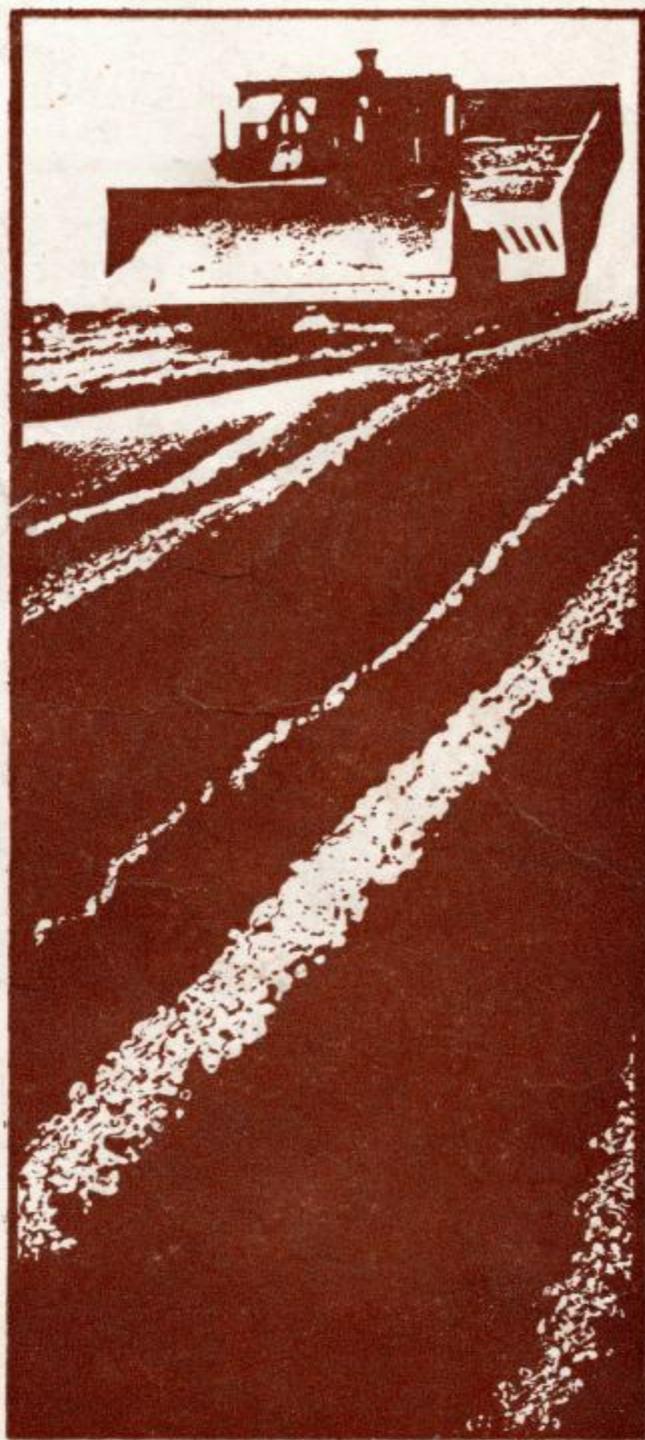




С. А. МОРОЗОВ

ФОТОГРАФИЯ КАК ИСКУССТВО



Народный университет

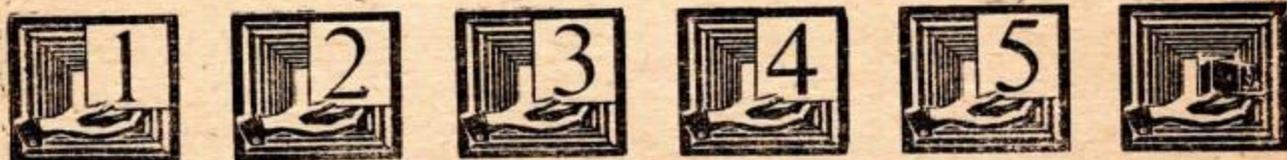
С. А. МОРОЗОВ

ФОТОГРАФИЯ КАК ИСКУССТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ЗНАНИЕ»

Москва
1970

СОДЕРЖАНИЕ



Введение

4

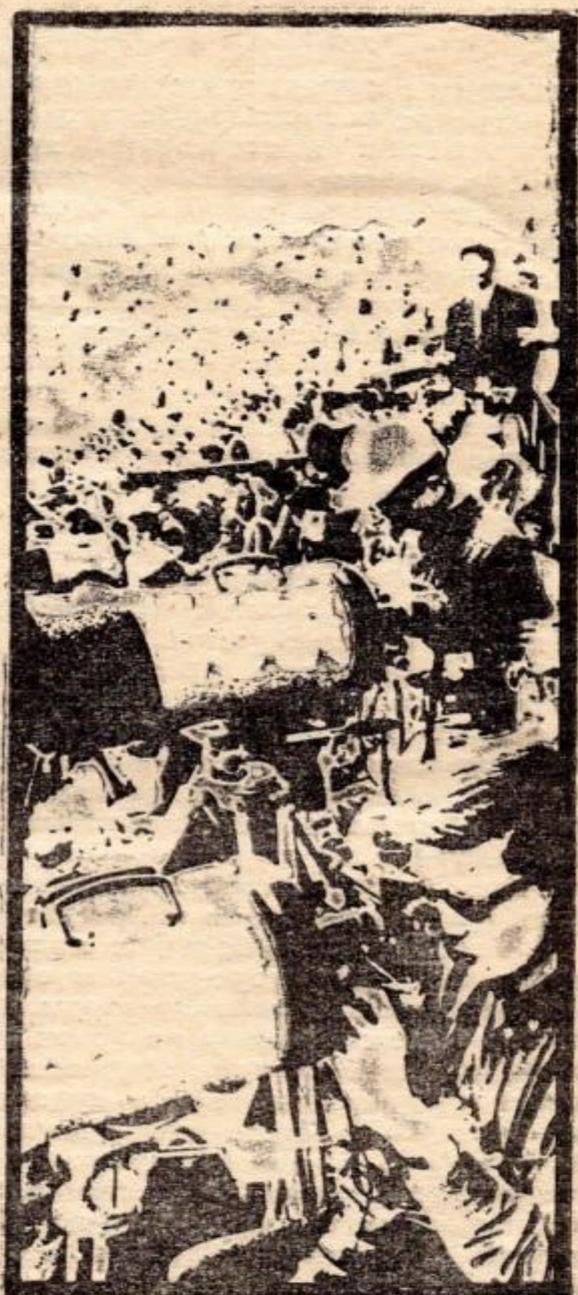
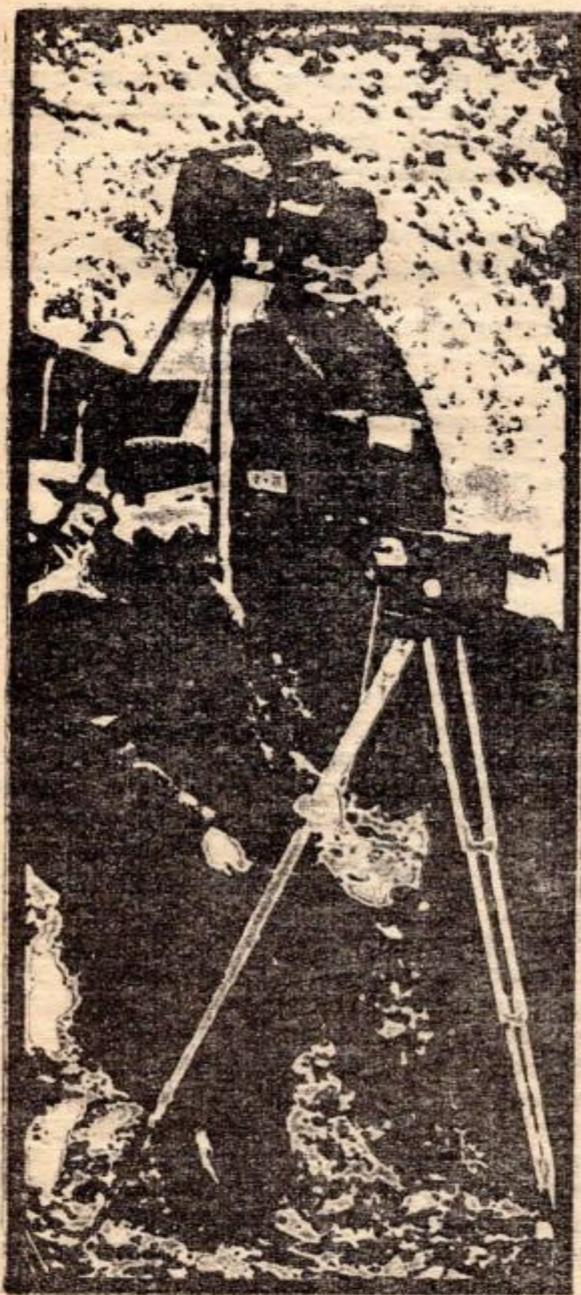
Художественная фотография ранней поры	5
Годы дагеротипии	5
Первые портретисты	7
По пути живописи	11
На пороге нашего века	16
Фотография обретает самостоятельность	22
Заявляет о себе репортаж	22
Новая техника — новые возможности	32
Современное фотоискусство	38
Развитие советской фотографии	38
Жанровая фотография в наши дни	46
Творчество в фоторепортаже	50
Рядом с изобразительными искусствами	55
Фотографирование в цвете	59
Фотосерия. Очерк. Фотоповествование	61
Литература	64

8-1-2
189-70

Сергей Александрович МОРОЗОВ
ФОТОГРАФИЯ КАК ИСКУССТВО

Редактор В. А. Громова
Оформление А. А. Рюмина
Художественный редактор Т. И. Добровольнова
Технический редактор А. С. Кевалевская
Корректор Г. П. Ефименко

А 04817. Сдано в набор 22/IV 1970 г. Подписано к печати 17/VII 1970 г. Формат бумаги 60×90/16. Бумага типографская № 2. Бум. л. 2,0+0,75 вкл. Печ. л. 4,0+1,5 вкл. Уч.-изд. л. 4,10+1,35 вкл. Тираж 60 000 экз. Издательство «Знание». Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4. Заказ 1052. Типография изд-ва «Знание». Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4.
Цена 28 коп.





Введение

Однозначное определение фотографии как искусства в настоящее время дать едва ли возможно. Фотография выполняет много информационных, познавательных и собственно художественных функций. Эти функции трудноразделимы, они тесно связаны в творческом труде фотографов.

Когда авторы снимков стремятся к образному обобщению фотографического изображения, подобно художникам-живописцам и графикам, фотографию правомерно рассматривают как разновидность изобразительных искусств. Даже если ее техника и уступает живописи или графике в возможностях решения художественно-творческих задач.

В формах и жанрах, близких журналистике, репортажу, технике съемки по ходу события, где фотография часто отступает от эстетических норм, принятых в изобразительных искусствах, она приобретает признаки самостоятельного искусства. Эти признаки еще недостаточно определены и изучены, однако фотография, близкая репортажной, занимает в наше время место самой распространенной и высоко ценимой отрасли творческой фотографии.

Фотография находится еще в периоде своего становления: сто тридцать лет — сравнительно небольшой исторический срок для развития нового вида искусства.

В этой брошюре, рассчитанной на широкий круг читателей, интересующихся вопросами современного искусства, кратко изложены сведения из истории художественной фотографии; преемственность некоторых сложившихся ранее традиций сохраняется и теперь, многое из опыта фотографов прошлых десятилетий живет в практике мастеров наших дней. В брошюре дана характеристика различных жанров современной фотографии и ее творческих устремлений; читатель вводится в круг актуальных вопросов, обсуждаемых ныне в среде фотографов-профессионалов, фотожурналистов и фотолюбителей.

В нашей стране большое количество фотоклубов — профсоюзных и молодежных, общегородских и организованных при предприятиях, учебных заведениях, Домах культуры. Надо полагать, что брошюра даст читателям-фотолюбителям материал для обсуждения интересующих их вопросов теории и истории творческой фотографии. В брошюре найдут исходные сведения на тему о художественной и документальной фотографии лекторы и слушатели факультетов искусств народных университетов, — вопрос о месте фотографии среди искусств все чаще затрагивается в курсах лекций по эстетике. Автор надеется, что краткое обобщение некоторых теоретических положений и практического опыта фоторепортажа представит интерес и для фотожурналистов — сотрудников газет и журналов.



Художественная фотография ранней поры

Годы дагеротипии

Открытие фотографии связывается с тремя именами: французов **Жозефа Нисефора Ньепса** (1765—1833), **Луи Жака Манде Дагера** (1787—1851) и англичанина **Вильяма Генри Фокса Талбота** (1800—1871).

Ни один из них не помышлял об открытии нового изобразительного искусства. Ньепс занимался и другими изобретениями, потребность в которых подсказывалась практикой жизни. Закрепление светового изображения, получаемого посредством камеры-обскуры, могло породить новый способ воспроизведения рисунков, подобный литографии. Это и интересовало изобретателя. Одной из первых обнадеживающих удач Ньепса как раз и оказалась полученная им в 1826 году с помощью световых лучей копия гравюры.

Дагер был живописцем, декоратором, создателем знаменитой парижской диорамы: он показывал эффектные световые картины, такие, как «Дремучий лес в разные часы дня», «Извержение Везувия» и т. п. Что же касается замысла Дагера закрепить с помощью химии изображение, получаемое в камере-обскуре, друзья смотрели на эти опыты художника как на фанатическое увлечение, не более того.

Талбот был известным ученым, автором трудов по математике и физике. Его интересовала природа солнечного луча. Он также был далек от мысли изобрести новое искусство.

Слава первооткрывателя фотографии досталась Дагеру. В августе 1839 года изобретенный им совместно с его компаньном Ньепсом способ закрепления светового изображения на серебряной полированной пластинке был обнародован Парижской Академией наук. Ньепса уже не было тогда в живых, и открытие Дагер назвал своим именем: дагеротипия. День 19 августа 1839 года и считается днем рождения фотографии.

Фокс Талбот заявил о своем изобретении почти одновременно с Дагером в Англии, в Королевском обществе. Изображение получалось в камере-обскуре, однако не на металлической пластинке, химическим образом очувствленной к действию световых лучей, а на бумаге, пропитанной светочув-

ствительным раствором. Бумажную пластинку проявляли, затем изображение закрепляли. Это был бумажный негатив. С него печатали позитивное изображение, тоже на бумаге.

В дагеротипии — в отличие от способа Талбота — закрепляли изображение непосредственно на серебряной пластинке. Получалось позитивное изображение. Размножать его было нельзя. Дагеротип выходил в одном экземпляре, изображение на нем было зеркально перевернутым. Но способ Ньепса — Дагера оказался все же более доступным. Он быстро распространился и оттеснил способ Талбота.

Открытие фотографии, или светописи, вызвало бурное обсуждение в среде ученых и художников. Сенсационны были слова французского живописца Поля Делароша, который по просьбе Парижской Академии наук ознакомился с опытами Дагера. Без какого-либо сомнения он заявил после просмотра дагеротипов: «Живопись умерла с этого дня». Новое открытие, по мнению Делароша, послужит художникам «для составления коллекций этюдов» и «окажет великие услуги искусству».

Так при рождении светописи были брошены слова о возможном соперничестве нового изобретения с изобразительными искусствами. Особенно забеспокоились художники-граверы, они были монополистами в технике воспроизведения картин живописцев и памятников искусства. Не вытеснит ли их труд новое изобретение?

Опасения не оправдались. Лишь через несколько десятилетий новые технические возможности фотографии позволили ей занять первенствующее место в технике воспроизведения и размножения иллюстраций. Дагеротипия мало продвинулась и в съемке местностей. Единственный жанр, в котором она приблизилась к изобразительному искусству, был *портрет*.

Первым в России и одним из первых в Европе открыл свой «художественный кабинет» для портретной съемки **Алексей Федорович Греков** в Москве спустя всего лишь десять месяцев после обнародования способа дагеротипии. В Петербурге завоевал доверие публики дагеротипист **Карл Даутендей**, приехавший в Россию из Германии. Дагеротипия во многих странах увлекла некоторых профессионалов-художников. В Петербурге занялся портретной съемкой окончивший Академию художеств молодой живописец **Андрей Деньер** (о нем еще пойдет речь ниже). Оставил живопись и занялся портретной дагеротипией живописец, ученик знаменитого Венецианова, **Лавр Плахов**. Сначала он работал как дагеротипист в Петербурге, потом отправился с камерой-обскурой по городам Украины.

Что представляли собой павильоны первых фотографов? Например, обширное ателье петербургских портретистов братьев **Цвернер** имело застекленную стену и такой же потолок. На возвышениях стояло несколько камер; портреты получались разных размеров — от миниатюрных, которые вправля-

ли в медальоны, до снимков «кабинетного» размера. Павильон был убран узорчатой драпировкой; сменными «фонами» служили также рамы, обтянутые обоями разных рисунков. Позади к креслам непременно приставляли металлические держатели для головы: выдержка при съемке длилась несколько секунд, а в пасмурную погоду до половины минуты — без держателя обойтись было нельзя. Держателями для головы фотографии пользовались и позже, еще лет двадцать спустя.

Вделанные в изящные футляры, лучшие дагеротипные портреты, сохранившиеся до наших дней, и теперь вызывают удивление тонкой передачей полутонов, филигранностью изображения лица, платья, предметов обстановки. Талантливые мастера сознательно заимствовали формы композиции портретов у живописцев и акварелистов; они познали выгоду расположения фигуры позирующего по диагонали, охотно вписывали фигуры в овал, умело вводили в портрет изображение рук.

К концу 40-х годов прошлого века мастера-дагеротиписты стали оттеснять преуспевавших ремесленников-живописцев и акварелистов, писавших заказные миниатюрные портреты. Это была первая область, где фотография в какой-то мере стала выполнять функцию изобразительного искусства.

Ранний способ портретной фотографии — дагеротипия — господствовал лет пятнадцать. При всем своем изяществе, однако, даже лучшие дагеротипные портреты были лишены признаков обобщения образа, кроме того, не удавалось «моментально» улавливать непосредственность выражения лица, глаз, то есть признаки эмоционального состояния человека. Как ни старались фотографы придать непринужденность позам портретируемых, человеку трудно было долго — в течение выдержки — сохранять живость лица и взгляда.

В портретном жанре дагеротипия больше всего приблизилась к искусству. Приблизилась, но признания как искусство не получила.

Первые портретисты

Фотографирование на посеребренных металлических пластинках в начале 50-х годов прошлого века достигло больших успехов. Но этот способ стоил довольно дорого, изображенче получалось в единственном экземпляре. Для практики науки, искусства и самой жизни эта техника оказалась малопригодна.

В 1851 году был испытан, а через несколько лет стал вытеснять и вытеснил дагеротипию *мокроколлодионный* способ фотографирования на стеклянных, а не на металлических пластинках с последующим печатанием снимков на светочувствительной бумаге. Это был уже прообраз современной фотографии.

Пластинку каждый раз готовили перед самой съемкой, об-

ливали жидким коллодием, давали ему застыть, затем коллодий покрывали слоем светочувствительного жидкого состава. На мокрых пластинках и фотографировали. Негатив проявляли и закрепляли в соответствующих растворах. Печатали сколько угодно снимков на фотобумаге при дневном, солнечном свете. Были введены в дело увеличители — снимки печатались любого размера.

В 1871 году молодой английский врач Ричард Мэддокс опубликовал сообщение о найденном им способе фотографирования на *сухом светочувствительном бромжелатиновом слое*. Так фотография вступила в новую пору своего развития. Пластинки производились теперь фабричным путем, техника съемки становилась менее хлопотной. Фотограф мог больше внимания уделять художественной стороне своего дела.

Уже с изобретением мокроколлодионного способа стала очень быстро распространяться портретная фотография. Это было доходным ремеслом, и как всякий промысел, фотография познала власть денег, конкуренцию, рекламу. Ни фотографические, ни художественные журналы 50-х, 60-х и последующих годов изделия портретистов-ремесленников к искусству не относили, но упоминались некоторые фотографы, отдельные снимки которых довольно дружно признавались художественными.

Редко кто из фотографов мог показать себя художником-портретистом, со своей, только ему присущей творческой манерой. Надо было иметь незаурядный талант художника, обладать знаниями техника и химика. Такие мастера объявились во многих странах. Именно в жанре портрета они утверждали фотографию как искусство.

Назовем имя русского фотографа **Сергея Львовича Левицкого** (1819—1898).

В 1839 году, двадцатилетним юношей окончив юридический факультет Московского университета, Левицкий увлекся дагеротипией. Он прожил четыре года в Париже, слушал лекции по физике и химии, встречался с Дагером, даже фотографировал его. В 1849 году, возвратившись в Петербург, открыл там «дагеротипное заведение» под названием «Светопись». Вскоре Левицкий перешел на мокроколлодионный способ фотографирования, позднее применил технику съемки на сухие бромжелатиновые пластинки. Удостаивался много раз наград на международных выставках фотографии. Неоднократно участвовал в жюри русских и международных фотографических выставок. Несколько лет он владел одним из лучших в Париже фотографических ателье, с 1867 года он снова возвращается в Петербург.

За десятки лет труда С. Л. Левицкий (позже работавший вместе с сыном Львом Сергеевичем) создал, в частности, обширную серию портретов деятелей русской литературы и культуры. Одна из лучших работ Левицкого — портрет А. И. Гер-

цена, выполненный в 60-х годах в Париже. Расположение фигуры по диагонали — характерный для того времени прием композиции; свободная поза, некоторая живописность в сочетании светлых и темных участков изображения вместе с декоративным рисунком ткани скатерти, покрывающей столик, — все эти приметы снимка сознательно учтены фотографом для повышения его изобразительных достоинств.

Творчески относился к своему делу петербургский профессионал-портретист **Андрей Иванович Деньер** (1820—1892). Он, пожалуй, заметнее всех русских фотопортретистов того времени приблизился к искусству.

Деньер готовился стать живописцем, однако первые же опыты с дагеротипным аппаратом решили будущее молодого художника. В 1849 году Деньер окончил Академию художеств. В столичном пассаже открылось «Дагеротипное заведение художника Деньера». Впрочем, вскоре фотограф стал снимать на стеклянные пластинки, и лишь по установившейся привычке его ателье еще много лет называлось дагеротипным заведением.

Много внимания Деньер уделял композиции снимков и ретуши их. Ретушером в его мастерской одно время работал будущий знаменитый живописец-портретист И. Н. Крамской. Молодой Крамской прослыл в столице «богом ретуши». У других фотографов занимались ретушью портретов А. Куинджи и М. Зичи. Художники вносили оживление в работу фотографических ателье.

Формой связи тогдашней фотографии с живописью служило еще выполнение для художников снимков-эскизов. Так, например, Деньер по просьбе художника С. К. Зарянка делал для него снимки портретируемых людей, которые художник считал полезными в своей работе «вспомогательными листами» (подобное участие в работе художников-портретистов принимает и современная фотография).

К образцам художественных фотопортретов той поры заслуженно может быть отнесен деньеровский портрет Ф. И. Тютчева (фото 2).

Многие портреты, выполненные лучшими фотографами, стали известными позже, и их художественные достоинства оценены уже после смерти авторов. Самобытный талант не мирится с ограничениями техники. Ремесленничество портретистов-фотографов не смогло удержать в своем плену ни русского фотографа Деньера, ни француза Надара.

Надар (1820—1910) — псевдоним Гаспара Феликса Турнашона, журналиста и беллетриста, изобретателя и аэронавта. Деятельный и талантливый, Надар, может быть, меньше всего полагал, что останется известным потомству как фотограф. Но так случилось.

Надар любил жанр портрета, но он энергично занимался и

опытами фотографирования с высоты птичьего полета, из гондолы аэростата. Фотоаппарат впервые запечатлел столицу Франции с аэростата такой, какой ее никогда не могла изобразить рука художника.

Плодотворная пора творчества Надара-портретиста — конец пятидесятых — семидесятые годы. Парижский фотограф был близок кругу художников и литераторов. В его студии побывали и фотографировались Доре, Делакруа, Милле, композиторы Россини, Гуно, Вагнер, писатели Жорж Санд, Дюма, Теофиль Готье, Бодлер и многие другие. В помещении его обширной студии в 1874 году открылась вошедшая в историю живописи выставка группы художников, к которой примыкал и Надар-фотограф. В выставке участвовали Моне, Писсарро, Сислей, Ренуар, Сезанн, Дега. По названию пейзажа Клода Моне «Импрессион (Впечатление). Восход солнца» течение живописи, представленное участниками выставки, получило в скором времени наименование «импрессионизм». Можно полагать, что друзья Надара не раз обсуждали возможности фотографии как искусства. Недаром сохранилось много упоминаний о фотографии в письмах и высказываниях французских импрессионистов.

Галерея портретов работы Надара высоко оценена историками искусства. Он создавал портреты выразительные и лаконичные, умел цельно видеть человека и изображать людей в характерных позах, улавливая своеобразие характера в жестах, в выражении лица и глаз. Чтобы ничто не отвлекало внимания в портрете от лица человека, Надар обычно избирал нейтральный фон.

Просто, непринужденно, в свободной позе сфотографировал Надаром поэт Теофиль Готье (фото 1). Снимок показывает фигуру поэта в движении; светотень как бы лепит платье, определяет колорит снимка.

Сохранившиеся работы Надара с годами приобретают все большую ценность. Подобно Левицкому и Деньеру в России, Надару и нескольким другим его современникам-фотографам во Франции довелось добиться в среде художников признания фотографии как нового явления в области изобразительных искусств.

Из английских фотографов-портретистов ранней поры назовем Джулию Маргерит Кэмерон (1815—1879). Она до конца жизни оставалась фотографом-любителем. Широко образованная в области искусства, Кэмерон блестяще овладела трудной и, казалось, несовершенной еще техникой фотографирования и поражала на выставках талантливой интерпретацией образов людей в своих портретах, несколько стилизуя изображения в романтической манере.

Профессионалы-фотографы, владельцы портретных ателье не могли понять достоинств в снимках Джулии Кэмерон, пото-

му что она, как любитель, не обязательно пользовалась принятым в павильонах освещением, не стремилась к стандартным упрощениям в работе.

В портретах работы Кэмерон господствуют плавные линии, она любила композицию в овале, почти нет в снимках прямых линий, резко очерченных углов. Поражает необычайная для того времени смелая лепка светом при сохранении мягких переходов в полутонах.

Фотографы-художники разного размаха и темперамента, каждый в своей стране, в раннюю пору развития светописси сумели поднять ее в жанре портрета до уровня искусства. В руках же подавляющего большинства владельцев размножившихся портретных павильонов фотоаппарат оставался инструментом ремесла.

По пути живописи

Большие надежды возлагали на новое открытие — светопись — натуралисты, географы, путешественники. Всякий ландшафт, вид местности, всякое интересное для этнографа явление быта той или иной народности отныне могли быть изображены без участия рисовальщика. Каждая серия снимков, привезенных участниками географических и этнографических экспедиций, рассматривались в кругу ученых и художников как необыкновенная новинка. Научные и художественные общества обменивались снимками и альбомами.

В 1867 году в Москве, в Манеже, открылась Всероссийская этнографическая выставка. Фотография заняла на ней едва ли не самое важное место. В указателе выставки с большим тщанием перечислялись две тысячи экспонатов — фотографических снимков.

Об альбомах снимков первых путешественников-фотографов писали восторженные отзывы не только ученые, но и видные критики и знатоки искусств, в их числе — в России — В. В. Стасов. Будучи хранителем отдела гравюр и фотографических коллекций Петербургской публичной библиотеки, он издал книгу с описанием собраний снимков, хранящихся в этой библиотеке¹. Он восторженно оценивает достоинства многих коллекций. Это были действительно ценные снимки. Их качество было куда выше большинства зарисовок от руки. Но в композиционном отношении ландшафтные и жанровые снимки 50—70-х годов прошлого века все же не отвечали простейшим требованиям искусства.

Ландшафты приходилось снимать только общим планом. Небо получалось однотонно светлым, зелень выходила часто

¹ Вл. В. Стасов. Фотографические и фототипические коллекции Императорской публичной библиотеки. СПб., 1885.

сплошным темным пятном. При значительной выдержке порывы ветра путали намерения фотографа, рисунок, контур снимка получался нечетким, «смазанным». Только в конце 80-х и 90-х годов, когда вошла в обиход более совершенная техника съемки, наступила пора последовательного применения ландшафтной и жанрово-этнографической фотографии в путешествиях и экспедициях.

В жанре пейзажа ранняя фотография искусством признана не была.

Долго не давался фотографии бытовой жанр. Фотографы-путешественники этим жанром служили науке, а не искусству. Ценилась точность бытовых снимков и только.

Едва ли не первым в России фотографом-художником, увлекшимся съемками бытовых жанровых сцен на натуре, был **Василий (Вильям) Андреевич Каррик (1827—1878)**. Уроженец Шотландии, он в России обрел вторую родину. В Петербурге Каррик в 1850 году окончил Академию художеств, совершенствовался в акварели, но, подобно Деньеру и Карелину, избрал делом жизни молодое искусство светописа. В Петербурге Каррик открыл портретную мастерскую, однако в историю фотографии он вошел как путешественник.

Свои экскурсии и поездки с фотоаппаратом Каррик совершал в 70-х годах. Особенно удачно проведена им съемка в районах Поволжья. В 1876 году за успехи в светописа В. А. Каррик был удостоен звания фотографа Академии художеств.

Высокую оценку труду фотографа дал Стасов. О снимках В. А. Каррика в своей книге о фотографических коллекциях Публичной библиотеки В. В. Стасов писал: «Это собрание... отличается не только превосходным техническим выполнением, но и большим разнообразием материала и замечательной художественностью в выборе типов, фигур и поз нашего городского и сельского простонародья».

«Превосходное техническое выполнение» и «художественность в выборе типов, фигур и поз» — к этому сводились эстетические оценки жанровых снимков, производимых фотографами-путешественниками и путешественниками-фотографами середины прошлого века. Иного не могли создать даже такие образованные художники, как Каррик.

Пытливые фотографы искали другой путь сближения с искусством: они выполняли многофигурные картинные композиции в павильонах. Уже в 50-х годах прошлого века производились такие съемки.

В историю фотографии вошло имя английского художника **Оскара Густава Рейландера (1813—1875)**. Швед по происхождению, Рейландер долго жил в Риме, изучал там искусство. Поселившись затем в Англии, он занялся светописью. Рейландер создавал сложные фотографические картины, следуя канонам композиции, заимствуемым из академической живописи.

Были у него «живые картины», сфотографированные на одну пластинку, были композиции, искусно напечатанные с двух, трех и более негативов, каждый негатив отображал часть будущей картины. Были композиции, составленные из десятков снимков, впечатанных с разных негативов! Вот названия фотографических картин Рейландера: «Надежда в изгнании», «Два пути жизни», «Юдифь и Олоферн». Композиции Рейландера производили большое впечатление на современников.

Классиком английской светописси считают талантливого и плодотворно потрудившегося более сорока лет художника и фотографа **Генри Пич Робинсона (1830—1901)**.

По словам русского фотографа-художника и теоретика фотографии начала нашего века **Н. А. Петрова**, Робинсон, Рейландер и Кэмерон «обратили внимание на сбившуюся с пути фотографию и уразумели, что она может стать самостоятельным методом искусства, если только отрешиться от сковавшей ее протокольной объективности и воспользоваться теми же художественными принципами, какие применяются в живописи»¹.

Продавец книжного магазина, юноша Робинсон беззаветно любил живопись и считал ее своим призванием. Он был знаком и с фотографией, но не признавал ее искусством. Успехи же в живописи у Робинсона были настолько заметные, что картины двадцатидвухлетнего художника оказались принятыми на академическую выставку 1852 года. На досуге Робинсон продолжал заниматься светописью, вскоре уверовал в ее будущее, и фотография всецело покорила молодого художника, стала делом всей его жизни.

Едва ли не главное значение Робинсон придавал композиции. Сохранились его карандашные наброски построения задуманных снимков. Иногда, сделав один снимок, он изготовлял отпечаток и пририсовывал к нему набросок композиции всей картины. Затем подыскивал натуру и согласно замыслу выполнял недостающие снимки для цельной композиции. Робинсон заимствовал мотивы из произведений поэтов, выступал иллюстратором, komponуя сложные снимки на сюжеты романтического и аллегорического характера. Его влекли и сцены из быта. Такова его композиция «Восход и закат»: в домашнем интерьере изображены молодая женщина с ребенком, а поодаль — глубокий старик; воспроизводимый фрагмент (фото 3) позволяет судить о пластических достоинствах снимка, выполненного в традициях реалистической живописи.

Имя Робинсона было хорошо известно фотографам европейских стран. Его произведения вызывали отклики в журналах, в обзорах выставок. В России внимательно следил за творчеством английского мастера **С. Л. Левицкий**. В письме с Берлинской

¹ Н. А. Петров. Развитие художественной светописси в Англии.— «Вестник фотографии», 1915, № 2, 31.

выставки фотографии 1865 года он отметил Робинсона как «затмевающего собою других». «Это были уже не фотографии, а художественные произведения», — писал Левицкий¹.

Одним из основоположников ранней жанровой фотографии в Европе можно считать русского художника **Андрея Осиповича Карелина** (1837—1906).

Путь к искусству Карелин начал десятилетним деревенским мальчиком в мастерской иконописца. Благодаря незаурядным способностям девятнадцатилетнему юноше удалось поступить в Петербургскую Академию художеств. Он закончил образование в 1864 году со званием свободного художника, получив за свои живописные произведения две медали.

Еще будучи студентом, Карелин со своими однокашниками занимается ретушью в фотографических заведениях. Болезнь вынуждает его покинуть столицу. Карелин решает профессионально заняться фотографией. Он отправляется с семьей на Волгу, сначала открывает портретное ателье в Костроме, а потом переезжает в Нижний Новгород, где и развертывается его деятельность. Художник не оставляет своих занятий живописью, рассматривая сначала светопись только как материальное подспорье. В течение всей жизни фотография и живопись оспаривали первенство в занятиях художника.

В Карелине счастливо сочетались дар художника и талант изобретателя, способность трудолюбивого мастера и идейные устремления общественного деятеля, просветителя-демократа.

Вокруг Карелина группировались нижегородские художники, он был организатором выставок живописи, одним из создателей художественного музея в Нижнем Новгороде. У него бывали приезжавшие в Нижний Новгород живописцы Верещагин, Маковский, Неврев. Фотографа-художника навещал Репин. Впоследствии бывал у него молодой Максим Горький.

Уже вскоре после начала занятий фотографией Карелин понял, насколько ее техника — в сравнении с техникой изобразительных искусств — ограничивает возможности воплощения художественных замыслов. Карелин изучает оптику, приемы освещения. Он строит павильон длиннее обычных. Кроме верхнего света и застекленной стены, павильон имел окна еще в одной из стен. Карелин наполняет свой павильон не бутафорскими, а подлинными предметами комнатной обстановки. Карелин стремится заставить технику служить ему так, чтобы на одном негативе получалась нужная резкость во всех планах. Ключ к решению вопроса он ищет в искусном сочетании объектива с добавочными линзами.

Нижегородский художник достиг значительных успехов. Он первый ввел в обиход портретной фотографии рассеивающие и собирающие насадочные линзы, удлиняя фокусное

¹ «Фотограф», 1865, № 9—10, стр. 215.

расстояние объектива и в условиях павильона делал сложные снимки без искажения пропорций, получая большую резкость во всех планах изображаемого пространства. Знаток освещения и композиции, Карелин получал снимки-картины, в которых были отлично проработаны все детали и в «светах» и в «тенях». Это было ново. В конце 70-х годов фотографы не достигали еще такого совершенства в съемке портретов и портретных групп на столь большом пространстве — до семи метров в глубину. Лишь несколько позже оптические фирмы стали выпускать объективы, позволявшие получать снимки с большой резкостью изображения в различных планах.

При съемке групп в комнатной обстановке Карелин пренебрегал шаблонными, ремесленническими «позами». Художник располагал фотографируемых в гостиной у окна, в креслах или за столом; он ввел смелый по тому времени прием: отдельных участников групповой съемки фотографировал со спины, это позволило ему замыкать группу, строя снимок в овале.

Иногда Карелин размещал фотографируемых в том углу зала, где было окно: свет падал и от окна, и со стороны стеклянной боковой стены, и сверху. Это придавало снимкам изумляющую всех пластичность. Недаром петербургские скульпторы, которым фотограф показал как-то свои снимки, сказали, что «с них не только писать, но и лепить можно».

Карелин неизменно получал награды на фотографических выставках — русских и зарубежных. Он был близок идейному искусству художников-передвижников, с которыми находился в приятельских отношениях еще со времен обучения в Академии художеств.

Жанровые съемки Карелин производил и в павильоне, и на открытом воздухе, при естественном, солнечном освещении. К этой серии относится снимок «Нищие» (фото 4). Был нов сюжет, подсказанный жанровыми картинами художников-реалистов. Сохранилось несколько вариантов снимка, это — результат продуманного труда фотографа-художника.

Значение композиции в жанровой фотографии, как и Робинсон, Карелин оценивал, исходя из опыта живописи. Удостоенный звания фотографа Академии художеств, Карелин и фотографию рассматривал как новую отрасль изобразительных искусств.

Однако поощрительно относясь к художественной фотографии, живописцы, графики, скульпторы, как и теоретики и историки искусств, — современники Надара, Деньера, Кэмерон, Рейландера, Робинсона, Карелина — не признавали равноправного места фотографии среди искусств, хотя и отмечали художественность выполнения отдельных снимков и художнический талант их авторов.

На пороге нашего века

Развитие фотографии как искусства непосредственно зависит от технических ее возможностей. То, что энтузиастами-фотографами старших поколений достигалось с трудом, путем сложных манипуляций, через некоторое время, благодаря успехам физики, химии и механики, оказывается доступным молодым фотографам, едва вступающим на творческое поприще.

К концу прошлого века появились портативные аппараты, были введены в практику совершенные объективы, исправленные на астигматизм и аберрации. С помощью таких объективов можно было фотографировать людей, предметы и местность, достигая большой резкости изображения в разных планах. Расширились области научной и прикладной фотографии.

Художественно одаренные фотографы-профессионалы и любители не удовлетворялись технической работой. Их влекли поиски в области фотографии как искусства. Так было во всех странах.

Достижения Карелина, Робинсона или Надара и Деньера на фоне новых технических возможностей перестали уже манить молодых, увлеченных своим делом фотографов. Снимки «первых классиков фотографии», конечно, ценились. Но многое теперь стало технически доступнее. Кроме того, и в изобразительных искусствах, во след которым старались идти фотографы старших поколений, менялись направления.

Стиль французских художников-барбизонцев¹, разнообразные манеры импрессионистов, в России — живопись рано скончавшегося молодого пейзажиста Федора Васильева, влекущее своеобразие кисти Левитана — новые влияния, новые влечения нашли свое отражение и в среде творчески работавших фотографов.

Каковы были стилистические признаки, характерные для новых исканий? Доступная фотографической технике скрупулезная точность, протокольность, сходство изображения с объектом съемки, высоко ценимые, были отнесены теперь к признакам и достоинствам прикладной, регистрирующей, технической фотографии.

Фотографы-художники начали бороться с протокольной точностью фотоаппарата. Совершенные объективы заменили так называемыми мягко рисующими, то есть недостаточно исправленными. Стали фотографировать даже простым очковым стеклом, моноклем, — это хотя и придавало расплывчатость рисунку, но устраняло в изображении назойливые детали.

Нашли несколько новых способов позитивного процесса.

¹ Группа французских художников середины прошлого века, работавших в деревне Барбизон; они писали картины непосредственно с природы, передавая преходящие состояния природы; их картины отличаются безукоризненностью композиции.

Так возникли *пигментный, гуммиарабиковый, масляный и бромомасляный* (бромойль) способы печатания. Появились позитивные процессы на солях хрома. Фотограф мог вносить в отпечаток существенные изменения. Пигментный способ, например, позволял придать снимку вид гравюры. *Платинотипия* давала большую сочность отпечатку и глубину тонов. Свободу фотографу предоставлял гуммиарабиковый процесс. В масляном процессе при обработке снимка участвовала кисть, мастер наносил ею на бумагу масляную краску.

Снимки, полученные способами печатания на солях хрома, или снимки с эффектами мягко рисующей оптики, напечатанные к тому же на шероховатой бумаге, своим видом очень отличались от привычных фотографий и напоминали рисунки, сделанные цветным карандашом, гуашью, темперой или пастелью. Иные оказывались похожими на гравюру или набросок, сделанные углем. Снимки теряли фотографические свойства, зато отвечали критериям художественности, принятым в изобразительных искусствах того времени.

Десятилетия усилий были потрачены на то, чтобы научиться передавать фотографией внешнее сходство — в пейзаже, портрете, в любом жанре. И когда техника достигла этого, одаренные фотографы направили свои усилия на то, чтобы сдерживать слишком точно работающую технику.

Нелегко было стать на новый путь профессионалам. Несколько ярких талантов дала тогда немецкая фотография.

Далеко за пределами своей страны снискали признание **Никола Першайд, Рудольф Дюркооп и Гуго Эрфурт** (чье дарование развернулось несколько позже). Их имена вошли в историю фотографического искусства как имена талантливых портретистов нового толка.

Рудольф Дюркооп круто свернул с проторенной дороги и порвал с рутинной, будучи уже известным портретистом, на пятьдесят втором году жизни. В качестве ателье Дюркоопу стали теперь служить обыкновенные комнаты с уютной обстановкой. Фотограф сначала беседовал с человеком, улавливая внешнее проявление черт характера, которые ему предстояло раскрыть в портрете. Во время беседы Дюркооп старался, чтобы собеседник не оставался на одном месте, и наблюдал за выражением его лица, за его жестами. Иногда откладывал съемку до следующего раза или предлагал заказчику сфотографироваться в другой обстановке. Камеру на легком штативе вносил в комнату помощник мастера перед самой съемкой. Дюркооп производил несколько снимков, не прекращая беседы, то есть не давая возможности человеку, как он говорил, «уйти в свой мундир» и сосредоточить внимание на том, что его снимают. Фотограф стремился к одному, чтобы человек чувствовал себя при съемке непринужденно, вышел бы на снимке в той позе, с тем выражением лица, какие больше всего присущи ему.

Фотографы-портретисты смело изучали все виды освещения. Они снимали при боковом свете, проводили съемку против света. Если не прорабатывались детали, это не считалось пороком, лишь бы передан был образ человека!

В самом конце прошлого — начале нашего века выдвинулась большая плеяда фотографов-художников в Англии: **Ф. И. Мортимер, Э. О. Гоппе, Дж. Крэг Эннен** и другие. Характерно для этой поры творчество выдающегося пейзажиста **Алекса Кейли**.

Убежденный сторонник техники новых позитивных процессов, мастер живописной манеры в фотографии, Кейли в течение нескольких десятков лет совершенствовался в съемке пейзажей и жанровых сюжетов. Наделенный тонким вкусом, знаток освещения, мастер композиции английский фотограф создал многие десятки изящных пейзажей, преимущественно романтического характера. Он предпочитал в снимках лучше недосказать, нежели показать объект с излишними подробностями.

Как пейзажиста Кейли можно сравнить с выдающимся бельгийским фотохудожником первой трети нашего века **Леонардом Миссоном**. Поэт светописси, Леонард Миссон известен фотоаграфам мира как виртуоз пейзажной съемки. Диапазон тем у него был узок: пронизанные светом купы деревьев, лесные поляны, освещенные солнцем луга; он находил десятки вариантов для показа в снимках отары овец или стада — на рассвете, в полуденный час знойного дня, в непогоду, на закате... Человек его интересовал в ландшафте как неотъемлемая его часть. То были пастухи, крестьяне, одинокие фигуры прохожих. Исключительно удачно передано движение в пейзаже **Л. Миссона «Какой ветер!» (фото 7)**.

Искателями новых путей фотографии во Франции показали себя такие мастера, как **Робер Демаши, Карл Пюйо, Р. Ламарр**. В частности, **Карл Пюйо**, не без влияния творчества Дега, занимался съемками балета. Некоторые его снимки вполне можно принять за репродукции этюдов живописцев. Так же, как, например, снимок **Р. Ламарра «Улица в Амьене» (фото 5)**. И здесь заметна тяга фотографов того времени к переносу в светопись изобразительных приемов живописи или графики. Автор столь искусно провел обработку позитива, что пропала фактура фотографии. Снимок похож на карандашный рисунок. Вместе с тем надо отметить и простоту, жизненность, подчеркнутую обыденность сюжета.

В России в защиту новых творческих устремлений выступил талантливый мастер фотографии, крупный знаток ее техники и теоретик искусства светописси, уже упоминавшийся выше, **Николай Александрович Петров (1876—1940)**.

В 1896 году молодой фотограф-любитель **Петров** успешно выступил на фотографической выставке в Риге. Успех дебюта решил будущее художника. Несколько лет он изучает теорию

и практику фотографии, знакомится с ее достижениями за границей. С 1903 года, по возвращении на родину, поселяется в Киеве. Здесь и развертывается его кипучая деятельность.

Петров основал в Киеве общество фотографов-любителей «Дагер», ставшее одним из очагов художественной светописы не только России, но и Европы. Общество «Дагер» устанавливает живые связи со многими европейскими фотоклубами и обществами и выдвигает из своих рядов талантливых мастеров светописы. Более сорока лет труда Н. А. Петров отдал искусству фотографии, его перу принадлежат содержательные статьи, печатавшиеся в 1911—1915 годах главным образом на страницах журнала Русского фотографического общества в Москве «Вестник фотографии».

Отстаивая новые течения фотоискусства, Петров восставал против украшательской ретуши, против «безвкуснейших, сладеньких до приторности» карточек, всяких «изящных женских фигур в игривых позах», надуманных и вследствие этого фальшивых театрализованных картин.

Подобно Дюркоопу Петров особенно настойчиво защищал новое в жанре портрета. Он выступал с портретами своей работы на отечественных и международных фотографических выставках. Каждый его портрет был в известной степени творческим опытом. В одном случае он создавал изображение в темной тональной гамме, освещая лишь лицо пучком направленных лучей («Женский портрет», фото 6), в другом случае достигал импрессионистского эффекта, снимая мягко рисующим объективом и скрадывая контуры; в третьем случае посредством бромомасляного процесса он вырабатывал одну часть изображения, оставляя многое как бы недосказанным, — получался снимок в светлой тональной гамме, как бы карандашный эскиз. Петров стремился к пластичности, но иногда, наоборот, оставлял в снимке несглаженными черты, если эти черты выражают характер человека. Его лучшие снимки представляли на выставках жанр психологического камерного портрета.

Приведем еще два имени — фотографа-пейзажиста С. И. Саврасова и портретиста Б. Пашкевича.

С. И. Саврасов занялся фотографией, находясь под влиянием живописи А. К. Саврасова, своего дяди, известного пейзажиста. Сначала он работал резко рисующими объективами, затем, перейдя на новые способы печатания, стал пользоваться исключительно мягко рисующими (фото 9).

Борис Пашкевич — образованный профессионал-фотопортретист, мастер камерного портрета. В его лучших работах видна смелая экспрессивная манера. Он любил выполнять «поколенные» портреты, считая, что вся фигура человека (а не только лицо, голова, руки) имеет важное значение для создания образного представления о человеке. Таков «Портрет Рахманинова» (фото 8). Композитор сфотографирован так, как будто он

встречает кого-то. Соединенные вместе руки и несколько вопрошающее выражение лица усиливают ощущение внутренней динамики образа. Пашкевич выступал с интересными статьями о новом направлении в портретной фотографии. Призывая учиться у живописцев, он, как и Петров, предостерегал от подделок под живопись. В частности, Б. Пашкевич писал:

«Фотография, хотя и родственна по своим задачам живописи (вернее, рисованию), но все же она является вполне самостоятельной отраслью графического искусства и отнюдь не должна внешне подражать своей, хотя и старшей и более опытной сестре — живописи, так как каждое подражание — симуляция, противоречит принципам искусства и в значительной мере умаляет художественные достоинства произведения»¹.

Подобные, можно сказать программные, высказывания появлялись в фотографических журналах разных стран. Фотографы-художники остерегались подражания живописи. Но практика показывала другое: на деле и в пейзажном, и в портретном жанре фотографы сознательно приближали свои снимки к эффектам живописи, подражая ей. И оценка снимков: «Как картина!» — считалась (а нередко считается и в наше время) наиболее лестной.

Самым видным русским фотографом-художником начала века, получившим известность в других странах Европы, был **Сергей Александрович Лобовиков (1870—1941)**.

В 1899 году двадцатидевятилетний фотограф из города Вятки (ныне г. Киров) получил первую награду на конкурсе в Петербурге. Награда была присуждена за жанровые снимки. Именно в жанровой съемке Лобовиков в последующие годы проявил себя как самобытный фотохудожник. Он удостоивается высших наград на Отечественных и зарубежных выставках.

Четверть века Лобовиков отдал искусству светописси; позже, переселившись в Ленинград, он занялся научной и прикладной фотографией в одной из лабораторий Академии наук СССР и отошел от фотографии художественной. Здесь, в Ленинграде, и закончил свою жизнь талантливый труженик фотографии: С. А. Лобовиков умер в дни блокады города-героя немецко-фашистскими войсками.

Лобовиков владел техникой многих позитивных способов: печатал свои работы на бромосеребряной бумаге, искусно пользовался платиновым способом, работал гуммиарабиковым и масляным способами. Он не всегда фотографировал мягкорисующими объективами. Многие его жанровые этюды и портреты выполнены на натуре (фото 10).

¹ Б. Пашкевич. Принципы художественной портретной фотографии. — «Весник фотографии», 1912, № 3, стр. 83.

Как и в других искусствах, в фотографии прослеживались линии, определяемые различием идейной устремленности авторов. В разных странах делались попытки вовсе увести фотографию с пути реалистического; создавались снимки условные, лишённые признаков конкретной действительности, отражавшие идеалистические воззрения их авторов. Но были талантливые фотографы, которые отражали демократическую идеологию прогрессивных кругов общества. Это проявлялось и в русской фотографии.

История фотографии, как и любой отрасли искусства и культуры, подтверждает положение В. И. Ленина о двух культурах в каждой национальной культуре при капитализме — культуре прогрессивной и культуре реакционной. Н. А. Петров, С. А. Лобовиков были яркими представителями фотографов-художников демократического склада. Лобовиков остался последовательным сторонником реалистических традиций.

□

На примерах из русской и зарубежной фотографии в этом очерке рассказано об основных творческих устремлениях художественной фотографии ранней поры вплоть до начала нашего века.

Первым жанром, в котором фотография приблизилась к искусству, был портрет. Сначала способом дагеротипии (40-е — 50-е гг. прошлого века) и способом съёмки на сухие броможелатиновые пластинки (с конца 70-х гг.), позднее с применением позитивного процесса не только на солях брома, но также хрома, платины и других металлов художественно одаренные фотографы достигали большого совершенства в композиции, в передаче как внешнего сходства, так и черт характера и душевного состояния человека; лучшие портреты ранней поры фотографии достойны быть отнесены к художественным произведениям. В бытовом жанре и пейзаже фотография приблизилась к требованиям искусства позже, в конце прошлого века и начале нашего.

Развитие художественной фотографии шло под воздействием опыта живописи и графики. Формы композиции, свето-тональные решения и другие приемы заимствовались у станковой живописи и графики разных стилистических направлений.

Критерии «картинности», «живописности» стали господствовать, они применялись в оценке художественных снимков в последующие десятилетия, эта тенденция часто сказывается и в современной фотографии.



Фотография обретает самостоятельность

Заявляет о себе репортаж

Хотя при рождении фотографии возникали предположения, что опыты Дагера и Талбота обещают появление нового искусства, на деле и дагеротипия, и ранняя фотография, как уже говорилось выше, всецело подпали под влияние эстетических критериев, господствовавших в изобразительных искусствах.

Свою творческую задачу фотографы-энтузиасты молодого искусства видели в том, чтобы с помощью совершенствующихся оптики, химии и механики приблизить произведения фотографии к уровню произведений живописи или графики.

Привлекали к себе внимание общества и отрасли фотографии, которые ценились как подспорье разным областям науки, промышленности и общественной жизни, — а именно съемка «типов и сцен», местностей и домашнего быта, строящихся заводов, железных дорог, а также робкие попытки фотографирования всякого рода текущих событий. Подобные снимки возбуждали большой познавательный интерес. Люди, близкие художественным кругам, видели в сериях подобных снимков материал, который может оказаться полезным для искусства.

Быше уже упоминался В. В. Стасов. В первых своих статьях о фотографии он отказывал ей в месте среди искусств. С годами как собиратель коллекций фотографий для Публичной библиотеки в Петербурге он все заметнее менял свое отношение к фотографии. И все чаще восхищался не только собственно художественными снимками, но и собраниями снимков малоизвестных отдаленных местностей, памятников архитектуры, изделий народных ремесел и т. д.

Н. М. Пржевальский при подготовке экспедиции в Центральную Азию обязывал своих помощников — впоследствии также знаменитых путешественников, В. И. Роборовского и П. К. Козлова — овладеть техникой фотографии. Коллекции их снимков из путешествий 80-х годов и последующих десятилетий убедительно доказывали, что в своих документальных жанрах фотография заявляет о себе, как о новой отрасли и науч-

ной, и художественной культуры. Это отмечалось многими учеными и деятелями искусства.

Известный естествоиспытатель, человек смелой и широкой мысли, демократ-просветитель Климент Аркадьевич Тимирязев сам увлекся фотографией. В своих статьях и лекциях он неоднократно выступал в защиту фотографии против «эстетиков», заявлявших, что фотография — «это прямо-таки гибель, отрицание всякого искусства»¹. Он не одобрял отказ фотографов-художников от достоинства светописы — ее способности точно воспроизводить явления природы, материальность природы.

Иронически отзывался он о «жрецах новой красоты», которые, по его словам, «рвутся из пределов действительности, пытаются дополнить ее болезненной фантастикой мистики или бредом морфиномана». «Одна действительность была и будет предметом истинного, здорового искусства, — говорил К. А. Тимирязев в публичной лекции «Фотография и чувство природы» в 1897 году, защищая начала реалистического искусства.

Сам искусный пейзажист, Тимирязев защищал реалистическую фотографию того времени, отмечая, что фотография «увеличивает сумму эстетических наслаждений. «Дар науки — фотография, — пишет он, — это еще недавно презираемое ремесло, с бою занявшее свое место в ряду художеств, — не является ли оно могучим орудием демократизации того эстетического чувства, без широкого развития которого нет почвы для искусства». И приводит отзыв о своей статье знаменитого русского пейзажиста-живописца И. И. Левитана.

«У меня сохранилось его письмо, — сообщает Тимирязев, — в котором между прочим встречаются следующие слова: «Брошюру вашу прочел с большим интересом. Есть в ней положения удивительно глубокие. Ваша мысль, что фотография увеличивает сумму эстетических наслаждений, абсолютно верна, и будущее фотографии в этом отношении громадно».

Левитан был одним из тех живописцев, которые объективно оценивали «за» и «против» в спорах о фотографии как искусстве. И безмерно любивший природу художник разделял взгляд Тимирязева на фотографирование природы как на средство приблизить людей к ее красоте.

Мы говорили выше об успехе коллекций фотографий на географических и этнографических выставках. Первые снимки с гондолы аэростата Надара во Франции открыли новый аспект видения и документации увиденного с высоты птичьего полета. Подобными особенностями фотографии интересовались в кружке парижских художников, в который входил Надар. Близкий этим художникам писатель Эмиль Золя, которого не раз упрекали якобы в излишнем фотографизме его романов, сам взял в руки фотоаппарат. Писателя привлекала способность фотогра-

¹ К. А. Тимирязев. Соч., т. V. М., Сельхозгиз, 1938, стр. 223—233.

фии точно, правдиво, материально изображать окружающее — вещи, обстановку, виды улиц, фрагменты ландшафта. Сохранились сотни снимков писателя, в наши дни послужившие во Франции изданию кинофильма о наследии Эмиля Золя — фотографа.

Уже в середине прошлого века фотографические снимки, перерисованные в технике гравюры, стали появляться на страницах периодических изданий. С конца 80-х годов полиграфия обогатилась цинкографическим способом воспроизведения тонких иллюстраций. Совершенна была техника фототипического воспроизведения снимков в альбомах.

Однако качество снимков, выполняемых на натуре, было столь слабое, что художники-перерисовщики произвольно изменяли, «облагораживали» изображение. Глаз художников и ценителей графики не принимал первые «моментальные» снимки, так как фотоаппарат часто регистрировал невыигрышный для показа момент движения природы. Таких моментов в свои картины и рисунки графики и живописцы не вводили. Подчинялись их вкусам и перерисовщики снимков. Только со временем (об этом еще пойдет речь ниже) глаз зрителя, читателя газет, журналов, иллюстрированных изданий привык к особенностям моментальных фотографических изображений.

Моментальные снимки еще в начале нашего века казались блюстителем вкусов карикатурными. Подобная фотография считалась антихудожественной.

Тем временем изобретатели в области техники фотографии совершенствовались возможности моментальной съемки.

Все повышалась светочувствительность сухих броможелатиновых пластинок; с выдержкой в 1/50 секунды можно было уже уловить на пластинку даже летящую птицу. Изобретатели испытывали свои конструкции моментальных затворов. Прототип современного шторно-щелевого затвора был изобретен русским фотографом С. А. Юрковским. В 1883 году он опубликовал свое изобретение, предложив две модели такого затвора. Затвор, подобный первой модели Юрковского, был выпущен английской фирмой «Герри», подобный второй модели — английской же фирмой «Торнтон Пикар». Усовершенствованный австрийцем Оттомаром Аншютцем шторно-щелевой затвор стал выпускаться немецкой фирмой «Герц». Этот затвор «Герц-Аншютц» позволял фотографировать предметы и людей в движении.

В 80-х же годах появились серии снимков француза Э. Марей и англичанина Э. Мьюбриджа. Французский изобретатель сконструировал аппарат, напоминающий ружье. В замке этого «ружья» находился вращательный аппарат со стеклянной пластинкой на круглом диске (позднее пластинки были заменены пленками). Марей направлял объектив аппарата на летящую птицу или бегущее животное и, держа их «на прице-

ле», производил подряд съемку за съемкой нажатием курка затвора. Фотографией последовательно запечатлевались фазы движения.

Мьюбридж, работавший в США, изобрел свою систему съемки движущихся животных и человека. Параллельно направлению их пути он расставлял в ряд несколько фотоаппаратов с электромагнитными затворами. От каждого затвора была протянута нить, пересекавшая линию пути. Мьюбридж фотографировал коня. Бегущий конь задевал ногами одну за другой нити. Поочередно срабатывали затворы фотоаппаратов. Получались снимки последовательных фаз движения. Так, еще до изобретения кинематографа светопись раскрыла механику движения человека и животных.

Фотография представила бесстрастные документы. Бег был расчленен на фазы. Где же красивый, столь привлекательный для глаза «летающий галоп» коня, который изображался на картинах художников? Моментальная съемка установила: такого галопа нет в природе. Художники всего мира изображают по меньшей мере впечатление от двух моментов движения. Расчлененное движение животного и человека выглядит на фотографиях куда менее привлекательно. На некоторых снимках скачущий конь просто как бы замирает в неподвижности, а бегущий человек выходит смешным, иной же раз и жалким.

Ученые с интересом отнеслись к достоверной документации фотографией картин движения, большинство же художников приняло с неприязнью эту услугу моментальной фотографии. Ей надолго и наотрез было отказано в причастности к искусству. Однако диалектика развития самих изобразительных искусств, появление кинематографа и распространение журнально-газетной фотоиллюстрации изменят в будущем саму психологию восприятия изображений. В прошлом же веке и самом начале нашего момента моментальная фотография событий, бытовых сюжетов, людей в обыденной обстановке относима была к занятиям прикладным, не имеющим прямого отношения к искусству. Но именно такой съемке суждено было в недалеком будущем существенно изменить эстетические критерии фотографии.

Приведем несколько имен фотографов разных стран, внесших свою долю труда в развитие документальной фотографии, которая впоследствии выросла в творческую отрасль — *фото-репортаж*.

И упомянутые выше фотографы-художники производили документальные снимки. Например, А. Карелин снимал каменщиков в работе, А. Деньер — парады войск в Петербурге; как уже говорилось, Надар выходил со своим аппаратом на площади и улицы городов, в частности, фотографировал подземелья Парижа при электрическом освещении.

Жизнь звала фотографов на простор, они покидали свои павильоны со стеклянными крышами. Заманчивым казалось схва-

тить на пластинку аппарата бытовую сценку или эпизод события такими, какими их видел глаз.

Взглянем на снимок начала 80-х годов английского фотографа **Ф. М. Сатклифа** «Любопытные» (фото 12). Сценка на набережной. Двенадцать мальчишек у каменного парапета. Они сняты со спины, не видно ни одного лица. Но сколько жизни в этом раннем репортажном жанровом снимке! Мальчишки на минуту замерли от любопытства. Этого оказалось достаточно, чтобы вся ватага была запечатлена в снимке, редком по удаче для тех лет. Во многих странах объявлялись фотографии, жадно потянувшиеся к съемке самой правды жизни. Повышался интерес к такой фотографии в связи с какими-либо социальными событиями или во время войн.

Возникла профессия фотографа-хроникера. Интересно отметить, что в годы Крымской войны иллюстрированная газета, издававшаяся художником **Василием Тиммом** под названием «Русский художественный листок», объявляла читателям, что она получает снимки от нескольких фотографов, снимающих на фронтах войны. Однако помещались на ее страницах преимущественно портреты русских офицеров и солдат. Были напечатаны и изображения редутов, конечно, в перерисованном художниками виде.

Большую серию снимков во время этой войны произвел английский фотограф **Роджер Фентон** (1819—1869). Английский художник светосписи путешествовал по странам Европы, когда разразилась Крымская война. Фентон имел уже немалый опыт съемок на открытом воздухе. Он был прикомандирован к штабу французских войск и в 1854—1855 годах произвел множество снимков в Крыму. Виды редутов и лагерей, групп офицеров и солдат, снимки батарей и полевых лазаретов — коллекция Роджера Фентона позволяет судить о том, что мог «вытянуть» из техники мокроколлодионной фотографии в 50-х годах опытный и талантливый человек.

В архивах хранятся редкие снимки событий Парижской коммуны 1871 года. Довольно обстоятельно фотографировались события русско-турецкой войны 1877—1878 года. В книге приведен снимок русского фотографа **Д. Никитина** (фото 11). Сохранилось несколько интересных альбомов снимков фотографов, прикомандированных к русской армии на Балканском и Кавказском фронтах. Например, в альбоме **А. Д. Иванова**, снимавшего на Балканском фронте, — 170 снимков, они отражают боевой путь русских войск через Румынию и освобожденные земли Болгарии. В Государственной библиотеке СССР имени **В. И. Ленина** имеется ценный альбом другого фотографа. На листах снимков помечено: «Военно-походная светоспись капитана **М. Ревенского**». Это были довольно статичные снимки. Относительно длительная выдержка исключала возможность

фотографировать движение. Но в дальних планах показывались и движущиеся колонны войск.

Каждая серия снимков, в которых удавалось запечатлеть движение, то есть, выражаясь на языке наших дней, снимков репортажных, рассматривалась как большая удача.

Петербургский фотограф **А. Д. Диго** однажды показал знатокам дела несколько морских снимков. Ему, в частности, удалось сфотографировать с катера, как матросы ставили на корабле паруса. Снимки были оценены восторженно.

Еще пример. «У нас есть теперь, в Петербурге, важная художественная новость. Нечто такое, что, по моему мнению, найдет себе непременно подражателей, не только здесь, в России, но и в остальной Европе», — писал В. В. Стасов в одной из своих статей 1883 года¹. Его восхитила серия снимков фотографа-портретиста Константина Шапиро. В тридцати снимках он показал известного актера Андреева-Бурлака в роли Поприщина из гоголевских «Записок сумасшедшего». Актер был показан не застывшим в той или иной позе, а в живых положениях. Это было необычным достижением фотографии.

С развитием фотографии, позже дополненной документальным кинематографом, наступил первый век в истории, когда события стали изучаться по достоверным изображениям. Часть подобных снимков неизбежно приобретала и эстетическую ценность. Фотография заявляла о себе новыми жанрами.

Крупным мастером раннего русского бытового фоторепортажа и одним из первых выдающихся мастеров этого жанра в мировой фотографии признан **Максим Петрович Дмитриев (1858—1948)**.

Это был профессионал, в течение сорока с лишним лет проработавший в своем портретном ателье. Но как портретист Дмитриев проявил себя менее ярко, чем в жанровой фотографии.

Родился М. П. Дмитриев в Тамбовской губернии, в крестьянской семье. Трудовой путь после окончания сельской школы он начал в мальчиках у мастеровых в Москве. Служил затем учеником в фотографии. Во время скитаний он встретился в Нижнем Новгороде с прославленным А. О. Карелиным. Через несколько лет перешел к нему на службу и под его руководством овладел техникой тогдашней художественной светописси. Он много занимался самообразованием и в 1887 году открыл в Нижнем Новгороде собственную портретную фотографию².

На фотографических выставках в Москве, Петербурге и Одессе, приуроченных к пятидесятилетию светописси, впервые появились витрины до тех пор неизвестного фотографа-волжа-

¹ В. В. Стасов. Собрание сочинений, т. III. СПб., 1894, стр. 1499.

² Подробнее о М. П. Дмитриеве см. в кн.: С. Морозов. Фотограф-художник Дмитриев. М., «Искусство», 1960.

нина. Среди снимков было немало групп, снятых «по-карелински», много портретов представителей разных слоев нижегородского общества. Привлекли внимание волжские пейзажи, летние и зимние лесные виды.

Но хвалили Дмитриева не только за его портреты; нижегородский фотограф стремился показать человека в быту. Ему было тесно в стенах павильона, влекла жизнь края с ее социальными контрастами и противоречиями.

В Нижнем Новгороде широко была представлена торговая и промышленная буржуазия; здесь особенно ясно было видно, как быстро формировался рабочий класс, выходящий в 90-х годах на политическую арену. Поволжские города наполнялись обнищавшими крестьянами, которых разорение и голод гнали на заработки. Исчезнувших бурлаков сменили «босьяки». Сюжеты из жизни этого люда Дмитриев стремился отражать в снимках.

Это было ново. Публицистическая направленность в работе сблизила фотографа с кругом друзей Максима Горького.

В течение всей жизни А. М. Горький сохранял дружеские связи с Дмитриевым. В меру возможностей фототехники тех лет и в меру своих способностей Дмитриев запечатлял ту же среду людей, ту же природу, те же явления жизни Поволжья, что служили материалом для произведений великому писателю. Одна из характерных черт труда фотографа: близость многих его снимков-портретов и жанровых сцен образам горьковских романов, повестей и пьес. Не раз сам Горький восторгался «типами» на снимках Дмитриева и отмечал их близость образам своих героев. В 1902 году он даже обратился к Дмитриеву с просьбой сфотографировать «типы» для грима актеров в пьесе «На дне», постановку которой готовил Московский Художественный театр.

Максим Дмитриев, следуя за своим учителем Карелиным, режиссерски ставил жанровые сцены. Не только в ателье, но и вне его стен, в естественных условиях жизни и труда людей. Таков широко известный его снимок «Разгрузка баржи» (фото 14), близкий по своей композиции и трактовке сюжета картинам живописцев-передвижников. Волжские пейзажи Дмитриев также старался компоновать «картинно», «живописно». Он был фотографом-художником. Однако в большинстве снимков он стремился схватывать сюжет, говоря современным языком, по-репортажному (фото 13). Не заботился о безукоризненной композиции, а старался донести до зрителя правду жизни.

Некоторые работы нижегородского фотографа, как, например, снимки благотворительных столовых, ночлежного дома, «Встреча иконы», снимки, сделанные в день открытия Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 года в Нижнем Новгороде, и другие содержат столь много инфор-

мации, что их хочется «читать», образно осмысливая то или иное событие и явление быта. Эта ценность снимков Дмитриева подтверждается всеми, кому довелось знакомиться с его коллекцией.

«Дмитриев не стремился приукрашивать тяжелый рабочий быт, выставляя перед аппаратом тех, на ком сапоги, а «лапотников» ставить подальше, — заметил писатель Ираклий Андроников, восхищенный снимками нижегородского фотографа. — Нет. Дмитриев сочувствовал народу, видел его умным, талантливым, верил в его счастливое будущее... Он стремился показать народ правдиво, без всяких прикрас. Это и делает фотоархив Дмитриева таким для нас драгоценным»¹.

Коллекции снимков Дмитриева помогают художникам-иллюстраторам произведений Горького. Д. Шмаринов, например, говорит: «В этих фотографиях мир персонажей Горького предстает в подлинных, живых явлениях»².

М. П. Дмитриев участвовал почти во всех русских и многих международных фотографических выставках своего времени в Петербурге, Москве, Нижнем Новгороде, Казани, Одессе, за границей — в Париже, Антверпене, Чикаго и других городах Европы и Америки. Он неизменно получал на выставках награды.

Жанровые снимки Дмитриева были наделены публицистическим содержанием, но они не получили заслуженного распространения в России. Революционно-демократическая печать подвергалась постоянным репрессиям, фотографиями не иллюстрировалась. Буржуазные журналы помещали большей частью видовые снимки Дмитриева.

К жизненно правдивым снимкам М. П. Дмитриева неприязненно относились представители реакционного фотолюбительства и даже некоторые руководители фотографических обществ и журналов. Так, например, в 1892 году один реакционно настроенный русский фотограф-любитель в письме из Парижа о фотографическом отделе Всемирной выставки резко осудил Дмитриева за его экспонаты. Он с ненавистью высказался о «реальной школе» в русском искусстве, в духе которой, по его мнению, выполнял свои снимки Дмитриев. Автор письма даже вспомнил французского реалиста Густава Курбе, художника Парижской коммуны, считая, что «свегописи г. Дмитриева» были бы во вкусе этого «красного живописца»³.

И в других странах объявлялись фотографии, порывавшие с

¹ Ираклий Андроников. Еще об одной находке. — «Литературная газета», 1949, № 82.

² Д. А. Шмаринов. Как я работал над иллюстрациями к «Делу Артамоновых» и «Войне и миру». Из творческого опыта. Вып. 2. М., «Советский художник», 1957, стр. 147—148.

³ Граф Г. И. Ностиц. Письмо из Парижа. — «Фотограф-любитель», 1892, № 10, стр. 393.

рутинной павильонной съемкой и стремившиеся сблизить молодое искусство светописси с самой жизнью, с событиями и явлениями окружающей действительности. Они пробовали силы в моментальной съемке. Это были пионеры бытового репортажного жанра.

В Америке крупнейшим фотографом, понявшим необходимость выхода с фотоаппаратом на простор жизни, был Альфред Стиглиц (1864—1946). Его считают родоначальником современного фотоискусства в США. В самом начале нашего века, будучи уже не новичком в фотографии, он решительно вышел из ателье на площади и улицы городов, снимал бытовые сюжеты, уличную жизнь.

Уместно здесь привести имя французского фотографа Эжена Атже (1856—1927). Непризнанный как художник фотографии при жизни, когда господствовал стиль подражания живописи, Атже был заново открыт во второй половине 20-х годов. «Бытописатель парижских улиц», Эжен Атже занимался фотографированием в начале нашего века. По профессии актер, Атже взял в руки аппарат и вышел на городские улицы. Вопреки моде на салонную фотографию он стал фотографировать Париж мелких служащих и мастеровых людей, Париж бедняков, прачек и извозчиков, Париж девушек и молодых парней, маленьких погребков и лавчонок, витрин и уличных кафе... Друзья дивились настойчивости и самоотверженному труду актера-фотографа, не ожидавшего ни денег, ни славы. Некоторые его снимки отдаленно напоминали рисунки художника Анри де Тулуз-Лотрека, в которых иногда можно было уловить следы обратного явления: влияния на художника фотографического видения. Снимки Атже отличались меткостью наблюдения или живостью уловленной сцены, добродушной или иронической улыбкой, а то и скрытой житейской философией.

Любивший героев своих жанровых снимков, Эжен Атже не приукрашивал их жизнь. Его творчество можно отнести к «критическому реализму» и серии его снимков сравнить, пожалуй, только с сериями волжских жанровых снимков русского фотографа Максима Дмитриева. Разные страны, разные общественные условия, разный «материал жизни». Но одно стремление владело фотографами: уловить жизнь такой, какой она есть, чтобы снимки раскрывали страницы действительности (фото 15).

Время от времени снимки Атже публиковались. Но в фотографических салонах не замечали его как художника. Эжен Атже встретил и материальное благополучие и известность уже старым, больным человеком, в 20-х годах, когда переоценивались эстетические взгляды на фотографию.

Дальновидные деятели культуры и, конечно, многие талантливые фотографы всегда понимали неизбежность и пользу взаимовлияния разных отраслей фотографии, в частности, так называемой художественной и хроникальной.

Такие прогнозы оправдались. Читатели журналов, а позже и газет, стали привыкать к снимкам, не претендующим на художественность, но часто несущим эмоциональную информацию.

Многие фотолюбители и профессионалы в годы первой мировой войны вынуждены были сменить художнические занятия фотографией на съемку событий военного времени. Появилась большая потребность в иллюстрациях. Газеты и журналы помещали множество снимков с фронтов войны.

Построение снимков большей частью имело статичный характер. Группы солдат и офицеров в окопах, землянках, на биваке; фотографировались разрывы снарядов, самолеты в небе; учебная и редко-редко боевая работа саперов; колонны кавалерии, пехоты, артиллерии на марше. Часто фотографировались разрушения и неустроенный быт пострадавшего населения, а также беженцев. Печатались и редкие снимки атак. Обходили периодическую печать всего мира также редкие снимки наступающих танков и облака ядовитого газа, приближающиеся к окопам.

Очевидно, для съемки военных событий нужна была совершенная для того времени аппаратура, требовалось портативное снаряжение. И если в фотографических клубах и обществах по-прежнему велись беседы об изысканной технике бромомасла и гуммиарабикового позитивных процессов, о достоинствах объектива-монокля для получения художественных эффектов, то военные фотографы познавали свойства исправленных объективов, преимущества моментальной съемки и силу документа, ценность отпечатка, сделанного на обыкновенной бромосеребряной бумаге, часто в полевых условиях. Однако в продолжающихся издаваться фотографических альманахах и журналах военных лет господствовали по-прежнему снимки с игрой светотени, пейзажные этюды с «мерцающими полутонами», снимки на отвлеченные мотивы. Даже смертоносную технику войны иные мастера фотосалонов показывали как безобидное украшение ландшафта...

Фотография вместе с документальным кинематографом наполнилась новым социальным содержанием в нашей стране после Великой Октябрьской социалистической революции. По поручению органов революционной власти первые советские фото- и кинокорреспонденты снимали события на улицах Москвы, Петербурга и других городов. В годы гражданской войны появился репортаж с фронтов.

Советская республика жила и боролась в тяжелых экономических условиях. Ни журналы, ни газеты не выходили с тоновыми иллюстрациями. Выпускались лишь единичные издания с фотографиями. Снимки же рассылались по городам, в рабочие клубы, их вывешивали в витринах, на площадях и улицах.

Мы приводим снимок того времени — портрет В. И. Ленина работы фотохудожника М. С. Напсельбаума (фото 16).

Первый после Октябрьской революции фотопортрет В. И. Ленина был выполнен в январе 1918 года в конференц-зале Смольного. М. Наппельбаум так вспоминал этот день: «Я долго не мог сосредоточиться, найти нужную точку съемки. Я боялся трафарета. Мне хотелось запечатлеть на стекле живой, реальный образ гения Пролетарской революции.

Товарищ Ленин продолжал работать, наклонившись над бумагами. Я воспользовался моментом и сделал съемку. Мне показалось, что снимок получился монотонный, не вполне удачный. Я попросил Владимира Ильича облокотиться на спинку кресла. Владимир Ильич терпеливо подчинился.

Неожиданно лучи заходящего солнца, проникнув в зал сквозь тусклые стекла окон Смольного, осветили лицо и голову Ленина... Желая уловить выражение глаз и освещение лица, я рискнул недодержкой,— поторопился закончить съемку»¹. Этот портрет Ленина разошелся по всему свету.

Ценнейшая серия портретов В. И. Ленина выполнена Петром Адольфовичем Оцупом (1883—1963)—виднейшим мастером советской фотографии.

Вместе с П. Новицким, А. Дорном, А. Савельевым и другими фотографами П. Оцуп много занимался репортажными снимками на фронтах борьбы с интервентами и белогвардейцами, а также в боевом тылу Советской страны.

Традиции, заложенные фотографами-хроникерами первых лет революции, сказались впоследствии на развитии советской художественной фотографии. В эти годы утвердилось начала публицистического фоторепортажа.

После окончания первой мировой войны репортажные навыки съемки оказали свое влияние и на ход развития художественной фотографии в капиталистических странах мира. Из метода изображения, казавшегося разрушающим эстетические начала искусства, метод документальной фотографии со временем все заметнее стал теснить традиционное понимание художественности, бытовавшее в искусстве фотографии.

Новая техника — новые возможности

В годы после первой мировой войны в области искусства возникали споры, сталкивались различные взгляды на роль искусства, появлялись все новые декларации. Слышались, в частности, призывы к техницизму в искусстве. Немало было правильного в этих декларациях. В частности, быстрое развитие техники кино и фотографии действительно позволяло утверждать, что эти способы воспроизведения, «репродуцирования» явлений и объектов действительности будут занимать отныне

¹ М. С. Наппельбаум. Встречи с Владимиром Ильичем.— «Советское фото», 1937, № 11, стр. 3.



1. Надар (Франция). Поэт Теофиль Готье (ок. 1855).

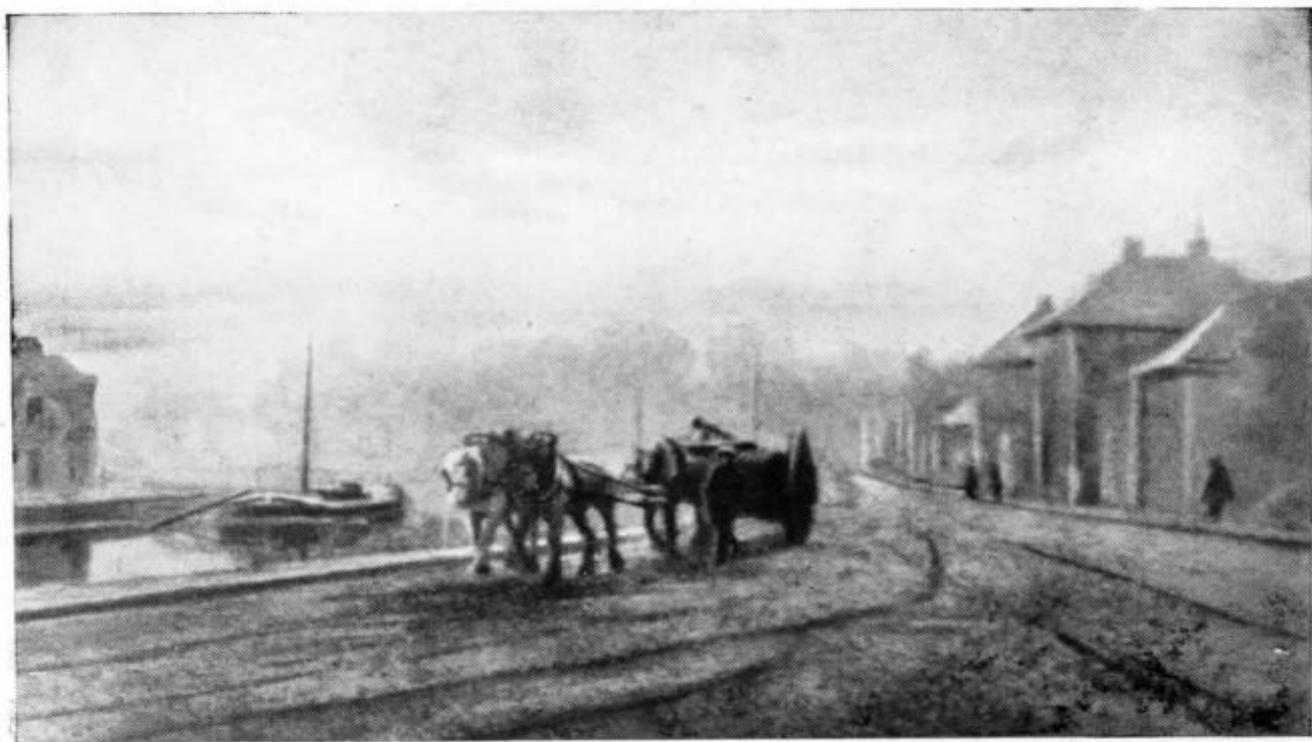
2. А. Деньер. Портрет Ф. И. Тютчева (1864). (Из коллекции Музея-усадьбы Мураново).

3. Г. П. Робинсон (Англия). Восход и закат (1885). Фрагмент.



4. А. О. Карелин. Нищие (80-е гг.).

5. Р. Ламмар (Франция). Улица в Амьене (нач. 1900 гг.).



6. Н. А. Петров. Жен-
ский портрет (1913).

7. Л. Миссон (Бель-
гия). Какой ветер! (нач.
1900 гг.).





8. Бор. Пашкевич.
Портрет С. В. Рахмани-
нова.

9. С. И. Саврасов.
Зимний пейзаж (1911).

10. С. А. Лобовиков.
За глиной-карминкой
(нач. 1900 гг.).

11. Д. Никитин. Гу-
рийцы-проводники (рус-
ско-турецкая война 1877
—1878 гг.).

12. Ф. М. Сатклиф.
(Англия). Любопытные
(ок. 1880).







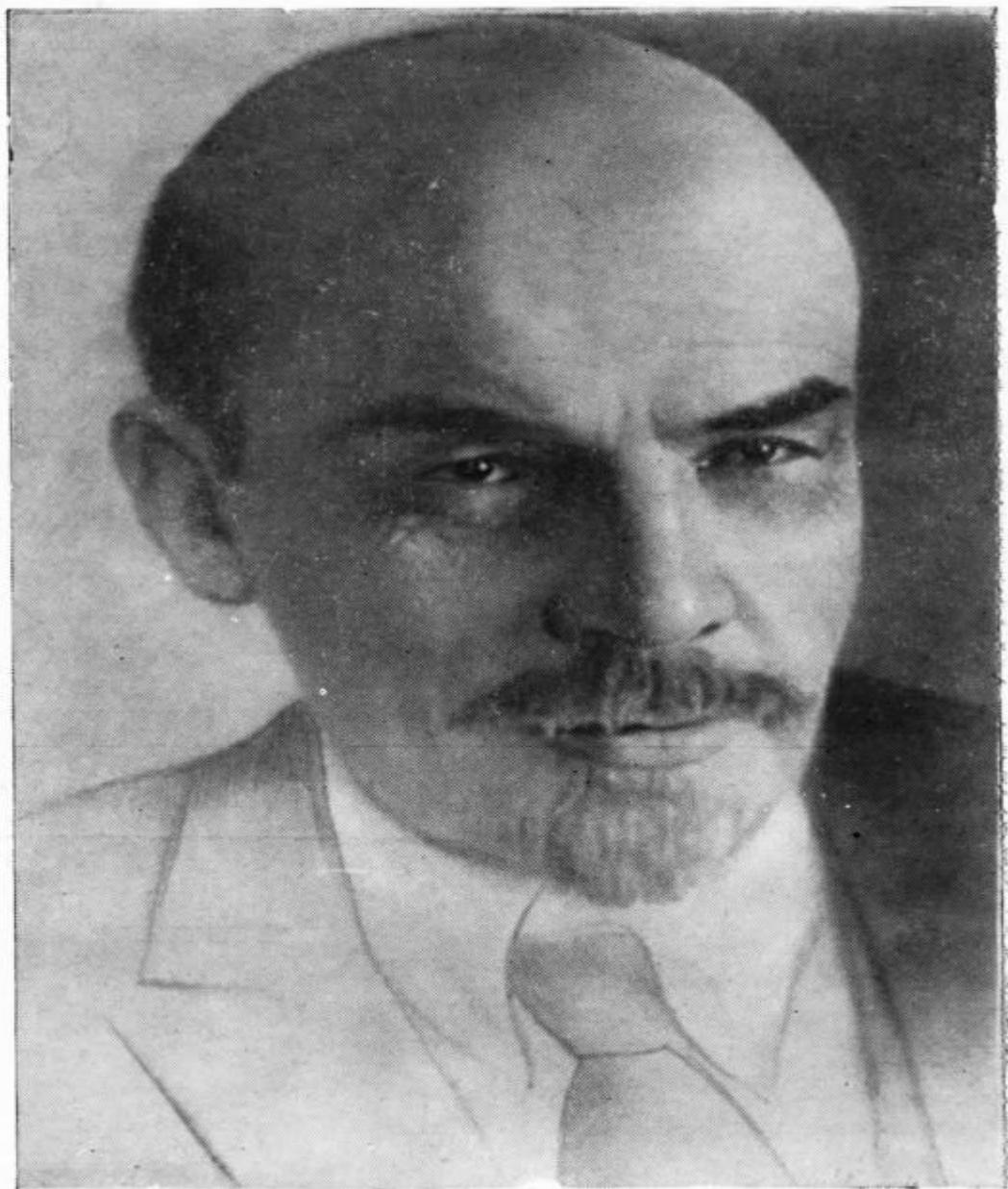
13. М. П. Дмитриев. Странники (90-е гг.).



14. М. П. Дмитриев. Разгрузка баржи (нач. 90 гг.).



15. Эжен Атже (Франция). На улице Парижа (нач. 1900 г.).



16. М. Наппельбаум. В. И. Ленин (1918).

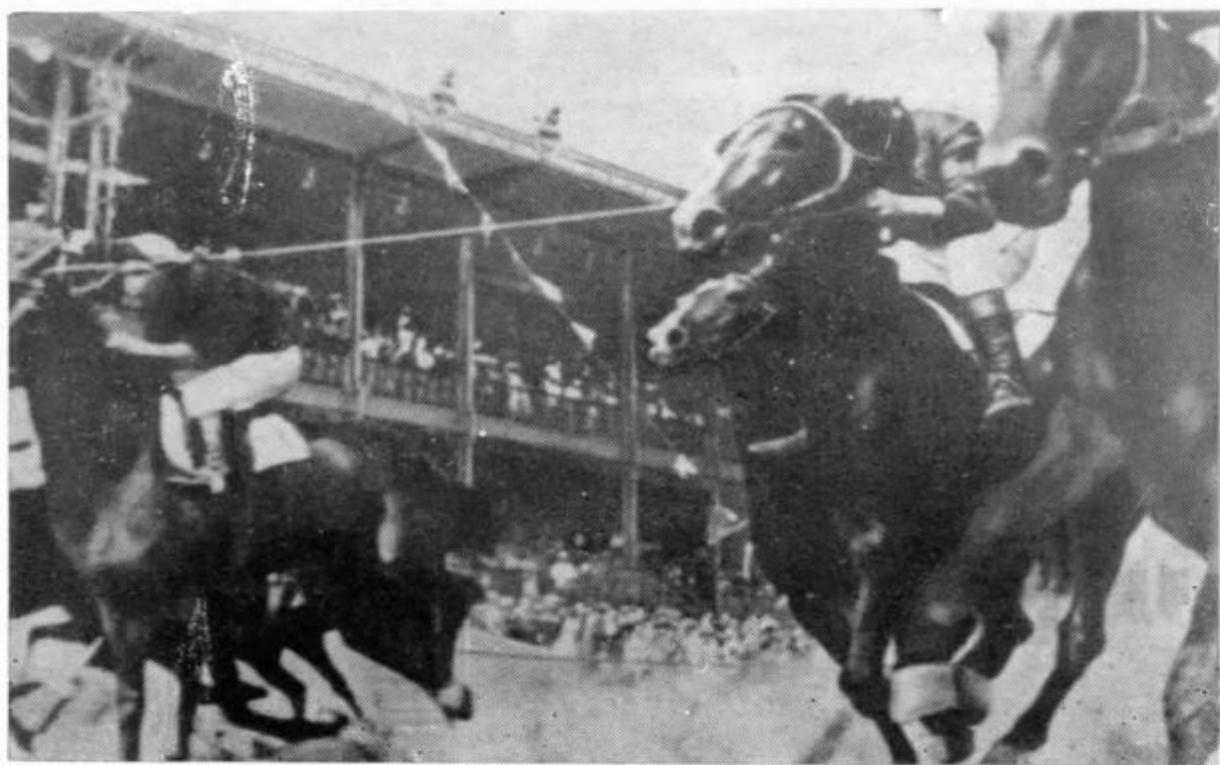


17. Г. Петрусов. Плотина Днепростроя (1937).



18. Н. П. Андреев. Летний день (30-е гг.).

19. А. Родченко. Скачки (нач. 30-х гг.).





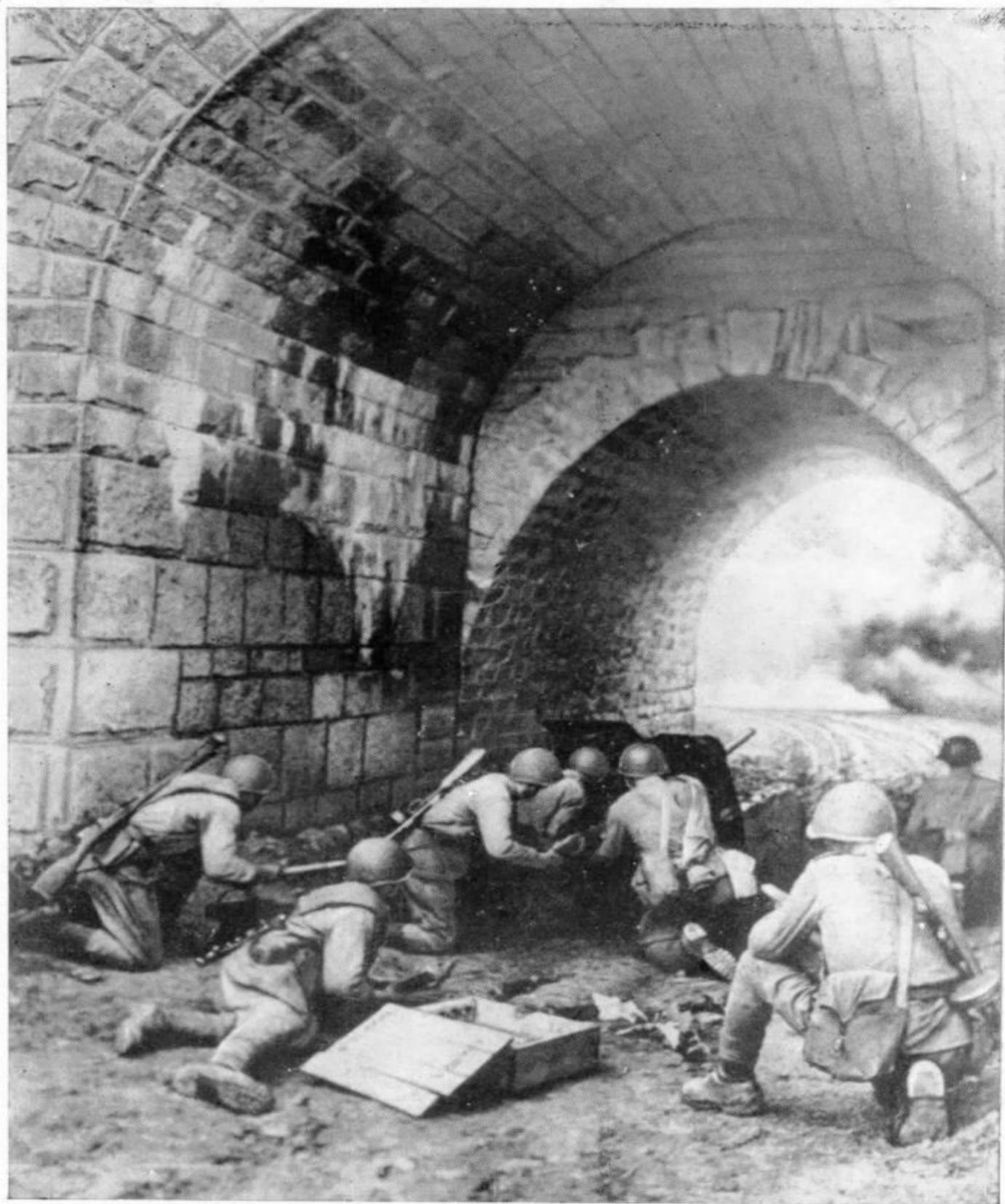
20. Ю. Еремин Гурзуф (20-е гг.).



21. С. Шиманский. Последний день молотбы. Молдавия (конец 30-х гг.).

22. М. Калашников. Комдив генерал Панфилов в дни боев под Москвой (1941).





23. А. Устинов. Уличный бой. (1944).



24. А. Шайхет. Встреча в освобожденном от гитлеровцев селе.

25. Евг. Кассин. Любит — не любит. (60-е гг.).





26. С. Фридлянд. Разбуженная тайга. Воркута (50-е гг.).



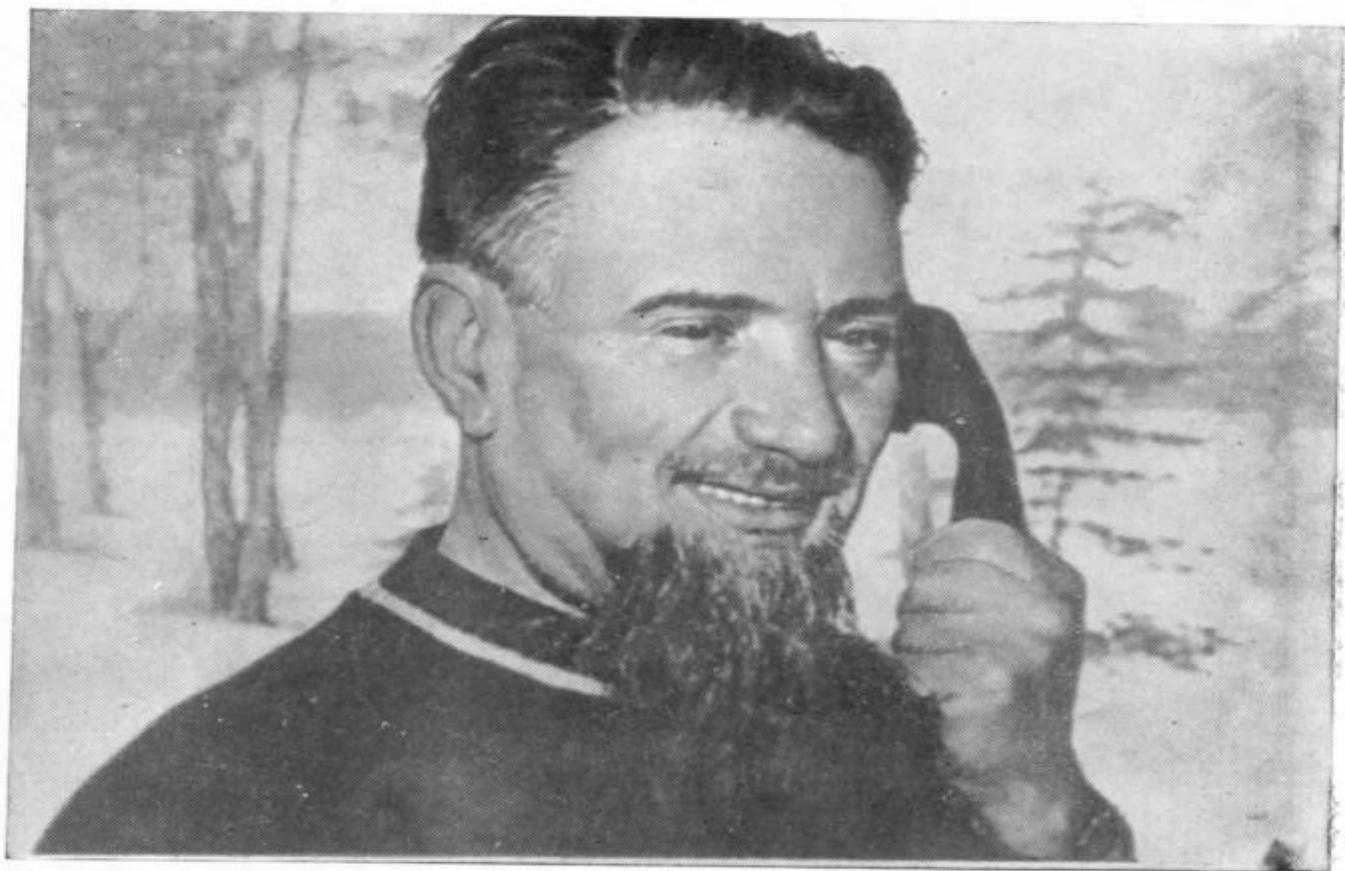
27. Р. Дуано. (Франция). На набережной Сены (50-е гг.).

28. В. Богданов. Не мое собачье дело. (60-е гг.).

29. А. Гаранин. Академик Курчатов (60-е гг.).

30. О. Макаров. Дирижер Шарль Мюниш. (60-е гг.).



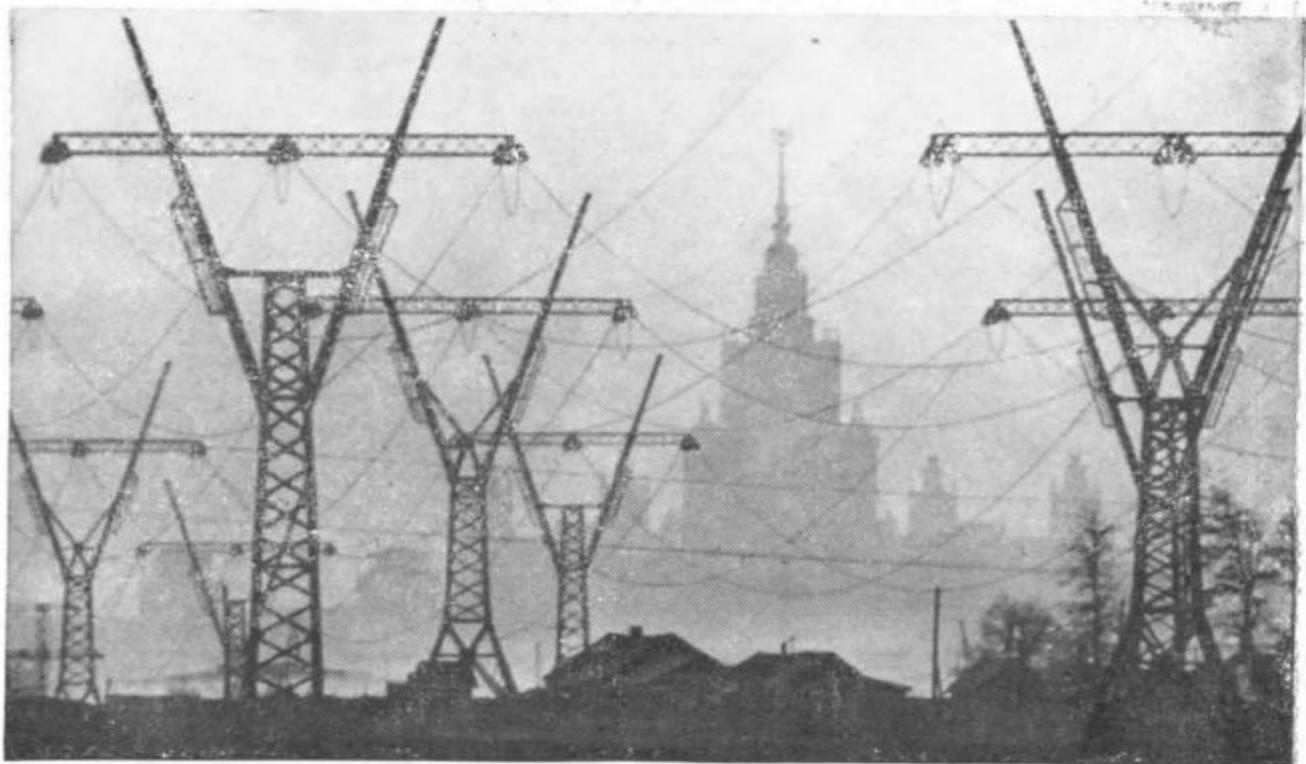




31. Ю. Абрамочкин. Рождение балерины. (60-е гг.).



32. М. Редькин. Для большой химии. (60-е гг.).



33. В. Тарасевич. Окраины Москвы. (1965).

34. С. М. К. Читт (Таиланд). Надвигается шторм. (нач. 60-х гг.).

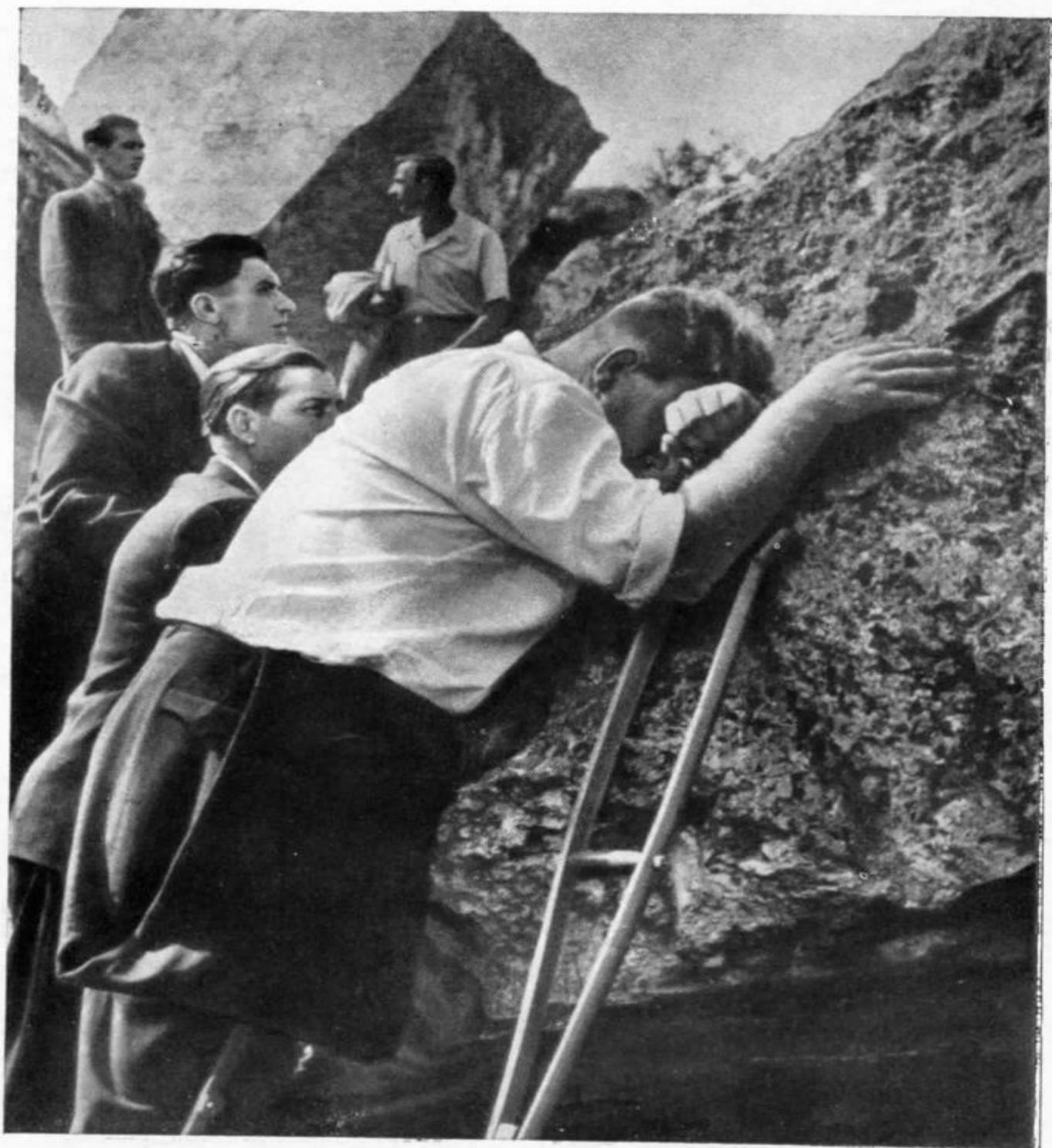




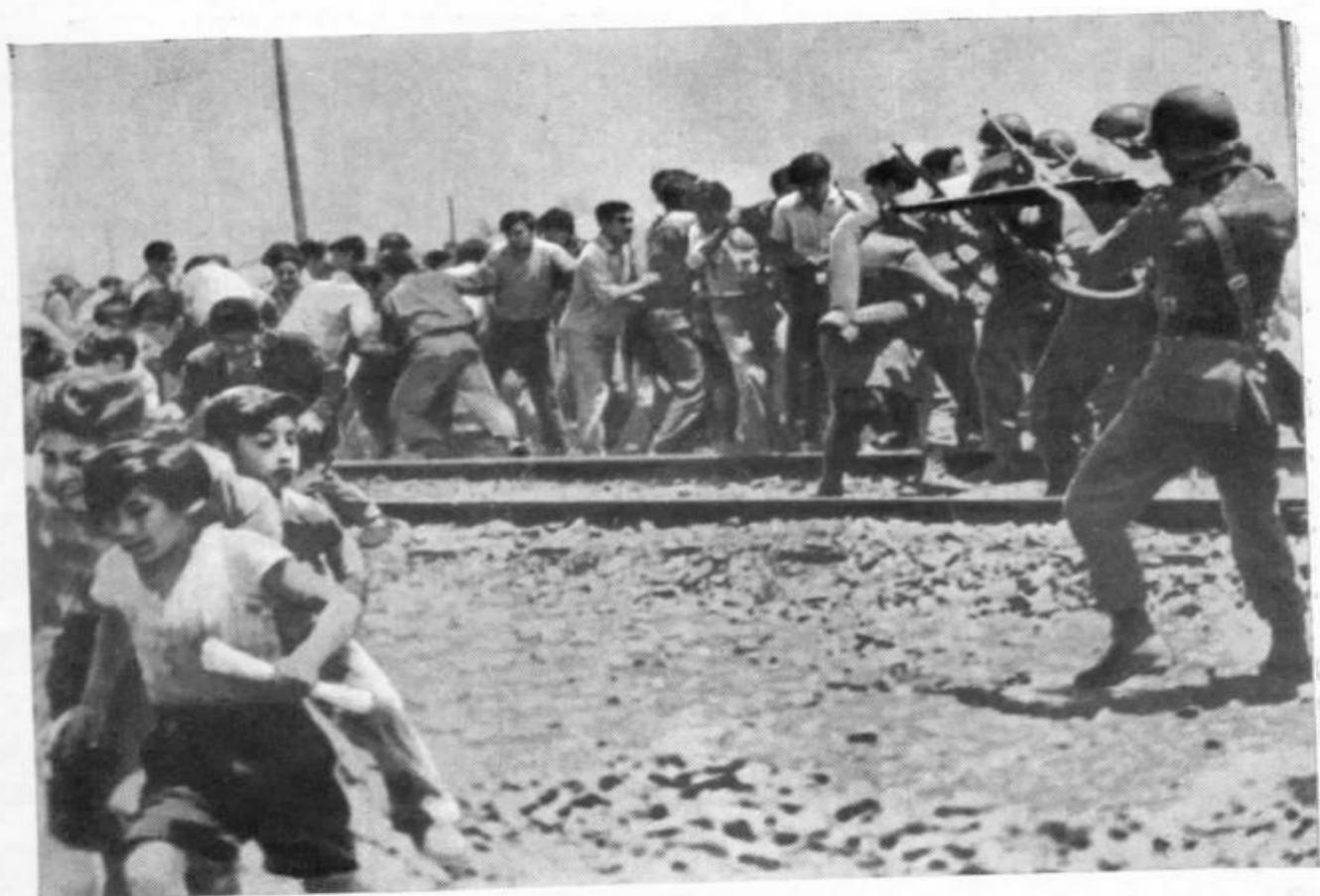
35. С. Ф а р р и
(Италия).
Барьерный
бег
(кон. 50-х гг.).

36.
Л. А л м а щ и
(Венгрия).
Футбольный
балет.
(60-е гг.).



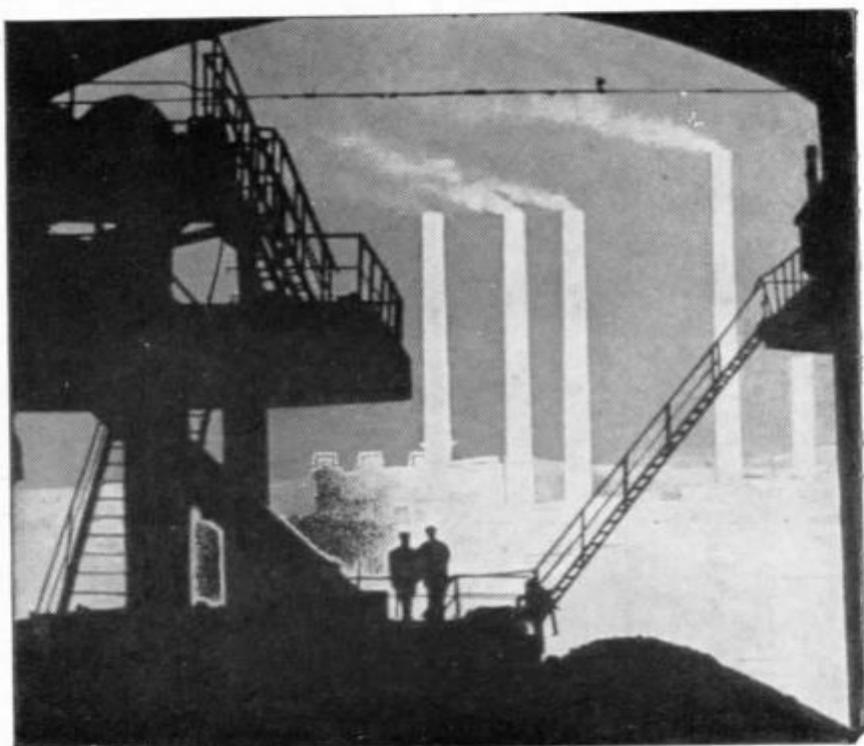


37. М. Ананьин. *Это не должно повториться.* (60-е гг.).



38. Эрнан Оростика (Чили). За что? (нач. 60-х гг.).

39. Владимир Димчев (Болгария). Мой завод (кон. 50-х гг.).





40. П. Карнавичус. Озеро Гальве (изогелия).
(кон. 50-х гг.).

все более самостоятельное и видное место в арсенале художественной культуры. Однако, когда подобные декларации шли с позиций буржуазной идеологии, то дело часто сводилось к защите формализма в искусстве; забывались задачи служения духовным запросам и потребностям народа; художники уходили в сторону всякого рода идеалистических трактовок искусства. В практике же прогрессивно работающих художников и в ходе подобных споров откладывалось немало ценного. Так было и в фотографии.

К середине 20-х годов техническая оснастка фотографов очень изменилась. Стали входить в практику разного рода сменные коротко- и длиннофокусные объективы, позволявшие видоизменять рисунок линейной перспективы в снимках, фотографировать натуру в любых планах, сочетая очень крупный план с самым дальним, при хорошо передаваемой резкости. Очувствованные к разным цветам спектра фотослой в сочетании со светофильтрами давали возможность свободно передавать монохромной (одноцветной) шкалой все тональное богатство окраски природы.

Портативные малоформатные пленочные аппараты были удобны, легки в работе. Переносные электрические светильники и машинки для магниевых вспышек позволяли довольно оперативно действовать при съемках внутри помещений. Со временем техника снаряжения фотографа дополнилась электронными лампами-вспышками.

Послышались голоса протеста против традиционного подражания или следования фотографии по пути живописи. Раздавались обоснованные призывы порвать с прежними канонами и искать изобразительно-выразительные приемы, более свойственные фотографии как искусству, опирающемуся на прогресс техники, физики и химии. Успехи кинематографа и полиграфии подкрепляли искания новых путей фотографии.

Техника сближала фотографию с кинематографом. В Советском Союзе на развитие новаторской фотографии оказали влияние фильмы С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, операторская работа Э. Тиссе, А. Головни и других мастеров. Заметна была связь между смелым использованием ракурсов, динамических эффектов в фотографической съемке с приемами работы советского режиссера и кинооператора Дзиги Вертова. Приведем выдержку из его творческого кредо, очень близкого программным высказываниям фотографов нового творческого склада, выступавших в разных странах Европы. Дзига Вертов пишет:

«Я киноглаз. Я — глаз механический.

Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я его смогу увидеть.

Я освобождаю себя с сегодня навсегда от неподвижности человеческой, я в непрерывном движении, я приближаюсь и удаляюсь от предметов, я подлезаю под них, я вле-

заю на них, я двигаюсь рядом с мордой бегущей лошади, я врезаюсь на полном ходу в толпу, я бегу перед бегущими солдатами, я опрокидываюсь на спину, я поднимаюсь вместе с аэропланами, я падаю и взлетаю вместе с падающими и взлетающими телами»¹.

Много родственного оказалось в устремлениях кинооператоров и фотографов, искавших и утверждавших изобразительные и выразительные средства новых искусств.

С подобными устремлениями советской фотографии тех лет связано имя художника **Александра Михайловича Родченко** (1891—1956). Он преподавал во Вхутемасе, работал художником театра и киностудий. Близкий Владимиру Маяковскому, Родченко рисовал и монтировал обложки книг поэта. Тогда от фотомонтажа он и перешел к занятиям фотографией. Родченко проводил принцип: показывать обычное, знакомое с необычных, новых точек зрения. Его увлекали ракурсы и деформации. Он ценил свойство фотографии передавать фактуру предметов, любил крупный план.

Все это были средства и приемы, подсказываемые самой техникой фотографии, осваиваемые ею независимо от искусств, где действует не аппарат, а рука человека. Родченко исходил из рабочих функций фототехники, считая, что выполнение этих функций и выдвигает фотографию в ряд искусств нашего времени.

Родченко снимал портреты преимущественно крупным планом (в частности, ему принадлежит ценнейшая серия портретов Владимира Маяковского), иногда в смелых ракурсах — сверху вниз или чуть снизу вверх. Цикл его пейзажей и фрагментарных пейзажных снимков также раскрывали возможности нового, фотографического видения. Интересны серии его снимков «Спорт» и «Цирк» по выбору точек съемки, ракурсов и освещения; многие приемы служили острому выявлению динамики.

Необычность точки съемки и откровенная простота восприятия выхваченных из жизни сюжетов позволяли как бы первый раз увидеть то, что все видели часто, но всегда с уровня глаз человека. Родченко своими снимками давал возможность по-новому, свежо увидеть явления окружающей нас действительности.

Программный снимок Александра Родченко — «Портрет матери». Крупный план, фактурно переданная кожа лица; очки, поднесенные к глазам, и бородавка, увеличенная стеклом очков; сосредоточенность лица женщины, простого, обрамленного сверху темной косынкой. Законченный образ. (Этот снимок воспроизводился не раз в книгах, посвященных русской и советской фотографии).

¹ Цит. по кн.: Очерки истории советского кино, т. I, М., «Искусство», 1956, стр. 85.

Несколькими годами позже Родченко выполнил снимок «Скачки» (фото 19); он решен совсем в духе «киноглаза» Дзигги Вертова: «Я двигаюсь рядом с мордой лошади». (Кстати сказать, Родченко сотрудничал с Дзиггой Вертовым в монтаже документальных фильмов.) Родченко схватил в снимке момент быстрого движения, не заботясь о точности и законченности рисунка. Этот снимок Родченко — чистейшее фотографическое произведение, без какого бы то ни было подражания живописи.

Далеко не всем нравились подобные снимки, лишённые приметы «красивости», как она понималась в традиционной художественной фотографии. В подобных снимках отражались приметы иных творческих исканий: обновлять с помощью фотоаппарата видение мира, человека, живой и неживой природы.

В Германии одним из центров новых идей в искусстве тех лет была художественная школа «Баухауз Дессау», фотографическое отделение ее возглавлял художник и фотограф Ласло Моголи Надь. В своих книгах и статьях Моголи Надь утверждал, что изобразительные задачи искусства отныне вообще переходят к фотографии. Живописи же теперь остается область свободного «красочного выразительного построения изображения». Ссылаясь на макро- и астроснимки, на примеры рентгенографии, на многочисленные снимки, в которых посредством съемки в необычных ракурсах действительно по-новому нам представляются предметы и явления мира, Моголи Надь отдал предпочтение фотографии перед «ручным трудом» живописцев!

Идеолог школы «Баухауз Дессау» выступил со своими декларациями в пору острого кризиса буржуазного искусства. Получало развитие абстрактное искусство, решительно порывавшее с изобразительно-познавательными целями. Художники этих направлений создавали композиции, лишённые фигуративных изображений предметов и явлений материального мира, природы. Фотография, беря на себя функции изобразительные, по взглядам Моголи Надя и его последователей, таким образом, освобождала живописцев от этой задачи, и они могли ныне порвать с реалистическим началом, уйдя в область искусства абстрактного.

Как мы видим, в таких спорах о путях фотографии и ее взаимоотношениях с другими искусствами проявляла себя как эстетика идеалистическая, из которой, по существу, исходил Моголи Надь, так и эстетика материалистическая. Александр Родченко и другие советские фотографы, занимавшиеся своими творческими поисками, стремились поставить фотографию на службу социалистической культуре. Они оставались на позициях реализма.

Из зарубежных фотографов, искателей новых путей своего искусства в 20-х — 30-х годах, назовем еще чешского мастера Яромира Функе, немецкого — Альфреда Ренгера Патча, аме-

риканского художника и фотографа Ман Рея и тоже американского мастера — Эдварда Уэстона.

Эдвард Уэстон со своими последователями выступил против канонов господствовавшей тогда художественной фотографии с ее привязанностью к эффектам мягкорисующей оптики, к заимствованию приемов и форм композиции у живописи. Группа так и называлась «Ф-64». (Это означало до крайности «закрученную» диафрагму фотоаппарата, благодаря чему все планы пространства изображались на снимках с большой резкостью). Эдвард Уэстон был сторонником чистейших фотографических приемов, утверждая тем самым самостоятельность эстетического языка нового искусства. Он много снимал крупным планом, что позволяло открывать новые изобразительные аспекты, не знакомые живописи.

В подобных снимках, делавшихся, в частности, на самом разнообразном материале макро- и микромира природы, фотография тоже убедительно иллюстрировала свои возможности. Так же, как в съемке на улицах и площадях городов или в съемке индустриальных мотивов.

В 20-х годах объявил о себе еще один жанр, стоящий как бы на границе фотографии и графики, — *фотомонтаж*. Этот жанр стал распространяться в промышленной и торговой рекламе. Появился и политический фотомонтаж, который в последующие десятилетия обособился среди видов изобразительного искусства.

Занимались фотомонтажом А. Родченко и ряд других советских художников. В Германии началась тогда творческая деятельность мастера фотомонтажа, известного прогрессивного художника **Джона Хартфильда**, прославившегося позже большой серией антифашистских плакатов.

«Многие художники испугались развития фотографии, — говорил Джон Хартфильд в одном из своих выступлений, — испугались технического глаза. Они бежали от механической репродукции»¹.

Новаторство Дж. Хартфильда было связано с демократической культурой немецкого народа. Он принял документальную фотографию и считал, что прогрессивные художники должны «смело смотреть в лицо факту изобретения технического глаза». Жанр фотомонтажа в творчестве Джона Хартфильда стал политическим оружием рабочего класса.

□

Итак, две взаимосвязанные новые тенденции характерны для развития творческой фотографии первых десятилетий нашего века: появление фоторепортажа как отрасли журналисти-

¹ С. Третьяков и С. Телингатер. Джон Хартфильд. М., 1936 (гл.: Джон Хартфильд говорит...).

ки и поиски самостоятельных изобразительно-выразительных средств фотографии.

Снимки событий, происшествий, движущихся объектов исключались из сферы художественной фотографии вплоть до 20-х годов нашего века. Однако благодаря быстрому распространению периодических иллюстрированных изданий и совершенствованию технической оснастки фотографов документальная «моментальная» фотография занимала все более видное место в общественной жизни и объявила о себе как о новом виде не только протокольно-познавательной, но и эмоциональной информации.

Совершенствование фотографических объективов, фотослоев и аппаратуры позволило многим фотографам в различных странах отойти от традиций следования фотографии за тем или иным направлением изобразительных искусств, от имитации в снимках художественных эффектов живописи и графики. Показ объектов в разнообразнейших ракурсах, передача фактуры, выразительная деформация перспективного рисунка, показ целого характерной деталью и другие специфические приемы открывали все новые аспекты «фотографического видения».



Современное фотоискусство

Развитие советской фотографии

После окончания вооруженной борьбы с интервентами и белогвардейцами советский народ приступил к мирному строительству. Восстанавливалось народное хозяйство, оживилась деятельность во всех областях культуры и искусства. Найти свое место в общественной жизни надо было и фотографии. В нашей стране были заложены начала публицистического фоторепортажа. Но еще в середине 20-х годов фоторепортаж не входил в круг понятий творческой фотографии. На первой большой выставке «Советская фотография за десять лет (1917—1927)», состоявшейся в Москве весной 1928 года, господствовал «художественный отдел».

Лицо фотографии тех лет определяли работы главным образом в жанре портрета и пейзажа. Некоторые из мастеров этих жанров выступали с интересными снимками на первых советских выставках и на выставках зарубежных. Немало их работ вошло в фонд лучших произведений советской художественной фотографии, и эти снимки часто воспроизводятся в различных изданиях наших дней.

Раскрылось в 20-е и последующие годы лирическое дарование пейзажиста **Николая Платоновича Андреева** (1882—1947). Он как пейзажист завоевал признание на родине и в фотографических кругах некоторых стран Европы. Сторонник мягкорисующей оптики, он обходился объективом — простой линзой, виртуозно владел масляным способом печатания снимков (фото 18). На него, несомненно, оказала влияние барбизонская школа живописи. Андреев владел тонким чувством композиции.

Юрий Петрович Еремин (1881—1943) был долгие годы также убежденным сторонником мягкорисующей оптики. Тематика пейзажей у него была шире, чем у Андреева; использовал он и возможности съемки с высоких точек — ставшая классической работа Ю. Еремина «Гурзуф» (фото 20) широко известна, она побывала на десятках выставок фотографии нашей страны и разных стран мира. Ветвь дерева на первом плане

вводит зрителя в пространство, дает почувствовать даль южного края; такое смелое сопоставление планов было новостью в художественной фотографии.

Впервые выступил на московской выставке 1924 года молодой тогда фотограф, впоследствии маститый мастер пейзажной и портретной съемки **Сергей Кузьмич Иванов-Аллилуев** (р. 1891). Он был приверженцем эффектов мягкорисующих объективов, много экспериментировал, успешно работал в области портретной съемки, но отдал свою любовь преимущественно пейзажу.

Еще в прошлом веке начал работать как фотограф-портретист **Моисей Соломонович Наппельбаум** (1869—1958), однако его талант в полную силу развернулся уже в советское время. Это мастер, имевший свой творческий почерк; он смело вводил в портреты изображения рук, снимал портретируемых в свободных позах, умел выявить характерное в человеке. Искусно пользовался приемом декоративности путем нанесения на фон «световых пятен» свободной формы. За десятки лет деятельности Наппельбаум создал большое количество портретов деятелей Советского государства, культуры и искусства.

Здесь упомянуто лишь несколько советских фотохудожников старшего поколения. И эти мастера, и другие, их сверстники, начали свою деятельность в устоявшихся, академических жанрах. С годами они расширили круг творческих интересов. Так, например, **Юрий Еремин** много снимал в национальных республиках, отражая в своих снимках темы социалистических преобразований. **С. Иванов-Аллилуев** и ныне живо связан с актуальной тематикой советского искусства.

С середины 20-х годов стал заявлять о себе как разновидность творческой фотографии советский фоторепортаж. В те годы началась деятельность фотохудожников-журналистов, впоследствии ставших хорошо известными в нашей стране: **Аркадия Шайхета** (1898—1959), **Макса Альперта** (р. 1895), **Бориса Игнатовича** (р. 1899), **Дмитрия Дебабова** (1901—1949), **Семена Фридлянда** (1905—1964), **Бориса Кудоярова** (р. 1898), **Георгия Петрусова** (р. 1903), **Ивана Шагина** (р. 1904), **Михаила Калашникова** (1906—1944), **Георгия Зельмы** (р. 1906), **Анатолия Гаранина** (р. 1907), **Якова Халипа** (р. 1908), **Аркадия Шишкина** (р. 1899), **Владимира Шаховского** (1899—1964) и других. Названо лишь несколько имен, и только московских мастеров. В других городах и республиках в эти годы также появилось много талантливых фотографов.

Снимки, повседневно печатавшиеся в газетах и журналах, информировали о событиях и отражали ход социалистического строительства в стране: индустриализацию, коллективизацию сельского хозяйства, проведение в жизнь ленинской национальной политики, рост новой культуры. Подавляющее большинство снимков выполняло и в те годы информационную, позна-

вательную, пропагандистскую роль,— это главная функция фотожурналистики. Однако именно тогда фотографы-репортеры стали придавать большое значение и эстетическим достоинствам своих снимков.

Развитие и сочетание в той или иной мере признаков трех тенденций характерно для развития советской художественной фотографии: первая тенденция — развитие собственно репортажных свойств фотографии; вторая — следование традиции «картинности», живописности в построении изображений; третья — разработка собственно фотографических приемов и форм построения снимков.

Подобно А. М. Родченко много занимались поисками новых изобразительных приемов и аспектов «фотографического видения» Б. Игнатович, Е. Лангман и близкие им по манере работы мастера. Они стремились приложить свои искания к репортажной технике съемки,— этот признак разительно отличал поиски советских фотографов-журналистов в области формы от подчас чисто формалистических новшеств фотографов-художников буржуазных стран.

Виднейший фотограф-журналист А. Шайхет не был экспериментатором в области формы, избегал он и художественности в духе Ю. Еремина, на поверку, однако, выходило, что часто именно он первым прилагал новейшие приемы съемки к репортажу. Создавалась качественно новая школа в мировой фотографии — советская фотопублицистика. Шайхет был одним из тех мастеров, которые, избегая словесных деклараций, делом, творческой практикой закрепляли основы этого направления.

В 30-х годах развернулось дарование М. Альперта, и ныне творчески активно работающего фотографа, автора десятков публицистических репортажей, фотоочерков и серий. Альперт с первых лет своей деятельности был и остается сторонником господства содержания. Он не поддавался «поветрию» не всегда обоснованного применения рискованных ракурсов. Тщательно, с художественной взыскательностью относится он к форме снимков, строя их в строгой композиции; знает он и силу репортажного документа. Зрелые по содержанию и форме снимки и фотоочерки выдвинули Альперта в ряд виднейших мастеров советского репортажа.

К искателям путей молодого искусства фотографии принадлежали С. Фридлянд и Д. Дебабов.

С. Фридлянд часто выступал со статьями по творческим вопросам фотографии; как мастер, он прошел все этапы развития современной фотографии: поиски оригинальных ракурсов, деформаций, необычных точек съемки; режиссерская работа над постановочными жанровыми снимками; наконец увлечение репортажной техникой съемки по ходу событий без режиссерского вмешательства в «материал жизни».

Интересен и характерен путь в фотографию Д. Дебабова.

Он родился в Подмосковье, в семье рабочего, юношей получил квалификацию токаря на московском заводе «Красный пролетарий». В свободные часы он посещал драматическую студию, в 1923 году вступил актером-эксцентриком в театр Пролеткульта. По совету кинорежиссера С. М. Эйзенштейна занялся фотографией, потом обучался кинооператорской технике, познал радость путешествий в качестве киножурналиста. В начале 30-х годов его имя уже было широко известно как имя талантливого фотографа.

Д. Дебабов, не без влияния кинематографа Эйзенштейна и фотографий Родченко, нашел и разработал свою изобразительную манеру: смелую, броскую, с умелым сочетанием крупного и дальнего планов, с выявлением, когда нужно, фактуры предметов и выигрышных деталей, соединение в снимках разнородных объектов рождало неожиданный образ (заводская труба и ромашки; трактор и как бы оскаливший зубы при виде «соперника» конь; актрисы в вечерних платьях на концерте перед зимовщиками на Дальнем Севере и т. п.). Дебабов — автор репортажно-жанровых серий снимков из жизни народов северо-востока Сибири — такая работа была новым явлением в истории фотографии; теперь, в наше время, это очень распространенный жанр.

Лучшие снимки мастеров 30-х годов смотрятся с живым интересом и сегодня (фото 17). Достоинства многих из них прошли строгую проверку временем.

В 1934 году на Первом съезде советских писателей была определена сущность творческого метода литературы и искусства социалистического реализма. Перед писателями была поставлена задача правдиво изображать жизнь в художественных произведениях в ее революционном развитии. Социалистический реализм открывал простор для творческих поисков и разработки индивидуальных стилистических особенностей; вместе с тем вставала задача: правдивость и историческую конкретность художественного изображения действительности в ее развитии сочетать с требованиями идейного воспитания трудящихся в духе социализма.

Принцип социалистического реализма был отнесен и к фотографии как искусству.

Было обосновано подсказываемое самой жизнью направление фотографии в Советском Союзе как *художественного фоторепортажа*. Снимки, соединявшие в себе признаки репортажной достоверности с элементами «картинной» композиции, заимствуемыми из творческого опыта изобразительных искусств, были новым явлением в истории фотографии.

Зарубежная художественная фотография 20—40-х годов, как это можно было судить по альманахам, каталогам выставок

и ежегодникам, продолжала вторить традициям салонного буржуазного фотоискусства. Лишь в некоторых творческих объединениях Германии (до прихода к власти фашистов), Чехословакии, Франции, Японии находили отражение идеи «социальной фотографии». В целом же художественную фотографию капиталистических стран характеризовала оторванность ее мастеров от прогрессивных идейно-политических устремлений. Только отдельные моментальные снимки схваченных объективов бытовых сценок освежали страницы фотоальманахов и альбомов. Собственно фоторепортаж оставался за пределами салонов художественной фотографии.

Близкая репортажу фотография в Советском Союзе объявила тогда о себе как о новом явлении в искусстве.

Снимки советских мастеров 30-х годов пробилась на стенды международных выставок, на страницы известных фотографических ежегодников; они оказывались рядом с экспонатами фотосалонов, хотя это были снимки близкие репортажным и отражали явления жизни единственной в мире социалистической страны. Подобные снимки советских авторов вносили новизну и живость на стенды международных выставок и на страницы ежегодников.

Это было качественно новое явление в истории фотографии. Молодая советская фотожурналистика вышла на передний край новаторского искусства фотографии.

Однако поиски изобразительно-выразительных средств и приемов оказались делом непростым. Установившиеся и бытовавшие традиции подражания живописи были в фотографии столь сильны, что жанры репортажа стали развиваться под слишком явным влиянием форм и методов композиции, заимствуемых из опыта изобразительных искусств. Были интересно выполненные снимки, например, приведенный здесь снимок С. Шиманского «Последний день молотьбы» (фото 21). Но распространение в живейшем, оперативном искусстве фоторепортажа навыков режиссуры, стремление во что бы то ни стало к обобщению образа подстать живописи лишало многие снимки как раз той самой силы достоверности, чем собственно и отличается фоторепортаж.

Эта тенденция уже замечалась в те годы и вызывала возражения. Однако сама возможность привнесения в репортажную фотографию признаков художественности, близких реалистической живописи, ценилась очень высоко. Именно в эти годы фотография в нашей стране получила свое признание как искусство.

С первых дней Великой Отечественной войны фотография вместе с другими искусствами и печатью стала служить общенародной цели — победе над германским фашизмом. Знакомые читателям газет и журналов имена фотографов стояли теперь

под снимками с подписью «От нашего военного корреспондента».

Молодое оперативное искусство фотографии, выпестованное за двадцать с лишним лет партийной советской печатью, оперативно работало в тяжелую военную годину с первых месяцев оборонительных боев до дней окончательной победы, до полного разгрома врага. Немало фотокорреспондентов погибло на фронтах войны. В книге дан снимок погибшего в 1944 году фотокорреспондента «Правды» М. Калашникова «Комдив генерал Панфилов в дни боев под Москвой» (фото 22).

Фоторепортаж помогал нашей печати проводить в жизнь боевые лозунги, решать те задачи, которые выдвигала Коммунистическая партия для организации победы. Фотография служила и пропаганде освободительных целей войны советского народа. Фотодокументы военных лет служили в годы войны, как служат и теперь, историкам, военным специалистам, писателям, художникам.

Создавались снимки, наделенные чертами образности, отвечающие правилам композиции, то есть соединявшие в себе и признаки традиционно понимаемой художественности, и признаки достоверности. Фотографы тем самым продолжали творческий опыт довоенной поры.

Известны неоднократно печатавшиеся в разных изданиях безукоризненные в художественном отношении снимки М. Альперта, Д. Бальтерманца, А. Устинова (фото 23), Е. Халдея (в частности, снимок «Красное знамя над рейхстагом») и многих других фотографов, относящиеся к тому или иному периоду войны.

Фотография послужила и политическому плакату военных лет. Мобилизующая сила иных снимков и фотоплакатов была огромна.

Спустя два с половиной года после окончания войны, в начале 1948 года, в Москве состоялась выставка «Великая Отечественная война в художественной фотографии». Много волнующих снимков было показано на ней. Отбор производился преимущественно по признакам художественности снимков. Было немало и снимков, сильных своей документальностью. Нужно отметить, однако, что лишь с начавшейся в 50-х годах переоценкой критериев художественности в фотографии, когда стали отдавать предпочтение выразительной силе достоверности факта, правды жизни, были открыты в архивах фотографов и редакций газет сотни выразительных снимков, ранее не публиковавшихся.

Было как бы заново оценено мастерство документализма в искусстве фотографии военных лет. И снимки, подобные кадру А. Шайхета «Встреча в освобожденном от гитлеровцев селе» (фото 24), привлекали теперь к себе больше внимания, чем в композиционном отношении «выверенные» репортажные сним-

ки. Снимок Шайхета с точки зрения ценителя фотографии как изобразительного искусства имеет явные недостатки: неэстетично изображенная лошадь без головы, невероятно крупно, даже искаженно показанная рука солдата на первом плане, и т. п. Но для фотографии как документального искусства эти огрехи не являются пороком; они как раз усиливают достоверность уловленной фотографом встречи в прифронтовой деревне.

Целые серии подобных снимков фотомастеров, бывших военных корреспондентов, В. Темина, М. Трахмана, О. Кнорринга, Д. Бальтерманца, Б. Кудоярова, А. Гаранина, А. Рюмкина, М. Редькина, Е. Халдея и других, в том числе нескольких украинских фотографов, были помещены на страницах альбомов, посвященных Великой Отечественной войне¹ и на выставках, в частности, на состоявшейся в 1970 году фотовыставке «Великая победа», посвященной 25-летию победы над фашистской Германией.

В советской фотографии конца 40-х — начала и середины 50-х годов развивались жанры пейзажа, портрета, бытового жанра в тесной связи с журналистикой. В жанрах портрета, индустриального и сельскохозяйственного пейзажа, в съемке тематики многонациональной культуры советских народов были и в те годы большие успехи. Один из лучших снимков того времени — снимок С. Фридлянда «Разбуженная тайга» (фото 26).

Интересное развитие получила тогда цветная художественная фотография. В начале 50-х годов в Москве прошло несколько выставок цветной фотографии.

Несколько тормозила дальнейшее развитие фоторепортажа наметившаяся еще в 30-х годах склонность к режиссерскому вмешательству в материал жизни ради получения снимков, отвечающих укоренившимся канонам композиции. В свое время, как уже говорилось выше, эта тенденция внесла кое-что положительное. Теперь она часто служила уже помехой. Композиционное построение снимка, допустимое в студийной фотографии или в пейзаже, нашло слишком большое распространение в практике фотожурналистики. Стали господствовать статичные кадры, лишенные как раз репортажных достоинств.

Критерии нового подхода к художественной и репортажной фотографии складывались в середине 50-х годов и в Советском Союзе, и в прогрессивной фотографии ряда стран Европы — Польше, Чехословакии, Италии, Франции.

Пересмотру эстетической оценки фотографии в нашей стране способствовало создание творческих фотосекций в Союзе журналистов СССР. Центральная фотосекция, московская, фотосекции республиканских и крупнейших областных органи-

¹ Например, собрание снимков в альбоме «Великий подвиг» (составители А. Вольгемут и Г. Зельма). М., Политиздат, 1965, 2-е изд., 1967.

заций Союза журналистов сосредоточили внимание на развитии жанров фотографии, близких журналистике. Влияние фотосекций сказалось и в работе клубов фотолюбителей — сейчас таких клубов начала быстро расти.

Стали почти ежегодно проводиться всесоюзные выставки художественной и документальной фотографии. К 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции в 1967 году были проведены две юбилейные выставки — «Моя Москва», организованная Московским отделением Союза журналистов, и большая Всесоюзная выставка. Осенью 1969 года в Центральном выставочном зале была открыта Международная выставка художественной и документальной фотографии, посвященная 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

Остался позади затянувшийся период повсеместного господства «поставленных» снимков. Ныне расширенно понимаемая репортажная техника съемки завладела сердцами талантливых мастеров фотографии.

Искусство современного фотографа прежде всего в умении уловить редчайшую минуту и донести обаяние достоверности этой минуты, — будь она насыщена интересной информацией или эмоциональным содержанием, или окрашена в лирический, комический или драматический тон.

Вместе с тем стали больше цениться снимки, композиция которых подсказывается особенностями «фотографического видения», то есть был дан простор той линии развития фотографии, которую начали вести фотографы-новаторы — советские и зарубежные — еще в 20-х годах нашего века.

Советские мастера разных поколений участвуют в утверждении новых эстетических начал в фотографии. Острота композиционных форм и выбор интересных точек съемки, ракурсов свойственны И. Тункелю, В. Генде-Роте, Г. Копосову, Н. Рахманову, А. Птицыну, В. Резникову; раскрытие психологической подоплеки ситуаций и вместе с тем верность репортажной технике съемки присущи лучшим работам А. Гаранина, В. Тарасевича, Л. Устинова, Л. Шерстенникова, И. Гневашева, спортивных фотографов Л. Бородулина, В. Шандрина; остаются верными довольно строгой композиции, хотя и с внесением в снимки явно репортажных признаков, М. Альперт, Д. Бальтерманц, Я. Халип, Ю. Абрамочкин, Е. Кассин. Здесь названо несколько имен — и снова только московских мастеров. Индивидуальной манерой обладает немало фотографов союзных и автономных республик и различных городов страны.

Даваемые нами краткие характеристики мастеров приближительны. У любого одаренного фотографа найдутся снимки, по манере весьма отличающиеся один от другого. Фотография — искусство, опирающееся на технику; технические средства неизбежно подсказывают, а иной раз и диктуют применение наиболее целесообразных приемов съемки.

Жанровая фотография в наши дни

На стендах фотографических выставок, в альбомах и журналах десятки лет показывались художественные снимки, произведенные при искусно поставленном освещении, наделенные пластически законченной композицией, — портреты, жанровые сцены, пейзажи. Теперь фотографы стали отдавать предпочтение «выборочной», а не поставленной композиции, моментальным снимкам, производимым по ходу какого-либо события, или снимкам проявлений разного рода отношений между людьми, как бы невзначай, случайно подсмотренных.

Отдано предпочтение формам разомкнутой композиции, с очевидными нарушениями принятых до тех пор правил построения снимка. Допускается эскизность вместо тщательной проработки композиции и рисунка светотени. В кадр вводятся как бы случайно попавшие детали, непосредственно не относящиеся к сюжету. И это не вызывает попреков автору, а как раз за это хвалят его. Важно не восхитить зрителя внешней красотой изображения, а убедить его в подлинности житейской ситуации, в достоверности факта, добиться «совмещения» зрительного образа с истинным явлением жизни, уловленным фотографом и показанным нам, зрителям.

Стали избегать излишней декоративности в жанровых снимках; натуралистические подробности иной раз приобретают теперь смысл и значение, а ранее именно подобные подробности и изгонялись из изображения как мешающие созданию обобщающего пластического образа. Фотография перестала стыдиться своей склонности иногда с беспощадной правдой показывать жизненные ситуации. Казавшаяся с эстетической точки зрения слабой особенностью ее, получившая название «фотографизма», обращалась теперь в сильное свойство ее как искусства, отличающегося по методу изображения от классических изобразительных искусств.

Иная случайная деталь оказывается столь нужной, что всему сюжету придает эмоциональность, возбуждает в зрителе ассоциативные мысли; снимок может служить лишь наброском образа, зритель своей фантазией, воображением мысленно выращивает из этого зерна развернутый образ.

У такого рода жанровой съемки, ведущейся техникой, близкой репортажной, раскрываются все новые возможности обогащения психологического содержания снимков. Кажущаяся незаконченность композиции даже иной раз располагает зрителя к интересному соучастию в довершении образа.

Стала цениться некоторая недоработка фотографического рисунка, иногда достигаемая недостаточностью освещения при съемке, — это больше убеждает в соответствии показанного сюжета жизненной правде.

Фотографы теперь убедительнее проникают в душевный

мир человека. Сквозь мелочи быта зоркий глаз объектива, направляемого рукой одаренного и пытливого фотографа-оператора, умеет увидеть, показать и «снимком минуты» рассказать о жизни, о чувствах, о радостях и горестях, о надеждах и восторгах людей разных возрастов, разного социального положения.

Известный советский художник-график, внимательно следящий за развитием фотографии, Андрей Гончаров, с большой точностью высказал свое мнение о современном направлении фотографии: «Наиболее решительно и ярко искусство возникает там, где с наименьшей картинностью автор изображает то, что проходит перед его глазами. То, что запечатлено как бы в гуще жизни, внутри самого события, без предварительной подготовки, больше всего остается в памяти. Чем проще изображение — тем оно интереснее и лучше. Бесхитростный рассказ мне кажется значительнее сложно организованного кадра. Умение видеть важное в незначительном, сложное в простом, умение видеть происходящее неожиданно — в этом для меня кроется искусство фотографа»¹.

Приведем еще высказывание автора книг о композиции в фотографии искусствоведа Л. П. Дыко. Анализируя однажды снимки итальянских фотографов, она очень удачно охарактеризовала черты профессионального отношения к своей работе мастеров, пользующихся новой манерой съемки, придающей фотографии «характер случайно подсмотренного и запечатленного момента». «Но все это, конечно, отнюдь не случайность, — пишет Л. П. Дыко, — а тонкий расчет художника, отлично владеющего изобразительными средствами фотографии, правильно понимающего ее задачи и возможности, особенно силу присутствующей ей документальности и наглядной убедительности»².

Фотография не была единственной зачинщицей в этом коренном повороте вкусов от традиционного понимания художественности к высокой оценке выразительной силы факта, достоверности.

Расширил понимание эстетического послевоенный кинематограф. Направление творчества многих кинорежиссеров и кинооператоров, советских и прогрессивных зарубежных, шло как раз в сторону углубленного реалистического показа жизни человека, раскрытия психологических ситуаций на материале повседневного быта, с разработкой мотивов, которые прежде считались выходящими за рамки эстетических норм.

Такие приемы, как обыгрывание случайных деталей иногда при длительной остановке кадра, размытость первого плана,

¹ А. Гончаров. Без предвзятой «художественности». — Советское фото», 1958, № 8, стр. 15.

² Л. Дыко. Размышления на выставке. — «Советское фото», 1957, № 10, стр. 17.

нарочито неправильный монтаж, допускаемое слабое освещение, позволяющее многое оставлять только лишь намеченным, работа ручной камерой, которая следует за актером, съемка «скрытой камерой» — подобные приемы, бытующие в современном кинематографе, близки фотографии.

Иллюзия «выборочной композиции», то есть сюжета, выхватываемого из гущи жизни, нередко господствует в художественных фильмах; это служит одним из сильнейших выразительных средств и в нынешней широко понимаемой жанровой фотографии.

На фото 27 показан снимок одного из первых фотографов, перешедших к жанровой съемке техникой репортажа. Автор его француз Робер Дуано, известный своими фотоочерками, сериями и альбомами снимков, в которых блестяще использована новая манера работы.

Самый известный французский прогрессивный фотограф, мастер репортажной жанровой фотографии несомненно Анри Картье-Брессон. Побывавший во многих странах Европы, Азии, Америки, Картье-Брессон выпустил несколько альбомов, состоящих из его репортажей, выполненных в новой манере, исключаяющей необходимость искусного — под стать живописи — композиционного построения снимков. Это сильные серии документальных снимков из жизни и быта народов различных стран.

В советской фотографии очень распространена подобная техника жанровой съемки с применением выборочной композиции, с эффектом работы «скрытой камерой». Это дает возможность выразительно показывать психологические ситуации и моменты, в которых раскрываются человеческие чувства, глубина или непосредственность душевного переживания. Выше уже были названы имена некоторых фотографов, пользующихся этой техникой съемки. Приведем для примера жанровый снимок Евг. Кассина «Любит — не любит» (фото 25).

Нельзя думать, что техника съемки по ходу какой-либо бытовой сцены, развивающейся во времени, непременно означает фотографирование людей врасплох. Так бывает часто, но не всегда. То, что достигается своеобразной «охотой с камерой» за сюжетами, становится делом профессионального умения. Редкий зритель и даже знаток фотографии отличит подлинный «документ жизни» от снимка, выполненного иногда с режиссерским вмешательством, пусть незначительным. Такая практика, однако, таит в себе опасность потери доверия к снимкам.

Съемка «скрытой камерой» рассматривается в среде фотографов-художников и фотожурналистов и с этической стороны. Как всегда, в искусстве отражается социальная, классовая идеология мастеров. Общность стилистических признаков в современной творческой фотографии не означает непременно

общности идейной. В руках фотографов-художников и журналистов социалистических стран, а также прогрессивных фотомастеров капиталистических стран фотоаппарат служит гуманистическим идеям; они с художническим тактом, с чувством уважения к человеку подходят к съемке сюжетов из быта и личной жизни людей, из быта народа той или иной страны.

Иные фотографы, сотрудники прессы капиталистических стран, отражающие реакционную идеологию правящих классов, нарушают этические нормы; они выискивают какие-нибудь отрицательные явления в той или иной социалистической стране, гипертрофируют их в сериях своих снимков и выдают эти снимки за якобы объективную информацию.

Прогрессивное оперативное искусство фотографии, понятное людям всех рас и национальностей, отражает мысли, надежды, тревоги, проблемы нашего времени.

Один из характерных признаков современной творческой фотографии — некоторое *смещение в снимках признаков разных жанров*. В частности, снимки собственно бытового жанра несут в себе признаки портрета, наоборот, на выставках и на страницах журналов часто встречаются портреты, выполненные в условиях репортажной съемки, а не в ателье или обстановке, приближенной к павильонной. Таков «Академик Курчатов» — снимок известного фотожурналиста, мастера репортажа А. Гаранина (фото 29).

Если традиционная фотография в жанре портрета посылно следует по пути живописи, то *портрет, выполненный репортажной техникой съемки*, — это самостоятельный жанр, в котором сильна современная фотография.

У репортера-профессионала вырабатывается острота глаза. Часто в непредвиденных обстоятельствах съемки, буквально в считанные минуты, возникает замысел портрета. Это может быть съемка человека в обстановке труда, в домашних условиях или во время какого-либо события. Опытный фотограф улавливает мгновение, когда человек как бы озаряется присущим его характеру выражением глаз и лица, он принимает непринужденное, не подсказанное никем положение.

Фотограф может сделать один снимок, может успеть произвести несколько снимков, но обычно один-единственный раскрывает что-нибудь сокровенное в человеческом облике и характере.

В репортажных портретах иногда ценится не столько композиция, не столько обработка формы, сколько обаяние непосредственности, переданное настроение, мысль, характеризующая данного человека. Но, конечно, знание законов композиции способствует фотографу и в трудных репортажных условиях съемки создавать пластически завершенные портретные снимки. Полон экспрессии в высшей степени удавшийся снимок О. Макарова «Дирижер Шарль Мюнш» (фото 30).

Многие снимки не могут быть отнесены к какому-либо из устоявшихся жанров. Нынешняя художественная фотография как раз и характерна признаками смешения жанров, о чем уже говорилось выше. Техника репортажной съемки располагает к такого рода поискам.

Фотообъектив останавливает мгновение, и оно, уловленное в снимке, иногда озадачивает нас неожиданным сопоставлением попавших в кадр разнохарактерных объектов, вызывает нас на размышление — это «фотозарисовки» из «блокнота» фотографа. Снимки могут содержать и драматическую ситуацию, а иногда оказаться фотоюмореской, вызывающей улыбку. Здесь проявляют себя острота глаза и находчивость фотографа. К такого рода работам относится снимок В. Богданова «Ное мое собачье дело» (фото 28).

Современные выставки фотографии, альбомы и журналы содержат немало репортажных жанровых снимков. В подходе к съемке сказываются разные идейно-художественные позиции авторов. Фотографы, исходящие из принципа реалистического искусства, остаются и в этом жанре последовательными сторонниками раскрытия средствами фотографии жизненных ситуаций. Некоторые же фотографы зарубежных стран под влиянием идеалистической эстетики ищут в этом жанре связи фотографии с формалистическими направлениями современного искусства. Им кажется верхом удачи, если в изображении будут совмещены такие объекты, сочетание которых вызовет оторопь у зрителя своей противоестественностью. В советской фотографии и этот интересный жанр снимков служит задачам реалистического искусства.

Творчество в фоторепортаже

«Своими методами, которые казались ужасными и разрушительными для человека карандаша и кисти, которые казались ему мертвящими, фотография добивается подчас изумительной жизненности, изумительной теплоты лирики или широты эпоса, фотографическая фактура приобретает все более богатств и гибкости». Эти слова сказаны известным революционным деятелем, первым народным комиссаром просвещения А. В. Луначарским в одной из его статей 1926 года, посвященной спорам о фотографии как искусстве¹.

В то время снимки репортажного жанра лишь пробивались на страницы журналов и на стенды выставок. На памяти одного поколения в последующие десятилетия репортажная фотоиллюстрация занимала все более видное место в советской печати и ныне стала равноправной отраслью журналистики.

¹ А. Луначарский. Фотография и искусство. — «Фотограф», 1926, № 1—2, стр. 10.

Как и ко всем видам журналистики, к фоторепортажу в полной мере относятся положения ленинского учения о партийности печати и литературы.

Являясь зримой информацией, «образной публицистикой», фоторепортаж включает в себя и снимки только информирующие, и снимки, представляющие собой более или менее законченные художественные образы.

Так, например, к репортажным жанрам советской фотографии относимы многочисленные снимки, знакомящие с новостями и достижениями отечественной индустрии и сельского хозяйства. Профессионалы-фотографы не ограничиваются проточной съемкой сюжетов, они пользуются всем богатством изобразительно-выразительных средств современной фотографии: выбором точки съемки и ракурса, применением того или иного объектива, освещения и пр.

Фотограф пользуется всеми доступными формами и приемами композиции — линейной и тональной (передача перспективы, форм, объемов, фактуры); он избирает композицию замкнутую или открытую, учитывает правила заполнения плоскости снимка, стремясь к уравновешенности или, наоборот, к выразительному нарушению композиционного равновесия. Компонировка снимка производится как во время съемки, так и при печатании позитива путем кадрирования, то есть устранения части изображения для придания снимку более совершенной формы.

Создаются привлекающие к себе взгляд искусно скомпонованные кадры, лучшие из таких снимков приобретают художественное значение.

Снимок опытного фоторепортера М. Редькина «Для большой химии» (фото 32), подтверждает эту мысль. Снимок знакомит с производственным процессом. Напечатанный первый раз, он содержал и актуальную информацию. Безукоризненный по композиции, сделанный с высокой точки съемки, этот кадр наделен эстетическими достоинствами и обошел многие издания и выставки художественной фотографии.

Сказываются в репортаже давние и нынешние поиски самостоятельного языка фотографии. Мы привыкли к снимкам турбин, монтирующихся на гидроэлектростанциях, тракторных отрядов, убирающих урожай на полях, к снимкам монтажа электролиний высокого напряжения — не перечислять сюжетов, которые находят воплощение в практике фотокорреспондентов, пользующихся смелыми приемами фотографического построения кадров и многообразными возможностями новейшей техники съемки.

Это — один аспект художественности фоторепортажа.

Есть другой аспект оценки репортажных снимков. Десятки лет фотографы стремились запечатлеть кульминационные моменты событий, связанных с быстрым движением, со сменой

ситуаций. Но только в последние десятилетия техника фоторепортажа позволила снимать динамичные фазы событий.

Ценились — и ценятся ныне — снимки, в которых схватывались выразительные моменты — будь то напряженнейшая минута какого-либо массового собрания, встречи народных героев, редчайшая фаза борьбы за мяч на футбольном поле, мгновение, свидетельствующее о рекорде, достигнутом спортсменом, и т. д. Техника современной фотографии позволяет улавливать такого рода моменты. Требуется не только натренированность техника, но и острота глаза мастера, чтобы уловить нужный миг. И в такой съемке фотограф выступает художником, уже в выборе точки наблюдения он учитывает возможность лаконичного и выразительного построения кадра. Просматривая ленту пленки, он выбирает лучший кадр, который подвергается иногда уточнению, путем отказа от лишних, перегруженных участков изображения. Так появляются безукоризненные по композиции динамичные снимки, как, например, работа тайландского мастера Читт «Надвигается шторм» (фото 34).

В настоящее время критерии оценок подобных снимков несколько изменились. Совершенствующая техника облегчила репортажную съемку. Она теряет обаяние новизны. Нет у фоторепортажа и монополии в такой зрительной информации. Телевидение порой быстрее и точнее показывает все фазы события миллионам зрителей. Газета и та запаздывает с фотоинформацией.

Редкие по удаче снимки острых кульминационных моментов спортивных соревнований или каких-либо других событий высоко ценятся и в наши дни.

Ни на экране телевизора, ни в документальном кино не сосредоточишь внимания на таком моменте футбольного матча, какой удалось схватить глазом фотообъектива венгерскому мастеру Ласло Алмаши (фото 36). Снимок «Футбольный балет» как бы обобщает образное представление о виртуозности и натренированности спортсменов.

Фотографы пользуются многообразными возможностями техники для получения интересных эффектов. Один из таких эффектов — размытость рисунка движущихся фигур, достигаемая при съемке с малой выдержкой. То, что когда-то считалось технической погрешностью, теперь применяется сознательно как выразительное средство. Снимок итальянского фотографа С. Фарри «Барьерный бег» (фото 35) — пример тому.

Однако в событийном репортаже искусная съемка динамичных моментов перестала быть единственным искомым предметом для создания выразительных снимков. Фотографы и здесь ищут сюжеты, в которых раскрылось бы душевное состояние человека, иногда в процессе действия, иногда же в необычной, непредвиденной ситуации. Фотография может выступить ана-

литиком страсти, переживания, страха, восторга, страдания. Всю гамму человеческих чувств способна передавать фотография в репортажных снимках.

Очень известен снимок М. Ананьина «Это не должно повториться» (фото 37). Он побывал на многих международных выставках, автор удостоен за него наград. Сам бывший белорусский партизан, ныне один из ведущих фотомастеров Белоруссии, М. Ананьин сделал этот снимок в руинах цитадели Брестской крепости, прославившейся героической обороной в 1941 году. Спустя двадцать с лишним лет места боев с врагом посетили участники обороны. Мы их видим. Трагедия войны выражена в одном снимке, лаконичном, выразительном, предельно правдивом.

Высоко ценимы съемки событий социального характера. К такого рода снимкам относится, например, работа чилийского фотографа Э. Оростика «За что?» (фото 38) — расстрел демонстрации.

Репортажная фотография в подобных жанрах работает на достоверном материале с выразительностью, доступной только ей и документальному кинематографу, по мобильности своей опережая изобразительные искусства.

Но правомерно ли относить подобные снимки к области эстетической? Искусствоведы, исходящие из положений эстетики, прилагаемых к произведениям изобразительных искусств, не склонны к этому. Правда, запечатленная с фотографической достоверностью, не есть еще правда искусства. Отсутствует элемент образности, присущий произведениям живописца или графика. Запечатляя мгновения событий, фотография, как правило, не в состоянии синтезировать образ.

Такие суждения в свое время высказывались в отношении фотографии вообще. Затем делались исключения. Этих исключений становилось все больше. Было признано, что фотография, выработавшая свой комплекс изобразительных и выразительных средств, достигает высокого уровня художественности. Это относится прежде всего к портретным, пейзажным и жанровым снимкам.

Но вопрос о природе эстетического в репортажных событийных снимках и снимках происшествий не нашел еще решения. Признается, однако, что именно здесь фотография несомненно проявляет свою специфику, потому что как раз эти жанры недоступны в полной мере живописи и графике.

Наблюдения над развитием творческой фотографии за последние десятилетия позволяют сделать вывод, что в репортажных снимках фотография все чаще заявляет о себе как о самостоятельной разновидности искусства.

Проблема соотношения и взаимосвязи информативности и художественности в настоящее время очень актуальна; она обсуждается и в среде других искусств. Фотография здесь не

исключение. Механизм восприятия читателем и зрителем документальных произведений, в частности репортажных снимков, изучается эстетикой. Но не только эстетикой.

Вместе со всеми отраслями журналистики, телевидением, радио и документальным кино фотография исследуется социологией в связи с развитием современных средств массовой коммуникации, а к таковым, кроме кино и телевидения, относится печать, в первую очередь периодическая, газеты и журналы.

Репортажные снимки, серии, фотоочерки выполняются преимущественно с учетом требований полиграфических изданий.

Средства массовой коммуникации в своем развитии опираются на *теорию информации*. Это одна из молодых математических и естественнонаучных дисциплин.

Теория информации не имеет прямого отношения к практике искусств и фотожурналистики. Но многие понятия, термины, положения, методы исследования, предлагаемые этой теоретической наукой и заимствуемые литературоведами и искусствоведами, уже помогают решать в новом аспекте некоторые проблемы содержания и формы, природы художественного образа, взаимосвязи информативности и художественности, а также проблемы восприятия произведений искусств и их воздействия как на отдельного человека, так и на массовую аудиторию.

Само понятие информации в этой науке не совпадает с бытующим представлением об информации как о сведениях, сообщениях, уведомлениях. Информация определяется как понятие количественное, вычисляемое математически. Вводится понятие предвидимости ситуации, содержащейся в сообщении. Чем предвиденнее, чем вероятнее событие или ситуация, тем меньше информации получает ее потребитель, чем непредвиденнее событие или ситуация, тем количественнее больше получается информации в сообщении. Таким образом, количество информации понимается как величина обратно пропорциональная вероятности ситуации, о которой сообщается. Человек рассматривается как приемник информации, при этом имеет значение совокупность сведений, которыми уже располагает человек в той области знаний, из которой приходит к нему информация. Этот «запас» зависит от политического, культурного, эстетического уровня человека или аудитории, воспринимающих информацию. Следовательно, количество информации, усваиваемой различными «приемниками» — индивидуумами, не одинаковое. Исследователи привлекают к изучению процесса восприятия информации социологию и социальную психологию.

Художественная и документальная фотография — это сложная знаковая система, которая еще не стала объектом изучения с точки зрения теории информации, социологии и социальной психологии. Но подходы к этому уже делаются исследователями и обещают интересные результаты.

В частности, зримый в снимке документ, запечатленная в нем достоверность явления, факта, ситуации могут содержать, но не обязательно должны содержать признаки художественного образа. Репортажные снимки вызывают в человеке те или иные эмоции; информация, рождая такую эмоцию, возбуждает ответную реакцию в виде иногда очень бурных ассоциативных связей; возникает процесс образотворчества в сознании самого человека, воспринимающего снимок или серию снимков. Работая для журнала и газеты, фотографы-репортеры и рассчитывают на подобную двустороннюю связь.

Этим может быть, в частности, объяснено сильное воздействие иных исторических, архивных репортажных снимков. Вовсе не эстетическими качествами ценны они. Обращают на себя внимание не только изображения в целом, но и подробности, относящиеся как к облику людей, так и к деталям обстановки: интересуют атрибуты времени, характерные признаки быта, приметы эпохи.

В современных репортажных снимках иногда привлекает внимание композиция или интересный ракурс съемки. Но этих признаков может и не быть. Снимок способен фиксировать такую уловленную вмиг ситуацию, такую напряженность действия, столь выразительную фазу явления, что уже одни эти достоинства снимка дают зрителю насыщенную эмоциональную информацию о событии, о ситуации, о сути явления. Снимок побуждает сознание зрителя к образотворчеству.

Дальнейшее изучение механизма воздействия репортажных снимков на читателей-зрителей в свете некоторых положений теории информации, быть может, и поможет эстетике раскрыть «магию» перехода, перерастания документа, достоверности, факта в образ. Будет определено, уточнено место этой разновидности творческой фотографии в среде искусств.

Рядом с изобразительными искусствами

Развиваются и виды художественной фотографии, опирающиеся на традиционные и обновляющиеся со временем эстетические нормы. Ценится законченность зрительного образа, обобщенность его, выявление типического на материале окружающей жизни и природы, продуманные композиционные решения при заполнении плоскости снимка, искусность взаимодействия тональных, линейных, цветовых элементов и т. п.

Не только фотографы-художники, но, повторяем, и фотожурналисты увлеченно занимаются такой съемкой. В фото клубах же всех стран и в наши дни значительная часть фотолюбителей остается верной традиции сближения своих снимков по стилистическим признакам с произведениями изобразительных искусств.

Некоторое сходство изобразительной манеры иных фотогра-

фов с манерой художников, несмотря на коренное отличие техники фотографии от техники живописи и графики, вовсе не всегда свидетельствует о подражании. Проявляет себя диалектическое взаимодействие искусств. В наше время происходит взаимовлияние искусств классических — живописи, графики, скульптуры — и новых, опирающихся на иную технику создания произведений, — кино, фотографии, телевидения. Фотография активно участвует в этом обмене ценностями, чем-то обогащаясь и чем-то обогащая другие искусства.

Весьма отличны технические средства современной творческой фотографии от техники, бытовавшей в первые десятилетия нашего века. Нет надобности теперь добиваться «живописных» эффектов с помощью специальных видов позитивного процесса на солях хрома или заниматься манипуляциями в технике гуммиарабикового способа печати. В распоряжении фотографа — совершенная, частично автоматизированная аппаратура, разработанная система пользования освещением, выбор негативного материала, светофильтров, бумаги, отличное лабораторное оборудование. Наука и техника расширяют творческую свободу фотографа все новыми усовершенствованиями.

Разнообразны вкусы авторов фотографий и зрителей. И в наше время ценится в фотографии художественность как «картинность» в традиционном понимании этого слова. Такие снимки привлекательны для глаза, построены с гармоничной передачей светотени, безукоризненны по композиции.

Эта тенденция заметна в жанре *пейзажа*. Здесь фотография несомненно взяла на себя часть познавательных функций живописи и графики. Огромна потребность в хорошо выполненных снимках, знакомящих с сокровищами родной природы, с историческими местностями, с памятниками архитектуры, показываемыми в окружении ландшафта, и т. д. Фотография выполняет в этих жанрах полезную роль не только протоколанта, но и интерпретатора. Безукоризненно композиционно построенные пейзажные снимки в этих случаях могут быть отнесены к произведениям изобразительного искусства. Высоко ценятся, однако, пейзажи, где господствуют чисто фотографические приемы построения снимка (фото 33).

В бытовом жанре, как говорилось выше, ныне господствует техника репортажной съемки путем «выхватывания» сцены по ходу какого-либо житейского события. И хотя сохраняются формы композиции, применявшиеся когда-то при режиссерской постановке бытовых сюжетов, в свете нынешних тенденций фотографии такого рода постановочные жанровые снимки выглядят рутинными, претят в них признаки деланности, люди выглядят статистами, актерами. Снимки иной раз приятны для глаза, но им недостает убедительности. Нужно много художнического такта, чтобы при режиссерском вмешательстве в материал жизни создавать полноценные снимки. Такова известная

работа Ю. Абрамочкина из фотоочерка «Рождение балерины» (фото 31).

В жанре же *студийного фотопортрета*, создаваемого в ателье или условиях, приближенных к ателье, традиция построения изображения с заимствованием опыта живописи и графики продолжает живо развиваться. Иначе и быть не может, потому что здесь фотография еще с половины прошлого века стала брать на себя часть функций, которые до того выполнялись только живописцами, акварелистами, графиками. Техника современного *студийного портрета* позволяет фотографу работать достаточно свободно и достигать не только передачи сходства, но обобщать и типизировать образ.

Фотография в портретном жанре имеет свои изобразительно-выразительные средства: крупный план, искусное применение различных объективов, меняющих перспективный рисунок изображения, варьирование тональной гаммы (в светлых или темных тонах, суперконтраст и т. д.), произвольный выбор фактуры и тому подобные приемы. Многие сближает фотопортрет с этим жанром в других искусствах. Оценочные критерии часто оказываются в основе своей очень схожими. Изучение опыта изобразительных искусств фотографами-портретистами не только целесообразно, но даже обязательно; компоновка портретного изображения на плоскости и решение других профессиональных задач требуют от фотографа большой художественной культуры. *Студийная портретная фотография*, очевидно, и в дальнейшем будет находиться под влиянием изобразительных искусств.

Мы ведем речь о творческом отношении к фотопортрету. Что касается работы большинства бытовых фотоателье, то здесь жанр портрета — повторяем — не выходит из границ ремесленной фотографии. И лишь редким мастерам удаются портреты, отвечающие эстетическим критериям.

В практике советской фотографии нет отчетливого разделения мастеров на «традиционалистов», пользующихся преимущественно «живописными», «картинными» приемами создания художественных снимков, и на мастеров, пользующихся исключительно специфическими изобразительными средствами фотографии. В таком взаимодействии традиционного опыта и новых возможностей техники развивается в фотографии жанр пейзажа и портрета.

На границе собственно фотографии и искусства графики получила свое развитие отрасль творческого труда фотографов, так называемая *фотографика*.

Давно бытуют в фотографии приемы имитации техники гравюры, рисунков карандашом или тушью. Современные оптические и химические средства позволяют фотографам вовсе или частично нарушать постепенность тональных переходов в изображении, достигать резких контрастов, иногда оставлять в

снимке лишь контурный рисунок предметов, исключая передачу объемов, формы, пространства. Художественный эффект достигается ритмическим построением черных и белых пятен и линий; промежуточные тона совсем или не полностью исчезают (фото 39). Распространена грубозернистая обработка позитива путем одного или многократного репродуцирования его. Схожие с графическими рисунками снимки содержат иногда темное изображение на светлом фоне или только светлое на темном фоне. Эстетического результата достигают путем получения с негатива позитивного изображения на стекле или пленке с последующей печатью с него нового позитива. На бумаге, таким образом, получается негативное изображение. Случается, что в одном снимке комбинируют позитивное изображение с негативным.

Разработано много способов специальной обработки негатива и позитива с целью получения графических эффектов.

Назовем имя литовского фотографа **Повиласа Карпавичюса**. Он виртуозно пользуется одним из таких способов, изобретенным тридцать с небольшим лет назад польским профессором **В. Ромером**. Называется этот способ *изогелией*, достигается эффект техникой тонораздельной фотографической печати. В снимке каждый тон явственно отделен от более и менее темного (фото 40). П. Карпавичюсом разработан способ цветной изогелии, названный им *изополихромией*.

Художнически владеет техникой многих видов фотографии польский мастер **Эдвард Хартвиг**. Ему не чужды и приемы живописного, картинного построения снимков, он работает и техникой современной жанровой съемки, чему примером, в частности, служит альбом его снимков «Кулисы театра», изданный в 1969 году в Варшаве; в приемах фотографии он достиг особенно интересных успехов, смело сочетая негативное изображение с позитивным, съемку с густым красным светофильтром, что дает эффективную деформацию тональной окраски растительности и неба в пейзажах; он — виртуоз выразительного пользования контрастом черного-белого.

На выставках художественной фотографии во всех странах показываются работы, выполненные в различной технике фотографии. С пользой применяются такие способы в рекламном деле, в искусстве плаката, в фотомонтаже.

Существует, однако, взгляд, что очень часто здесь фотография как искусство отказывается от себя. Фотографика — как это было и в некоторых увлечениях начала века — становится в этих случаях разновидностью графики, эффекты которой лишь достигаются с помощью фотографической техники.

Очень многие творчески работающие фотографы и фотожурналисты, по достоинству оценивая художественные достижения своих коллег, работающих в технике фотографии, сами остаются верны «чистой фотографии».

Фотографирование в цвете

Часто говорят о цветной фотографии как о новинке последних десятилетий. Это не так. Получение изображений в естественных цветах с помощью солнечных лучей казалось еще достижимым до открытия черно-белой светописы французами Дагером и Ньепсом и англичанином Фоксом Талботом. Ученые были уверены, что все цвета радуги солнечного спектра скоро удастся уловить и закрепить в изображении.

В начале прошлого века, в 1810 году, немецкий физик, уроженец Риги, **Томас Зеебек**, получил в Иене изображение красного и фиолетового цветов спектра. В год открытия дагеротипии английский физик **Джон Гершель** на бумаге, покрытой хлористым серебром, получил изображение солнечного спектра в цветах, довольно близких натуре. Спустя девять лет француз **Эдмонд Беккерель** показывал при вечернем освещении удержанное днем отчетливое изображение спектра солнца.

Однако закрепить эти «летучие» снимки никому не удалось. **С. Л. Левицкий** рассказывал, как в середине века в Париже племянник Нисефора Ньепса, изобретатель **Ньепс де Сен Виктор**, повел своего петербургского гостя на крышу Луврского музея и показал там поразительный опыт. На ярком солнечном свете он произвел съемку пестро разодетой куклы. На серебряной пластинке Левицкий увидел полноценное цветное изображение. Увы, снимок прожил недолго, стал тускнеть, выцветать и скоро вовсе исчез. Французский изобретатель добился и большего успеха. На выставке в Париже в 1867 году были показаны его снимки, в какой-то мере сохранившие цвета.

Успех черно-белой светописы оттеснил поиски способов цветного фотографирования. Но такие поиски все-таки велись.

В начале нашего века любителей фотографии всех стран увлек изобретенный французами **братьями Люмьер** трехцветный способ фотографирования, так называемый автохромный процесс Люмьера. Изображение в естественных цветах получалось на стекле, и рассматривали его на просвет. По изяществу исполнения это был совершенный способ цветной фотографии, к тому же простой и доступный, но изображение нельзя было размножать, оно получалось на стекле в одном экземпляре.

В последующие десятилетия изобретались новые способы фотографирования в натуральных цветах.

После второй мировой войны стали распространяться способы фотографирования на многослойной пленке. Получался цветной негатив с условной передачей цветов. При печатании же на многослойную бумагу получалось изображение в естественных цветах, при этом применялась особая «цветная настройка» с помощью светофильтров.

Цвет как изобразительное средство внес принципиально новое в искусство фотографии. В композиции черно-белых сним-

ков господствуют тон и линия. Здесь же часто определяет художественную ценность снимка соотношение цветов. Существенно влияет на передачу этих соотношений характер освещения. Бесстрастная техника беспощадно для автора обнаруживает незамечаемые глазом рефлексы. Световые рефлексы могут служить и сильным художественным средством, но часто придают мертвенный оттенок живому.

Распространенные в природе цвета голубой (небо) и зеленый (растительность) порой выходят грубо. Редко удаются контрастные сочетания цветов. Различие в цвете обычно чувствуется в снимках сильнее, чем в яркости тонов. Сочетать цветовую композицию с тональной удается нелегко. Иногда в цветных снимках путаются планы, теряется представление об объемах; цветная фактура материалов выходит искаженно.

На первых порах новый способ цветного фотографирования увлек своей доступностью. Однако людей с художественным вкусом отталкивало в снимках нагромождение цветных пятен. Разочаровывал своей «капризностью» позитивный процесс.

Но год за годом пытливые мастера во всех странах подчиняли технику своим замыслам. Они достигли ныне гармоничного цветосочетания, колорита. Они работают теперь на передаче и контрастных цветов спектра. Что касается съемки на обрабатываемой пленке, дающей сразу позитивное изображение (слайды), здесь техника достигла большого успеха, и для целей воспроизведения цветных снимков в полиграфических изданиях эта техника работает в руках фотографов с хорошим вкусом и хорошей подготовкой безукоризненно. Но это в настоящее время скорее прикладной вид фотографирования, скорее техника, чем искусство.

В искусстве фотографии оцениваются позитивные изображения на бумаге. Достигнуто уже многое, и все же по широте изобразительных и выразительных возможностей цветная фотография еще уступает черно-белой. Однако налицо уже несомненные успехи. На национальных и международных выставках художественной фотографии объявляются все новые талантливые мастера, удостаиваемые за свои работы наград.

Редкий фотограф-художник, овладевая техникой цветной съемки, не равняется на живопись и акварель. Изучение опыта этих искусств почти обязательно в творческой цветной фотографии, например в жанре пейзажа и портрета.

Назовем, к примеру, имена нескольких московских мастеров цветной фотографии, портретиста В. Малышева и пейзажистов В. Гиппенрейтора, А. Бушкина, В. и К. Вдовиных. Цветовая композиция, соблюдение колорита, сочетание ахроматических цветов — черного, белого, серого — с цветами хроматическими, — эти и другие вопросы формы — при различии техники исполнения — остаются общими и в живописи, и в фотографии. На примере работы упомянутых выше мастеров можно

убедиться, как следование по пути подражания эффектам живописи постепенно сменяется в их работах более самостоятельным, чисто фотографическим решением образов в пейзажных и портретных произведениях.

Творчески работающих фотографов влечет цветная репортажная съемка повседневных событий жизни. Но здесь еще много трудного. Передаваемая в цвете режиссерски и художнически неорганизованная сцена выходит пестрой в цветовом отношении, хаотичной.

Но и здесь достигаются уже заметные успехи. Фотографы умело вводят в кадр при съемке объекты господствующего цвета, как бы подчиняя ему остальные цвета. Соответственно ведется печатание позитивного изображения. Таким образом достигается известная гармония в цветном снимке репортажного характера.

Эффект движения, в частности, выразительно передается размытостью рисунка при съемке с недостаточно короткой выдержкой, что создает в снимке иногда очень интересное сочетание цветовых пятен, при едва угадываемых контурах движущихся фигур и предметов.

Развиваясь рядом с черно-белой, цветная фотография еще уступает первой в способности воплощать идейно-художественные замыслы. Но успехи обнадеживают. Нет сомнения, при дальнейшем совершенствовании техники и химии мастера добьются качественного улучшения во всех жанрах цветной съемки, включая репортажные.

Фотосерия. Очерк. Фотоповествование

До недавнего времени мерилom эстетической ценности в фотографии служил отдельный, единичный снимок как произведение. Существует даже понятие — выставочный снимок. Художественные достоинства такого снимка позволяют ему рассчитывать на успех как законченному произведению фотоискусства; именно подобные снимки и принимались на выставки художественной фотографии.

За последние лет двадцать наблюдается, однако, новое явление: не только отдельный снимок рассматривается как произведение творческой фотографии — черно-белой или цветной, а серия из нескольких снимков, посвященных какой-либо теме, какому-либо объекту съемки, выполненным в одной местности, стране и т. д. Снимки серии могут быть объединены общностью стилистической манеры автора. Разновидность серии — жанр фотоочерка, отличающийся обычно наличием сюжета, последовательностью в расположении снимков, иногда сопровождаемых объяснительными подписями.

Фотоочерк — это жанр журналистики, и этот жанр получил распространение именно с увеличением количества периодиче-

ских иллюстрированных изданий за последние десятилетия. Этот жанр подчиняется иногда преимущественно эстетическим критериям: фотограф стремится наделить признаками художественности каждый снимок фотоочерка. Иногда же, и в практике журналистики очень часто, такого принципа авторы не придерживаются. Они делают ставку на восприятие очерка в целом. Снимки могут содержать только информацию, служить документом, но, будучи искусно сопоставленными, в целом они составляют законченное фотопроизведение, вызывающее эмоциональный отклик у зрителя-читателя. Художественный образ создается в итоге восприятия снимков в их совокупности.

Создаваемые для журнала или газеты фотоочерки переходят ныне на стенды фотографических выставок. Часто именно за серии и очерки (иной раз репортажного характера) авторы удостоиваются наград на национальных и международных выставках фотографии.

Разнообразны темы, сюжеты, формы фотоочерков. Жанр фотоочерка перерастает иной раз в фотоповествование; несколько десятков, а то и сотни снимков одного или нескольких фотографов, объединенные темой и сюжетом, могут составить альбом. Все больше издается фотокниг такого жанра.

Фотоочерки отдельных авторов и большие тематические серии снимков коллектива авторов определяют иной раз характер выставок фотографии.

Многочисленные отклики в советской и зарубежной печати вызвала Международная выставка фотографии (1969), посвященная 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. В ней участвовали фотографы 60 стран. Выдающийся успех на этой выставке имел исторический раздел. Сотни снимков, расположенных по продуманному плану, полно отразили Лениниану, портреты В. И. Ленина и серии уникальных снимков событий — съездов, конгрессов, встреч, в которых участвовал великий вождь пролетариата, партии большевиков и организатор Советского государства; многочисленные серии документальных снимков отражали победоносное шествие идей Ленина, идей коммунизма по разным странам мира. Захватывали внимание разделы, посвященные этапам истории Советского государства, социалистического и коммунистического строительства. Силу документальной фотографии, вызывающей глубокие эмоции, снова доказали серии снимков военных корреспондентов, участников Великой Отечественной войны.

На выставке было, кроме того, не менее тысячи экспонатов художественной фотографии как советских, так и зарубежных мастеров. Были представлены разные творческие стили. Однако эта международная выставка прежде всего убедительно подтвердила, что документальная, репортажная, публицистическая фотография приобретает ныне все большее самостоятельное творческое значение.

Устраиваются мировые и международные тематические выставки, где путем отбора и соответствующего размещения снимков разных авторов из разных стран развертывается цельное повествование.

Первой такой экспозицией еще в 50-х годах была обошедшая много стран (ее видели и в Москве) выставка под названием «Род человеческий». Составитель ее маститый фотограф-художник и прогрессивный деятель искусства США Эдвард Стейкен (р. 1879), по философски осмысленному сценарию, сопровождая серии снимков афористическими подписями, смонтировал выставку из 500 снимков фотографов 68 стран. Философская концепция выставки вызвала немало критических высказываний, однако в целом это было высокогуманистическое произведение современной фотографии.

С большим успехом прошла в 1968 году в ГДР обширная международная выставка «О счастье человека» (составители Рита Маас и К.-Э. Шницлер. Она была посвящена 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции. В публицистических, драматических, лирических сопоставлениях снимков выставка языком фотографии образно, выразительно затронула много социальных проблем современности. Фотография как искусство в экспозициях подобных выставок сближается с эпосом. Это новое явление в истории художественной культуры.

Некоторые фотографические выставки привлекают многие сотни тысяч посетителей. Достаточно назвать прошедшую в 1966 году в Москве «Интерпресс-фото IV» под девизом «За мир и дружбу, за гуманизм и прогресс!»

Устроителями этой выставки были Международная организация журналистов и Союз журналистов СССР. На ней экспонировалось 1106 снимков из 71 страны всех континентов. Около полумиллиона человек посетило выставку в Москве. В последующие полтора года она была показана в Ленинграде и еще десяти городах страны. В общей сложности на выставке побывало около 3 миллионов посетителей.

Фотография понятна всем людям, независимо от языка и национальной принадлежности. Ею занимаются и профессионалы-журналисты, и фотографы-художники, и любители, объединяемые фотоклубами, число которых увеличивается. Из среды фотолюбителей вырастают талантливые мастера.

Советские фотографы-журналисты и фотохудожники — профессионалы и любители ежегодно участвуют во многих международных выставках; их снимки печатаются в газетах, иллюстрированных журналах и альбомах. Фотография несет правду о жизни нашей социалистической страны и жизни мира. Современное прогрессивное искусство фотографии вырастает во внушительную общественную силу,



Литература

- Волков-Ланнит Л. Ф. В. И. Ленин в фотокunstстве. М., «Искусство», 1967.
- Волков-Ланнит Л. Александр Родченко рисует, фотографирует, спорит. М., «Искусство», 1968.
- Дыко Л. П., Головня А. Д. Фотокомпозиция, 2-е изд. М., «Искусство», 1962.
- Дыко Л. П., Иофис Е. А. Фотография, ее техника и искусство. М., «Искусство», 1960.
- Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. Перевод с французского. Под редакцией, с послесловием и примечаниями Р. Х. Зарипова и В. В. Иванова; вступительная статья Б. В. Бирюкова и С. Н. Плотникова. М., «Мир», 1966.
- Морозов С. А. Искусство видеть. Очерки из истории фотографии стран мира. М., «Искусство», 1963.
- Морозов С. Русская художественная фотография, очерки из истории фотографии 1839—1917. М., «Искусство», 1955; второе издание 1961 года.
- Морозов С. А. Советская художественная фотография (1917—1957). М., «Искусство», 1958.
- Наппельбаум М. С. От ремесла к искусству. М., «Искусство», 1958.
- Сыров А. А. Путь фотоаппарата (из истории отечественного фотоаппаратостроения). М., «Искусство», 1954.
- Фомин А. А. Фотохудожник Ю. П. Еремия (1881—1948). М., «Искусство», 1966.

28 коп.

