

СОВЕТСКОЕ ФОТО7

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

1971





Своим самоотверженным трудом в области испытания сложнейшей космической техники — первой пилотируемой орбитальной станции «Салют» и транспортного корабля «Союз-11» летчики-космонавты Г. Т. Добровольский, В. Н. Волков, В. И. Пацаев внесли огромный вклад в дело развития орбитальных пилотируемых полетов. Подвиг мужественных летчиков-космонавтов Георгия Тимофеевича Добровольского, Владислава Николаевича Волкова, Виктора Ивановича Пацаева навсегда останется в памяти советского народа.

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 7. 1971.

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

ПОЧЕТНАЯ ЗАДАЧА ЖУРНАЛИСТОВ

В Отчетном докладе, с которым выступил на XXIV съезде КПСС Генеральный секретарь ЦК КПСС тов. Л. И. Брежнев, в документах съезда большое внимание было уделено агитационно-пропагандистской деятельности, роли средств массовой информации в воспитании трудящихся в духе коммунизма, в идеологической борьбе с капитализмом. Съезд наметил главное направление дальнейшего развития нашей печати, телевидения, радио, книгоиздательства, определяемое генеральным курсом КПСС.

Решения исторического форума коммунистов нашли горячий отклик у советских журналистов, надежных помощников Коммунистической партии.

Итогам XXIV съезда КПСС и задачам Союза журналистов был посвящен Пленум Правления Союза журналистов СССР. С докладом выступил председатель Правления, главный редактор газеты «Правда» тов. М. В. Зиманин.

— Союз журналистов СССР и местные его отделения, — сказал докладчик, — должны сосредоточить усилия на том, чтобы оказать действенную помощь партийным организациям в разъяснении и пропаганде документов съезда, в мобилизации народных масс на выполнение предначертаний партии, на осуществление планов девятой пятилетки, на дальнейшее укрепление политической, экономической, оборонной мощи СССР, его международного авторитета.

В докладе были намечены пути дальнейшего повышения идейного и профессионального мастерства журналистов, подвергнуты критике устаревшие методы работы, схематизм, серость, поверхностность в подаче журналистских материалов.

Докладчик отметил, что за последние годы очень серьезно повысился уровень советского фотоискусства, которое было представлено рядом крупных выставок всесоюзного и международного масштаба. Наиболее значительная из них — выставка, посвященная 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, на которую прислали свои работы авторы из 60 стран. Фотожурналисты приняли активное участие в выставке творческих союзов, посвященной XXIV съезду КПСС.

Участники Пленума в своих выступлениях рассказали о большой работе, проделанной органами печати,

радио и телевидения, фотосекциями местных организаций Союза журналистов в период подготовки к XXIV съезду КПСС, поделились творческими планами. Главный редактор газеты «Кзыл Узбекистон» тов. З. И. Есенбаев сообщил о том, что благодаря усилиям республиканской фотосекции была организована выставка документальной и художественной фотографии, посвященная XXIV съезду КПСС. Экспонаты этой выставки переданы в дар филиалу Центрального музея В. И. Ленина в столице нашей республики.

Председатель Кемеровской областной организации Союза журналистов тов. В. В. Банников рассказал, что Международную фотовыставку, посвященную 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, за время экспонирования в Кемерове просмотрело свыше 112 тысяч зрителей. Сибиряки оставили «два тома благодарственных записей». В настоящее время кемеровские журналисты принимают участие в подготовке фотовыставки «Сибирь социалистическая». Областная журналистская организация поддерживает тесные дружеские отношения с журналистами Венгрии. Недавно в городах братской страны с успехом демонстрировалась интересная фотовыставка о Кузбассе...

Пленум Правления Союза журналистов СССР призвал журналистов нашей страны отдать все свои творческие силы, умение, профессиональное мастерство решению почетной задачи — разъяснению материалов XXIV съезда КПСС, пропаганде достижений советского народа в борьбе за успешное выполнение заданий девятой пятилетки.

Вместе со всей многотысячной армией советских журналистов наши фотомастера находятся сегодня на строительных площадках, в заводских цехах, на колхозных полях, в научно-исследовательских лабораториях. Журналисты с фотокамерой приступили к созданию летописи нового пятилетия. Плечом к плечу с ними — фотолюбители, рабочие и сельские корреспонденты газет и журналов.

Трудовой подвиг народа, выполняющего исторические решения XXIV съезда КПСС, должен быть запечатлен с публицистической силой, присущей лучшим образцам советской фотожурналистики!

«ТАСС ФОТО-70»

Заметки с выставки

Писать о традиционной ежегодной выставке работ фотокорреспондентов ТАСС — это значит прежде всего сравнивать ее с предыдущими. Даже при самом строгом подходе, с учетом заметно возросших за последнее время требований, можно утверждать — тассовцы идут широким шагом по пути совершенствования профессионального мастерства. В понятие «профессиональное мастерство» мы включаем не только умение глубоко раскрыть содержание того или иного события, явления нашей действительности, найти наилучшую форму для воплощения этого содержания в одном снимке или серии снимков, но и способность серьезно осмыслить, сформулировать для себя задачи современной фотожурналистики в целом. Последнее слабое мастерства не всегда проявляется в отдельно взятой работе того или иного фотокорреспондента, но неизбежно выкристаллизовывается в сумме работ большого творческого коллектива.

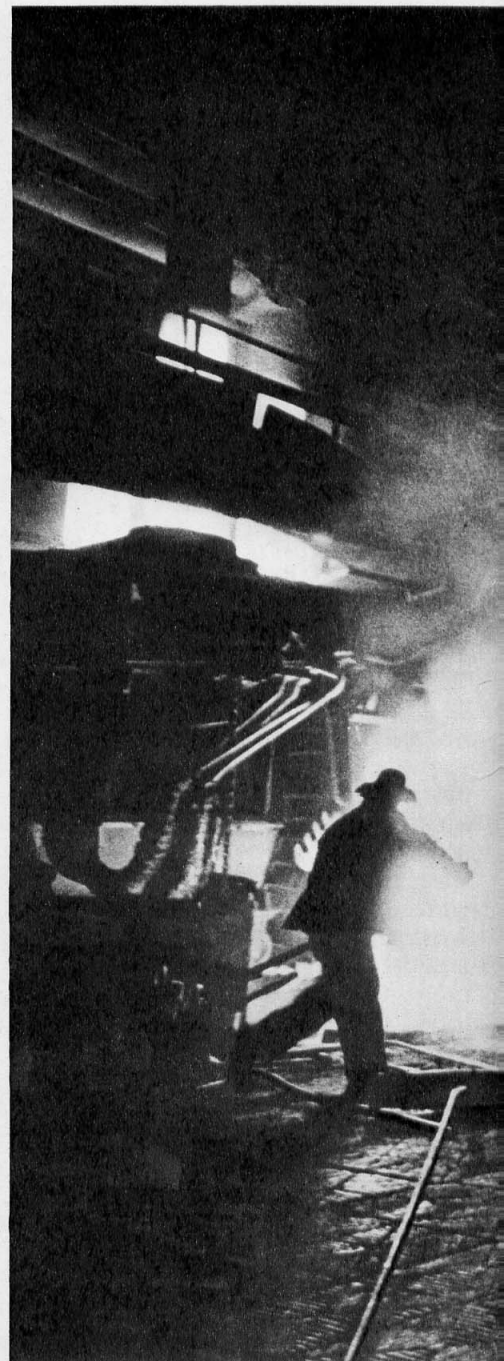
На «ТАСС фото-70» было представлено свыше 400 фотографий. Конечно, не все они равноценны по своим достоинствам. Но способность сформулировать главное авторы снимков и организаторы выставки в основном проявили. Мы говорим «в основном», потому что «остаточные явления» в виде фотографий привлекательных девушек и светотеневых упражнений еще нет-нет да напоминают о безуспешных попытках подменить журналистский снимок бессодержательным салонным изыском. Но об этом потом, а прежде всего о тех работах, которые, на наш взгляд, определяют главные направления выставки, а следовательно, и всей деятельности фотослужбы ТАСС. Итак, события прошедшего года...

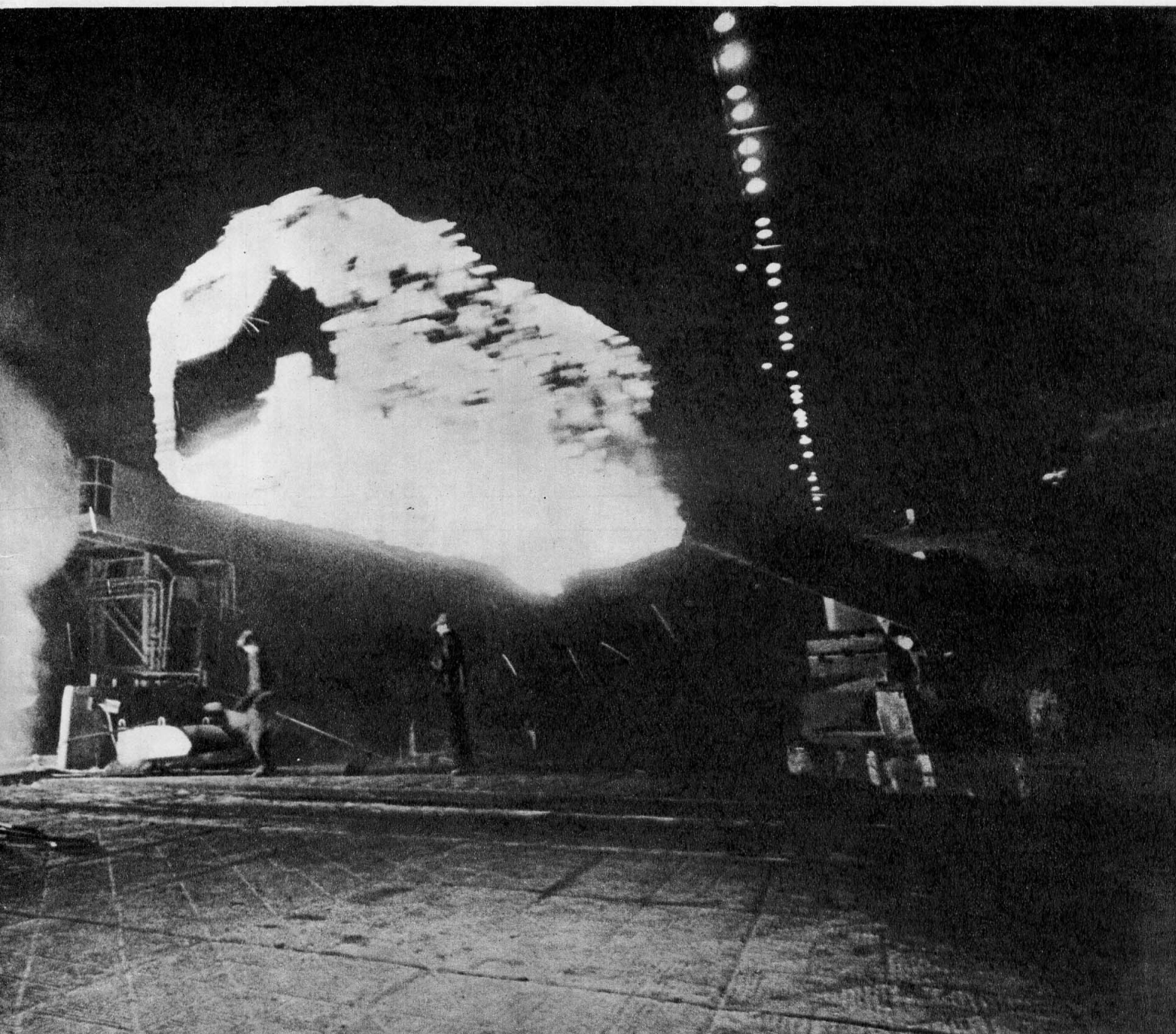
Они нашли отражение в снимках об открытии ленинского мемориала в Ульяновске (А. Овчинников), в сериях снимков о полете «Союза-9» в космос (В. Мусаэлян, Н. Акимов), о запуске «Лунохода-1» (Н. Акимов), в репортаже о торжественном открытии Асуанской плотины (В. Соболев) и некоторых других. К чести авторов этих снимков, следует сказать, что не только тема помогла им предстать на выставочных стендах, что называется, в лучшем виде, но и умение мастерски раскрыть тему. В первую очередь это относится к космическим сериям.

Помнится, на прошлых тассовских выставках, года три-четыре назад, было принято специально собирать в одном разделе хроникальные снимки событий. Считалось, видимо, что повседневная «текучка» — нечто вроде обязательного гарнира к выставочным кадрам. Но удивительное дело — собранная воедино хроника на многих производила гораздо большее впечатление именно потому, что она-то и есть стопроцентная журналистика.

К счастью, деления на хронику и «шедевры» уже нет, а есть то самое понимание задачи, которое определяет событийному репортажу самое почетное и законное место в экспозиции.

От выставки к выставке разработка темы созидательного труда, показ жизнеутверждающего характера, образа жизни советских людей приобретают все более широкий размах. И, конечно, при количественном изобилии таких снимков наибольшее впечатление оставляют кадры, отмеченные свежестью сюжетного решения. Много раз публиковались снимки цехов металлургических заводов, но работа О. Пороховникова «Сталеплавильный цех» тем не менее привлекает, запоминается. Серии хороших снимков о геологах-нефтяниках появлялись на выставках и раньше, и все же нельзя равнодушно пройти мимо работ И. Сапожкова «Идем первыми», «Вышка-путешественница», «Новоселье» и других. Объясняется это, по-видимому, просто: новый сюжетный ход, своеобразная изобразительная манера делают снимки не только внешне более привлекательными, но и насыщают их дополнительной информацией. В нынешней технической оснащенности металлургов и нефтяников, в новых принципах организации их труда, заметных даже для тех, кто не знаком с металлургией и нефтедобычей, есть приме-





ТАСС ФОТО 70

70 ТАСС ФОТО

ФОТО 70 ТАСС

О. ПОРОХОВНИКОВ
Сталеплавильный цех

А. ОВЧИННИКОВ
По пионерской
традиции

И. САПОЖКОВ
Идем первыми
(из серии
«Тюменская нефть»)

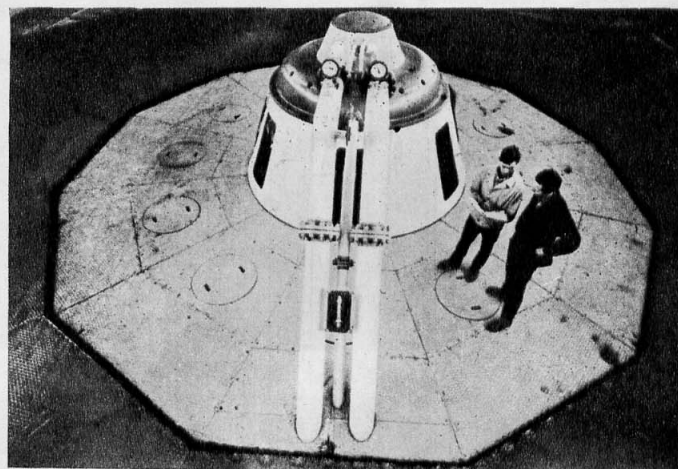


В. КУНОВ
Индийский генерал
С. Манекшоу
и Маршал
Советского Союза
А. А. Гречко

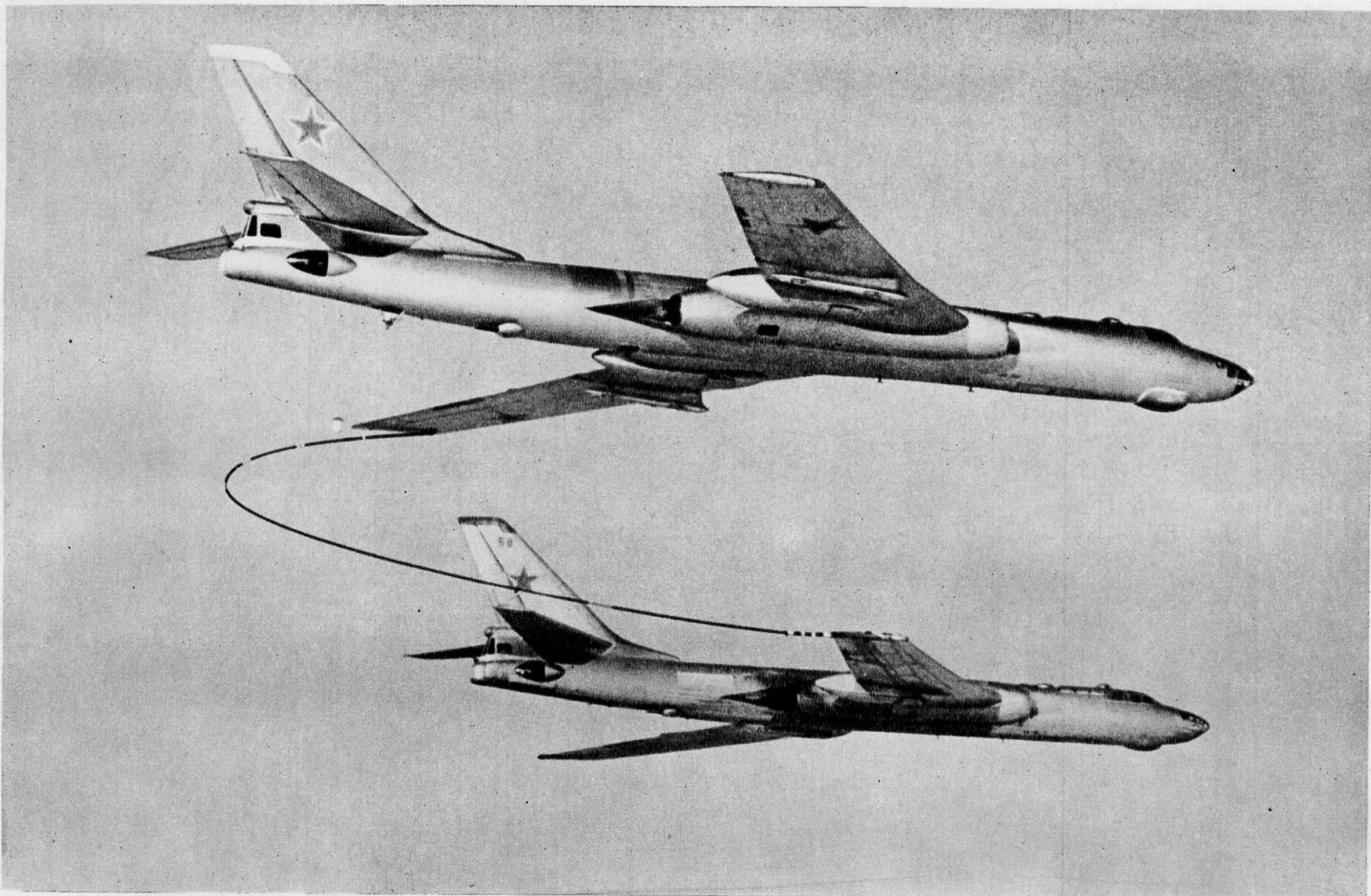
Ю. НАВАТОВ
Новый агрегат

И. САПОЖКОВ
Пилот вертолета
Алла Галимова

ты 70-х годов, есть социальный момент, социальный фон. Еще в конце двадцатых годов выдающийся советский фотомастер А. М. Родченко писал: «Снимок с вновь построенного завода для нас не есть просто снимок здания. Новый завод на снимке не просто факт, а факт гордости и радости индустриализации Страны Советов, и это надо найти «как снять»*. Отраднo, что сегодня среди фото-корреспондентов ТАСС есть мастера, которым высокий профессионализм позволяет не только увидеть «факт гордости и радости», но и найти «как снять». Это подтверждают снимки самые разнообразные по тематике: «Ветераны войны» В. Созинова, «Торфокомбайны» Г. Усламова, «Горняцкий город Междуреченск» А. Кузюрина... Обильно представлены на выставке работы, рассказывающие о достижениях нашей науки, культуры, спортивные фотографии. Спорт всегда занимал ведущее место в творчестве мастеров этого жанра В. Шандрина и В. Ун Да-сина. И на этот раз они не обманули ожидания зрителей. Подпись к снимку



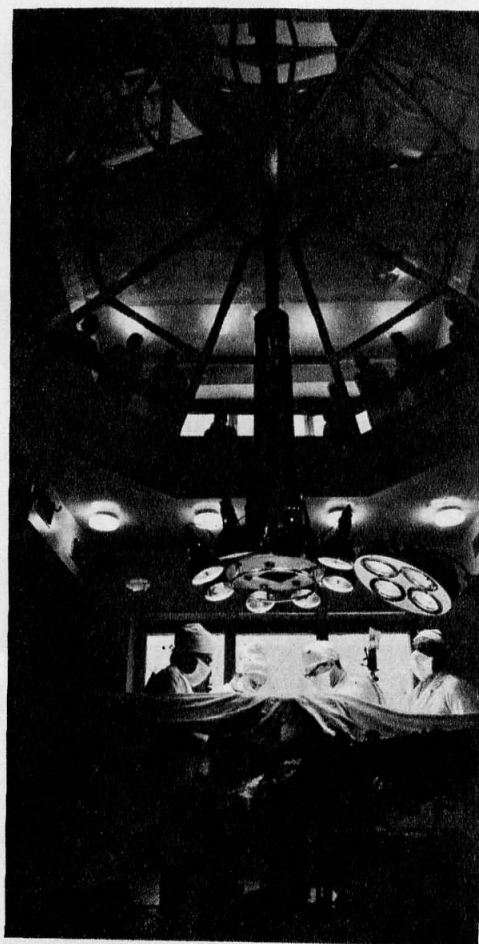
* «Новый Леф», 1928, № 11.

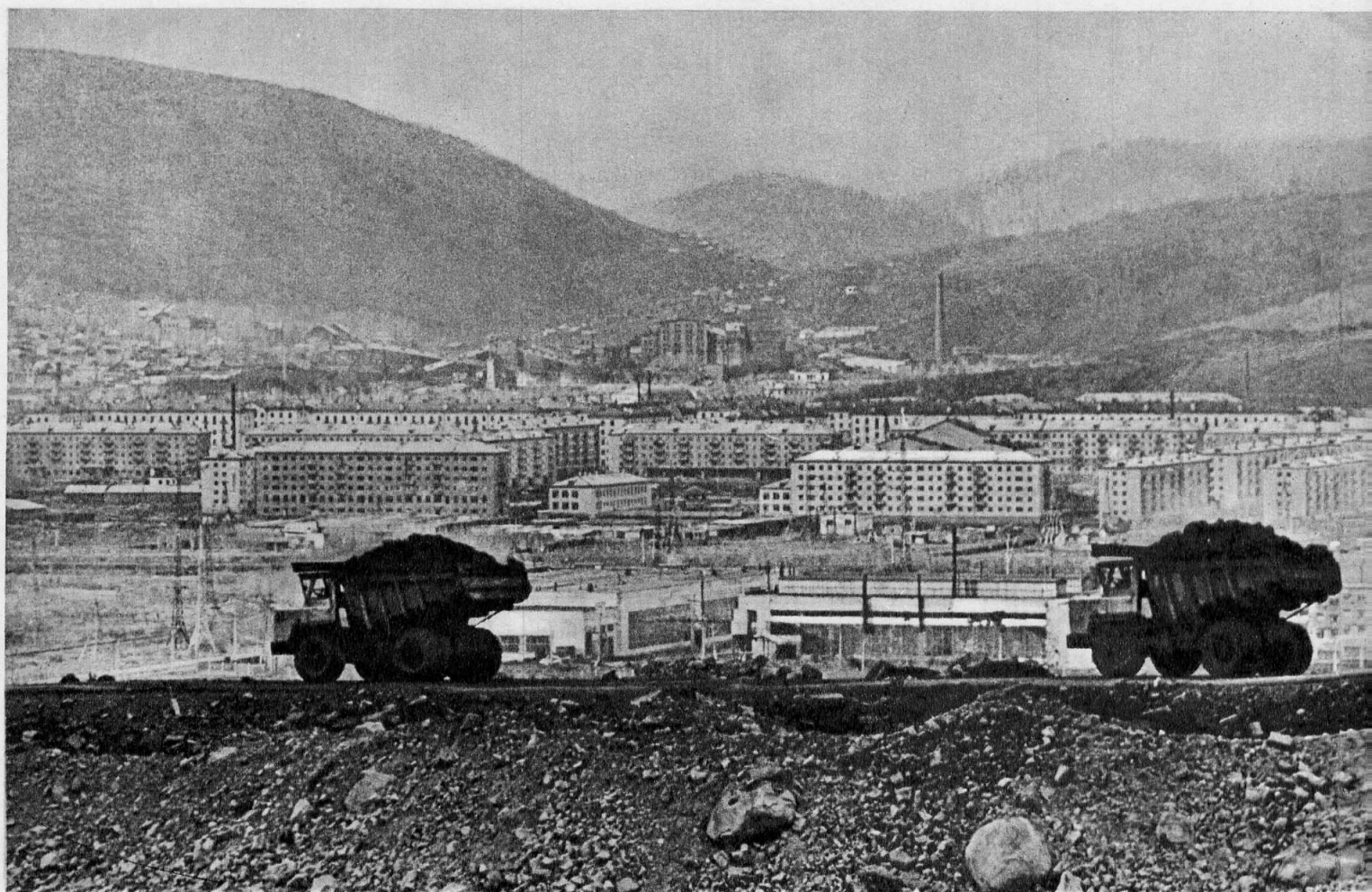


С. МАЙСТЕРМАН
Дозаправка
в стратосфере

Ю. БЕЛИНСКИЙ
Из серии
«Сердце на ладони»

А. ПОЛЯКОВ
Переселенцы





А. КУЗЯРИН
Горняцкий город
Междуреченск

Э. БРЮХАНЕНКО
Шире круг!
Из серии
«Сибирские посиделки»

В. Шандрина — «Друзья-соперники А. Фирсов (ЦСКА) и В. Зингер («Спартак»)» сразу же вызывает особый интерес, хотя два прославленных хоккеиста и не думают сражаться — они стоят рядом в спокойных позах и, видимо, мирно беседуют. Неожиданность, парадоксальность сюжетного хода делает снимок содержательным, многоплановым — подтекст вызывает улыбку, наталкивает на размышления.

Но чемпионом в области спортивной фотографии, на наш взгляд, оказался на этот раз В. Егоров. Ему принадлежит на редкость удачный снимок «Начнем, пожалуй!» (Т. Петросян и Р. Фишер)». Вся предыстория этого кадра, так хорошо знакомая шахматным болельщикам, подчеркнутая, диаметрально противоположность характеров и настроения в данную конкретную минуту делают фотографию в своем роде уникальной. Думается, что этот снимок войдет в «избранное» советской спортивной фотографии. Снимки В. Шандрина, В. Ун Да-сина и В. Егорова еще раз иллюстрируют важное, но еще не для всех до конца очевидное положение: фотография приобретает особый

смысл, вкус, значимость, когда на ней изображены люди, имена которых уже широко известны читателям по сообщениям печати, радиопередачам. В этом специфика визуальной информации, и «звездомания» тут ни при чем. Каждый новый визуальный штрих к словесному портрету прославленного героя войны или труда, всемирно известного ученого, космонавта, спортсмена, артиста всегда с интересом и благодарностью принимается читателями газет и журналов, посетителями выставок. В абсолютной документальности подписей к таким кадрам, кстати, и заключается порой то самое «чуть-чуть», которое отличает журналистскую фотографию от произведения фотоискусства, не всегда нуждающегося в «уточнении координат во времени и пространстве».

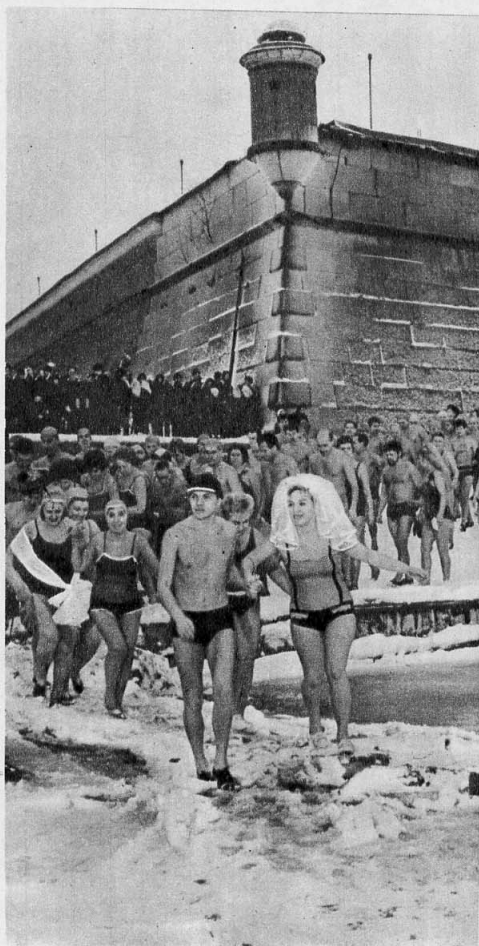
Как и многие другие фотожурналисты, тассовцы разнообразно используют в последнее время технические возможности различных объективов, и прежде всего «широкоугольников». В одних случаях это носит характер поиска, упражнения. В других случаях — «Нам тепло на шарике земном» В. Худякова, «Бетховенский вечер» В. Са-



востьянова — короткофокусная оптика совершенно очевидно способствовала воплощению творческого замысла. И в заключение, как это ни печально, приходится сказать несколько слов о тех самых «остаточных явлениях», которые с удивительным упорством продолжают напоминать о себе со стендов профессиональных журналистских выставок. Речь идет о красивых девичьих головках — «Оля Рогова — королева кулинаров» Л. Пахомовой, «Медсестра» Б. Трепетова, о жанровых сценках без мысли и без вкуса — «Ветреность» Б. Трепетова, «Русалочка» С. Метелицы. Таких работ в тасовской коллекции очень немного, но их не должно быть вообще. Это не просто слабые фотографии, это «не те» фотографии.

И все же приятно, что даже небольшие «издержки производства» не смогли умалить очевидных достоинств экспозиции. А то обстоятельство, что наряду с ветеранами фотожурналистики активно и достойно выступили молодые фотомастера, что новые имена делают серьезную творческую заявку, говорит о хороших перспективах.

Г. ЧУДАКОВ



Н. НАУМЕНКОВ,
В. ЦИН
Свадьба простая
и золотая

ТАСС ФОТО 70

70 ТАСС ФОТО

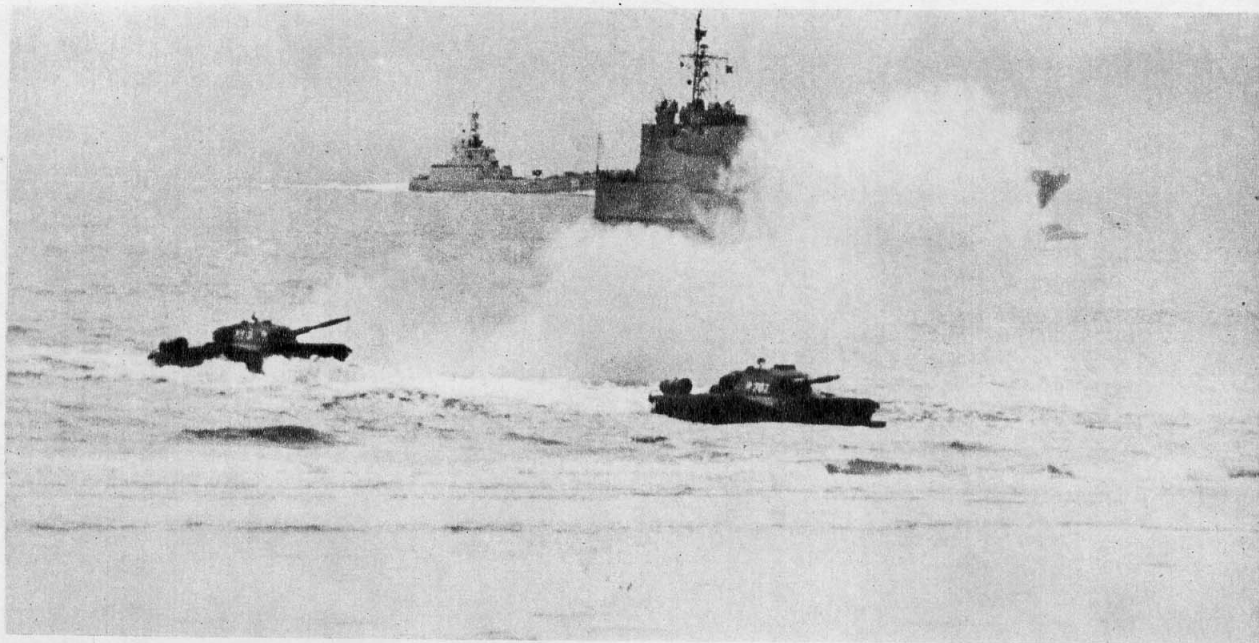
ФОТО 70 ТАСС

Фото
Геorgia
ХОМЗОРА

Высадка
военно-морского
десанта

На ученье
как в бою

На параде



В КАДРЕ — АРМЕЙСКИЕ БУДНИ

Вал. ГОЛЬЦЕВ,
редактор «Известий» по военному отделу

Эти фотографии Георгий Хомзор сделал осенью прошлого года во время учений армий стран Варшавского Договора — «Братство по оружию». Они проходили на территории Германской Демократической Республики. В маневрах участвовали все виды вооруженных сил социалистического лагеря. Учения одновременно велись на земле, в небе и на море.

Воины союзных армий, вооруженные грозной ракетной техникой, демонстрировали свое умение вести современный бой. Учебные сражения отличались необыкновенно высокой динамичностью. Они проходили днем и ночью, при любой погоде, непрерывно.

Снимки, которые Г. Хомзор сделал на учениях в ГДР, — не случайный эпизод в его творческой биографии. С армией Георгий Хомзор связан многие годы. Еще до войны, когда он работал в газете «Красная звезда», читателей привлекали свежестью мысли его работы, посвященные отличникам боевой и политической подготовки.

Годы войны Г. Хомзор провел на фронте. За храбрость и отвагу он был награжден многими боевыми наградами, и в том числе орденом Красного Знамени. Его лучшие снимки тех лет по праву вошли в фотолетопись Великой Отечественной войны. Затем работа в редакции окружной военной газеты. В последние годы фотографии Г. Хомзора на армейские темы появлялись редко. И вот — участие в больших войсковых учениях и новая серия умных снимков о воинах-интернационалистах.

Современный бой — бой скоротечный, стремительный. Это бой машин. Людей на поле сражения почти не видно. Они укрыты за броней транспортеров, танков, в кабинах вертолетов и самолетов. Все здесь в движении. Обстановка резко меняется за считанные минуты, а иногда и секунды. Снимать такой бой необыкновенно трудно.

Для того, чтобы запечатлеть на фотопленке панораму современного боя, мало обладать профессиональными навыками обычных массовых съемок. Фотокорреспонденту необходимо хотя бы в общих чертах знать современную тактику, организацию войск, способы применения и использования различной боевой техники. Без этого невозможно увидеть суть происходящих действий. Без этого нельзя сделать грамотный военный снимок.

Снимки же неграмотные на страницах газет и журналов иногда публикуются. Это и несущиеся по полю танки, из открытых башен которых видны офицеры, якобы руководящие боем, и десантники на земле, красиво удерживающие купола белых «непогашенных» парашютов, и наблюдатели с биноклями и дальномерами, громоздящиеся на брустверах незамаскированного окопа. Происходит это не от неумения воинов, а от неграмотности фоторепортера. И делаются такие снимки не в ходе учений, а до начала их или даже после их окончания. Так сказать, «постановочным методом», когда фотокорреспондент

сам создает себе сюжет, а воины не действуют, а лишь позируют перед объективом.

Чаще удаются нашим фотомастерам снимки парадные, торжественные. На них мы видим мощные ракеты, колонны машин, мужественные лица воинов. Но ведь армейская служба — это не только парады. Это напряженный ратный труд. Труд каждодневный, самоотверженный, творческий, высокоинтеллектуальный — в казармах, в поле, на полигонах, танкодромах, аэродромах, в учебных лабораториях. Он требует от воинов огромного напряжения всех духовных и физических сил. Именно здесь возникает много острых, захватывающих коллизий, шлифуются характеры воинов, формируется их мировоззрение солдат армии социализма. И тем не менее со снимками, посвященными армейским и флотским будням, дело обстоит хуже. Здесь меньше запоминающихся удач.

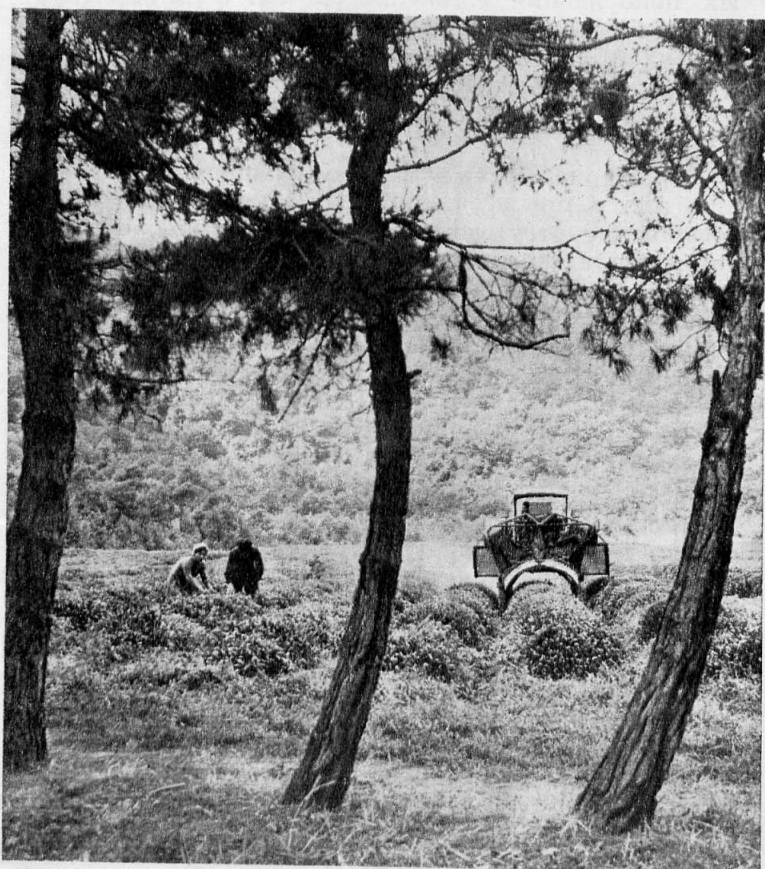
Происходит это, на мой взгляд, оттого, что к теме армии многие мастера фотоискусства обращаются от случая к случаю. От одного парада до другого, от одних учений до других. А ведь здесь нужна постоянная привязанность, увлеченность этой важной патриотической темой. Нужна профессиональная специализация, навыки, необходима натренированность в творческой разработке военной темы в фотожурналистике. И что особенно огорчает — это малое число имен молодых фотожурналистов, работающих над военной темой.

Между тем, советское фотоискусство имеет славные боевые традиции. Мастера старшего поколения, прошедшие через горнило ожесточенных сражений, создали бессмертную фотозпопею народного подвига в годы Великой Отечественной войны советского народа против немецко-фашистских захватчиков. В этой замечательной фотогалерее есть снимки, которые по силе выразительности, эмоционального воздействия не уступают лучшим очеркам о войне. Их покоряющий магнетизм состоит в их безыскусности, в суровой правдивости. Они не просто сделаны рукой опытного мастера, они выхвачены им из самой гущи событий, увидены пытливым, влюбленным в армию художником. И потому им обеспечено долголетие.

К сожалению, боевые традиции нашего фотоискусства плохо пропагандируются и изучаются. У нас совершенно отсутствуют научные работы, обобщающие опыт фронтовых фотокорреспондентов. Нет монографических изданий, посвященных асам фронтового фоторепортажа. Уникальные снимки времен войны хранятся в частных коллекциях, разбросаны по редакциям. Хотя их давно надо было собрать вместе, организовав Государственный фотоархив Великой Отечественной войны, по примеру Государственного кинохранилища.

У нас почти не проводятся персональные выставки мастеров, работающих над армейской и флотской темой. Редки и общие фотовыставки, посвященные будням армии и флота. Нет творческого объединения фоторепортеров, специализирующихся в военной тематике, нет семинаров на эту тему. Ничего не делается для поднятия военной грамотности молодых. Все это заслуживает, на мой взгляд, пристального внимания Союза журналистов и его местных организаций.

Вот какие мысли возникают, когда думаешь о судьбах сегодняшнего фоторепортажа, посвященного нашим славным Советским Вооруженным Силам.



БАКИНСКИЕ ВСТРЕЧИ

А. БЕРЕЗИН

Д. ДЖАВАРОВ
Нефтяные камни.
Мастер промысла
Рамиз Махмудов

Ф. БАГИРОВ
Машинная уборка
чая в совхозе
имени Кирова

В. ИБАДОВ
Перед штормом

К стр. 12—13

К. КУЗЬМЕНКО
Наперекор стихии

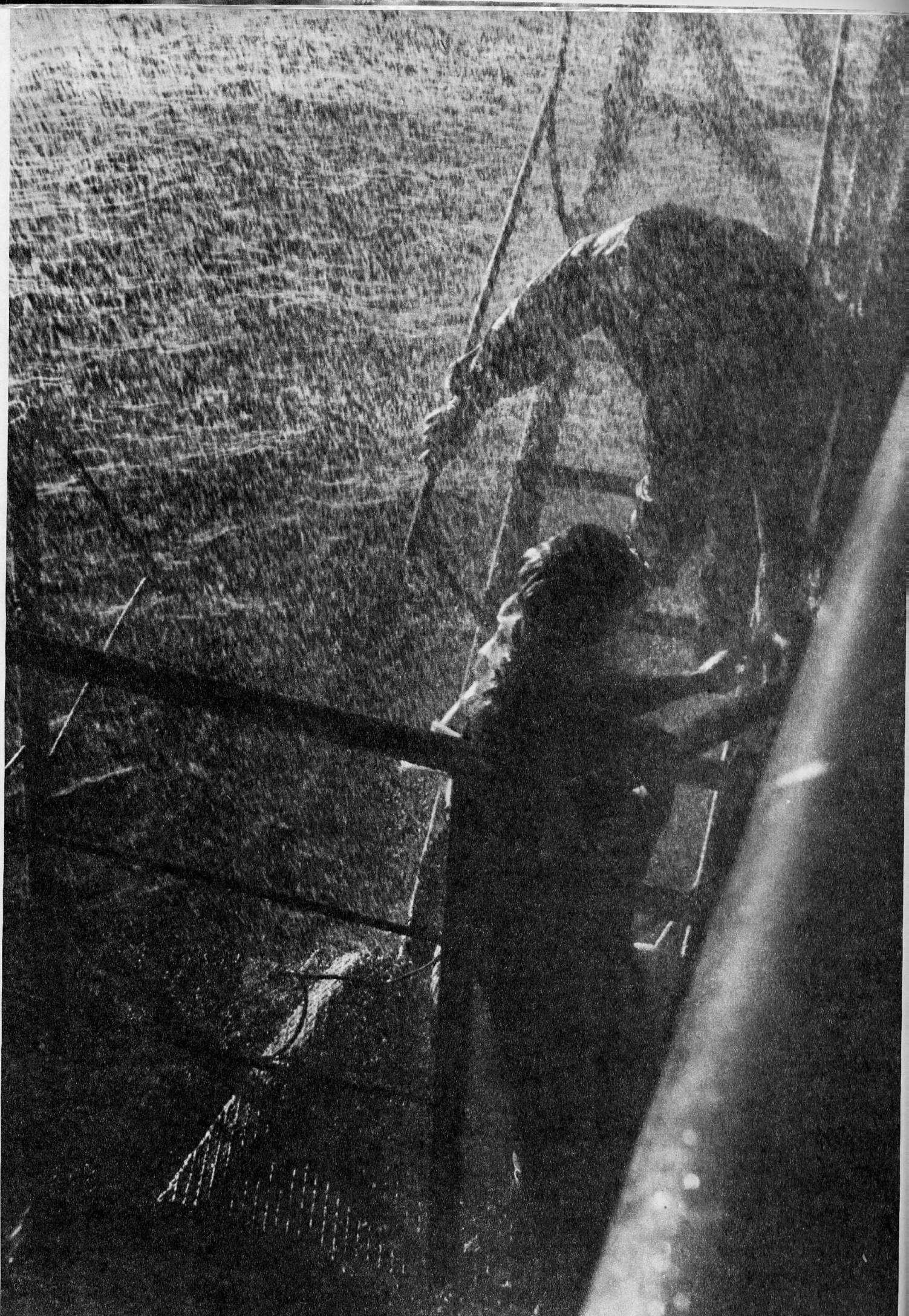
В. ПАЩЕНКО
Плавучая
буровая установка
«Хазар» на Каспии

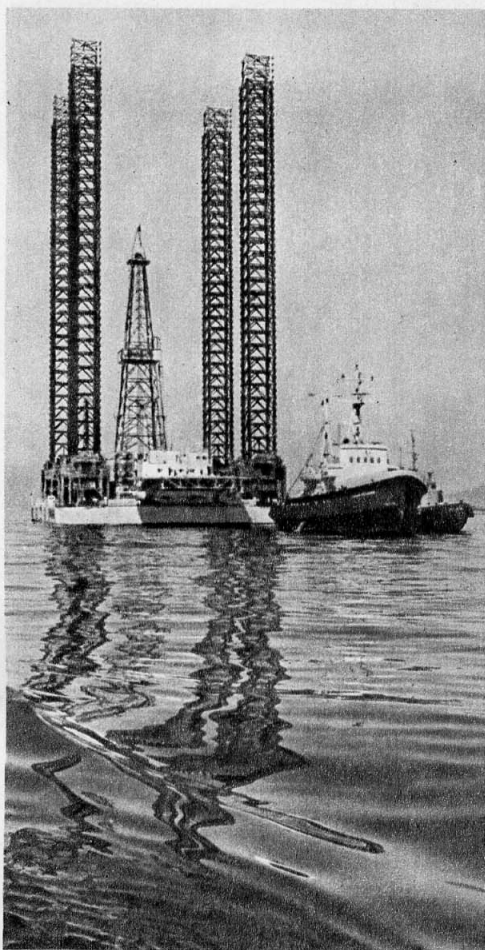
Ф. БАГИРОВ
В штормовую погоду

Тот, кто не был в столице Азербайджана каких-нибудь 10—15 лет, с трудом узнает ее улицы и площади. Изменился архитектурный облик города. Появились новые заводские здания и научные институты, учреждения культуры и жилые дома, прямые современные проспекты и зеленые массивы. Баку стал наряднее, красивее. Другими стали и бакинцы. Выросло новое поколение людей, воспитанное нашим временем, советским общественным строем.

Широкое развитие получила национальная культура. Конечно, искусство Азербайджана развивалось на основе богатых традиций прошлого. В живописи и графике Азербай-







джана, например, очень сильны реалистические традиции выдающихся художников начала XX века Азима Азим-заде и Бехруза Кенгерли.

Фотография, получившая широкое развитие в республике, внесла в духовный мир людей новые ценности, стала действенным средством информации.

Многочисленные снимки, выполненные азербайджанскими мастерами, составляют впечатляющую картину жизни республики, труда азербайджанского народа на благо Советской Родины.

...Азербайджан — край нефти и химии, орошаемого земледелия и животноводства, морского промысла. Чтобы поспеть за современным ритмом жизни, фоторепортер должен обладать поистине неиссякаемой энергией, настойчивостью. Из огромного потока информации надо суметь выбрать такие кадры, которые представляют наибольший общественный интерес. Фото-выставка, организованная к 50-летию республики, показала, что коллектив фотожурналистов Азербайджана в состоянии справиться с самыми трудными и ответственными творческими задачами. Ка-

чество фотопублицистики за последние годы здесь значительно повысилось, фотография стала более содержательной и художественно зрелой.

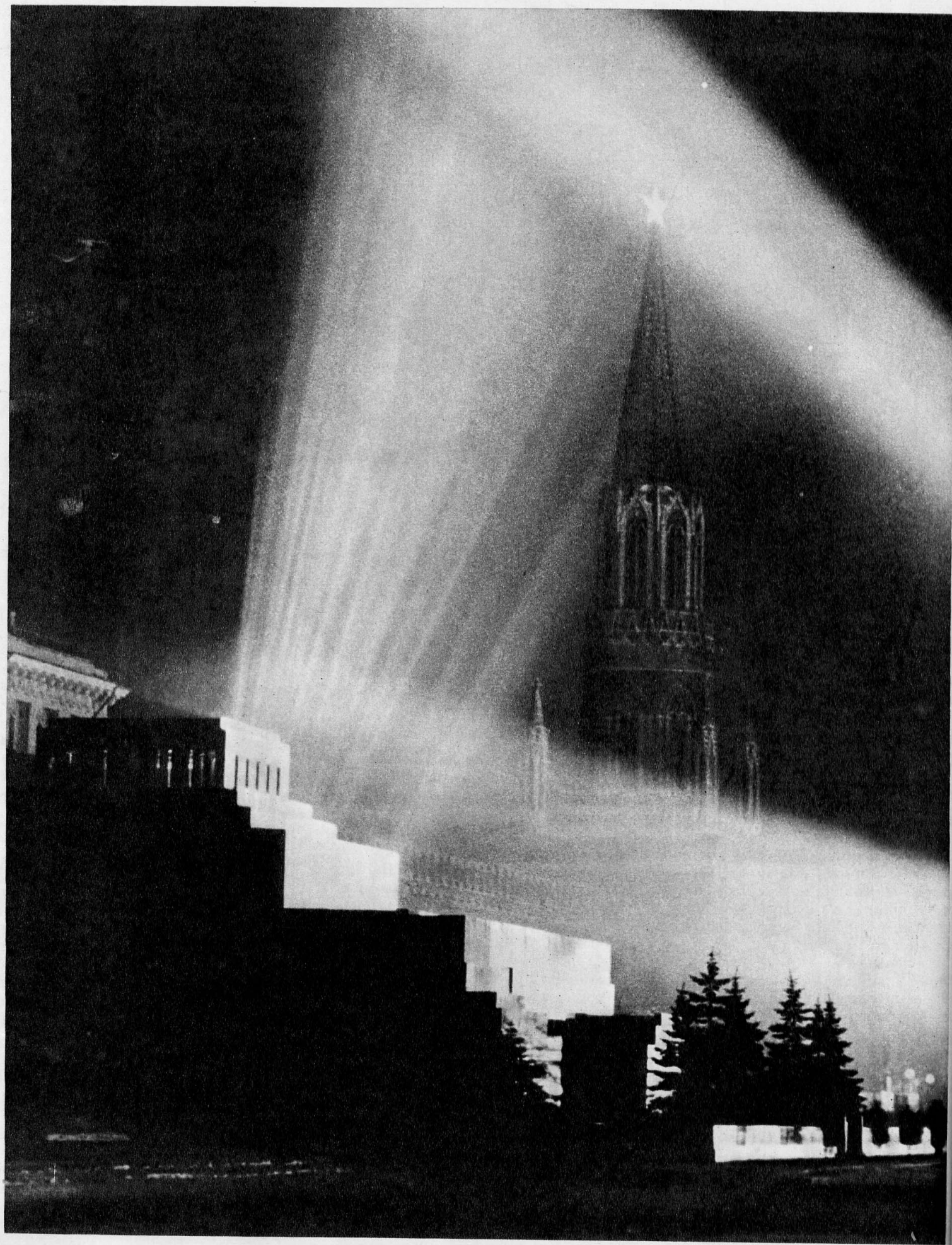
Из множества работ, экспонированных на юбилейной выставке, мы отобрали несколько кадров.

Два снимка посвящены беспокойному Каспийскому морю: «Наперекор стихии» К. Кузьменко и «В штормовую погоду» Ф. Багирова. Если работа последнего представляет широкую панораму моря с бесконечной далью горизонта, кустистыми облаками грозового неба, то на снимке К. Кузьменко, напротив, нет ни просторного ландшафта, ни горизонта, ни неба. Но состояние тревоги отлично чувствуется и здесь. Достигнуто это простыми, предельно лаконичными средствами: напряженный наклон фигуры, хваткое движение рук. Штормовое море можно снимать по-разному: откровенно лобово и фрагментарно. Что ближе вашему сердцу? Право на существование имеют оба снимка. Скажу по правде: лично я предпочитаю такой снимок, в котором не все рассказано, который дает пищу для размышлений. По-разному решают одну и ту же

тему В. Ибадов и В. Пащенко. Снимок первого выделяется яркими и резкими светотеневыми соотношениями, живописностью; второй — предельно графичен, но точно и выразительно передает ажур сооружений, их своеобразие и красоту. Оба снимка по-своему интересны.

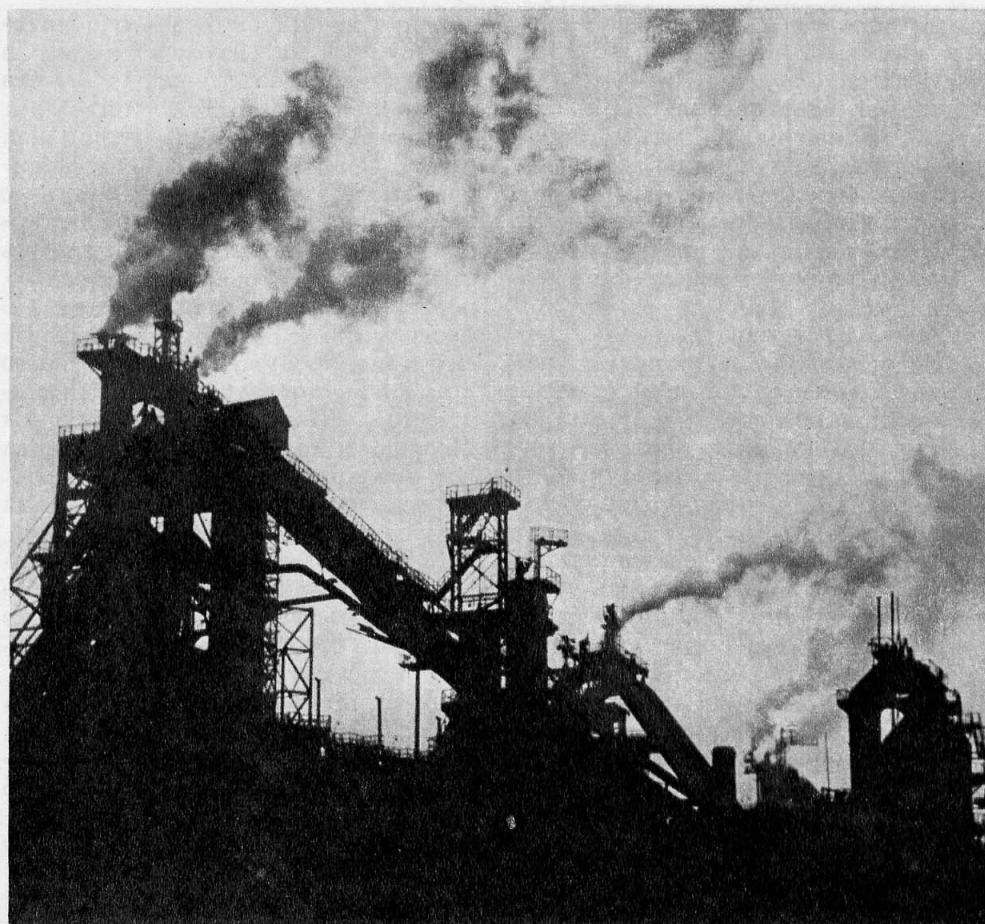
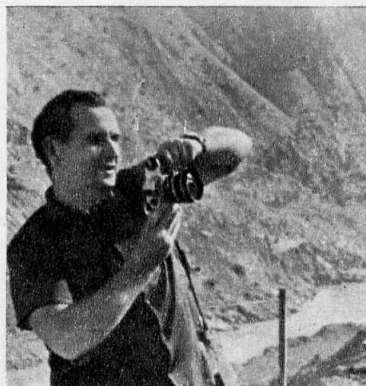
На других кадрах запечатлены люди — разные по характеру, профессии, общественному положению. Для каждого снимка авторы нашли свое композиционное и изобразительное решение. Объединяет же их общий подход — стремление глубже раскрыть черты, свойства герою снимка. В портрете нефтяника Р. Махмудова автор Д. Джабаров подчеркнул оптимизм человека труда.

...Перед отъездом из Баку состоялась наша встреча и беседа с фотожурналистами республиканских газет и журналов. Еще раз мы просматривали работы, обсуждали, спорили. За последнее время сделаны заметные успехи — это было очевидно. Но сами мастера отлично понимают, что надо работать лучше, интереснее. Возможностей для этого много.



ФОТОМАСТЕР МИХАИЛ ГРАЧЕВ

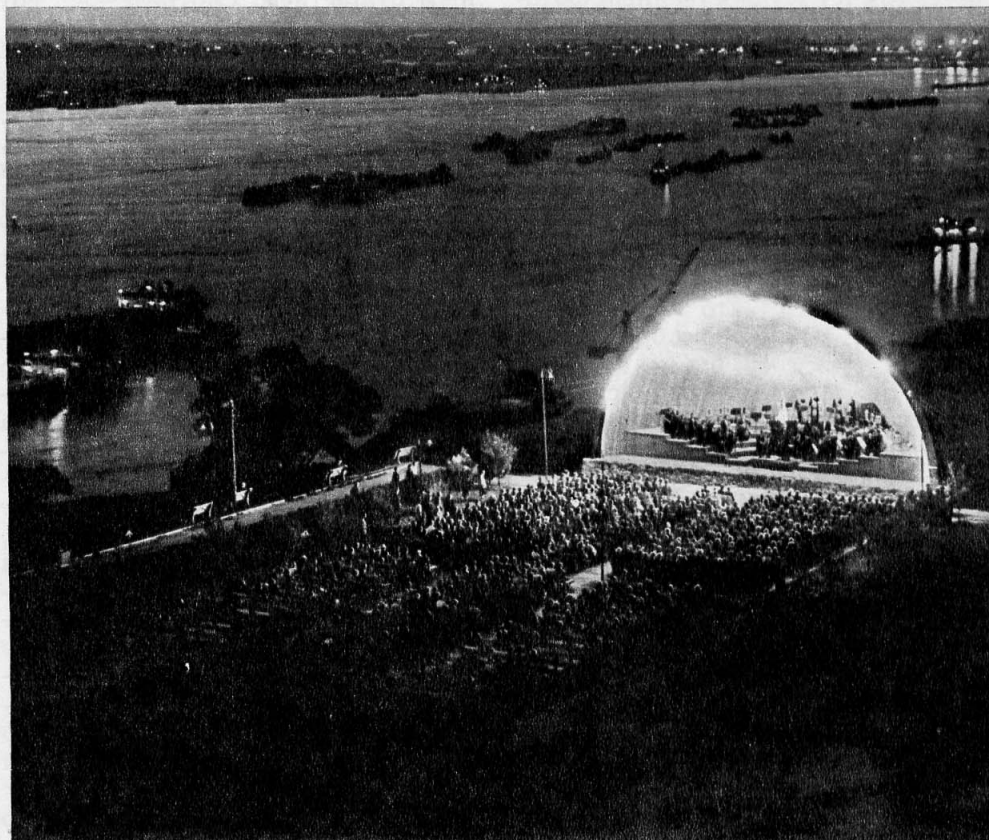
С. ЗАВОЛОТСКИЙ,
член редколлегии журнала
«Советский Союз».



В течение тридцати пяти лет, почти без перерывов, я работаю бок о бок с Михаилом Грачевым, ныне фотокорреспондентом журнала «Советский Союз». Сами понимаете, за тридцать пять лет можно досконально изучить человека. А изучив, либо невзлюбить, либо просто исключить из сферы личных привязанностей, либо настежь открыть перед ним свое сердце. Применительно к Михаилу Петровичу, по-моему, возможен только третий вариант. Я не знаю, есть ли у него враги, но друзей, безусловно, много. Потому что это очень интересный мастер и не менее интересный человек. Потому что в его натуре органически сплелись природное дарование, скромность, целеустремленность, настоящая влюбленность в свое дело и совершенно исключительная порядочность.

Общаться с ним приятно и полезно. Полезно потому, что в фотографии он знает все, начиная с тонкостей техники и технологии и кончая вопросами теории творчества.

Мне порой представляется, что Миша Грачев появился на свет с фотоаппаратом в руках — так неразрывно и органично все в его жизни связано с искусством светотписи, которому он отдался еще в



На Красной площади

Индустриальный Урал

Концерт на Волге

ранние школьные годы. Свои первые снимки Миша сделал будучи пятиклассником, фотографируя отцовской стереоскопической камерой. Удивительное дело, даже эти первые кадры были жанровыми и репортажными!

Спустя два года Грачев участвовал в организованном центральными газетами конкурсе юных фотографов. Ученик девятой московской школы выступал в «команде» Фрунзенского Дома пионеров, победившей всех своих конкурентов. Сам Миша получил первую премию — долгожданную фотокамеру! Собственно говоря, с этого времени и началась профессионализация.

В начале 1936 года девятнадцатилетний Михаил Грачев стал фотокорреспондентом газеты «Известия», а его первыми наставниками оказались Скурихин и Дебабов.

Несмотря на зеленую свою молодость, Миша отчетливо сознавал, что еще очень мало знает и еще очень мало умеет. Необходимо было учиться. Неуемная жажда познания — до сих пор одна из главных черт его характера. И вот началась его учеба, сочетавшаяся с напряженной работой в газете. Грачев поступил в Государственный фотографический техникум, о существовании которого приходится, к сожалению, упоминать в прошедшем времени, ибо теперь нет ни этого, ни других специальных учебных заведений, выпускающих квалифицированных фотожурналистов. В 1939 году двадцатитрехлетний Михаил Грачев с отличием окончил техникум и получил диплом, в котором значится, что выпускнику присвоено звание фоторепортера. Ну вот, казалось бы, и все — теперь живи, работай, радуйся!

Но чувство неудовлетворенности не покидает человека. Он весь — в непрерывном поиске, в постоянном стремлении узнать еще и еще, отточить свое видение мира, добиться в трактовке снимаемых объектов большей глубины, выразительности. На протяжении ряда лет Михаил Петрович еженедельно посещает лекции искусствоведов в Третьяковской галерее, знакомится с творчеством выдающихся художников, познает законы композиции, света, пластики, перспективы, колорита. Со временем он начинает во всем этом хорошо разбираться и с успехом применять полученные знания на практике. Но постоянное самосовершенствование на том не кончается. Грачев прослушивает лекции по эстетике,

запойно читает специальную литературу, как на службу ходит в Музей изобразительных искусств и, наконец, в пятьдесят пять лет начинает посещать двухгодичный цикл лекций, задуманных Центральным Домом журналиста с целью повышения фоторепортерского мастерства. Постоянство в стремлении к совершенствованию, постоянство в привязанностях. В частности — к месту работы. Не случайно послужной список моего друга исчерпывается тремя редакциями: «Известия», «Вечерняя Москва» и вот уже более двадцати лет — журнал «Советский Союз»... Об искусстве светописа Михаил Петрович может говорить часами, чего иной собеседник и не выдерживает. Однако, увлекшись, Грачев не всегда замечает это, как не замечает часов, пролетевших в беседе о любимом деле.

Грачев видит свою страну в свете больших свершений, а ее людей — одухотворенными своей сопричастностью к ним. И взгляд у него добрый, но зоркий, жадный до новизны, до характерных явлений современности. Предлагая читателям любой новый снимок, Грачев как бы спешит поделиться сделанным открытием: смотрите-ка, вот еще кое-что новое в нашей жизни. Если попытаться ответить на вопрос о наиболее характерных чертах творчества этого человека, то, по-видимому, надо будет сказать, что прежде всего это большая правда, оптимизм, образность, очень часто — лиризм, поэтичность и неизменно — любовь к детям, к природе.

За тридцать пять лет Михаил Петрович наездил не одну сотню тысяч километров, став страстным, заинтересованным летописцем великих дел советского народа. На его недавней выставке было представлено очень многое из сделанного. Сколько отличных работ осталось в «запаснике»! И все же, покидая Мраморный зал Дома журналиста, зрители уносили с собой такое чувство, будто совершили удивительное путешествие во времени и пространстве, соприкоснувшись с делами и событиями, которые вошли или только входят в историю преобразования нашей страны.

Вот перед нами строительство Большого Ферганского канала. Мертвая пустыня, тысячи людей, работающих вручную, и небывалый подъем, охвативший дехкан-строителей. Все трудные месяцы народной стройки Грачев провел

там, в пустыне, и был награжден почетным знаком участника строительства. Спустя двадцать лет Михаил Грачев сделал с той же точкой новый снимок, на котором мы видим благодатный цветущий край. В дни воссоединения Западной Белоруссии с Белорусской ССР Михаил Грачев прибыл на место событий как корреспондент «Известий», но не сразу смог приступить к исполнению прямых обязанностей. Ситуация сложилась так, что первоначально ему пришлось включиться в работу временного управления города Вилейки и взять на себя заботы о неотложных нуждах населения. Тут, может быть, впервые проявились его организаторские способности.

Потом пришли злые годы войны. Михаил Петрович создал неповторимую по своей суровой выразительности фотозпопею обороны столицы и целую серию великолепных победных салютов. Медалью «За оборону Москвы» отмечен этот период деятельности Грачева.

Затем пошли снимки, рассказывающие о восстановлении освобожденных районов, и, наконец, — о великих стройках послевоенных пятилеток. Неутомимый фотокорреспондент снова на переднем крае событий. И вот на выставочном стенде мы видим необычайно выразительный кадр, лаконично повествующий о сооружении Большого Каракумского канала. Какой контраст с фотографией строительства канала в Ферганской долине! Там — людской муравейник, лопаты, носилки и тачки, здесь — один-единственный бульдозер и огромная глубокая выемка на месте будущей трассы, где поперечные следы отвала выступают ритмически повторяющимся рельефом, напоминающим шпангоуты гигантского корабля. Отличная фотография, убедительно передающая масштабы работ по переустройству земли, казалось бы, сделана в сугубо спокойной трудовой обстановке. Это верно, однако на пути к строительству Михаил Грачев едва не погиб.

Создается впечатление, что преобразование земли — любимая тема мастера. Голодная степь. Два кадра, не требующие ни пояснений, ни литературного очерка. И так все ясно: земля иссохшая, жаждущая и земля напоенная, буйно цветущая. Триптих «Новые параллели и меридианы»: водовод гидростанции, нефтепровод «Дружба» и газовая магистраль над Севаном.

Три снимка, на которых, по сути дела, одни только трубы, расположенные то вертикально, то горизонтально. Казалось бы, однообразно, но хотел бы я добиться такого впечатляющего «однообразия»! К той же серии следует отнести и снимок ГЭС имени Ленина на Волге с возникшим окрест новым пейзажем, и заоблачную автомобильную трассу Фрунзе—Ош, где грандиозность горного ландшафта подчеркивает всю безмерность вложенного в строительство этой дороги труда.

Фотографии ленинского соратника Г. М. Кржижановского и молодого строителя Ташкента представляют нам Михаила Грачева и как зрелого мастера портретного жанра.

Впрочем, человек, о котором я с таким удовольствием пишу, в своем творчестве абсолютно универсален. Я не знаю, что больше всего ему удастся — жанровые снимки или фотографии городских кварталов, сцены студенческой жизни или кадры, отснятые на заводе, репортажи, сделанные «скрытой камерой», или военные парады на Красной площади.

Но об одной стороне творчества Михаила Петровича мне хочется сказать особо. Я имею в виду насыщенные поэзией грачевские пейзажи. Не часто встретишь человека, так же тонко чувствующего природу, и невозможно не восхищаться покоряющим душу лиризмом этих его работ!

Кстати сказать, поэтичность присуща не только пейзажам Грачева. До краев насыщен поэзией «Концерт на Волге», создающий почти реальное ощущение, будто ты слышишь летящие над речными просторами звуки какой-то торжественной симфонии. Глубоко поэтичен (и в то же время символичен) снимок Ленинского Мавзолея, как бы излучающего собственный свет, в потоках которого сияет Кремлевская звезда.

Заметив однажды эту особенность праздничного освещения, Михаил Петрович потом долго подкарауливал нужную ему игру прожекторов и пробыл в стужу на Красной площади несколько часов кряду. В результате — тяжелая длительная болезнь.

— Вы не можете себе представить, как во время болезни я волновался: получился задуманный снимок или нет! — рассказывал позднее «виновник» моего очерка.

Пожалуй, в таком отношении к случившемуся — весь Михаил Петрович Грачев!



*Председатель
клуба
кандидат
филологических
наук
М. Громов*

УВЕРЕННЫЙ ПОЧЕРК

Творчество фотолюбителя

В. Погуляева

Первое, чем обращают на себя внимание фотографии инженера из Бердянска Вадима Погуляева, — это аккуратность авторского почерка, «дисциплинированный» изобразительный строй, строгость стиля. По всему видно, что В. Погуляев работает вдумчиво и уверенно, спокойно и со знанием дела.

Неудивительно, что ему больше всего по душе пейзаж. Ведь при пейзажной съемке можно тщательно обдумать замысел, поэкспериментировать с точками съемки, организовать будущий рисунок кадра.

Фотолюбитель очень любит и портрет — станковый, — так как, по его мнению, студийная съемка предоставляет больше возможностей для раскрытия внутреннего мира человека, конструирования кадра, управления освещением...

Для довольно большого числа фотолюбителей тщательность в выборе изобразительных средств зачастую становится самоцелью. И тогда появляются на свет добротные выполненные, но скучные, продиктованные холодным расчетом фотографии: картинная плоскость заполнена, хорошо передано пространство, приятен свет, ни к чему, как говорится, не придерешься, а снимок не радует, не впечатляет.

Вадим Погуляев упорно ищет свой собственный путь в творчестве.

...На Красной площади снимали сотни тысяч владельцев фотоаппаратов. Но Погуляеву удалось создать нечто свое, не увиденное другими.

Такими же достоинствами обладает снимок «Юный гонщик». Погуляев уловил нетерпение и взрослых, и детей, ждущих старта, точно передал их настроение.

...Фотолюбители часто фотографируют городские пейзажи, жанровые сценки через решетки металлических оград. В конечном счете, в таких снимках содержание отступает на второй план, в то время как на первый выходят декоративные орнаменты. Содержание без ущерба можно заменить: жанровую сценку на натюрморт, портретное изображение на пейзаж — от этого ровным счетом ничего не изменится, поскольку основным в кадре выступает композиционный орнамент.

У Погуляева тот же мотив решен своеобразно, с выдумкой...

Панорама Праги открыта взгляду зрителя. Ограда не мешает зрителю видеть главное в кадре. И не потому, что основная часть панорамы видна в окне, а оттого, что рисунок ограды — неотъемлемая деталь снимка, его архитектурники, его образного содержания.

...Нет необходимости говорить здесь о всех снимках автора. Они еще раз убеждают в высоком техническом мастерстве и хорошем вкусе В. Погуляева.

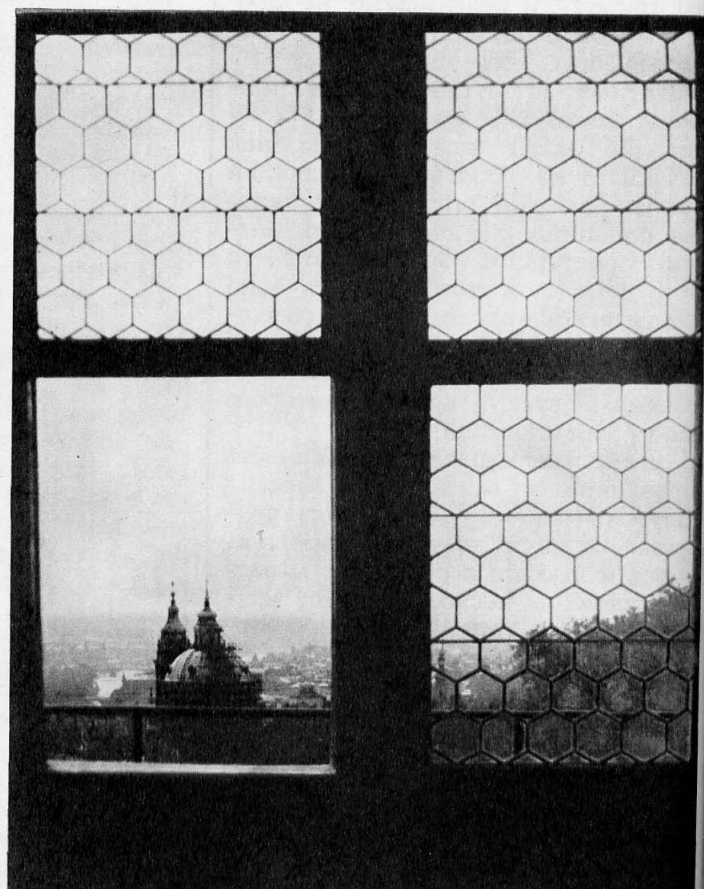
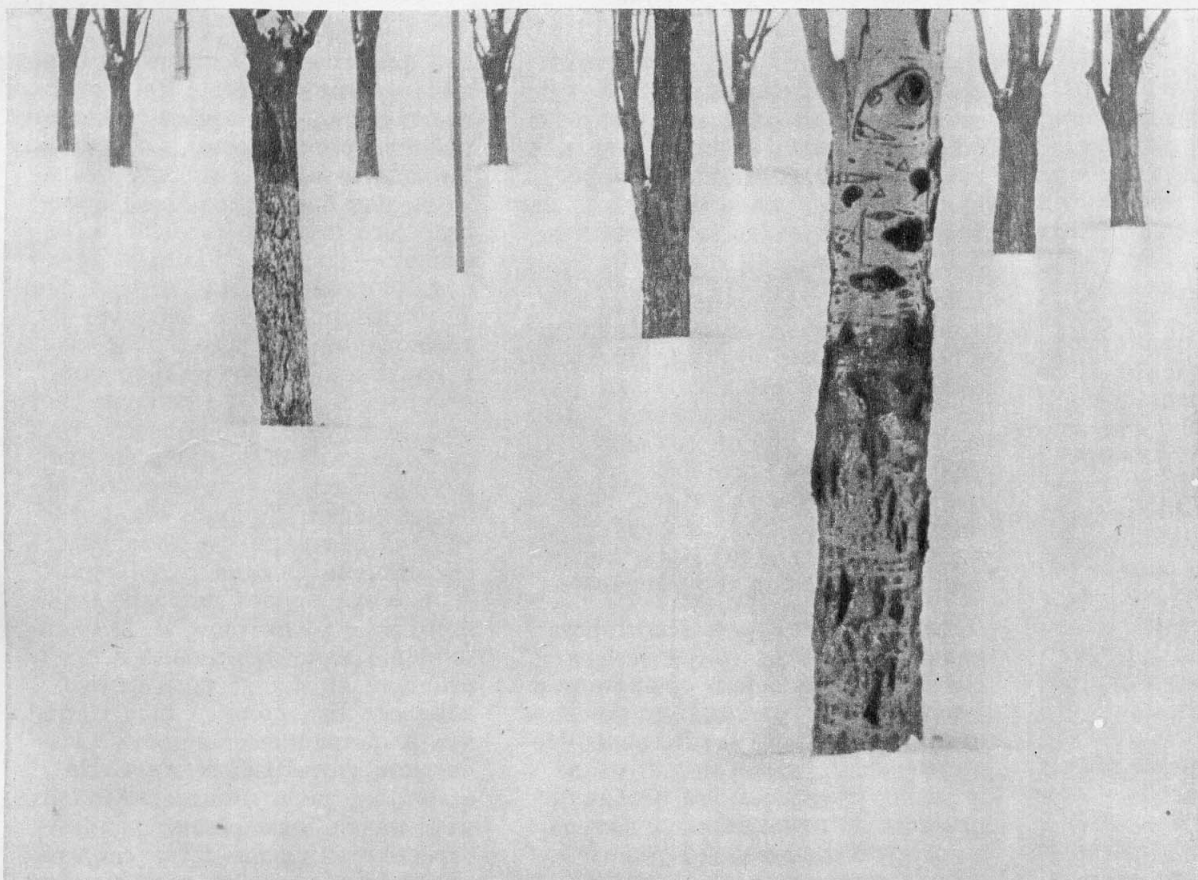
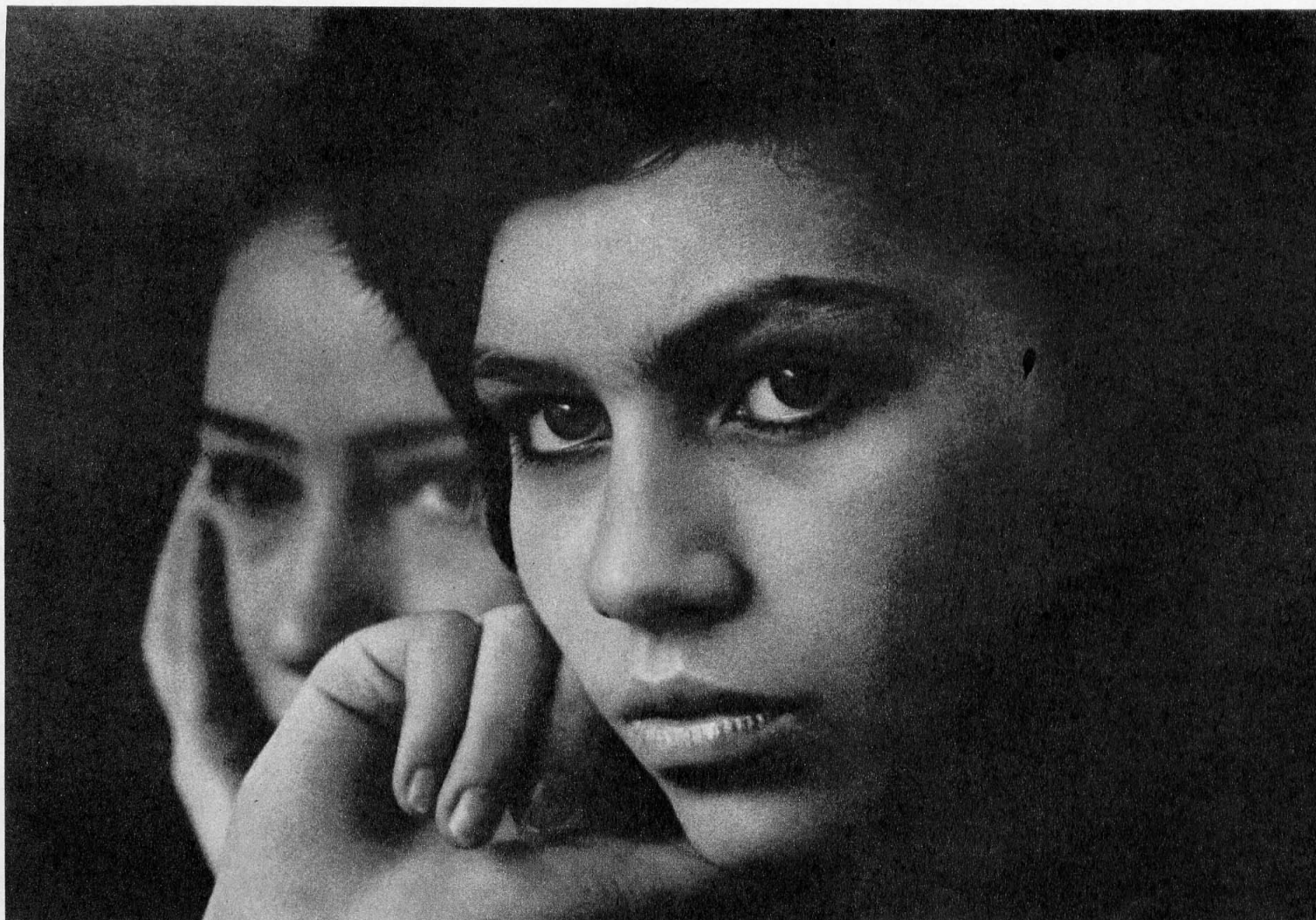


Фото
Вадима
ПОГУЛЯЕВА



Утро

Юный гонщик

Прага
(вид из окна
Пражского кремля)

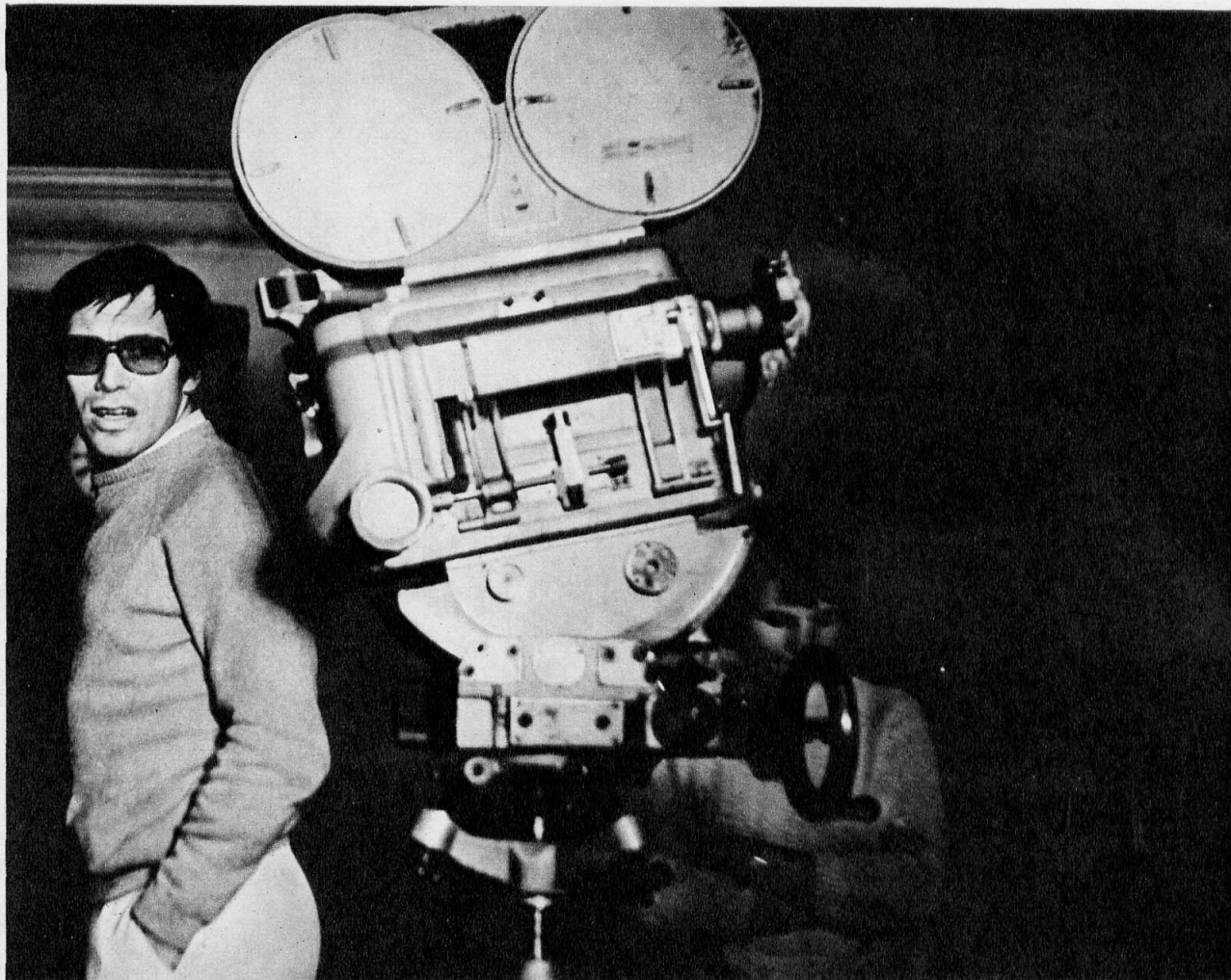
Глаза

Зима

Фото
Валерия
ПЛОТНИКОВА
(Ленинград)

Режиссер

Во время съемок
(Н. Михалков)



НОВЫЕ
ИМЕНА

РЕПОРТЕР НА КИНОСЪЕМКЕ

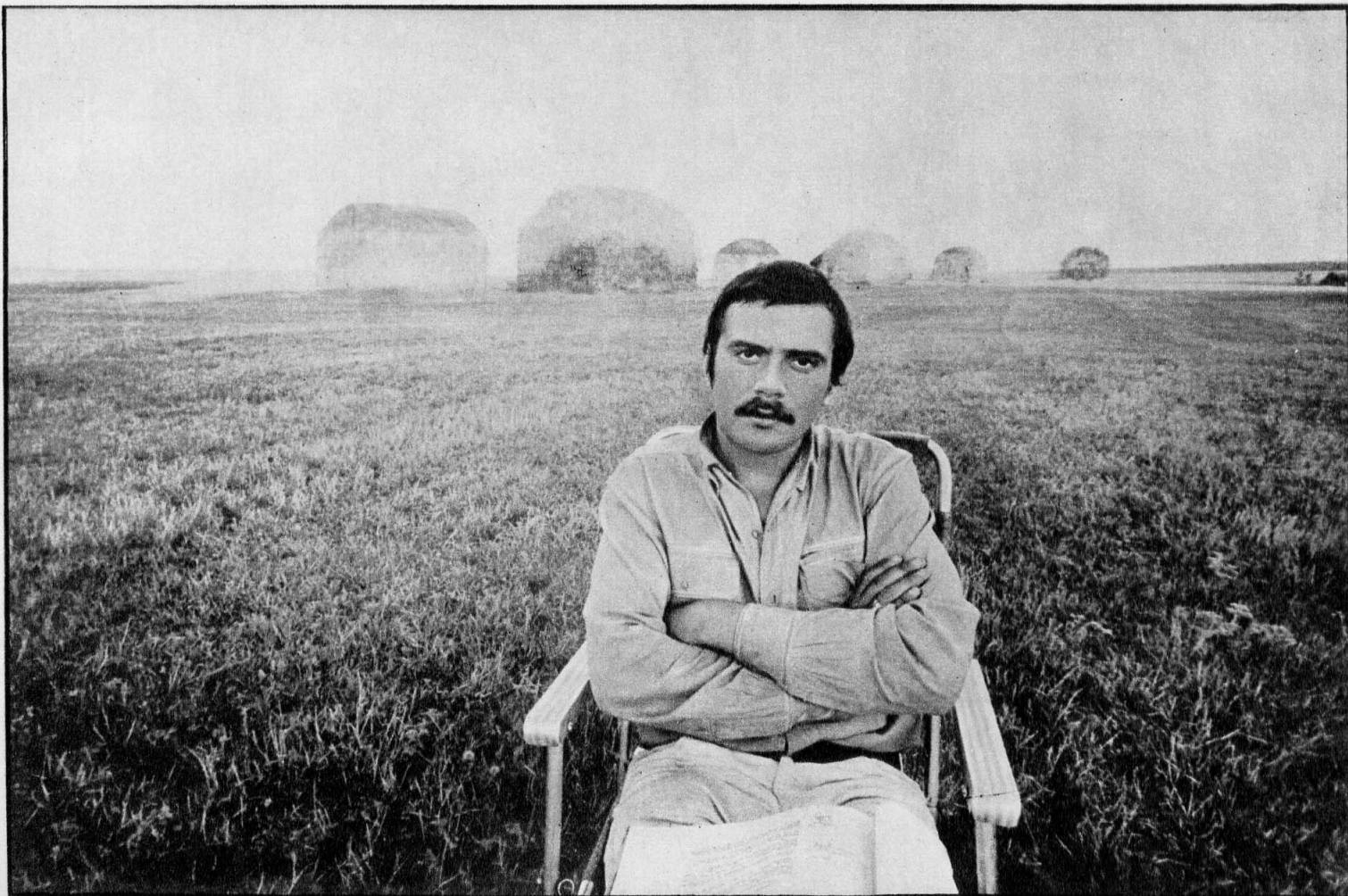
Е. СУРКОВ,
заслуженный деятель
искусств РСФСР,
главный редактор
журнала «Искусство кино»

Попробуйте отобрать пять-шесть стихотворений любимого вами поэта, но так, чтобы в них был заключен он весь, весь его мир, вся тайна его мелодического очарования... И вы убедитесь в том, как трудно это сделать.

Фотографии ленинградца Валерия Плотникова, сведенные вместе в этом номере, несомненно передают своеобразие его артистической индивидуальности. Но тоже только намеком, фрагментарно. По-настоящему их увидит и оценит только тот, кто воспримет их в ряду других работ автора. Как частный момент, как отзвук разнонаправленных исканий, характерных для всего его творчества.

Печататься Валерий Плотников начал недавно, всего год назад. Но за этот короткий срок многое стало ясно: и границы его тематических интересов и стиливых пристрастий, отмеренные узко и резко, и, главное, та особая позиция по отношению к натуре, в которую сознательно ставит себя Плотников.

Его фотографии в стилевом отношении неоднородны. Но им всем все же присуща общая тенденция: решать фотографию, как картину. Молодого мастера влечет не натура, как бы захваченная врасплох его фотообъективом, и не сюжет — то ли жанровый, то ли психологический. Он строит свои фотографии, строго выверяя их композицию, неизменно стремясь к извлечению оптимально возможных в данной ситуации световых эффектов, ищет не иллюзии спонтанно развивающегося движения, а его завершенности, исчерпанности. Лучшие его фотографии статуарны — даже там, где, как на снимке режиссера А. Кончаловского, подсказывающего на ухо актрисе И. Мирошниченко какой-то нюанс в предстоящей ей сцене, весь фокус, казалось бы, должен был состоять в непреднамеренности засеченного фотографом мига. На самом же деле и здесь непреднамеренность намеренна, режиссерски организована, да так, что обе фигуры, якобы случайно под-



смотренные в рабочий момент, высвечены так расчетливо, как будто их подсвечивал старательный осветитель.

Эта фотография — пример картинности, выдержанной в откровенно театральной стилистике. Но у Плотникова есть и фотографии, где завершенная, композиционно тщательно взвешенная стилистика имеет в своем корне кинокадр. Такова, например, фигура девушки в длинном темно-сером пальто, снятая с нижней точки на фоне радиально распадающейся вокруг нее улицы с ровно прочерченным силуэтом крыши. Фотография эта настолько кинематографична по самому подходу к объекту, к определению точки зрения на него, что кажется цитатой из какого-то несуществующего фильма.

Но чаще всего в работах Валерия Плотникова дает себя знать картинность в чистом значении этого слова — картинность, имеющая своей целью, идеалом, образцом именно живописное полотно. Так

построен, к примеру, портрет Н. Михалкова, сидящего на переносном легком стульчике на фоне широко раскинутого поля с несколькими аккуратными и как бы «сжеванными» светом вечерней зари скирдами ржи на дальнем плане. Техническая точность, с какой фотограф передал и максимально приближенную к нам фигуру, и отступивший от нее горизонт, служит здесь именно живописным целям. Снимок кажется сделанным даже не с натуры, а с картины, так что мысленно хочется заключить его в багетную раму. Мирная тишина предвечернего поля, мягко спускающиеся тени и спокойствие внимательного, но безразлично, «внесюжетно» повернутого к нам лица одинаково гармонично слиты в этой фотографии, которую невольно «домысливаешь», «дорисовываешь» в цвете, как живописное полотно. Иначе, но тоже как живописная композиция, как картина, построена фотография артистки И. Купченко на фоне светлой парковой дорожки и черных,

разомкнутым полукружием обрамляющих ее фигуру деревьев. Эта фотография, на мой взгляд, лучшая среди работ Валерия Плотникова, столь же интересна стилистически, сколь и технически. Световые модуляции, извлеченные из серого и черного цвета различной густоты и напряженности, здесь, в отличие от портрета Н. Михалкова, уже не вызывают никакой потребности в «живописном», то есть цветовом домислиивании. Здесь все сказано через организацию пространства (решенного удивительно смело и оригинально!) вокруг намеренно укрупненно поставленной фигуры «героини». И через жесткое, резкое распределение света, когда фигура высветляется до того, что линия лба почти размывается в пространстве белого неба, а все объемы, складки на платье перестают восприниматься настолько, что изображение становится почти плоским. Пейзаж же очерчивается условно декоративно, не столько в своей предметной функции, сколько именно как рамка, замы-

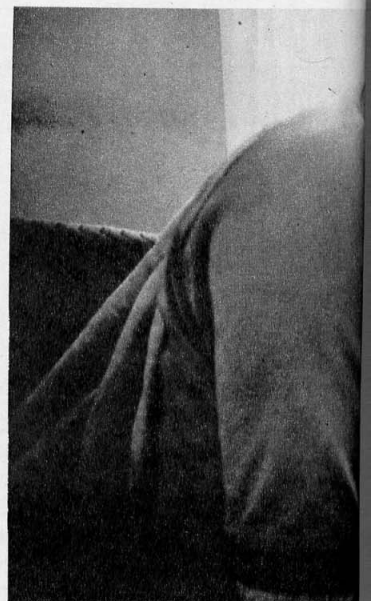


Фото
Валерия
ПЛОТНИКОВА
(Ленинград)

Вечер

Рабочий момент
(А. Михалков-
Кончаловский
и И. Мирошниченко)

Репетиция





кающая пространство вокруг артистки.

То, что перед нами артистка, впрочем, в данном случае не имеет никакого значения. Так же как и в портрете Н. Михалкова, или в фотографии И. Смоктуновского, сидящего в гриме дяди Вани на кубе, — кто те люди, которых снимает Плотников, не так уж важно и нам и ему самому. У него свой ход к человеку, которого он снимает: не через его профессию и даже не через его психологический склад, а скорее через его общий пластический облик. И то, что Смоктуновский сидит именно на кубе, конечно, ничего не означает смыслово, психологически, но зато очень выгодно пластически. Поза позволяет здесь выделить и ту особую грацию, которую редко удавалось передать в портретах Смоктуновского операторам и фотографам, но которая, оказывается, есть в нем, и его по-рембрандтовски выразительные на этом снимке руки, и то общее ощущение неустроенности, беспокорства, небудничности, которое так существенно в облике артиста и которое так неожиданно передается через изобретенную фотографом «мизансцену».

Плотников, повторяю, вообще все решает через мизансцену и через свет. Он строит, организует, выверяет их в своих фотографиях с железным упорством и настойчивостью, не оставляющей, по видимому, места для свободного и непосредственного проявления художнических эмоций, смены настроений, легких и спонтанно складывающихся впечатлений от объекта. Плотников работает четко, целенаправленно, и, если бы он работал карандашом, я бы сказал, что у него твердая и позингровски уверенная, жесткая рука. Какая бы то ни было сумятица чувств, непосредственная увлеченность натурой, неотделанность в деталях, хотя бы и ради естественной живости в передаче целого, ему органически противопоказана. В своем мастерстве он, как мне кажется, часто идет не от натуры к ее воплощению, а от своей заранее выкристаллизованной концепции к натуре. Это еще и потому, что главное для Плотникова — в организации натуры по законам красоты: он стремится в любом объекте выразить прежде всего то, что в нем есть красивого, эстетически значимого, и остается равнодушным

ко всему, где это эстетически значимое выявлено быть не может. В этом любовании формой, в этом навязывании натуре композиционных и световых решений, которое больше подходило бы живописцу или рисовальщику, чем фотографу, есть всегда и нечто рассудочное.

Плотников не бывает поэтом в своих фотографиях ни лиричным, ни драматичным, ни ироничным, ни сентиментальным. Он всегда остается художником, зорко всматривающимся в натуру в предвидении такого эстетического ее преобразования, когда самый эффект преобразования и вызовет интерес зрителя.

И зрителю действительно редко бывает скучно наедине с фотографиями Валерия Плотникова. Мне кажется, что они (во всяком случае, лучшие из них) обладают способностью заинтересовывать не только тем, кого изобразил фотограф, но и тем, как он организовал снимаемый объект эстетически, по законам живописи, превратив фотографию в своеобразную разновидность картины.

Впрочем, это больше относится к фотографиям, не вошедшим в эту подборку, в особенности к тем многочисленным и очень красивым, но совершенно безразличным к характеру фотографируемых женщин, снимкам, которые Плотников печатает в журналах мод. Что же касается портретов И. Купченко и Н. Михалкова, то им не откажешь, конечно, в определенной психологичности, а портрет И. Смоктуновского, несмотря на всю экстравагантность такой «позитуры», кажется мне с психологической точки зрения едва ли не одним из наиболее глубоких и точных в почти необозримой галерее портретов замечательного артиста.

От редакции:

Статьей о Валерии Плотникове мы открываем нашу рубрику «Новые имена». В материалах этой рубрики журнал предполагает регулярно знакомить читателей с наиболее интересными молодыми фотожурналистами и фотохудожниками, сравнительно недавно пришедшими в печать. Пусть еще не сложился, быть может, их почерк, пусть в чем-то спорными покажутся их поиски — процесс формирования творческой индивидуальности очень непростой и всегда интересный.

Мы будем признательны всем, кто включится в обсуждение фоторабот, публикуемых в разделе «Новые имена», а также всем журналистам, фотохудожникам и фотолюбителям, которые выразят желание представить читателям талантливого молодого коллегу.

Фото
Валерия
ПЛОТНИКОВА
(Ленинград)

Актриса
Елена Соловей





Аэроснимок Кёльна, города «Фотокина». Снимок был сделан на специальной черно-белой обрабатываемой пленке и затем переведен с помощью пленки «Агфаконтур» в серию цветных эквиденсит. Пленке присуждена Большая золотая медаль «Интеркамеры-71»

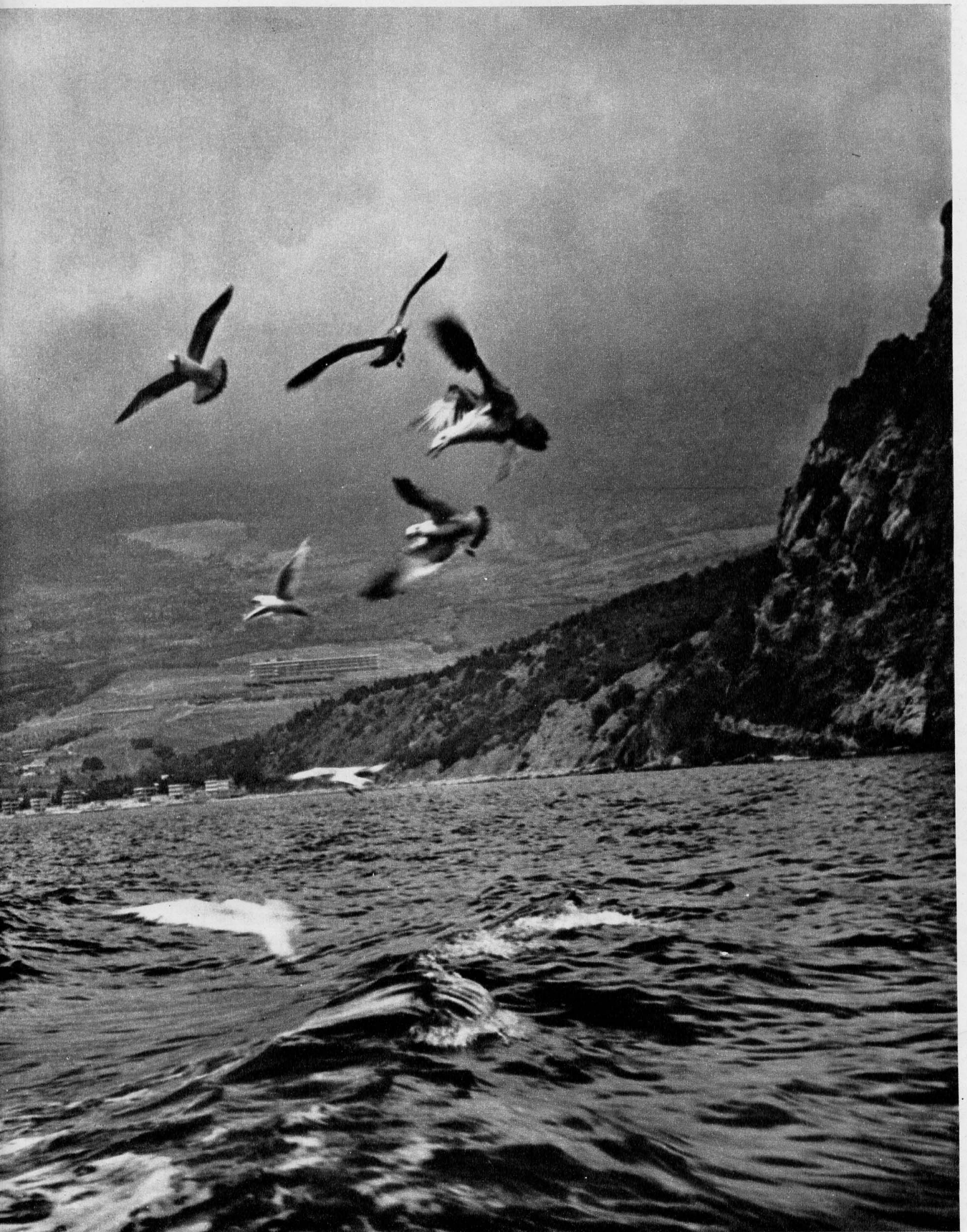
СОВЕТСКОЕ
ФОТО

ВЫСТАВОЧНЫЙ
СТЕНД

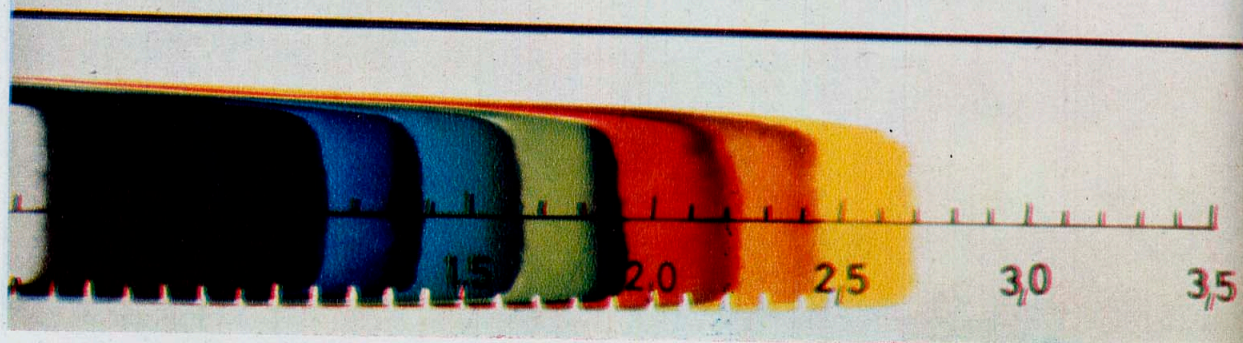
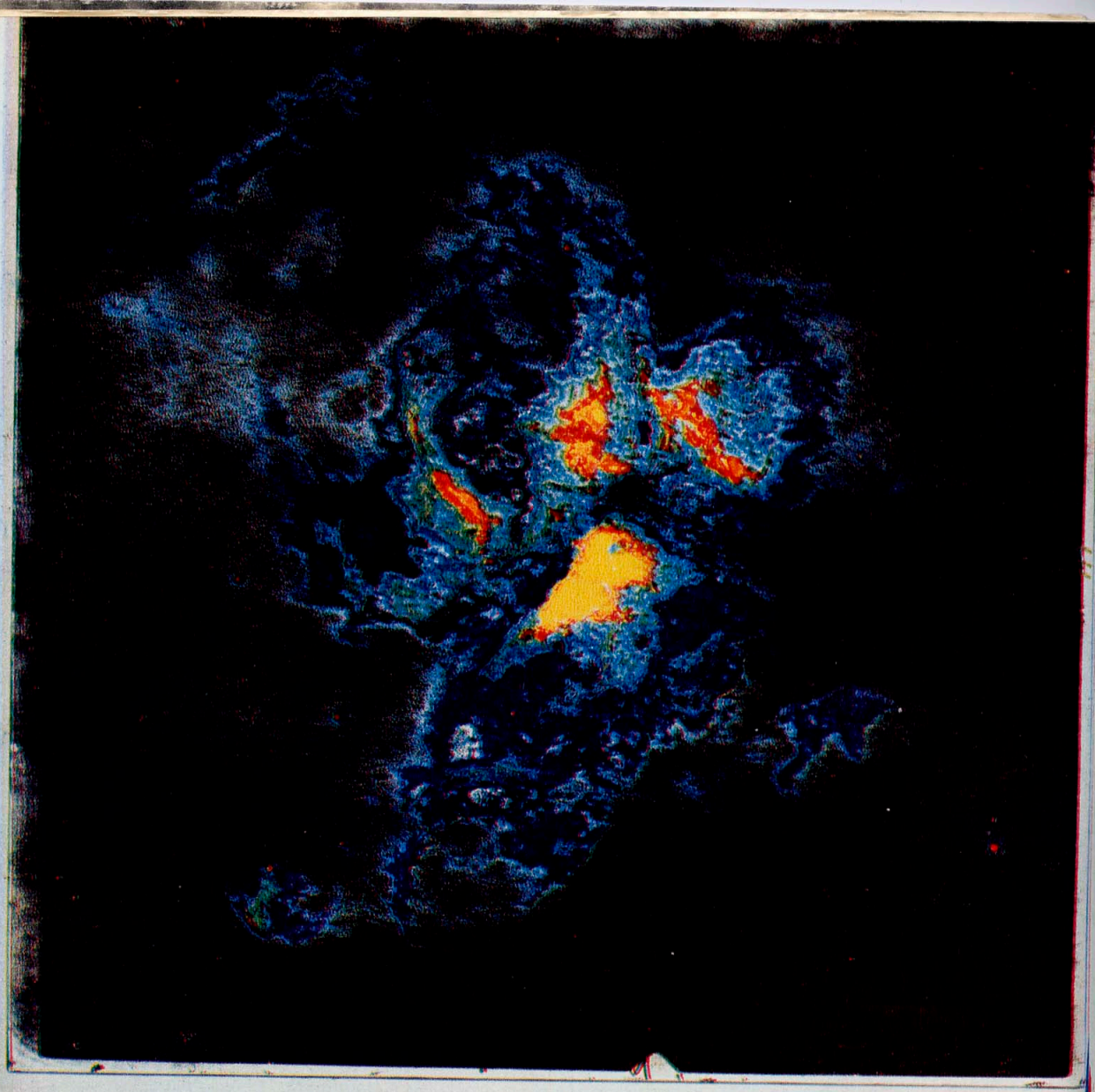


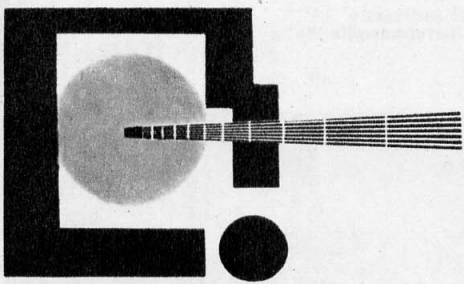
Георгий ШАРИПАНОВ
(фотоклуб «Новатор»)

Чайки



Лунные кратеры
вулканического
происхождения,
снятые
на пленке
«Агфаконтур»





«Практике LLC» присужден
почетный диплом
«Интеркамеры-71»



«ИНТЕРКАМЕРА-71»



Недавно в Праге в третий раз была проведена международная выставка «Интеркамера». Выставка явилась большим международным смотром достижений фото- и кинотехники. Об истории «Интеркамеры», о том, чем отличалась нынешняя экспозиция от предыдущих, рассказал генеральный директор «Интеркамеры» Ян Емелка в беседе с главным редактором журнала «Советское фото» М. Бугаевой, состоявшейся в Праге. Ниже публикуется запись этой беседы.

Что такое «Интеркамера»? Музей кино- и фототехники «Интеркамера» в Праге — это своеобразный международный центр, где сосредоточены все достижения в области аудиовизуальной техники, а также фотокиноискусства. В рамках «Интеркамеры» сотрудничают многие научные, культурные и просветительские организации, имеющие отношение к аудиовизуальным средствам, к их использованию в науке и производстве.

Подобное сотрудничество способствует целям прогресса в науке и технике. В современных условиях необходимо сосредоточение сил специалистов и общественных деятелей, деятелей культуры, служащих дальнейшему развитию самых различных областей фотокинотехники и искусства.

ИЗ ИСТОРИИ «ИНТЕРКАМЕРЫ»

Поиски новых форм специализированного научно-технического сотрудничества в международном масштабе обусловили появление «Интеркамеры» в Праге. Вначале чехословацкие специалисты создали национальную экспозицию кино- и фототехники, которая была открыта в нескольких выставочных залах Технического музея в городском районе Летка. Здесь можно было познакомиться с образцами фото-

графической техники от первых оригинальных объективов Й. Пецваля до опытных образцов современной трансфокаторной оптики. Камеры, применявшиеся в фотографических ателье в прошлом столетии, «волшебные фонари», первые дагерротипные аппараты и — современное лабораторное оборудование, специальные пособия, коллекции кинофильмов, редкие фотографии — все это было представлено в интересной экспозиции.

С 1920 по 1925 год «Интеркамера» вела работу по коллекционированию иностранных аппаратов, приборов, фотокинооборудования.

В настоящее время площадь экспозиции увеличилась примерно в три раза. «Интеркамера» располагает 17280 приборами и аппаратами, множеством экспонатов-дубликатов, которые она может предоставить в распоряжение зарубежных музеев истории фотографии.

«Интеркамера» демонстрирует приборы, фотокинокамеры и специальные принадлежности, которые дают представление о развитии фотокинотехники, выпускаемой 870 фирмами из 52 стран мира.

В 1962 году на заседании ЮНЕСКО экспозиция «Интеркамеры» была объявлена лучшей музейной экспозицией в мире.

ЧЕМ ЗАНИМАЕТСЯ «ИНТЕРКАМЕРА»?

«Интеркамера» ставит своей целью оказывать действенную помощь развитию фотокинотехники в мировом масштабе. По ее экспозиции можно судить о прогрессе в области научной мысли и конструирования, начиная от первых несовершенных приборов и аппаратов прошлого века и кончая самыми современными промышленными конструкциями.

В 1960 году в Праге состоялся первый международный симпозиум, на котором встретились представители 12 стран — специалисты в области оптики, фото, кино и телевидения. Эта встреча прошла успешно — было высказано много ценных предложений, способствующих прогрессу в области техники фото,



На выставке
«Интеркамера-71»



кино и телевидения. С тех пор подобные встречи организуются через каждые три года.

ЧТО ПОКАЗАЛА «ИНТЕРКАМЕРА-71»?

Это выставка была третьей по счету. В ее широкой и чрезвычайно насыщенной программе участвовало более 70 фирм, представляющих 11 стран мира. Выставка располагалась на площади более 6 тыс. кв. м. Демонстрировались последние новинки кино-, фото-, техники, техники телевидения. Кроме того, в рамках «Интеркамеры-71» была организована выставка фотографических книг и альбомов — 58 издательств из 9 стран представили свою продукцию, демонстрировали высокие достижения в области фотографической печати. Были показаны фотовыставки — свои работы экспонировали фотомастера из Советского Союза, ГДР, Чехословакии, США, Великобритании, Канады, ФРГ, Японии. Характерной особенностью этих выставок явилось то обстоятельство, что коллекция каждой страны являла собой законченную тематическую экспозицию.

Состоялась конференция главных редакторов фотографических журналов 15 стран мира. На конференции обсуждались актуальные проблемы развития современного фотоискусства, фотопрессы и фотокинотехники*.

ПОБЕДИТЕЛИ «ИНТЕРКАМЕРЫ-71»

В те же дни в Праге состоялось специальное заседание Международного Консультативного Совета, которое обсуждало вопрос о присуждении премии «Интеркамеры» за самые выдающиеся новинки в области фотокинотехники за 1970 год. В этом заседании принимали участие главные редакторы 15 фотографических журналов мира. Медаль «Интеркамеры» — это оценка наиболее выдающихся вкладов в технический прогресс в области фотокинотехники. Премии 1970 года были присуждены специальной пленке «Агфаконтур» (продукция фирмы «Агфа Ге-

верт», ФРГ) и камере «Практика LLC» (продукция народного предприятия «Пентакон», ГДР).

НОВАЯ ПЛЕНКА «АГФАКОНТУР»

Пленка «Агфаконтур» разработана доктором Эрвином Ранцем и запущена в производство в августе 1970 года. Она дает новые возможности для проведения различных научно обоснованных анализов. Преимущество этого материала в возможности быстрой и точной его обработки. Широкое применение эта пленка нашла, например, в медицине. Использование ее в рентгенологии дает целый ряд преимуществ по сравнению с фотоэлектрическим измерением плотности.

Пленка применяется и при космических исследованиях. Так, при обработке снимка обратной стороны Луны «Агфаконтур» позволила увидеть более отчетливо многочисленные кратеры вулканического происхождения.

Пленка «Агфаконтур» открывает новые возможности фотографии, особенно ее применения в области научного исследования и измерительной техники, а также творческой фотографии. Этот фотографический материал принципиально отличается от всех существовавших доселе — поэтому ему и присуждена Большая международная золотая медаль «Интеркамеры».

КАМЕРА «ПРАКТИКА LLC»

Международный консультативный совет отметил чрезвычайно прогрессивное решение устройства этой камеры. Она имеет электрическую регулировку диафрагмы, что очень выгодно для съемки с близкого расстояния и исключает ошибки, свойственные механическим элементам (подробнее о характеристике камеры «Практика LLC» читайте в № 11 «Советского фото» за 1969 г.). Конструкция камеры представляет значительный вклад в современную техническую мысль — поэтому ей и был присужден почетный диплом «Интеркамеры».

* Подробно о фотографических выставках и конференции будет рассказано в следующих номерах журнала.

КРАЙ ЭТОТ ЛИТВОЙ ЗОВЕТСЯ

Ан. ВАРТАНОВ,
кандидат искусствоведения

Тема, обозначенная названием книги «Край этот Литвой зовется», так широка, что ей соответствуют фактически все снимки, сделанные когда-либо авторами. Поэтому книга интересна не только тем, что в ней встает образ республики и ее обитателей, но и тем, что она показывает творческий облик двух мастеров современной литовской фотографии. Почти две сотни фотографий, помещенных в этой книге, дают весьма полное представление о том, чем является сегодня Ромуальдас Ракаускас и Антанас Суткус.

Творчество того и другого достаточно хорошо известно не только в республике, но и далеко за ее пределами. Всякий, кто следит за развитием литовской фотографии, знает Ракаускаса, как тонкого и проникновенного лирика, и Суткуса, как глубокого аналитика.

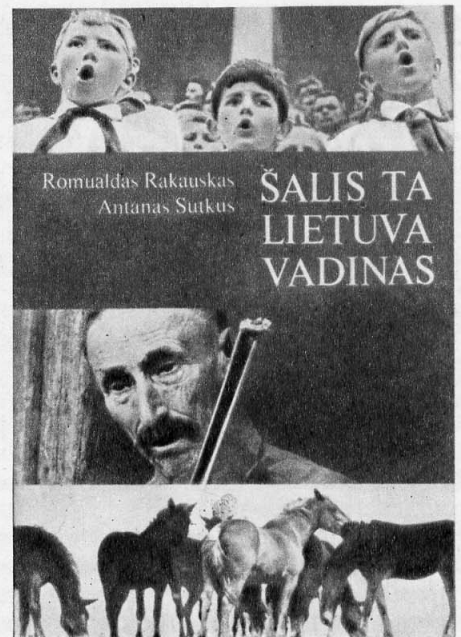
В книге «Край этот Литвой зовется» задачи издания требовали от авторов не столько различия, сколько единства. То, что на фото-выставке является непременным условием успеха (я имею в виду свой особенный художественный язык), здесь, пожалуй, могло бы привести к нежелательному диссонансу. Поэтому два автора одной книги, отбирая для нее свои работы, стремились, по возможности, быть представленными не только вещами, типичными для них, но и такими снимками, в которых каждый был бы на себя не очень похож. Мне всегда казалось, что я настолько хорошо знаю творческое кредо этих двух мастеров, что сумею безошибочно отличить одного от другого. Тем не менее, при попытке атрибутировать снимки я нередко замечал, что в некоторых работах Ракаускаса появились черты, более свойственные Суткусу: неторопливость рассказа, ос-

новательность, психологическая глубина. В иных снимках Суткуса привлекают графическая изысканность, лиризм — качества, которые более свойственны Ракаускасу.

Оба мастера обнаруживают черты, которых мы не знали за ними еще несколько лет тому назад. У Ракаускаса — это неожиданные, резкие ракурсы при взгляде на человека, внимательное, прозаически-трезвое наблюдение окружающего мира, интерес к урбанистическим сценам, где показана суетливая жизнь современного города. У Суткуса — это улыбка, проникающая в его обычно весьма строгое творчество, интерес к предметам, которые еще недавно были за пределами его эстетического кодекса, использование оптических эффектов, меняющих реальные пространственные отношения.

Некоторые из путей фотографии, осваиваемые авторами книги, являются сегодня, на мой взгляд, весьма плодотворными и, следует заметить, что, возможно, в недалеком будущем мы назовем их новыми чертами, характерными для всей литовской фотокультуры. Я говорю об этом потому, что считаю невозможным для художника долгое время эксплуатировать один и тот же круг творческих находок: подлинный художник постоянно движется вперед, не удовлетворяясь однажды найденным, не останавливаясь на достигнутом. В рецензируемой книге есть некоторое количество снимков, которые варьируют уже давно известные находки. В этих снимках мы обнаруживаем нелучшие запасные варианты более удачных, успешных прославиться композиций, образов, мотивов. Есть в книге (хотя их, пожалуй, меньше, чем в любом другом аналогичном издании) несколько фотографий, которые являются проходными для авторов, ничуть не выражают их истинных способностей.

Недостаток воображения, подчас прямолинейность, присущая этим работам, воспринимается, как очевидный недостаток. Вместе с тем простота, безыскусственность снимков о людях Литвы (скажем, эксперименты Суткуса, который, кажется, сознательно отказывается в них от всех форм художественности), столь же откровенно выраженная влюбленность в свою землю (хочется обратить внимание на целый ряд удивительных сельских пейзажей Ракаускаса, в которых он не постеснялся быть бесхитростно-искренним в своих чувствах) —



стали одним из самых больших завоеваний авторов книги. Так что дело не в самой простоте, а в том, какой нравственной и художественной цели она подчинена. Высокая простота настоящего искусства — наверное, самое трудное для любого художника, в то время как простоватость граничит с банальностью, дурным вкусом.

Важно заметить, что у Суткуса и Ракаускаса (как, впрочем, и у всех по-настоящему талантливых мастеров современной фотографии) поиски нового начинаются с открытия новых пластов действительности, с нового взгляда на жизнь. Скажем, обращение Суткуса к темам современной колхозной деревни, показ людей в повседневном труде стали для фотографа стимулом освоения новой эстетики. Думаю, что, продолжая этот процесс, расширяя круг тем и образов, относящихся к жизни современной Литвы, активно вторгаясь в еще неизведанные стороны сегодняшней действительности, авторы сумеют подняться еще на одну ступень мастерства.

Книга «Край этот Литвой зовется» застала авторов на переломном этапе. Одни процессы завершены, другие — еще не окончательно оформились. Отсюда и неожиданная эволюция каждого автора. Отсюда и рудименты старого в их работах. Отсюда двойственность каждого творческого элемента, который в одном случае знаменует собой отживающее, в другом — обозначает грядущее. Авторы ищут, движутся вперед, они не успокаиваются на том, что уже добыто, — и это, думается, самый обнадеживающий комплимент их книге.

ГРАНЬ, ЗА КОТОРОЙ — ИСКУССТВО

Л. ПЕТРОВ,
кандидат искусствоведения
(Ленинград)

Фотография является одним из важных средств получения и передачи информации — процесса, которым ныне охвачено все без исключения человечество. Слово фотография часто употребляют в сочетании с прилагательными «могущественная», «вездесущая». Однако в подобного рода определениях, несмотря на всю их пышность, не содержится ответа на вопрос, что же такое фотография.

Отличительной чертой фотографического способа воспроизведения действительности является его документальность. На изображении, полученном на плоскости при соблюдении определенных условий технического порядка, воспроизводятся предметы, существующие в действительности и находившиеся в момент съемки перед фотоаппаратом. Однако такой процесс отражения таит в себе противоречия, в фотографии выступающие особо ясно.

Стал уже расхожим примером «фотографически бесстрастного» акта воспроизведения процесс, когда аппарат наводится на объект и равнодушная рука нажимает на кнопку затвора. Но, если разобраться, этот примелькавшийся в искусствоведческих работах пример «не-творчества» заключает в себе и такие действия, которые принято не замечать.

Возьмем в руки фотоаппарат и наведем на стоящее напротив окна здание. Теперь пригласим малознакомых с фотографией людей заглянуть в видоискатель и сравнить свое впечатление с изображением на матовом стекле. Большинство людей, глядя на изображение самых обычных предметов, воссозданное на матовом стекле видоискателя, восклицают вслух или думают про себя: «Как красиво!» и, между прочим, не совершают большой теоретической ошибки. Почему? Во-первых, наводя объектив видоискателя на определенный предмет, человек совершает операции огромного информационного значения. Из миллиардов существующих в реальной действительности объектов он выбирает один или несколько сообразно своим желаниям, и уже один только выбор объекта способен свидетельствовать о мыслительном уровне того, кто производит этот отбор. Во-вторых, рамки, ограничивающие пространство кадра, разрывают связи между фотографируемыми объектами и предметами, оставшимися за кадром, между состоянием объекта в предыдущий момент и его теперешним состоянием, — связи, имевшие место в действительности. И неизбежно в силу этого появляются другие качественно новые связи между объектами, оставшимися в кадре.

Таким образом, рамки кадра или границы зеркала, в котором отражается реальная действительность, уже есть инструмент преобразования фотографируемых объектов. Рамка — это орудие вычленения.

Илья Эренбург, писатель и публицист, является автором серии фотографий, тонко и поэтично рассказывающих о жизни простых людей. Эта серия составила фотоальбом «Мой Париж», изданный в 1933 году. Эренбургу принадлежит крылатая фраза о том, что нет ничего ближе к вымыслу, чем фотография на удостоверении личности. Он говорит как раз о той фотографии, которая в устах теоретиков изобразительного искусства всегда была синонимом прото-кольно-точного изображения.

Однако даже такие, якобы чисто технические приемы, как выбор фотоматериалов и способ их обработки (при котором меняются контраст, проработка деталей, характер тональных переходов, цветопередача и т. д.), выступают как средство преобразования объекта, зачастую очень радикальное. Чтобы убедиться в этом, многим читателям достаточно будет раскрыть собственное удостоверение личности.

Даже столь излюбленное искусствоведами и эстетиками зеркало при внимательном рассмотрении не оказывается инструментом чистого отражения, как это принято считать. Изображение, полученное с помощью зеркала, кроме информации об отраженном объекте, несет в себе еще и информацию о зеркале: качественные характеристики отражающего покрытия (серебро, золото или алюминий), характеристики самой стеклянной поверхности, правильность этих поверхностей, состав стекла, способ его приготовления и т. д. В зеркале обычно возникает два изображения: одно — яркое, созданное отражающим внутренним покрытием, и второе — бледное, созданное стеклянной верхней поверхностью. Расстояние между этими двумя изображениями несет в себе двойную информацию о толщине стекла и об угле, под которым это изображение падает на зеркало.

По-видимому, «чистое» отражение может родиться в нашем сознании только в результате мыслительных операций, но вне человека в природе его не существует, ибо любой сигнал, прошедший через любую систему, неизбежно несет в себе сообщение о состоянии системы, будем ли мы понимать под системой электронно-счетную машину, зеркало, фотоаппарат или просто земную атмосферу. В силу этого взаимосвязь отражения с одновременным преобразованием является обстоятельством, в той или иной степени присущим и научной деятельности, и трудовому процессу, и художественному творчеству.

Ф. М. Достоевский писал о фотографии: «Фотографические снимки чрезвычайно редко выходят похожими, и это понятно: сам оригинал, то есть каждый из нас, чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывает, и не было ее вовсе в лице. Фотография же застаёт человека как есть, и весьма возможно, что Наполеон в иную минуту вышел бы глупым, а Бисмарк — нежным»*.

Спустя почти 100 лет, исследователь вопросов киноискусства Р. Мэнвелл пишет: «Фотоаппарат запечатлевает выражение человеческого лица лишь в выбранный фотографом момент. Хороший фотограф наблюдает свой объект, пытается понять его, и затем создает наиболее подходящие, на его взгляд, условия, при которых он может открыть объектив аппарата. Он может сделать снимок заранее подготов-

* Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 8. М., Госполитиздат, 1957, стр. 507.

ленной позы, чтобы подчеркнуть характерные черты лица или фотографировать свой объект в типичном для него действии, создавая живой непосредственный портрет»*.

Итак, мы видим, что мыслительные операции, недоступные фотографу XIX века, стали обязательным условием получения хорошего фотографического снимка в XX веке. Многие авторы полагают, что здесь-то и находится точка перехода нехудожественного изображения в художественное.

Если «правдивое изображение», в котором угадана «главная мысль лица», производит эмоциональное воздействие на зрителя, значит, считают сторонники данной точки зрения, в этом случае мы имеем дело с произведением искусства.

Эта точка зрения имеет в эстетике свою историю. Еще Лев Толстой утверждал в статье «Что такое искусство?»: «Деятельность искусства основана на том, что человек, воспринимая слухом или зрением выражение чувства другого человека, способен испытывать то же самое чувство, которое испытал человек, выражающий свое чувство... Как только зрители, слушатели заражаются тем же чувством, которое испытывал сочинитель, — это и есть искусство»**.

Этот же момент позднее получил подробное освещение в работах болгарского философа-марксиста Тодора Павлова, который использовал для подтверждения своей мысли весьма близкий нам пример.

Фоторепортер снимает оратора на политической демонстрации. При этом, «если на фотоснимке будут чувственно-предметно выражены и воспринимаемы фигура и жесты оратора, если, больше того, на фотоснимке окажутся схваченными некоторые типичные для оратора и всего события черты; если, наконец, из всего снимка будет видно, что данное событие является, скажем, политической манифестацией за укрепление чехословацко-советской дружбы, — если все это будет (и вполне может быть) так, то можем ли мы все же сказать, что имеем в данном случае подлинно художественное произведение?»***.

Так ставит вопрос Т. Павлов и отвечает на него: «Явно ошибаются те авторы, которые объявляют чувственно-конкретный характер художественных образов едва ли не единственной специфической чертой искусства как искусства»****.

«Без этого нет и невозможно истинное искусство. Но только с этим также нет и не может быть истинного искусства». Ибо для того, чтобы все эти предметы «превратились в истинно художественные произведения искусства, нужен еще ряд условий, которые не всегда, и не при всех обстоятельствах и не у любого субъекта, воспринимающего и изображающего объективно-реальные вещи, оказываются налицо»*****.

В фотографии автор снимка прежде всего имеет дело с предметами, реально существующими в действительности, но эти предметы по воле художника могут быть отражены не во всей совокупности свойств, присущих им в действительности, а лишь в таких свойствах, которые тесно связаны с художественно-образными задачами, выбранными художником.

Говоря о взаимоотношении действительности и ткани художественного произведения, Н. Г. Чернышевский замечал: «Событие в действительности было пере-

путано с другими событиями, находившимися с ним только во внешнем сцеплении без существенной связи; когда мы будем отделять избранное нами событие от других происшествий и от ненужных эпизодов, мы увидим, что это отделение составит новые пробелы в жизненной полноте рассказа. Поэт опять должен будет восполнять их. Этого мало: отделение не только отнимает жизненную полноту у многих моментов события, но часто изменяет их характер — и событие явится в рассказе уже не таким, каково было в действительности»*.

Художник-фотограф, имея материалом реальные предметы, моделирует возникшие в его сознании отношения между этими предметами или между частями одного предмета. При этом он осознанно применяет такие средства преобразования предмета, которые выявляют или подчеркивают в предмете одни свойства, приглушая и «вычитая» другие. В фотографии этими средствами будут ракурс, относительный масштаб, глубина резко изображаемого пространства, освещение, относительная перспектива, контрастность и т. д.

Применяя определенную совокупность этих средств преобразования конкретного предмета, художник тем самым имеет возможность передать в изображении реального предмета такое содержание, информацию (чаще всего структурного порядка), которая первоначально в нем и не содержалась (или, иногда, находилась в скрытом виде). Если использование этих средств было осуществлено в соответствии с изобразительными закономерностями, и в результате этого родился образ, вызывающий у зрителя ряд ассоциаций, выходящих за пределы конкретного предмета — тогда фотографическое изображение становится уже на путь художественно-образного преобразования действительности.

Труд художника-фотографа можно было бы сопоставить с процессом создания художественного образа скульптором, который работает с различными материалами: мягкими (глина, воск) или твердыми (дерево, мрамор).

Если объекты фотографирования таковы, что целиком подчиняются руке художника, тогда он, подобно скульптору, накидывающему на каркас глину, комок за комком, синтезирует изображение из отдельных его элементов в целую законченную структуру. При этом он волен не только образовывать связи между отдельными объектами или его частями, но волен и выбрать среди однотипных объектов именно такой, который содержит возможности для образования подобных связей, и отвергнуть такие, которые их не содержат или способны образовывать чуждые для данной структуры связи.

В другом случае, когда материал непластичен, скульптор с помощью молотка и долота вычленяет свою мысль из глыбы мрамора или обрубка липы. У фотографа инструментами вычленения будут светофильтр, сорт материала, глубина резко изображаемого пространства, плоскость наводки, фокус и т. д. При этом интересно отметить, что в фотографическом изображении отображаемое оказывает своеобразное сопротивление творческому сознанию. Если начинающий фотограф стремится к тому, чтобы получить наиболее полное соответствие снимка избранному для фотографирования предмету, то фотограф-художник все свои силы употребляет на то, чтобы рассечь эту цепкую реальную связь и запечатлеть толь-

* Н. Г. Чернышевский. Избр. философские соч., т. I. М., Госполитиздат, 1950, стр. 161.

* Р. Мэнвелл. «Кино и зритель». М., 1957, стр. 39.

** Л. Толстой. Об искусстве и литературе, т. I. М., «Советский писатель», 1958, стр. 123—124.

*** Т. Павлов. Избранные философские произв., т. 4, «Эстетика». М., ИЛ, 1963, стр. 405.

**** Там же, стр. 534.

***** Там же, стр. 534—535.

ко некоторые звенья этого отношения. Когда он начинает овладевать этим мастерством, он уже на пути к искусству.

В конце концов между иззубренным молотком ваятеля и хромированной современной камерой как инструментами нет никакой разницы. Не думаю, — говорил Стейхен, — чтобы какой-либо вид деятельности сам по себе являлся искусством. Произведение искусства создает человек. Не подлежит сомнению, что фотография отличается от всякого другого искусства, но отличается она только своими приемами. Всякий другой художник начинает с пустого места — с чистого холста или с белого листа бумаги и постепенно воплощает на нем свой замысел. Фотограф не сразу приходит к окончательному результату. Щелкает затвор — и конец: все последующее не имеет значения. Но здесь разница между фотографией и другими видами искусства кончается, ибо в это самое мгновение фотограф вкладывает все то, что другой должен вложить в длительный творческий процесс. ...В пользовании фотолюбителей находятся десятки миллионов фотоаппаратов, однако фотографии — произведения искусства — едва ли насчитываются сотнями, и не так уж много фотографов-художников, достойных этого имени. Фотография как средство коммуникации с каждым днем находит все более широкое распространение в современном мире. Но вместе с тем мы видим, что фотография как особый вид художественного творчества развивается еще медленно. Отчасти это происходит из-за непомерного увлечения авторов отыскиванием в самой реальной действительности предметов, имеющих высокий эстетический потенциал (например, ива, склоненная над прудом; берег моря с белыми барашками волн; юное лицо молодой девушки и т. п.). Изображения эти, запечатленные на фотопленке всего лишь на ремесленном уровне, нередко сохраняют часть того эстетического заряда, который они имели в действительности. Задача авторов в таких случаях сводится в основном к тому, чтобы довести этот заряд, «не расплескав» его. Именно произведениями этого рода в основном заполнены домашние альбомы. Однако особого интереса такие снимки, как правило, ни у кого, кроме автора и его близких, не вызывают...

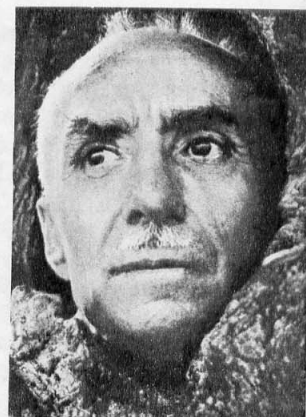
* * *

Фотография, как в свое время и кинематограф, и радиовещание, и телевидение, родилась сначала лишь как особый способ передачи сообщений, как способ коммуникации. И только после того, как она обрела свой язык, развила свою знаковую систему, включающую многие элементы из систем передачи сообщений, появившихся ранее, — только после этого она приобретает способность обратить некоторую свою часть в отдельный самостоятельный вид искусства. Это превращение происходит не на основе того, что сообщение, которое раньше несло в себе только протокольное отражение, теперь в своем «художественном» виде будет содержать отражение преобразованное (что обязательно имеет место не только в явлениях искусства, но и, скажем, науки). Произведение не становится автоматически художественным с внесением в него элементов эмоциональной страстности и взволнованности — такого рода качества присущи не только произведениям искусства, но и произведениям публицистики. Искусство начинается там, где находит свое место особая форма мыслительной творческой деятельности человека — комплекс явлений, который Карл Маркс емко характеризовал «творчеством по законам красоты».

ТВОРЧЕСТВО ЗАРУБЕЖНЫХ МАСТЕРОВ

ЗЕНО БАССАНИ

Италия



«Фотографию я освоил недавно, но полюбил от всего сердца и теперь уже до конца своей жизни не расстанусь с ней», — так говорит о себе Зено Бассани, фотолулюбитель из Генуи, хорошо знакомый любителям фотоискусства не только в Италии, но и во многих других странах. Бассани экспонировал свои работы на пяти континентах. Его снимки неоднократно награждались золотыми, серебряными, бронзовыми медалями, дипломами, ему присвоен почетный титул фотохудожника ФИАП.

Впервые в СССР персональная выставка Зено Бассани была организована у нас, в Риге, где у фотоискусства много поклонников. С отдельными работами мастера рижане встречались и раньше, на двух международных выставках в столице Латвии.

В Латвийском государственном музее зарубежного искусства экспонировались 60 снимков, недавно созданных Зено Бассани. Здесь живописные итальянские пейзажи, портреты, шедевры архитектуры, живые уличные сценки, снятые с присущим людям Италии темпераментом. Посетители выставки познакомились с буднями итальянских тружеников, с их радостями, горестями, заботами.

Инициаторы выставки — секция фотоискусства при Латвийском обществе дружбы и культурной связи с зарубежными странами, а также Общество итало-советской дружбы.

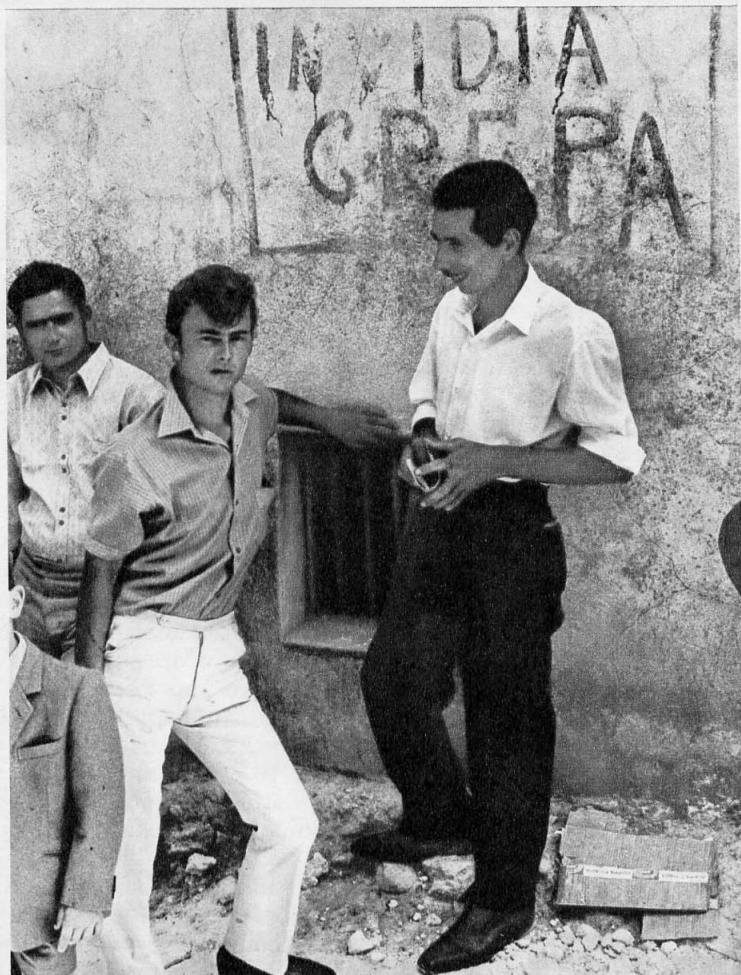
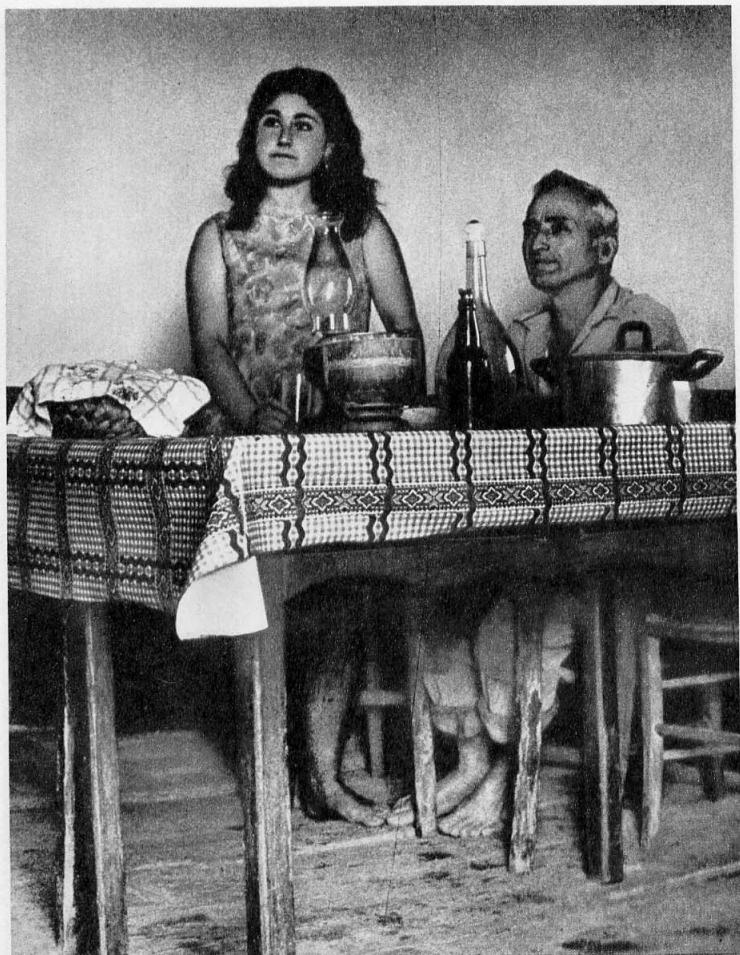
Некоторые из работ, представленных на выставке, вы видите на этих страницах.

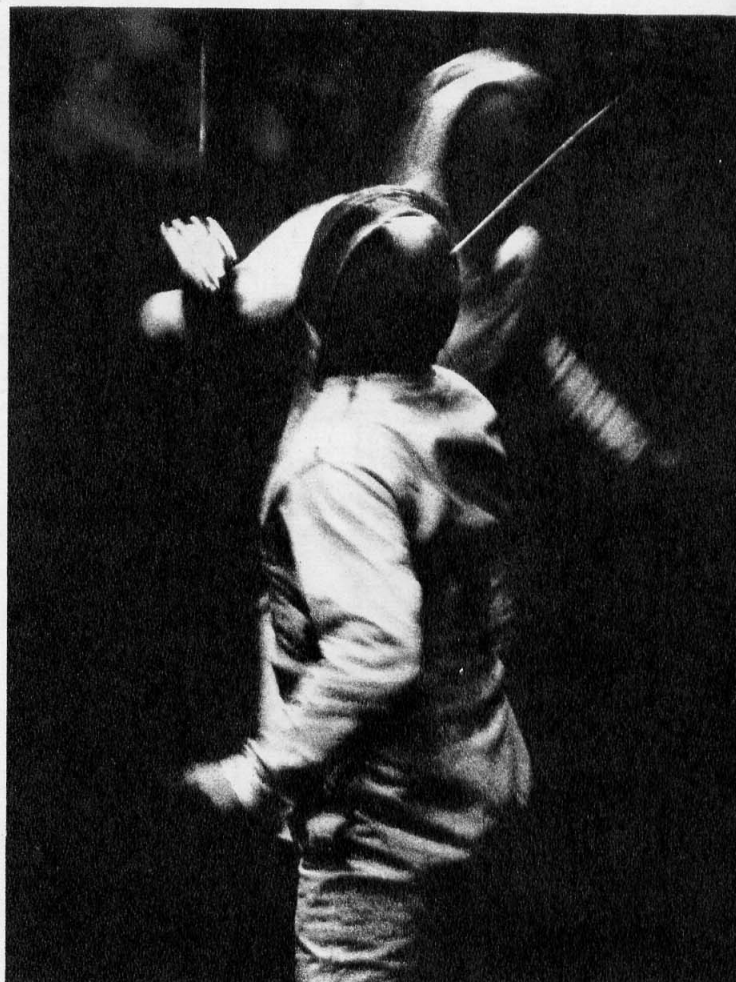
Ян КРЕЙЦБЕРГ,
ответственный секретарь фотосекции
при Латвийском обществе
дружбы и культурной связи
с зарубежными странами

* * *

В дни экспонирования выставки автор фотографий Зено Бассани был гостем рижских и московских фотографов. Итальянский мастер посетил редакцию нашего журнала и поделился своими взглядами на фотоискусство, впечатлениями о пребывании в СССР. Зено Бассани горячо благодарил за представленную ему возможность показать свои фотографии советским людям. Он отметил высокий организационный и творческий уровень подготовки его выставки. В заключение беседы Бассани выразил надежду на дальнейшее укрепление творческих связей между советскими и итальянскими фотолулюбителями.

Из серии
«Люди Калабрии»





ТВОРЧЕСТВО
ЗАРУБЕЖНЫХ
МАСТЕРОВ

СОЮЗ ПОЛЬСКИХ ФОТО- ХУДОЖНИКОВ

Ян ВЕСЕЛИК, председатель
Варшавского отделения СПАФ

С. СЫНДОМАН

Молодой лес

Парашютисты

Д. ВЫШИНСКИЙ

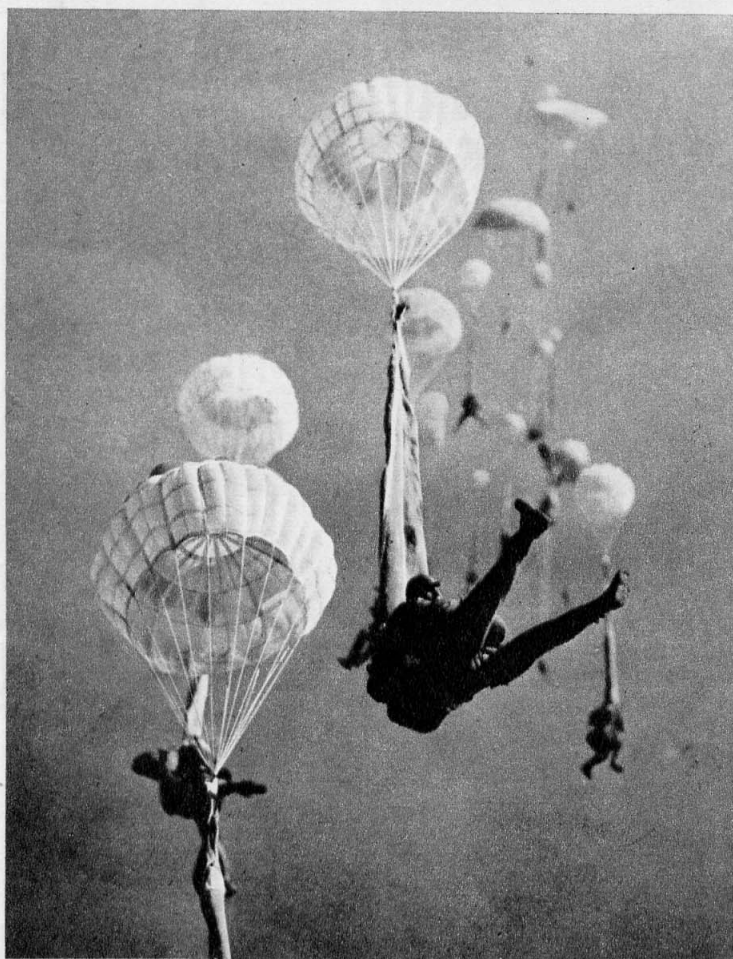
Первый бой

С. СЫНДОМАН

Полет

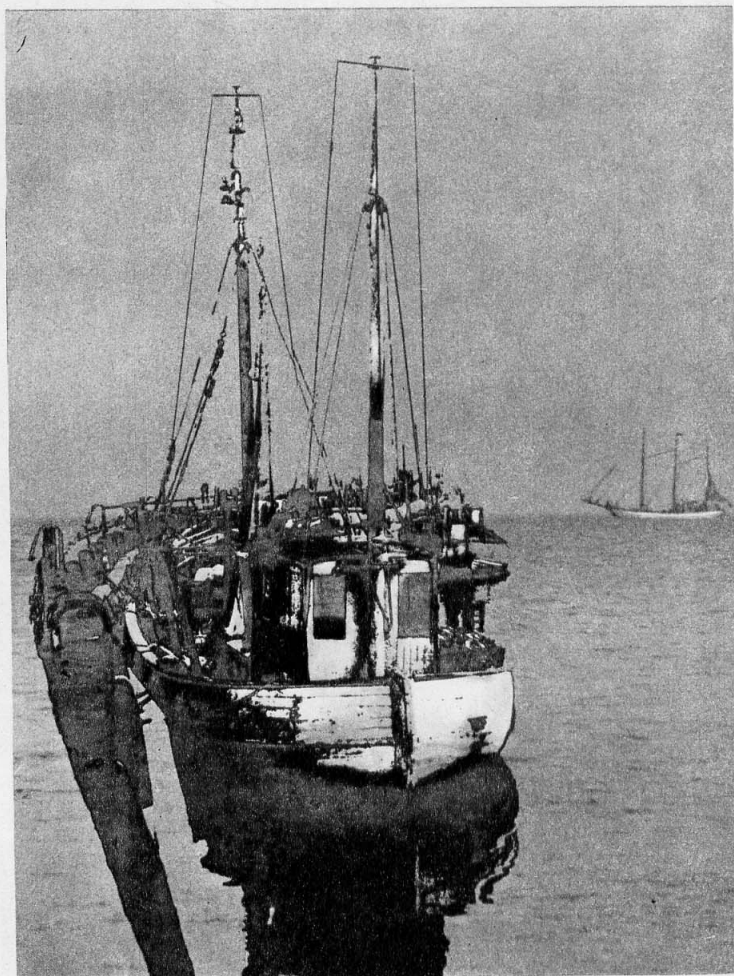
Е. ГРОХОВИЧ

Катер



После войны в нашей стране в рамках программы восстановления и развития польской культуры, параллельно с организацией фотолубительского движения был создан Союз польских фотохудожников (СПАФ). Датой его основания считается 10 февраля 1946 года. В этот день состоялось первое организационное собрание членов-учредителей.

СПАФ, включающий 9 местных отделений, объединяет ведущих художников в области фотографии и официально представляет поль-



скую художественную фотографию в ФИАП.

Высшим органом СПАФ является Общий съезд, который созывается раз в три года. Съезд оценивает деятельность Союза за прошедшие годы, разрабатывает программу и направление работы на предстоящий период и выбирает центральные органы СПАФ.

Всеми текущими делами руководит Главное правление и его президиум. Программирование и творческая политика, а также оценка творческой зрелости лиц, желающих стать членами СПАФ, входит в компетенцию художественной комиссии Союза.

Внешним проявлением направлений и результатов творчества являются организуемые СПАФ фотографические выставки: индивидуальные, групповые, общепольские. Кроме того, СПАФ периодически организует Международную выставку фотографии в Варшаве, международную выставку «Фотоэкспо» в Познани, Бьеннале фотографии Прибалтийских стран в Гданьске и Мальброке.

Одна из задач Союза — удовлетворение общественных потребностей в фотографии прикладного значе-

ния: реклама, плакат, каталог, альбом и т. п.

Деятельность членов СПАФ организационно независима от профессиональной деятельности фотографов ателье, репортеров, фотографов, работающих по найму на предприятии.

Принадлежность этих лиц к Союзу не исключена при условии выполнения ими обязанностей, требуемых уставом и другими нормативными актами СПАФ.

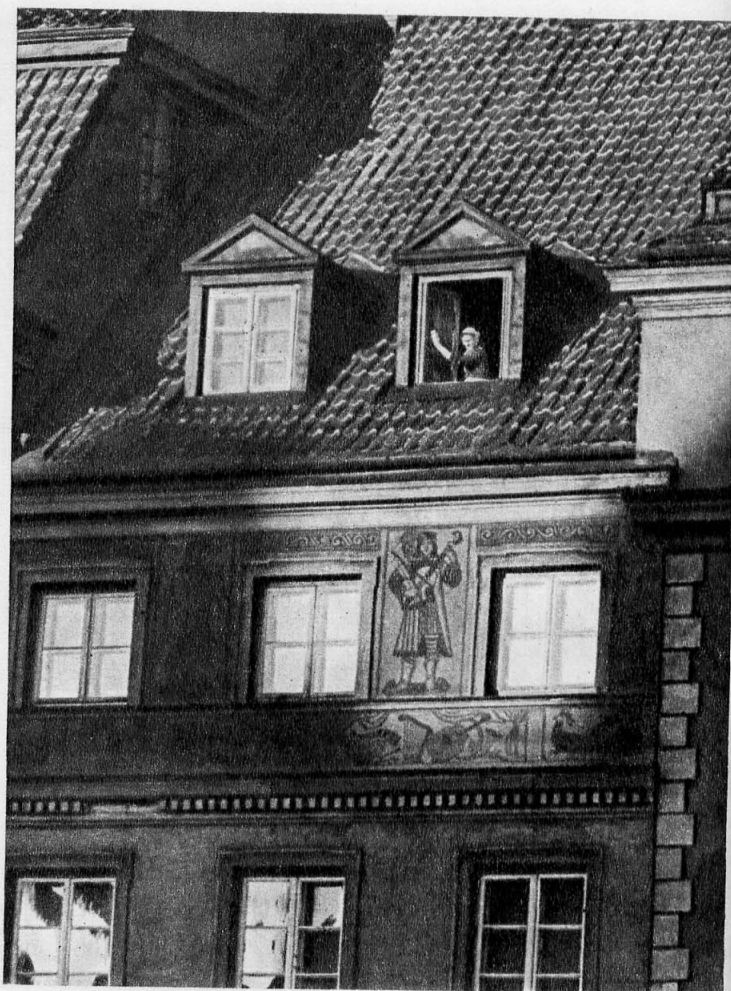
Программа деятельности Союза включает не только вопросы творчества и профессиональной деятельности членов. В рамках СПАФ функционируют:

Секция научной фотографии. Она объединяет работников высших учебных заведений и научных институтов, использующих фотографию для практических научно-исследовательских целей, и теоретиков, изучающих области, в которых фотография может найти применение.

Комиссия истории фотографии. Целью деятельности комиссии является обработка и издание (на основе собранных материалов) истории польской фотографии, монографий о фотохудожниках и т. д.

Расширение области общественно-го воздействия фотографии ставит перед СПАФ все более специальные и конкретные задачи. СПАФ ведет активную работу в фотоклубных организациях, фотографических обществах, фотокружках в школах, на предприятиях, в домах культуры и т. п. Шефство выражается, прежде всего, в инструкторской работе, консультациях, обучении, организации дискуссий и встреч с авторами, помощи в проведении фотовыставок и т. д. Эти аспекты деятельности имеют большое значение — как для реализации основных положений культурной политики государства, так и для культурного развития общества в целом.

Известно, что одной из характерных черт фотографии является достоверность, которая превращает снимок в документ времени и хронике эпохи. Обогащенная художественными достоинствами, систематизированная в тематические экспозиции, фотография становится массовым средством информации. Эта существенная функция фотографии учитывается программой экспозиций, осуществляемых СПАФ: «Человек в Народной



Польше»; «XXV лет ПНР»; «Варшава — 1945».

Художественное развитие членов СПАФ претерпевало определенные изменения. За 25-летие существования Союза наблюдалось возникновение определенных течений, этапов творческих поисков. Например, в период организации и становления СПАФ преобладала лирическая фотография. Следующим этапом — противоположным первым — был характерный для фотографии реализм. Этот этап указал новые направления тематических и формальных поисков, вызвал бурный расцвет повествовательной, репортажной фотографии, главным объектом которой стал человек — участник преобразований в жизни общества и государства.

Это направление доминирует и сейчас. Оно дает возможность более широко (как по форме, так и по содержанию) интерпретировать тематический материал.

Многогранная деятельность СПАФ служит, прежде всего, фотографии как искусству и, как следствие, является одним из средств, формирующих современную польскую культуру.

ФОТО- ГРАФИЧЕСКИЕ ОБЩЕСТВА ЛЮБИТЕЛЕЙ

Франк ФАЛЬЦМАН,
председатель Варшавского
фотографического общества

Фотолюбительское движение в Польше имеет более чем 70-летнюю историю. Первые общества любителей фотографии были созданы на рубеже XIX и XX веков. Некоторые из них существуют и по сей день: Варшавское, Краковское, Познаньское фотографические общества.

Строительство социализма в Польше открыло новые перспективы развития любительского движения. В 1946 году было создано первое общество профессиональных фотографов — Союз польских фотохудожников (СПАФ), а спустя два года — объединение фотолюбителей — Польское фотографическое общество (ПФО), которое на съез-

де членов ПФО в 1958 году было преобразовано в Федерацию любительских фотографических обществ (ФЛФО).

ФЛФО призвана представлять в стране и за границей фотолубительское движение, консолидировать деятельность обществ, популяризировать фотоискусство.

Высшим органом ФЛФО является Совет федерации, в который входят представители обществ (по одному делегату от каждого), избираемые на три года.

Во время съезда Совет тайным голосованием избирает президиум (исполнительный орган) и ревизионную комиссию. В обязанности членов президиума входят: реализация решений Совета, организация съездов, выставок, конкурсов, издание бюллетеней и т. д.

Федерация объединяет 85 обществ, представляющих 8000 фотолубителей. Большинство обществ руководствуется в своей деятельности единым уставом, выработанным ФЛФО. Но формы работы в различных обществах неодинаковы. Бюджет Общества основан на членских взносах. Взносы небольшие, и они, конечно, не могут покрыть всех расходов, связанных с



Л. ЧАРЕВИЧ

Двое

В городе

М. ВОНЧИК-ШУВАЛЬСКА

Алина

Рим



организацией выставок, лекций, типографскими заказами и т. д. Некоторые общества получают финансовую помощь в форме дотации от отделов культуры местных Советов или других учреждений. Общества, не получающие помощи, организуют платные фотографические курсы, выставки для учреждений, пополняя таким образом свой бюджет.

Попытаюсь, на примере работы Варшавского фотографического общества, рассказать об особенностях деятельности фотолюбительских объединений в нашей стране.

Общество, созданное в 1901 году, в настоящее время насчитывает 450 человек. Правление, избираемое сроком на два года, состоит из 8 человек (председатель, заместитель, секретарь, кассир и четыре члена правления). Есть освобожденный персонал, получающий заработную плату: секретарь, главный бухгалтер и курьер.

В Обществе работают секция художественной фотографии (в нее входят две группы: опытные и начинающие любители), секция цветной фотографии и киносекция.

Члены первой группы секции художественной фотографии — это

опытные фотолюбители, работы которых неоднократно удостоивались наград на республиканских и международных выставках. Заседания группы проводятся 1—2 раза в месяц. Одно из заседаний обычно посвящается обсуждению новых работ, которые затем поступают в так называемый «портфель». Эти снимки служат материалом для выставок, постоянно организуемых секцией. Экспозиция меняется через две-три недели. Комплекуются коллекции для местных и международных фотографических смотров.

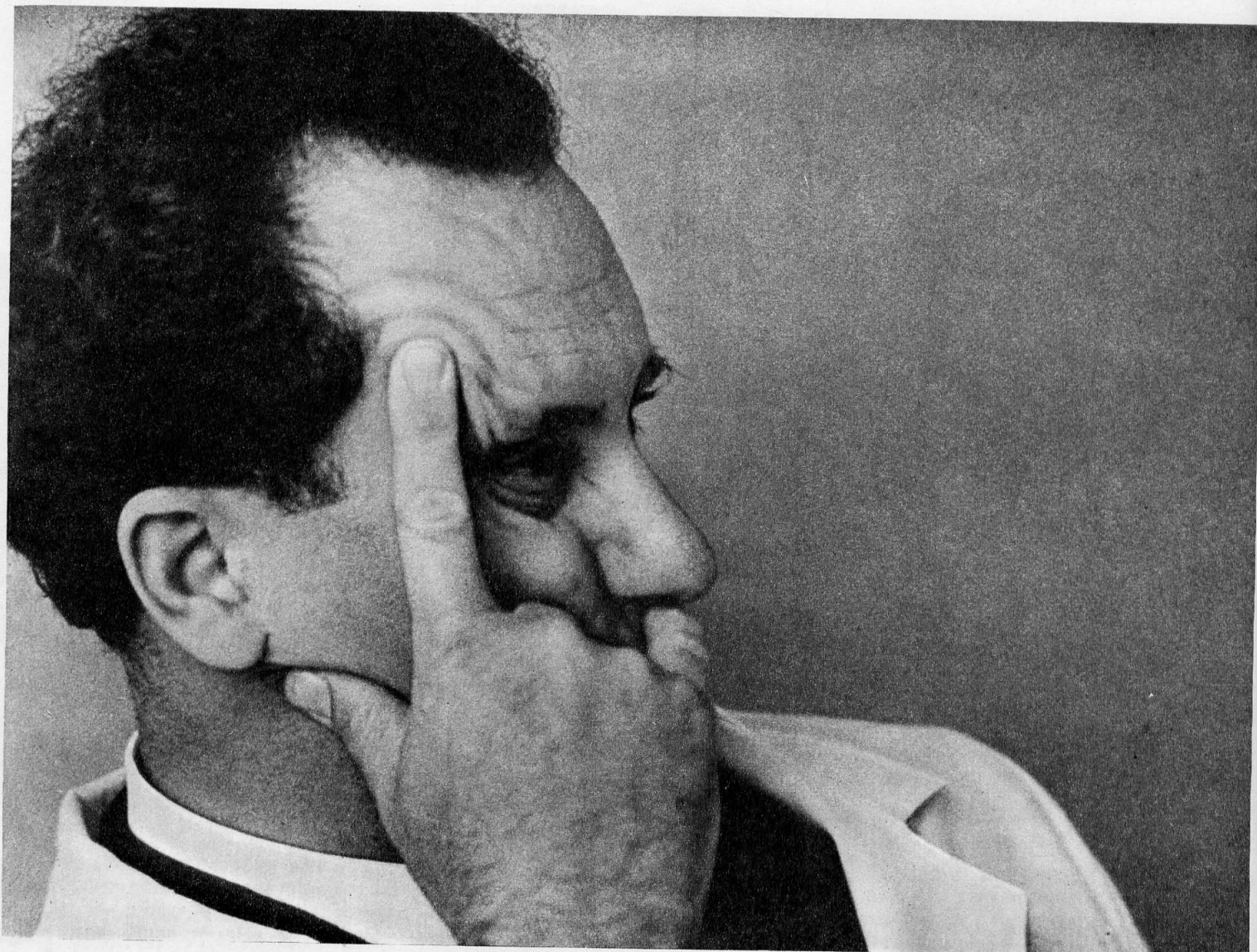
На заседаниях устраиваются дискуссии, для участия в них приглашаются фотографы, художники, кинематографисты. Регулярно ведется дневник занятий, в него записываются очередные решения, планы работы на ближайшее время. Программа Общества не исчерпывается работой секций. Правление ведает организацией платных курсов как для начинающих, так и для опытных любителей. В зависимости от количества желающих создаются специальные курсы (по цветной фотографии, кино, сложным способам печати, ретуши и т. д.). Правление ежегодно органи-

зует две выставки Варшавского фотографического общества, пользующиеся неизменной популярностью: «Варшава» — выставка, посвященная жизни столицы, открываемая 17 января, в день освобождения Варшавы от фашистских захватчиков — и «Малые размеры» — выставка снимков размером 18×24 сантиметра — проводится в апреле.

Кроме этих двух экспозиций, Правление проводит две «внутренние» выставки: «Женщина» — к Международному женскому дню, и «50» — выставку без жюри, на которую все члены Общества могут прислать по одной своей любимой работе.

Одновременно с заседаниями отдельных секций проводятся «Клубные вечера», которые могут посещать и не члены Общества. Четыре раза в год Правление выпускает информационный бюллетень о деятельности Общества.

В планах Варшавского фотографического общества и других объединений Федерации любительских фотографических обществ предусмотрено расширение связей с нашими коллегами в социалистических странах.



МАСТЕРА —
ЛЮБИТЕЛЯМ

Макс АЛЬПЕРТ:

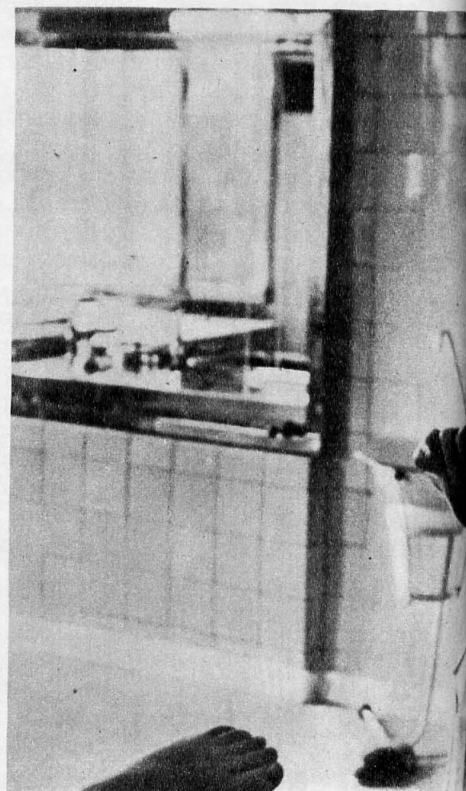
КАК СОЗДАВАЛСЯ РЕПОРТАЖ

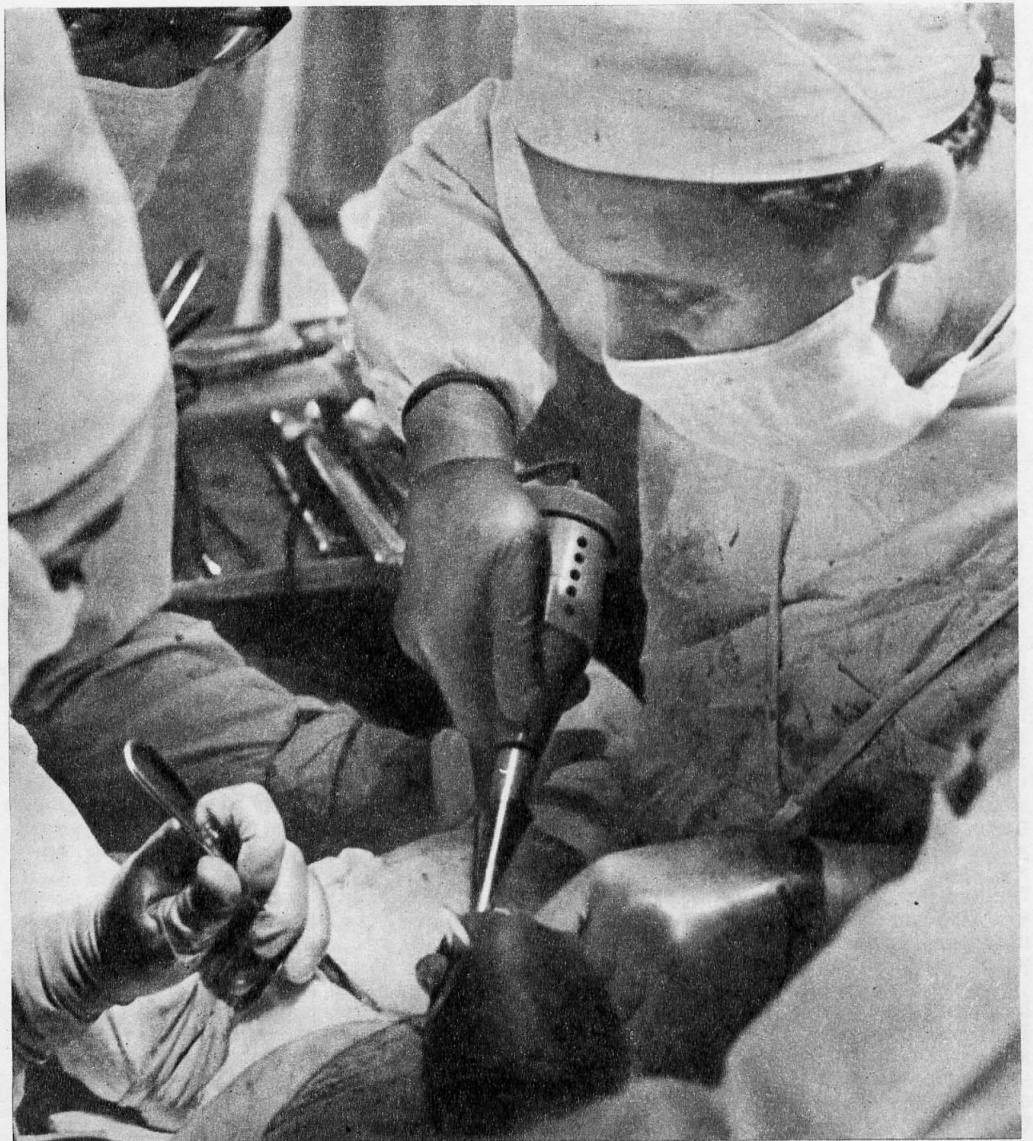
Оперирует
профессор
М. В. Волков
(ультразвуковая
сварка)

В последнее время я замечаю, особенно по выставкам, что фотолюбители все чаще и чаще обращаются к развернутому фоторепортажу, к фотоочерку, к фотосериям — жанрам главным образом журналистским. То, что любителей притягивают многоплановые фоторассказы, видимо, не случайно. Здесь сказывается желание работать над большой современной темой, более полно и наглядно показать то или иное событие. Я позволю себе, используя рубрику «Мастера — любителям», поделиться практическим опытом создания одного из моих фоторепортажей.

...Недавно я получил от АПН задание произвести съемку в Центральном институте травматологии и ортопедии. Группа врачей и инженеров разработала новый метод лечения переломов костей с помощью ультразвуковой сварки.

Окончание см. на стр. 43





НОВОЕ В ОЦЕНКЕ ОБЪЕКТИВА

Количественным способом оценки качества изображения, даваемого фотообъективом, в отношении способности передавать мелкие детали изображения, как известно, служит метод определения фотографической разрешающей силы, выражающейся числом штрихов на 1 мм изображения радиальной или штриховой миры абсолютного контраста.

Долгое время считалось, что фотографическая разрешающая сила объектива в совокупности с графиками aberrаций (остаточные погрешности объектива) является вполне достаточным критерием его качества.

Однако за истекшее десятилетие получены убедительные данные, показывающие, что одна лишь фотографическая разрешающая сила недостаточно характеризует качество фотографического изображения.

В некоторых случаях высокая разрешающая сила, то есть способность различать очень тонкую структуру, может оказаться действительно необходимой. Но в других случаях фотографируемый предмет может не иметь тонкой структуры, тогда резкость границы изображения приобретает большее значение, чем разрешающая сила.

Признание того, что разрешающая сила недостаточно полно характеризует качество изображения, даваемого объективом, послужило поводом для изыскания других объективных методов оценки качества изображения фотообъектива.

Отметим, что под качеством изображения, даваемого фотообъективом, следует понимать сочетание двух основных свойств:

1. способности оптической системы объектива раздельно передавать изображения мелких деталей;
2. способности оптической системы объектива правильно изображать (передать) контраст фотографируемого предмета.

Как известно, основное свойство фотографического объектива состоит в том, что он изображает светящуюся геометрическую точку в виде пятна рассеяния, распределение света в котором подчиняется сложному закону. Контурные предметов в изображении получаются более размытыми, чем в самих предметах. В случае решеток-мир контраст в плоскости изображения оказывается всегда меньшим, чем контраст в предметной плоскости. На рис. 1 показано распределение яркости штрихов миры и распределение освещенности в изображении этой миры. График освещенности тест-объекта штриховой миры имеет вид

последовательных прямоугольных импульсов. Изображение, образованное объективом, не совпадает полностью с объектом частично вследствие эффектов, вызванных волновой природой света, но главным образом вследствие остаточных aberrаций объектива.

Как видно из рис. 1, в распределении освещенности в плоскости изображения происходит закругление острых углов и уменьшение контраста, значение которого для изображения определяется выражением:

$$M = \frac{E_{\max} - E_{\min}}{E_{\max} + E_{\min}},$$

где $E_{\max}$ и $E_{\min}$ — максимальная и минимальная величины освещенности в серединах соответственно светлых и темных полос в изображении решетки.

Очевидно, что несоответствие распределения освещенности в изображении распределению яркости в предмете может быть использовано для характеристики качества изображения объектива. В настоящее время предложено несколько критериев качества оптического изображения, которые определяют распределение освещенности в изображении точки, линии, синусоидальной решетки (миры) и миры из прямоугольных штрихов.

Одна из наиболее современных объективных характеристик качества оптического и фотографического изображений, дающая более обширную информацию об объекте фотографирования, — это функция передачи контраста, или частотно-контрастная характеристика.

Распространение в последние годы «частотных» характеристик объективов, по-видимому, объясняется широким применением объективов также и в телевидении. Для оценки качества объективов в телевидении введены критерии и характеристики, которые являются аналогичными характеристиками электрических каналов телевизионных систем. Частотно-контрастная характеристика $T(N)$ представляет собой отношение контраста K' изображения миры с пространственной частотой N и синусоидальным распределением яркости, образуемого объективом, к контрасту K самой миры:

$$T(N) = \frac{K'}{K},$$

где N — пространственная частота — число полос в изображении миры, приходящихся на 1 мм.

Частотно-контрастная характеристика (ЧКХ) выражается графиком (рис. 2), где по оси ординат откладывается отношение контраста изображения к контрасту миры T , а по оси абсцисс — пространственные частоты N , выраженные в $\text{лин}/\text{мм}$. Из рис. 2 видно, что контраст изображения уменьшается с увеличением пространственной частоты. Начиная с некоторой критической частоты, соответствующей точке пересечения кривой с осью абсцисс, подробности в изображении уже не могут быть переданы.

Для получения частотно-контрастной характеристики достаточно измерить контраст в изображении тест-объекта, построенном испытываемым объективом. В связи с тем, что мира, светопропускание которой изменяется по синусоидальному закону, исключительно сложна в изготовлении, при определении частотно-контрастной характеристики часто применяется мира с прямоугольным профилем штриха. В этом случае высшие гармоники сигнала переменного тока, получаемого после фотоэлемен-

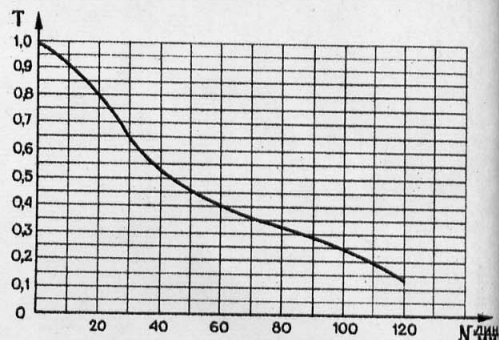
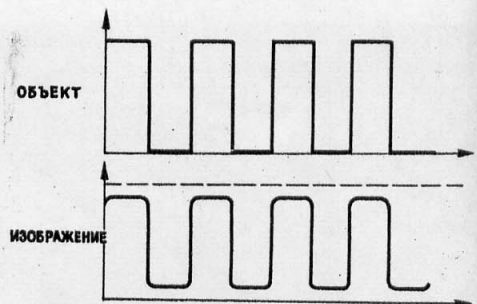
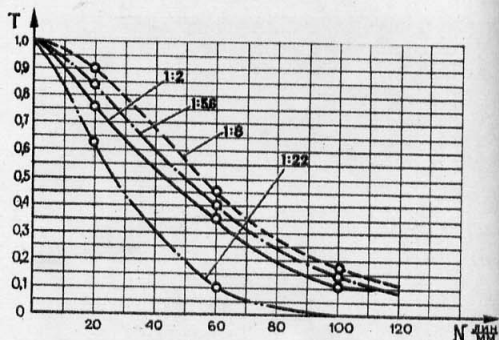


Рис. 1

Рис. 2

Рис. 3

Рис. 4



та, отфильтровываются избирательным фильтром, и на экран осциллографа поступает сигнал, соответствующий сигналу, получаемому при использовании синусоидальной миры.

В настоящее время большинство исследователей признает наиболее правильной частотно-контрастную характеристику фотокинообъективов. Преимущество этого способа состоит в том, что он может быть распространен для характеристики последующих стадий получения фотографического изображения: пленка, объектив фотоувеличителя, фотобумага.

Для определения характеристик качества изображения разработана сложная аппаратура, которая позволяет измерять распределение освещенностей в оптическом изображении.

При ее разработке приходится преодолевать следующие трудности:

1) Современный фотографический объектив разрешает до нескольких сотен линий на миллиметр. Измерение распределения освещенности такой тонкой структуры требует наличия очень узких щелей и растров, ширина которых составляет доли микрометров.

2) При измерении распределения освещенности приходится иметь дело с очень малыми световыми потоками. В качестве приемников энергии употребляются фотоэлементы и фотоумножители в сочетании с усилителями переменного или постоянного тока.

В качестве испытательных тест-объектов применяют решетки-миры, состоящие из прямолинейных штрихов, распределение яркости в которых «прямоугольное, ступенчатое». В отдельных лабораториях применяют радиальные вращательные миры. Обычно применяются миры абсолютного контраста.

На рис. 3 показана блок-схема возможной установки, предназначенной для измерения ЧКХ. Источник света освещает мир, представляющую собой периодическую решетку, изготовленную из прозрачного материала. Миру с помощью коллиматора помещают по отношению к испытываемому объективу на бесконечно большом расстоянии. В результате этого изображение миры строится в фокальной плоскости объектива. Распределение освещенности в этом изображении анализируется узкой щелью.

Для осуществления сканирования щель и мира должны перемещаться относительно друг друга. Причем в зависимости от конструктивных соображений перемещается либо щель, либо сама мира. Выходным устройством может быть либо осциллограф, либо электронный самописец. По измеренным величинам строят (или получают автоматически) частотно-контрастные характеристики испытываемого объектива.

В последнее время в СССР и за рубежом созданы электронно-оптические установки, различные по схемам и конструкции, предназначенные для измерения частотно-контрастной характеристики. Измерение функции передачи контраста производится в меридиональном и сагиттальном сечениях для 3—5 точек поля, например, при формате кадра 24×36 мм — в центре поля и по полю кадра на расстоянии от центра 5, 10, 15 и 20 мм при полностью открытой диафрагме и при диафрагмировании.

На рис. 4 приведен график ЧКХ фотообъектива «Юпитер-9» $1:2/85$ мм, в центре поля при разных значениях диафрагмы.

Как видно из рис. 4, при диафрагмировании объектива до $1:8$ контраст изображения повышается, но при дальнейшем уменьшении диафрагмы контраст заметно уменьшается.

Оценку передачи контраста фотообъективом для более полного его описания обычно производят по численной величине площади, ограниченной кривой.

В настоящее время в СССР и за рубежом начинают вводиться в практику оценка передачи контраста фотокинообъективов (при сравнении их с аналогичными образцами) только по одной предварительно выбранной частоте, в зависимости от их назначения.

Оценка фотографических объективов производится при частоте $N = 30$ лин/мм.

Б. НОВИК,
кандидат технических наук

ОСТАНОВИМСЯ НА МГНОВЕНИЕ...

Столетие бromo-серебряно- желатинового способа

Жан ФАЖ,
фотоклуб Валь-де-Бьевр, Франция

Когда вы нажимаете на спусковую кнопку вашего фотоаппарата в полной уверенности, что снимок будет удачным, задумайтесь на мгновение о том, почему ваша пленка (точнее одна из сторон ее) чувствительна к свету.

Многим известно, что этим мы обязаны желатиновому слою, содержащему бромистое серебро, но немногие знают, что этот материал, постоянно используемый, сейчас переживает свое столетие. Едва ли можно еще найти технические проблемы, которые с таким упорством сопротивлялись бы усилиям бесчисленных исследователей; последним удалось за многие годы добиться лишь повышения резкости и светочувствительности

и придать слою чувствительность к различным цветам.

И вот прошло уже сто лет с решающего для фотографии года.

После дагерротипии, которая царила 20 лет, потом коллодии, продержавшейся примерно столько же, после мокро-коллодионного процесса, применявшегося (несмотря на значительные практические трудности) благодаря тонкости изображения на протяжении 30 лет, в 1871 году пришел bromo-серебряно-желатиновый способ, называвшийся также просто «способом сухих пластинок».

Отцом изобретения был английский физик, д-р Ричард Лич Меддокс (1816—1902). Он сотрудничал некоторое время с бельгийским ученым Дезире Ван Монкгоеном (1834—1882). Но именно Меддокс первым описал «способ сухих пластинок». Мардслей и Джонстон также внесли свою долю в разработку способа.

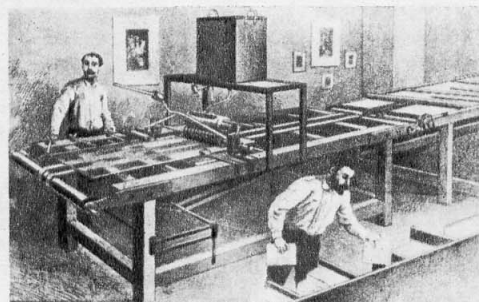
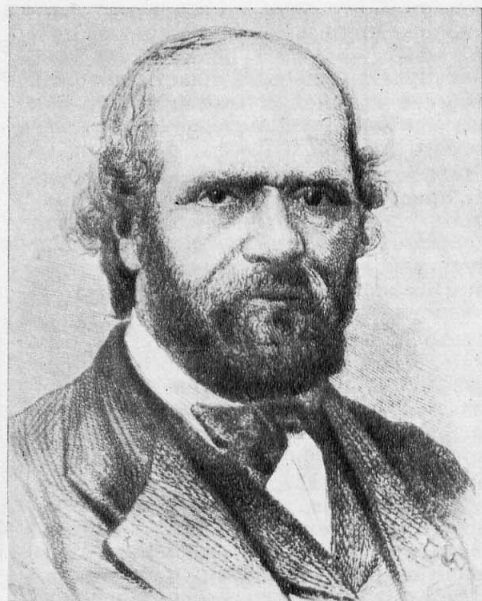
Роль Ван Монкгоена в развитии этого изобретения стала в дальнейшем преобладающей. Он первый предложил изготовление bromo-серебряной эмульсии в присутствии аммиака. Затем он нашел способ приготовления эмульсии такого качества, что этого уже было бы достаточно, чтобы прославить его имя.

Ньепс де Сен-Виктор

Пуатевен

Механизированное
производство пластинок

Этикетка пластинок
Люмьера (1890 г.)



В 1880 году он основал фотохимическое предприятие европейского масштаба и значительное производство сухих пластинок.

Он расходовал 10 тысяч килограммов стекла в неделю и выпускал четыре с половиной миллиона пластинок ежегодно.

Справедливость требует, помимо непосредственных изобретателей, упомянуть также и их предшественников, которые своими исследованиями подготовили почву для этого открытия.

Первым, кто высказал мысль (в 1847 г.) о замене коллодия желатиной, был Ньепс де Сен-Виктор. Потом Пуатевен (1855 г.), Шардон (1856 г.), и, наконец, Марк Годен (1861 г.) экспериментировали в этой области.

Однако понадобилось еще 10 лет, пока Меддокс не нашел окончательного решения. Он предложил физическое проявление, которое было заменено впоследствии химическим.

Открытие было сделано. Оставалось ждать, пока оно найдет практическое применение. Только в 1873 году англичане Барджесс и Кинг выпустили на рынок эмульсию для сухих пластинок. Она выпускалась в виде желе. Фотографу нужно было расплавить ее нагреванием и самому нанести на пластинки. Однако многие ученые работали над усовершенствованием способа. Берлинский химик д-р Фогель открыл оптические сенситизаторы, которые, будучи добавлены к бромосеребряной эмульсии, поглощают некоторые цветные лучи и делают пластинку чувствительной к этим лучам. Это позволило в дальнейшем производить ортохроматические пластинки, чувствительные к желтому и зеленому цвету, а еще позже — панхроматические, чувствительные к красному цвету.

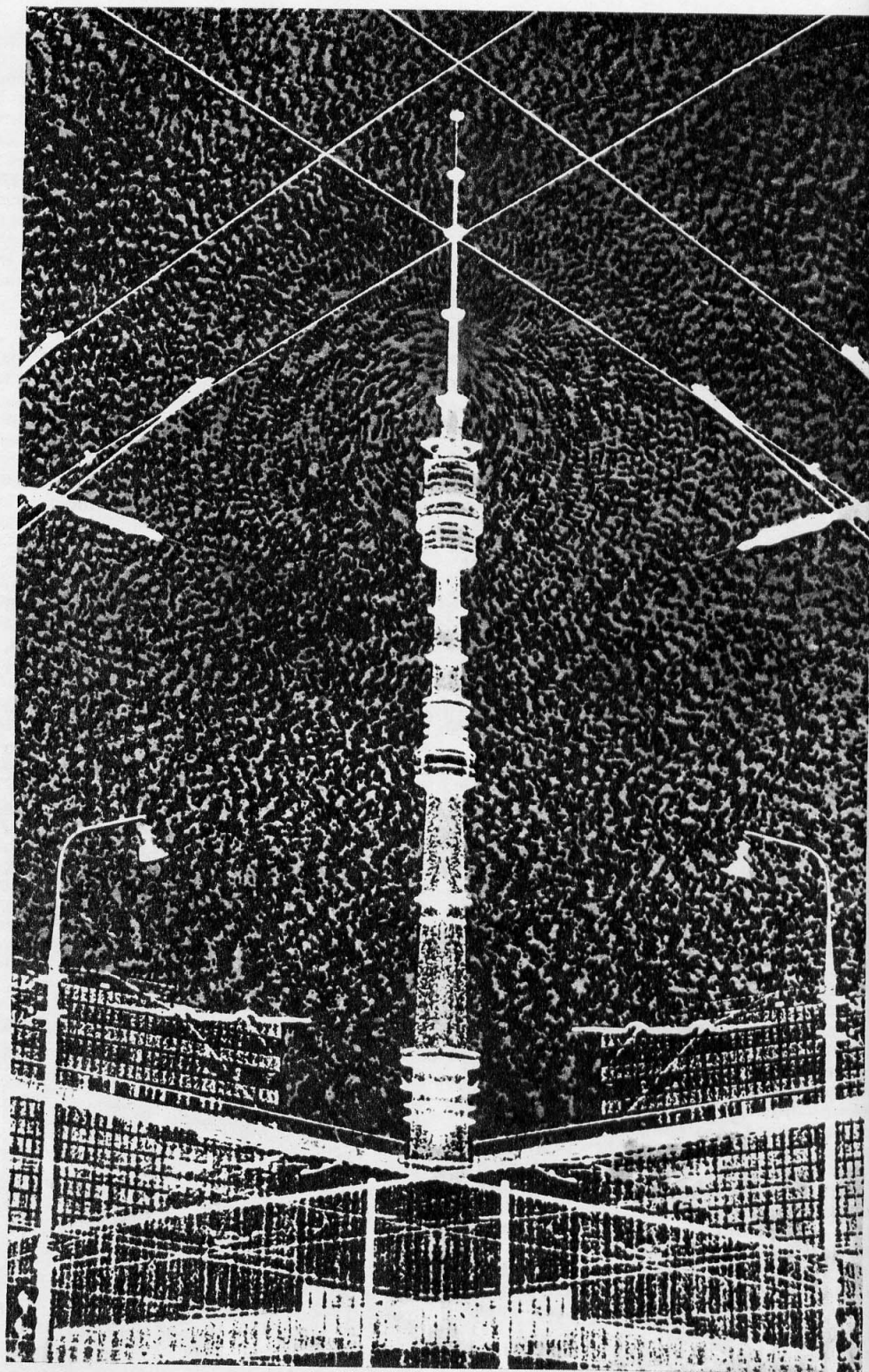
Напомним, что согласно патентной формуле Меддокса, эмульсия не была чувствительна ко всем цветам, как наш глаз. Чувствительность пластинок была наиболее высокой к синему, тогда как глаз наиболее чувствителен к желтому цвету.

В 1874 году Дж. Джонстон и У. Б. Болтон приступили к фабричному изготовлению бромосеребряной желатиновой эмульсии. Пластинки с нанесенной эмульсией стали выпускаться в продажу «Компанией сухих пластинок» в Ливерпуле.

Чарльз Е. Беннет в 1878 году открыл процесс созревания бромосеребряной эмульсии в нейтральной среде (выдерживанием ее при 32°), благодаря чему достигалось значительное повышение светочувствительности.

Наконец, Г. Тайфер и Антуан Люмьер (художник-рисовальщик и фотограф из Лиона, отец Огюста и Луи Люмьеров) начали производство на промышленном уровне ортохроматических и изохроматических фотопластинок с повышенной чувствительностью к свету. Для них уже применялась эмульсия, рожденная эпохой индустриальной фотографии.

В эту эпоху юный американец Джорж Истмен (1854—1932), банковский служащий, пересек Атлантический океан, чтобы узнать в Англии секрет изготовления сухих пластинок. По возвращении он организовал скромное предприятие «Истмен Компания сухих пластинок», которое впоследствии стало гигантской фирмой, известной под названием «Кодак».



НАГЛЯДНО О ТЕХНИКЕ СЪЕМКИ

Останкинский
телецентр

Произведения фотографии нередко экспонируются на фотовыставках, используются в иллюстрированных изданиях, а также в рекламе. Изобразительные средства фотографии позволяют открывать новые возможности в тех традиционных жанрах, в которых, казалось, уже все сказано. Это относится, в частности, к съемке натюрморта, портрета,

пейзажа, архитектуры. На выставке АПН «Фото-70» внимание посетителей привлекли графические работы фотокорреспондента Игоря Зотина. Публикуем его рассказ о технологии изготовления снимков.



Фото 1



Фото 2

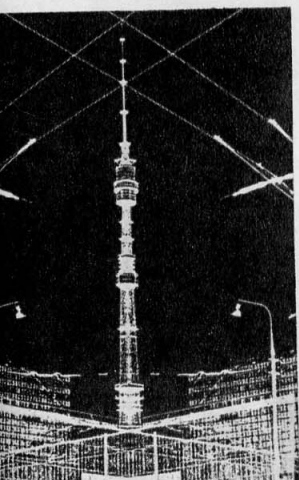


Фото 3

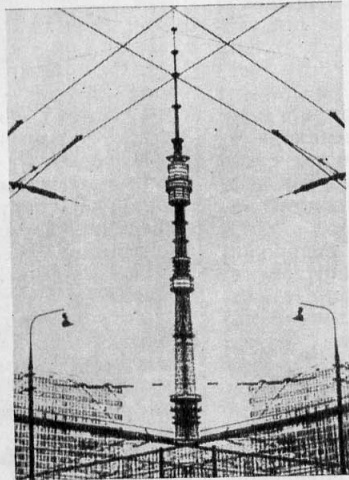


Фото 4

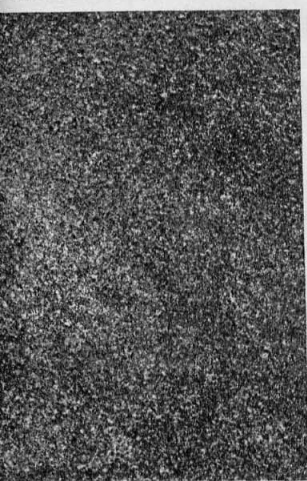


Фото 5

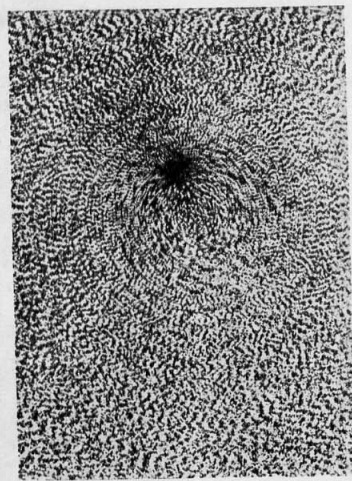


Фото 6

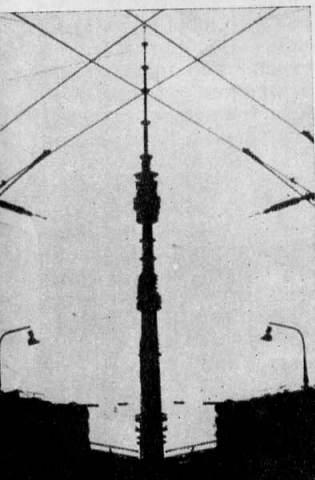


Фото 7

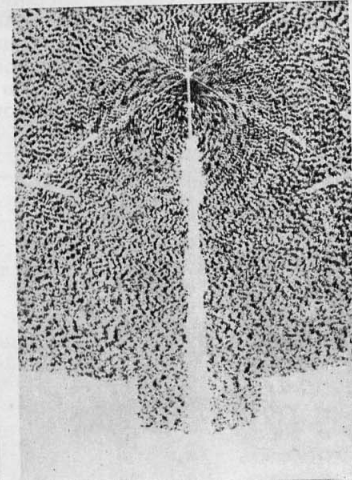


Фото 8

В процессе работы над темой «Москва в 2000 году» возникла необходимость в символическом сюжете.

Требовалось найти такие черты современного города, сквозь которые проступали бы черты города завтрашнего дня. Для меня было ясно, что Останкинский телецентр с его величественной мачтой долгое время будет служить постоянной приметой Москвы. Это и определило выбор сюжета. Первоначальный кадр, снятый вблизи телецентра, показан на фото 1. Съемка производилась аппаратом «Зенит-Е», объективом «Гелиос-44» ($F=58$) на пленке А-2. Графическое изображение получено в лабораторных условиях. Весь цикл работы состоял из трех этапов. 1. Перевод изображения из полутонного в графическое (повышение контраста изображения); 2. Изготовление фона; 3. Монтаж. Увеличение контраста на первом этапе производил контратипированием исходного негатива H_1 (фото 1) по схеме: H_1 -ДП₁-ДН₁-ДП₂.

Для изготовления дубль-негатива ДН и дубль-позитивов ДП использовал фототехническую пленку марки ФТ-31. Проявление производилось в стандартном проявителе № 1 в течение 4—5 мин при 20°C.

На последней стадии контратипирования изготовил две копии дубль-позитива ДП₂ (фото 2). После проявления и сушки обе копии ДП₂ складывал эмульсией к эмульсии таким образом, чтобы контуры телевизионной мачты совпали. Получалось зеркальное изображение.

Для воспроизведения нового варианта с симметричным изображением телецентра копии склеивал липкой лентой, и с этой пары через увеличитель получал кадр на пленке ФТ-31, который служил в дальнейшем позитивом (фото 3). Негатив (фото 4) получен контактом с позитива (фото 3). Цель последующего этапа работы состояла в том, чтобы заменить монотонный черный фон на зернистый с концентрическим рисунком. Для этого выбрал матовое стекло с крупнозернистой, равномерно распределенной структурой. Первоначальный отпечаток, сделанный контактным путем с матового стекла на пленке ФТ-31, показан на фото 5. Затем последующего четырехкратного контратипирования изготовил несколько контратипов с зернистой структурой разной контрастности. Как и на первом этапе, был отобран негативный кадр (считая первый отпечаток со стекла позитивным), обладающий максимальным контрастом. Две копии последнего складывал друг с другом эмульсионной стороной до полного совпадения.

Просматривая на свету сложенные копии, смещал по кругу одну копию относительно другой до образования структуры с кольцевым рисунком. Для закрепления полученного эффекта обе копии склеивал липкой лентой и печатал через увеличитель на пленку ФТ-31 (фото 6).

На заключительном этапе монтировал кадр с симметричным изображением (фото 3) и кадр, служащий фоном (фото 6). Пришлось использовать способ маскирования.

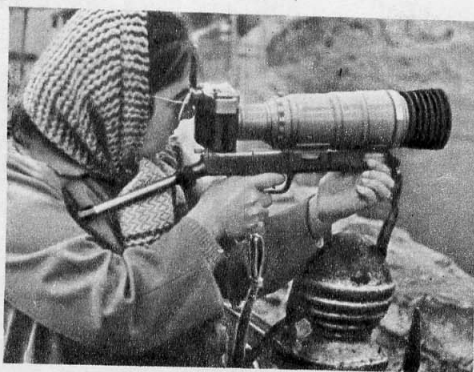
С позитива (фото 3) напечатал на пленке ФТ-31 контактным путем две негативных копии (фото 4). Затем на одной из них черной гуашью полностью закрыл изображение, сохранился лишь силуэт зданий. Эта копия являлась маской (фото 7). Вторая копия негатива (фото 4) оставалась без изменения. С помощью увеличителя через маску вновь напечатал на пленку ФТ-31 кадр с изображением фона (фото 6). После проявления и сушки получил новый негатив с прозрачным силуэтом (фото 8). Последняя операция заключалась в соединении негативов (фото 4 и 8) таким образом, чтобы маска совпала с изображением телецентра. После склейки совмещенных негативов печать производил обычным путем на контрастной бумаге «Унибром» № 4. Окончательный отпечаток — показанный на этом развороте снимок «Останкинский телецентр».

И. ЗОТИН (АПН)

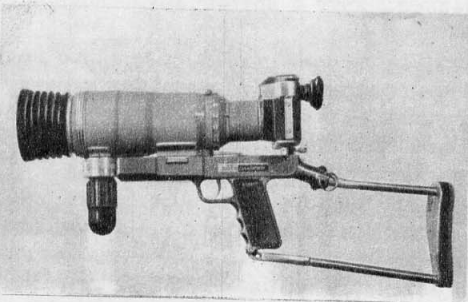
ОБ УЛУЧШЕНИИ «ФОТОСНАЙПЕРА»



Съемка «Фотоснайпером»
после переделки



Съемка «Фотоснайпером»
до переделки



«Фотоснайпер»
после переделки

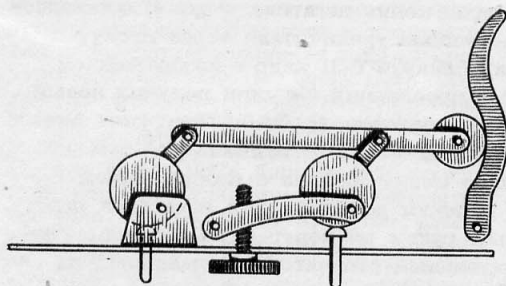


Схема
спускового устройства

«Фотоснайпер» получил большое распространение среди охотников и любителей природы.

К сожалению, с точки зрения фотоохотника, «Фотоснайпер» требует некоторых усовершенствований, без них съемка на природе бывает порой затруднительна.

Так, при вращении «фокусирующего» барабана двумя пальцами нельзя достаточно крепко держать безымянным пальцем и мизинцем левой руки нижнюю планку «Фотоснайпера». Наводка на фокус и спуск затвора превращаются в две самостоятельные операции. Сначала надо навести на фокус, вращая «барабан», причем в это время тяжелый «Фотоснайпер» приходится держать на весу одной правой рукой, что вызывает колебания камеры и мешает точной наводке. Закончив наводку, надо перехватить всеми пальцами левой руки нижнюю планку, чтобы придать «Фотоснайперу» устойчивость, и только после этого спустить затвор.

Практика показывает, что при съемке подвижных объектов потеря времени (даже долей секунды) при переходе от наводки к спуску затвора может стать причиной постоянных неудач (объект съемки выходит из поля резкости, изменяет положение и т. п.).

При плавном нажиме на спусковой крючок (как указывает инструкция) срабатывает только прыгающая диафрагма, а для спуска затвора нужно новое и притом резкое усилие (около 3 кг). Таким образом, и здесь между диафрагмированием и спуском затвора образуется ощутимый промежуток, нежелательный при съемке подвижных объектов. Чтобы избежать этого, приходится рывком нажимать на спусковой крючок, при этом «Фотоснайпер» «клюет» объективом.

Получению резкого снимка мешает и мощная заводная пружина, которая при срабатывании прыгающей диафрагмы производит сильный удар, вызывающий сотрясение всего «Фотоснайпера» и отсюда нерезкость изображения.

Приклад костыльного типа, имея фактически только одну точку опоры, не дает «Фотоснайперу» должной устойчивости, необходимой при съемке длиннофокусной оптикой, и лишает его «прикладности», необходимой ружью.

Отсутствие устойчивости вместе с грубым спуском не позволяют снимать с рук с небольшой скоростью затвора. Не только при $1/30$, но и при $1/60$ сек получаются нерезкие изображения. Даже при выдержке $1/125$ сек бывают сдвиги. Между тем, в условиях фотоохоты (в лесу, рано утром и т. д.) съемка с медленными скоростями требуется очень часто. Ремень крепится к двум антабкам (у рукоятки и на конце нижней планки). Надев ремень на шею или на плечо (так обычно носят ружье на охоте), «Фотоснайпер» уже нельзя сразу вскинуть к плечу — мешает неправильное положение камеры.

Я незначительно переделал отдельные узлы конструкции и избавился от этих недостатков.

К барабану фокусировки прикрепил вертикальную рукоятку, вращающуюся вокруг своей продольной оси. Для этого конец колодки, прикрывающей барабан, вместе с антабкой отпилил. Внутри барабана имеется шайба с шестью утолщениями (по числу отверстий в торце барабана), к ней и привинтил рукоятку. Удобный и крепкий хват этой руко-

ятки всеми пальцами левой руки, принявшей на себя и тяжесть телеобъектива, разгрузил правую руку и придал фоторужью должную устойчивость, а положение центра тяжести между руками улучшило его баланс и маневренность.

Теперь наводку на фокус можно производить до момента спуска затвора. Устойчивое положение фоторужья и удобное вращение рукоятки левой рукой позволяют спускать затвор, не прерывая наводки, и контролировать резкость изображения в момент съемки. Таким образом, значительно улучшена оперативность фоторужья и достигнута возможность съемки подвижных объектов.

Съемка с медленными скоростями затвора ($1/30$ — $1/60$ сек) требует плавного действия спускового механизма при малом усилии на спусковой крючок. Для этой цели мной разработано специальное устройство с двумя эксцентриками, действующими один на спуск диафрагмы, другой — на спусковую кнопку (см. схему). Синхронизация моментов спуска диафрагмы и спуска затвора производится специальным регулирующим винтом и может быть доведена до любой требуемой точности. Введение в спусковое устройство эксцентриков уменьшило усилие на спусковой крючок с 3 до 0,45 кг при очень плавном нажатии.

Для смягчения удара при спуске диафрагмы установлен специальный амортизатор, устраняющий сотрясение фоторужья. Амортизатор (кусочек резиновой или пластмассовой трубки) надет на рычажок диафрагмы с таким расчетом, чтобы в момент подъема касался подвижного кольца, слегка притормаживая движение.

Учитывая сложность замены пистолетной рукоятки ружейной ложей, пистолетная рукоятка оставлена без изменения, но костыль заменен разборным рамочным прикладом. Рамочный приклад не только резко повысил устойчивость фоторужья, но и улучшил его прикладистость и маневренность.

Чтобы фоторужье на охоте было готово к действию, антабки заменены кольцом, поставленным у крепления верхней части рамочного приклада к рукоятке. Сквозь кольцо пропущен узкий и мягкий ремень, надеваемый через левое плечо охотника. Фоторужье свободно висит на правом боку и в этом положении не мешает ходьбе, не цепляется за ветки, оставляет руки свободными, а главное — легко вскидывается к плечу в любой момент.

Глазок экспонометра для сохранения от прямых солнечных лучей прикрыт откидной крышечкой. Вообще экспонометром пользоваться не приходится, так как он либо загорожен тубусом объектива, либо ловит отражение от него. Перечисленные переделки устранили главные недостатки «Фотоснайпера» — он приобрел устойчивость, обеспечивающую уверенную съемку с медленными скоростями с рук, а также оперативность и маневренность, необходимые для съемки подвижных объектов. Таким образом, сравнительно небольшие переделки коренным образом изменили рабочие качества «Фотоснайпера», сделав его пригодным для фотоохоты. Конечно, было бы хорошо, если бы все эти досадные недоработки были исправлены на заводе-изготовителе.

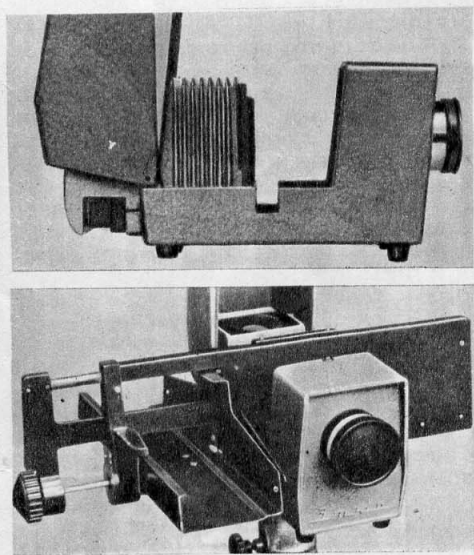
А. АРТЮХОВ

ЧИТАТЕЛИ
ПРЕДЛАГАЮТ

Приставка к диапроектору «Свет» представляет собой магазин для одновременной зарядки 30 диапозитивов. При попытке использовать эту приставку с диапроектором «Этюд» выяснилось, что ось кадровой рамки проходит выше конденсора и объектива на 10—13 мм. Я произвел в диапроекторе небольшую переделку, после чего стало возможно пользоваться приставкой с диапроектором «Этюд».

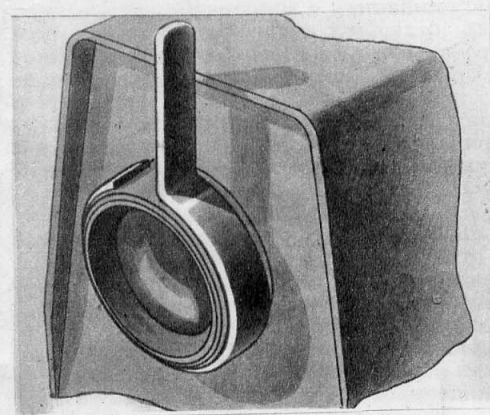
Переделка заключается в следующем. В корпусе диапроектора «Этюд» выпиливаются два отверстия глубиной 10—13 мм и шириной 9—10 мм (подгонка производится по месту). После этого прикрепляется кассета и проверяется совпадение оси объектива кадровой рамки и конденсора. При несовпадении производится доводка. При работе с приставкой диапроектор лучше всего закреплять на штативе.

И. ДЕРЮГИН,
Москва



При смене кадров в диапроекторе «Этюд» приходится подводить резкость. Берясь в темноте за узкий ободок объектива, часто пальцем касаешься передней линзы. Чтобы этого избежать, я сделал простое приспособление — поводок. Металлическая пружинистая пластинка одним концом охватывает оправу объектива, другим — на 1—1,5 см выступает за корпус.

М. СЕГАЛ,
Кишинев



Макс АЛЬПЕРТ:

КАК СОЗДАВАЛСЯ
РЕПОРТАЖ

Окончание. Начало см. на стр. 36

Один из авторов этого изобретения — директор института профессор М. В. Волков любезно дал мне разрешение на съемку операции, которую он вскоре должен был сам проводить.

До операции я несколько раз бывал в институте: вникал в тонкости нового изобретения врачей, беседовал с героем будущего репортажа — профессором М. В. Волковым.

Центральный кадр репортажа был ясен. Это — операция. Теперь надо было отыскать начало, завязку. И вот однажды, осматривая операционную, я увидел висящий у окна большой рентгеновский снимок: сломанная нога больной, которую собирался оперировать М. В. Волков.

Перед этим я снимал профессора на одном из совещаний врачей, обсуждавших интересующую меня операцию.

Начало было найдено: я решил поместить рядом фотографию М. В. Волкова, снятую на совещании, и рентгеновский снимок. Хотя профессор в тот момент и не смотрел на него, но мысли врача были сосредоточены на операции, на больной, к которой снимок имеет прямое отношение.

Я хочу подчеркнуть, что, готовясь к съемке любого события, нужно внимательно наблюдать: что-то услышанное из разговора, случайно подмеченное, деталь (как в данном случае рентгеновский снимок) могут обогатить тему, придать ей колорит, интересное звучание.

Наступил день операции. Понятно, что все свое внимание я сосредоточил на кульминационном моменте — ультразвуковой сварке. Этот кадр — главное, что я должен был сделать за несколько дней съемки в институте. Но и во время операции, конечно, делалось множество «попутных» снимков. Монтажно репортаж сложился уже позже, за рабочим столом. Проверялась масса вариантов, пока не был получен окончательный, опубликованный здесь.

Казалось бы, не такой уж «трудный» репортаж, не сопряженный

с мучительным обдумыванием замысла, с очень сложным его воплощением. Обычная репортажная съемка, каких в нашей практике — сотни.

Но впечатление кажущейся легкости, конечно же, обманчивое. Несколько советов в этом плане я хотел бы предложить любителям. Очень важно знать, когда отправляешься на съемку даже отдельных кадров (чисто информационных снимков), из чего будет складываться событие, какова его программа — будь то совещание, спортивный праздник или эстрадный концерт. Тогда легче (до съемки) выделить самое интересное, важное. А то порой бывает — кончается пленка и... наступает кульминационный момент события!

Известно, что во время работы снимков делаешь больше, чем сможешь использовать в фотосерии, в развернутом репортаже, в фотоочерке. Поэтому всегда очень важно, сделав контрольные отпечатки и разложив их на столе, отбросить все лишнее, мешающее цельности восприятия темы, сюжета. Лишними могут оказаться отличные кадры, превосходные варианты. Но нужно безжалостно от них отказываться, если снимки не «встают» в монтажный ряд. При окончательном отборе лично я стараюсь найти ударный снимок и несколько кадров его дополняющих. Так получилось и с опубликованным здесь репортажем.

Главный снимок (непосредственно операция) сам по себе может «жить» (с соответствующей текстовкой), но одна фотография лишь информирует о новом изобретении. А когда к основному кадру присовокупляются остальные, репортаж получает широкую тему — борьба за здоровье человека, нелегкий труд врача и т. д.

Еще одно обстоятельство. Особую выразительность репортажным кадрам придает чередование разных планов: крупного, общего, среднего. Достигается это, в частности, применением сменной оптики. Так, первый и четвертый кадр я бы не смог получить, если бы не имел с собой объектив 135 мм.

Конечно, не каждое событие надо решать многопланово, несколькими кадрами, но уж если браться за создание серии, то делать это нужно с пониманием всей сложности и трудоемкости творческой задачи.



ПОГОВОРИМ О СТАНДАРТАХ

В статье о фестивале «УНИКА-70» (см. «Советское фото», 1970 г. № 12) упоминалось о международных стандартах для демонстрации любительских фильмов на конкурсах и фестивалях. В связи с этим редакция получила ряд писем с просьбой рассказать об этих стандартах подробнее. В публикуемой статье А. Симонов отвечает на интересующие читателей вопросы.

Кинолюбители непрерывно совершенствуют имеющуюся у них съемочную и проекционную технику, снимают широкоэкранные анаморфированные фильмы, используют пленку 2×8 для создания «широкоформатных» фильмов и т. д. Пока такие фильмы демонстрируются в домашних условиях или в стенах любительской студии, нестандартные формат и скорость проекции не являются препятствием. Но положение резко меняется, когда подобный уникальный фильм попадает на фестиваль. Автору фильма приходится привозить свою проекционную и звуковоспроизводящую аппаратуру, а это далеко не всегда возможно. Вот почему так важна унификация технических условий проекции в любительском кино.

Авторам фильмов, которые хотят выступить на конкурсах со своими работами, необходимо строго придерживаться принятого технического регламента. Стандарт киноизображения должен выдерживаться в соответствии с ГОСТом для всех форматов: 8 мм, «Супер-8», 16 мм (в европейских странах до сих пор сохранилась пленка 9,5 мм). Нормальная частота кинопроекции для фильма 8 мм и 16 мм составляет соответственно 18 и 24 кадр/сек.

Звуковое сопровождение к фильму чаще всего записывается магнитным способом, но не исключается применение оптической фонограммы. В тех случаях, когда звуковое сопровождение записано на отдельную магнитную ленту, необходимо, чтобы скорость звукозаписи по стан-

дартной двухдорожечной системе составляла 9,5 см/сек. Начало записи принято отмечать ракордом зеленого цвета, а конец — ракордом красного цвета.

В случаях применения раздельной фонограммы, синхронизация изображения и звука при кинопроекции может осуществляться либо с помощью синхронизирующей приставки, устанавливаемой рядом с магнитофоном, либо по системе «Сименс» с применением 8-мм или 16-мм кинопленки с магнитной записью. В специальный кинопроектор «Сименс-система» с одной стороны заряжается пленка с изображением, а с другой — пленка с звуковым сопровождением.

Важным требованием к фильму и фонограмме является наличие зарядных ракордов с отметками, по которым изображение и магнитная лента заряжаются в проектор и магнитофон.

К каждому фильму, посылаемому на фестиваль, должно прилагаться подробное описание технических условий, необходимых для звуковой кинопроекции, по следующей схеме: название фильма; фамилия, имя автора; его национальность; полный домашний адрес; название клуба, организации или киностудии, представляющей фильм; жанр (документальный, игровой, научно-популярный, экспериментальный и т. д.); год создания фильма; формат киноизображения (8 мм, «Супер-8», 16 мм); частота проекции (18 кадр/сек, 24 кадр/сек); время демонстрации в минутах и секундах; метраж фильма; цветовая характеристика (черно-белый или цветной); тип фонограммы (совмещенная или раздельная, магнитная или оптическая); скорость звукозаписи (9,5 см/сек); система синхронизации; подпись автора; дата заполнения; дополнительные примечания.

Краткие пояснительные надписи (название фильма, автор, адрес) должны быть наклеены на крышке коробки с фильмом, на бобины с изображением и фонограммой.

И, наконец, еще одно важное требование: автор должен приложить к своему фильму краткое содержание, либретто, а также несколько фотографий (увеличения с кадров фильма, рабочие моменты съемки).

С каждым годом в любительских кинофестивалях принимает участие все большее количество цветных фильмов, а также лент, снятых в формате «Супер-8». Само собой разумеется, что посылать на конкурс можно только оригинал фильма, а не копию. Техническое качество изображения и звукозаписи должны быть максимально высокими, они учитываются жюри и оказывают влияние на общую оценку фильма.

Кинолюбительство становится явлением общеинтересным. Проходят годы, и исследователи этого увлекательного вида народного творчества будут искать в старых журналах, в архивах документов, связанные с лучшими фильмами наших дней. Создавать такие архивы нужно уже сегодня. Вот почему так важно параллельно со съемками фильма вести фотосъемку — эти кадры понадобятся на фестивалях, для воспроизведения в печати.

Точное соблюдение общепринятых правил и стандартов, своевременная отправка фильма с подробной сопроводительной запиской — все это необходимые условия для участия в фестивалях любительских кинофильмов как в нашей стране, так и за рубежом.

А. СИМОНОВ,
кандидат искусствоведения

ПРАГА: РОЖДЕНИЕ ФЕСТИВАЛЯ

В кинозале «Брюссельского павильона» в пражском парке имени Юлиуса Фучика звучит торжественная музыка, царит атмосфера праздничной приподнятости. Рядом с экраном — эмблема Международной ассоциации любителей кино (УНИКА). В апреле здесь открылся 1-й Международный фестиваль любителейских фильмов «УНИКА — Интеркамера-71». Новый смотр работ самодеятельных кинематографистов не может не радовать. Ведь каждая из таких встреч не только обогащает участников творчески, но и помогает лучше узнать друг друга, познакомиться с жизнью и современными проблемами людей разных стран. В большинстве показанных на фестивале фильмов из Советского Союза, Польши, Румынии, Чехословакии, Австрии, Бельгии и ФРГ отразилась борьба за умы и сердца людей — борьба прогрессивных идей с упадническим мировоззрением, отмеченным неверием в человека. Открылся фестиваль демонстрацией фильма «Злата Прага», созданного свердловскими кинолюбителями, побывавшими в Чехословакии. В этой ленте любовно показаны исторические памятники и современный облик столицы братской страны, воскрешаются славные страницы истории борьбы против фашизма, говорится о сегодняшнем интернациональном единстве наших народов.

Подмечая живую реакцию зрителей, чувствуя своеобразный пульс зала, нетрудно понять отношение к тому или другому произведению. Одобрение зрителей получил фильм «Мать» (московская студия «Автомобилист») о мужестве и стойкости простой русской женщины. Тепло были приняты поэтическая, светлая мультипликационная картина-сказка «Добрый трамвайчик», снятая пионерами из кишиневской студии «Флоричика», лента «Гей» (о спелеологах) студии «Строитель» (Москва).

Напоминанием о минувшей войне, о людях, отдавших жизнь за свободу и мир прозвучала румынская игровая картина «Взрыв». С большой степенью жизненной достоверности в ней рассказывается о героях Сопротивления. Внимание зрителей привлекли чешские ленты: аллегория-мультипликация «Квадраты, не беситесь!», игровой фильм «Демонка» о любви к природе и первой победе над ней сельского мальчика, а также сделанная в отличном ритме юмореска «Глиняный человечек» — о работе скульптора. Великолепную технику цветной съемки, изобретательность и творческий поиск проявили австрийские кинолюбители в фильме «Лыжный вихрь». Благодаря неожиданным ракурсам, использованию

ТРИСТА ПОЛЕЗНЫХ СОВЕТОВ



Такие шуточные «советы» хорошо дополняют в книге серьезные. Эта серия рисунков посвящена проблеме движущей камеры.



Эта книга, вышедшая в киевском издательстве «Искусство», бесспорно, представляет значительный интерес для самодеятельных кинематографистов. Ее автор Н. Ширман, обобщив большой материал, связанный с опытом советских и зарубежных кинолюбителей, создал своеобразный справочник, у которого есть все основания стать настольной книгой для кинолюбителя.

Советы, которые автор предлагает своим читателям, касаются широкого круга разнообразнейших проблем, выпадающих на долю кинолюбителя, — начиная с выбора камеры и подготовки сценария и кончая определением экспозиции при подводных съемках.

Автор подробно останавливается на работе с популярными камерами «Спорт», «Киев 16 С-2» и «Адмирал 8 11-а»; приводит ряд любопытных усовершенствований к ним, предложенных кинолюбителями. Интересны разделы, посвященные комбинированным съемкам, оборудованию лаборатории и монтажной, проекции фильма.

Однако техника кинолюбительства — это только половина проблем, затронутых в книге. Не менее интересные главы, посвященные творческим вопросам. Многие из этих вопросов еще очень мало освещены в кинолюбительской литературе — такие, как работа с актером в игровых фильмах, особенности работы с детьми, организация движения в кадре, а также проблемы, связанные с мультипликационным, кукольным, теневым фильмами.

Книга отлично иллюстрирована. Многочисленные схемы делают ее чрезвычайно наглядной. Жаль, правда, что абсолютного большинства примеров взято из практики профессионального, а не любительского кино.

Жаль и то, что вышла эта книга парадоксально маленьким тиражом (1-й том — 12 тысяч, 2-й том и того меньше — 9 тысяч экземпляров).

Быть может, стоит подумать о переиздании ее на русском языке.



Снимает «Флоричика»

Еще лет десять назад далеко за пределами Молдавии прославилась изостудия Кишиневского Дворца пионеров. На республиканских, всесоюзных и международных выставках детских рисунков ее питомцы были неизменными призерами. Руководила ими художница Виктория Барбэ.

Теперь В. Барбэ — художественный руководитель созданной ею четыре года назад пионер-мультфильм-студии «Флоричика». О «Флоричике» художница может рассказывать часами.

Возраст питомцев «Флоричики» — от девяти до шестнадцати лет. Разный возраст — разные интересы, разное мастерство. И В. Барбэ создала в студии объединения. Для самых маленьких — «Чучундра», для тех, кто постарше — «Топ-топ», а у «ветеранов» (так называют здесь тех, кому скоро 15) — «Аистенок». Но и внутри этих объединений существуют свои крошечные творческие коллективы юных художников-мультипликаторов, увлеченных какой-то одной идеей, сюжетом, темой.

С самыми маленькими, конечно, хлопот побольше, а те, кто занимается в студии несколько лет, работают почти самостоятельно: сами пишут сценарий, осуществляют режиссуру фильма, снимают. И здесь, в увлеченном творчестве, проявляется один из важных принципов жизни студии — коллективизм. И еще трудолюбие. Около 1500 кадров нужно снять, чтобы получилась одна минута мультфильма! И уже здесь, на занятиях, начинается большая воспитательная работа Виктории Барбэ. Эта работа продолжается потом в поездках с ребятами по стране, в экскурсиях на киностудии, обсуждениях каждого нового фильма, созданного детьми, в разговорах о прочитанных книгах.

На I фестивале детских любительских фильмов в Москве мы увидели лишь несколько работ кишиневцев. Их отличали хороший вкус и свежесть красок, оригинальные изобразительные средства и удачное музыкальное сопровождение, законченность сценарных замыслов и наблюдательность авторов. Но, главное, в них был настоящий ребячий мир — мир буйной фантазии и ярких красок, мир, населенный добрыми и веселыми героями. Доброта и гуманизм — вот что характерно для этих отличных мультфильмов. Да это и понятно. Ведь Виктория Барбэ учит ребят не просто делать движущиеся картинки, она стремится воспитать их чуткими, отзывчивыми людьми. Недаром девизом студии стали слова «Подари людям радость».

Е. ДЕМУШКИН

убыстренной съемки авторы сумели впечатляюще рассказать о лыжнике-вируозе, о поистине неисчерпаемых физических возможностях человека. Остроумной выдумкой отличалась кукольная картина-сказка «Письмо» из Бельгии. В небольшой журнальной статье невозможно пересказать, а тем более проанализировать все фильмы фестиваля. Радовало разнообразие тем, жанров и форм кинорассказа. На конкурсе показывались игровые, документальные, мультипликационные, детские, спортивные, экспериментальные ленты. В своем большинстве они приглашали зрителей познакомиться с современной жизнью, некоторыми ее проблемами, несли добрые чувства, светлую лирику, юмор.

Но были и диссонансы в этом общем настроении фестиваля. Таким диссонансом прозвучал бельгийский фильм под многозначительным названием «Фатум». Его авторы, видимо, исповедуют пресловутую теорию отчуждения, утверждая преобладание темных сил в душе человека. Герой фильма, психически больной человек, преследует по ночному городу (при полном безразличии встречающихся на улицах людей) девушку. В каком-то грязном тунике он настигает ее и садистски убивает. Гнетущее впечатление оставляет этот рассказ о якобы неотвратимой злой судьбе разобщенных одиночек.

А чего стоит западногерманский фильм-аллегория «О, свобода!», в котором некий символический человечек, сооруженный из речной гальки, пытается разрушить каменную рамку, куда он заключен, а, наконец, разрушив ее, попадает в еще более крепкую рамку. Какой же цинизм — сопроводить подобный сюжет мелодией «Марсельезы»! Таково было и мнение многих зрителей, с которыми мне довелось обмениваться впечатлениями. Особенно точно сказал, на мой взгляд, об этом пражский рабочий-трамвайщик Иржи Голоушек: «Авторы разоблачили себя. Видимо, такой «свободой» они хотели облагодетельствовать наш народ. Но мы хорошо знаем подлинную силу «Марсельезы», сокрушившей Бастилию».

Устроители фестиваля не создавали специального жюри для оценки фильмов-победителей. В день закрытия были подведены итоги опроса зрительского мнения. Оно полностью подтвердило рост авторитета прогрессивного самодеятельного кино, отвергло упаднические и антигуманистические тенденции некоторых фильмов фестиваля. Зрители отметили ленты «Глиняный человечек», «Лыжный вихрь» и «Письмо».

Дирекция выставки «Интеркамера-71» наградила фильмы, участвовавшие в конкурсном показе, медалями.

Пражский фестиваль показал несомненный рост интереса любителей к общественно значимым темам, повышение кинематографического мастерства. В то же время нельзя не сказать о необходимости повышения технического качества любительских фильмов. Многие ленты, отмеченные талантом их создателей, к сожалению, были технически несовершенны, грешили неряшливостью, что, конечно же, снижало их звучание.

Следующий фестиваль УНИКА будет проходить в Швейцарии в августе — сентябре этого года. Дело чести советских кинолюбителей достойно представить на нем наше самодеятельное киноискусство.

В. ТРАЙНИН,
ответственный секретарь Комиссии
по работе с кинолюбителями
Союза кинематографистов СССР
Прага — Москва

ЧИТАТЕЛЬ —
РЕДАКЦИЯ —
ЧИТАТЕЛЬ

Уважаемая редакция! Я выписываю ваш журнал давно и должен заметить, что за последнее время он стал значительно интереснее. Занимаюсь фотографией более десяти лет, печатался в газетах. Работаю инженером на Киевской киностудии имени Довженко.

Ю. ГУЛЬКИС,
Киев

Ред.: Спасибо за добрые слова. Однако нам хотелось бы услышать от Вас и других наших читателей более конкретное мнение о журнале — что именно нравится, а если не нравится — почему?

Уважаемая редакция! Как-то летом, возвращаясь к себе домой, я увидел собравшуюся у перекрестка толпу. На светофоре, густо залепив стекла, сидел пчелиный рой. Смелчаки пытались снять его, но безуспешно. Явление, по-моему, весьма редкое. Недавно просматривал негативы и снова вспомнил тот бродячий пчелиный рой. Может, это и в самом деле интересно?

И. ВАРЧУКОВ,
Ленинград

Ред.: Вот чем сильна наша армия фотолюбителей — вездесущностью. Наверное, нет и не может быть события — большого или маленького, — ко-

торое не попало бы на пленку хотя бы одной фотокамеры. Действительно, Вы стали свидетелем любопытного случая. Думаем, что опубликованные здесь кадры могут заинтересовать любителей и знатоков природы.

Снимки Ваши, тов. Барчуков, доставили нам немало хлопот. Мы получили их свернутыми в тугую трубочку — при попытке развернуть их бумага рвалась, эмульсия лопалась... В общем, повторяем наш призыв: уважайте свой труд, дорогие товарищи!

Я юный фотолюбитель из города Черкесска. Фотоделом занимаюсь третий год, получается хорошо. Я фотографировал природу и портреты, но это не очень интересно, и я прошу Вас рассказать, как снимать скрытой камерой так, чтобы тебя не видели.

Саша КОПЫЛОВ,
Ставропольский край

Ред.: Думаем, Саша, что нет нужды специально прятаться от тех, кого снимаешь. Чтобы получить крупноплановые снимки с большого расстояния, достаточно обзавестись длиннофокусным объективом. И еще две вещи совершенно необходимы для такой съемки — наблюдательность и здравый смысл. Все остальное приложится.

Дорогая редакция! Я постоянный подписчик Вашего журнала. Работаю компрессорщиком на за-

воде «Востсибэлемент» Иркутской области. Вот уже 20 лет имею фотоаппарат «ФЭД-2», а недавно купил «ФЭД-4». Безотказная машина! Обе камеры ни разу не нуждались в ремонте. Очень хочется через ваш журнал поблагодарить рабочих и конструкторов, которые выпускают этот прекрасный аппарат.

Г. ДОБРЫШКИН,
Свирек,
Иркутской обл.

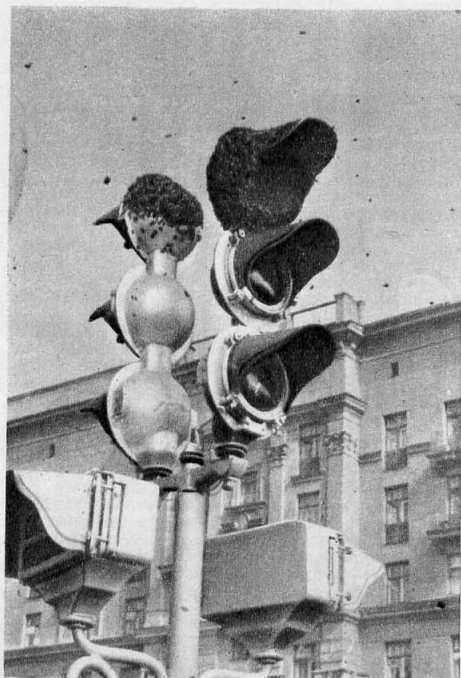
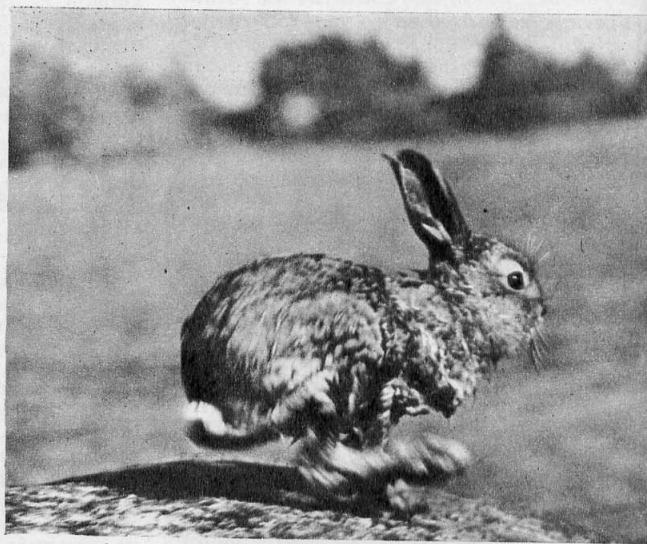
Ред.: Всегда радостно получать такие письма. С удовольствием передаем Вашу благодарность коллективу завода-изготовителя.

...Охотился я с фотоаппаратом на зайцев. В густой траве их снять не удавалось, и ребяташки выгнали их мне на бережок.

Зайцы — с ходу в озеро и ну удирать вплавь! Я испугался: утонут зайцы! Бросился спасать, а они и не думали тонуть. Качаясь в воде, как пушинки, — отдохнут и опять плывут. Так что я сам чуть не утонул, пока выгнал их на островок. Там они уже не обращали на меня никакого внимания. Взял я зайца в руки — шерстка сразу измялась и намочилась, вот и вышел мой заяц на снимке мокрым.

Э. КРАСНЕНКО,
Петрозаводск

Ред.: Множество вот таких историй, смешных и трогательных, может рассказать любой фотоохотник. Будут в них и волнующие погони, и хитроумные засады, и всегда они будут согреты теплом громадной любви к природе, к нашим «меньшим



Э. КРАСНЕНКО
Косой

И. ВАРЧУКОВ
Редкие гости

братьям». А наградой за терпение, за изобретательность останется снимок, подчас уникальный, или — вот такой, как у Э. Красненко: забавный, неизменно вызывающий веселое удивление у зрителей. В разгаре летний сезон. На «фотоохоту», друзья! Желаем успехов!

Я увлекаюсь цветной фотографией. Укажите тему, которая интересует ваш журнал — что и как фотографировать, чтобы снимки были для вас приемлемыми?

Н. АГАНСОН,
Мурманск

Ред.: В первую очередь, нас интересуют хорошие снимки — значительные по мысли, своеобразные по решению, безукоризненные по технике. Тема же может быть любой.



ДВЕ ПОЭМЫ О ДЕРЕВНЕ

В Москве, в Центральном Доме литераторов, экспонировалась фотовыставка «Дореволюционная и советская деревня», посвященная XXIV съезду КПСС. Каждый, кто побывал на выставке, унес в своем сердце искреннюю благодарность мастерам за их талант, за объективный, поэтический рассказ о жизни, о замечательных преобразованиях, происшедших на селе за годы Советской власти.

Авторами экспонированных снимков были лишь два фотографа — Сергей Александрович Лобовиков и Аркадий Васильевич Шишкин.

Первый — представитель ранней художественной фотографии, классик дореволюционного фотоискусства, фотохудожник, равного которому в разработке крестьянской темы не было тогда ни у нас в стране, ни за рубежом.

Второй — наш современник, известный советский репортер, фотолетописец колхозного села, также целиком посвятивший свое творчество раскрытию одной темы.

Активный период творчества Лобовикова приходится на конец XIX — начало XX века. Творчество Шишкина начинается с середины двадцатых годов и продолжается в наши дни. Два исторических периода, две фотографические школы соединились в одном зале, но как они оттенили и дополнили друг друга, как ярко раскрыли главную идею выставки.

Оба мастера — уроженцы Вятской губернии (ныне Кировской области), поэтому на снимках запечатлены общие для них родные места, их земляки-крестьяне с разницей во времени в тридцать-тридцать пять лет. Какие разительные перемены произошли за эти годы в нашей деревне! Как неузнаваемо изменился облик крестьян, их труд, быт, психология! В изящных, напоминающих лучшие образцы

художественного эстампа, бромойлях Лобовикова посетители увидели патриархальную, убогую и бессильную дореволюционную Русь. Его снимки отличаются широтой обобщения, глубиной психологического раскрытия образов крестьян в портрете, реалистической правдой видения в жанровых сценах, подкупают искренностью авторского чувства, вкусом, безупречностью композиции и виртуозной техникой отделки отпечатков. Современный зритель еще раз убедился, насколько высока была культура раннего русского фотоискусства.

В сердце согретых снимках «Кручина», «Вдовья думушка», «Большая учительница», «Нищий мальчик», «Акулинушка», «Домовница», «Голодный год», «За карминкой», «На свежую травку», видно, как трогали С. Лобовикова страдания русских крестьян от притеснений и жестокости, как протестовал он против несправедливости, пробуждая любовь к своей родине, к ее простым, щедрым душой людям.

Рядом с любовно обрамленными под стеклом тонкими работами фотохудожника С. Лобовикова располагались стены журналистских, публицистических снимков А. Шишкина. Наклеенные на толстый картон под обрез, они выглядели, может быть, несколько грубоватыми, но зато были по-репортажному динамичны, по-журналистски остры и публицистичны, по-настоящему современные.

А. Шишкин начал снимать вскоре после Октябрьской революции. Молодой вятский фотожурналист словно принял эстафету из рук прославленного земляка. Сначала, как и у Лобовикова, видим на снимках сеятеля в лаптях и склонившуюся над снопом усталую жницу. А потом — «Лед тронулся» — коллективизация началась, «Первая колхозная весна», «На уборку всей артели», «В деревню пришел первый трактор», «Теперь заживем!», «Православная Ангелина», «Тур-сухой Ахунова», «Ученый

и колхозник», «Молодежь на целине», «Платиновые миллионы», «Колхозная консерватория», «Живем со всеми удобствами», «Всюду механизация...» Все, что изображено на этих работах, — завоевано революцией. Здесь факты жизни — конкретные, убедительные, запоминающиеся. Здесь сама история нашей коллективизации. Емкие по форме, ясные по содержанию, снимки по-настоящему партийны, глубоко гражданственны. Они документально передают правду событий и поэтому особенно для нас дороги.

Шишкин — наблюдательный человек. Подмеченная им однажды «мелочь» с годами наполняется большим смыслом, делается для людей нового поколения характерной приметой времени. Запоминаются узловатые руки крестьянок — участниц ликбеза, неуемно осваивающих страницы букваря, и облик современной девушки — хозяйки утиной фермы, деловито закатывающей рукав белоснежного халата; сомнение в глазах середняка, решающего: «Вступать или не вступать в колхоз?», и достоинство колхозника, на равных беседующего с ученым о новом сорте выведенной им пшеницы.

Просмотрев снимки от «Вдовья думушка» и «Сеятеля» до фотографий, запечатлевших земледельцев наших дней — людей, разносторонне развитых, управляющих сложными машинами и агрегатами, — невольно задумываешься, пораженный гигантским скачком, который проделало наше крестьянство за годы Советской власти.

В заключение хочется искренне поблагодарить Кировский областной художественный музей имени А. М. Горького за бережное хранение произведений фотомастеров своей области, а Центральный Дом литераторов — за отличную организацию выставок работ двух крупнейших мастеров.

А. ФОМИН

На снимке: Вернисаж в Центральном Доме литераторов

НАША ФОТОПАНОРАМА

ТАЛЛИН. В городском Доме просвещения проходила фотовыставка «От съезда к съезду». Снимки рассказывали о тех преобразованиях, которые произошли в республике за последние 5 лет.

ВЛАДИВОСТОК. Состоявшаяся выставка работ членов фотоклуба Дворца культуры имени Ленина объединяла около 300 снимков.

КИРОВ. В выставочном зале Кировского художественного музея экспонировалась выставка работ заслуженного работника культуры РСФСР А. Скурихина. В снимках отражена история развития области, начиная с двадцатых годов и до наших дней.

ТОМСК. Международная выставка художественной и документальной фотографии, посвященная 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, была показана жителям города.

ШЕМОНАЙХА (Казахская ССР). Бюро Восточно-Казахстанской областной организации Союза журналистов совместно с Домом художественной самодеятельности организовали семинар фотокорреспондентов районных и городских газет.

ОМСК. По инициативе Омского отделения ВТО в Доме художника экспонировалась выставка театральной фотографии: фрагменты театральных постановок, фотопортреты артистов омских театров.

НОРИЛЬСК. Фотолюбители — члены клуба «69-я параллель» организовали экспозицию своих работ. Девиз выставки: «Советский человек — покоритель Севера». 25 ее участников представили на суд своих земляков около двухсот работ.

РИГА. Фотокорреспонденты газет и журналов пяти республик: Латвии, Литвы, Эстонии, Молдавии и Белоруссии приняли участие в работе семинара фотожурналистов.

ГОРЬКИЙ. В Доме печати состоялось чествование старшего фотожурналиста города В. А. Храмова в связи с его 60-летием.

ТВОРЧЕСКИЙ ОТЧЕТ МАСТЕРА

В Москве, в Доме дружбы с народами зарубежных стран, проходила выставка работ фотокорреспондента журнала «Советский Союз» Александра Птицына. На открытии присутствовали советские фотожурналисты, представители общественности. Выступавшие высоко оценили экспозицию работ фотокорреспондента, который представил на суд зрителей отчет о своей журналистской деятельности за последние годы.

Ранее эта выставка была показана в столице Югославии. Экспозиция демонстрировалась в Доме советской культуры и пользовалась заслуженным успехом у жителей Белграда.

ВЫСТАВКА БОРИСА КУДОЯРОВА

В новом вильнюсском Дворце художественных выставок была представлена большая коллекция работ одного из ведущих мастеров советского фоторепортажа — Бориса Кудоярова.

Зрители увидели творческий отчет мастера за сорок с лишним лет. Были представлены и портреты знаменитых современников: Г. Димитрова, О. Шмидта, В. Чкалова, Р. Гамзатова, и панорамы первых пятилеток, и современные пейзажи, отражающие бурную поступь времени. Большое впечатление произвел раздел выставки «900 дней блокады Ленинграда».

На открытие выставки в Вильнюс приехал автор. Он принял живое участие в творческой беседе о судьбах фотоискусства в наши дни. Выступавшие на диспуте фотохудожники А. Завадский, А. Кунчус, А. Суткус говорили о необходимости гражданственности, правдивости, общественного осмысления явлений жизни в фотографическом творчестве.

Искусствоведы В. Юодакис, С. Валиюс остановились на некоторых эстетических проблемах в современном документальном искусстве и, в частности, в фотографии. Тепло встретили выступление Б. П. Кудоярова.

Литовское общество фотоискусства при содействии Всесоюзной фотосекции Союза журналистов СССР намерено и в дальнейшем знакомить литовских зрителей с творчеством мастеров советской фотографии.

С. КРИВИЦКАС

И. А. ОЗЕРСКИЙ

Умер Израиль Абрамович Озерский — один из ведущих фотокорреспондентов агентства печати «Новости». Ушел от нас неумолимый труженик, прекрасный товарищ. Вся его жизнь была отдана Родине, партии. Добровольцем пошел он в 1919 году воевать с белогвардейщиной. С 1938 года Озерский в рядах КПСС. С 1937 года фотожурналистика стала его профессией. В годы Великой Отечественной войны он был фронтовым фотокорреспондентом. Как в военное время, так и в годы мирного строительства фоточерки и репортажи И. А. Озерского были образцами партийной журналистики, ярко и образно отражали боевые и трудовые подвиги советских людей. Журналистская деятельность И. А. Озерского отмечена наградами. В АПН И. А. Озерский пришел в 1964 году опытным фотомастером, проработав долгое время в Фотохронике ТАСС, на ВДНХ, в журнале «Советская женщина». Он завоевал авторитет и уважение коллектива Главной редакции фотоинформации АПН, коммунисты неоднократно избирали его в состав партийного бюро, много лет он был председателем профбюро Главной редакции. Светлый образ нашего товарища и друга И. А. Озерского навсегда останется в сердцах тех, кто его знал.

Правление, партком и местком АПН
Редакция журнала «Советское фото»
Фотосекция Московской
журналистской организации

Б. Э. ДАСКОВСКИЙ

Ушел от нас Борис Эммануилович Дасковский. Инженер, работавший на московских заводах, он всерьез заинтересовался фотографией и последнее десятилетие своей жизни не расставался с фотокамерой. Любитель-энтузиаст много снимал для «Советского фото», задавшись целью создать серию снимков «Наши друзья — московские фотокорреспонденты».

На протяжении ряда лет Б. Э. Дасковский с удивительной энергией и неутомимостью вел съемки во время творческих встреч московских фотожурналистов, в дни работы всесоюзных, международных, персональных фото-выставок.

Наибольший интерес представляют его репортажи, сделанные на выставках, посвященных 50-летию Октября, 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, «Интерпрессфото 66», «25 лет Победы над фашистской Германией», «Москва и москвичи».

Коллекция снимков Б. Э. Дасковского является содержательной страницей жизни московской фотографической общественности.

Память о Б. Э. Дасковском, энтузиасте фотографии, надолго останется в сердцах его товарищей.

Редакция журнала «Советское фото»
Фотосекция Московской
журналистской организации
Фотоклуб «Новатор»

СОВЕТСКОЕ ФОТО



НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. Портрет актрисы
Ирины Купченко.
Фото Валерия Плотникова
(Ленинград)
3-я стр. В павильоне
«Космос».
Фото Георгия Хомзора
(Москва)
4-я стр. Подмосковное
лето.
Фото Анатолия Ерина
(Москва)

Главный
редактор
БУГАЕВА М. И.

Редколлегия:

АГОКАС Н. Н.
ГРОМОВ М. П.
ДЫКО Л. П.
КИРИЛЛОВ Н. И.
КОВАЛЕНКО Г. Я.
КОЗЛОВ А. Ф.
МАКУХИНА Л. Ф.
ПЕСКОВ В. М.
ПРИГОЖИН Ю. Г.
РЯВЧИКОВ Е. И.
СЕЛЕЗНЕВ И. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(ответственный
секретарь)

Художник
ВИНОГРАДОВА С. А.

Художественно-
технический
редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

Адрес редакции:

Москва, Центр,
М. Лубянка, 9

Телефоны:

отдел
фотожурналистики
294-07-67

отдел
искусства
фотографии
294-82-14

отдел
техники
223-86-24

зав. редакцией,
для справок
223-20-46

отдел писем
294-53-44

В НОМЕРЕ:

ПРАКТИКА
ФОТО-
ЖУРНАЛИСТИКИ

В БРАТСКИХ
РЕСПУБЛИКАХ

ПОЗДРАВЛЯЕМ
ЮБИЛЯРА

КЛУБ
«СОВЕТСКОЕ
ФОТО»-71»

НОВЫЕ
ИМЕНА

КРИТИКА
И БИБЛИОГРАФИЯ

ВОПРОСЫ
ТЕОРИИ

ТВОРЧЕСТВО
ЗАРУБЕЖНЫХ
МАСТЕРОВ

МАСТЕРА —
ЛЮБИТЕЛЯМ

ТЕХНИКА
ФОТОГРАФИИ

НАГЛЯДНО
О ТЕХНИКЕ
СЪЕМКИ

ЧИТАТЕЛИ
ПРЕДЛАГАЮТ

«КИНОСТУДИЯ 8-16»

В БИБЛИОТЕЧКУ
СТУДИИ

ЧИТАТЕЛЬ —
РЕДАКЦИЯ —
ЧИТАТЕЛЬ

КОРОТКО
О РАЗНОМ

РУКОПИСИ И СНИМКИ НЕ ВОЗВРАЩАЮТСЯ

А03692
подп. к печ. 15/VI-71
формат 62×92¹/₈
печатных листов 7,25,
учетно-издат.
листов 10,57
тираж 220 000
зак. 1025
цена 40 коп.

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

1 ПОЧЕТНАЯ ЗАДАЧА
ЖУРНАЛИСТОВ
2 Г. ЧУДАКОВ.
«ТАСС ФОТО-70»

8 В. ГОЛЬЦЕВ.
В КАДРЕ —
АРМЕЙСКИЕ
БУДНИ

10 А. БЕРЕЗИН.
ВАКИНСКИЕ
ВСТРЕЧИ

14 С. ЗАБОЛОТСКИЙ.
ФОТОМАСТЕР
МИХАИЛ ГРАЧЕВ

17 УВЕРЕННЫЙ
ПОЧЕРК

20 Е. СУРКОВ.
РЕПОРТЕР НА СЪЕМКЕ

24 «ИНТЕРКАМЕРА-71»

27 А. ВАРТАНОВ.
КРАЙ ЭТОТ
ЛИТВОЙ ЗОВЕТСЯ

28 Л. ПЕТРОВ.
ГРАНЬ,
ЗА КОТОРОЙ —
ИСКУССТВО

30 Ян КРЕЙЦБЕРГ.
ЗЕНО БАССАНИ

32 Я. ВЕСЕЛИК.
СОЮЗ
ПОЛЬСКИХ
ФОТОХУДОЖНИКОВ

34 Франк ФАЛЬЦМАН
ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ
ОЩЕЩВА
ЛЮБИТЕЛЕЙ

36 М. АЛЬПЕРТ.
КАК СОЗДАВАЛСЯ
РЕПОРТАЖ

38 Б. НОВИК.
НОВОЕ
В ОЦЕНКЕ
ОВЪЕКТИВА

39 Жан ФАЖ.
ОСТАНОВИМСЯ
НА МГНОВЕНИЕ...

40
42 А. АРТЮХОВ.
ОБ УЛУЧШЕНИИ
«ФОТОСНАЙПЕРА»

43
44 А. СИМОНОВ.
ПОГОВОРИМ
О СТАНДАРТАХ

44 Б. ТРАЙНИН.
ПРАГА:
РОЖДЕНИЕ
ФЕСТИВАЛЯ

45 Е. ДЕМУШКИН.
СНИМАЕТ
«ФЛОРИЧКА»

45 ТРИСТА
ПОЛЕЗНЫХ СОВЕТОВ

46

47



8-184