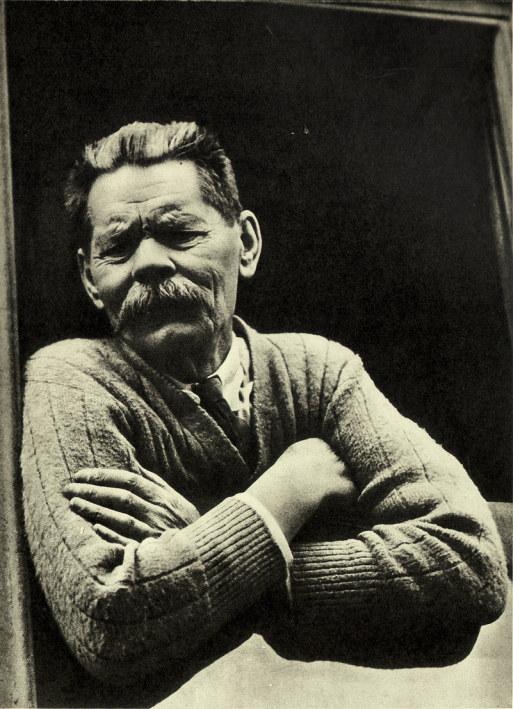


СОВЕТСКОЕ ФОТО

№ 3 • МАРТ • 4 1968





Алексей Максимович Горький (к столетию со дня рождения)

Фото Макса АЛЬПЕРТА (Москва)

ШКОЛА МАСТЕРСТВА

С каждым годом фотолюбительское движение в нашей стране приобретает все более широкий общественный характер. На страницах прессы наряду с работами профессиональных фотожурналистов часто публикуются любительские снимки. Стенды всесоюзных и международных выставок украшают произведения фотокискусства, созданные фотолюбителями. Этот естественный и закономерный процесс не может не радовать, ибо он свидетельствует о том, что к фотокамере, как средству эстетического отображения нашей действительности, обращаются все больше людей широко образованных, мыслящих, знакомых с высокими требованиями, предъявляемыми к публицистической и художественной фотографии.

Как правило, фотолюбители, отдающие много времени и сил творческой деятельности, стремятся вступить в фотоклубы, где есть возможность повысить уровень мастерства, принять участие в дискуссиях и обсуждениях выставок, познакомиться с теорией фотокискусства, получить практические советы от более опытных товарищей, заручиться помощью профессионалов. Бурный рост количества фотоклубов — свидетельство того, что подобная форма организации фотолюбительского движения успешно развивается и приносит свои плоды.

Клубные выставки, проведенные в прошедшем, юбилейном, году, продемонстрировали высокий идейный и эстетический уровень любительской фотографии. За редким исключением на стендах этих выставок были экспонированы работы, глубокие по содержанию, рассказывающие о жизни, характере, устремлении нашего современника — строителя коммунистического общества.

И все же, если говорить сегодня о задачах, стоящих перед фотолюбителями, то, пожалуй, на первое место выступает овладение фотографическим мастерством. Фотолюбитель, который видит в занятиях фотографией не просто времяпрепровождение, а возможность средствами искусства выразить свое отношение к миру, рассказать людям о нашем времени, должен прежде всего обладать суммой зна-

ний и практических навыков, которые необходимы для решения творческих проблем.

Чем большее число фотолюбителей овладеет знаниями и навыками, тем с большим основанием мы можем ждать новых творческих удач, новых достижений в советском фотокискусстве. Вот почему редакция журнала «Советское фото» стремится разнообразить формы подачи учебного материала на страницах журнала. В каждом номере журнала наши читатели могут найти для себя практические советы, указания, познакомиться с основными проблемами теории фотокискусства.

С интересом были встречены читателями статьи, посвященные теории фотожурналистики, теоретические очерки М. Кагана «Эстетика и художественная фотография», материалы дискуссии по статье С. Морозова «Об устарелом понимании художественности».

В этом номере редакция вводит новую рубрику — «Школа фотографического мастерства». Эта двухгодичная школа рассчитана на наших читателей, поставивших своей целью овладеть мастерством, познать «секреты», которыми с ними охотно поделятся искусствоведы и профессиональные фотожурналисты, специалисты в области фотоаппаратостроения и лабораторной техники. Каждое из занятий этой школы будет заканчиваться домашним заданием по конкретной теме с последующим рецензированием на страницах журнала наиболее интересных и характерных работ, выполненных фотолюбителями.

Редакция надеется, что «Школа фотографического мастерства» вместе с материалами, публикуемыми под рубриками «Для начинающих», «Поговорим о ваших снимках», «В лаборатории мастера» и другими, поможет фотолюбителям повысить уровень мастерства, а значит, и получить более широкие возможности для создания реалистических произведений фотокискусства, для более полного и всестороннего рассказа фотографическим языком о нашей современности, о достижениях народа-творца, народа-создателя.



СНИМАЕТ МАЙЯ СКУРИХИНА

Когда меня попросили рассказать о моем коллеге, фотокорреспонденте «Правды» Майе Скурихиной, я задумался о нашей профессии, профессии фотокорреспондента. Многие она кажется заманчивой, увлекательной и... легкой. Ходя себе с фотоаппаратом на плече, летаю на самолете по стране, снимаю интересные события, интересных людей — и все. Такое мнение бытует не только у людей, не имеющих ничего общего с журналистикой, но и у некоторых работников печати.

Да, профессия фотокорреспондента заманчива. Кого не влекут дороги! Кто не мечтает увидеть все своими глазами! Да, профессия фотокорреспондента увлекательна. Я не смогу назвать такого фотокорреспондента, который бы не был увлечен своей профессией. Во время съемки, как правило, ответственных и срочных, мы забываем обо всем — о еде, об отдыхе, о близких, и никто из фотокорреспондентов не откажется сказать, что его профессия легкая. Они-то знают, что их труд сплошь и рядом связан с большой затратой моральных сил и физическими перегрузками, а подчас с риском для здоровья и жизни.

Тем более я с особым уважением отношусь к репортажам-женщинам и среди них — к нашему коллеге, фотокорреспонденту Майе Скурихиной.

Ей эта профессия давалась нелегко, хотя ее отец — известный фотокорреспондент Анатолий Скурихин несомненно оказал влияние на судьбу Майи. То, чего она добилась, — это плоды настойчивой упорной работы. Закончив факультет журналистики МГУ, она начала сотрудничать в качестве фотокорреспондента в газете «Советская Россия». Ее интересные репортажи обратили на себя внимание, и вскоре их автора пригласили работать в редакцию «Правды». Командировки следовали одна за другой, и с каждой накапливался ценный опыт, росло профессиональное мастерство. Хорошее зна-



Москва, Кремль, 1957 г.

ние фотографии выдвинуло Майю на должность заместителя заведующего отделом иллюстрации «Правды».

Несмотря на то, что Майя относилась к этой работе с присущей ей энергией, она чувствовала, что не усидит дома. Манили дороги. Редакция пошла ей навстречу, и ее снимки вновь появились на страницах газеты.

Меня подкупает в творчестве М. Скурихиной целеустремленность, настойчивость, умение видеть то, чего многие не видят. Она любит искать интересные темы и, как бы трудны они ни были, доводит съемки до конца. Особая любовь у Майи к Сибири, ее стройкам, ее людям. Здесь от репортера требуются большое мужество и самоотверженность. В своих фотографиях автор старается донести до читателя дыхание сурового и красивого края. И это ей удается. Читателю, однако, неизвестно, каких трудов эти снимки стоили их автору. А нам, ее коллегам, ясно, что за многими она добиралась туда, куда взлаззает только монтажники-верхолазы или монтажники-скалолазы. Поэтому ее панорамы Братской и Красноярской ГЭС так впечатляющи.

В числе первых журналистов Майя познакомила читателей с работами, которые ведутся по разведке и эксплуатации огромных запасов тюменской нефти. Среди первых журналистов она побывала на месте будущего строительства Усть-Илимской ГЭС. Фоторепортажами из недавней командировки Майя рассказала читателям о буднях тружеников Восточной Сибири и Дальнего Востока.

Сейчас Майя увлечена новыми планами и замыслами. Снова влекут ее дальние дороги.

Мне, ее старшему товарищу, хотелось бы пожелать Майе неустанно идти вперед, осуществляя свои творческие мечты.

А. ПАХОМОВ,
фоторепондент газеты «Правда»



32-й этаж... Майя Скурихина на съемке

Фото В. Кругликова



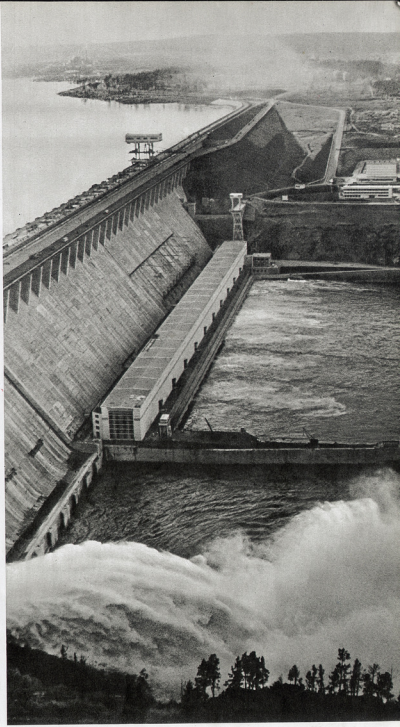
Фото Майи СКУРИХИНОЙ

Москва. Проспект Иллина





Еще один фонтан тюменской нефти



Братский ГЭС, 1967 г.

Перед нами три мастера фотографии. Три человека, много познавших, много ездивших и ходивших, много увидевших. Трех этих людей объединяет одна большая страсть — любовь к природе. Не скрою, когда я шел на выставку их работ в Центральный Дом журналиста, было маленькое опасение: а не окажутся ли эти три художника похожими друг на друга. Одна тема. Сумею ли без спасительной таблички

с фамилией отличить работы одного от другого? Но опасение не оправдалось. Передо мной были три взгляда на мир природы.

Вот снимки Алексея Михайловича Перовощикова из г. Кирово-Чепецка. Великолепный мастер пейзажа, мастер поэтической детали в природе. Мы видим человека, неторопливо идущего по земле. Он иногда и, видно, не очень далеко уходит от своего дома на Киров-



Купание солнца

Фото Алексея ПЕРЕВОЩИКОВА

Березы, березы...



Василий ПЕСКОВ

В МИРЕ ПРЕКРАСНОГО

ской земле. Но поглядите, какой тепло-
той человеческого сердца согрета лю-
бовь к своему краю. Это не туристские
картинки, доступные каждому проходя-
щему с фотографическим аппаратом.
Мы видим поэтические образы земли.
Перед нами — художник. Только худож-
ник мог увидеть этот прекрасный мо-
мент «купания солнца» в тихой туман-
ной воде. Только художник мог увидать
трепетную игру света в берегах, каплю
чистой воды, отражающую мир, полные
познания и тихой грусти проселочные до-
роги и приставки.

Если говорить о средствах, какими
достигнута эта большая поэзия, то надо
сказать: Алексей Михайлович Перевоз-
чиков ничего не утерял из опыта, на-
копленного мастерами фотографии про-
шлого, и в то же время его работы
очень современны, очень понятны и
выразительны.

Здесь не обойтись без нескольких
слов о кировчанах. Не знаю уж, как
лучше сказать: краю ли повезло на лю-
дей талантливых или людям повезло,
что они с детства впитали в себя тре-
петную любовь к родной земле и
умеют о ней рассказать. Или счастье
их в том, что они жили рядом и друг
у друга учились. Мы не первый раз ви-
дим работы кировчан и давно уже за-
метили особый почерк, если хотите,
особую школу видения и мастерства.
Вспомните Лобовикова, Шишкина, Сиу-
рихина, Шклова. Кировчане! Пожалуй,
никто лучше их в фотографии не увидел
березовую Россию, поэзию деревни,
льняных полей, копен и тихой воды. Кто
у кого учился — для меня, например, —
загадка. И это говорит о том лишь, что
мы плохо знаем друг друга, плохо
знаем свое творческое хозяйство. Ду-
маю, нашему фотографическому жур-
налу было бы полезно поговорить
о «школе вятичей», многим полезно
было бы и поучиться в школе, которую
достойно представляет сегодня Алексей
Михайлович Перевозчиков.

А вот другой взгляд на мир приро-
ды. Николай Николаевич Немнонов.
Я называл бы его неутомимым репорте-
ром в природе. Бородач с молодой ду-
шой, скорыми ногами и зорким глазом
доставляет нам удовольствие видеть
невидимое, обычно скрытое от глаз
человека. Не проливая крови, он остоет-
ся страстным охотником. А трофей его —
интимный мир живой природы. Невоз-
можно перечислить всего добытого
этим охотником, невозможно перечис-
лить всех мест, где он побывал. И, мо-
жет быть, одному ему только известно,
сколько часов потрачено на сидение
в камышах, в лесных засадах, в болот-
ной воде, чтобы добыть эти редкие
кадры. Кроме неутомимости и терпения,
при такой съемке нужны еще большое
знание природы, чувство красоты и под-
линный энтузиазм.

Вадим Евгеньевич Гиппенрейтер да-
вно уже занимает особое и почетное
место в нашей фотографии. Это чело-
век-землепроходец. Землепроходец
неутомимый и нектошный. Представьте
на минуту карту нашей Родины. Мы
ведь счастливые люди — вон каких раз-
меров «красная овчина» растелена на
земном шаре! Сколько на этой земле
еще не хожанных, неизвестных и мало
доступных мест! Вадим Гиппенрейтер
избрал стезю ходока по этим местам.



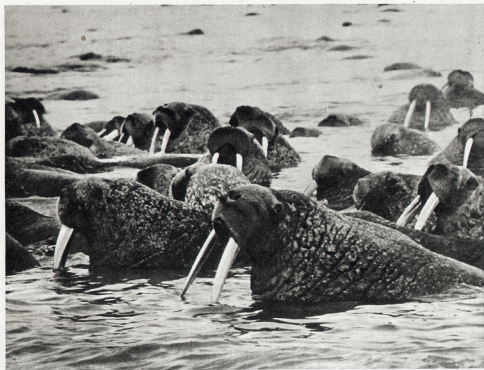
Фото Вадима ГИППЕНРЕЙТЕРА

Нырляющий кит

Моржи на леднице (Чукотка)

Камни тундры (Чукотка)

В МИРЕ ПРЕКРАСНОГО



В МИРЕ ПРЕКРАСНОГО

Этот очарованный странник вместе с альпинистами облазил горы, побывал в труднодоступных местах заповедников и просто в глухих уголках. Он специально выбирает как раз такие места, где люди мало ходили или совсем не ходили. Его глазами мы видим мир, для многих совсем недоступный. Вот фотография: брызжащий огнем кратер вулкана. Это огонь величайшего вулкана Азии — Ключеской сопки*. Думаете, на какой высоте сделаны эти кадры? Пять тысяч метров! Я поднимался на вулкан пониже этого и представляю, что такое пять тысяч метров. Немногие вулканологи и альпинисты добивались до этих мест. А Гиппенрейтер поднялся и, рассказывают, подбадривал спутников-вулканологов. Далеко просто из спортивного интереса, почувствовать силу своего духа, поднимаются люди на такие вершины, Гиппенрейтер же в таких походах добывает для нас эти кадры.

Я слышал на выставке фразу: «Гиппенрейтер, как всегда, валит с ног, то есть работы его ошеломляюще интересны. Ну, скажите, кто из нас видел в ста шагах стадо моржей? Гиппенрейтер видел. Кто видел в ста шагах задранный хвост ныряющего кита? Гиппенрейтер видел и успел, успел нажать кнопку фотографической камеры!»

Мир прекрасного. Точнее не назовешь работы этих мастеров.

Несколько слов о фотографиях такого рода. Почему мы с единым сердцем восторгом принимаем этот мир? Потому что все мы — дети этого мира. Это колыбель, в которой формировался человек. Человек и по сей день является частью этого мира. В нем он черпает красоту. Природа его поит, кормит и одевает. Природа дает человеку здоровье и бесчисленные загадки секретов жизни. Проходит время, когда девизом людей были слова: «Покорим природу!» Сегодня человек стал сильным-великаном. И уже очень часто надо вести раз-

говор не о покорении, а о защите природы. И любопытный момент: чем больше мы строим, чем больше заводских труб, плотин, высоковольтных столбов, газопроводов и городов появляется на земле, тем выше наш интерес к тихой чистой воде, к лесной тишине, к миру животных. Это естественно. Человек не может жить без этого мира...

Мы с искренним чувством радости встречаем сегодня работы наших товарищей-природоведов. Они расширяют наши представления о жизни и о земле. Они дают нам уроки красоты и воспитания чувств. Они рождают любовь и уважительное отношение к родной природе. А кому же неизвестно, что мудрое хозяйствование и бережное обращение с природой стало одной из государственных и гражданских проблем.

И, наконец, работы, представленные этими талантливыми авторами, дают нам полезные уроки фотографического мастерства.

* См. владку





Фото Николая НЕМНОНОВА

Севр

Цалле

Пловцы



ЛЬВОВСКОМУ ФОТОКЛУБУ — ДЕСЯТЬ ЛЕТ

Б. КРИШТУЛ. Юность

А. ВЛАСЮК. Глубоко в горах



В конце прошлого года Львовскому фотоклубу при областном Доме народного творчества исполнилось десять лет. Он был организован в те, теперь уже далекие годы, когда в стране, кроме Ленинградского фотоклуба ВДК, других не было.

Начали мы с учебы — лекций по различным темам изобразительного искусства. Приобретение теоретических знаний, упорное совершенствование практического мастерства уже через два года дали возможность коллективу выступить с большим творческим отчетом перед общественностью города. В 1959 году в городском парке имени Богдана Хмельницкого была открыта большая выставка, пользовавшаяся успехом у посетителей.

В дальнейшем наряду с лекциями и творческими дискуссиями большое внимание было уделено установлению связей с коллективами фотоклубов Советского Союза и социалистических стран.

Наши фотолюбители ежегодно участвуют в проводимых Ленинградским фотоклубом конкурсах «Наша современность». Работы членов Львовского фотоклуба экспонируются на международных салонах художественной фотографии в Прелюче (Чехословакия), в Катовице (Польша), в Бухаресте (Румыния).

С 1959 по 1967 год наш фотоклуб организовал и показал широкой общественности города Львова 18 фотовыставок: шесть отчетных, пять персональных, три выставки фотоклубов из Киева, Севастополя и Тернополя, выставки из Праги, Прелючи и Бухареста, тематическую выставку «Юность нашей Родины» и работы юных фотолюбителей Львовского Дворца пионеров.

В юбилейном году коллектив работал особенно напряженно. Мы подготовили комплекты фотографий и отправили их в Ленинград на выставку «Наша современность» 1967 года, в Амстердам на выставку пейзажа «Страна моя», в Бухарест (Румыния) на 6-ю международную выставку фотоскульптуры, в Катовице (Польша) на 5-й международный салон художественной фотографии.

Нами была подготовлена большая юбилейная фотовыставка в честь 50-летия Советской власти, 70 работ отобраны для республиканского фестиваля художественной самодеятельности, где нашим трем авторам (Ю. Кутенко, П. Капустенко и В. Саввуку) были присуждены бронзовые медали.

Летом прошлого года во Львове проходил молодежный фестиваль советско-чехословацкой дружбы. В связи с этим клуб подготовил две фотовыставки, организовал несколько встреч с чехословацкими фотолюбителями, обмен опытом, обсуждение работ. Для ЦК ВЛКСМ и чехословацкого Союза молодежи мы сделали три больших фотальбома (по 100 фото в каждом размером 24 × 30). Подготовлены две персональные и одна общеклубная передвижная фотовыставки для обмена с другими фотоклубами страны.

В. ПОЛИКАНОВ,
председатель правления
Львовского фотоклуба



7 ноября

Эрих Эйнгорн

(ЧЕХОСЛОВАКИЯ)

ТВОРЧЕСТВО

ЗАРУБЕЖНЫХ

ФОТОМАСТЕРОВ

Когда в 1956 году в одной из чехословацких газет появилась фотография «7 ноября» корреспондента Эриха Эйнгорна, о ней сразу заговорили. Знакомая тема, преломленная сквозь призму художественного видения, зазвучала совсем по-новому. Фотография обошла многие выставки. Знатоки говорили, что достаточно ее одной, чтобы принести известность автору.

Вечерняя манифестация была сфотографирована со Староместской ратуши. Верхняя точка съемки, оригинальное освещение — эти приемы не новы, они широко используются в фотографии. Однако, используя их, Эйнгорн прибегнул к своеобразной метафоре и в результате получил интересный художественный образ. Вместе с тем снимок несет в себе тонкую информацию, сохраняет актуальность.

«Фотографическая» жизнь Эриха Эйнгорна началась в 1945 году. Семнадцатилетний юноша бежал тогда из концентрационного лагеря в городе Кошице и начал работать военным фотокорреспондентом. С тех пор он не разлучается с фотоаппаратом.

Правда, был период увлечения кинематографом — некоторое время Эйнгорн работал в киностудии «Баррандов». Это было хорошей школой, помогло расширить кругозор, накопить опыт и... окончательно понять, что его призвание — фотография. Однако идти проторенной дорожкой не хотелось, повторять формы и приемы, найденные другими, было не в характере молодого фотокорреспондента. Его влекла фотожурналистика. Но весьма требовательный к себе, он считал, что для этого нужны более глубокие знания.

Эйнгорн понимал, что поиски нового можно начинать лишь после того, как изучен весь опыт, накопленный прошлым. Нужно знать историю и теорию фотографии, ее направления и особенности, возможности и технические средства. Поэтому он поступает на фотоотделение Высшей государственной графической школы в Праге. После ее окончания становится фоторепортером «Вечерней Праги».

Это было в начале пятидесятых годов. Чешское фотоискусство переживало тогда трудный период. Формы выражения жизненной правды часто подменялись штампами. Как настоящий индустриальный фоторепортер, Эйнгорн начал решительную борьбу за обновление газет, в этом ему помогли многие сотрудники, товарищи. В «Вечерней Праге» стали печататься интересные фотографии, репортажи.

Эрих Эйнгорн много ездит по стране и за ее рубежи. Этого требует не

только профессия фотожурналиста, но и беспокойное сердце художника, постоянно стремящегося узнать побольше нового, интересного и рассказать об этом людям.

Главными качествами фоторепортера Эйнгора считает поиск и изобретательность. Он не ограничивается только фиксацией пусть даже очень захватывающего события — самая репортажная фотография подчиняется у него законам эстетики и поэтому имеет художественную значимость.

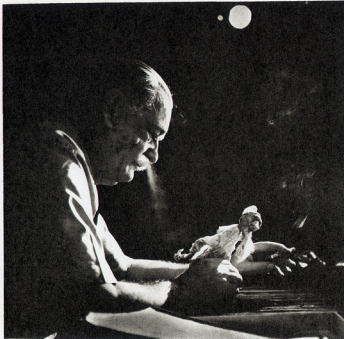
Его работы обошли многие фотовыставки. Они экспонировались в Москве в 1960 г., когда фотокорреспонденты «Вечерней Праги» и «Вечерней Москвы» обменивались своими работами. Москвичи смогли узнать и полюбить Прагу по фотографиям Эйнгора. Улицы, дома, пейзажи, украдкой подсмотренные жанровые сцены зафиксированы не беглым равнодушным взглядом — в них частица души художника. Изображение города — одновременно и духовный портрет самого фотографа. Именно за это призвание так любят Эриха Эйнгора. Они узнают себя в его снимках: это их город, их радости, огорчения — их жизнь.

Не только фотографии, посвященные родному городу, но и альбом снимков о поездке в Советский Союз показывают Эйнгора как художника большой творческой силы. А ведь это уже другая страна, незнакомые люди. И суметь увидеть наиболее характерное для них, отобрать из потока жизни наиболее типичное, в локальных снимках раскрыть большую тему очень трудно.

Эрих Эйнгор работает в разных журналах. У него много портретов, пейзажей, снимков произведений архитектуры, жанровых сцен. И всегда его фотографии интересны не внешней красотой изображаемого предмета или действительности, а замыслом автора и соответствующим отношением к воспроизводимому.

Большой мастер фотографии, Эйнгор много внимания уделяет вопросу воспитания фотолюбителей. Он — автор книги «Основы фотографии»*. В ней он не только рассказывает о технике фотографирования, о построении изображения и различных рецептах обработки негативов — книга учит начинающих фотолюбителей образно видеть и мыслить, выражать свои замыслы, свою точку зрения.

Е. САБАШНИКОВА



Эрих Трнка

Ливень



Двое



* Книга в переводе на русский язык выпущена издательством «Искусство»

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ФРАНЦУЗСКОЙ ФОТОГРАФИИ

Жан ФАЖ,
президент-основатель Музея фотографии



Жак-Луи М. И. Ш. Е. Л. Ъ. Портрет

Прежде всего мне хотелось бы отметить весьма существенные различия между французской фотографией и фотографией других стран. Сделаем краткий обзор. Для северных стран — Швеции, Норвегии, Дании, Финляндии и Бельгии — в основном характерны черно-белые графические снимки, в которых мало полутонов, крупное увеличение и расплывчатое изображение (особенно в Бельгии).

В России, как я убедился, публика отдает предпочтение богатым по внутреннему содержанию работам, которые несут какую-то информацию, о чем-то рассказывают.

В Италии и Испании доминирующим направлением остается неореализм, господствующий и в кинематографии; многие замечательные мастера этого направления также любят графическое воплощение. В Англии столкнулись две противоположные тенденции. Великий живописный классицизм наталкивается на все большую оппозицию в школах фотонискусства и многочисленных фотоклубах, открыто ориентирующихся на самую «современную» и даже абстрактную фотографию.

В Западной Германии в основном ведутся поиски в области «полосатого» графического изображения, с линиями и решениями, заимствованными у знаменитой школы в Саарбрюкене, которая лет двенадцать назад представляла очень интересное направление в фотографии.

После этого схематического и быстрого обзора я хотел бы более подробно рассказать о французской фотографии.

На первый взгляд может показаться, что французская фотография находится на том уровне, когда не может развиваться ни одно серьезное течение.



Эдм. ЖЕРИМ. Танцовый сад

В настоящее время проявилась нехватка молодых талантов, которые могли бы заменить великих авторов, работавших во Франции в период с 1930 по 1955 год — эпоху, когда французские или жившие во Франции фотографы стояли во главе всех течений в области фотографии. Первый их отряд состоял из Ман Рэя, Кертаса, Сугеца, Люсьена Лорея, Маскла, братьев Манюэля, Лаури Альбэн Гийо, Терезы Лера, Гарбана, Брессона — они были яркими представителями различных жанров. Во вторую, послевоенную, волну входят Анри Картье-Брессон, Буба, Поль Альмази, Катрино, Шарбонье, Ивиз Бедерманис, Дуано, Дьезед, Сюдр и Пуансо. Все они прежде всего прекрасные репортеры.

Увы, в течение последних двенадцати лет, во французской фотографии не появилось ни одного имени, ни одной заметной фигуры.

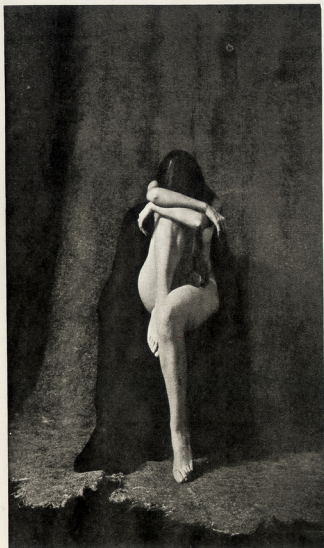
Но несмотря на все эти недостатки, попытаемся рассмотреть современные тенденции в фотографии.

Названные мной репортеры пока блестяще выполняют свою роль. Выставка работ Анри Картье-Брессона в Музее декоративного искусства в конце 1966 года имела огромный успех, а многие другие репортеры числятся в списке лучших мировых мастеров.

Благодаря их деятельности, некоторые специалисты и издатели стали отдавать репортажам фотографии главенствующую роль. Одновременно в так называемой художественной фотографии ведутся интересные поиски жанра. Сопровождаемые большой шумихой абстрактные фотографии (в подражание

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ
 ФРАНЦУЗСКОЙ ФОТОГРАФИИ

Жан-Луи МИШЕЛЬ. Акт



Робер ДУАНО. Полное удивления





Эдуар БУБА. Море



Робер ДУАНО. В кафе



художникам) медленно исчезают. Пользуются популярностью декоративные панно. Самым замечательным представителем декоративного жанра во Франции является Эдит Жерин. Она вносит много поэзии в свои фотоснимки. Прекрасная пейзажистка, она создает образы из отдельных кусков, монтируя 3—4 различных клише и творя свой собственный мир. Несмотря на то, что за последние двенадцать лет у нее появилось много подражателей, она остается неповторимой.

В жанре художественного портрета заметно выделяется Даниэль Маскль. Он отличный мастер.

Среди немногих молодых мастеров мы хотим назвать имя фотографа, который оказал большую помощь академике Жану Кокто, — я имею в виду Люсьена Клерга. Его обаятельные натуры на морском берегу и слегка искаженные образы бох быков восхитительны.

Жан-Луи Мишель — великий певец женщины. В его объективе самая незаряженная девушка становится по-особому красивой и очаровательной. Его обаятельные натуры целомудренны, оригинальны и полны поэзии. Мне хотелось бы назвать имена еще около тридцати самых интересных фотографов, но это заняло бы много места. Я предпочтито рассказать об общих тенденциях французской фотографии.

Первая характерная черта французской фотографии — это ее стремление к самодовольству как искусства. Вдохновляясь идеями и литературными текстами, еще свободные от вульгарности средства выражения, она не всегда бывает легко доступной. Ее содержание требует для подлинной оценки и понимания культуры, классических и гуманитарных знаний, которых встречаются не всегда.

Репортажные снимки, представляющие вторую характерную особенность французской фотографии, уже получили известность во всем мире.

Третий вид фотографии во Франции — декоративные снимки. Цель их создания — хорошо подчеркнутая и выявленная красота линий пейзажа. Они используются в декоративных целях для современного оформления интерьеров.

В каком направлении будет развиваться французская фотография в ближайшем будущем? Мы можем высказать лишь гипотезы и пожелания.

Мое самое заветное желание — чтобы фотографы поняли, наконец, все значение и важность своего искусства, которое является самым сильным из всех, поскольку в основе его лежит сама жизнь, чтобы они перестали подражать художникам, чтобы они были прежде всего фотографами, то есть подлинными свидетелями и историками своего времени.

Представленные в номере фотографии, выполненные членами фотоклуба в Валь де Бьевре, наглядно иллюстрируют современные тенденции французской фотографии.

Фотоклуб в Валь де Бьевре был основан в 1949 году. Бьевр — это небольшое селение, живописнейший уголок в 10 километрах от Парижа. Собрания клуба проходят в Париже, на улице Дегерри, и он мог бы называться Парижским фотоклубом.

Пять лет спустя после официального основания, в 1954 году, этот молодой клуб занял место в числе лучших, завоевав Кубок Франции. Этот трофей, вручаемый лично Президентом республики, клуб завоевывал неоднократно.

Большинство членов клуба добились международного признания.

Каждую неделю в клубе проходят собрания, на которых демонстрируются последние работы. Обсуждение бывает строгим, но доброжелательным. Заслуженные мастера дают советы молодым, указывают возможные виды кадрирования, лучшие способы печатания. Идут дискуссии на разные темы: об эстетике, истории искусства, долге художника и т. д.

Наш клуб основал первый во Франции Музей фотографии. Этот музей, разместившийся в помещении мэрии Бьевра, очень быстро вырос и сформировался.

В настоящее время члены клуба и многочисленные посетители музея находят там превосходный материал по всем проблемам фотографии.

Если музей является бесспорно самым большим и значительным достижением клуба в Валь де Бьевре, то наименьший интерес представляют и другие виды его деятельности. Наш клуб ежегодно в марте организует и проводит в салонах Версальского отеля большую международную фотовыставку. Она называется «Фотевропа» и посвящается европейским фотоаппаратам. Эта выставка по решению международного жюри является единственной, которая последовательно экспонируется в четырех странах: Англии, Бельгии, Франции и Швейцарии. Самой высшей наградой этой выставки является севская ваза, вручаемая Президентом республики.

Вторые мероприятия — «Ярмарка фотографии» — проводится на открытом воздухе в парке бьеврской мэрии. Здесь на стендах рынка проходит фотовыставка.

В прошлом году там экспонировалось свыше шести тысяч фотографий.

Раз в месяц мы принимаем у себя крупнейших мастеров фотографии: Бомо-Ньохолла, Брассая, Лорая, Шарбонне, Альфиса, Буба, Ланглиона, Ман Рэя. О фотографии и нам приходится беседовать и многие другие.

Наш клуб издает бюллетень «Искусство и образ», выходящий четыре раза в год.

Наш второй журнал называется «Бюллетень Музея фотографии». Основываясь на многочисленных старых документах музея, этот Бюллетень намерен познакомить читателей со всей историей фотографии.

Но самым важным моментом в жизни такой ассоциации, как наша, нужно считать умение всегда поддерживать чувство коллективизма. Это, пожалуй, самая трудная задача нашей организации.

ДЕТИ МИРА

СНИМКИ ПОЛЯ АЛЬМАЗИ

Про Поля Альмази говорят, что он провел в путешествиях половину жизни. Французский фоторепортер издешил чуть ли не весь мир, и в результате — сотни тысяч кадров в его фототеке.

Снимки Альмази известны многим. Он работает в основном по заданиям ЮНЕСКО и ООН, и большая часть фотографий, помещенных в журнале «Курьер Юнеско», выполнена им.

В прошлом году Поль Альмази впервые посетил Москву. Естественно, что первый вопрос, заданный французскому репортеру во время встречи с ним в редакции «Советского фото», был: «Что вы можете рассказать о себе и своих фотографиях?»

— Пожалуй, я не смогу рассказать о себе ничего интересного, — возразил Альмази. — Я начинал как журналист, сотрудничая в швейцарских журналах. Однажды — это было более чем тридцать лет назад — перед поездкой в Южную Америку, мне сказали, что неплохо было бы сделать на месте и фоторепортаж. Я пришел в магазин и сказал продавцу: «Дайте мне самый простой в обращении аппарат и научите им пользоваться». С этого случая и началась моя карьера фоторепортера.

— А журналистика?

— О, я и сейчас нередко пишу. В частности, теоретические статьи по вопросам фотосюжета.

Мы попросили Поля Альмази написать такую статью специально для нашего журнала (она будет опубликована в одном из ближайших номеров).

Больше Альмази говорить о себе не захотел. Он предложил посмотреть привезенные им снимки, как бы намекая, что плох тот репортер, фотографии которого нуждаются в дополнении словесным представлением.

Снимки Альмази, как правило, — не результат мгновенного впечатления. Это наблюдение и раздумье. По признанию самого автора, он любит фотографию потому, что может «выразить в ней себя не только эстетически, но и духовно».

Мы предлагаем читателям познакомиться с серией работ французского репортера, посвященной детям мира.

А. КОЗЛОВ



Из серии «Дети анде» (Перу)

Фото Пола АЛЬМАЗИ



Канада

ДЕТИ МИРА

СНИМКИ ПОЛЯ АЛЪМАЗИ



Мексика

Колумбия





Аргентина



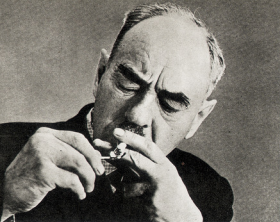
Гватемала



США

Боливия





К 70-летию МИХАИЛА ГАЛКИНА

Общественность столицы Казахстана, Союз журналистов республики отметили семидесятилетие со дня рождения и сорокалетие творческой деятельности одного из старейших фотомастеров Казахстана — Михаила Николаевича Галкина.

Трудно отыскать на карте Казахстана, от сегоднего Каспия до Алтайских гор, такие места, где ни побывал бы со своей фотокамерой неутомимый репортер. Наш удивительно щедрый и разнообразный край подарил мастеру множество сюжетов, множество мгновений радости и вдохновения. Изображенные им индустриальные панорамы, новостройки, репортажи о труде молодежи, поднимающей целину, рассказывают образно и ярко о величии человека-творца, хозяина своей земли.

Впервые мы, его товарищи по профессии, встретились с М. Галкиным в годы войны, когда он, фотокорреспондент «Известий», приехал в Казахстан из сожженных фашистами Воронеж. С тех пор его жизнь, его творческий путь неразрывно связаны с казахской землей.

Первая борозда на целине и первая плавка на металлургическом заводе в Темир-Тау, первый ковш руды Соколовско-Сарбайского месторождения и первый всплеск волны рукотворного Бухтарминского моря — все это увидел, отобразил, оставил в памяти людской, на газетных полосах и выставочных стендах зоркий объектив фотокамеры Михаила Галкина.

Много и успешно работает фотожурналист над созданием образов современников, стремится дать в портретах психологическую характеристику своих героев. Таковы, например, портреты сталевара Аргена Жунусова, рисовода Ибрая Жахаева, академика Камыша Сатпаева, народной артистки СССР Куляш Байсеновой, писателя Мухтара Ауэзова и других.

За многолетнюю успешную работу в советской печати Президиум Верховного Совета Казахской ССР присвоил недавно М. Н. Галкину почетное звание заслуженного работника культуры Казахской ССР.

С неиссякаемой энергией продолжает М. Галкин большую творческую и общественную работу. По-прежнему появляются в книгах, журналах и газетах его фотографии, по-прежнему он активно помогает деятельности республиканского фотоклуба, участвует в организации выставок, семинаров, юири конкурсов.

Нам, фотожурналистам, хочется пожелать Михаилу Николаевичу Галкину многих добрых творческих лет.

Л. ШИЦКО,
председатель фотосекции
Союза журналистов Казахской ССР

ВУЛКАН КЛЮЧЕВСКАЯ СОПКА

На развороте вкладки публикуются цветные снимки В. Гипперрейтера, сделанные им во время извержения вулкана Ключевская сопка. Редакция попросила В. Гипперрейтера рассказать нашим читателям, как он снимал этот величайший действующий вулкан Азии высотой около 5000 метров.

ВОПРОС: *Насколько нам известно, это не первый в вашей практике случай съемки извержения вулкана?*

ОТВЕТ: Нет, не первый. Лет пять назад мне доводилось проводить аналогичную съемку этого же вулкана. Так что опыт, как видите, уже имею.

ВОПРОС: *Как вы узнали о начале извержения Ключевской сопки?*

ОТВЕТ: У меня установлена связь с сотрудниками Института вулканологии. Они находятся в Петропавловске-Камчатском. Получил телеграмму из института, молниеносно собрался, сел на самолет и я — у цели.

ВОПРОС: *Как долго продолжалась съемка?*

ОТВЕТ: Большие месяца. Вместе с вулканологами и жил в палаточном лагере поблизости от основания вулкана. Стоял ноябрь — снежный в этом районе. Мороз достигал 15—20°. Съемка велась с уровня 3000 метров и выше. Почему так долго продолжалась съемка? «Характер» у Ключевской сопки капризный, своенравный. На этот раз, например, лава извергалась не из середины кратера, а прорвалась на склоне вулкана. Почти непрерывно менялся характер из-

вержения. Нужно было терпеливо наблюдать и наблюдать, не упуская возможности запечатлеть самые неожиданные сочетания огненной палитры. Чтобы получить наиболее полную картину поведения крупнейшего вулкана Азии в период его интенсивного извержения, съемка, естественно, проводилась с самых различных точек. Всего отснято не менее ста пленок, а отобрать из них хороших кадров удалось не так уж много: в объектив во время съемки попадал вулканический пепел. Другая трудность — свирепые ветры, мешавшие съемке, снег и газы от извержения.

ВОПРОС: *Что вы можете сказать о технике съемки, о фотоаппарате, пленке, выдержке?*

ОТВЕТ: Пользовался камерой «Практика», хотя и не лишенной некоторых недостатков, но надежной в работе. К сожалению, соответствующей советской камерой мы еще не располагаем. Пленка цветная — «Кодак». Объектив нормальный, с фокусным расстоянием 80 миллиметров. Выдержка при ночных съемках — 10—15 секунд, днем определялась по экспонометру.

ВОПРОС: *Как вы предполагаете использовать отснятый материал?*

ОТВЕТ: Часть материала будет передана для научной обработки Институту вулканологии. Из наиболее выразительных по композиции и цветопередаче снимков я подготовлю фотоальбом «Вулканы Камчатки».

«Пейзаж» Е. Кассина экспонировался на выставке «50 лет Октябрьской революции» и вместе с другими photographиями автора был отмечен золотой медалью ВДНХ. Решенный в гамме нежнейших светлых-серых полутонов, снимок отличается лаконичной формой, личностью, воздушностью и пространственностью. Высокий контраст между первым планом и фоном создает особый эффект.

Фотолюбитель Н. Янушковская (о ее творчестве рассказывается в этом номере на стр. 26—27) сделала

очень удачный портрет гимнастки Натальи Кучинской. Янушковской удалось схватить выразительный момент, когда молодой спортсменка внимательно и с большим интересом за кем-то наблюдала. Живой взгляд, динамичный поворот головы, простой и вместе с тем рельефно рисующий свет, спокойный мягкий выигрышный фон — все это определило бесспорный успех. На Всесоюзной фотовыставке «50 лет Октябрьской революции» Н. Янушковской за этот портрет был присужден диплом ВДНХ.

Египет К А С С И Н (Мисва), Ливан (из коллекции, удостоенной золотой медалью на выставке «50 лет Октябрьской революции»)







Вадим

ГИППЕНРЕЙТЕР

(Москва).

Вулкан

Ключевская

сопка

[Камчатка].

1967 г.





Нина ЯНУШКОВСКАЯ (Ленинград). Гимнаст Наталья Кучинская
(Диплом на выставке «50 лет Октябрьской революции»)

ЧИТАТЕЛЬ СОВЕТУЕТ, ПРЕДЛАГАЕТ, КРИТИКУЕТ...

Редакция обратилась в конце прошлого года к нашим подписчикам с просьбой высказать свое мнение о журнале, свои пожелания на будущее. И вот перед нами сотни читательских писем — коротеньких и пространных, спокойнорассудительных и азвонных. В них отклики наших читателей, которые помогают редакции получить представление о том, что нравится в журнале и что нет, какие материалы интересуют читателей и без каких можно было бы обойтись.

Прежде всего радует география писем. Пишут слесари А. Молчанов и газосварщик В. Щедрин из Краснодара, воспитательница Пилипчук и агрономичка, кандидат технических наук Т. Миронов из Ярославля, фотокорреспондент из Нижнего Тагила А. Стрельцов, фотографы К. Мельникова, Н. Фетисова и В. Ермаков из Подмоковья и многие другие. По-разному относятся они к содержанию и оформлению журнала. Но и общего много в их высказываниях.

Большинство читателей удовлетворено журналом. А. Молчанов (Краснодар) пишет, что «на свои 50 лет стал фотоблюстителем только благодаря журналу». Наш молодежь читательница Т. Жукова (Ленза) не представляет себе, как она могла бы заниматься фотографией без помощи журнала. И. Тучин (г. Дингорск Красноярского края) утверждает: «Если судить по тиражу журнала, выходит, что я меня друзей — целый город с населением в двести с лишним тысяч. И не беда, что я их не знаю лично, — я вижу их работы, спорю с ними или соглашаюсь и без зависти радуюсь удаче прославленного «фотопрофессора» или совсем никому пока не известного фотоблюстителя».

Какие же разделы и статьи привлекают прежде всего читателей?

Материалы, которые публиковались под рубриками «Страницы истории», «Летопись Великого 50-летия», были встречены особенно тепло. Вот что пишет, например, в редакцию Н. Бугаков (Москва): «Хорошо, что журнал не забывает об истории и о тех энтузиастах фотографии, которые стояли у ее истоков. Можно только приветствовать и творческие отчеты о советских и зарубежных фотовиставках».

Многие читатели с большим увлечением участвовали в творческой дискуссии по статье С. Морозова «Против устаревшего понимания художественности». Вот строка из письма Б. Платошкина (Ростовская обл.): «Номера, в которых публиковались отклики на статью С. Морозова, читал с особым интересом». С. Картазов (Ленза) выражает удовлетворение по поводу того, что в обсуждении статьи активно участвовала фотоблюстительская общественность.

Почта показывает, что те вопросы теории фототехнической и фотожурналистики, которые еще недостаточно хорошо разработаны, привлекают особое внимание. Читатели не только поддерживают инициативу автора той или иной теоретической статьи, но и сами принимают активное участие в обсуждении и разработке проблем.

Так, журналист А. Павловский (г. Кропоткин, Краснодарского края) прислал развернутый отзыв о «Всесоюзном по вопросу фотожурналистики». Он, в частности, пишет: «Действительно, давно уже пора разобраться в газетной службе фотографии, определить ее особенности, тенденции развития, утвердить в ней полезное и отменить наносное».

Эту мысль поддерживает и Б. Левченко (г. Ачинск, Красноярского края): «Мне приходится сотрудничать в районной газете. Хотелось бы прочесть в журнале, как лучше снимать для газет».

Но не только вопросы теории интересуют наших читателей. Не уменьшается число поклонников и наших традиционных учебных разделов. Многие пишут о том, что особенно полезны для фотоблюстителей материалы под рубриками «Техника фотографии», «Поговорим о ваших снимках», «Наш заочный семинар».

Выказано немало и критических замечаний, которые с особым вниманием изучены редакцией, учтены при составлении тематических планов журнала.

Что бы мы хотели предложить редакции для улучшения журнала? — спрашивала редакция. Читатели не ограничились общими пожеланиями. Стремление помочь журналу найти нужные темы, стать интересным боевым органом фотожурналистики и фототехнической выразилось в конкретных советах и предложениях.

Например, Г. Пихай (Целиноград) считает, что многие номера перегружены материалами о фотовиставках, конкурсах. «Большая часть журнала, — пишет он, — посвящена тому, что снимать, и очень мало рассказывается о том, как снимать». А. Ольшевский (Ленинград) просит больше места отводить техническим советам по композиции, съемке, обработке и т. д. М. Писовальников (Явано-Бранковск) предлагает давать больше материалов для расширения фототехнического кругозора читателей. «Ведь литературы по фотографии пока не хватает», — справедливо замечает он.

Мы уже сообщали о том, что редакция, ориентируясь на запросы читателей, увеличила количество статей и консультаций для фотоблюстителей. Многие читатели с удовлетворением заметили это. Например, фотоблюстителя Я. Гужа (Рига) радует, что в последних номерах стало больше материалов практического характера. И все же, видимо, этого недостаточно. Редакция предлагает еще больше места в журнале отводить тем вопросам, которые не перестают волновать фотоблюстителей.

Интересно отметить, что некоторые предложения по содержанию журнала явились результатом серьезных размышлений о путях развития фотоблюстительского движения в стране. Совет фотоклуба Вологодского Дворца культуры железнодорожников предлагает систематически печатать обстоятельные теоретические статьи по вопросам фототехнической. Авторы этого письма просят чаще публиковать дискуссионные статьи о методах работы фотоклубов, их организационных принципах. По мнению совета Вологодского фотоклуба, такой обмен опытом поможет фотоблюстительским организациям в творческой и организационной работе. Вологодские товарищи предлагают также публиковать статьи о творчестве известных советских фотохудожников. Это, пишут они, поможет фотоблюстителям в освоении богатого опыта мастеров советской фотографии.

Нам приятно отметить, что многие читатели не ограничиваются единым письмом в редакцию по поводу содержания журнала. Некоторые наши подписчики постоянно поддерживают связь с редакцией, делая своим опытом. Не раз помогали редакции своими дельными критическими замечаниями наш давний подписчик Г. Пихай (г. Целиноград). И на сей раз совет его конкретен: он предлагает усилить раздел «Техника фотографии» за счет публикации описаний «больших и малых открытий, которые несомненно имеются и у высококвалифицированных специалистов в области фотографии и у рядовых фотоблюстителей».

Г. Непиюнчик (Донецкая обл.) прислал развернутый перечень тем статей и материалов, которые, по его мнению, нужно опубликовать в журнале. Ему хотелось бы увидеть снимки фотоблюстителей Г. Бинда, В. Лисина, В. Масляникова, О. Бурбова, П. Довгого, Л. Ассанова, фотокорреспондентов В. Ахимова, О. Макарова, В. Генде-Роте, В. Тарасевича, В. Резникова, Н. Шилова. Г. Непиюнчик хочет прочесть о соотношении субъективного и объективного в фотографии, о психологии в портрете и т. п. Автор письма считает, что необходимо объявить конкурс на лучший пейзажный снимок.

Подобных советов и предложений много в нашей почте. Рассматривая их как добрую помощь, редакция выражает глубокую благодарность читателям.

Надеемся, что вы, дорогие читатели, и впредь будете активно участвовать в работе журнала. Ждем ваших предложений и замечаний!

„ЛЮДИ И ВРЕМЯ“

ВЫСТАВКА

РАБОТ

Н. ЯНУШКОВСКОЙ

В Выборгском Дворце культуры Ленинграда состоялась персональная выставка члена ленинградского фотоклуба Нины Александровны Янушковской. Было представлено 85 работ, объединенных общим девизом «Люди и время».

Н. Янушковская многие годы работала инженером-строителем, была награждена орденом Трудового Красного Знамени. Ее имя занесено в золотую Книгу почета «Ленпромстройпроект».

Перед уходом на пенсию Н. Янушковская стала увлекаться фотографией. Вначале было нелегко заниматься в фотоклубе. Но трудолюбие и увлеченность победили. Уже на второй год работы она становится участником ежегодных клубных выставок, а затем ее снимки экспонируются и на всесоюзных выставках «Семилетка в действии», а также «Города-герои» и «Наша современность». И вот теперь — успех ее персональной выставки.

Снимки Н. Янушковской доставили большое удовольствие ленинградцам, посетившим Выборгский Дворец культуры. В книге отзывов остались десятки благодарственных записей.

«Мы не только большой мастер-художник, но и человек большой души. Спасибо за любовь к искусству балета. Спасибо за ваше искусство. Народная артистка РСФСР К. Федичева». Это только один отзыв из многих, оставленных посетителями выставки.

Работы Н. Янушковской отличаются сюжетной простотой, но в каждой из них всегда найдется частичка душевной теплоты, мягкого юмора, задумчивой лирики. Где бы ни бывала Н. Янушковская со своей камерой — в репетиционных залах прославленного Кировского театра, в операционной, где опытные руки хирурга возвращают к жизни тяжелобольного или просто на улицах, в парках родного Ленинграда, — везде умеет она подметить интересные характеры и ситуации, которые ложатся в основу ее снимков.

Н. Янушковская предпочитает «традиционный» способ съемки и обработки негативов и позитивов, ибо видит существо и прелесть фотографии не в «модных» формах изображения, а в остроте и свежести сюжета. Может быть, поэтому и людям, не искусственным в фотографических тонкостях, ее работы всегда понятны, близки по духу, всегда вызывают, у них теплые чувства.

Нина Александровна продолжает работать с еще большим увлечением. Она подготовила интересный фотоочерк о достижениях советских ученых-медиков. Сделанный ею портрет гимнастки Натальи Кучинской был удостоен диплома на всесоюзной выставке «50 лет Октябрьской революции». Скажем ей спасибо за хорошие снимки и пожелаем дальнейших успехов.

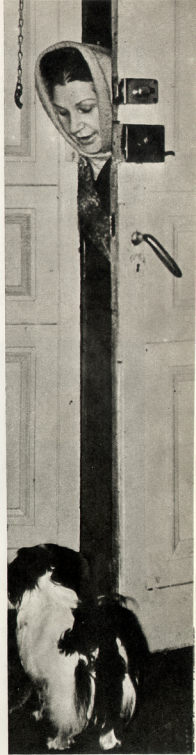
И. СЕЛЕЗНЕВ

Ленинград и Ленинградцы





Южаночка



Можно, война!

Ленинград зимний



ЭСТЕТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ

М. КАГАН, кандидат искусствоведения

2. ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ, НАУЧНОСТЬ, ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ

Итак, теоретический анализ показыва-ет, что существование художественной фотографии в принципе возможно, так как техника вообще и техника фотографирования в частности может быть орудием художественно-творческой деятельности. Но в таком случае перед нами встает следующий вопрос: при каких же условиях фотографическое изображение обретает художественную ценность?

Широко распространены два различных ответа на этот вопрос. Первый сводит к тому, что фототехнически есть искусство видеть, то есть умение найти в действительности эстетически значимые явления или моменты. С этой точки зрения сам процесс фотосъемки, проявления и печатания снимка является делом чисто техническим, художественную же функцию исполняет глаз фотографа, способный обнаружить, подметить, уловить прекрасное в мире. Такой взгляд приходится, однако, отвергнуть как примитивный и метафизически разделяющий художественную и техническую стороны фототехники.

Каждый мастер художественной фотографии прекрасно знает, что «искусство видеть» есть лишь первое звено художественно-творческого процесса и что в ходе изготовления снимка приходится решать не только чисто технические, но и художественные, творческие задачи. С другой стороны, известно немало случаев, когда на снимке изображено нечто красивое (ландшафт, вещи, человеческое лицо), а сам он невыразителен, банален, пассивен, чисто хроникален (на любой врезке фототелье можно увидеть подобные изображения красивых девушек), равно как и такие случаи, когда снимок обладает яркой художественной выразительностью, хотя изображает нечто обыкновенное, эстетически непривлекательное или даже уродливое, отвратительное, отталкивающее. В фототехнике действуют те же законы, которые давно уже определила эстетика в живописи и литературе: художественные качества изображения не определяются эстетическими качествами изображаемого; художественная ценность обуславливается не тем, что изображается, а тем, как осмысливается, трактуется, воспроизводится изображаемое.

Второй, противоположный по смыслу, ответ на интересующий нас вопрос сводит к утверждению, что наличие или отсутствие у фотозображения художественной ценности определяется наличием или отсутствием у фотографа умения и одаренности, поскольку снимок «протокольный» — это якобы попросту плохой снимок, а художественный — хороший.

И с этой точки зрения нельзя согласиться. Проблема «протокольности», точнее документальности, и художественности в фотографии (как и в других областях репродуктивной человеческой дея-

тельности) — это не проблема качества, а проблема социальных функций данных способов освоения человеком мира, и потому их различия объясняются не только субъективными, но прежде всего объективными факторами. Вопрос этот выходит далеко за пределы одной лишь фотографии и должен быть рассмотрен в полном его объеме.

Характеризуя словесный способ изображения и познания реального мира, мы можем установить, что слово служит для закрепления и передачи трех родов информации: информации о конкретном эмпирическом бытии, о том, что реально существует (носителями этого рода информация являются различные жанры документального описания — летописи, хроника, протоколы, мемуары, дневники, газетный репортаж и т. д. и т. п.); информации об объективных законах, управляющих жизнью природы, общества, человека (этот род информации содержится в научно-теоретических сочинениях); информации о восприятии, оценке, глубоком осмыслении мира человеком, о связи объекта и субъекта (данный род информации заключен в художественной литературе, в искусстве слова). Само собою разумеется, что документальный, научный и художественный способы словесного освоения человеком действительности не разгранижены глухими стенами, что они, напротив, постоянно переплетаются, скрещиваются, проникают друг в друга, а подчас образуют смешанные, синтетические жанры — такие, например, как художественный очерк, научно-художественная повесть, документальный роман, хроникальная повесть и т. п. Несомненно, однако, что все эти случаи не должны заслонять или затуманивать глубокие, существенные, принципиальные различия между тремя возможными и равно необходимыми обществу в их специфических функциях способами освоения человеком мира с помощью слова.

Чисто документальный способ описания реальности не является полноценным по сравнению с научным или поэтическим ее описаниями, не является результатом «неумелой», «ремесленной» и т. п. деятельности, но столь же социально полезен, как и два других способа, ибо он добывает и передает своеобразную информацию, которая жизненно необходима людям в самых различных областях практики, познания и общения. Именно по этой причине в нашу эпоху документальное описание реальности и легко в основу такой широкой и могущественной сферы социальной жизнедеятельности, как журналистика.

В высшей степени показательно, что изобретение киносъемки — нового замечательного способа репродуктивного изображения реальности — привело и к концу концов к выделению *тех же* трех отраслей кинематографии — хроникально-документальной, научной (выступающей чаще всего в форме научно-популяризаторской) и

художественной, причем и здесь мы имеем дело с тремя самостоятельными, равно необходимыми обществу и потому равноценными носителями разного рода информации. С аналогичной ситуацией мы встречаемся и на телевидении.

С этой же точки зрения давно уже пора уточнить традиционные представления о природе живописи, графики, скульптуры, имеющим обычно изображаемыми искусствами. Между тем, живопись, графика и скульптура являются, строго говоря, всего лишь специфическими способами *изобразительной деятельности*, отнюдь не во всех случаях создающими художественные ценности. И дело тут, опять же, не просто и не только в наличии у живописца, графика или скульптора таланта и мастерства, но, прежде всего, в особенностях задач, которые он стремится в данном случае решить и, следовательно, в своеобразии информации, которую он стремится добыть, зафиксировать и передать людям. Так, когда высказывались о скульптуре, когда высекали маски с лиц умерших, они решали чисто документальную задачу и создавали нехудожественные скульптурные произведения, своего рода объемные документальные фотографии, которые обладали, однако, самостоятельной высокой ценностью благодаря заключенной в них специфически-фактографической информации. Этнографические зарисовки на каком бы уровне изобразительного мастерства — даже верещагинском — они ни делались, принадлежат к документальному роду графики или живописи. Чертежи, диаграммы, аналитические или технические рисунки, даже если их исполнил Леонардо да Винчи, несут в себе информацию изобразительного, а не художественного рода и соответственно принадлежат к миру научной мысли, а не к миру искусства.

В этом широком культурном контексте должны быть рассмотрены и *изобразительные возможности фотографии*. Первая форма ее бытия — *документальная* (пример — фото 1), ставшая ее в один ряд с документальными жанрами словесности, кинематографии, телевидения (что касается чисто документальных форм графики и живописи, то в наше время они оказались по понятным причинам попросту вытесненными фотографией). Документальная фотография — это самостоятельный и полноценный род *фотоизобразительной деятельности*, область журналистики, способ добывания и распространения общественно необходимой информации с фактической стороны жизни. Следует подчеркнуть, что тезис «документальная фотография (в том числе и фоторепортаж) не является искусством» ни в какой мере не умаляет ее общественной ценности, а лишь определяет ее качественное своеобразие, ибо в целом ряде случаев обществу бывает необходима именно документальная, чистого документальная, строго документальная фиксация факта, а совсем не его художественное осмысление — например при съемках человека для разного рода документов, при репортажной информации о тех или иных событиях внутрисоюзной и международной жизни, при аэрофотосъемке геологических или военных объектов и т. д. и т. п.

Потребность в документальной фотографии порождается необходимостью точно знать, как выглядит некий объект,

как произошло известное событие; соответственно документальный снимок реализует определенную установку фотоаппарата — *установку на предельную объективность изображения*, на максимальное исключение какого-либо субъективного предположения объекта; это значит, что художественность в подобных случаях не только излишня, но способна лишь помешать получению объективно-документальной информации.

Второй род фотографии — *научные снимки* (фото 2). В ряде существенных отношений научная фотография близка к документальной — и потому, что в ее основе лежит аналогичная установка на предельную объективность изображения, и потому, что научная фотография дает, по сути дела, столь же документально-точное воспроизведение объекта, как и фотографии документальные. Однако если эта последняя представляет мир видимости, то первая преодолевает ограниченности человеческого зрения и с помощью различных научных приборов обретает возможность запечатлеть *невидимое*, зафиксировать недоступные зрительному восприятию явления и процессы — движение электрона, строение клетки, рельеф лунной поверхности. Поэтому потребность в такого рода фотографии специфична — это потребность научного познания, которое оперирует

подобными снимками и которое одно только способно расшифровывать их загадочный для непосвященного смысла.

Художественная фотография (или фотоскуство) — третий род фотоизображения (фото 3). Какие же силы ее порождают? Это, во-первых, *особая социально-культурная потребность* — потребность расширения границ художественного освоения действительности, которое, как показывает вся мировая история искусства, постоянно и неумолимо ищет все новые и новые средства и способы образного постижения реальности; это, во-вторых, обусловленная данной потребностью *особая задача фотографического искусства* — установка на такое изображение явлений, в котором выразилось бы его к ним отношение, в котором была бы запечатлена его духовная, а не физическая только точка зрения, то есть которое рассказывало бы не об объективно-материальном бытии явлений, а об их отношении к человеку, об их духовном значении, об их *социально-психологической ценности*; это, в третьих, наличие у фотографа субъективных возможностей для решения такого рода задач — художественно-образного мышления, таланта и мастерства.

(Продолжение следует)



Фото 1

Фото 2



Фото 3





Фото 1



Фото 2



Фото 3

Редакция нашего журнала открывает двухгодичную «Школу фотографического мастерства». Под этой рубрикой будут публиковаться теоретические статьи и практические советы, которые помогут фотолюбителям овладеть техникой съемки и «секретами» создания художественных снимков.

Вам будут предложены практические «домашние задания». Выполняя их, высылайте снимки в адрес редакции с пометкой на конверте — «Школа фотографического мастерства». В последующих номерах наиболее характерные из присланных снимков будут опубликованы с комментариями и указаниями педагогов, теоретиков фотокunstства, фотомастеров. В индивидуальном порядке присланные снимки рецензироваться не будут.

Первый урок «Школы фотографического мастерства», посвященный одному из начальных моментов создания законченного снимка — распределению изобразительного материала в поле кадра, ведет кандидат искусствоведения Л. Дыко.

Создание фотоснимка часто начинается задолго до того, как нажимается спуск затвора камеры. Съемка — это не мгновение длиной в 1/50 или 1/100 доли секунды. Это процесс, иногда весьма короткий, в других случаях — достаточно длительный. Экспонирование — финал процесса. А перед тем была задумка тема, найден сюжет, определены точка съемки, характер светового рисунка и пр. Наконец, подмечен тот единственный момент, когда суть изображаемого вывелась с особой полнотой и точностью, а изобразительные элементы — распределились в кадровом окне фотоаппарата в определенном порядке и создали стройный рисунок. Вот теперь тема решена, снимок скомпонован, можно нажать спусковую кнопку затвора!

Важно, чтобы фотолюбитель принял себе представление о снимке как законченной картине действительности. Фотографу предстоит «нарисовать» свою картину, найти соотношения и взаимосвязи фигур и предметов.

В числе проблем создания выразительного снимка важное место занимает проблема гармонического распределения материала в пределах поля кадра или, как еще говорят, заполнения картинной плоскости.

Методика композиционного построения кадра при пейзажной съемке будет иной, чем при работе над натюрмортом или портретом. На конкретном примере мы можем проследить, как фотограф добивается законченного композиционного решения пейзажного снимка.

Шел человек с фотоаппаратом по улицам города... И вот — красивая набережная, арки моста, новые дома, ши-

рокая река... Как здесь не сделать снимка! Однако — разочарование... На фото 1* все это выглядит довольно беспомощно: мост и дома оказались в центральной части кадра, словно выстроились в одну общую линию. Эта линия близка к центральной горизонтальной оси картины, идет почти параллельно ей и делит кадр пополам. Случное, явное, неопределенное изображение... То, что радовало глаз в жизни, совершенно не впечатляет на снимке. Изображению не хватает выразительности, широты охвата материала, яркой передачи характерных особенностей и красоты этого уголка города. Проблема заполнения картинной плоскости не решена.

Будем менять точку съемки и посмотрим, чего можно добиться с помощью этого приема для формирования композиционного рисунка кадра. Чтобы отделиться от горизонтальной линии моста и домов, явно неудачной в композиции фото 1, сместим точку съемки влево (фото 2). Смотрите, в глубине появляются очень интересные компоненты картины — высотное здание, колоннада в конце моста. И главная композиционная линия начинает терять подчеркнутое горизонтальное направление. Но высотное здание оказывается здесь у самого края кадра, а колоннада проецируется на здание, совмещается с ним. В таком линейном рисунке еще много случайного.

Попытаемся встать еще выше, подберем по набережной точку к самому мосту и одновременно поднимаемся несколько выше. Направим объектив так, чтобы в кадре оказалась линия

парапета, уходящего в глубину кадра (фото 3). Что же, эта точка съемки дает значительно лучший результат. Высотное здание сместилось к центру, колоннада оказывается справа от него. Но главное, ведущей композиционной линией становится линия парапета моста, уходящая от переднего плана в глубину. Картинная плоскость как бы порезается этой линией, изображение словно приобретает третье измерение, становится перспективным. Такую композицию мы называем глубиной, в отличие от композиции фото 1 и 2, словно подчеркивающей плоскость, снимка и потому носящей название плоскостной. А вот водяная поверхность теперь занимает совсем мало места в кадре, лишь самый уголок. Будто бы и правильно, что в городском пейзаже акцент смещается на архитектурные сооружения, дома, магистрали. Но все-таки жалко, что в этот вариант композиции почти не включена гладь реки. Она была характерной черточкой уголка города, выбранного для съемки, да и чисто фотографически такой материал съемки — благодарный, фотогеничный материал.

И не только поэтому нас не удовлетворяет фото 3. Картинная плоскость заполнена все еще не четко, композиционный рисунок все еще не сложился. Посмотрите, при съемке с этой точки наиболее интересные компоненты картины отошли в самую глубину кадра, а на переднем плане оказалась только линия парапета. В глубине — тесно, а передний план не несет достаточной нагрузки. Нет, выразительного пейзажного снимка еще не получилось! Что же делать дальше? Развитию композиции безусловно должна помочь перспектива. Перспектива уже намечается в снимке, следует подчеркнуть, усилить ее, и мы добьемся этого, если введем в кадр более определенный передний план. Конечно, на переднем плане должен оказаться не случайный материал, но деталь, дополняющая, разрабатывающая мотив городского пейзажа.

Стоядем немного дальше и одновременно спустимся ниже (фото 4). На переднем плане оказывается поистине огромное количество изобразительного материала: колонна, массивная круглая башня, столб, провода, парапет набережной, тротуар. Передний план, из-за обилия материала и близости его к аппарату, а соответственно и крупного масштаба изображения, становится

* Автор фото 1—3 — И. Шматриков.

**ШКОЛА
ФОТОГРАФИЧЕСКОГО
МАСТЕРСТВА**

ЗАПОЛНЕНИЕ КАРТИННОЙ



Фото 4



Фото 5



Фото 6

центром композиции. К тому же, здесь оказывается много случайных деталей. Нужны ли на переднем плане столб, дорожный знак, провода? Нет, конечно. Давайте избавляться от этого случайного материала. Установим аппарат ближе, между столбами и парашютом набережной (фото 5). Однако и в этом варианте композиции передний план неудачен. Явно не соблюдены пропорции между тяжелым, плоским, не интересным по форме парашютом набережной и остальными частями композиции. Может быть, иначе сдвинуть это изображение, сделать парашют рамкой кадра (фото 6)? Опять неудача: линия горизонта опускается вниз и сверху образуется большое незаполненное пространство.

Надо подумать о том, как заполнить образовавшуюся на картинной плоскости пустоту. Встанем левее. Тогда сблизятся два основных элемента композиции — башня на переднем плане и высотное здание в глубине. Раздвинувшее их свободное пространство сохратится. Но все время будем иметь в виду соотношение переднего плана и глубины и, конечно, отвергнем вариант фото 7: передний план здесь получился таким громоздким, что он один и виден в кадре.

Но вот, наконец, кажется, нашли нужную точку и получили фото 8, которое, пожалуй, может нас удовлетворить. Краса на снимке утлою городя! И сколько характерных примет в этом емком композиционном рисунке: своеобразная архитектурная деталь на переднем плане, мост, колоннада в глубине кадра, а еще дальше — высотный дом. И река, с хорошо переданной фактурой воды, с зеркальными отражениями...

Картинная плоскость теперь использована хорошо: на ней размещены все необходимые по смыслу картинные элементы, а части композиции соединились в стройное целое. Перспективный рисунок сообщает снимку пространственность.

Интересно, не кажется ли вам все же несколько тяжелым передний план? Если да, то можно предложить еще один вариант композиции (теперь уже последний!) — в вертикальном формате (фото 9). В этом варианте передний план занимает меньшее место, а вертикальный формат выгодно подчеркивает высоту здания. Обратите внимание, что, несмотря на множество деталей, активность переднего плана, живость

изображения фактуры воды и пр., центром композиции остается высотное здание. Почему? Во-первых, контуры здания четко рисуются на фоне неба. Во-вторых, и это очень важно, главная композиционная линия (линия моста) направляет взгляд и внимание зрителя к центральной части композиции — высотному зданию.

Итак, мы «нарисовали» наш городской пейзаж, добились гармонического распределения элементов композиции в пределах картинной плоскости. По методике, по чаткому разделению процесса съемки на отдельные этапы это, конечно, лишь учебная практическая работа, полезное упражнение, не более. В творчестве достаточно подготовленных фотографов процесс съемки, конечно, не члится на такие четко сформулированные промежуточные частные задачи. Фотограф выбирает точку съемки, а далее акус, понимание основной задачи, знание законов композиции ведут его к желаемому результату. Но, по сути дела, заполнение картинной плоскости всегда идет по разобранному нами пути, хотя многое делается фотографом как бы интуитивно.

Итак, процесс заполнения картинной плоскости управляем, фотограф может получить любой рисунок изображения, соответствующий содержанию снимка и творческому замыслу автора, а от рисунка изображения во многом зависит общее впечатление, производимое снимком.

Мы только на одном примере разобрали последовательность действий фотографа для правильного заполнения картинной плоскости. Но проблема эта возникает в процессе творчества всегда. И если теперь, прежде чем нажать спуск затвора фотоаппарата, фотограф подумает о том, как же сложится его будущая картина, какие элементы образуют ее и как они будут размещены в пределах поля кадра, — результат не замедлит сказаться!

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ № 1

На трех снимках одного и того же объекта показать варианты заполнения картинной плоскости. На обратной стороне снимков укажите: а) какое решение вы считаете наименее удачным, б) более удачным и в) окончательный результат.



Фото 7



Фото 8



Фото 9

ПЛОСКОСТИ

Л. ДЫКО,
кандидат искусствоведения

ХАРАКТЕРИСТИКА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ СВЕТОФИЛЬТРОВ

Г. ТЕРЕГУЛОВ, инженер

О новом комплекте светофильтров, выпускаемых отечественной промышленностью, рассказывалось в статье «Отечественные светофильтры», опубликованной в № 2 «Советского фото».

Ниже приводятся характеристики отдельных светофильтров. Действие светофильтров дано по отношению к позиционному изображению.

Светло-желтый светофильтр Ж-1,4× требует незначительного увеличения экспозиции (практически его можно не учитывать), частично задерживает синие лучи. Синее небо на отпечатках получается слегка затененным. Улучшает передачу облаков. Желтые и красные тона выходят слегка светлее. Этот светофильтр полностью исключает действие ультрафиолетового излучения и поэтому может использоваться в высокогорных районах до 3000 м как защитный от избыточного ультрафиолетового излучения. На высоте свыше 3000 м небо будет получаться слишком темным. Здесь будет уместен светофильтр УФ-1×.

Желтый светофильтр Ж-2× требует двукратного увеличения экспозиции, улучшает общую цветопередачу в чернотных тонах, приближая к правильному восприятию глазом синих предметов (но не красных). Заметно высветляет желтые и красные тона. Облака на фоне синего неба хорошо прорабатываются. Особенно рекомендуется при съемке снежных ландшафтов в солнечную погоду, когда тени на снегу становятся отчетливо видимыми. Снежные ландшафты, снятые без светофильтра в солнечные дни, выглядят блеклыми.

Оранжевый светофильтр О-2,8× требует увеличения экспозиции, соответствующего открытию диафрагмы на полторы ступени. Этот светофильтр преувеличенно подчеркивает синее небо на снимках природы. Небо получается темным, облака впечатляющими. Оранжевый светофильтр пластично переделает тени на снежных ландшафтах в солнечную погоду. Уничтожает воздушную дымку, даль получается четкой и ясной. Рекомендуется при использовании длиннофокусной оптики для съемки удаленных предметов. Желтые и красные тона выходят в значительной степени светлыми, что важно учитывать при съемке лиц с веснушками. Загоревшая кожа выглядит светлее.

Красный светофильтр К-5,6× требует значительного увеличения экспозиции

(диафрагму следует открыть на две с половиной ступени). Светофильтр дает сильные эффекты и действует значительно сильнее оранжевого: подчеркивает облака на фоне почти черного неба. Эффективен при архитектурных съемках светлых зданий на фоне синего неба. Рекомендуется при съемках телеобъективами удаленных объектов. Кожа лица человека, желтые и красные тона выглядят очень светлыми.

Желто-зеленый светофильтр ЖЗ-2× (средний) требует двукратного увеличения экспозиции. Его действие в основном такое же, как и светофильтра Ж-2×, но красные тона получаются темнее. Хорошо подчеркивает загоревшую кожу. Зеленые тона получаются светлыми. Этот светофильтр приводит спектральную чувствительность черно-белых пленок к спектральной чувствительности глаза. Желто-зеленый светофильтр особенно пригоден для ландшафтных съемок с зелеными массивами. Светофильтр хорошо оттеняет губы на портретах, снимаемых при дневном свете и с лампами накаливания, но голубые глаза получаются темнее. Желто-зеленый светофильтр можно считать самым универсальным, и его необходимо иметь каждому фотографу.

При съемке на высокочувствительные пленки типа «Фото-250» или «ORWO NP-27» кратность светофильтра ЖЗ-2× будет выше, особенно при свете ламп накаливания. Для этих пленок кратность светофильтра ЖЗ-2× будет приблизительно 4×, что соответствует открытию диафрагмы на две ступени. Повышение кратности для высокочувствительных пленок объясняется тем, что они имеют повышенную светочувствительность в красной области спектра, которая срезается желто-зеленым светофильтром. Поэтому для частичного улучшения тонопередачи высокочувствительных пленок без заметной потери общей светочувствительности уместнее применять светофильтр ЖЗ-1,4×, требующий открытия диафрагмы на половину ступени.

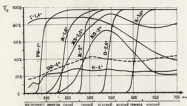


Рис. 1. Кривые спектрального пропускания отечественных светофильтров. По оси ординат — пропускание в процентах, по оси абсцисс — длина волны в нанометрах (1 нм = 1 мк).



Рис. 2. Цветной тест-объект, которым служила красочная открытка с вытравленной шкалой серых тонов: 1 — красный; 2 — зеленый; 3 — желтый; 4 — голубой цвет.



Рис. 3. Солнечный свет. Без светофильтра. Диафрагма 16.



Рис. 4. Солнечный свет. Светофильтр Ж-2Х. Диафрагма 11. Синий цвет стал темнее, а красный светлее.



Рис. 5. Солнечный свет. Светофильтр О-28Х. Диафрагма в промежуток между 8 и 11. Заметное высветление красных цветов и затемнение синих. Губы почти не отличаются по тону от черных волос.

Рис. 6. Солнечный свет. Светофильтр К-5БХ. Диафрагма в промежутке между 5Б и 8. Красный платок передан совершенно белым, синие цветы — черным, а зеленые — очень темным тоном. Действие оранжевого светофильтра заметно усилено.

Рис. 7. Солнечный свет. Светофильтр ЖЗ-2Х. Диафрагма 11. Наиболее правильная тонопередача цветов.

Рис. 8. Солнечный свет. Светофильтр Г-14Х. Диафрагма в промежутке между 11 и 16. Заметное высветление синих цветов и затемнение красных.



Рис. 9. Электрические лампы накаливания. Без светофильтра. Диафрагма 11. Тонопередача совершенно аналогична получаемой при съемке с желтым светофильтром при солнечном свете.

Рис. 10. Электрические лампы накаливания. Светофильтр ЖЗ-2Х. Диафрагма 8. Желто-зеленый светофильтр ослабил действие красных лучей. Губы заметно темнее, чем на снимке без светофильтра. Синий цвет также передан более темным.

Рис. 11. Электрические лампы накаливания. Светофильтр Г-14Х. Диафрагма 8. Наиболее правильная тонопередача всех цветов. Кратность светофильтра выше, чем при съемке на дневном свете.

характеристика отечественных светофильтров

Желто-зеленый светофильтр ЖЗ-1А × (светлый) требует незначительного увеличения экспозиции, соответствующего открытию диафрагмы на половину ступени. Этот светофильтр аналогичен по действию светофильтру ЖЗ-2А, но красные тона передает светлее, тем самым несколько уступая последнему в правильности передачи красных тонов.

Голубой светофильтр Г-1А × требует незначительного увеличения экспозиции. Он снижает действие длинноволнового участка спектра на светочувствительный материал. На открытом воздухе при дневном освещении голубой светофильтр подчеркивает дымку, а также улучшает проработку теней при съемке в контржаре в солнечный день, так как тени в основном подсвечены светом синего небосвода.

Голубой светофильтр наиболее пригоден для съемки с лампами накаливания, так как способствует правильной передаче цветных объектов, особенно при съемках на высококонтрастных материалах типа «Фото-250» или «ORWO NP-27». При портретной съемке с лампами накаливания голубые глаза не будут слишком темными, а губы слишком светлыми, кроме того, достигается естественная тональность кожи. Фотографам-портретистам, снимающим на изопанхроматических материалах, особенно полезен голубой светофильтр, ибо съемочные павильоны, как правило, освещены лампами накаливания.

Ультрафиолетовый светофильтр УФ-1 × (полностью задерживающий ультрафиолетовое излучение) не требует изменения экспозиции. Ультрафиолетовое излучение, не видимое глазом, все же оказывает действие на пленку.

Ультрафиолетовые лучи всегда присутствуют при хорошей видимости. Часть лучей задерживается пылью, находящейся

в воздухе, из-за этого в больших городах ультрафиолетовых лучей значительно меньше. И наоборот, в местах с чистым воздухом (на море или в горах) очень много ультрафиолетовых лучей. Действие ультрафиолетового излучения на пленку можно устранить светофильтром УФ-1 ×. Это особенно важно при съемках на цветные материалы. Светофильтр УФ-1 × устраняет излишне холодный синий тон, особенно заметный на цветных диапозитивах, снятых в полуденное время. Необязательно применение светофильтра УФ-1 × в цветной фотографии со светосильными объективами и объективами с переменным фокусным расстоянием, так как наличие большого числа линз само по себе устраняет действие ультрафиолетового излучения. Но при съемках в горах на высоте свыше 3000 м применение светофильтра УФ-1 × обязательно со всеми объективами как на цветных, так и на черно-белых пленках.

Нейтральный светофильтр Н-4 × может использоваться как с черно-белыми, так и с цветными материалами. Он требует четырехкратного увеличения экспозиции. Наибольшее применение находит при киносъемке, но с успехом может применяться и при фотосъемке, если нужно погасить общую светочувствительность пленки или снимать с большим относительным отверстием для уменьшения глубины резкости. Светофильтр Н-4 × также частично срезаает ультрафиолетовую часть спектра.

Поларизационный фильтр ПФ-4 × требует четырехкратного увеличения экспозиции и может применяться как в черно-белой, так и в цветной фотографии.

Вокруг нас имеется множество предметов, являющихся источниками поляризованного света, например вода, лед,

лакированные предметы, фарфор, стекло и многие другие нематериальные поверхности, отражающие свет под определенным углом.

Через поляризационный светофильтр поляризованный свет может пройти, если направление его колебаний будет совпадать с плоскостью поляризации светофильтра. Но если поляризационный светофильтр поворачивать, то поляризованный свет будет полностью погашен при угле поворота светофильтра в 90°. Поляризационный светофильтр устраняет или приглушает мешающие рефлексы или зеркальные отражения на глянцевых поверхностях (витринах, воде, полированных изделиях и т. п.). Причем действие светофильтра тем эффективнее, чем больше степень поляризации отраженного света. Максимально поляризуется свет, отраженный от воды — под углом 37°, от стекла — 33°, от глянцевой бумаги и той части свободного от облаков небосвода, которая расположена под углом 90° к солнечным лучам, — 32°.

Свет, отраженный от металлических поверхностей, неполяризован, и рефлексы можно устранить установкой одного поляризационного фильтра перед источником света, а другого — перед объективом.

При съемке ландшафтов на черно-белых пленках поляризационный фильтр работает как весьма слабый светло-желтый светофильтр, так как он погашает часть лучей коротковолновой зоны спектра.

При съемке на цветные пленки этим светофильтром достигается такая желаемая теплая тональность, причем цвета становятся ярче и лучше различаются их градация.

Особенно хорош поляризационный фильтр для цветных и черно-белых сме-



Фото 1. Портрет девушки. Снято на высококонтрастной пленке А-2 при освещении лампами накаливания. Светофильтр — голубого цвета, платок красного. Свет ламп накаливания эквивалентен желтому светофильтру. Красный платок передан очень светлыми тонами от совокупного действия лампы накаливания и высококонтрастной пленки. Свето-голубой свитер передан несколько темнее. Губы почти не отличаются по тону от кожи лица.

Фото 2. То же, но со светло-голубым светофильтром. Тональная передача цветов отличается действительности.

Фото 3. Снято без светофильтра.

Фото 4. Рефлексы на стекле витрины полностью погашены поляризационным светофильтром.



мок ландшафтов с облаками, так как практически без изменения цветопередачи наземных предметов хорошо подчеркивается синева неба путем устранения части света, исходящего от того участка, который сильно поляризует свет.

Поляризационный фильтр пропускает около 32 — 40% белого неполяризованного света. Кратность его составляет приблизительно $2.8 \div 4$, что соответствует открытию диафрагмы на $1.5 \div 2$ ступени. При съемке на цветную пленку следует точнее определить кратность фильтра путем пробных съемок. Можно также определить кратность фильтра, наведя его на окно экспонометра, следя за тем, чтобы не вынестировала правая фильтра.

При съемке на цветную обратимую пленку дневного света в пасмурные дни также желательно применять поляризационный фильтр, устраняющий излишнее холодный сине-пурпурный тон.

При технических съемках (репродукции картин, съемка через стекло и т. п.) полезно применять поляризационный светофильтр для уничтожения или ослабления бликов.

Так как полной поляризации света от неба не бывает, то при помощи поляризационного светофильтра нельзя получить совершенно черное небо на отпечатке. Но часть света от неба, прошед-

шая через поляризационный светофильтр, может быть легко погашена желтым светофильтром, например фильтром Ж-14 ×. Разумеется, возможно совместное использование поляризационного фильтра и с другими светофильтрами для получения тех или иных эффектов, задуманных автором снимка.

Нужно с большой осторожностью относиться к использованию поляризационного светофильтра при съемках в горах, где степень поляризации света неба значительно выше из-за меньшей запыленности воздуха.

Степень поляризации света, отраженного от водной поверхности, зависит от направления падающих солнечных лучей и достигает оптимума при угле 37° . При уменьшении или увеличении этого угла степень поляризации постепенно падает практически до нуля. Следовательно, блики на воде не могут быть погашены при очень низком солнце (закат и восход) и при солнце в зените (особенно в южных странах).

Эффекты, даваемые поляризационными светофильтрами, хорошо наблюдаются на матовом стекле.

Из сказанного выше следует, что фотолюбителю достаточно иметь только два

светофильтра для большинства случаев фотосъемки — это УФ-1 × и ЖЗ-2 ×. Прежде всего необходим светофильтр УФ-1 ×, который может быть постоянно averнут в объектив и, кроме всего прочего, защищать от механических повреждений. Светофильтр УФ-1 × используется как в цветной, так и в черно-белой фотографии. Светофильтр ЖЗ-2 × используется только в черно-белой фотографии как при дневном, так и при электрическом освещении.

Для любителей, занимающихся съемкой портретов, необходимо иметь, кроме того, светофильтр Г-14 ×.

Поляризационный фильтр ПФ-4 × может быть с успехом использован как в технических, так и ландшафтных съемках.

Но прежде чем снимать со светофильтром, следует подумать, а нужен ли он. Например, снимать снежный ландшафт на черно-белую пленку в пасмурный день со светофильтром совершенно бесполезно. Не требуется светофильтр также при съемке объектов без неба, за исключением оговоренных выше случаев, где светофильтр необходим для достижения задуманного эффекта.

Следует также помнить, что действие светофильтра снижается в случае переэкспонированных негативов.

НАГЛЯДНО

О ТЕХНИКЕ

СЪЕМКИ

ДОРОГИ

Фото И. Новицкого
(Одесса)

Глубина изображения подчеркнута линейной перспективой. Кадр построен так, что все внимание сосредоточено на фигурах людей.

Неоправдано применение фильтра. Он усилил контраст и без того контрастного сюжета.

Снимок сделан «Зенитом-3м», объектив «Гелиос-44», диафрагма 8, фильтр ЖС-17, выдержка $1/125$ сек. Пленка «Фотоб-66».



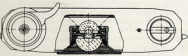
НОВОСТИ ЗАРУБЕЖНОЙ ТЕХНИКИ

В ФРГ выпущен широкоугольный объектив оригинальной конструкции «Гологон». По оптической схеме это триплет, передняя и задняя линзы которого отрицательные, а средняя положительная (рис. 1). Средняя линза имеет кольцевую выточку, которая определяет постоянное относительное отверстие 1:8 (ириновая диафрагма отсутствует). Качество изображения очень высокое, так как конструкторам удалось устранить кривизну поля изображения, получить высокую резкость по всему полю и сделать дисторсию практически незаметной.



Рис. 1

Рис. 2



Фокусное расстояние объектива равно 15 мм, а угол поля зрения 110° (объектив рассчитан на формат 24x36 мм). Расстояние от вершины задней линзы до пленки составляет всего 4,5 мм. По этому объектив устанавливается в специально разработанной камере со шторным затвором (рис. 2).

Для формата 13x18 см служит «Гологон» 1:8/110 мм с углом зрения 90 мм.

В США выдан патент на «способ сухого проявления». Проявляющий рас-

твор заключен в микроскопических пластмассовых капсулах, равномерно распределенных в светочувствительном слое. Капсулы содержат также химическое вещество, которое при нагревании до определенной температуры выделяет большое количество газа. Под давлением этого газа оболочка капсулы разрываясь и проявляющий раствор смачивает светочувствительный слой.

Таким же путем вводится в слой и стабилизирующий раствор.

Проявление и стабилизация проводятся на барабане с регулируемым подогревом.

Фотохимическими заводами в Вроцлаве (Польша) выпущена новая цветная фотобумага «Фотокolor-5». Она выпускается в двух степенях контрастности — нормальная и специальная. Бумага глиняцевая, картонной толщины.

По сравнению с выпускавшимися прежде сортами цветной бумаги, «Фотокolor-5» имеет измененный порядок расположения эмulsionных слоев. Желтый фильтровый слой отсутствует. Новый порядок расположения слоев должен обеспечить более высокую резкость изображения.

В ГДР выпущена новая модель камеры «Черт» — «Черт КВ-24», предназначенная для начинающих фотолюбителей.

Изготовленная из ударопрочной пластмассы, камера имеет современный внешний вид и небольшие размеры: 110x79x49 мм.

Из пластмассы изготовлен и объектив камеры (11/45), работающий ничуть не хуже аналогичных объективов со стеклянными линзами. Зарядка пленки ускорена: сняв заднюю крышку с корпуса, вкладывают кассету. Для зарядки при-

меняют специальную кассету «ОРВО» (в экспортном варианте «Рapid») или обычную кассету. Пленку можно перематывать в другую кассету или в свободное пространство для кассеты. Формат кадра 24x24 мм, число кадров 50. Затвор имеет две выдержки: 1/40 и 1/90 сек.

Народное предприятие «Пентакон» в Дрездене (ГДР) подготавливает производство визирных линз из пластмассы, главным образом для аппаратов «Пента», «Практика нова» и «Практика нова b». Подсчитано, что это даст ежегодную экономию в 360 тыс. немецких марок.

В 1965 году общее количество выпущенных в ГДР фотографических аппаратов возросло на 40% по сравнению с 1965 годом. За этот же период производство зеркальных камер достигло приблизительно 50 500 штук, что превышает их выпуск в 1965 году на 30%.

Снимки, сделанные одним из пионеров фотографии Тальботом, сильно пострадали от времени, причем местами изображение почти полностью пропало. Эти уникальные фотографии удалось восстановить с помощью так называемой нейтронной активации, проведенной в Смитсоновском институте (США). Снимки подвергли действию большой дозы нейтронного излучения, вследствие чего атомарное серебро, составлявшее изображение, превратилось в радиоактивный изотоп серебра 108 — со сравнительно коротким сроком жизни и энергичным бета-излучением. Обработанный таким образом снимок приводили в контакт с высококонтрастной мелкозернистой рентгеновской пленкой, в результате чего удалось получить достаточно точное воспроизведение оригинального изображения.

УДОБНАЯ БЛЕНДА

Солнечные блинды, выпускаемые промышленностью, не всегда приносят при установленном светофильтре, хотя в этом случае они более удобны, чем без светофильтра.

Инженер В. Вейдигер предлагает выход из этого положения. Посадочные размеры объектива «Индустар-50» с ввинчиваемым светофильтром показаны на рис. 1. Посадочные размеры солнечной блинды, выпускаемой «Индустар-50» и «Индустар-22», показаны на рис. 2. Следует отметить, что сплюснутая перегородка 1, как показано пунктиром. Опылково можно выполнить аккуратно благодаря кольцевым канавкам, нанесенным на поверхности 2.

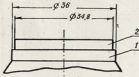


Рис. 1. Посадочные размеры объектива: 1 — оправка объектива; 2 — оправка светофильтра.

В результате солнечную блинду можно будет применять как без светофильтра, так и с ввинчиваемым светофильтром. При наличии светофильтра блинда держится на аппарате надежнее.

Для крепления блинды к объективу «Т-22» при ввинчиваемом светофильтре требуется

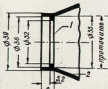


Рис. 2. Бленда к «Индустар-50»: 1 — перегородка; 2 — внутренняя поверхность.

кольцо высотой 8 мм (на рис. 3 показано пунктиром), выполненное из полоски жести длиной 115 мм, что соответствует длине окружности 109,3 мм и зазору для спайки аналогично. Во избежание слишком тугого зажима светофильтра диаметр кольца сделать на 0,2—0,3 мм больше и

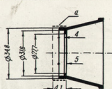


Рис. 3. Бленда к объективу «Т-22»: а — кольцо из жести (плотно посадить на клей БФ-2).

подогнать посадку волоской бумаги, приклеенной изнутри кlem. БФ-2.

Разумеется, на солнечной блинде нужно сделать отметку или отверстие, чтобы иметь возможность наметить диафрагму при наводке бленды.

С. ЮЩЕНКО

АВТОМАТИЗАЦИИ

Тадеуш ЦИПРИАН

— «Посоветуйте, какой фотоаппарат купить. Может быть, подождать с покупкой, пока появятся более совершенные автоматические аппараты, которые уже обещают?» — с таким вопиющим вопросом все чаще обращаются в редакцию. Это и понятно: число автоматизированных моделей уже многочисленным и обещаниях, неужелино растет. Есть от чего растеряться!

Редакция надеется, что публикуемая с небольшими сокращениями статья Тадеуша Циприана (польский журнал «Фотограф»), несмотря на некоторую субъективность точки зрения автора, поможет нашим читателям разобраться в основных тенденциях развития производства автоматических фотоаппаратов, в достоинствах и недостатках камер этого типа.

1.

Предпосылкой правильно понимаемого технического прогресса является его рентабельность как в финансовом, так и в техническом отношении.

С этой предпосылкой не всегда считаются, особенно в области конструирования фотоаппаратуры: конкурентная борьба в капиталистических странах побуждает конструкторов и заводы к введению крикливо рекламируемых мнимых усовершенствований, которые при ближайшем ознакомлении не выдерживают критики. Достаточно, однако, одному крупному предприятию выпустить на рынок такую «новинку», чтобы увлечь за собой других, опасающихся упреков в том, что они выпускают «устаревшие» конструкции.

Так и вводятся одно за другим эти мнимые улучшения и усовершенствования. Ориентируются при этом на покупателя некритичного, зачарованного рекламной и развлекательной аппаратуры, снабженной любыми техническими усовершенствованиями, невзирая на их действительную, практическую ценность.

2.

Начнем с конструкций, выдаваемых за «полностью автоматические». Появляются они одинаково как в классе недорогих камер, так и среди камер высокого класса. В недорогих камерах это мотивируется тем, что аппарат предназначен для любителя, который в области фотографии ничего не понимает и понимать не хочет. Он стремится иметь такой аппарат, чтобы достаточно было направить его на объект и нажать спусковую кнопку, а полученный среднего качества снимок можно было потом отдать в лабораторию для проявления и увеличения. По мере упрощения процесса фотографирования этот тип людей встречается все чаще, и хотя производимые ими снимки не выходят за рамки примитивных «памплет», они вправе требовать облегчения аппаратуры и полной автоматизации работы камеры, освобождая от необходимости устанавливать отдельно выдержку и диафрагму.

Отсюда и такая популярность этого типа аппаратов в США и ФРГ. Но и в других странах они распространены среди людей, которые в фотографии видят исключительно средство для увековечения своих близких или памятных событий.

Такие аппараты делаются полностью автоматизированными. Путем установки (на корпусе камеры) одного из символов (пейзаж, группа людей, портрет и т. д.) объектив фокусируется на нужной «зоне резкости»: затвор, сопряженный с диафрагмой, регулируется автоматически (скорость соответствующего объекта, а диафрагма зависит от выдержки) и фотообъектив даже не знает, с какой выдержкой и с какой диафрагмой он снимает. Результаты получаются средние, но в общем отвечающие поставленной цели.

Очень часто и охотно разрабатываются конструкции, в которых фотообъектив может влиять на величину отверстия диафрагмы и скорость затвора, равно как и такие, где они между собой сопряжены, но сопряжение может быть отключено. (Для постоянного же пользования предусматривается полная автоматизация.)

Широко распространяются способы автоматической зарядки либо в виде кодажовского устройства «Инстаматик»,

в котором, открыв заднюю крышку, вкладывают кассету, закрывают крышку, и приемник захватывает начало пленки так, что любителю не требуется «заряжать» пленку; либо система «АТФА—Ралнда», где пленка продвигается так же, как в старых кассетах «Арат», без дополнительных манипуляций.

Обе эти системы вызывают, конечно, удорожание пленки (кассеты «Толко» пригодны только для однократного употребления) и только незначительно упрощают пользование камерой. Они заставляют при этом пользоваться камерами, сконструированными специально для этого способа, и пленками, выпускаемыми в специальных кассетах.

Таким образом, достижения автоматизации не отвечают требованиям рентабельности как в финансовой области, так и в части действительного усовершенствования конструкции, даже если учесть автоматический уравнивающийся в камере светочувствительности пленки (в системе «Инстаматик»).

Эта «малая автоматизация» применяется в популярных камерах и может быть почти целиком принята с учетом использования ее определенным кругом фотолюбителей (за исключением автоматизации зарядки пленки в специальной кассете). Она гарантирует снимки среднего качества, исключая возможность передежек, недодежек и нерезких снимков.

3.

Иначе обстоит дело с «большой автоматизацией». Она применяется в аппаратах высокого класса, дорогостоящих и снабженных различными техническими усовершенствованиями, способных, судя по рекламе, обеспечить снимки самого высокого качества в наилучших условиях.

Автоматическая установка экспозиции может быть от полной до разных степеней полуавтоматизации.

Полная автоматизация, наиболее ясно выраженная в тех конструкциях, где предусмотрено сопряжение выдержки с диафрагмой, есть безусловно ошибочная идея. Она рождается из того факта, что можно изменить одну величину (выдержку или диафрагму), опираясь на другую, выбранную предварительным фотографом. Но нельзя заставить машину, какой является фотоаппарат, установить сразу два параметра, без постоянного отправки точки. Аппарат не может «сидеть», что в данной ситуации нужно поставить маленькую диафрагму и малую скорость затвора или большую диафрагму и большую скорость, поскольку в том и другом случае экспозиция будет одинакова (критерий автоматизации этого процесса), но скорость затвора окажется неподходящей или диафрагма будет неправильной.

Поэтому необходим предварительный выбор фотографом одного из этих параметров, чтобы получить автоматически другой, необходимый параметр.

Такой метод характеризует действительный прогресс техники, который sehr оправдан. Фотограф свободен в выборе или диафрагмы или скорости затвора и освобожден от заботы об определении экспозиции, которую берет на себя автомат. Если система допускает еще и отклонение этого сопряжения (что может иногда потребоваться из-за особых условий съемки), такая полуавтоматизация столь же желательна, как, например, сопряжение дальномера с объективом, ставшее уже классическим элементом камеры.

Не так давно возник так называемый «замер света за объективом». До этого встроенный в фотоаппарат фотометрический экспонометр, сопряженный с системой «затвор — диафрагма», осуществлял замер света через специальную ось, расположенную рядом с объективом. Таким образом, свет замерялся независимо от объектива в форме интегрального измерения или же измерения небольшого пятна. В первом случае экспонометр измерял всю площадь объекта, охватываемую углом зрения объектива, включая случайные света и тени, как это имеет место в отдельно носимом экспонометре. Во втором случае зависящий от направления объектива замер производился в одном участке, лежащем на оси объектива. Некоторые системы нового измерения действуют при полном открытии диафрагмы (диафрагма автоматическая!) вместо замера при диафрагме, установленной в зависимости от условий съемки.

парадоксы автоматизации

Интегральный замер в общем надежен и подводит только там, где между фоном и объектом очень большая разница в яркости.

Система точечного замера может быть точной, но требует нескольких замеров (в участках различной яркости) и суммирования результатов для получения окончательной величины, что сильно усложняет измерение.

Способ измерения при полном отверстии диафрагмы практически наиболее выгоден, но и наиболее сложен, так как требует специального устройства передаточного механизма в самом объективе и в камере для компенсирования яркости при полной и при прикрытой для съемки диафрагме.

Измерение при прикрытой диафрагме (нужной для съемки), наиболее просто, так как не требует никаких дополнительных устройств. Но зато для точного замера диафрагму необходимо прикрыть, затем открыть полностью для наводки на фокус и выбора кадра и, наконец, снова прикрыть ее в момент съемки. В этом способе не используется одно из ценнейших достижений автоматики — автоматическая диафрагма.

Но независимо от конструкции самого замеряющего устройства все эти новшества имеют больше рекламное значение, чем практическое.

Замер за объективом должен гарантировать максимальную точность, поскольку он допускает применение объективов с различными фокусными расстояниями и позволяет охватывать все, что находится в поле зрения объектива (при интегральном измерении) с учетом светопропускания и окраски стекла объектива. Отсутствие параллакса между объективом и отверстием экспонометра также влияет на точность измерения.

При некоторых системах точность измерения не слишком велика, так как возникает осложнение: посторонние лучи света проникают в измерительную систему.

Даже если пренебречь этим, то что дают эти системы? Повышение точности измерений на 10%, самое большее на 20%. Но ведь такая разница в экспозиции автоматически выравнивается фотографической широтой эмульсии, особенно если учесть, что при интегральном замере и так суммируются действия светлых и темных участков объекта. Интегральная экспозиция есть «компромисс» между светлыми и темными участками объекта съемки. Но и при точечном измерении результат является также компромиссом между светлыми и темными участками, замеряемыми отдельно. Разве эти результаты оправдывают столь значительное усложнение устройства аппарата и объектива (при замере с полным отверстием диафрагмы), повышение их стоимости, веса и объема? Думается, что нет — ни на практике, ни в финансовом отношении.

4.

Широкое распространение автоматической диафрагмы определило популярность наиболее совершенной на сегодняшний день малоформатной конструкции, а именно зеркальной камеры с пентапризмой. Потому что именно необходимость наводки на фокус при уменьшенной до нужной величины диафрагме или необходимости установки нужной диафрагмы после наводки на фокус лишила зеркальную камеру оперативности.

Автоматическая диафрагма сегодня применяется чуть ли не на всех камерах высокого класса, работающих со сменными объективами, и дает преимущество зеркальным камерам перед дальномерными, допуская оценку изображения по всей площади на матовом стекле, а не в маленьком окне видра.

Новшеством, введенным в малоформатную фотографию фирмой Фохтлендер, является объектив с переменным фокусным расстоянием, издавна применяемый в кинематографии. Это «Зумар» (имеющий фокусное расстояние от 36 до 82 мм при относительном отверстии 1:2,8, постоянном для всей шкалы фокусов), несообразный ни по объему, ни по весу, ни по цене. Тем не менее, на рынке появляются объективы этого типа (советский «Рубин», японские и западногерманские конструкции) различной стоимости с различными пределами фокусных расстояний. Доступна пока лишь цена «Рубина», предельно занижена для зеркальной камеры «Зенит-6». Зато он отличается солидным весом (около 2 кг.).

Несмотря на это, применение объективов с переменным фокусным расстоянием, устраняющих необходимость использования целой батареи объективов, имеет большое будущее. Нужно только дождаться их усовершенствования, уменьшения веса и размеров, а также снижения стоимости.

Говоря об объеме и весе, нужно подчеркнуть, что и в этой области конструкторы идут общими путями. Малоформатный аппарат должен иметь пропорционально малые размеры и вес. Вспомним довоенные камеры «Лейка» модели II, III, IIIA, B и C — небольшие, удобные, легко уместящиеся даже в кармане, с объективами также малых размеров. Они всегда могли находиться под рукой. В этом-то и была их сила.

5.

Еще дальше по пути к «полной» автоматизации идут японские фирмы в своих последних конструкциях, которые делают их аппараты совсем то вроде пристройки к небольшой электростанции. Мы имеем в виду электронное управление выдержкой, основанное на том, что фотограф нажимает на спуск затвора, который включает электронную схему, встроенную в аппарат, после чего луч, идущий от объекта съемки, закрывает затвор с помощью того же самого электронного устройства.

В схеме большую роль играют транзисторы, сопротивления, конденсаторы и другие детали, не имеющие отношения к оптике. Очевидно, что такая камера будет тяжелой, громоздкой, очень сложной и дорогой.

Выгода же здесь невелика. Достижимая точность экспозиции не требуется на практике и не замечается даже цветной пленкой.

Другим новшеством, связанным с «электрификацией» камер, служит использование электромоторчиков для протягивания пленки и для завода затвора (например в дрезденской популярной камере «Практи»). Такой моторчик, питаемый током от миниатюрной сухой батарейки, освободит фотографа от труда повернуть переводную головку или передвинуть рычаг. Зато это не только усложнит и утяжелит камеру, но и обрекает ее владельцев на вечную заботу о свежих батарейках. Между тем переключение пленки, и так уже сопряженное со взводом затвора, — процесс вполне автоматизируемый, не требует размышлений и не может быть выполнен неправильно. Не переводя пленку, не сделав снимка. Но если батарейка старая, а запасной нет (а магазинах они бывают с перебоями), вообще нельзя снимать.

6.

Обычный малоформатный аппарат стал немногим меньше и легче, чем старая камера 9×12 см. Этот путь не является правильным. Аппарат не может быть так велик и так тяжел, и, очевидно, мало-помалу наступает отход от этой тенденции увеличения габаритов (например последняя малоформатная камера Фохтлендера).

В общем можно, по-видимому, считать, что целая конструктора должна быть малоформатная камера с пентапризмой, плоская, соответственно маленькая, со сменными объективами (до тех пор, пока не появится удовлетворительный объектив с переменным фокусным расстоянием), с автоматической диафрагмой и полуавтоматическим сопряжением затвора и диафрагмы.

Для широких масс фотолюбителей стоило бы выпускать полностью автоматизированные камеры (выпускались в СССР), простые в обращении, недорогие, не очень сложные, но предоставляющие фотографу возможность выполнять налегке и легкие операции при съемке (упрощенная закладка пленки, но не в виде изысканных дорогих кассет типа «Кодек», наличие символов на аппарате, перевод пленки вручную, но сопряженный с взводом затвора, без моторчиков).

В фотоаппаратостроении могут обозначиться две полярные тенденции. С одной стороны — точные камеры универсального назначения, с другой — массовые аппараты, полностью автоматизированные, но простые в изготовлении.

Хотелось бы, чтобы соображения конкуренции и рекламы не толкали заводы на путь погони за модными усовершенствованиями без действительной целесообразности.

39

съемка титров

надписями вставляют между параллельными в концы полосок, загнуты во избежание сдвига. Затем в направляющие вставляют язычки, закрывающие буквы надписей.

На стекле со стороны, примыкающей к шаблону, высекают рисунок. Чтобы не запачкать рисунок шаблона, его следует вынести лучше всего акварельными красками или тушью, но так, чтобы в местах, где приходится окна с надписями, отсутствовала темная окраска. Иначе надписи будут плохо видны. Можно пользоваться и специальными цветными карандашами для рисования по стеклу, грифельными карандашами и т. п.

Укрепив шаблон, как говорилось, значило, на доске производят съемку, одновременно медленно оттирая язычки и постепенно открывая надписи. Диафрагма при съемке камерой «Кварц» нужна 4,5 и более. Шаблон удобно иметь несколько штук в разных сочетаниях размеров и количества окон.

НАДПИСИ ИЗ ПЛАСТМАССОВЫХ БУК

Для такого рода надписей используют ту же доску и под-

ставку для камеры, что и для применяющихся надписей. Вместо стекла и шаблона нужно подобрать кусок плотного картона, размером 430 × 330 мм, вырезать из него лист бумаги желаемого оттенка (светлого тона) и вырезать на картоне несколько сквозных прорезов шириной 1,5–2 мм. С обратной стороны картона закрасить прорезы плотной бумажкой. Затем делают заготовки из пластмассы, желательного того же цвета, что и картон (рис. 3).

В качестве шрифта очень удобно пользоваться наборами букв детской азбуки. Они продаются в магазинах школьных принадлежностей и игрушек. В наборе из черных букв, высотой 10 мм, имеются все буквы алфавита по 3 штуки каждая. Для заглавных букв и цифр очень удобен набор из цветных букв высотой 30 мм.

Каждая из черных букв (10 мм) имеет в верхней части выступ. Вдавив этот выступ в пластмассовую канавку, вы прочно закрепите букву на плоскости картона. Цветные буквы и цифры имеют выступы в нижней части. Поэтому приходится закреплять их на картоне с помощью маленьких шариков из пластмассы.

* Для удобства хранения букв и цифр рекомендуется устроить выборную «ячейку» с отдельными ячейками для одинаковых букв.

ПРИСПОСОБЛЕНИЕ ДЛЯ НАДПИСЕЙ НА ФОНЕ СНИМАЕМОГО ФИЛЬМА

Приспособление (приставка) состоит из пустотелого короба, прикрепляемого провололочной шпилькой к выступу для ремня кинокамеры («Кварц») и подпираемого плавкой жесткости к низу рукоятки (рис. 4).

К другому концу короба приспособляют складные коленца. Складные «кажки» закрепляют соединения колен с коробом. В гнезда верхней части колен вкладывают полоску флексигласа. На этой полосе и делают нужные надписи. Писать их можно специальными карандашами (фломастерами) или цветными карандашами для грифа, а можно выжигать с помощью в пластмассовых полосках бумаги с заранее приготовленными надписями или даже отдельные буквы.

Вынув полоску флексигласа из гнезда, можно при желании проглядывать съемку, не разбирая приспособления.

Сложенные коленца свободно помещают внутри короба, а из верхней его поверхности, между двумя упорами и завертками, за присоединенный картонный трафарет укладывают флексиглас и слой защитного картона, после чего завертки поворачивают на 180°. Размещено колено приделав защитный картон не середине его длины.

Боковыми и переднюю стенки короба изготовляют из деревянных палочек, верхнюю и нижнюю плоскости его и коленца — из фанеры. Из нее же делают деревянные рукоятки (собираются на клею в несколько слоев). Завинты и оковку передней части короба вырезают из оцинкованного кровельного железа. Для пружинки в шарнирных соединениях колен подойдут кусочки пружины от старого булыжника. Понадобятся и шурупы: 4 штуки длиной 12–16 мм с полукруглой головкой и лезвия для толщинной 1,5–2 мм и длиной 6–8 мм.

Вес приспособления — 550 г. При ведении съемки с надписями диафрагма должна быть не менее 4.

Старайтесь снимать так, чтобы не получалось отражений от флексигласа бликов.

К. КУНИЦКИЙ,
инженер



НАГЛЯДНО

О ТЕХНИКЕ

СЪЕМКИ

ВЕСНА

Фото С. Королева

Снимок сделан в марте. Яркий боковой солнечный свет выявил фактуру снега, льда и воды. Тени, в основном идущие по диагонали, совпадают с линией ручья. Это подчеркивает диагональное построение кадра и увеличивает динамичность снимка.

К сожалению, сильное освещение и искрящийся снег заставили задифрагировать объектив. Поэтому детали первого и второго планов получились одинаково резкими, что уменьшает восприятие глубины изображения.

Снимок сделан камерой «Киев», объектив «Юпитер-8», диафрагма 8.

Пленка «Фото-130», выдержка 1/500 сек. Проявитель Д-76, время проявления 10 мин при 18°C.

Бумага «Унибром» № 3, проявитель Чибисова.

КАК ВЫБРАТЬ ФОТОУВЕЛИЧИТЕЛЬ

С. САФАРОВ

В наш век малоформатных и микроформатных фотоаппаратов фотоувеличитель необходим каждому фотолобителю. Лучшие поэтому, покупая фотоаппарат, одновременно приобрести и фотоувеличитель. Но какой? В большом фотомагазине вам предложат не менее десяти разных моделей. Какую же из них выбрать?

Постарайтесь ответить на этот вопрос, но прежде вспомним, что все современные фотоувеличители устроены и действуют по одному и тому же принципу, все они вертикальные и все конденсорные (рис. 1). Конденсор обычно состоит из двух плосковыпуклых линз, обращенных одна к другой своими выпуклыми поверхностями, то есть представляет собой собирающую оптическую систему. Роль его состоит в том, чтобы собрать падающий на него свет лампы и в виде конического пучка направить его в объектив, причем обязательно так, чтобы лучи пересеклись внутри объектива, как показано на рис. 1. Только тогда экран увеличителя будет освещен предельно ярко и равномерно по всему полю. Для этого лампу периодически приходится перемещать, так как положение ее зависит от масштаба увеличения. В фотоувеличителе предусмотрено устройство, позволяющее смещать лампу в разных направлениях.

Под конденсором расположена негативная рамка, а под ней — объектив и откидывающийся в сторону защитный красный светофильтр. Все это устройство, состоящее из проектора, установлено на стойке той или иной конструкции и может перемещаться вверх и вниз. Экран увеличителя служит одновременно и основанием всего прибора.

Увеличители отличаются один от другого по конструкции и по формату. Прежде всего согласуйте формат увеличителя с форматом вашего фотоаппарата. Увеличители, как и фотоаппараты, делятся на малоформатные (24×36 мм) и широкоплоскочные (6×9 см), существуют и универсальные («Ракета-2», «Нева-3м», «Нева-4»), рассчитанные на оба формата и снабженные двумя конденсорами разного диаметра и двумя объективами с разными фокусными расстояниями.

Если фотоаппарат малоформатный, вам нет никакого смысла приобретать широкоплоскочный фотоувеличитель. Вы не только ничего не выиграете, но, наоборот, проиграете, так как широкоплоскочные увеличители дают линейное увеличение обычно не более чем в 5 раз, а малоформатные — в 8–10 раз. И если вы не имеете или не собираетесь в дальнейшем приобрести широкоплоскочный фотоаппарат, то обзавестись в этом случае широкоплоскочным или универсальным фотоувеличителем на два формата нет смысла.

Если у вас малоформатный или микроформатный фотоаппарат, например «Киев-Вера», «Вега-2» (10×14 мм), «Парис» (14×21 мм), «Чайка» (18×24 мм),

не ищите для него специального увеличителя. Промышленность их пока не выпускает. Для таких аппаратов приходится пользоваться малоформатными увеличителями и переходными негативными рамками (вкладышами). Это, конечно, не вполне удобно, так как даже при десятикратном линейном увеличении негативов размером 10×14 мм вы получите отпечаток размером не более открытки. Кроме того, покупая малоформатный фотоувеличитель для этих камер, учтите, что не все они снабжены переходными рамками.

Теперь о конструкции фотоувеличителей. Начнем с системы подвески проектора. Самая простая и наименее удобная из них — это подвеска на скользящей стяжной муфте (рис. 2, а). Но такая подвеска не дает плавного перемещения проектора и требует после каждого перемещения затягивания муфты. Это не очень удобно. Более удобны в этом отношении увеличители с фиксированной подвеской (рис. 2, б), например «Смена-2», «Москва», «Юность». Они позволяют перемещать проектор плавно, причем одной рукой, и не требуют затяжки муфты. Еще удобнее увеличители с подвеской проектора на качающихся тягах, действующих по принципу параллелограмма (рис. 2, в), например «Нева-3м», «Нева-4», «Ленинград», «Спутник». К тому же эти увеличители позволяют гораздо быстрее переходить от одного масштаба увеличения к другому.

Среди увеличителей можно встретить модели с наклонной, а не вертикальной штангой, например «Москва». Имеет ли это какое-либо практическое значение? Имеет, но, скажем прямо, небольшое. Увеличители с наклонной штангой более удобны для проекции со стола на пол, то есть для очень крупных увеличений. Вместе с тем при вертикальной штанге оптическая ось объектива всегда направлена в одну точку экрана, а при наклонной штанге эта точка по мере поворота проектора перемещается к периферии краю экрана, поэтому экран приходится делать больших размеров, а увеличитель занимает больше места (этот же недостаток присущ и увеличителям на качающихся тягах).

Наводка на резкость осуществляется перемещением объектива вверх и вниз. В одних моделях эта операция совершается путем вращения винтовой оправы фокусирующей втулки, в других — объективная панель передвигается функциональным способом вдоль направляющих. Второй способ удобнее, так как дает более быстрое перемещение объектива.

Кроме увеличителей с ручной наводкой на резкость существуют увеличители с автоматической наводкой, например «УПА-3», «УПА-5», «Нева-3м». Это, несомненно, самые удобные увеличители. Главное их преимущество состоит в возможности быстрой и точной установки нужного формата кадра при изменении масштаба увеличения.

Несколько слов о конденсоре увеличителя. Диаметр линз конденсора дол-

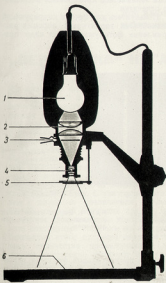


Рис. 1. Схема фотоувеличителя: 1 — лампа; 2 — конденсор; 3 — негативная рамка; 4 — объектив; 5 — защитный красный светофильтр; 6 — экран.

как выбрать фотоувеличитель

жен быть немного больше диагонали негатива. Некоторые заводы снабжают свои увеличители рамкой с матовым стеклом, наделанной сверху на оправу конденсора. Матовое стекло, как светорассеиватель, смягчает контрастность изображения, сглаживает мелкие дефекты и зернистость негативов, им часто приходится пользоваться, несмотря на то, что оно поглощает довольно много света и вызывает увеличение выдержки. Хороший увеличитель должен давать освещение всего поля изображения с матовым стеклом и без него.

Не последнюю роль играет и конструкция негативной рамки увеличителя. Во всех рамках имеется устройство, позволяющее немного раздвинуть створки для передвижения пленки. Важно, чтобы при передвижении пленка не выходила

две светлые, отлично видимые, четкие полоски, как показано на рис. 3, а. При точной наводке на резкость эти полоски сближаются и сливаются в одну, как показано на рис. 3, б. Таким устройством снабжен, например, универсальный увеличитель «Ракета-2».

Одной из важнейших технических характеристик увеличителя является предел даваемых им увеличений на собственном экране увеличителя. Различные увеличители в этом смысле неодинаковы. Так, малоформатные «Москва», «Ракета», «Спутник» дают линейное увеличение от 1,8 до 10 раз. Другие, например «Смена-2у5» — от 2,5 до 7 раз. Само собой разумеется, чем шире эти пределы, тем увеличитель удобнее в работе. Но все увеличители имеют некоторый запас хода объектива в сторону негатива и все ус-

пользуются матовыми или молочными лампами. Они дают мягкое и наиболее равномерное освещение поля экрана, и потери света при этом меньше, чем при работе с матовыми стеклами.

Наиболее удобны для фотоувеличителей грибовидные лампы с ксеноно-криптоновым наполнением.

Не применяйте слишком мощных ламп. Они перегревают проектор и негативную рамку и могут вызвать коробление негативов.

По этой же причине не включайте лампу на длительное время и, во всяком случае, не оставляйте лампу включенной, пока занимаетесь проявлением очередного отпечатка.

Пользуйтесь для печати кадрирующей рамкой. Она гарантирует хорошее распределение фотобумаги, дает кадр пра-

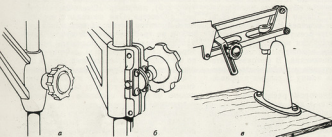


Рис. 2. Системы подкосы увеличителя: а — скользящая стержневая муфта; б — фрикцион; в — подкоса на качающемся титале.

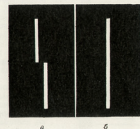


Рис. 3. Щелевая наводка: а — нарезко; б — резко.



Рис. 4. Корпус увеличителя с выдвигающей рамкой для фильтров.

из фильмового канала и не смещалась в стороны.

Для распрямления негативов рамки обычно снабжают прижимными покровными стеклами. Лучшими являются рамки с двумя покровными стеклами, прижимающими к негативу с обеих сторон. Это гарантирует надежное распрямление негативов. Практически для узких негативов бывает достаточно и одного стекла — верхнего. Если в рамке вообще нет покровных стекол, то после некоторого нагревания увеличителя негативы иногда начинают выгибаться и получение резкого изображения по всему полю кадра становится невозможным.

В некоторых негативных рамках имеется так называемое целевое устройство. Оно значительно облегчает наводку при печати. Щелевое устройство помещается в задней стороне негативной рамки и состоит из двух металлических призм особой конфигурации, смонтированных в небольшом сквозном отверстии. Действие его заключается в следующем: если немного выдвинуть негативную рамку и включить лампу, то на экране появятся

роены так, что проектор можно повернуть вокруг стойки на 180° и вести проекцию на пониженный экран, например со стола на табурет или на пол. Некоторые увеличители имеют для этого устройство, позволяющее повернуть проектор из вертикального положения в горизонтальное и вести проекцию на стену (например «Москва»). Таким способом максимальный предел увеличения можно значительно повысить.

Покупая увеличитель, подумайте и о том, будете ли вы в дальнейшем заниматься цветной фотографией. При цветной печати применяются корректирующие цветные светофильтры. Для них в увеличителе должна быть выдвигаемая рамка (рис. 4), которая обычно располагается в корпусе проектора между лампой и конденсором (в увеличителе «Ленинград» она находится между конденсором и негативом). Такой рамкой снабжены далеко не все фотоувеличители. В крайнем случае ее можно сделать и самому. Вот, пожалуй, и все, что надо знать, чтобы не ошибиться при выборе увеличителя.

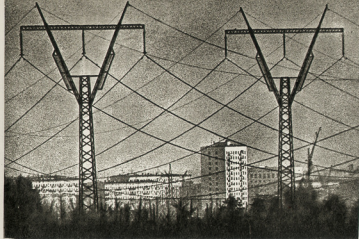
В заключение несколько советов из практики.

виальной прямоугольной формы и оставляет белый кит на полях снимка. Лучше приобрести универсальную рамку с передвигающимися ограничительными линейками.

Экспонирование фотобумаги производится только включением и выключением лампы, а не с помощью защитного светофильтра. Для этого многие увеличители имеют выключатели. Если выключателя нет, поставьте его сами. Красный защитный светофильтр предназначен не для экспонирования, а для того чтобы при печати, прикрыв светофильтром объектив после наводки на резкость, правильно уложить лист фотобумаги на экран в свете красных лучей, не действующих на фотобумагу.

Бережно обращайтесь с увеличителем, храните его в шкафу или шейте для него чехол из плотной ткани. Объектив храните отдельно в плотно закрытой коробке.

Перед началом работы протрите линзы конденсора и покровные стекла, смажьте пыль с линз объектива и со всего прибора.



ДЛЯ ВАШЕЙ ЛАБОРАТОРИИ

„ПЕРЕДЕЛКА“ НЕГАТИВА

В практике фотолюбителя бывает так, что снимок, интересный в композиционном отношении, не удовлетворяет качеством изображения. В таких случаях прибегают к «переделке» негатива с помощью лабораторных приемов. Снимок «Стальная паутина» был получен в результате обработки обычного негатива, снятого фотоаппаратом «Зенит-Зм» с объективом МТО-500.

Первоначально негатив имел небольшую контрастность и отпечаток на самой контрастной бумаге (фото 1) был маловыразителен. Очевидно, что решение такого сюжета в графической манере сделало бы его интереснее. Для этого негатив подвергся усилению с помощью контрастирования. С узкоплечного негатива был сделан с помощью увеличителя дубликатом размером 50x75, который выглядел так же, как и нормальный отпечаток. В дальнейшем контрастирование производилось контактным способом на контрастной пленке. Особенностью этого процесса является то, что с увеличением количества промежуточных дубликативов на снимке постепенно исчезают полутона и изображение превращается в силуэтное. В данном случае для получения нужного негатива оказалось достаточно одного промежуточного дубликатива (фото 2). С этого негатива был повторно отпечатан дубликатив (фото 3), а затем вновь негатив (фото 4), с которого был получен публикуемый снимок.

Из сравнения фото 1 и 3 видно, что после однократного переэкспонирования произошло заметное усиление контрастов между первым и вторым планами изображения, при этом сохранились и полутона. На втором позитиве видно зерно, которое введено искусственно. Этот прием был применен для того, чтобы изменить мотонный характер снимка, создаваемого в кадре большой площадью равномерно освещенного неба. Для создания такого эффекта печать позитива (см. фото 3) производилась через матовое стекло, которое при экспонировании плотно прикладывалось матированной поверхностью к дубликативу. Здесь надо отметить, что печать через матовое стекло на предпоследней стадии контрастирования оказалась избирательное действие на различные участки окончательного изображения. Зернистость заметна только в полутонах, а плотность светов и теней осталась прежней. Весь процесс контрастирования проводился на форматной пленке ФТ-31 с проявлением в стандартном растворе № 1 для фотобумаг.

И. ЗОТИН
Фото автора



Фото 1. Первый позитив



Фото 2. Первый дубликатив



Фото 3. Первая дубликатив

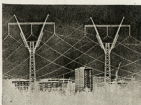


Фото 4. Второй дубликатив

СОВЕТСКАЯ ВЫСТАВКА В ФРГ

В сентябре прошлого года в ФРГ была направлена первая советская фотовыставка «СССР 1917—1967». Она демонстрировалась в Гамбурге, Кельне, Мюнхене. В экспозицию входит 1200 цветных и черно-белых снимков и диапозитивов 250 советских фотомастеров.

Фотографии, выполненные на высоком художественном уровне, дают наглядное представление о достижениях советского народа во всех областях народного хозяйства, свидетельствуют о высоком уровне благосостояния советских людей. Выставка донесла до широких кругов населения ФРГ правду об СССР, нанесла удар по антисоветской пропаганде.

Как отмечают печать, радио, телевидение ФРГ, выставка явилась одним из центральных событий в культурной жизни страны и пользовалась большим успехом. Ее посетили представители правительственных кругов и политических партий, дипломаты. Особый интерес вызвали фотографии, посвященные космосу, детям, жанровые сцены, пейзажи.

Давая оценку выставке, директор киноуниверситета «Рейхсфильм» профессор Коплер заявил, что «выставка попала в точку». В центре ее внимания — человек. Скромный, спокойный рассказ вызывает симпатию к советским людям, восхищение их трудом, достижениями. Это мнение моих коллег по кино, журналистике, телевидению.

Западногерманская фирма «Графин-Омман» предложила издать альбом выставочных фотографий.

Сотрудники посольства Швейцарии и Австрии, ознакомившись с выставкой, дали ей высокую оценку и выразили желание показать выставку в ряде городов своих стран.

С. ЕГОРОВ



ДОБРОГО ВАМ ПУТИ!

ПЕРВЫЕ ШАГИ

Недавний школьник Николай Филиппов учится сейчас на факультете журналистики МГУ. Но увлечение фотографией, которое началось еще на школьной скамье, по-прежнему остается главным в его жизни.

Уверенная техника, грамотное построение кадра, умение подметить точное, живое мгновение — вот качества, отличающие его работы. Обычные ситуации — урок в младшем классе, тренировка девочек-гимнасток — наполнены в снимках Н. Филиппова определенным настроением. Конечно, говорить о психологизме его фотографий, о создании обобщенных образов пока рано. В снимках Филиппова привлекает другое — искренность, теплота, юношеская увлеченность.

Молодому фотографу можно пожелать смелее

пробовать свои силы в различных жанрах, активнее осваивать новые сюжеты и темы. Ему предстоит много, упорно поработать и над освоением изобразительных приемов фотографии. В частности, хочется рекомендовать использовать более разнообразный свет — одинаковые схемы освещения повторяются у него в разных работах. Желательной была бы и более свободная композиция кадра — пока автор использует в основном проверенные «классические» построения.

У Николая Филиппова есть желание все увидеть и узнать, значит, есть и гарантия успеха. Можно ожидать от него побед на трудном пути освоения фотографического мастерства, и мы верим, что он этого добьется.

А. КОРОЛЕВ



Фото Н. Филиппова

Новая песня

На тренировке

Гимнастка

Урок арифметики





В связи с 50-летием Телеграфного агентства Советского Союза за заслуги в развитии советской фотожурналистики почетное звание заслуженного работника культуры РСФСР присвоено ведущим фотокорреспондентам Московской редакции Фотохроники ТАСС Науму Самойловичу Грановскому, Марку Степановичу Редькину, Николаю Алексеевичу Кулишину и

Николаю Михайловичу Ситникову (на снимке — слева направо).

Редакция журнала «Советское фото» поздравляет фотожурналистов с присвоением почетного звания и желает им дальнейших творческих успехов.

Фото В. Мусазяна

Многие читатели «Правды» и участники первого международного фотоконкурса «Октябрь», год 50-й обратились в редакцию с просьбой провести новый смотр работ фотолюбителей, фотожурналистов и фотохудожников.

Выполняя это пожелание, редакция объявляет фотоконкурс 1968 года под девизом «Черты эпохи». Пусть коллективная фотолетопись правдиво и ярко покажет жизнь нашей Родины, социальные страсти, борьбу народов за мир и социальный прогресс. Пусть она воссоздает из образов разных людей, из мозаики дел, фактов и событий подлинный портрет эпохи.

Темами снимков могут быть труд и учеба, дружба и любовь, спорт и отдых — все сферы жизни, которые существенны для облика нашей современности.

„ЧЕРТЫ ЭПОХИ“

НОВЫЙ ФОТОКОНКУРС

ГАЗЕТЫ «ПРАВДА»

Каждый участник конкурса вправе прислать в редакцию любое количество работ. Лучшие фотографии по мере их поступления будут публиковаться на страницах «Правды».

Для победителей конкурса устанавливаются следующие премии:
две первые премии: для советских участников — по 500 рублей, для зарубежных — двухнедельная поездка по Советскому Союзу;
четыре вторые премии — по 250 рублей;

восемь третьих премий: для советских авторов — четыре — по 100 рублей, для зарубежных — четыре фотоаппарата «Зенит-Е».

Кроме того, устанавливаются поощрительные премии для авторов лучших работ каждого месяца.

По итогам конкурса будет организована фотовыставка.

Снимки следует присылать в виде черно-белых отпечатков любого размера, но не менее 18 × 24 см [желательно прилагать негативы].

Последний срок приема работ на конкурс — 15 ноября.

Фотографии не рецензируются и не возвращаются.

Редакция журнала «Советское фото» призывает наших читателей принять активное участие в новом международном фотоконкурсе «Правды».

ИТОГИ ФОТОКОНКУРСА «ЮБИЛЕЙНЫЙ»

Для «Известий» стало традицией проводить среди своих читателей ежегодные фотоконкурсы. Опыт показывает, что они привлекают широкие круги фотолюбителей и фотожурналистов республиканской, краевой, областной и районной печати.

В юбилейном, 1967 году, объявляя свой очередной конкурс, мы ставили перед его участниками цель: рассказать красноречивым языком фотопублицистики о родине Великого Октября, о жизни и труде народов нашей страны, о советских людях — строителях коммунизма.

В числе первых откликнувшихся на наш конкурс был учитель из Томска В. Кондратьев. Во время минувшей войны он, рядовой 178-й Сибирской дивизии, прошел трудный путь солдата от Сталинграда до Берлина, не расставаясь со своим верным спутником — фотоаппаратом «ФЗД». Его работы «Нам дороги эти позабыть нельзя» были опубликованы в «Известиях» в январе минувшего года и вызвали огромный поток писем в редакцию: читатели тепло отзывались об этой серии фотографий.

По предложению многих читателей редакция организовала поездку Виктора Кондратьева по местам боевого пути его части, в результате этой поездки на страницах газеты появилась его вторая серия фотографий — «Узнанная давным».

Многие содержательные снимки, присланные на конкурс, удачные в художественном и техническом отношении, мы не смогли опубликовать из-за того, что они приходили с большим опозданием по отношению к событиям, которые они отражали.

Особо надо подчеркнуть, что центральная газета, объявляющая фотоконкурс, рассматривает прежде всего на приток фотографий, имеющих важное информационное значение, оперативно отражающих то или иное событие, представляю-

щих большой (всесоюзный) общественный интерес. Именно таких фотографий, фотопублицистики о событиях для серии работ, поступающих на конкурс, все еще недостаточно.

«Известия» всегда заинтересованы в снимках, рассказывающих о местных Советах, о деятельности депутатов Верховных Советов республик, участии депутатов местных Советов в работе комиссий, их встречах с избирателями, об успехах передовиков промышленности и сельского хозяйства. Ведь участники наших конкурсов находятся в самой гуще общественной жизни страны, во всех уголках нашей Родины, что называется, у источников событий, которым живут советские люди. И мы вправе были ожидать снимки подобного содержания, но их оказалось совсем немного.

Подводя итоги конкурса «Известий» 1967 года, названного «Юбилейным», жюри присудило диплом первой степени и денежную премию в размере 500 рублей В. Кондратьеву за серию: «Нам дороги эти позабыть нельзя» и «Узнанная давным». Диплом второй степени и денежную премию 300 рублей — мастеру парашютного спорта С. Киселеву за работу «В свободном полете». Дипломами третьей степени и премиями по 100 рублей награждены З. Брайнин (Кубышев), В. Поповин (Москва), А. Шанирянов (Казань), А. Пичуга (Челябинск), А. Вилчев (Архангельск) и И. Ремнев (Московская область).

Итак, фотоконкурс «Юбилейный» окончен, фотоконкурс 1968 года начался. Условия опубликованы 6 января в газете «Известия».

В добрый час, друзья-читатели! Активно включайтесь в новое творческое соревнование!

Г. ХОМЗОР,
заведующий отделом иллюстрации
газеты «Известия»

МОНОГРАФИЯ ОБ АЛЕКСАНДРЕ РОДЧЕНКО

Эгон Эриан Киш, журналист неистовый и блистательный, сказал однажды: «Репортаж — это много форм, и материалы его неисчерпаемы, как неисчерпаема действительность...» Великолепным подтверждением этого являются работы Александра Родченко, которого хотелось бы считать прежде всего фоторепортером, а уже затем фотографом-художником, как его часто представляют читателям.

Конечно, эти два качества чаще всего соединены в каждом истинном мастере. В этом убеждает книга Любомира Лингарта «Александр Родченко», изданная в Праге и посвященная творчеству Родченко, его вкладу в развитие русского, совет-

ского и всемирного фотоискусства. Автор книги серьезно и глубоко аргументированно исследует творчество мастера. Отличное владение материалом дает Л. Лингарту право сделать вывод: «Александр Михайлович Родченко имеет не только для советской, но и для мировой фотографии такое же значение, как Эженштейн для кино или Маяковский для поэзии». Этот многозначительный вывод не кажется преувеличением, когда, закрыв последнюю страницу небольшой монографии, мысленно оцениваешь неоспоримое, благотворное влияние Родченко на развитие нашего фоторепортажа, нашего фотографического искусства вообще.

Более половины книги занимают любовно подобранные автором работы Родченко, по которым можно проследить основные вехи его творческого пути. С позиций нынешних некоторые из этих фотографий кажутся обычными. Но в то-то и дело, что сила таланта мастера сделала снимки такими, что сейчас они вполне или невольно повторяются многими репортерами и фотолюбителями при отборе сюжетов для съемок, при поисках композиционного решения кадра. Как часто мы, привыкнув к снимкам, которые издавна непроизвольно оказываются похожими на фотографии Родченко. Это как меткое слово, пущенное в обиход писателем или поэтом. Оно ведь тоже приживается, становится привычным.

Родченко всегда снимал саму жизнь, все, что окружало его. Вероятно, это са-

мое трудное — углядеть и запечатлеть обычное. И это поразительно удавалось Родченко, удавалось еще и потому, что он умел «поворачивать голову», как точно заметил один из его современников.

Монография Л. Лингарта сделана с искренней любовью и признательностью к крупному советскому художнику, одиному из виднейших фоторепортеров нашей страны, оставшемуся заметный след в истории развития фотожурналистики и искусства фотографии.

...За пятьдесят советских лет у наших фотомастеров накоплен значительный творческий опыт. Хорошо, если бы регулярный выпуск подобных монографий, посвященных творчеству видных фотомастеров, стал постоянной заботой издательства «Искусство».

Москва

К. БАРЫКИН

По следам опубликованного снимка

КАК ЭТО БЫЛО



«Стратостат «СССР» готовится к полету, 1933 г.». Снимок под таким названием был опубликован с комментариями автора — фотожурналиста Ивана Шагина в № 6 «Советского фото» за 1967 год. Этот снимок увидел участник подготовки стратостата «СССР» к пуску Федор Карпович Терещенко и, взволнованный, пришел к нам в редакцию. Он рассказал, что фотографии напоминала ему noch на 24 сентября 1933 года, когда он «выручил» стратостат: отверстие стратостата, через которое наполняли оболочку газом, оказалось случайно заткнутым мокрой веревкой. Федор Карпович позвонил нас с репродукцией еще одного снимка неизвестного автора (мы публикуем его здесь) и газетной вырезкой более чем тридцатилетней давности.

«Заполучный узел», — сообщалось в этой заметке, — находился на большой высоте — примерно в восемь этажей большого московского дома. Никакими усилиями снизу узел распутать не удавалось. Положение казалось безнадёжным. В это время из стартовой команды вышел красноармеец-большешвик Федор Терещенко...»

В этом месте мы позволим себе прервать заметку и закончить ее кратким описанием события так, как оно изложено в книге писателей А. Гарри и Л. Кассия «Потолок мира»:

«... Дозволять, товарищ командир, а?

— Что вы, сорветесь еще, чего доброго! Глядите, какая высота! И веревка толкая, не дотянется!»

А вы за меня не сомневайтесь, товарищ командир. Только дозволять, я — вижу.

Он с невозмутимым спокойствием снял сапоги, размотал портянки, сбросил шинель, ползая на ладони, прикинул на взгляд высоту и полез по толстой, в милицей перекле, к оболочке стратостата. Внизу все онемело в напряженном ожидании. Красноармейцы расступили на руках брезент.

А он все лез. Остановившись, он отдышал, затем он лез дальше. Добравшись до оболочки, он легко распутал узел веревки и спокойно спустился вниз, встретивший восторгами, аплодисментами и щелканьем фотоаппаратов. Все это заняло не больше пяти минут. И имя т. Терещенко Федора Карповича, бойца, сельского коммуниста и физкультурника, было занесено на памятную доску первого советского стратополета».

Федор Карпович Терещенко, ныне персональный пенсионер, работает механизатором в садовом хозяйстве одной из московских больниц. Он просит читателей нашего журнала помочь ему установить фамилию автора снимка.

Возможно, сам автор или кто-нибудь из читателей откликнется на просьбу Ф. К. Терещенко.

ТВОРЧЕСКИЙ ОТЧЕТ МАСТЕРА

В Павлодаре, в клубе речников им. В. В. Куйбышева открылась персональная выставка фоторепортера Александра Марковича Пухова, посвященная 50-летию Великого Октября.

Экспозиция включает более 70 работ. Это интересный и правдивый рассказ о сегодняшнем Павлодаре — его новостройках, жизни и быте города, трудовых успехах советских людей. Запоминаются кадры «Иртыш — река-труженица», «Иртыш вечерний», «Иртыш в зимнем убранстве», чудесные места отдыха на берегу могучей реки.

Особое волнение зрителей вызывает серия снимков под общим названием «Село Шущенское. Здесь жил и работал В. И. Ленин». К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина А. Пухов готовит фотовыставку «На земле Павлодарской».

В. ТКАЧЕВА,

директор клуба речников им. В. В. Куйбышева

СОВЕТСКОЕ ФОТО

№ 3 • МАРТ • 1968

70R69

