетопись будет состоять из отдельных листов, на которых помещены портреты героев и краткие описания их подвигов.

**ЛИПЕЦК.** «Липчане в десятой пятилетке» — так называлась выставка, организованная областной организацией Союза журналистов СССР в кинотеатре «Космос». Экспонировалось более 80 работ фотожурналистов области, рассказавших о делегатах XXV съезда КПСС, передовиках производства.

**МОСКВА.** «Чехословакия в художественной фотографии». Открытие выставки под таким названием состоялось в Доме дружбы с народами зарубежных стран. Okolo 60 работ известного чехословацкого фотомастера Богумила Страки рассказали о жизни братского чехословацкого народа. Экспозиция была приурочена к 31-й годовщине освобождения Чехословакии от немецко-фашистских захватчиков.

**МУРМАНСК.** Мурманское книжное издательство выпустило в свет фотоальбом «Краснознаменный Северный». Автор снимков — фотолюбитель, офицер В. Теселкин. Фотоальбом повествует о сегодняшнем дне североморцев.

## КОРОТКО О РАЗНОМ

**НОВОСИБИРСК.** Во Дворце культуры имени Чкалова проведена первая отчетная выставка Новосибирского областного фотоклуба «Факел». Было представлено 66 работ 20 авторов.

**ПЕТРОПАВЛОВСК - КАМЧАТСКИЙ.** Во Дворце рыбаков «получили прописку» 150 работ, которые отобраны из фотографий, присланных на областной смотр.

**РИГА.** Международному дню защиты детей посвятила свою выставку член Рижского фотоклуба Я. Крастинь. Более 30 фотографий экспонировалось в Доме знаний.

**СИМФЕРОПОЛЬ.** Областной Дом народного творчества организовал первую выставку областного фотоклуба «Крым». Было представлено 300 работ фотомастеров Ялты, Евпатории, Феодосии и других городов.

**ТАЛЛИНН.** В башне «Кик-ин-де-Кек» прошла персональная выставка члена фотогруппы «Стодом» П. Тооминга. В экспозицию были включены пейзажные, портретные и другие работы мастера.

**УЛЬЯНОВСК.** На традиционной областной выставке «Родина Ильича сегодня» во Дворце культуры профсоюзов было представлено 320 работ 62 авторов. Выставка впервые проводилась в рамках Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества тружеников.

**УСТЬ-КУТ (Иркутская обл).** Недавно организованный фотоклуб «Западный БАМ» провел первую выставку, в которой приняли участие строители западного участка Байкало-Амурской магистрали. Фотографии рассказали о напряженных трудовых буднях БАМа.

**ХЕРСОН.** В Центральном выставочном зале областной организации Украинского общества охраны памятников истории и культуры демонстрировалось 90 работ 14 фотомастеров — членов старейшего французского фотоклуба «Орлеана».

**ЧЕЛЯБИНСК.** В кинотеатре «Урал» экспонировалась выставка работ членов местного фотоклуба. Снимки рассказали о людях Урала, о природе края.

## «ГАЗЕТА В БОЮ»

Минский фотокорреспондент Василий Аркашев с первого дня Великой Отечественной войны собирал снимки, рассказывающие о работе журналистов в фронтовых условиях, сохранял образцы фронтовых газет, боевых листков.

В мае нынешнего года, в День печати, он продемонстрировал землякам свою выставку «Газета в бою».

200 работ рассказали о том, как в годы Великой Отечественной войны газета вдохновляла бойцов на ратный подвиг. Снимки «Со свежими газетами на передовую», «В перерыве между боями», «Корреспондент читает газету крестьянам освобожденного села», «Корреспондент беседует с разведчиками» и другие зримо воскрепшают работу журналистов на войне.

Это, в частности, отметили в своих выступлениях присутствовавшие на открытии выставки представители республиканского Союза журналистов В. Маяков, М. Ананьев и представитель политуправления Белорусского военного округа А. Харабин, высоко оценившие документальное и публицистическое значение экспонатов.

## «ФОТОКИНО-ТЕХНИКА-76»

В Новосибирске проведена очередная выставка-продажа изделий отечественной фотопромышленности «Фотокинотехника-76». Жители города ознакомились с выпускаемыми аппаратами и фотопринадлежностями, а также с моделями, выпуск которых ожидается в ближайшем будущем.

На выставке была организована консультационная служба. У стендов с образцами дежурили представители заводов-изготовителей, а в выставочном зале — консультанты по общим вопросам фотографии.

В дни фото- и кинолюбителя прочищены лекции о тенденциях развития фотопромышленности, проведены конкурсы на лучшие кинофильмы, фотографии, диапозитивы. Победителям вручены награды. Первый приз — фотоаппарат «Зенит-Е» — получил председатель Новосибирского фотоклуба А. Лашков за лучшие фотографии: серию «Мальчишки» и «Реверанс».

В книге отзывов посетители выставки оставили благодарности в адрес основного устроителя выставки — торгово-рекламной фирмы «Рассвет» и высказали пожелание, чтобы подобные выставки устраивались чаще.

## СОВЕТСКОЕ ФОТО



### НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. Оля.  
Фото Сергея Васильева  
(Челябинск)  
4-я стр. Домик у леса.  
Фото Андрея Лашкова  
(Новосибирск)

Главный  
редактор  
БУГАЕВА М. И.

Редколлегия:  
АГОКАС Н. Н.  
БУДЯК А. С.  
ГРОМОВ М. П.  
ДЫКО Л. П.  
КИРИЛЛОВ Н. И.  
КОВАЛЕНКО Г. Я.  
МАКУХИНА Л. Ф.  
ПЕСКОВ В. М.  
РЯБЧИКОВ Е. И.  
СЕЛЕЗНЕВ И. Н.  
СУСЛОВА О. В.  
(заместитель  
главного редактора)  
ЧУДАКОВ Г. М.  
(ответственный  
секретарь)

Художник  
ЦЕЛОВАЛЬНИКОВА Т. И.

Художественный  
редактор  
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

Адресс  
редакции:

101878, Москва, Центр,  
М. Лубянка, 14

Телефоны:

зав. редакцией  
221-04-97

секретариат  
294-53-44

отдел  
фотожурналистики  
228-69-48

отдел  
искусства  
фотографии  
228-99-11

отдел техники  
228-66-38

отдел писем  
221-43-67

## В НОМЕРЕ:

- |  |   |
|--|---|
| <p><b>МАРШРУТЫ<br/>ДЕСЯТОЙ<br/>ПЯТИЛЕТКИ</b></p> <p><b>ПРЕДСТАВЛЯЕМ<br/>АВТОРОВ</b></p> <p><b>НА ОБЛОЖКЕ:</b></p> <p><b>1-я стр. Оля.<br/>Фото Сергея Васильева<br/>(Челябинск)<br/>4-я стр. Домик у леса.<br/>Фото Андрея Лашкова<br/>(Новосибирск)</b></p> <p><b>Главный<br/>редактор<br/>БУГАЕВА М. И.</b></p> <p><b>Редколлегия:</b></p> <p><b>АГОКАС Н. Н.<br/>БУДЯК А. С.<br/>ГРОМОВ М. П.<br/>ДЫКО Л. П.<br/>КИРИЛЛОВ Н. И.<br/>КОВАЛЕНКО Г. Я.<br/>МАКУХИНА Л. Ф.<br/>ПЕСКОВ В. М.<br/>РЯБЧИКОВ Е. И.<br/>СЕЛЕЗНЕВ И. Н.<br/>СУСЛОВА О. В.<br/>(заместитель<br/>главного редактора)<br/>ЧУДАКОВ Г. М.<br/>(ответственный<br/>секретарь)</b></p> <p><b>Художник<br/>ЦЕЛОВАЛЬНИКОВА Т. И.</b></p> <p><b>Художественный<br/>редактор<br/>БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.</b></p> <p><b>Адресс<br/>редакции:</b></p> <p><b>101878, Москва, Центр,<br/>М. Лубянка, 14</b></p> <p><b>Телефоны:</b></p> <p><b>зав. редакцией<br/>221-04-97</b></p> <p><b>секретариат<br/>294-53-44</b></p> <p><b>отдел<br/>фотожурналистики<br/>228-69-48</b></p> <p><b>отдел<br/>искусства<br/>фотографии<br/>228-99-11</b></p> <p><b>отдел техники<br/>228-66-38</b></p> <p><b>отдел писем<br/>221-43-67</b></p> <p><b>В ПОМОЩЬ<br/>НАЧИНАЮЩИМ</b></p> <p><b>ИЗ ИСТОРИИ<br/>ОТЕЧЕСТВЕННОГО<br/>АППАРАТОСТРОЕНИЯ</b></p> <p><b>ЧИТАТЕЛЬ —<br/>РЕДАКЦИЯ —<br/>ЧИТАТЕЛЬ</b></p> <p><b>КОРОТКО<br/>О РАЗНОМ</b></p> <p><b>РУКОПИСИ И СНИМКИ НЕ ВОЗВРАЩАЮТСЯ</b></p> <p><b>A08625</b><br/>сдано в набор 5/VIII-76 г.<br/>подп. к печ. 13/IX-76 г.<br/>формат 62×92½<br/>печатных листов 7,25<br/>учетно-издат.<br/>листов 10,57<br/>тираж 240 000<br/>зак. 364,<br/>цена 40 коп.</p> | <p><b>1 ОЛИМПИАДА-76</b></p> <p><b>2 Н. ПАРЛАШКЕВИЧ.<br/>ДЕСЯТЬ ДНЕЙ<br/>НА БАМе</b></p> <p><b>6 Э. КУДРЯВЦЕВ.<br/>УМЕНИЕ ВИДЕТЬ<br/>ГЛАВНОЕ</b></p> <p><b>9 «СРЕДНЯЯ АЗИЯ<br/>ВЧЕРА И СЕГОДНЯ»</b></p> <p><b>14 М. ЛЕОНТЬЕВ.<br/>НА ПУТИ<br/>К МАСТЕРСТВУ</b></p> <p><b>20 О. ШАПОШНИКОВА.<br/>ВЯЧЕСЛАВ<br/>ТАРНОВЕЦКИЙ</b></p> <p><b>22 С. КИЛАДЗЕ.<br/>ЗУРАБ<br/>ДАТУАШВИЛИ</b></p> <p><b>24 В. ЮДАКИС.<br/>СИСТЕМА<br/>МОРАЛЬНЫХ<br/>СТИМУЛОВ<br/>И ФОТОГРАФИЯ</b></p> <p><b>25 А. ФОМИН.<br/>ШАГИ<br/>В ЖУРНАЛИСТИКУ</b></p> <p><b>28 Г. ПОНДОПУЛО.<br/>ЭСТЕТИКА<br/>ФОРМАЛИЗМА<br/>И ЗАПАДНОЕ<br/>ФОТОИСКУССТВО</b></p> <p><b>30 АН. ВАРТАНОВ.<br/>СТАНОВЛЕНИЕ<br/>РЕПОРТАЖА</b></p> <p><b>34 В. РЕЗНИЧЕНКО.<br/>НА СЕВЕРЕ<br/>ПОРТУГАЛИИ</b></p> <p><b>36 Л. ШЕРСТЕННИКОВ.<br/>КАК ОЦЕНİТЬ<br/>СНИМОК?</b></p> <p><b>38 ОБРАЗНОСТЬ<br/>ИЗОБРАЖЕНИЯ</b></p> <p><b>40 В. ПЕТРОВ.<br/>МОМЕНТАЛЬНЫЙ<br/>ГОЛОГРАФИЧЕСКИЙ<br/>ПОРТРЕТ</b></p> <p><b>41 А. МИРОШНИК,<br/>Ю. ФОМИН.<br/>КАЛЬКУЛЯТОР<br/>ВЫДЕРЖЕК<br/>ДЛЯ ПЕЧАТИ</b></p> <p><b>41 А. ШЕКЛЕИН.<br/>ЗЕРКАЛЬНАЯ<br/>КАМЕРА<br/>И УНИВЕРСАЛЬНЫЙ<br/>ВИДОИСКАТЕЛЬ</b></p> <p><b>42 А. СЫРОВ.<br/>АППАРАТЫ<br/>ДЛЯ СЪЕМКИ<br/>НА НЕГАТИВНОЙ<br/>БУМАГЕ</b></p> <p><b>43 «ОРВО» — «СВЕМА» —<br/>«ТАСМА»-76</b></p> <p><b>44 Д. БУНИМОВИЧ.<br/>ЭКСПОЗИЦИЯ<br/>ПРИ ДНЕВНОЙ<br/>СЪЕМКЕ</b></p> <p><b>46</b></p> <p><b>47</b></p> <p><b>Ордена Трудового<br/>Красного Знамени<br/>Московская типография № 2<br/>Союзполиграфпрома при<br/>Государственном комитете<br/>Совета Министров СССР<br/>по делам издательств,<br/>полиграфии и книжной<br/>торговли<br/>Москва проспект Мира, 105</b></p> |
|--|---|

# КИЕВ-15

## ЗЕРКАЛЬНЫЙ ФОТОАППАРАТ ВЫСОКОГО КЛАССА

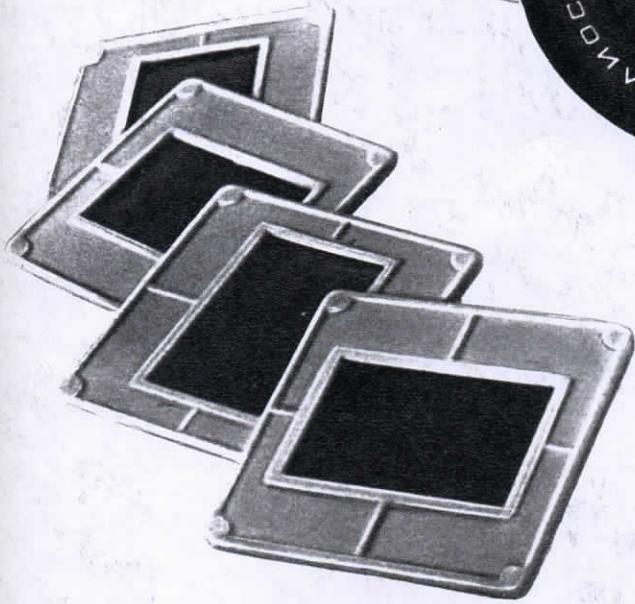
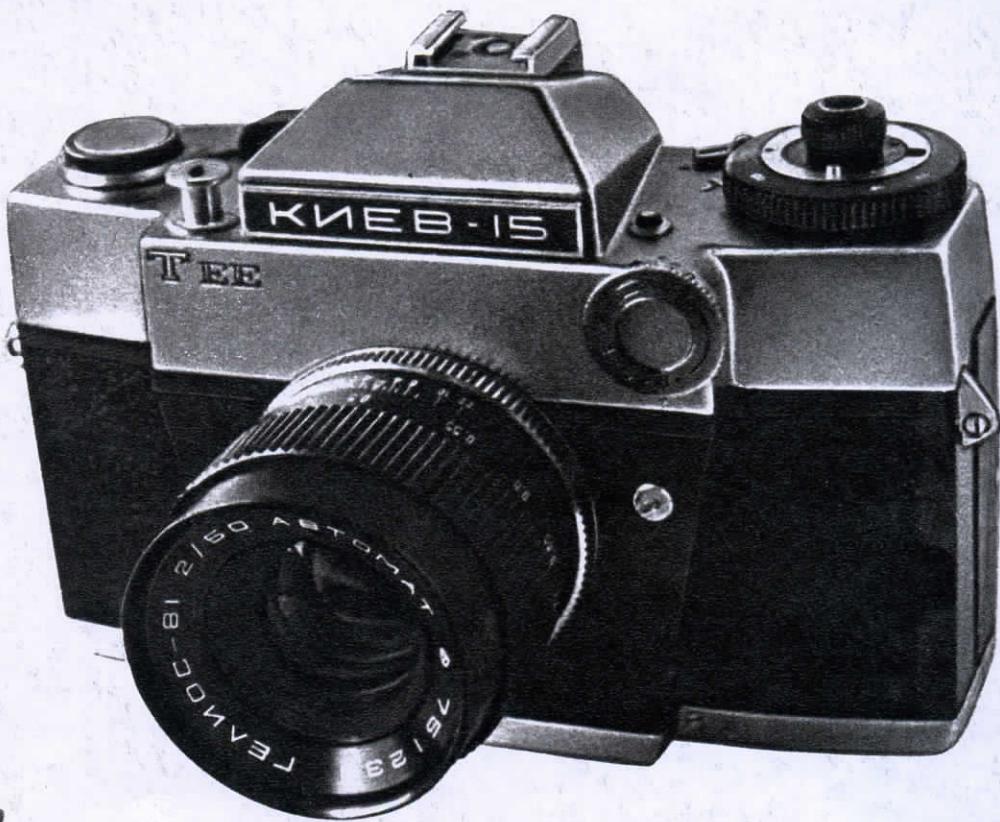
«Киев-15» малоформатный фотоаппарат с автоматической установкой экспозиции системы ТЕЕ.

Фотоаппарат предназначен для любительских и профессиональных съемок.

Светоприемник экспонометрического устройства расположен за объективом. Это гарантирует точное определение экспозиции, что особенно важно при съемке на цветные обращаемые пленки.

Затвор веерного типа с металлическими лепестками. Взвод затвора рычажный, блокированный с механизмом перемотки пленки и счетчиком кадров.

Видоискатель зеркальный, постоянного визирования. Наводка на резкость производится по микрорастру и матовому стеклу.



Конструкция фотоаппарата рассчитана на применение сменных объективов: «Юпитер-11 автомат» 4/135, «Юпитер-9 автомат» 2/85, «Мир-1 автомат» 2,8/37, а также объективов от «Зенита» с резьбой М39×1.

Индекс 70669

