

СОВЕТСКОЕ ФОТО

№ 6 • ИЮНЬ • 1968





Владимир КАТИХИН, фотолобитель (Белгород). Валерка

ЗА ВЫСОКУЮ ИДЕЙНОСТЬ И МАСТЕРСТВО

Работники советской печати, творческих организаций страны, как и весь советский народ, с удовлетворением встретили решения апрельского Пленума ЦК КПСС. В этих решениях четко сформулированы цели и задачи по дальнейшему идейно-политическому воспитанию советских людей, усилению идеологической работы.

Пленум отметил, что на нынешнем этапе исторического развития идеологическая борьба между капитализмом и социализмом резко обострилась. Империализм пытается ослабить единство стран социализма, международного коммунистического движения, подорвать социалистическое общество изнутри, нарушить его идейно-политическую сплоченность. В этих условиях, подчеркнул Пленум ЦК, непримиримая борьба с вражеской идеологией, решительное разоблачение происков империализма, коммунистическое воспитание членов КПСС и всех трудящихся, усиление всей идеологической работы партии приобретают особое значение.

Пленум ЦК призвал направить все средства идейного воспитания на укрепление коммунистической убежденности, чувства социалистического патриотизма и интернационализма, идейной стойкости советских людей.

Успешное претворение решений Пленума в жизнь — дело всей партии, всего народа. Большую роль здесь должна сыграть наша советская печать. Глубоко и всесторонне рассказывать людям о великой правде исторического развития нашей страны, ее героической революционной истории, о торжестве коммунистических идеалов — высокий партийный и профессиональный долг журналиста. В то же время задача работников прессы состоит в повседневном разоблачении буржуазной пропаганды, активной борьбе с любыми попытками протаскивания взглядов и тенденций, чуждых социалистической идеологии.

Вместе со всеми работниками советской печати фотожурналисты неустанно повышают идейный уровень своих произведений. Об этом свидетельствует улучшение качества фотоматериалов в прессе. На страницах многих газет и журналов публикуется все больше глубоких по содержанию и интересных по изобразительной форме фотографий, отражающих трудовой героизм советского на-

рода-созидателя, его борьбу за построение коммунистического общества, единство мирового коммунистического движения, торжество идей пролетарского интернационализма.

На стендах всесоюзных, международных, тематических и персональных выставок все чаще можно видеть работы, сочетающие в себе публицистическую остроту, идейную трактовку сюжета с партийных позиций и высокие художественные достоинства, присущие лучшим произведениям фотоискусства.

Однако предстоит сделать еще очень многое. Необходимо, чтобы вся наша фотопублицистика, фотоинформация в прессе и на выставках приобрела еще более идейный характер, чтобы она шла в ногу со временем, помогала партии и народу в борьбе за утверждение коммунистических идеалов, выступала против враждебной идеологии империализма.

Решение этой задачи немислимо без повседневного повышения уровня мастерства наших фотожурналистов, их идейного и профессионального роста. Об этом должны позаботиться не только редакции газет и журналов, но и фотосекции Союза журналистов СССР. Многие фотосекции и в первую очередь Московская, о работе которой рассказывается в этом номере, серьезно занимаются идеологическим воспитанием фотожурналистов, используя для этой цели самые разнообразные формы: творческие семинары, теоретические конференции, отчеты ведущих фотомастеров. В планах Московской, Ленинградской и других фотосекций намечены мероприятия по подготовке к празднованию 100-летия со дня рождения В. И. Ленина. Реализация этих мероприятий, широкое участие фотожурналистов в пропаганде ленинских предначертаний будут способствовать идейной закалке и творческому росту наших фотомастеров.

Осуществляя на практике решения апрельского Пленума ЦК КПСС, советские фотожурналисты будут всеми силами добиваться, чтобы на страницах прессы, на выставочные стенды все более широким потоком шла фотопублицистика, идейно устремленная, по-партийному боевая и безкомпромиссная, отмеченная высоким уровнем профессионального мастерства.



ПЕРВЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФОТОКОНКУРС

**ЗОРКИЙ
ДРУЖБА
50**

„ЗОРКИЙ—ДРУЖБА—50“

Н. ЧЕРНОВА, редактор газеты «Пионерская правда»

Дети — будущее земли. Дети всей земли хотят жить в мире. Во имя счастья своих детей люди земли обязаны сохранить мир. Таков, мне думается, основной, публицистический и гуманистический смысл первой международной выставки детской фотографии «Зоркий — Дружба — 50», состоявшейся в Москве.

В огромных залах городского Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах как бы собрались на своеобразный форум, посвященный 50-летию Советского государства, дети двадцати двух стран мира. Они рассказывают каждому, кто туда приходит, о городах и селах своих стран, о родной природе, о жизни своей семьи, школы, друзей... Рассказывают интересно, ярко, по-детски непосредственно.

Фотовыставка «Зоркий — Дружба — 50» была организована ЦК ВЛКСМ и редакцией газеты «Пионерская правда». Год назад редакции «Пионерской правды» и газеты чехословацких пионеров «Пионерские новости» (Прага) объявили конкурс на лучшую детскую фотографию. В организации конкурса приняли участие редакции всех детских газет социалистических стран; нам оказали помощь редакции демократических газет капиталистических стран, общества дружбы.

В международном конкурсе принимали участие самые зоркие, умеющие видеть, наблюдать ребята, и, конечно, снимки, созданные ими, помогут крепче дружить, узнать о жизни друг друга, узнать, о чем мечтают и думают дети земли, что они любят и что ненавидят.

Мне вспоминаются два снимка. На одном из них девочка радостно кричит всему миру: «А море

тепло!». От моря, от девочки веет теплом, миром, лаской. А вот другой снимок. На фоне травы, цветов — обрывки колючей проволоки. Они остались со времен войны. Этот снимок кричит громче, чем девочка на берегу моря, он кричит всем людям: «Ничто не забыто!». Его автор родился много лет спустя после войны. Но, оказывается, что можно никогда не знать войны и все-таки — ничего не забывать. Таковы они — зоркие, пытливые дети шестидесятых годов. Их снимки поражают глубоким смыслом, неожиданной выдумкой, ярким чувством, тонким юмором.

Среди более чем 37 тысяч работ, пришедших в нашу редакцию, были фотоснимки детей из Венгрии, Дании, Индии, Италии, Кубы, Монголии, Польши, Румынии, Уругвая, Франции, ФРГ, Югославии, Японии, СССР, Бельгии, Болгарии, Великобритании, Вьетнама, ГДР, Голландии, Чехословакии, Аргентины.

Интересной и трудной была работа членов жюри. Из тысяч кадров нам нужно было выбрать самые лучшие. С большим энтузиазмом работали в жюри наши зарубежные друзья-журналисты, художники, редакторы детских газет. От СССР в жюри конкурса принимал участие Ян Риска, главный редактор газеты «Пионерские новости» (Прага), от Польши — Янош Домогалик, от Югославии — Светислав Маслеш, от Венгрии — Шандор Секе, от Болгарии — Юли Минчев. Среди советских членов жюри был лауреат Ленинской премии В. М. Песков.

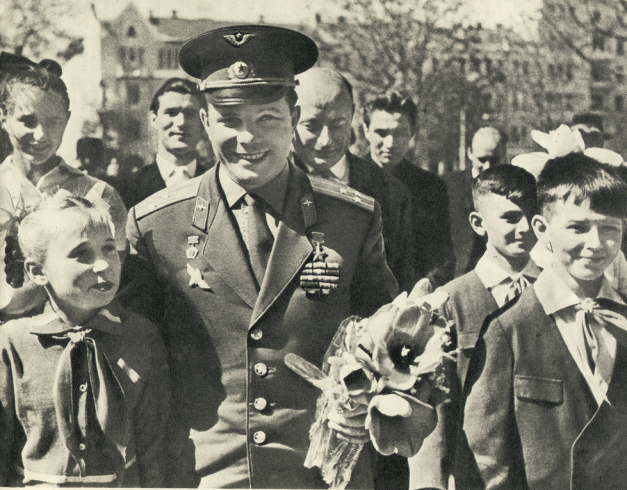
1053 снимка было отобрано членами жюри. И вот открылась первая международная детская фотовыставка. Она не просто, как говорится, смотрелась — эта выставка, она заставляла задуматься о том, как быстро взрослеют наши дети, как они глубоко и много видят, как непосредственны и сильны их чувства к родине, к человеку, ко всему живому. Все это невольно заставляет уважать даже в самом маленьком ребенке человека, так полно и интересно заявляющего о своей индивидуальности, о своих взглядах, чувствах.

Но, пожалуй, главный итог выставки — в том, что она с огромной силой продемонстрировала миролюбивые и дружественные идеалы детей всей планеты. Об этом вновь и вновь вспоминаешь теперь в связи со Всемирным днем защиты детей. И верить, что сегодняшние ребята — те, в чьих руках судьба будущего мира, сумеют сохранить этот мир, оградить его от новых войн.

В заключение хочется сообщить, что выставка «Зоркий — Дружба — 50» — выставка-путешествие. С ней познакомятся в течение этого года дети Чехословакии, Болгарии, Польши, Венгрии, Югославии, ГДР.

Открытие выставки в московском Дворце пионеров и школьников





Коля РЕВЕНКО (Киев). Почетный гость



В залах выставки



Фото В. Седова



Нгуен Твен ТИЕН (ДРВ). На учениях



Саша НИКОЛАЕВ (Улан-Удэ). Пейзаж



Саша МИХЕЕВ (Моск. обл.),
Синяя вертуха



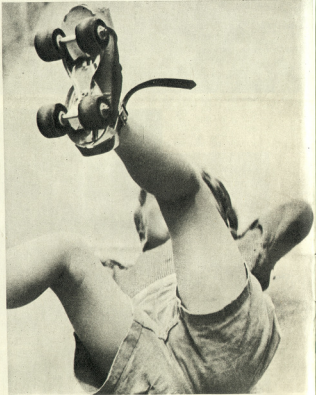
Алиа ДРОЖИНСКА (Польша). Дружба



Гаднар ДИНЕШ (Индия). Читают советские журналы



Рейнголд ДРОВСКИ (ГДР). Осторожно, переходить нельзя!



Кристин ДЖОЙС (Англия). Хорошо катаешься!



Викт КРАСОВСКИЙ (Запорожье), Актм



ПЕРВЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФОТОКОНКУРС

ЗОРКИЙ
ДРУЖБА
50

Ярослав ЛАПЕЦ (Чехословакия). Зимняя идиллия



ГЛАЗАМИ ДЕТЕЙ

Анатолий МАРКУША

На первый международный фотоконкурс «Зоркий — Дружба — 50» было прислано около сорока тысяч снимков. В соревновании приняли участие ребята из двадцати двух стран, на выставку отобрано немногим больше тысячи снимков. Назвать имена победителей, раздать призы и почетные дипломы — дело жюри. Мне же хочется поделиться с вами мыслями-спутниками, которые не могли не возникнуть у пресыщенных стендов выставки.

Все, решительно все, дававшие интервью с выставки, писавшие отзывы о ней, уже отметили: поражает высокая техника фотографии, снимки детей по качеству исполнения вполне могут конкурировать с работами профессиональных фотомастеров. И это несомненно верно. Еще было сказано: удивляет необыкновенная широта тематики. Фактически выставка отражает все, что происходит в нашем большом беспокойном мире — от полета пчелы до полета космического корабля, от первых шагов ребенка до грозной поступи ракетных установок на Красной площади в день военного парада. И это верно — детвора наша видит все, понимает все, схватывает жизнь в самых неожиданных ее проявлениях. Одиноко меня поразил и обрадовала не столько техника и даже не столько широта видения, сколько направленность ребячьих симпатий, так сказать, полюса притяжения. На выставке множество снимков зверья. Кошки, собаки, поросята, обезьяны, верблюды, лошади, бесчисленное множество птиц... Зверье симпатичное, зверье забавное, зверье грустное, зверье красивое. Я подумал: ребята наши растут добрыми; ребята Бельгии, Чехословакии, СССР, Франции — дети, всей землей — растут добрыми, доброжелательными, любопытными. И это, конечно, прекрасно. И еще: на выставке очень много работ, выполненных с чувством тонкого юмора, мягкой улыбки. И это тоже прекрасно.

Нет ничего безнадежнее, чем пытаться пересказывать сюжеты фотографий, пытаться поднимать зримые образы словесным описанием, поэтому я расскажу лишь о нескольких, на мой взгляд, символических photographах. В кадре — две

руки: черная и белая. Ладони схватились в крепком рукопожатии. Фотография плакатной силы. Эта работа четырнадцатилетней полячки Алины Дрожинской. У этого снимка останаивались большие и маленькие. Останаивались и молчали. Наверное, настоящая фотография и не должна вызывать никаких охов и ахов, никаких избитых слов восхищения. Это — настоящая работа! Пятнадцатилетний Юра Извеков из Улан-Удэ выставил портрет «Дедушки Басата». Трудно понять, как мальчишка сумел увидеть, почувствовать и передать мудрость старика, его спокойную силу, глубину его морщин, каждая из которых не просто борозда времени, а след переживаний, трудов, размышлений, может быть, горестей. Мне лично портрет дедушки Басата показался портретом прекрасной, суровой и великой мудрости.

Всё же я уже сказал: назвать имена победителей, раздать призы и почетные дипломы — дело жюри. Не стану братья не за свое дело, не стану называть больше ни имен исполнителей, ни лучших, не мой взгляд, работ. Хочу обратить внимание взрослых на другое. У нас множество школ, и в каждой школе непременно выпускаются стеновые газеты, издается бесчисленное множество разного рода альбомов, устраиваются различные выставки — тематические, юбилейные, познавательные и бог знает какие еще. Что греха таить, уровень школьных экспозиций еще бесконечно далек от того, что показано было на выставках. Понимаю, требовать от всех школьников-фотолюбителей такой же глубины, выразительности и техники, какие показали лучшие мастера из ребячьего мира фотоскуства, нельзя, но... Если сделать выставку постоянной и передаваемой, если показывать самые интересные работы многим тысячам школьников, не станет ли у нас больше, так сказать, отличников фотографического искусства? Ведь хороша, настоящая работа всегда заражает, всегда катализирует, всегда порождает стремление вылезать в соревнование.

В школах учат ребят рисованию. Не надо доказывать, что рисованию учат не для того, чтобы сделать из ребенка художника (на это школьные программы не рассчитаны), а справедливо полагая: рисунок помогает маленькому человеку познать мир — его объемность, его краски, его формы. Фотографировать в школах ребят, к сожалению, не учат. Почему этого не делают раньше, понятно — не было средств, базы, оборудования. В наше время фотоаппарат стал массовой, вполне доступной, почти «широпотребной» продукцией. Так, может быть, настало время ввести в программу школы такую дисциплину, как фотографирование?

Конкурс «Зоркий — Дружба — 50» проводился в международном масштабе. Он привлек к себе внимание тысяч ребят. Нет слов, это очень хорошо. Но, может быть, есть смысл провести много подобных конкурсов более локальных масштабов — школьных, районных, областных, республиканских? И не стоило ли бы такие конкурсы устраивать на определенные темы? Ну, скажем: «Что мы увидели в походе?» или «Наша улица», «Вот мои друзья», «Старое и новое»... Я вовсе не претендую на оригинальность названий. В конце концов пусть ребята сами придумают, о чем они будут рассказывать в своих снимках, важно только натолкнуть их инициативу на раскрытие мира, в котором они живут, дружат, спорят, растут...

По роду своей деятельности я много езжу по стране и всюду с глубоким сожалением наблюдаю парады бездарных репродукций с работ гениальных художников. Предполагается, что эти парады способствуют эстетическому воспитанию подрастающего поколения. Горькое заблуждение! Ничего, кроме равнодушия к миру, подобные репродукции породить не могут. В наше время фотокамера может сделать куда больше для воспитания вкуса, чем все эти парады, пышно именуемые, где «малой Третьяковской», а где и еще более претенциозно. Надо только направить эти камеры в цель, надо только увлечь ребят, надо только помочь им почувствовать великие возможности современного объектива. Выставка-фотокурс — самое убедительное подтверждение справедливости сказанного.

Я уходил из демонстрационного зала Дворца пионеров и школьников Москвы с чувством радостного изумления. Как хорошо видеть жизнь, понимать жизнь, верить в жизнь, чувствовать ее тепло и непрерывность, каждое непостыдное ее мгновение — этому надо учить молодых. Учить всеми доступными средствами, в том числе и средствами фотографического искусства.

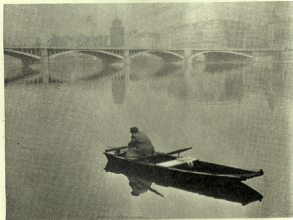


Магда БЕНЦА (Бельгия). Девочка и жираф



К. Х. РЮНГЕ (ФРГ). Живая реклама

Либуша ЯРКОВЯКОВА (Чехословакия). Рыбки





Дэвид БЕЛЛ (Англия). Игра



Серена ИВАНЧИН (Москва). Ожидание

Нам БАБУДЖАВ (Монголия). Вверх (приз журнала «Советское фото»)

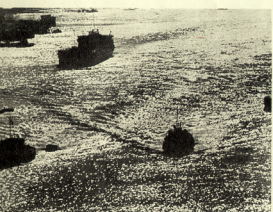




Александр РОМАНЧЕНКО. Девчата

РАБОЧИЙ РОСТОВ-ДОН

Евгений НЕДЕРЯ. На Дону



Донская столица — Ростов гордится своими трудовыми людьми, которые строят дома и мосты, делают комбайны и точные приборы, которые учат тысячи студентов в семи вузах и школьнико́в — в сотне с лишним школ. О них, тружениках, образно и взволнованно повествуют многие работы областной фотовыставки, которая экспонировалась в Ростове-на-Дону.

Герман Зозуля, один из ведущих фоторепортеров газеты «Вечерний Ростов» и председатель фотосекции отделения Союза журналистов, охотно рассказал о творчестве своих коллег, о деятельности фотосекции:

— Свыше 50 человек — фотокорреспонденты областных и районных газет — вот актив нашей фотосекции. Если коротко охарактеризовать основную творческую направленность работ наших фотомастеров, то ее можно определить в нескольких словах: показывать людей в труде. Это, разумеется, вовсе не значит, что нашим фотокорреспондентам и наиболее способным фотолюбителям чужды жанр, лирика, спорт. Но все же главное направление — это отображение трудового подвига, подчас незаметного, будничного, творимого руками и горячими сердцами тружеников Дона...

Вот почему на недавней областной фотовыставке широкое одобрение общественности получили снимки Б. Горилковского и Г. Дружелюбова, Р. Иванова и Б. Каралкина, В. Козлова и Г. Осокина, Е. Недери и А. Романченко, А. Соколенко и В. Турбина и многих других. Они в своих работах отражают суть и смысл нашей жизни: человек — творец своего счастья.

Сегодня мы хотели бы представить читателям журнала трех фотокорреспондентов из Ростова.

Ростислав Иванов. «Сталевары из Луганска» — одна из многих работ фотокорреспондента «Вечернего Ростова», хорошо известного, впрочем, по снимкам, опубликованным не только в областных газетах, но и в центральных. Вкус и такт, мастерство, а главное — особое журналистское «чутье» в выборе темы помогают Р. Иванову в творчестве. На областной выставке автор показал и другие портреты лучших представителей рабочего класса Ростова-на-Дону. Здесь и аппаратчик, и молодые строители, и мойщики цистерн. Очень интересна работа «Советы старого коммуниста».

Александр Романченко. «Девчата». Снимок сделан на строительной Новочеркасской ГЭС. Автор этого снимка — один из старейших фотожурналистов Дона. Он начал работать еще в конце 30-х годов, прошел всю войну, его фотографии из поверженного Берлина в свое время печатались во многих газетах и журналах. Ныне свое творчество он посвятил теме труда.

На выставке получили одобрение зрителей и другие работы А. Романченко — «Верхолазы», «Доверия», «После смены», «Подруги».

Евгений Недеря. «На Дону». Это поэтический, обобщенный образ реки-труженицы.

Нет смысла «пересказывать» сюжеты всех лучших снимков ростовских фотомастеров. Хочется лишь пожелать их авторам больших дерзаний и поисков, которые приводят в конечном итоге к каким-то открытиям, находкам. Пусть же открытий и находок в работах ростовских фотокорреспондентов будет еще больше.

Вл. ИРИНИН



Ростислав ИВАНОВ. Сталевары из Луганска



„ЯНТАРНЫЙ КРАЙ“

Первая фотовыставка прибалтийских республик

Первая прибалтийская фотовыставка, состоявшаяся в Риге под девизом «Янтарный край», безусловно, событие, заслуживающее пристального внимания. Эта экспозиция ясно обозначила некие тенденции, характерные для устремлений фотомастеров прибалтийских республик, угадавшие при знакомстве с работами отдельных литовских, латышских и эстонских фотографов, а ныне впервые, пожалуй, выявившиеся наглядно и четко.

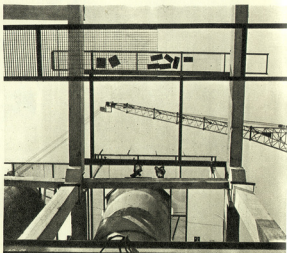
«Янтарный край» — выставка художественной фотографии, — извещали афишки. И эпитет «художественная» — не просто ярлык или дань моде, как, увы, бывает довольно часто. Главное значение этого слова раскрывает одну из основных установок фотографов Прибалтики — установку на художническую, опосредствованную передачу своих впечатлений о мире и человеке.

Не довольствуясь просто регистрацией факта, как бы не веря моментальному впечатлению, многие фотографы стремятся дать в снимках уже транспозицию виденного, выношенного, передуманного. Они не просто показывают вам какого-то человека, они считают, что фотография может увидеть общечеловеческое в каждом. Авторы, как правило, не конкретизируют ситуацию, не подчеркивают действия, обходясь только намеком, предоставляя простор ассоциациям, призывая к духовному участию.

Самостоятельна ли подобная творческая концепция? Очевидно, во многом она близка — если не следует — духовным и эстетическим исканиям современной кинематографии. И подобная, говоря условно, кинематографическая точка зрения существенно воздействовала не только на мироощущение, но и на изобразительную манеру прибалтийских фотомастеров. Этим, вероятно, и объясняется то обстоятельство, что репортажные работы на данной выставке, к сожалению, почти не были заметны и не определяли ведущего ее направления. Большинство снимков представляло великолепно срежиссированные кадры, в некоторых случаях напоминающие так называемые стоп-кадры в киноленте.

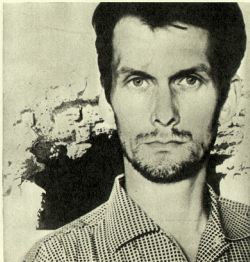
Вопрос взаимопроникновения и взаимодействия кино и фотографии требует не только эстетического, но и психологического осмысления. Если изолировать стоп-кадр, смонтированный в киноленту, и представить на фотовыставку в качестве самостоятельного экспоната, он, безусловно, утратит призванное смысловое значение и либо обретет иное эмоциональное звучание, либо потеряет его вовсе. Дело здесь в том, что кинорежиссер обращается к стоп-кадру, желая сузить, предельно сконцентрировать действие; фотограф же, прибегая к режиссуре или организации объекта, стремится предельно расширить сферу воздействия своего произведения на зрителя.

Следует признать, что и на этом «кинематографическом» пути выставка «Янтарный край» продемонстрировала несколько находок. Приоритет принадлежал тут коллегиям Литвы. Примером особенно наглядным могут служить работы молодого фотохудожника Р. Дихавичюса. Но, что особенно интересно, его намеренно «экспозиционные» композиционные построения оживляют, наполняются настроением только благодаря неожиданным фотографическим рекурсам. Приемный друг литовского автора — Р. Малецкас может, на первый взгляд, показаться традиционным — испытанное классическое построение, простая схема освещения. Его работа «Портрет» — как раз пример кинематографического зрения; но мастерство и вкус автора сказываются здесь, во-первых, в выборе персонажа, затем — в подготовке фона и, наконец, в нахождении того почти незаметного (но тонко продуманного и рассчитанного) соотношения положений человеческого



А. КИМБЕР (Эстония). Строительная графика

Р. МАЛЕЦКАС (Литва). Портрет





Т. ДОБРОВОЛЬСКАЯ (Эстония). Любовь

Ф. ИЗРАЕЛЬСОН (Латвия). Валетмейстер В. Блинов



А. БРАЗДЯТИС (Литва). Сварщики



ОСТАНОВЛЕННОЕ ВРЕМЯ

К 40-летию творческой деятельности Б. КУДЯРОВА



Три основные черты определяют художника — талант, труд и гражданственность. Все эти качества раскрылись в фотопублицистике Бориса Кудярова на его юбилейной выставке в Центральном Доме журналиста в Москве.

На протяжении 40 лет Борис Кудяров развивался как репортер и художник-публицист, его творчество было широко известно, но, пожалуй, впервые оно с такой удивительной полнотой представлено на большой выставке в ЦДЖ.

Как известно, существует много различных фотопортретов Валерия Чкалова, но тот, что сделан Борисом Кудяровым, — неповторим. Открытое волевое лицо пилота, добрая улыбка, глубокая мысль, затанцовывая в смелых глазах, достоверно передают облик Валерия Чкалова. Но сила этого портрета не только в его достоверности, абсолютной схожести.

Я был свидетелем этой съемки много лет назад. Помню, сколько раз Борис Кудяров скидывал свой фотоаппарат, но не торопился снимать — он искал нужную ему точку. Фотомастер стремился найти типичные для летчика движения, улыбку, наклон головы, жест, мимику. Чкалов — спокойный, холодный, строгий? Нет! Это не Чкалов... Чкалов смеется до слез? — Нет, тоньше, не тот Чкалов... И вот найдено решение, осмыслен образ, — в Чкалове дорого единство твердости и душевности, решимости и доброй улыбки, — в этом его крутой русский характер открывателя, дерзновенно штурмовавшего небо. Так появился художественный образ великого летчика нашего времени.

А как выявлен бурнопламенный темперамент Мариэтты Шагинян! Вечная истязательница нового, вглед рутини предстает такой, какой мы ее знаем и любим, — человеком огорченной и груди, высокого взлета мечты и полемического задора, открытым и прямым бордом за ленинские идеалы...

Мне приходит на память замечание видного деятеля советского фотоконства Петра Оцуца:

«Нужно снимать, — сказал он однажды, — не столько объективно, сколько сердцем».

Многое из того, что представлено Борисом Кудяровым, «снято сердцем».

Мне доводилось не раз ездить с ним в командировки, бывать вместе на аэродромах, полигонах новой техники, и каждый раз я радовался его серьезности и одержимости в работе, его поиску наиболее совершенной точки съемки, желанию вникнуть в суть явления, осмыслить жизненные факты.

...Многочисленность Бориса Кудярова большая, сложная и трудная его жизнь — в 1917 году лихим парнемком он ушел в Красную гвардию, затем служил на командных должностях в Красной Армии. Был помощником командира пулеметной команды 1-го Советского полка в Ташкенте, героически дрался с басмачами.

После демобилизации Борис Кудяров приехал в Москву и вскоре, увлекшись фотографией, целиком отдался фотожурналистике. Репортер «Советского спорта», «Руссфот», Фотохроника ТАСС, «Известий», «Комсомольской правды» Борис Кудяров изъездил всю страну. Он был на стройках и на целине, снимал парады и официальные приемы, парашютные десанты и работу ученых — исследователей атома и космоса.

Особое место в жизни и творчестве Бориса Кудярова занимает Великая Отечественная война и прежде всего 900 грозных блокадных дней Ленинграда. Все это суровое и героическое время Борис Кудяров находил в осажденном городе, работал под бомбами и разрывами снарядов. Фотокамера стала развязным оружием Бориса Кудярова.

Когда сейчас просматриваешь кудяровские снимки той поры, то невольно поражаешься работоспособности фотомастера — он снимал на боевых кораблях, в гранитных фортах Кронштадта, его объектив запечатлел озябших, голодных рабочих парнейком, занятых изготовлением снарядов и мин. Сколько человеческого горя и невыплаканных слез в этой фотополосе, сохранившей на века в самых, казалось бы, простых проявлениях черты мужества, стойкости и героизма советского человека.

Выставка Бориса Кудярова открывается двумя символическими, чрезвычайно выразительными панорамами — стоит мертвый, разбитый артиллерийским огнем лес... Сталью срезаны стволы деревьев. Сталью засыпана земля... Так выглядела Невская дубровка около Ладоги, под Шлиссельбургом. Автор увидел в этом мертвом лесу художественный образ войны. Его полотно с мертвыми деревьями вопиет, зовет

к разуму и совести, требует мира. Это образный приговор художника фашизму.

Рядом — другое полотно. День Победы на Красной площади в Москве. В вечерний час, когда над столицей звенели праздничные огни салюта, Красная площадь оказалась заполненной человеческим морем. Дымящиеся лучи прожекторов выхватили гранит Мавзолея, фантастически скрестились в темноте неба...

Между снимком мертвого леса и снимком «День Победы на Красной площади в Москве» пролегли долгие годы войны, 900 дней осады Ленинграда, атаки, походы и полеты на бомбардировщиках, — словом, жизнь военного фоторепортера Бориса Кудярова. В грозе и буре осажденного Ленинграда завязались его дружбы с поэтом Николаем Тихоновым. Они вместе готовили оперативные номера фотогозеты Политического управления Армии, выпускали боевые листки и плакаты. Говоря о бессмертном подвиге Ленинграда, о мужестве и стойкости ленинградцев, Николай Тихонов в своих воспоминаниях пишет и о фотожурналисте Борисе Кудярове. Поэт ленил фоторепортера, бесстрашно ходившего под пулями и бомбами на передний край обороны города-героя. «Его снимки», — писал Николай Тихонов о Борисе Кудярове, — составили обширную галерею «остановленных мгновений», событий, имеющих большую историческую ценность».

3000 кадров, снятых в блокаде в Ленинграде, — 3000 «остановленных мгновений». По силе воздействия, исторической точности, публицистической страстности они занимают достойное место в бессмертной фотополосе народного подвига, учат мужеству, призывают к бдительности.

После невероятного нравственного взлета, чудовищного перенапряжения Кудяров без передышки приступил к работе в послевоенный период. Не все удавалось ему в то время в равной мере, но это не уменьло прекрасную выставку Бориса Кудярова за 40 лет его работы в фотожурналистике. Наоборот, выставка еще раз показывает, сколь сложно и мучительно трудно художественное творчество, какого постоянного напряжения требует оно от мастера.

Сейчас принято говорить в авиации о «звуковом барьере» и «тепловом барьере», а в медицине — о «барьере несовместимости». Очевидно, можно говорить о «художественном барьере», который взять могут далеко не все фотожурналисты. Борис Кудяров его одолел, взял. Он доказал это многими работами последних лет, утверждая себя в фотоконстве признанным фотожурналистом-публицистом.

Евгений РЯБЧИКОВ



Горника из Кубачей, Дагестан. 1967 года

Марията Шагник. 1966 год



Валерий Человек. 1927 год

Старый истребитель. Ленинград. 1941 год



НАГРАДЫ УЧАСТНИКАМ ФОТОВЫСТАВКИ „НА СТРАЖЕ РОДИНЫ“

Жюри Всесоюзной фотовыставки «На страже Родины», посвященной 50-летию Советских Вооруженных Сил, рассмотрев работы, экспонировавшиеся на выставке, присудило следующие премии:

ПЕРВЫЕ

- А. Прохорову* — за серию «Первые годы РККА»
Г. Шугову — за серию «Ракетные войска».

ВТОРЫЕ

- С. Лоскутову* — «Презрение, 1945 г.»
В. Кунлеву, Ю. Скуратову, Е. Удовиченко — за серию «На учениях «Днепр»»
К. Куличенко, М. Редькину — за серию «Рода войск».

ТРЕТЬИ

- Э. Евзерикину* — «Продолжаю бой...»
В. Кинелевскому — «Вот и стал солдат отцом...»
А. Межуеву — за серию «Военно-Морской Флот в Великой Отечественной войне»
И. Озерскому — «Солдатский труд»
Г. Омельчук — «Десант с моря»
Г. Самсонову — «Дошел солдат до Берлина»
Г. Сянько — «На повестке дня — бой»
А. Сергееву — за серию «Города-герои»
Г. Товстухе — за снимки «Вертолетный десант», «В глубину обороны», «До старта несколько минут» (изогелия).

Многие редакции центральных газет и журналов учредили призы для награждения авторов лучших работ. Эти призы присуждены: редакции газеты «Правда» — *А. Морозову* за снимки «Автограф победителя» и «Их было пятеро»; редакции газеты «Известия» — *И. Симонову* за снимок «Боевое содружество»; редакции газеты «Красная звезда» — *Г. Макарову* за серию «Боевая учеба»; редакциями газеты «Комсомольская правда» и журнала «Огонек» — *В. Чейшвили* за серию «Кантемировская...»; редакции журнала «Советское фото» — *А. Устинову* за снимки «Добровольцы» и «За освобождение Польши»; редакцией журнала «Старшина-сержант» — *П. Джюкину* за серию «Члены правительства на Краснознаменном Северном флоте»; редакцией журнала «Советская женщина» — *Г. Коновалову* за снимок «Крепись, солдаты!»; редакцией журнала «Смена» — *Л. Млоузу* за снимок «Расказ чаплевца»; ЦК ДСМФ — *Л. Полякину* за серию «Десантники» и *Б. Иванову* за снимок «На страже Родины».



Фото Алексея ПРОХОРОВА

БЕССМЕННАЯ ВАХТА

Это было в день вручения редакции газеты Московского военного округа «Красный воин» ордена Красного Знамени. Выступая на торжественном собрании, редактор полковник Николай Георгиевич Бочаров назвал имена тех, чьим плодотворным многолетним трудом заслужена эта высокая награда Родины. Особенно дружные аплодисменты раздались в зале, когда присутствующие услышали фамилию Прохорова.

— Фотокорреспондент Алексей Михайлович Прохоров, — сказал редактор, — в течение многих лет, начиная со дня ее основания, работал в газете и продолжает успешно сотрудничать до сих пор. Хочу поздравить также Алексея Михайловича с его юбилеем. Ему исполняется 80 лет.



А. М. Прохоров



К. Е. Ворошилов на военном параде

Армейские агитаторы на селе



Алексей Михайлович — старший работник армейской печати. Его снимки — живая история Советских Вооруженных Сил. Его ученики трудятся во многих военных изданиях. Широко известны среди военных читателей работы Виталия Гикельского из «Советского воина», Рудольфа Разанова из «Красной звезды», Вадима Москанна из «Советского военного обозрения». Все они начинали свой творческий путь в московской окружной газете и считают Алексея Михайловича своим первым учителем и наставником.

Увидеть происходящее своими глазами, запечатлеть событие достоверно, «с пылу да с жару» — таков творческий принцип Прохорова. Нам, его коллегам, доводилось бывать вместе с ним на полевых занятиях, наблюдать за его работой.

Вот по полю бегут молодые, сильные воины. Кажется, не утратить за ними, не «попасть» в кадр. А Алексей Михайлович, утопая в сугробах, уже спешит им вслед. Мороз обжигает щеки. Нелегко навести на фокус, пудрок объектива не слышится окованных пальцев. Но задание выполнено. На завтра снимки появляются в газете.

В архиве Алексея Михайловича есть немало уникальных фотографий. Ему

посчастливилось не один раз сфотографировать М. В. Фрунзе, М. И. Калинина, видных советских полководцев — С. М. Буденного, С. С. Каменева, В. К. Елюхера, М. Н. Тухачевского.

Однажды Прохоров узнал, что в тире Центрального Дома Красной Армии находится К. Е. Ворошилов и А. М. Горький. Когда фотокорреспондент вошел в тир, Климент Ефремович закончил стрельбу и передал мелкокалиберную винтовку А. М. Горькому. Тот прицелился. Этот момент и запечатлел Алексей Михайлович. Снимок появился в «Красном воине».

Главным героем фотографий Прохорова всегда был и остается советский воин. Фотографии Алексея Михайловича не нуждаются в пространственных подписках. В них — действие, образ, характер. Они всегда содержательны, потому что автор — противник так называемых организованных снимков.

Восемьдесят лет исполнилось Алексею Михайловичу. Много путей-дорог пройдено, были в его жизни горькие дни: два сына пали в боях за Родину. Но всегда чуток и добр он к людям, особенно к молодежи, щедро передает старый мастер свой богатый опыт. И, вместе с тем, всегда готов выслушать советы и замечания своих товарищей. И если нужно решить, что «вп-

Труба



Танковый бросок



тывать» в номер, своей воли не навязывает. У него правило такое: хорошее пробьет дорогу. Оно увидится. Как увиделись его работы на юбилейной фотовыставке «На страже Родины». Их высоко оценили посетители выставки, а жюри присудило этим работам первую премию. От всей души наш коллектив поздравил А. М. Прохорова с большой творческой победой.

В 1962 году Алексей Михайлович ушел на пенсию, но продолжает трудиться у нас на общественных началах. Точно, вовремя приходит на работу и уходит домой вместе со всеми. И на отпуск «выделяет» себе столько, сколько положено другим. Одним словом, он на боевом посту, наш дорогой Алексей Михайлович.

Корреспонденты газеты, бывая в подразделениях, нередко слышат от офицеров, сверхсрочников, солдат:

— Алексею Михайловичу передайте привет. Обязательно передайте.

Это говорят воины — герои его фотографий. Не забывают они неутомимого фотокорреспондента, любят его. А что может быть дороже этой любви!

Подполковник Д. АЗОВ,
заместитель редактора газеты
«Красный воин»

„НА СТРАЖЕ РОДИНЫ“

ПРИЗ

«СОВЕТСКОГО ФОТО» —

АЛЕКСАНДРУ УСТИНОВУ

За освобождение Польши



Добровольцы (народные ополченцы на привале)

2

Александр Васильевич Устинов в годы Великой Отечественной войны прошел по многим фронтам с фотоаппаратом в руках. Снимки, сделанные им в ту суровую пору, ярко показывают стойкость советского народа, героизм воинов-фронтовиков. Две фотографии из его богатой коллекции экспонировались на Всесоюзной выставке «На страже Родины», посвященной 50-летию Советских Вооруженных Сил. Этим работам — «За освобождение Польши» и «Добровольцы» (народные ополченцы на привале) — присужден приз журнала «Советское фото».

СТРАНИЦЫ БОЕВОЙ ФОТОЛЕТОПИСИ

Беседа с председателем жюри выставки «На страже Родины» полковником И. Ф. ВЛАСОВЫМ

Большее месяца в Москве в Центральном выставочном зале экспонировалась Всесоюзная фотовыставка «На страже Родины», посвященная 50-летию Советских Вооруженных Сил. Представленные на ней фотографии отображали полувековой боевой путь Армии и Флота первой в мире Страны Советов.

Выставка прошла с большим успехом. Тысячи москвичей и гостей столицы познакомились с произведениями фотожурналистов.

Наш корреспондент, встретившись с председателем жюри фотовыставки «На страже Родины» полковником Иваном Федоровичем Власовым, попросил его рассказать об ее итогах.

— Пожалуй, не ошибусь, если назову выставку «На страже Родины» самым большим смотром фотографических произведений, посвященных военно-патриотической теме. Мне хочется сердечно поблагодарить всех участников выставки, которые представили свои работы, образовавшие богатую коллекцию художественных и документальных фотографий.

На выставке экспонировались работы фотомастеров разных поколений, чья жизнь и творчество тесно связаны с боевыми буднями Вооруженных Сил СССР. Зрители увидели фотографии, сделанные ветеранами советской фотожурналистики в годы становления Советской страны и ее армии. Среди мастеров этого поколения — старейший военный фоторепортер Алексей Михайлович Прохоров. Серия его снимков «Первые годы РККА» отмечена первой премией.

Большой интерес представляют работы мастеров фоторепортажа С. Лоскутова, Г. Коновалова, А. Межуева, А. Морозова, Г. Петрусова, Г. Санько, И. Шагина, А. Устинова и многих других, кто начинал свой творческий путь в годы предвоенных летнего или в суровую пору боя с фашистскими захватчиками. В их работах четко ощущается преемственность творческих традиций первых советских фотопублицистов, та же партийная страстность, то же стремление достойно служить своим искусством народу. Снимки, сделанные в боях, волнуют зрителя показом героизма людей, воинов-фронтовиков.

Эта преемственность удивляется и в работах нынешнего поколения фотожурналистов, которые все свое мастерство отдают благородному делу воспитания советских воинов. А. Сергеев, Г. Шутлов, В. Кунаев, К. Куленин, П. Дюжин, Л. Полишкин, Е. Удовиченко, Г. Омельчук, Ю. Скуратов впечатляюще показали боевую мощь Советских Вооруженных Сил, готовность воинов к защите Родины.

Большинство фотографий, собранных в экспозиции, войдут в боевую фотолетопись Советской Армии и Флота.

Многочисленные отзывы посетителей позволяют считать, что выставка прошла успешно. Этому успеху способствовало правильное, на мой взгляд, построение экспозиции: не по авторам снимков, а по содержанию фотографий, по их тематическому признаку и периодам истории Вооруженных Сил СССР.

Большой интерес у посетителей фотовыставки вызвали встречи с авторами работ. На них выступили Б. Кудозоров, А. Прохоров, А. Морозов, А. Межуев, Е. Удовиченко, Г. Санько, И. Шагин и другие.

В разделе выставки, посвященном Великой Отечественной войне, много замечательных фотопроизведений, сделанных известными фотожурналистами. Это — хорошеи! А вот в современном разделе их имен, пожалуй, кроме имени М. Редькина, не найдешь под снимками. Видно, не часто обращаются они ныне к военно-патриотической теме.

У литераторов есть давняя традиция: они выезжают на стажировки в редакции окружных, флотских газет, изучают жизнь армии и флота, собирают материалы для своих будущих произведений, помогают военным газетчикам овладевать журналистским мастерством.

Хочется пожелать, чтобы наши опытные фотожурналисты переняли эту добрую традицию. Польза будет большая: диапазон их творчества расширится, в центральной печати появятся больше снимков на военно-патриотическую тему. Находясь в редакциях военных газет, фотожурналисты смогут оказать творческую помощь своим армейским коллегам.

То, что армейские фотожурналисты нуждаются в этой помощи, подтверждается тем фактом, что многие работы, поступившие на выставку от фотокорреспондентов окружных и флотских газет, оказались слабыми и не были включены в экспозицию.

Еще одно замечание. Авторы некоторых известных фотографий не смогли представить их на выставку, так как негативы этих работ утеряны. Поэтому мне хочется призвать фотожурналистов беречь свой негативный архив.

Экспозиция фотовыставки «На страже Родины» побывает в ряде военных округов и на флотах. Желательно, чтобы с этой выставкой познакомились и труженики городов и сел, особенно подпризывная молодежь. Пусть замечательные произведения фотоискусства, собранные в коллекцию, достойно служат благородному делу военно-патриотического воспитания советских людей.

Члены жюри у стенда



В выставочном зале

Фото В. Седова



СПОР ПРОДОЛЖАЕТСЯ...

М. Клюев, рабочий-фотолюбитель:

— Мне не хочется обижать авторов дискуссионных работ, но, честно говоря, ни один из опубликованных под рубрикой «Спор продолжается...» снимков мне не нравится. Не нравится потому, что в этих работах не ощущается глубокой мысли, а с точки зрения изобразительной формы данные снимки кажутся подражательными.

К примеру, «Склова» М. Душенина вообще не представляется фотографическим произведением — это подражание не лучшим образцам графики. «Мудрость» — это уже, конечно, фотография, но не оригинальная — снимки такого рода мы видели неоднократно, причем более интересные и впечатляющие.

Фотограмма «Адам и Ева» смотрится как удивительно наивная, примитивная, придуманная работа. Странно, как она вообще попала на стенды выставки.

Какими принципами руководствовался автор «Калитки в никуда» в выборе сюжета и названия снимка? Судя по всему, отнюдь не принципами отображения нашей действительности в фотоискусстве социалистического реализма. Подобные снимки уводят авторов в безыдейную и мелкотрагичное пессимистическое философствование.

Наверное, встретив такие снимки на выставке, я прошел бы мимо них. Но считаю, что редакция «Советского фото» правильно поступила, представив их на широком обсуждении. Подобные «фотографии» — не путь для фотолюбителя.

Л. Беспалов, фотолюбитель:

— Я никогда не занимался подобными экспериментами. По-моему, это малоинтересно потому, что... слишком просто. Ведь аналогичных сюжетов можно отыскать великое множество — и структуры древесных стволов, и старые стены, и черепиные плиты, а затем приписать к ним «философские» названия. Является ли такая работа истинно творческой? По-моему, — нет. На этом пути редко можно получить фотографии, заслуживающие внимания. Снимки Ю. Ананьева, М. Душенина, Н. Жданова и В. Некрасова, на мой взгляд, — произведения субъективных, претенциозных.

Природа — удивительный и талантливый художник, мы можем встретить сказочные скалы, напоминающие профиль человека, или наткнуться на древесный корень, который точно будет походить на диоксидную зверушку. Конечно, такие вещи можно снять и получить кадры, интересные как в познавательном, так и в эстетическом отношениях. Но уверен — в подобных случаях не нужно давать таким снимкам «возвышающие» названия, пытаться увидеть некий философский смысл там, где его нет.

В. Водзинский, художник:

— Да, спор о фотографиях четырех авторов с выставкой «Волга-67» продолжит необходимость.

Часто можно услышать такую фразу: «Не важно, как сделан снимок, важен результат, то, что получилось». Ну что же, известно, что конец — делу венец. Но порой оказывается, что сторонники подобного взгляда изгоняют из фотографии... фотографию. Тогда за произведения фотоискусства выдаются ремесленные изделия, подобные «Адаму и Еве» Ю. Ананьева.

Это одна сторона вопроса. Рассмотрим другую. Снимки, подобные «Склове», «Мудрости» и «Калитке в никуда», до сих пор иногда представляются как некое «новое слово» в фотографии, а их авторы мнят себя первооткрывателями и при случае всегда готовы встать в позу непонятых и обиженных. Я не хочу никого обижать, но хочу обратить внимание на обидную несамостоятельность этих снимков.

И, наконец, о судьбе фотографии и ее пути. Более чем столетняя история фотографии доказала — она идет своим путем, неповторимым и индивидуальным. Верность правде жизни, верность формам самой жизни — в этом сила фотографии, в этом ее самобытность.

Под таким заголовком в № 4 нашего журнала был опубликован ряд снимков, представленных на казанской выставке «Волга-67» и вызвавших споры у выставочных стенов. Редакция обратилась к читателям с просьбой включиться в спор и высказать свое мнение об этих работах. Ниже публикуются высказывания наших читателей.

ДОРОГА В НИКУДА

По-моему, редакция «Советского фото» поступила правильно, представив на широком читательском обсуждении снимки с выставки «Волга-67». Мне довелось присутствовать при горячих дебатах, которые разгорелись в Казани во время обсуждения спорных работ экспозиции. Выступали и защитники и критики. Тон последних был более спокойным и доводы более убедительными. Много говорилось о магистральном дорожке художественной фотографии, о том, что верность правде жизни фотоискусство хранит лишь тогда, когда всматривается в саму жизнь, в естественном течении дней находит ясные, убедительные образы.

Я ознакомился с почтой журнала, полученной в связи со снимками, помещенными под рубрикой «Спор продолжается...». Положа руку на сердце, скажу, что меня искренне обрадовало то факт, что почти все авторы приходят путем разных умозаключений к одному выводу — подобные эксперименты бесперспективны, потому что игнорируют саму природу фотоискусства, потому что здесь истинное творчество заменяется придуманным руковождением, ремесленничеством.

Многолетний опыт репортажной работы позволяет мне сделать вывод: создать подобные «картинки» куда легче, чем психологическую репортажную фотографию.

Действительно, трудно ли сделать такое «произведение», как «Адам и Ева»? Ведь это трюк, не более. А «Склова» или «Мудрость»? Подобных снимков можно снять множество, но есть ли смысл тратить время, энергию и плечу на открытие давно открытых, а многим уже забытых «находок»? Что же касается «Калитки в никуда», то я абсолютно уверен в случайном возникновении этого кадра. «Многозначительный» подтекст его автор уже потом придумал вместе с названием.

Хочется поспорить с некоторыми ярыми защитниками снимков обнаженной натуры — «актов», представленных в казанской экспозиции. Этот жанр в последнее время стал привлекать внимание некоторых фотолюбителей. Почему? На это, мне кажется, можно найти только один ответ: дань заимствованной моде, ибо фотоискусству в этом жанре не суждено сделать каких-либо открытий.

При съемке обнаженной натуры авторы направляют все усилия на поиски эффектных светотеневых решений. Даже в своих лучших образцах такие снимки воспринимаются не более как формальные упражнения, подражание этюдам в живописи. Они лишены жизненного содержания, глубины, то есть всего того, что поставило современную фотографию в один ряд с другими видами искусства.

Жизнь показывается, что первыми начинают отдавать «ядные» люди, лишённые чувства меры, и тогда на выставочных стендах появляются пошлые, беспомощные подражания, эталонный назойливый дешёвый шик. Снимок В. Богданова далеко не худший из тех, что мне довелось увидеть в этом жанре на казанской выставке, но и он не блещет особыми достоинствами.

Напомню фотолюбителям, что на протяжении всей более чем столетней истории фотографии сьемка обнаженной натуры была в определенном смысле учебным жанром, стоящим где-то на границе с фототюдом. Думается, что обращение некоторых любителей к этому виду сьемки не является подлинным творчеством.

Мне, отдавшему фотографии сорок лет жизни, повздавшему на своем веку бесчисленное множество «фотоэтов» и «фотогрозисов», хочется от всей души пожелать фотолюбителям: снимайте жизнь в ее движении, многообразии, неповторимой красоте. В ваших руках чудеснейшая фотокамера, единственный инструмент художника, с помощью которого можно остановить мгновение и показать его людям. Так стоит ли, обладая такими огромными возможностями, растрачивать время и талант на поиски тысячного по счету варианта светотеневой игры или «дороги в никуда».

М. РЕДЬКИН,
фотокорреспондент ТАСС



Виктор ПОЛЯКОВ (Москва). Лагерь в горах



Анджей БОГУШ (Польша). Мальчик со щенком



Габор ПАПП (Венгрия). Вот это удар!

Артур Ван МАРКЕРКЕН (Нидерланды). Мои любимцы





Георгий КОСТЕНКО, фотомонтаж (Москва), 1970

ЭСТЕТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ

М. КАГАН, кандидат искусствоведения

5. ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД И СТИЛЬ В ФОТОИСКУССТВЕ

В критических статьях, обсуждающих различные явления фотоискусства, приходится часто встречаться с понятиями «реализм», «социалистический реализм», «импрессионизм», «формализм» и тому подобным. Так, к художественной фотографии стали стихийно применяться термины, которыми давно уже оперируют эстетика, литературоведение и искусствоведение. Подобный перенос понятий, по-видимому, правомерен — ведь если художественная фотография является видом искусства, есть все основания распространять на нее систему категорий, которая сложилась в ходе исторического развития старых искусств. Пора, однако, переходить от стихийного и приблизительного употребления данных понятий к употреблению теоретически обоснованному и строгому. Каким же путем решения этой задачи?

Прежде всего следует иметь в виду, что «реализм», «импрессионизм» и все другие понятия этого рода являются разновидностями более общих категорий — «творческий метод», «художественное направление», «стиль». Следовательно, нужно начать с выяснения того, что представляют собой «творческий метод», «направление», «стиль» и как они применяются в специфической области фотоискусства. Однако тут мы сталкиваемся с другой трудностью — с тем, что в нашей науке об искусстве нет еще единого понимания сущности творческого метода и стиля — прошедшие в последние годы дискуссии показали это достаточно отчетливо. Мы вынуждены поэтому кратко изложить ту точку зрения на этот предмет, которая уже обосновывалась нами в упоминавшихся ранее «Лекциях по марксистско-ленинской эстетике» и в статье «Метод как эстетическая категория» («Вопросы литературы», 1967,

№ 3) и которая будет лежать в основе дальнейшего анализа.

В любом виде искусства творческий метод есть система установок или принципов, которая управляет процессом создания художественных произведений. Поскольку процесс этот является многогранным, постольку и лежащий в его основе творческий метод многогранен. Он включает в себя: а) определенный принцип *образного познания* действительности; б) определенный принцип *художественного преобразования*; в) определенный принцип *идебно-эстетической оценки* изображаемого; г) определенный принцип *построения художественного «языка»*, призванного донести до людей поэтический смысл произведения.

Понятно, что у каждого художника есть свой творческий метод, который он вырабатывает более или менее самостоятельно и более или менее осознанно; поскольку же индивидуальные методы разных художников одной и той же эпохи или одного и того же направления существенно сближаются, мы получаем право говорить о методе как об основе целых художественных движений, — например классицизма или романтизма, критического реализма или социалистического реализма.

Что касается стиля, то это понятие характеризует в искусстве не структуру творческого процесса, а структуру самих художественных произведений, точнее — образующую их *систему форм*, в которых воплощаются их содержание. Таким образом, стиль есть нечто производное от творческого метода, хотя отношения между ними складываются неодинаково — бывают случаи, когда метод диктует один определенный стиль (например в искусстве классицизма), а в других случаях он позволяет формироваться на его основе различным стилям (например в романтизме и реализме — конкретном искусстве).

Сопригая эти общезакономерные положения со спецификой художественной фотографии, мы приходим к выводу, что здесь творческий метод проявляется прежде всего в свойственных каждому мастеру относительно устойчивых принципах отбора жизненных явлений, которые он считает достойными запечатления. В отличие от чисто репортажной задачи, при которой изображаемый объект, как правило, задан фотографу заранее, задача художественная решается им при свободном выборе объекта съемки, и тут-то и выступает в действие творческий метод, выявляющий направленность художественного внимания фотографа. Оно может быть устремлено, например, на поиски одних только прекрасных, вечественных, выдающихся, необыкновенных событий, ситуаций, людей, или, напротив, странных, уродливых, патологических, или обыкновенных, будничных,

внешне непримечательных, но внутренние значительных и поэтических; оно может останавливаться в жизни на сюжетах простых, непротворенных, лирических или, напротив, драматических-напряженных и сложных; оно может интересоваться только такими ситуациями, в которых отчетливо проступает социальный смысл человеческого бытия, или, напротив, только такими, которые не имеют никакого отношения к общественным конфликтам, к политике, к классовым схваткам.

Творческий метод в фотоискусстве раскрывается далее в том, ограничивает ли себя художник *фиксацией случайно подмеченного* им в жизни, или он ищет способа выявить глубинный смысл изображаемого, то есть осуществить акт *познания* и одновременно акт *идеальной оценки* (используя для этого выразительный пластический мотив, ракурс, композиционную структуру, подбрав под снимком и все другие имеющиеся в его распоряжении средства).

Определенный творческий метод фотохудожника проявляется далее в том, *какая мера сознательной субъективности* допускает он в ходе подготовки снимка и в процессе изготовления снимка. С этой точки зрения становится понятным, почему мы говорили в статье, обобщавшей развернувшуюся в прошлом году на страницах журнала «Советское фото» дискуссию, что поставленная С. Морозовым проблема «репортажной» и «картинной» фотографии есть не столько вопрос об отношении фотографии и живописи, сколько вопрос о творческом методе фотохудожника. Ибо именно метод фотографа объясняет, стремится ли он схватывать «жизнь врасплох», без какой-либо предварительной реорганизации жизненной данности, или же жаждет подчинить стихию бытия своей организующей воле, нужным ему образом конструируя сюжет, композицию, световую и цветовую среду (отсюда и проследить близость такого рода творчества к творчеству живописца или режиссера). Равным образом пристрастие к техническим приемам типа злого или солнечной заливки или же их решительное отрицание характеризует эту же сторону творческого метода, поскольку говорит о принципиальной трактовке фотохудожником его права преобразовывать жизненный материал во имя решения той или иной эстетической задачи.

Наконец, творческий метод определяет *характер выразительного «языка»* художественной фотографии — прозрачного или уклончивого, общедоступного или уяснительного на понимание подготовленным зрителем, имеющего однозначный или многоплановый (обогативший ассоциациями, символической, подтекстом) художественный смысл.

Продолжение. Начало см. в «Советском фото», 1966, № 2, 3, 4, 5.

Теоретические очерки



Фото 1



Фото 2



Фото 3



Фото 4

Таков творческий метод в фотонискусстве во всей его целостности и многогранности. Нетрудно убедиться в том, что его структура и близка к структуре метода в других изобразительных искусстваах, и резко своеобразна. Учитывая к тому же, что история фотонискусства во много раз короче, чем история живописи, графики и скульптуры, можно заключить, что неправомерно механически переносить на фотонискусство мерки всех тех методов и стилей, которые сложились в ходе многовекового развития старших искусств: нелепым занятием были бы, например, поиски неких фототипики, фотобарокко или даже фотомимпрессионизма и фотокубизма. В недолгой истории фотонискусства могли выкристаллизоваться лишь такие методы и стили, которые отвечали идейно-эстетическим запросам нашего времени и которые одновременно соответствовали внутренним возможностям фотонискусства.

Не пытаясь охарактеризовать в этом кратком очерке все методы и стили, которые могли бы быть выделены в мировой практике фотонискусства, мы остановились на некоторых, наиболее характерных для развития советской художественной фотографии.

Ограничимся для наглядности пределами фотопортрета, поскольку эта жанровая область предоставляет наиболее широкие возможности для проявления разных творческих установок. Здесь мы еще сталкиваемся порой с весьма определенной и последовательной системой принципов «препарирования» натуры, для того чтобы подать изображаемого человека «в наилучшем виде» — монументализировано, героизировано, идеализировано. Такая установка творческого метода заставляет привлекать соответствующие изобразительно-выразительные средства: фотограф ставит портретируемого в импозантную позу, приподнимает ему голову, устремляет его взгляд «в будущее», снимает его с низкой — монументализующей! — точки з. д. и т. п. Так метод идеализации рождает определенный стиль, крайне близкий к хорошо известному по истории живописи и скульптуры стилю классицизма и к неоклассицистическим тен-

денциям советского изобразительного искусства 40—50-х годов — но не потому, что здесь имеет место сознательное подражание живописи, а просто потому, что сходство творческих установок приводит к аналогичным стилистическим последствиям. Иной творческий метод лежит в основе работ лучших наших фотохудожников. Так, о портретном мастерстве А. Гаринина мы вправе говорить как о сознательном стремлении автора не к идеализации, а к типизации. В самом деле, изображает ли он простых колхозников, выдающихся музыкантов или политических деятелей, в каждом случае А. Гаринин ищет наиболее выразительный момент естественного поведения и состояния человека; он как бы исходит из того, что его герой не должен «работать на зрителя», читать монологи, обращенные к нему с воображаемых подмошек, красоваться и рисоваться перед ним, «представлять» свое социальное положение, доблести, характер, а должен просто-напросто жить и действовать в реальных бытовых или производственных обстоятельствах, и лишь в какой-то миг, схваченный терпеливым и зорким художником, вдруг раскрывает, невольно и непроизвольно, наиболее для себя характерное, типическое, то есть свойственное им как конкретным личностям и одновременно социальным типам (фото 1). Следует признать, что и этот творческий метод не является исключительным достоянием фотонискусства — он известен и по истории живописи, скульптуры, литературы, театра, получив здесь точное наименование *реалистического метода*.

Неверно было бы думать, что реалистический метод способен отлагаться в фотонискусстве только в той конкретной стилистической форме, которая характерна для снимков А. Гаринина. Обратившись, например, к работам В. Тарасевича или А. Экекяна, мы легко убедимся, что стремление к типизированному изображению личности может порождать и иные стилистические структуры. Так, у В. Тарасевича в его широкоизвестном снимке «Поединку» мы обнаруживаем явное тяготение к расширению «смыслового поля» портрета путем введения некоего драматического сюжета, а у А. Экекя-

на — стремление сосредоточить все внимание на подаваемой крупным планом голове изображаемой личности и ее руках (фото 2). Здесь творческий метод художника ищет и находит способы выявления психологически устойчивого и душевно значительного в человеке; поэтому художнику не нужна конкретизация обстановки действия, не нужны какие бы то ни было аксессуары, не нужны смысловые и композиционные сопоставления, к которым так часто прибегает В. Тарасевич.

Уже приведенные примеры показывают, что индивидуальные вариации реалистического метода и параметры стили могут быть весьма и весьма различными; если же мы обратимся к необыкновенно выразительному в своей строгости портрету эстонского мастера О. Коски «Крестьянин» (фото 3) или к психологически углубленному «Северному мастеру» Д. Балтерманца (фото 4) и ряду других примеров, то богатство стилистических возможностей, заложенное в фотореализме, станет еще более очевидным. При этом во многих случаях есть все основания говорить не только об индивидуальном стилистическом варианте реалистического фотопортрета, но и о специфическом национальном стиле: в портрете эстонского крестьянина национально-своеобразными кажутся не только типажные черты изображаемого человека, но и художественный язык изображения — сдержанный, суровый, графически суховатый, а в портретах А. Экекяна — сдержанность, темпераментность, пластическая укрупненность форм в полной мере соответствуют национальной характерности запечатленных в этих снимках представителей армянского народа.

Из сказанного следует, что трудно согласиться с тем, кто считает репортажный подход единственно *правильным* в реалистическом фотонискусстве. Соотношение «репортажного» и «композиционного», условно говоря, принципов фотонизобразительной деятельности зависит от особенностей каждого жанра фотонискусства. Сейчас мы могли убедиться, что обе установки превосходно укладываются в границы метода социалистического реализма, ибо он предоставляет худож-

РАЗДВИГАЯ ГРАНИЦЫ КАДРА

Рассказывает Олег БУРБОВСКИЙ

нику — в фотонискусстве, как и во всех других сферах художественного творчества — полную свободу выбора способов, средств, приемов изображения жизни, а значит, и складывающегося на их основе индивидуального стиля. У метода социалистического реализма в художественной фотографии есть два главных противника. Первый — полное безразличие фотографа к жизненному и идейному содержанию снимка, устремление всей его творческой энергии на решение чисто формальных задач, доходящих до крайности абстракционизма, еще более бессмысленной в фотографии, чем в живописи. Другой противник — тот фотографический «мексиканизм», который ведет к подмене типического идеализированным, истинным — приукрашенным, естественного — надуманным, правды жизни — игрой в жизнь, который изображает человека и его действия не такими, каковы они реально, а такими, какими они должны были бы быть с точки зрения фотографа (или живописца, или писателя, или режиссера).

Подобные стремления к идеализации, к искусственному возвыщению, к нарочитой героизации обычно порождают благими побуждениями. Однако на деле здесь проявляется вульгарное, примитивное понимание эстетики социалистического реализма: ведь убеждение, будто только инспирацией, осуществляемые фотографом, способны придать реальной жизни подлинную красоту и величие, проистекает из неверия в эстетическую полноценность, самой нашей жизни, ее собственного, естественного течения.

В этой связи мы должны самым внимательным образом отнестись к суждениям классиков марксизма об основных принципах социалистического искусства и, в частности, к тому, как резко критически относились К. Маркс и Ф. Энгельс к изображению людей «лишь в официальном виде, с котурнами на ногах и с ореолом вокруг головы», — именно потому, что «в этих восторженно преображенных рафаэлевских портретах пропадает вся правдивость изображения». Таким творческому методу основоположники марксизма противопоставляли реализм, связанный с наследием Шекспира, Рембрандта, Бальзака, считая его наиболее соответствующим принципам грядущего социалистического искусства.

Социалистический реализм — это именно такой творческий метод, который умеет раскрывать прекрасное в повседневном, величественное в обыденном, поэтическое в прозаическом, и который поэтому не имеет ничего общего с типично меланхолическим желанием строить в искусстве «потемкинские деревни», загромождать «грубой» реальностью, стирать лют со лба рабочего, отмыывать грязь с рук землекопа, разглаживать морщины на лицах, умалчивать о трудностях. Идейный пафос социалистического реализма в художественной фотографии, как и во всех других видах искусства, — в освещении глубокой правды жизни с позиций гуманизма, прогресса, жизнелюбия, благородства, высокого коммунистического идеала, с идейно-эстетических классовых позиций.

(Продолжение следует)

Десять лет тому назад Олег Бурбовский, студент радиотехнического института, пришел в Таганрогский фотоклуб несколько своих фотографий. Это были хорошие снимки — почти все они впоследствии экспонировались на выставках, печатались на страницах газет и журналов. Начинающих фотографов тогда особенно удивило техническое совершенство этих работ. Казалось, что здесь для Олега попросту не существует трудностей. Между тем, проявлял и печатал он в комнате студенческого общежития по ночам, отпечатаки прикрывал прямо к оконному стеклу, а снимал «Зенитом-С» — тем самым, который держит наготове и сейчас, когда мы разговариваем с ним, вспоминая минувшее. Вот-вот поднимет к глазу этот старый, выдавший виды «Зенит» и нажмет на спуск.

Я почти наверняка знаю, что он ответит, но все-таки говорю ему:

— Олег, вам нужно бы сменить камеру! «Зенит-Е» гораздо удобнее: прыгающее зеркало, курок, экспонометр. Техника не стоит на месте...

— У меня есть новая камера! — отвечает он, — но просто не могу оторваться от старой. В домашней одежде не ходит в гости, зато в ней удобно работать. К новой камере придется долго привыкать, а эта уже стала частью моего существа. Она не мешает мне смотреть и думать; это, по-моему, главное, что требуется от камеры.

Подумав, он добавляет:

— Но объектив — это те же глаза; когда я ставлю на камеру «Таир-11», то лучше, яснее вижу лица людей — они приближаются, смотрятся четко. С объективом высокой светосилы, например с «Гелиосом-40», я лучше вижу свет, вижу, как он струится на гранях резких контуров, как, перелазаясь, стекает с черепицы крыши...

Вспоминаются первые снимки Олега Бурбовского, ясные и простые. Он снимал то, что мог бы видеть каждый из нас — осенний дождь за окном, рыбачок в таганрогском порту, пчелы на заходящем солнце, даже пчел на цветах. Но в его фотографиях — это сразу бросалось в глаза — не было ничего лишнего. Они были скандированы строго и точно, в них ощущалась глубина и какая-то недосказанность, какой-то «второй план».

— Думали мы тогда о «втором плане» или просто «так получалось»?

— Нет, тогда не думал, — говорит Олег. — Если и получалось, то как-то само собой. Но это, как убедился в конце концов, самое главное: нужно снимать так, чтобы за каждой подробностью и детально стояла мысль, действие, жизнь. Помню пчелу на цветке. Но снимал-то я не пчелу, а летний день, и мне хотелось, чтобы от этой пчелы и цветка веяло теплом и запахом меда. Снимок, по-моему, тогда хорош, когда каждый зритель найдет в нем что-то свое, свяжет с ним собственную переживания и чувства. Пожалуй, в фотографии лучше не досказывать, чем быть «многословным». Люди сами раздвигнут границы кадра и по-своему дополнят, додумают его.

— Но вы сейчас видите сейчас, Олег?

— К сожалению, немного. Я не умею снимать второпля, походя, между прочим. Как и большинство фотографов, снимаю главным образом в свободные дни, в отпуске, когда нигде не нужно спешить. Фотография — это занятие пешеходов. Нужно много ходить, долго искать и всматриваться, прежде чем затвор отмерит нужную долю секунды...

Снимки Олега Бурбовского, теперь жителя Запорожья, побывали на выставках во многих городах и странах — в Москве и Гааге, в Чехословакии, Югославии, Франции, Англии, Австралии и Аргентине. Он любит и понимает фотографию, у него есть опыт и вкус, он умеет работать над снимком.

— Если за год мне удастся сделать три-четыре хорошие фотографии, — говорит он, — то я считаю, что год был счастливым. На каждый хороший кадр у меня приходится две-три сотни неудачных, я не выбрасываю их и время от времени просматриваю. В конце концов, научиться чему-нибудь можно лишь на собственных ошибках, и я вовсе не досаждаю на то, что у меня их так много.

Речь заходит о жанрах фотонискусства. Олега не легко повлечь в спор: он больше любит смотреть снимки, чем говорить о них.

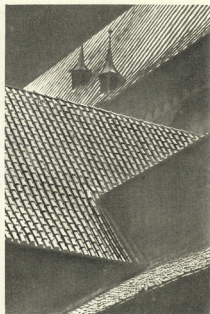
— Хорошо, что у современной фотографии столько возможностей, столько разных путей, — замечает Олег. — Я стараюсь снимать по-разному: и жанр, и портрет, и пейзаж, и очень желаю лишь о том, что всего не переделаешь, за всем не успеешь. Было же сказано: «все жанры хороши, кроме скучного». По-моему, это верно.

* К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, М., 1967, т. I, стр. 9.



Деревья

Светлана



Крыши



Олег БУРБОВСКИЙ

Без названия





Рабочий



Дом





Геза КРИШШ. Рыболовы

Михаэль ЧЕХОК. В жару



ИЗ ЗАРУБЕЖНОЙ ПОЧТЫ

БУДАПЕШТ И БУДАПЕШТЦЫ

Фотолюбительские кружки активно действуют на многих предприятиях и в учреждениях Будапешта. Организуют работу этих кружков профсоюзные комитеты. Начинающие любители получают здесь необходимые знания и навыки в области фотографической техники, а затем переходят к творческим вопросам. На занятиях в кружках фотолюбителей учат фотографическому видению мира, воспитывают у них эстетический вкус.

Руководит и направляет деятельность всех городских фотокружков фотосовет Будапештского дома культуры. Фотосовет проводит мероприятия, способствующие развитию фотолюбительского движения. Так, каждые три месяца объявляется конкурс под девизом «Лучший снимок сезона», организуются специальные тематические фотоконкурсы. Были проведены творческие соревнования фотолюбителей под девизом «Дети — наше будущее», «Люди и профессии», «Дунай», «Ниторморт». В текущем году будет объявлен конкурс на тему «Люди на улицах».

Ежемесячно фотосовет организует доклады по эстетике и технике фотографии, коллективные выезды на съемку. Совместно с Институтом народного образования проводятся экзамены на звание руководителя фотографического кружка.

За десять лет деятельности фотосовет добился значительных результатов в повышении уровня любительской фотографии.

В этом номере печатаются снимки венгерских фотолюбителей, объединенные темой «Будапешт и будапештцы».

Геза КРИШШ



Юбилейный памятник

Ференц МЮЛЛЕР



Мост Эрмитаж

Парк



САМА ЖИЗНЬ

Трудно людям, ведущим разговор на разных языках, уловить интонационные и смысловые оттенки незнакомой речи, даже если в беседе принимает участие первоклассный переводчик. И уж совсем тяжело обоим, когда главная тема — искусство. Но вот к обоюдной радости все становится на свои места — на столе появляются произведения искусства — фотоснимки, которые ярче и образнее рассказывают собеседнику о фотографическом кредо их автора, чем самый красноречивый его монолог.

Так было во время двух наших бесед с венгерской фотожурналисткой Эдит Мольнар. Первая беседа состоялась в Москве, вторая — три месяца спустя в Будапеште.

Итак, фотографии помогли... Что же они дополнили к словесному автопортрету корреспондента венгерского Телеграфного Агентства Эдит Мольнар, повседневная журналистская работа которой аккумулирует ее профессиональное мастерство тематического отбора, необходимость выбирать единственный в своем роде сюжет в головокружительно короткий срок! Фотографии помогли увидеть изнутри умного и щедро одаренного талантом журналиста-художника.

Что это за определение «журналист-художник»? Можем ли мы, оно выдвинуто для красного словца, чтобы возвысить журналиста, поднять эту профессию на более высокий уровень? Нет, ни журналистика, ни сами журналисты в этом не нуждаются. Мы знаем имена многих пишущих журналистов, которые никогда не стремились «выйти в писатели» и тем не менее пользовались самым большим уважением и любовью читателей. Мы знаем фотожурналистов, завоевавших себе широкую популярность у читателей газет и журналов, но тем не менее не обремененных грузом медалей, полученных на фотографических салонах. И это обстоятельство тоже отнюдь не умаляет их достоинства.

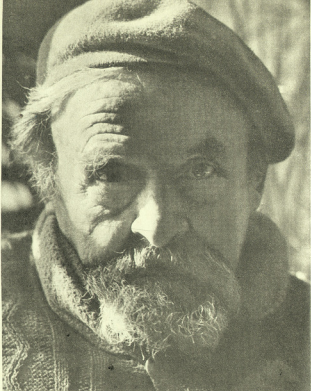
И все же есть категория людей, удивительно сочетающих в себе качества журналиста и писателя или фотожурналиста и фотохудожника. К последним, по нашему мнению, относится и Эдит Мольнар. Талант и художническое зрение позволяют ей видеть мир «чуть-чуть» не так, как многие другие люди, не наделенные этими качествами. И не только видеть, но и образно, в пластической форме показать его окружающим, показать так своеобразно, с таким вкусом и тактом, что не обратит внимание на ее работы невозможно.

На этих журнальных полосах вы видите снимок, который, на наш взгляд, очень интересен как раз своеобразием, индивидуальностью авторской манеры — «Святослав Рихтер». Мы знаем много снимков, рассказывающих об этом великолепном музыканте, среди них есть и очень удачные, но тем труднее каждому последующему автору, снимающему бесчисленное количество раз отснятый сюжет, найти свою трактовку, свою манеру. Эдит Мольнар сумела это сделать, и мы видим не только яркий и своеобразный портрет музыканта, но и в какой-то мере открываем для себя окно в мир музыки — мир волшебный, пленительный, всепоглощающий. Есть фотографии, в которых искусство музыки и искусство светописа как бы сливаются воедино. Нам кажется, что «Святослав Рихтер» венгерского автора относится именно к такого рода фотографиям.

А вот и другая работа, сюжет которой, возможно, и не привлек бы внимания (трое беседующих мужчин и только), но найденная, оригинальная форма, неослабная и дионисийская, привлекает внимание и заставляет с каким-то даже несколько наивным удивлением подумать: «надо же уметь — так увидеть!»

И портрет поэта Аноша Дудки, и жанровая сценка в больнице, которая так много рассказывает нам о действующих лицах и настроении героев, и множество других снимков, которые нам довелось пересмотреть вместе с их автором во время интересных и увлекательных бесед о судьбах фотонискусства, говорят о том, что Эдит Мольнар идет по единственно правильному пути — она ищет прекрасное и жизнеутверждающее в самой жизни, она не придумывает, а показывает людям это прекрасное, как оно есть. И в этом секрет впечатляющей силы ее снимков, снимков журналиста-художника.

Г. ЧУДАКОВ





ЭДИТ МОЛЬНАР

Позы

В больнице

Святослав Рихтер

Трое



ТЕМА, СЮЖЕТ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ

Л. ДЫКО, кандидат искусствоведения

Пожалуй, только неискушенному и самонадеянному начинающему фотографу иногда может показаться, что достаточно одного его желания и хорошего фотоаппарата, как с легкостью начнут появляться отличные снимки. Первые же съёмочные дни показывают, что надежды эти чаще всего не оправдываются. К мастерству в фотографии ведёт длинный и сложный путь. В самом начале этого пути фотобюблетю предстоит преодолеть некоторые технические сложности, то есть прежде всего овладеть техникой фотосъёмки. На первых порах незнание фотозображения, передержанные и недодержанные негативы, калёные кадры и пр. мешают фотографу в осуществлении его творческих замыслов.

Но вот, наконец, эти трудности преодолены. И здесь вдруг возникают новые разочарования: оказывается, что технически совершенное фотозображение ещё не есть выразительный художественный снимок... Многие резкие и четкие кадры остаются лишь бледными копиями натуры, в точной экспозиции порой даже на снимке крайне неинтересное изображение, где в запутанности общего рисунка теряется и гибнет сюжет картины. Примером авторской неудачи этого рода может служить фото 1, композиция которого имеет существенные недостатки. Так, длинный съёмочный, включённый в кадр целиком, обусловил появление большой, свободной пространства в верхней части снимка. Соответственно лицо человека сместилось в правый нижний угол кадра, а ведь оно — сюжетный центр портретной композиции! Неудачно совмещение грифа скрипки с лицом девушки: деталь второстепенного значения перекрывает лицо и становится помехой, а не активным вспомогательным материалом.

И наоборот, хорошего результата удалось добиться автору фото 2. Главное в кадре здесь акцентировано — лицо человека изображается крупно, резко, на нем внимание зрителя останавливается прежде всего. Как и в первом снимке, в композицию включены

детали, важные для портрета художника, свидетельства его профессии — кисти, мольберт, картины в глубине кадра. Но они размещены на картинной плоскости значительно удачнее, чем на фото 1, связываются в общий рисунок, дополняют и разрабатывают основную тему. Обратите внимание на освещение лица: поток направленного света выразительно рисует объёмы, правильно найдено соотношение яркостей в светах и тенях. Автор удачно использовал художественно-живописные возможности света и добился убедительного образного решения.

Итак, мы говорим о заполнении картинной плоскости, о композиции кадра и об освещении снимаемого объекта как элементах изобразительного решения снимка. Освоение изобразительно-выразительных средств фотографии — важный этап на пути к мастерству, и именно свободное владение композиционными приемами, светом в дальнейшем помогут фотографу четко сформулировать снимок и тем самым раскрыть его содержание.

Использование изобразительных средств и приемов, сознательное «конструирование» кадра присутствует даже в таком динамичном, вторгающемся в самую гущу жизни разделе фотографии, как репортаж, хотя здесь для преодоления «сопротивления материала» требуется высшее мастерство, совершеннейшее владение всем арсеналом технических и изобразительных средств.

Фото 3 — динамический спортивный снимок — сделано в разгар спортивного соревнования — мотокросса. Его композиция разработана достаточно хорошо. Отчетливо выделена главная фигура сцены — спортсмен, обдувающийся порывом холодного ветра, сохраняющая вся атмосфера соревнования. Удачно нивелирован пылевой пыли, дыма. И только одна частность вызывает возражения: жалко, что точно за центральной фигурой оказался еще один спортсмен. Как бы хорошо было, если бы спуск затвора был нажат мгновенно позднее, когда этот мотоциклист продвинулся вперед, к левой границе кадра, а фон за основным спортсменом очистился! Да, но ведь одновременно продвинулся вперед и мотоциклисты справа, они могут перекрыть центральную фигуру, а это уже совершенно недопустимо. Следовательно, выход один: по ходу действия фотограф должен был молниеносно изменить точку съёмки, сместиться влево. А позволяла ли это обстановка? Было ли на это время, даже самое короткое? Может быть, и нет, и снимок этот, возможно, лучший из всех реальных вариантов съёмки в данном месте и в данное время...

Репортер всегда стремится к композиционной завершенности снимка, но нередко вынужден остановиться всего лишь на лучшем из возможных вариантов композиции, а не на самом лучшем. Событие бурно развивается и ускользает из поля зрения объектива. Мин, и оно будет потеряно. Вот почему мы легко миримся со свободными, разорванными композиционными построениями репортажных снимков, где один участники события пере-

крывают других, а краевые фигуры срезаются рамкой кадра. Более того, эти приметы слова сохраняют в единичном снимке движение, перемещение, динамику происходящего и постепенно становятся привычными специфическими особенностями композиции в фоторепортаже. И, наоборот, замкнутость композиционного рисунка, его законченность и завершенность в пределах рамки кадра, устойчивое равновесие частей картины и т. д. не свойственны репортажу и порой даже словно лишают достоверности репортажный снимок! Так, приемы, изученные в свое время в учебных упражнениях, помогающие формированию материала и так содержание снимка, его специфика, его характерные особенности вызывают к жизни все новые и новые изобразительные средства и приемы. Здесь, именно в этой неразрывной диалектической взаимосвязи содержания и формы, в поисках наиболее емкой и органичной для данного сюжета художественной формы — истоки подлинного творчества, всегда нового, оригинального, неповторимого.

Конечно, интересно и даже необходимо научиться получать строгие и лаконичные композиционные решения, ритмические по линейному рисунку кадры, острые ракурсы или броские сочетания цветов и теней. Но если лаконизм, ритм, ракурс, светотень интересуют фотографа лишь сами по себе, то нередко он останавливается только на поверхности впадения, остается в сфере учебных упражнений и не достигает высот подлинного творчества. А это приводит к подражанию (сколько мы уже видели снимков, подобных фото 4), следовательно, приводит к истинному формализму, когда жизнь превращается в сухую схему. И попробуй теперь догадаться, что изначное переплетение линий на фото 5 должно раскрыть тему «Зероский пруд» (название снимка) — заросший пруд с его тихими заводями, зеркальными отражениями в спокойной воде, белоснежными чашами кукушкин и шлепесточных крышек строкос... Увы, схематическая графика линий фото 5 бессильна передать чувства и настроения человека...

Ритму линий в его чистом виде, как и ракурсу во имя ракурса, — место лишь в творческой лаборатории фотографа, в альбоме, являющемся своеобразной записной книжкой. Писатель в свою записную книжку заносит метки выражения, мелькнувшую мысль, встретившуюся заветную фамилию, а фотограф — снимок, фиксирующий найденный композиционный прием, светотень, поразивший фотографа особой живописностью, эффектный ракурс и пр. Все это — пока только накопление материала, заготовки, заметки, но отнюдь не законченные художественные произведения. Нельзя останавливаться на этом проходном этапе, как не останавливались мы в свое время на чисто технических достижениях начинающего фотографа! Дальше! От учебных упражнений и записных книжек — к подлинному творчеству, к поискам тем, сюжетов, раскрывающих жизнь, мир дел, мыслей, чувств нашего современника!

ШКОЛА
ФОТОГРАФИЧЕСКОГО
МАСТЕРСТВА

В этом смысле более зрелищны и глубокими являются снимки, где творческий поиск авторов направлен именно в область содержания, разработки темы, фотографического сюжета. Например, «Экзаменатор» (фото 6), «В мир труда» (фото 7), «А мы монтажники-высотники» (фото 8) привлекают внимание правдой, алого значительностью темы, ее современным звучанием, верностью авторских наблюдений и умением в повседневном увидеть существенно важное.

На первом снимке удачно передана обстановка экзамена, мы видим учащегося, целиком поглощенного решением сложных задач, экзаменатора и его внимательный взгляд. Следуя за этим взглядом, мы начинаем тревожиться за парня справа у доски, он беспечно и экзаменатора: что-то этот парень слишком пристально смотрит в свой экзаменационный билет, что-то слабо развивается цепочка формул на его доске!

Таков определяющий момент в творчестве: фотограф нашел интересный материал, тему, сюжет, правильно разработал и осмыслил его в своей картине. Именно так в первую очередь нам интересны и две других снимка, представляющих зрителю молодого человека, делающего свои первые шаги в мир труда.

Но снимки эти убеждают еще и потому, что их изобразительные решения четки и выразительны, и авторская мысль облечена здесь в явную и занимательную форму. Вот где пригодится фотографу школа, изученный в свое время арсенал изобразительных средств и приемов построения снимка! Приглядевшись, мы увидим, что четкость снимка 6 обусловлена точно оформленным сюжетным центром картины (масштабно подчеркнутая фигура на нерезком фоне), своеобразным ритмом вертикалей, положенным в основу заполнения картинной плоскости; мы отдадим должное графика линий на фото 7 и удачно использованному плоскостному решению кадра; а на снимке 8 по достоинству оценим глубинную композицию, применение которой помогло автору снимка совместить в одном кадре как бы две разные крупности плана — средний план «монтажников-высотников» (акцент на главном в кадре) и общий план (активный фон).

Так, только так идет творческий процесс создания снимка — от содержания к нахождению адекватной ему изобразительной формы. Без осознанной идеи, точных авторских наблюдений и размышлений, без оценок изображаемых явлений действительности с позиций четкого мировоззрения в фотографии нет и не может быть подлинного творчества, а есть только более или менее удачные учебные упражнения.

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ № 4

Сделать жанровый снимок в производственных условиях, используя для раскрытия темы изученные изобразительно-выразительные элементы композиционного построения кадра.



Фото 1



Фото 3



Фото 5



Фото 2

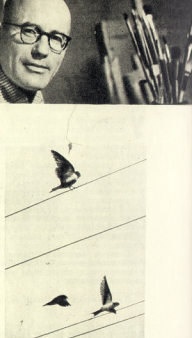


Фото 4



Фото 6



Фото 8

Фото 7

У вас имеется фотоаппарат для подводной съемки, вы овладевая навыками погружения в воду и горите желанием пополнить свою фотоколлекцию подводными снимками.

Какую же пленку лучше зарядить в фотоаппарат перед погружением?

Из черно-белых пленок нами много раз испытана пленка «А-2». Высокая чувствительность — 180 ед. ГОСТа, которую можно практически увеличить в два, три и более раз проявлением в фенидоновом проявителе, довольно хороший контраст и разрешающая способность делают эту пленку вполне приемлемой для подводной съемки.

Ассортимент цветных пленок невелик, и поэтому желательно выбрать наиболее контрастную из них — «ДС-2» или «Орвоколор». Можно снимать и на обрабатываемые цветные пленки.

Цветные негативные пленки рекомендуем проявлять до 9—11 мин при $t=18^\circ$. Опыт показал, что с более плотных и контрастных «подводных» негативов получаются хорошие цветные отпечатки.

Продолжение. Начало см. в «Советском фото» № 5.

Фото 1. «Портрет осьминога. Глубина съемки 12 м, камера «Практика», объектив «Флекстакон» 1:4/20, диафрагма 5,6. Пленка ДС-2. Выдержка — 1/30 сек (с импульсной лампы)»

Фото А. Рогова



Негативы, полученные при съемке в водной среде, сильно отличаются от привычных «нормальных» негативов, имеют, как правило, меньший контраст, более «затянuty», как бы завуалированы. Это вполне объяснимо. Водная среда имеет намного большую плотность, чем воздушная, плюс к этому в ней всегда находится множество растительных, животных и других взвешей и воздушных пузырьков, рассеивающих свет.

Печать с черно-белых негативов, снятых под водой, также требует чаще всего контрастных и осязочно-контрастных фотобумаг (№ 5, 6, 7). Цветные снимки нужно печатать на контрастной цветной бумаге, несколько форсируя режим ее обработки (увеличивая температуру или время проявления).

Хорошие результаты дает репродуцирование подводных снимков. Ретуширование отпечатка перед репродуцированием немного повышает контраст изображения. Однако не следует убирать ретушью изображение водной среды.

Определение экспозиции при подводной съемке — сложный вопрос, рассматривать который в данной статье не представляется возможным. Поэтому ограничимся несколькими чисто практическими советами.

Изготовьте бокс для экспонометра, проведите контрольную подводную съемку и сделайте выводы о поправках к показаниям экспонометра. Поправки будут зависеть от качества фотоматериала, глубины погружения, состояния воды и других факторов.

Съемка на обрабатываемые цветные пленки требует очень точного экспонирования. Обитателей моря лучше снимать на обрабатываемую пленку с максимально близкого расстояния (до 1 м) с применением импульсных ламп, которые и будут главными источниками освещения, или же у самой поверхности воды без подсветки.

С глубиной теряются красные и оранжевые цвета спектра, подсвет же вспышки восстанавливает эти потери. Но пользоваться осветителем нужно уметь. Прямой свет от фотоаппарата забивает передний план, и снимок получается плоским и малоконтрастным. Лучше иметь импульсный осветитель с двумя или тремя лампами. Лампы должны включаться вместе и порознь или совсем отключаться. Все эти манипуляции необходимо производить под водой, выбирая наиболее удачную комбинацию освещения.

Рефлекторы с импульсными лампами должны регулироваться по углам атаки и по расположению относительно бокса.

Световая энергия подводного осветителя должна быть порядка 100—120 дж (джоулей), так как свет в воде значительно рассеивается и поглощается.

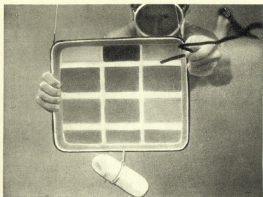
Существует несколько схем и конструкций подводных импульсных осветителей. При выборе конструкции не забывайте, что расстояние от конденсаторов до ламп и трансформаторов поджига не должно быть более 1 м. Даже при съемке с достаточным естественным светом применение подводного осветителя желательно.

Заряд конденсаторов (при 300 ед), обладающих огромной емкостью (1500—2000 мкф), опасен для подводного пловца. Грамотное изготовление импульсного осветителя, регулярный контроль за состоянием прибора, герметичность бокса и единственный гарантируют его безопасную работу.

Влияние воды как светофильтра можно оценивать по цветной таблице. Для этого на алюминиевый лист или белую непрозрачную пластину наносят масляной краской шесть цветных прямоугольников: красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий и белый.

При погружении в воду четко видно, как при увеличении глубины уменьшаются яркость красных и оранжевых тонов на таблице. На десятиметровой глубине практически будут отсутствовать красные и оранжевые тона, вся таблица примет синеватый оттенок. Отличить красный прямоугольник от оранжевого, белый от желтого будет трудно.

Следует провести контрольную съемку этой таблицей на цветную негативную и обрабатываемую пленки. Результаты, полученные после проявления, подскажут вам, на каких глубинах и в какое время суток лучше снимать (фото 2).



Фотот. Пассаж с цветной таблицей. Глубина 3 м, камера «Старт» объектив «Мир-1», диафрагма 5,6, пленка ДС-А, выдержка 1/100 сек.

Эффективно применение подводных прожекторов, фонарей и факелов, которые, кроме основного назначения, могут служить интересными цветовыми и световыми композиционными пятнами, разбивая монотонность подводной среды.

Несколько слов об организации работ.

Если съемка происходит вдали от берега (далее 30–50 м), нужно иметь на поверхности шлюпку или надувную лодку. В лодке должны быть запасные пленки в полиэтиленовом мешочке, полотенце, чтобы перевязывать пленку сухими руками, и рукав-мешок для перезарядки пленки, так как на первых порах конец пленки часто вырывается из кассеты.

И еще один совет: берегите барабанные перепонки. Недопустимо нырять при насморке. Нырять должен уметь хорошо «продавать» уши. Об этом подробно можно узнать во всех учебниках по подводному спорту.

Итак, вы подготовились к съемке под водой. Раскопки ушедших под воду городов, остатки затонувших кораблей, жизнь обитающих подводных глубин — эти и многие другие интересные сюжеты ждут вас. Желаем вам успеха!

Ю. ТРАНКВИЛЛИНИЙ,

фотокорреспондент журнала «Советский Союз»,
инструктор подводного спорта

А. РОГОВ,

инженер, инструктор подводного спорта

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ФОРМАТ КАДРА

Несмотря на усилия конструкторов создать камеры с более рациональным использованием площади светочувствительных материалов, формат кадра 6×6 см остается практически неизменным. Небольшие отклонения от квадрата, конечно, не меняют существа дела и не снимают вопроса: почему, в силу каких особых достоинств прошел через десятилетия нелепый, на первый взгляд, квадратный формат? Прошел, почти исключив «экономичный» кадр $4,5 \times 6$ см и существенно потеснив привычный с «пластиночных» времен формат 6×9 см. Более того, этот квадратный формат, судя по материалам анкеты, проведенной в 1966 году «Советским фото», является наиболее предпочтительным: 22,9% ответивших на вопросы анкеты высказались именно за формат 6×6 см. Аналогично, видимо, обстоит дело и за рубежом, судя по тому, что на свет появились все новые совершенные модели аппаратов с таким форматом негатива.

Первое, очевидное преимущество негатива 6×6 см, если сравнивать его с малоформатным кадром 24×36 мм, чисто количественное: больше негатив — меньше увеличение при печати — лучше качество позитивного изображения (выше резкость и мельче зерно). Но почему именно квадратный формат оказался предпочтительным? Почему он уже многие годы является основным для профессиональных фотографов, в особенности для тех, кто работает на прессу?

Значительная часть площади квадрата 6×6 см в готовом снимке, как правило, не используется, хотя, конечно, можно найти немало сюжетов, хорошо «укладывающихся» в квадрат. Но все же фотографии квадратного формата — скорее исключение, чем правило, и подавляющее большинство их далеко от квадрата. Поэтому квадратный негатив почти всегда обладает значительной избыточностью (что не совсем удачно называют неэкономичностью), то есть та или иная часть снимка остается неиспользованной при печати.

Избыточность негатива оплачивается дорогой ценой. Это существенно больше размеры и вес, а следовательно, и стоимость камеры, оптики, принадлежностей; это повышенный расход материалов и обрабатывающих растворов; это, наконец, большие объемы фототек и архивов. Увеличение размеров и веса съемочной аппаратуры приводит к сокращению количества принадлежностей, которые могут быть использованы при выездной съемке.

Однако, очевидно, все эти неприятные моменты окупаются. Чем же?

Вспомним, что угол зрения камеры 6×6 см при фокусном расстоянии объектива 75 мм составляет по диагонали кадра около 60° , что приблизительно соответствует углу зрения объектива с фокусным расстоянием 37 мм при кадре 24×36 мм. Правда, такое сопоставление не совсем правомерно, ибо сравниваются углы зрения по диагоналям кадров, у которых раз-

личны соотношения сторон. Если приводить форматы негативов к подобным прямоугольникам путем соответствующего кадрирования, можно получить фотографии с соотношением сторон 1:1 (квадратный негатив 6×6) и 2:3 (малоформатный негатив 24×36) (см. таблицу).

Сравнение форматов		
Расширяемые случаи	Используемые форматы при кадрировке негативов, мм 24×36 60×60	Углы зрения по диагоналям кадров при объективах с F = 30 и 75 мм
I		37 и 60°
II		47 и 52°

Нетрудно подсчитать, что для получения равных углов зрения на негативах малоформатном и 6×6 на увеличенную камеру пришлось бы поставить объективы: при кадрировании малоформатного негатива до квадрата (случай I) — с F = 30 мм; при полном использовании кадра — 45 мм.

Тем самым наглядно иллюстрируется положение, что практически всегда камера с форматом негатива 6×6 см, снабженная объективом с фокусным расстоянием 75 мм, может заменить малоформатную камеру с широкоугольным объективом, имеющим фокусное расстояние 35–37 мм.

С другой стороны, масштаб изображения не зависит от размеров кадра, а определяется при неизменном расстоянии до объекта съемки только величиной фокусного расстояния объектива. Поэтому камерой 6×6 см можно с успехом снимать и в тех случаях, когда на малоформатной камере требуется установка так называемого портретного объектива (F = 75–80 мм). Но при печати придется сильно кадрировать широкоугольный негатив. Подчеркнем, что при этом вокруг используемой части кадра остаются наибольшей ценности поля, которые при кадрировании будут срезаны, поэтому требования к точности визирования в данном случае немаловажны.

Отсюда может быть сделан такой вывод: камера 6×6 см с одним основным объективом может заменить малоформат-



Фото 1а



Фото 1б. Полный кадр

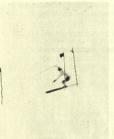


Фото 2а. Полный кадр

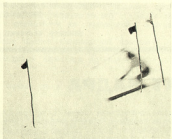


Фото 2б.

Фото 2в



Фото 3а. Полный кадр



Фото 3б



ную камеру с набором оптики от 35+37 до 75+80 мм. Качество изображения, например, в отношении резкости и зернистости при использовании широкоформатного негатива при сильном кадрировании будет близким (разумеется, при одинаковом качестве объективов, фотоматериалов и при прочих равных условиях) качеству изображения, полученному на узкой пленке, а во всех других случаях — более высоким, чем на кинопленке, ибо полезная площадь кадра окажется большей. Нет нужды доказывать, что широкоформатный аппарат с одним объективом, пусть даже несколько большего размера, несравненно удобнее и оперативнее малоформатного аппарата аналогичной конструкции с тремя объективами. Даже в том случае, если эти три объектива установлены на турели (а при этом, кстати, малоформатная камера теряет свои основные преимущества — малогабаритность и легкость), даже тогда удобнее снимать, используя один объектив, чем постоянно заботиться об установке наиболее предпочтительного для съемки того или иного кадра.

Другое очень существенное достоинство формата 6×6 см обусловлено тем, что почти во всех случаях заводом требуется кадрирование при печати и, как правило, существенное. При этом окончательное определение границ готового снимка падает на долю лабораторной, кабинетной работы. Это оказывается особенно важным при съемке динамичных, быстро движущихся или изменяющихся объектов, когда все внимание фотографа поглощено состоянием сюжета.

Последнее обстоятельство приобретает особую важность, если по тем или иным причинам повторная съемка интересного кадра исключена. Один из примеров такой съемки — фото 1. В такой напряженный, требующий длительной подготовки момент чуть сдвинется граница кадра — и снимка не будет. Повторить съемку можно было, разве что отправившись следующим летом на Алтай, с другой группой туристов.

Просторный негатив квадратного формата предоставляет почти безграничные, конечно, в разумных пределах возможности для компоновки фотографии. Иногда оказывается вполне возможным и оправданным кадрирование и вертикальным и горизонтальным форматом. Иногда компоновка снимка полностью меняется, и в окончательном виде готовой фотографии становится совсем небольшая часть снятого кадра (фото 2 и 3).

Подобные возможности принципиально не исключаются и при любом другом формате негатива. Но оправданное стремление наиболее полно использовать площадь прямоугольного кадра заставляет уже при съемке компоновать снимок по возможности скупой — и тем самым свобода в последующем кадрировании (по сравнению с квадратным кадром) ограничивается. Особенно остро дело обстоит при малоформатном негативе, где полное использование площади кадра в надежде на последующее существенное кадрирование сильно отражается на качестве отпечатка.

Подведем основные итоги.

Квадратный негатив 6×6 см обладает заведомой избыточностью, более или менее значительная часть его площади при печати не используется. Эта избыточность приводит к дополнительным затратам, но дает по крайней мере два существенных преимущества.

1. В сопоставимых условиях (в отношении качества оптики, фотоматериалов и т. д.) аппарат с форматом кадра 6×6 см может заменить малоформатный аппарат, снабженный комплектом объективов с фокусными расстояниями от 35+37 до 75+85 мм. Качество изображения при использовании небольшой части негатива, что соответствует длиннофокусному объективу на малоформатном аппарате, может быть не худшим, а в остальных случаях — лучшим, чем на кинопленке, вследствие большей полезной площади негатива. Отсутствие необходимости при определенных условиях в сменной оптике повышает оперативность съемки.

2. Квадратный негатив дает исключительно широкие возможности для последующего кадрирования снимка. Одновременно снижаются требования к точности выбора границ кадра в процессе самой съемки.

Таким образом, при использовании формата 6×6 см снижается вероятность получения неудовлетворительного результата съемки из-за неправильного кадрирования.

Очевидно, что основные преимущества негатива 6×6 см объясняются не столько тем, что он сделан на широкой пленке, сколько его квадратной формой. Понятно, что предложения о замене, с целью экономии пленки, формата 6×6 на 4,5×6 см можно считать нецелесообразными.

Д. ЛУГОВ

ФОТОГРАФИРОВАНИЕ ПРОИЗВЕДИЙ ИСКУССТВА

В настоящей статье хотелось бы поделиться с фотолюбителями некоторыми «секретами» съемки произведений искусства.

Предварительно разделим фотолюбителей, увлекающихся съемкой подобного рода, на две группы: посетители музеев, фотографирующие произведения искусства «с рук»; и, как правило, малоформатной камерой; любители, которые фотографируют произведения искусства вне музея, в условиях, допускающих применение подселета, штатива, менее портативной камеры, а иногда и раскатки живописного полотна.

Советы этим двум группам фотолюбителей будут совершенно различны.

Для тех, кто фотографирует в музее малоформатной камерой с рук, предпочтительна зеркальная камера типа «Зенит», у которой большой размер видимого кадра и отсутствует параллакс.

Учитывая сравнительно слабую освещенность в музейных залах и максимальное время экспозиции при съемке «с рук» 1/30 сек., предпочтительно применять пленку наивысшей чувствительности, даже в расчете на съемку с полным отверстием диафрагмы светосильного объектива.

Определение экспозиции во всех случаях желательно производить с помощью экспонометра, путем измерения яркости освещения объекта съемки*.

Если чувствительность пленки недостаточна для фотографирования при максимальной диафрагме «с рук», то есть при выдержке 1/30 сек., следует снимать с явной недоэкспозицией (до 4—5-кратной), определяя с помощью экспонометра, какая чувствительность необходима для получения нормального негатива. Экспонированную таким образом пленку или часть ее следует затем проявить в фенидогидрохиноновом проявителе в режиме, указанном в статье В. Резникова («Советское фото», 1965, № 5) или Г. Дрюкова и Б. Колесова («Советское фото», 1966, № 2), подывая ее светочувствительность до вычисленной при фотографировании.

Если картина или другое произведение искусства освещены неравномерно и расчет экспозиции произведен по заданному месту с учетом некоторой передежки более освещенных мест, то эту неравномерность можно исправить при печати позитива.

Живописные произведения, выполненные маслом, требуют при фотографировании увеличения экспозиции по сравнению с другими произведениями живописи и графики. Обычно опытные фотографы, в зависимости от светлости картины, написанной масляной краской, и ее тона (теплые тона требуют большей экспозиции по сравнению с холодными), увеличивают показания экспонометра в 1,5—2 раза.

* Подробнее об определении экспозиции см. в статье Ф. Пятницкого, «Советское фото», 1968, № 4.

Если живописное произведение застеклено или выполнено масляной краской и дает блики, следует отойти с фотоаппаратом дальше, и блики исчезнут. Уменьшенный масштаб картины потребует большего увеличения при печати, но зато не нужно будет прибегать к кропотливой ретуши позитива.

Лучшего результата можно в подобном случае добиться с помощью длиннофокусной оптики.

Если высоко висящая картина не дает возможности при фотографировании соблюсти необходимую параллельность краев картины кадра, нужно либо сменить объектив на более длиннофокусный, либо уменьшить масштаб изображения, отойдя дальше от картины. Небольшое искажение геометрических соотношений обычно удается выправить при печати, приподняв один из краев кадрирующей рамки с фотобумагой.

Для фотографирования скульптуры предпочтительно иметь длиннофокусный

объектив, при наличии же только одного нормального надо по возможности дальше отойти от объекта съемки, чтобы избежать перспективных искажений его деталей, особенно тех из них, которые выступают в сторону фотографирующего.

Применение импульсных ламп начинающими фотолюбителями часто ведет к неудачам. Фотографирование с импульсной лампой без предварительного контроля (по зеркалу или матовому стеклу) за равномерностью освещения и бликами, да еще при свете, как правило, направленном прямо от аппарата, почти всегда обречено на неудачу.

Снимать надо на пленке «Изопанхром» (типа «Фот»). Другие сорта пленки требуют для правильной цветопередачи применения светофильтров, что значительно снижает их и без того низкую светочувствительность.

Те, кто фотографирует вне музея, могут получить лучшие результаты, приме-



Ось объектива не совпала с перпендикуляром, восстановленным из центра картины, поэтому на снимке границы картины (рамы) не параллельны краям кадра.

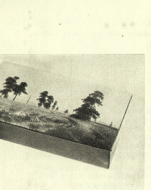


Картина сфотографирована с одной импульсной лампой без предварительного контроля за освещением. Свет лампы, направленный под слишком малым углом к оси объектива, отразился от поверхности картины, испортил фотографию.

Застекленная гравюра сфотографирована без предварительного контроля за освещением по матовому стеклу. Светлые пятна являются отражением солнечного луча в стекле.

Направленный свет был неуместен — некоторые детали не захвачены. Плохо показана фактура дерева. Съемка с близкого расстояния искажала перспективное соотношение деталей.





Нужно было найти более правильное положение аппарата для того, чтобы показать объем статуи и не искажать изображение на ее крышке. Недостаточная глубина резкости.



Правильно использовано существующее в музейном зале освещение. Небольшая подставка сверху и равномерный фон слаба улучшили бы фотографию.



Сфотографировано при одностороннем дневном освещении. Выступ окантовки в зале создал неравномерность освещения, что подчеркнуло неровность поверхности картины.



Сфотографировано при существующем освещении в музейном зале. Направленный сверху свет помешал выхватить в нижней части детали костной статуи.

ния универсальную камеру с форматом кадра не менее 6×9 см с двойным растяжением меха. Подойдет камера и с кадром 6×6 см, но с зеркальной наводкой на фокус. Снимать нужно с устойчивого штатива с помощью тросика или крышки объектива, если объектив в нормальной оправе без затвора.

Значительного повышения качества снимков при фотографировании произведений искусства добиваются при помощи:

- 1) применения большего формата негативного материала;
- 2) более тщательного контроля (по матовому стеклу) за равномерностью освещения, отсутствием световых бликов, за соблюдением геометрических соотношений картин;
- 3) применения штатива, что дает возможность при диафрагме 9 или 11 получить наиболее резкое изображение.

При значительном растяжении меха универсальных камер или использовании удлинительных колец для малоформатных камер экспозиция значительно меняется. Каждый любитель должен иметь заранее вычисленные таблички изменения экспозиции для того объектива и тех колец, которыми он работает.

Фотографирование скульптуры требует двух импульсных ламп — одной для верхне-бокового света и другой — для света, направленного от аппарата. Иногда одну лампу направляют на потолок (если он белый и невысокий), а другую — на одну из светлых стен.

И в том и в другом случае предварительно следует сделать несколько холодных вспышек и наблюдать за эффектом освещения, а затем уже производить фотографирование.

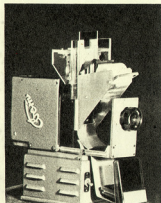
Для репродукирования картин требуются также две лампы на длинных

шнурах. Обычно на двух подставках укрепляют под углом в 45° к картине по одной лампе накаливания (для контроля) и по одной импульсной лампе (для съемки). Это вытекает из тех же требований предварительного контроля за равномерностью освещения и отсутствием бликов, если картина выполнена маслом или акрилатом под стекло.

Импульсные лампы позволяют использовать многослойную светную пленку — негативную или обращаемую (для дневного света).

К сожалению, однократной вспышки двух импульсных ламп мощностью в 100 джоулей бывает достаточно лишь для сравнительно небольшого живописного произведения. При съемке средних и больших картин приходится сильно удлинять шнуры, а число вспышек увеличивать.

Н. АММОСОВ



Общий вид прибора.

ДИСТАНЦИОННАЯ СМЕНА ДИАПОЗИТИВОВ

Широкое распространение получил у нас в стране диапроектор «Свет». Однако процесс демонстрации диапозитивов при помощи фирменной ручной рамки утомителен и не обеспечивает элементарных удобств.

Нижне предлагается доступная для изготовления в домашних условиях конструкция полуавтомата с дистанционным управлением.

Чертежи и описания даются применительно к материалам и деталям,

продающимся в магазине «Детский мир».

Необходимы: электродвигатель для детских игрушек типа ДП-4; редуктор для детских игрушек с передаточным отношением 1:56 и 2—3 батарейки для карманного фонаря. Можно также пользоваться любым выпрямителем, дающим напряжение постоянного тока в пределах 4—8 в. Величину напряжения подбирают практически.

Общий вид устройства показан на рис. 1 и на фотографии. Оно укреплет-

ЧИТАТЕЛИ ПРЕДЛАГАЮТ

ся на проекторе как обычная фирменная рамка. Диапозитивы, подобранные и уложенные в стопку, размещаются в магазине и удерживаются в вертикальном положении вкладышем. Вес этой детали подбирается практически. Можно пользоваться для этих же целей цилиндром $\varnothing 25-35$ мм и длиной 45-50 мм.

Устройство корпуса изображено на рис. 2. Все размеры заданы при изготовлении корпуса из органического стекла толщиной 3 мм. Отдельные части корпуса пригоняют друг к другу и склеивают дихлорэтаном. Особенно внимательно следует выполнить вертикальный паз шириной 20 мм (направляющая для толкателя).

К крышке корпуса на дихлорэтане приклеивают двигатель. У редуктора срезают часть основания, мешающую повороту кривошипа. После этого подгоняют к валикам муфты, изготовленные из жести.

Конструкция соединительных муфт может быть любой, если при этом не будут возникать дополнительные потери (рис. 4).

Выравнивающую прокладку делают из оргстекла и так подбирают ее толщину, чтобы валы были соосными и двигатель хорошо и легко вращался. После выверки механизма детали приклеивают. В качестве ролика для кривошипа хорошо использовать шарикоподшипник, например № 23. Контактные пластины (рис. 5) делают из листовой бронзы и подгибают так, чтобы кулачок при вращении размыкал их. Крышку укрепляют на корпусе двумя винтами. Узел бункерного устройства с направляющими показан на рис. 6. Основание изготовляют из жести. К нему следует припаять две направляющие и два уголка. Наклонную пластину укрепляют винтами с потайной головкой к уголкам так, чтобы обеспечить размер 4°. Эту пластину делают из органического стекла. Поверхность, по которой скользит диапозитив, должна быть полированной (гладкой). К уголкам прикрепляют две плоские пружины шириной 5-6 мм так, чтобы рамка с диапозитивом удерживалась на линии просмотра. Толщина пружины около 0,2 мм.

Толкатель показан на рис. 7. Его детали сделаны из органического стекла и склеены между собой.

При ограниченной мощности микроэлектродвигателя, особенно важно тщательно собрать соединительные муфты между микродвигателем и редуктором, хорошо оцентрировать валики двигателя и редуктора, сделать легким скольжение толкателя и иметь гладкие и полированные поверхности, по которым скользит диапозитив. Следует обратить особое внимание на подбор нажима пружин, удерживающих диапозитив на линии просмотра. Это усилие должно быть минимальным.

Хороший механизм можно собрать на электродвигателях типа ДАП-1 и ЭДП-1, применяемых в проигрывателях. Эти двигатели работают совершенно бесшумно и имеют большой запас мощности. При применении этих электродвигателей целе-

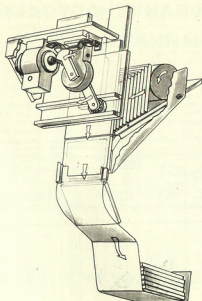


Рис. 1. Схема работы приставки.

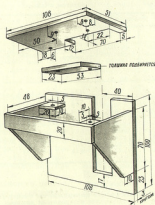


Рис. 2. Корпус.

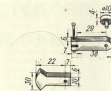


Рис. 3. Кулачок в кривошип с роликом.

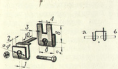


Рис. 4. Муфты: а — ось мотора, б — вал редуктора.



Рис. 5. Контактные пластины.

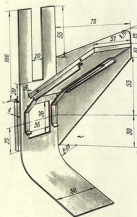


Рис. 6. Бункерное устройство.

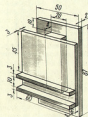


Рис. 7. Толкатель.



Рис. 8. Электросхема прибора.

* Размер а и шаг для диапозитивов в стандартных рамках толщину 3 ± 0,5 мм. Для рамок другой толщины этот размер должен быть равен толщине рамки + 1 мм, но не менее чем две толщины рамки.

сообразно паз толкателя делать односторонним. В этом случае ролик кривошипа будет перемещать толкатель только вверх. Движение толкателя вниз и перемещение диапозитива на линию просмотра будет происходить под влиянием веса толкателя или пружины. Вместо пружины удобно использовать резиновые жгуты, применяемые в анимомоделях. Эта конструкция удобна тем, что при необходимости дает возможность менять кадры вручную.

Н. ХАЛДИН

РЕПРОДУЦИРОВАНИЕ ФОТОАППАРАТАМИ „ЧАЙКА“ И „ЧАЙКА-2“

Полуформатные фотоаппараты можно с успехом использовать для репродукционной съемки.

Репродукции статей, чертежей, таблиц и других материалов дают возможность фотолюбителям в домашних условиях создать свою фототеку, которая будет им полезна в их производственной деятельности.

В настоящей статье даются советы фотолюбителям по применению фотоаппаратов «Чайка» и «Чайка-2» для репродукционной съемки.

В процессе репродукционирования, макросъемки, пересъемки диапозитивов и т. д. для съемки с близкого расстояния, а следовательно, и для получения большего увеличения на пленке можно пользоваться насадочными линзами от фотоаппаратов «ФЭД» и «Зоркий» с гладким посадочным диаметром на объектив 36 мм.

В ряде случаев для получения большего увеличения эти линзы можно насаживать одну на другую и использовать как двоясную (сложную) линзу с оптической силой $+1 \text{ Д} + 2 \text{ Д} = +3 \text{ Д}$.



Рис. 1. Схема съемки фотоаппаратом «Чайка» с насадочной линзой: 1 — фотолинза (плоскость изображения); 2 — объект съемки; L — расстояние от объекта съемки до изображения (пленки); 4 — расстояние от фильмового канала (пленки) до задней плоскости фотоаппарата.



Рис. 2. Удлинительное кольцо для фотоаппарата «Чайка» (t — толщина кольца).

Репродукционная съемка фотоаппаратами «Чайка» и «Чайка-2» с насадочными линзами $+1 \text{ Д}$, $+2 \text{ Д}$ и $+3 \text{ Д}$

Таблица 1

Установка объектива по шкале расстояний, м	Линза $+1 \text{ Д}$			Линза $+2 \text{ Д}$			Линзы $1 \text{ Д} + 2 \text{ Д} = +3 \text{ Д}$		
	формат оригинала, мм	масштаб изображ.	расстояние от орг. до изобр., мм	формат оригинала, мм	масштаб изображ.	расстояние от орг. до изобр., мм	формат оригинала, мм	масштаб изображ.	расстояние от орг. до изобр., мм
0,8	277×370	1:15,4	479	194×259	1:10,8	351	149×199	1:8,3	283
0,9	299×398	1:16,6	510	205×274	1:11,4	364,5	157×209	1:8,7	291,5
1	310×429	1:17,6	540	210×280	1:11,8	377	162×216	1:9,0	300
1,2	350×460	1:19,5	589	230×300	1:12,5	398	170×226	1:9,4	311
1,5	380×510	1:21,5	646	240×320	1:13,5	422	178×238	1:9,9	324
2	430×580	1:24,2	719	260×340	1:14,5	448	188×250	1:10,4	338
3	530×650	1:27,3	802	280×370	1:15,5	478	198×264	1:11,0	353
5	550×730	1:30,7	898	300×400	1:16,6	505	207×276	1:11,5	366
10	600×800	1:33,3	969	310×420	1:17,4	527	213×285	1:11,9	376
∞	660×880	1:37,0	1068	330×440	1:18,4	552	221×295	1:12,3	387

Примечание. Расстояние от задней плоскости фотоаппарата до плоскости пленки $\Delta = 5,5 \text{ мм}$. При съемке удобнее измерять расстояние до задней плоскости камеры ($L + \Delta$) в миллиметрах. Более точную выкладку можно производить по матовому стеклу, установленному в кадровой окле, с контролем через лупу.

Репродукционная съемка фотоаппаратом «Чайка-2» с удлинительными кольцами толщиной 1, 2 и 3 мм

Таблица 2

Установка объектива по шкале расстояний, м	Кольцо $t = 1 \text{ мм}$			Кольцо $t = 2 \text{ мм}$			Кольцо $t = 3 \text{ мм}$		
	формат оригинала, мм	масштаб изображения	расстояние от оригинала до изображения, мм	формат оригинала, мм	масштаб изображения	расстояние от оригинала до изображения, мм	формат оригинала, мм	масштаб изображения	расстояние от оригинала до изображения, мм
0,8	245×326	1:13,6	434	164×218	1:9,1	310	122×163	1:6,8	249
0,9	261×348	1:14,5	458	171×228	1:9,5	321	128×170	1:7,1	255
1,0	275×367	1:15,3	479	176×235	1:9,8	330	131×175	1:7,3	259
1,2	299×398	1:16,6	514	187×250	1:10,9	359	140×187	1:7,8	272
1,5	326×434	1:18,1	556	196×262	1:10,4	344	135×180	1:7,5	267
2	356×475	1:19,8	602	207×276	1:11,5	375	146×194	1:8,1	283
3	396×528	1:22,2	662	220×293	1:12,2	394	153×204	1:8,5	292
5	432×576	1:24	716	230×307	1:12,8	411	158×211	1:8,8	300
10	461×614	1:25,6	764	240×319	1:13,3	424	162×216	1:9	306
∞	497×662	1:27,6	818	248×331	1:13,8	438	166×221	1:9,2	312

Репродукционная съемка фотоаппаратом «Чайка-2» с удлинительными кольцами толщиной 3 мм и насадочными линзами $+1 \text{ Д}$, $+2 \text{ Д}$ и $+3 \text{ Д}$

Таблица 3

Установка объектива по шкале расстояний, м	Кольцо $t = 3 \text{ мм}$, линза $+1 \text{ Д}$			Кольцо $t = 3 \text{ мм}$, линза $+2 \text{ Д}$			Кольцо $t = 3 \text{ мм}$, линза $+3 \text{ Д}$		
	формат оригинала, мм	масштаб изображения	расстояние от оригинала до изображения, мм	формат оригинала, мм	масштаб изображения	расстояние от оригинала до изображения, мм	формат оригинала, мм	масштаб изображения	расстояние от оригинала до изображения, мм
0,8	102×137	1:5,7	216	88×118	1:4,9	192,5	78×103	1:4,3	177,5
0,9	106×142	1:5,89	220	90×120	1:5,02	195,5	79×106	1:4,41	179,5
1	108×144	1:6,01	223,5	92×122	1:5,12	198	81×108	1:4,5	181,0
1,2	112×149	1:6,2	228,5	94×126	1:5,22	201,5	82×110	1:4,6	183
1,5	115×154	1:6,4	234	97×130	1:5,40	205,5	85×113	1:4,7	187
2	119×158	1:6,6	239,5	100×133	1:5,54	209	86×115	1:4,8	189,5
3	122×163	1:6,8	245,5	103×137	1:5,70	213	88×118	1:4,9	192
5	126×168	1:7,0	251	105×139	1:5,84	217	90×120	1:5,04	195,5
10	130×173	1:7,2	254	108×142	1:5,93	219	92×122	1:5,1	197,5
∞	131×175	1:7,32	258	108×144	1:6,03	222	94×125	1:5,2	199

Данные по применению насасочных линз сведены в табл. 1. Насасочная линза, даже специально рассчитанная для данного объектива и изготовленная с той же точностью, что и линзы объектива, вызывает увеличение остаточных aberrаций системы, а следовательно, и ухудшает качества объектива. Причем ухудшение будет тем больше, чем сильнее изменится фокусное расстояние. Это надо учитывать при съемке, имея в виду, что качество изображения можно повысить диафрагмированием объектива.

В фотоаппарате «Ика-2» объектив съемный и

крепится с помощью резьбы $M39 \times 1$ мм.

Репродукционную съемку этим фотоаппаратом можно вести также с помощью специальных удлинительных колец (рис. 2). Можно использовать кольца $l_1 = 1$ мм и $l_2 = 2$ мм, а кольцо $l_3 = 3$ мм получать их сложением $l_1 + l_2 = l_3$. Кольцо устанавливается между объективом и камерой*. За счет этого достигается дополнительное выдвижение объек-

* При использовании удлинительного кольца толщиной 3 мм зажимать объектив надо очень осторожно, чтобы не сорвать резьбу, так как объектив в этом случае крепится к камере всего на одной нитке резьбы.

тива. Данные по использованию удлинительных колец приведены в табл. 2.

Удлинительные кольца дают возможность получить снимок значительно лучшего качества, чем насасочные линзы.

Использование вытаскивающихся к «Зениту» удлинительных колец толщиной 5 мм и больше нецелесообразно, так как это ведет к значительному увеличению виньетирования вследствие удаления объектива от центрального затвора. Поэтому для получения большего увеличения можно воспользоваться комбинацией — удлинительное кольцо + насасочная линза (табл. 3).

В табл. 3 приведены данные только для кольца толщиной 3 мм, а комбинация с насасочными линзами + 1Д, + 2Д и + 3Д. Остальные комбинации удлинительных колец с насасочными линзами не включены в таблицу, так как они дают возможность получить те же пределы увеличения, что и одни удлинительные кольца, только с худшим качеством.

Крепление фотоаппарата при репродуцировании производится на штатное фотоувеличитель или на специальный «Фокска».

И. ПРИЗЖЕВ,
Э. ГУРЕВИЧ

ПО ПРОСЬБЕ ЧИТАТЕЛЕЙ

ВОЗВРАЩАЯСЬ К НАПЕЧАТАННОМУ

Опубликованная в № 1 «Советского фото» за этот год статья А. Прохорова «Повышение чувствительности обращаемых пленок» вызвала не только большой интерес читателей, но и множество вопросов.

По просьбе редакции автор статьи обобщил наиболее типичные и интересные вопросы. Настоящая статья является ответом на них.

Приступая к описанию проявочного процесса в статье «Повышение чувствительности обращаемых пленок», я исходил из предположения, что любители, берущиеся за самостоятельную обработку обращаемых пленок, должны быть знакомы со стандартным процессом, который описывается в инструкции, прилагаемой к пленке при продаже.

Все промывки, засетка, фиксирование проводятся как в стандартном процессе.

Номинальная светочувствительность пленок достигается при режиме обработки и репертуре, рекомендованных фабрикой. При других условиях обработки она может быть выше или ниже. В фендондигрохионовом проявителе стандартная светочувствительность для пленки «ОЧ-45» получается при проявлении в течение 4–5 мин, а при 20–25-минутном проявлении светочувствительность пленки, учитывая время при съемке, будет равна не 45, а 250–360 ед. ГОСТа.

Испытывая только пленка «ОЧ-45» Казанского завода, но другие сорта должны дать близкую кратность увеличения светочувствительности.

Основываясь на приводимых в фотографической литературе сведениях о свойствах фендондигрохионовых проявителей, для данного проявителя, по-видимому, тоже следует принять рабочую температуру, равную 22°, при которой проявитель должен работать более специфично.

Длительность проявления ограничивается ростом негативной вуали, а чтобы задержать ее рост, в растворе увеличена концентрация безионизованной.

Надо заметить, что при максимальном форсировании светочувствительности получается уменьшенный контраст и увеличенная плотность светов; поэтому рекомендуется применять «травящий» осветлитель или обычный осветлитель после второго проявления.

Если позволяют условия съемки, то лучше ограничиваться 4–5-кратным форсированием светочувствительности, чтобы иметь возможность, с одной стороны, получить более контрастное, сочное изображение, а с другой, — иметь запас светочувствительности. Время проявления уточняется по пробе.

Старые пленки из-за склонности к вуалеобразованию и пониженного контраста мало подходят для форсирования светочувствительности.

Время нормального проявления, без форсирования светочувствительности, я беру равным времени полного проявления засвеченного куска пленки.

Способность форсировать светочувствительность для частично истощенного проявителя не проверялась. Такой проявитель целесообразнее употребить для чернения позитивного изображения.

Сохраняемость готового проявителя не проверялась. По опубликованным данным, она будет выше при замене фендона метилфендоном, более стойким в щелочной среде.

Репертура отбеливателя роли не играет.

Если не требуется большой работоспособности, то можно применять даже разбавленный в 5 раз (1:4) стандартный раствор, но время обработки увеличится.

Отбеливание считается законченным, когда со стороны основы пленки исчезнет черная окраска наиболее темных мест негативного изображения. Контролировать процесс отбеливания можно при обычном комнатном освещении, лучше при лампах накаливания, однако злоупотреблять светом не следует.

Осветлитель, похожий по составу на разбавленный кислый фиксаж, можно рекомендовать и при стандартном проявлении. При малом расходе реактивов он обладает большой работоспособностью (более 130 м пленки 2×8 мм в 1 л), осветляет быстро, снимает вуаль с позитива, позволяет производить ослабление без введения дополнительных растворов. Процессы осветления и ослабления в рекомендуемом растворе идут одновременно, но осветление наступает гораздо быстрее, чем получается заметное ослабление. Снятие же вуали — это результат начавшегося ослабления. Все отсчеты времени в описании даются от начала обработки в растворе.

После начала осветления все операции можно вести при любом освещении.

Снятие вуали — исчезновение белесоватой вуали — хорошо контролировать на засвеченных зарядных концах пленки в проходящем свете при рассматривании на темном фоне.

Засвечивание следует производить по рекомендациям фабрики, помня, что избыточная засетка не вредит.

Чернение можно проводить в любом проявителе, дающем достаточно приятный цвет изображения. Процесс ведет до нужного почернения со стороны основы пленки.

Фиксирование проводят в фиксаже любого состава, во времени. Фиксаж истощается незначительно.

А. ПРОХОРОВ

МАКРОПРИСТАВКА К „САЛЮТУ“

Приставку для макросъемки, выпущенную для камер типа «Зенит», после небольшой переделки можно применить и к «Зениту» и к «Салюту».

После ее переделки появляется возможность быстро устанавливать на камере «Салют» и «Зенит» объективы с различными фокусными расстояниями (до 210 мм).

Установив переходное кольцо в передний кронштейн макрорисовки, получаем возможность закреплять на макрорисовку «Индустар-29» (фото 1). В этом случае можно фотографировать в масштабе, начиная с 1:1 и до 3:1, а объективом с фокусным расстоянием 135 мм, — начиная с бесконечности и до масштаба 1:1.

При переделке приставки необходимо снять с заднего кронштейна, выкрутив четыре винта, кольцо с присоединительной наружной резьбой для камеры «Зенит», а на его место поставить кольцо с присоединительной наружной резьбой Sp M60 X (3 × 2) для камеры «Салют» (фото 2). Размеры и форма кольца копируются с наружной посадочной части объектива «Индустар-29».

С переднего кронштейна, так же выкрутив четыре винта, снимают присоединительное кольцо для объектива камеры «Зенит», а на его место при помощи тех же винтов устанавливают штыковой замок (фото 2 и 3).

Штыковой замок имеет следующие основные разме-

ры: наружный диаметр — 59 мм, внутренний диаметр — 43 мм, диаметр для установки трех штифтов с головками, которые сдвинуты относительно друг друга на 120°, — 51,5 мм, толщина кольца — 2 мм. Материал — латунь.

В верхней части замка устанавливают фиксатор штыка. Ось фиксатора закрепляют на расстоянии 17 мм от верхнего левого штифта с головкой (считая от центральных точек). Ось фиксатора также устанавливают на линии диаметра 51,5 мм. Вершина замыкающего зуба фиксатора от оси фиксатора расположена на расстоянии 15 мм. Зуб имеет угол 60°. Чтобы фиксатор под действием пружины, установленной с тыльной стороны замка, не «западал», устанавливают ограничительный штифт. В зависимости от количества сменных объективов изготавливают штыки (фото 4 и рис. 1) из миллиметрового металла (латунь, сталь, дюралюминий). Наружные размеры штыков одинаковы (выполняют по шаблону, который изготавливают и подгоняют к замку), а внутренний диаметр штыков согласуется с посадочными местами применяемых объективов. Готовый штык устанавливают на объектив, ориентируют согласно замку и окончательно закрепляют объективной гайкой.

Для того, чтобы на макрорисовку можно было устанавливать камеру «Зенит» и ее объективы, из переднего присоединительного кольца, которое сняли, предварительно заклепан алюминиевой проволокой отверстия в нем, изготавливают штык и устанавливают в замок (фото 4). На заднюю часть вытаскивают переходное кольцо (фото 5). Внутреннюю часть кольца копируют с посадочного места камеры «Салют», а наружную присоединительную часть — с посадочного места объектива камеры «Зенит».

При переделке макрорисовки необходимо помнить о том, что работу надо производить с большой тщательностью и точностью.

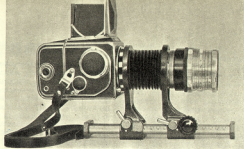


Фото 1

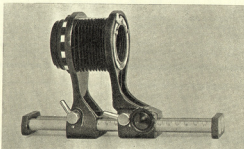


Фото 2

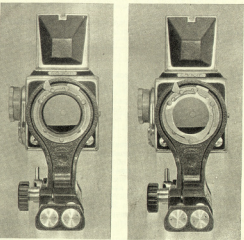


Фото 3

Фото 4

Фото 5

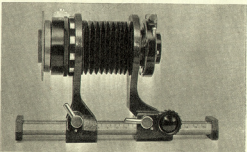


Рис. 1. Штык, размер d — по посадочному месту сменного объектива.



Рис. 2. Штифт (3 шт.).

Э. АЗОВСКИЙ

УЛУЧШАТЬ ТОРГОВЛЮ ФОТОТОВАРАМИ

Интервью с заместителем министра торговли РСФСР
С. Е. САРУХАНОВЫМ

В редакцию журнала «Советское фото» поступают многочисленные письма читателей, авторы которых сообщают о плохом снабжении фотоматериалами (бумагой, пленкой, химикатами, аппаратурой, принадлежностями).

В связи с этим наш корреспондент обратился к заместителю министра торговли РСФСР С. Е. Саруханову с просьбой ответить на некоторые вопросы. Ниже публикуются ответы на эти вопросы.

— Не могли бы вы, Сурен Ефремович, объяснить причины недостатков в торговле фототоварами?

— Только в нашей Российской Федерации ежегодно продается около 600 тысяч фотоаппаратов, 200 тысяч увеличителей, столько же объективов, 13 миллионов квадратных метров фотобумаги, до 50 миллионов погонных метров пленки. За последние три года количество фотоаппаратов у населения РСФСР увеличилось на 1700 тысяч штук, а фотоувеличителей — на 600 тысяч штук. И все же этого недостаточно. Почему? Фотография очень популярна у советских людей. Ею увлекаются миллионы. Теперь же, когда трудящиеся перешли на пятидневную рабочую неделю с двумя выходными днями, фотолюбительское движение расширяется. И мы, торговые работники, почувствовали это сразу же по резко возросшему спросу на фототовары.

Не могу сказать, что к такому валению торговая сеть не была готова. Дело не в этом, хотя, скажем прямо, фотомагазинов у нас недостаточно. Но торговые организации — это посредники между производителем и потребителем, между промышленностью и покупателем. А промышленность, к сожалению, не успевает за ростом спроса на фототовары. Вот почему наши заявки не удовлетворяются в полной мере. Отсюда — недостаток в магазинах многих фототоваров, большая часть из которых становится дефицитной.

В нынешнем году торговые предприятия республики пока еще получают фотоаппаратуры и фототоваров меньше, чем требовалось (хотя и намного больше, чем в минувшем году). Это, разумеется, создает трудности в организации торговли. Но тем не менее мы сознаем, что дело не только в промышленности.

Нередко отсутствие тех или иных фототоваров в магазинах вызывается недостатками в работе торговой сети. Еще мало у нас специализированных фотомагазинов.

— Какие меры принимает Министерство торговли РСФСР для того, чтобы удовлетворить спрос и добиться высокой культуры торговли?

— Многие делается для изучения спроса и расширения сети фотомагазинов. Продажа фототоваров сосредоточена в основном в специализированных и узкоспециализированных магазинах, а также в отделах и секциях универсамов и магазинов культтоваров. Намечено открыть узкоспециализированные магазины по продаже фототоваров в Хабаровске, Тюмени, Калинин, Курске, Волгограде, Пензе, Иркутске, Горьком, Красноярске, Владимире, Пскове, Тамбове, Махачкале и других городах.

— В письмах наших читателей содержится много нареканий на работу Псылторга, в частности на небольшой ассортимент фототоваров, которыми располагает эта торговая организация.

Не считаете ли вы целесообразным значительно расширить ассортимент фототоваров, чтобы фотолюбители могли приобретать их по choice?

— Наше министерство рассматривает этот вопрос. Для лучшего обслуживания тех, кто проживает в отдаленных уголках страны, в сельской местности, трудится на удаленных стройках, целый ряд фототоваров уже включен в ассортимент посмолторга.

В 1968 году по сравнению с 1967 годом Посмолторгом республики будет продано населению значительно больше фототоваров: увеличителей — на 2510 штук, фотообъективов — на 1670 штук, черно-белой пленки — на 41 тысячу катушек, пленки для «Киев-Веги» — на 29 тысяч катушек, цветной пленки «ФЭД» — на 7 тысяч катушек, цветной пленки «Рольфилм» — на 1,1 тысячи катушек.

Расширение ассортимента и фондов Псылторга, введение в эксплуатацию новых узкоспециализированных фотомагазинов и другие меры, принимаемые Министерством торговли РСФСР, несомненно, в какой-то мере будут способствовать улучшению торговли фототоварами в республике. Решающую роль в удовлетворении запросов миллионов фотолюбителей играют различные предприятия химической промышленности, поставляющие нам фотопленку, фотобумагу, химию, а также отрасли промышленности, производящие фотоаппаратуру и принадлежности к ней. Вот почему работники торговли целиком присоединяются к справедливому требованию фотолюбителей и призывают министерство, ведомства, коллективы предприятий резко увеличить выпуск фототоваров высокого качества.

МАЛЕНЬКИЕ РЕЦЕНЗИИ

ЖИЗНЬ ПТИЦ В ФОТОГРАФИЯХ

Вышла в свет книга «Птичьи заботы» Э. Н. Голуванова и Ю. Б. Пуксинского. Ее авторы — известные орнитологи, участники многих фотоконкурсов и выставок.

Большую часть книги составляют фотографии различных моментов гнездовой жизни птиц. Авторы не ограничиваются простой фиксацией наблюдаемых явлений, они стремятся придать своим снимкам художественную выразительность. Сочетание снимков с кратким текстом придает книге характер своеобразного «фоторассказа».

Авторы во многих случаях используют крупномасштабную съемку, что позволяет различать на снимке мелкие, но характерные детали. Для этого им пришлось снимать телеобъективом с очень близких расстояний. Короткая дистанция крайние осложняет съемку подобного рода. В скрадке (палатка, шалаш и т. п.) приходится сидеть долгие часы, не шевелясь. Нужна большая выдержка, страстная увлеченность, чтобы ради снимка претерпеть все эти испытания.

Замечательные снимки птиц на гнездах, помещенные в книгу, могут вызвать у некоторых любителей желание тоже фотографировать гнезда. Но помните,

что, не имея знаний и опыта авторов, при съемке легко демаскировать гнездо — открыть «птиню птиц» ее врагам и... яйца или птенцы могут погибнуть!

Книга убеждает нас в том, что ее авторы не только глубоко знают жизнь птиц, но и совершенстве владеют техникой фотографии, но и обладают талантом рассказчика. Они увлекательно описывают малоизвестные стороны жизни птиц.

Книга «Птичьи заботы» имеет большое воспитательное значение. Она нужна кружкам юных натуралистов, школьным библиотекам, обществам охраны природы. Ее с интересом прочтут любители природы, охотники, фотолюбители.



Э. Н. ГОЛУВАНОВ, Ю. Б. ПУКСИНСКИЙ

**ПТИЧЬИ
ЗАБОТЫ**

Тираж книги — 25 000 экземпляров. Видно, необходимо новое издание. Хотелось бы, чтобы при переиздании этой интересной книги издательство обратило внимание на качество бумаги.

Г. АРХОНОВ

* Э. Н. Голуванова, Ю. Б. Пуксинский. Птичьи заботы. Ленинград, 256 стр., цена 76 коп.

ИТОГИ И ЗАДАЧИ

С отчетно-выборного собрания Московской фотосекции

Фотосекция Московской организации Союза журналистов СССР насчитывает в своих рядах около 450 человек. Этот большой отряд московских фотожурналистов вместе с другими работниками столичной прессы настойчиво добивается успешного решения задач, поставленных перед советскими журналистами нашей Коммунистической партии.

Недавно были подведены итоги работы фотосекции за последние два года. С отчетным докладом выступил председатель бюро В. Малышев.

Докладчик сообщил о том, какую работу продавали члены фотосекции для повышения качественного уровня фотографии в прессе, для создания условий творческого роста фотожурналистов. Было отмечено широкое участие московских фотожурналистов в организации и проведении фото-выставок. Высокую оценку получили выставки «Моя Москва», «50 лет Октябрьской революции», выставка, посвященная 50-летию Вооруженных Сил СССР, а также международная выставка «Интерпресс-фото 68». Среди участников этих выставок, отмеченных почетными медалями и дипломами, — группа ведущих фотомастеров столицы.

Большое внимание уделялось вопросам теории фотожурналистики и фотосексуальности. Регулярно в Центральном Доме журналиста проходились творческие семинары и обсуждения работ московских фоторепортеров. Успешно прошли вечера, посвященные обсуждению творчества военных фоторепортеров, фотожурналистов, работающих в области съемки природы, театральной и спортивной фотографии. На широкое обсуждение были представлены работы молодых фотожурналистов Л. Шерстеникова, Г. Колосова, В. Резникова, О. Макарова и других.

При фотосекции создан и активно работает фотоклуб по интересам «Юнипер». По инициативе фотоклуба проведены тематические семинары по различным жанрам фотожурналистики и фотосексуальности. Так, на одном из семинаров предметом разговора стала съемка произведений архитектуры, другой был посвящен фотопортрету, третий — фоточерку, четвертый — прикладной фотографии и т. д.

Оживленную дискуссию вызвал доклад С. А. Морозова «Спорное на путях фотосексуальности». Полемика была продолжена на страницах журнала «Советское фото», и в ней приняли участие многие читатели журнала.

Фотосекция стремилась к тому, чтобы московские фотожурналисты получили возможность познакомиться с творчеством ведущих зарубежных фотомастеров. С этой целью был организован вечер, посвященный творчеству французского мастера Анри Картье-Брессона. Участники вечера прослушали выступления народных артистов СССР С. Образцова и С. Юткевича, хорошо знакомых с творчеством французского мастера. Высокую оценку присутствовавших получило обсуждение международной выставки «Интерпресс-фото 68». С анализом выставки выступил кинокритик А. Варганов.

В докладе В. Малышева было уделено большое внимание взаимоотношениям фотосекции с любительскими фотоклубами «Новатор», «Кадр», «Мононо» и другими. Московские фотожурналисты участвовали в преподавании фотографических дисциплин студентам МГУ, слушателям лектория по фоторепортажу при ЦДЖ.

Отмечая недостатки в работе бюро, В. Малышев сообщил о том, что до сих пор у фотосекции не налажены тесные

деловые отношения с издательствами, киностудиями. Созданная при издательстве «Советский художник» общественная редколлегия, к сожалению, прекратила свое существование. Бездействовала группа, которой была поручена пропаганда новинок фотографической техники. До сих пор детально не изучены возможности университетской подготовки кадров фотожурналистов. Мало внимания уделялось вопросам эстетического воспитания фотожурналистов.

Докладчик особо остановился на организационных и хозяйственных вопросах. До сих пор секция не имеет освобожденного штатного работника, нет помещения для хранения выставочных работ, отсутствуют денежные средства на организационно-массовые и мелкие хозяйственные расходы. По поводу итогов проделанной работы, докладчик поднял ряд важных организационных и творческих вопросов, которые предстоит решить новому составу бюро. Особое внимание было обращено на подготовку и участие в выставке, которая откроется в связи со 100-летием со дня рождения В. И. Ленина.

Выступившие в прениях развили и дополнили ряд положений доклада, внесли свои предложения по дальнейшей активизации работы фотосекции. В своем выступлении тов. Терехов сказал, что фотосекция недостаточно занималась вопросами технической вооруженности репортеров, перспективами фотопаратостроения. Он предложил организовать встречу с работниками Красноярского механического завода и других предприятий.

Председатель Всесоюзной фотосекции тов. Бугаева отметила активное участие московских фотожурналистов в творческих семинарах, организуемых Всесоюзной фотосекцией в столицах союзных республик и городах страны. Она призвала уделить в дальнейшем особое внимание повышению качества фотопубликаций в газетах и журналах. Уровень фотографии в прессе — в областных, районных, многоотраслевых газетах — до настоящего времени невысок. Репортеры этих газет нуждаются в теоретической и практической помощи. Оказать такую помощь — долг столичной фотосекции. Необходимо поднять уровень массовой продукции, которую поставляет газетам Фототехника ТАСС, добиться повышения мастерства репортеров центральных и местных органов печати.

Тов. Разманов посвятил свое выступление проблемам подготовки фотожурналистских кадров. Он призвал внимательно и бережно поддерживать и учить талантливых молодых фотолюбителей, готовить их к работе в органах печати. Тов. Разманов остановился также на очень важном вопросе: издании фотокниг и фотальбомов, которые вошли бы в себя фотографии, исчезающие в записниках после закрытия очередных выставок.

О том, как необходимы старым фотожурналистам внимание и забота фотосекции, сказал в своем выступлении тов. Преображенский. Работа репортера связана с большой затратой нервной и физической энергии. В пожилом возрасте работать становится все труднее, и необходимо подумать о том, каким образом облегчить условия труда, позаботиться об отдыхе мастеров старшего поколения.

В целом деятельность фотосекции за отчетный период получила положительную оценку, и собрание единодушно признало ее работу хорошей. Новому составу бюро дан наказ всеми силами добиваться дальнейшей активизации творческой и организационной работы.

Собрание избрало новое бюро фотосекции Московской организации Союза журналистов СССР в составе 33 человек. Председателем бюро избран фотокорреспондент АПН В. А. Малышев.

г. МИХАЙЛОВ

ПО ПЛАНУ ВСЕСОЮЗНОЙ ФОТОСЕКЦИИ

Секретариат Союза журналистов СССР утвердил план работы Всесоюзной фотосекции. В плане намечен ряд творческих и организационных меро-

приятий, направленных на подготовку к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. В плане предусмотрено также участие советских фотожурналистов в разных международных фотовыставках, например в выставке «Мировое пресс-фото 68» (Гаага) и в пятой выставке «Интерпресс-фото» (Прага). Будут проведены всесоюзные и зональные творческие совещания и семинары, в ко-

торых примут участие председатели фотосекций местных организаций Союза журналистов, директора республиканских творческих фотостудий, ответственные секретари, заведующие отделами иллюстраций, фоторепортеры и художники республиканских, краевых и областных газет. Цель этих мероприятий — повышение качества снимков, публикуемых в прессе.

На пятом международном конкурсе «За социалистическое фотоискусство» в ГДР Больших призов (Гран-при) и первых премий удостоены следующие авторы:

ГРАН-ПРИ

А. Гаранин (СССР). Консерватория (серия).
А. Гаранин (СССР). Портрет врача (серия).
Л. Портер (СССР). Вьетнам борется, Вьетнам побеждает (серия).
А. Уэлян (СССР). Сельский врач (серия).
Гейнц Даревалис (ГДР). В детском саду (серия).
Герхард Хопф (ГДР). Молодожены.
Томислав Петерчек (Югославия). Посетители выставки.
Эмиль Пардубский (Чехословакия). Лошади.

ПЕРВАЯ ПРЕМИЯ

М. Альперт (СССР). Мужество.
М. Ганкин (СССР). Улыбка друга.
В. Лебедев (СССР). Дороги смелых.
В. Мастоков (СССР). Труд режиссера.
В. Сакс (СССР). Портрет рабочего.
В. Соболев (СССР). Портрет рабочего.
Зишфранд Тинхель (ГДР). Хочешь прыгать — не страшись (серия).
Ян Сегоальский (Польша). Мастер дирижерской палочки.
Тадеш Ковальский (Польша). Рождение.
Владислав Роспондек (Польша). Осенним.
Андрей Крыницкий (Польша). Акт.
Милан Тодорович (Югославия). Он, она и мяч.
Данило Гретанович (Югославия). Портрет.
Дразлоуб Тосич (Югославия). Фаворит.
Рудольф Ярай (Венгрия). Осень на Дунае.
Миклош Чак (Венгрия). В литейной (из диапозитив).
Адольф Чейхан (Чехословакия). Следующий день — в санатории.
Станислав Тереба (Чехословакия). Футбольный матч.
Богумил Ганах (Чехословакия). Охота

Советские авторы также награждены:

ВТОРОЙ ПРЕМИИ

А. Сааков (Тбилиси). Лица.

ТРЕТЬЕЙ ПРЕМИИ

И. Пап (Киев). Завтрак прошел в дружеской обстановке.
Л. Асанов (Москва). В лесу (из диапозитив).
А. Сааков (Тбилиси). Утро (серия).
М. Сорокин (Москва). Портрет Натальи Седых.
А. Суткус (Вильнюс). Жан-Поль Сартр.
Г. Янайтис (Рига). Портрет актрисы.

ЧЕТВЕРТОЙ ПРЕМИИ

Г. Бибих (Москва). В непогоду.
О. Бурбовский (Запорожье). Светлана.
М. Ганкин (Москва). Африканец.
А. Гаранин (Москва). Из серии «Вдвоем».
А. Горячев (Заволжье). Огни Красноярска.
Н. Грановский (Москва). Актриса.
Э. Евзерихин (Москва). Балерина.
А. Ерохин (Рига). На реке.
В. Иванов (Москва). Ближе к космосу.
Е. Кассин (Москва). Поэт.
Е. Кассин (Москва). Утро.
Г. Колосов (Москва). Императорские пингвины.
В. Лагин (Москва). Юные хоккеисты.
К. Юрлов (Москва). Олени.
О. Миндель (Киев). Балет (серия).
А. Миранский (Москва). Зарисовка из серии.
В. Николаев (Рига). Февральские узоры.
О. Пороховников (Москва). Кто кого?
А. Сааков (Тбилиси). Вратарь.
А. Сааков (Тбилиси). Гол.
Н. Свиридова (Москва). Портрет молодой женщины.
С. Киладзе (Тбилиси). Третий лишний.
В. Тарасевич (Москва). В консерватории (из серии).
А. Уэлян (Москва). Урок музыки.

ФОТОКОНКУРС

ГАЗЕТЫ

„КНИЖНОЕ

ОБОЗРЕНИЕ“

В связи с 25-летием разгрома фашистской Германии газета «Книжное обозрение» проводит фотоконкурс на лучшую фотографию, отражающую борьбу советского народа с фашизмом, его героический труд по восстановлению разрушенного войной хозяйства нашей страны. Цель конкурса — отбор лучших работ для альбома, посвященного 25-летию разгрома фашизма.

Участвовать в конкурсе приглашаются профессионалы и фотолюбители.

Фотографии размером 18 × 24 или 13 × 18 сантиметров следует направлять в редакцию газеты «Книжное обозре-

ние» с пометкой на конверте — «Конкурс».

Лучшие снимки по мере поступления будут печататься на страницах газеты.

Для победителей конкурса устанавливаются следующие премии: первая — 100 рублей, вторая — 75 рублей, две третьих — по 30 рублей.

Всем участникам конкурса, чьи работы будут опубликованы на страницах газеты или включены в альбом, получат поощрительные памятные дипломы Комитета по печати при Совете Министров СССР.

5-Й МЕЖДУНАРОДНЫЙ САЛОН ФОТОИСКУССТВА

Белградский фотоклуб проводит 5-ю международную выставку художественной фотографии. Экспозиция организуется в рамках международной фотоконференции на Белградской ярмарке, которая состоится в ноябре 1968 года.

Все профессионалы и фотолюбители мира приглашаются участвовать в выставке.

Каждый участник может представить не более 4 черно-белых снимков размером 30 × 40 см и 4 цветных слайдов размером 5 × 5 и 7 × 7 см.

На обратной стороне фотографий необходимо указать название снимка, имя и адрес автора, на рамке каждого диапозитива — порядковый номер.

Фотографии, ранее экспонировавшиеся на международных выставках в Белграде, рассматриваться не будут.

Организаторы выставки оставляют за собой право репродуцирования фотографий и слайдов в каталоге и предоставлении их для публикации во время проведения выставки.

Фотографии и слайды следует направлять по адресу: Фотоклуб «Белград», п. с. 281, Белград, Югославия.

Последний срок представления работ — 1 октября 1968 года.

«ЧЕЛОВЕК И МОРЕ»

В югославском городе Задаре в пятый раз проводилась международная фотоконференция выставка под девизом «Человек и море». Авторы из сорока девяти стран мира представляли свои работы. Фотографии, отвечающие девизу выставки, и снимки на свободную тему рассматривались отдельно. По первому разделу золотая медаль присуждена шведскому фотографу Гуннару Форселлу за работу «Зимнее море». В числе трех серебряных медалистов — советский автор Виктор Колыхалов. Три советских фотографа — Гуннар Бинде, Григорий Дубинский и Виталий Васильевский награждены дипломами.

Оценены снимки на свободную тему, жюри отметило золотой медалью снимок Виталия Васильевского (СССР) «Ассоциация». Еще один наш автор — Эликом Сейдалини — удостоен диплома.

СОДЕРЖАНИЕ

За высокую идейность и мастерство	1
Н. Чернова. «Зорный — Дружба — 50»	2
А. Маркуша. Глазами детей	7
Вл. Иркин. Рабочий Ростов-Дон	10
А. Козлов. «Янтарный край». Первая фотовыставка прибалтийских республик	12
Е. Рыбнинов. Оставленное время	16
Награды участникам фотовыставки «На страже Родины»	20
Д. Азов. Бессменная вахта	20
Страницы боевой фотолетописи	23
Спор продолжается	24
М. Каган. Эстетика и художественная фотография. Очерк 5-й.	25
Интервью с автором	27
М. Громов. Раздвигая границы кадра.	
Из зарубежной почты	30
Г. Криш. Будущее и будапештцы.	
Г. Чудаков. Сама жизнь	32
Школа фотографического мастерства	34
Л. Дыко. Тема, сюжет и изобразительное решение.	
Техника фотографии	36
Ю. Транквилиций, А. Рогов. Съемка под водой (36). Д. Лугов.	
Универсальный формат кадра (37). И. Приезжев, Э. Гуревич. Репродуцирование фотоаппаратами «Чайка» и «Чайка-2» (42). Э. Азовский. Макроприставка к «Саянту» (44).	
Советы фотолюбителям	39
Н. Аммосов. Фотографирование произведений искусства.	
Читатели предлагают	40
Н. Халдин. Дистанционная съемка диапозитивов.	
По просьбе читателей	43
А. Прохоров. Возвращаясь к напечатанному.	
Улучшать торговлю фототоварами	45
Маленькие рецензии	45
Г. Михайлов. Итоги и задачи	46
За социалистическое фотоконкуство». Победители пятого международного конкурса	47

Рукописи и снимки не возвращаются



НА ОБЛОЖКЕ

- 1-я стр. Юность. Фото Александра Герниаса (Москва)
2-я стр. Валерия. Фото Владимира Катихина, фотолетопись (Волгоград)
3-я стр. Сова. Фото Анатолия Полянова (Фрунзе)
4-я стр. Джингит. Фото Майи Скурихиной (Москва)

Главный редактор М. И. БУГАЕВА
Редакционная коллегия: Н. Н. Агожа, Н. И. Драчинский, Л. П. Дыко, Г. А. Истомин, Н. И. Кириллов, А. Г. Комовский, Ю. Г. Пригожин, А. А. Усачев, Г. М. Чудаков [ответственный секретарь]

Художественный редактор Т. Д. Версинавская Оформление О. А. Кузнецова

Адрес редакции: Москва, центр, М. Лубаня, 9 Цена 40 коп.

Телефоны: отдел искусства фотографии — К 4-07-67, отдел техники — Б 3-86-34, отдел фотолетописей — К 4-82-14, зав. редакцией, для справок — Б 3-20-46, отдел писем — К 4-53-44.

А 01048. Подл. и печат. 14/IV-68 г. Зак. 2414. Форм. 62 × 92¹/₂, 7,25 п. л. 10,53 уч.-изд. л. Т. 220 000

Московская типография № 2 Главлитформы Комитета по печати при Совете Министров СССР Москва, проспект Мира, 105



СОВЕТСКОЕ ФОТО

6

ИЮНЬ

1968

70869

