

ISSN 0371-4284

СВЕТЛОЕ ФОТО 818

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



НА ОБЛОЖКЕ:

АЛЕКСАНДР СААКОВ
(ТБИЛИСИ)
ТАНЕЦ

ИГОРЬ НОСОВ
(МОСКВА)
ЮРИЙ НИКУЛИН



ФОТОПУБЛИЦИСТИКА. ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «СФ»



ИГОРЬ КОСТИН
СТАЛЕВАР

ЕЛЕНА ГЛАЗАЧЕВА
ЭКИПАЖ

ЮРИЙ ТРАНКВИЛЛИЦКИЙ
НА ДНЕ ОКЕАНА

ХАРОЛЬД ЛЕППИКСОН
В НОВОМ РАЙОНЕ

стр. 1—4



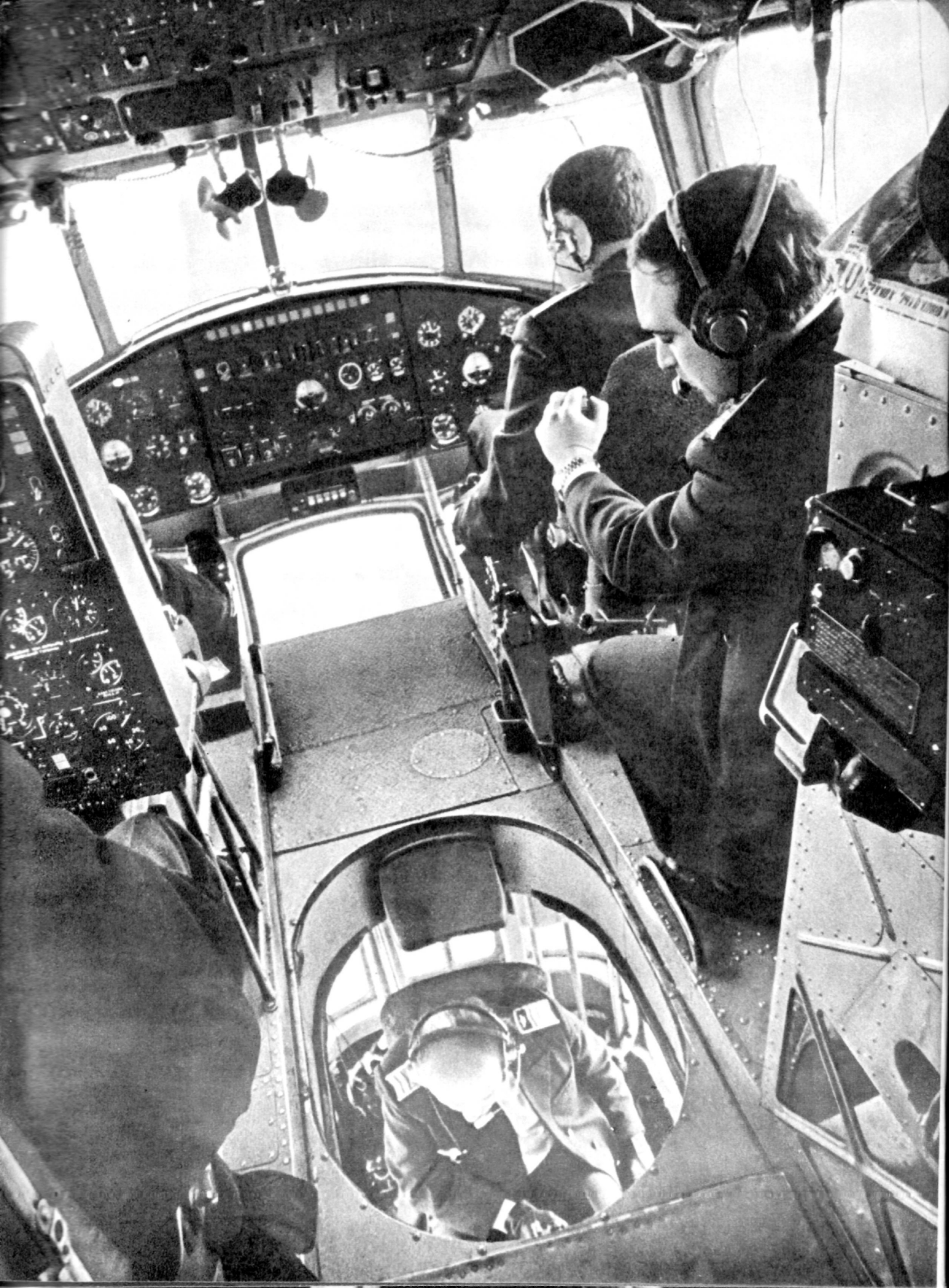
АНАТОЛИЙ КИЧИГИН
СЕЛЬСКАЯ СВАДЬБА

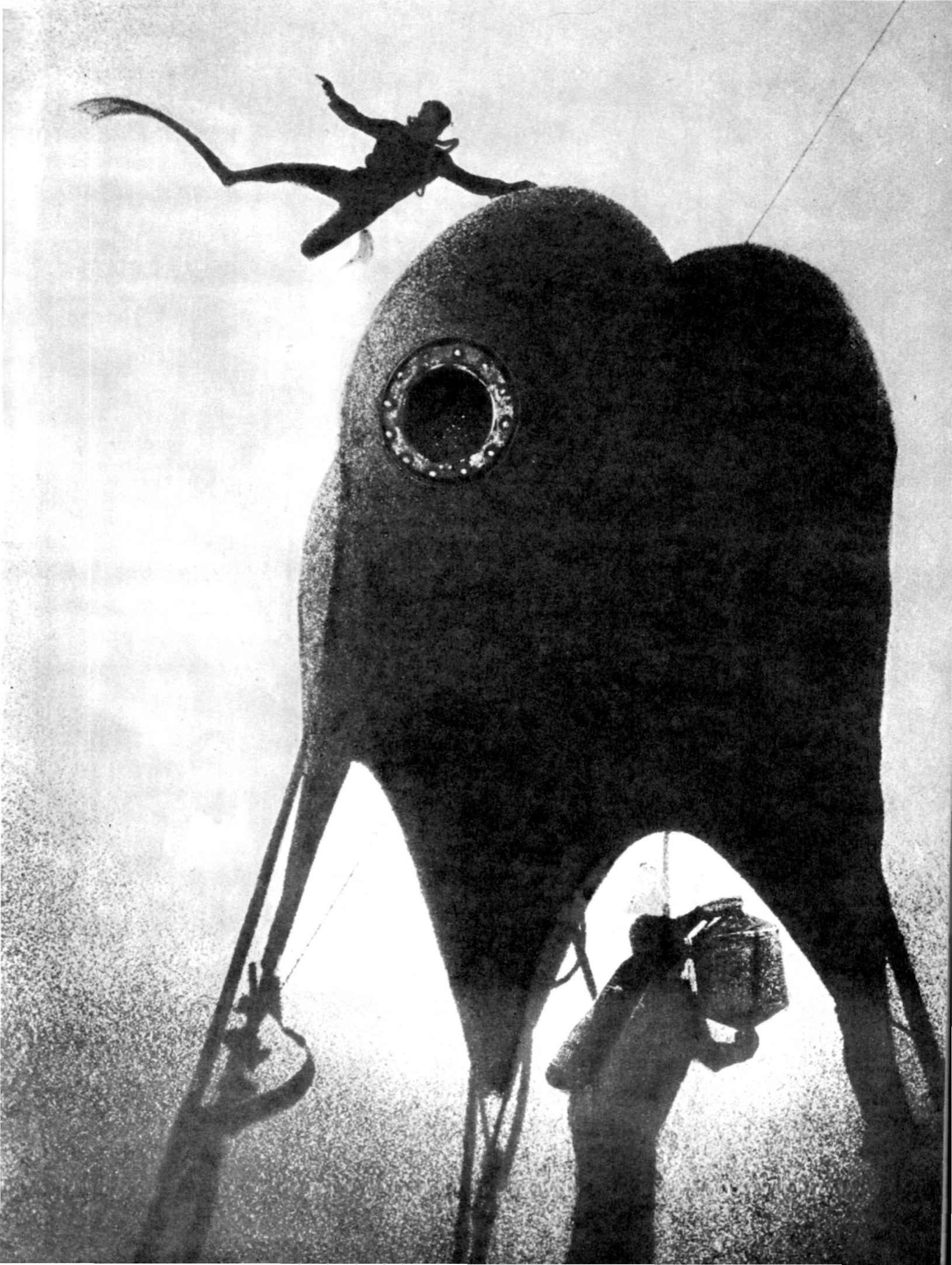
НИКОЛАЙ ДЕЙКИН
ХЛЕБ

стр. 10, 11













СВЕТЛОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

АВГУСТ 1981

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:
ВАРТАНОВ А. С.
КОВАЛЕНКО Г. Я.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
МОРОЗОВ С. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПЕСКОВ В. М.
ПОРТЕР Л. М.
РАЗИН В. П.
(ответственный
секретарь)
РАХМАНОВ Н. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(заместитель
главного редактора)
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художник
МАРКАРОВА И. П.

Художественный
редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотонискусства
и фотолюбительского
творчества
228-99-11
отдел истории
и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

A10397
сдано в набор 01.06.81 г.
подп. в печ. 07.07.81 г.
формат 60×90^{1/8}
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 267 200
заказ 3870
цена 50 коп.

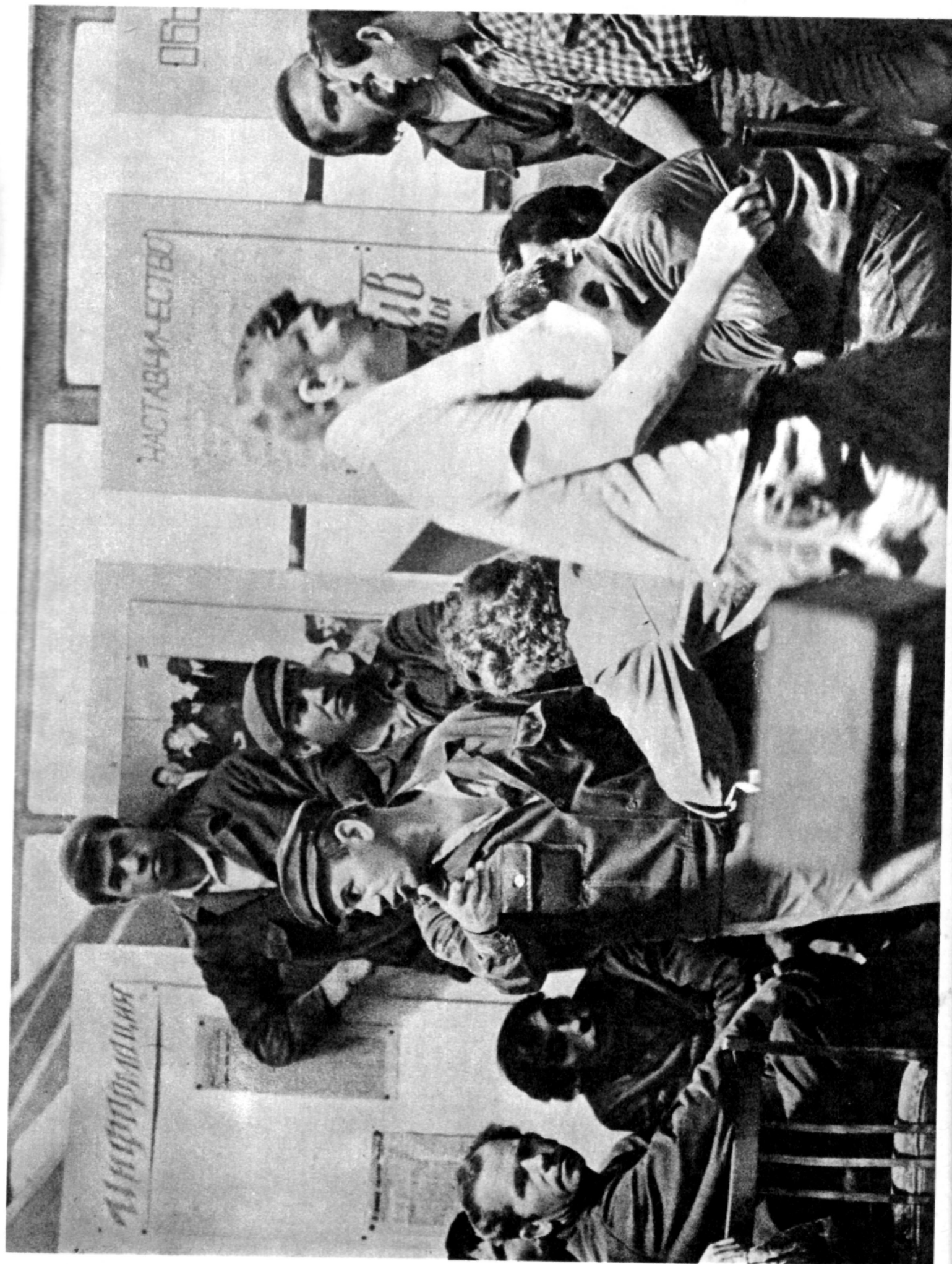
Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Союзполиграфпрома
при Государственном
комитете СССР
по делам издательства,
полиграфии
и книжной торговли.
129085, Москва,
проспект Мира, 105

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

© Издание
Союза журналистов СССР
1981

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА	1—4, 10, 11 Выставочный стенд «СФ» 12 Г. Чудаков Мастерство публициста
ФОТОПРАКТИКУМ	6 М. Юрко Коллективный репортаж с «Атоммаша»
ФОТОТЕОРИЯ	18 Е. Ильина Фотография и телевидение
ФОТОТВОРЧЕСТВО	19 Ан. Вартанов Третья встреча 29 С. Костромин Управляемое воображение 33 В. Уваров Снимает фотограф киногоруппы
ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО	23 Р. Крупнов Первые шаги 26 Л. Попов Творческие контакты М. Леонтьев Семинар в Сыктывкаре
ФОТОКЛУБ-81	26 «Магадан»
ФОТОПАНОРАМА	33, 46
РЕТРОФОТО	37 Т. Сабурова Экскурсия в прошлое столетие
ФОТОТЕХНИКА	39 П. Изченко Черно-белые пленки с регулируемой чувствительностью 40 Г. Терегулов Репродуцирование диапозитивов [продолжение] 42 Новые фотобумаги Редакция получила ответ 43 Копилка опыта
ФОТОШКОЛА	44 Е. Артемов Освещение в фотографии 45 А. Шеклеин Цветная печать
ИНТЕРФОТО	47 А. Ханиутин Вода, земля, история...



М. Юрко Коллективный репортаж с «Атоммаша»

Фоторепортаж с крупнейшего современного предприятия нашей страны — завода «Атоммаш», помещенный на этих страницах, сделан «сборной командой». В нее вошли фотокорреспонденты Евгений Недеря (ТАСС), Борис Ушмайкин (АПН), Николай Симонов («Известия»), Анатолий Хрупов (журнал «Советский Союз»). То, что мы остановились именно на этих кандидатурах, отнюдь не означает, что авторы заявили о себе как асы фоторепортажа. Просто все они уделяют большое внимание этому заводу, а их профессиональный уровень достаточно высок, чтобы можно было проанализировать, каковы индивидуальные особенности подхода к этой теме у каждого вошедшего в «сборную» репортера.

Уже при первом взгляде на этот коллективный, «смонтированный» из разновременных снятых материалов репортаж можно заметить, что получился он довольно-таки монолитным, что объясняется общностью задачи, фактуры и — к сожалению или к счастью — общим или во всяком случае очень близким образом фотографического мышления авторов. Но есть в нем и определенная разнотипность из-за разности авторских почерков и задач, стоящих перед каждым репортером. Мы не оговорились, наряду с общностью задачи — показать «Атоммаш» — есть и разность задач — каждое агентство и печатный орган, где работают участники нашей «сборной», имеет свое назначение, своего читателя-зрителя, со вкусами и степенью осведомленности которого необходимо считаться. Мы при подборе фотографий старались избежать повторов, которых в рассматриваемых работах было, увы, немало. Они идут от самой фактуры — многовато «широкоугольных» окружностей в снимках, показывающих оборудование и продукцию завода. Это, разумеется, наиболее легкий путь раскрытия темы: реакторы-то имеют форму цилиндрическую, и многие детали, их комплектующие, тяготеют к кругу. Но удаchi обнаруживаются как раз в тех слу-



ФОТО НИКОЛАЯ СИМОНОВА («ИЗВЕСТИЯ»)

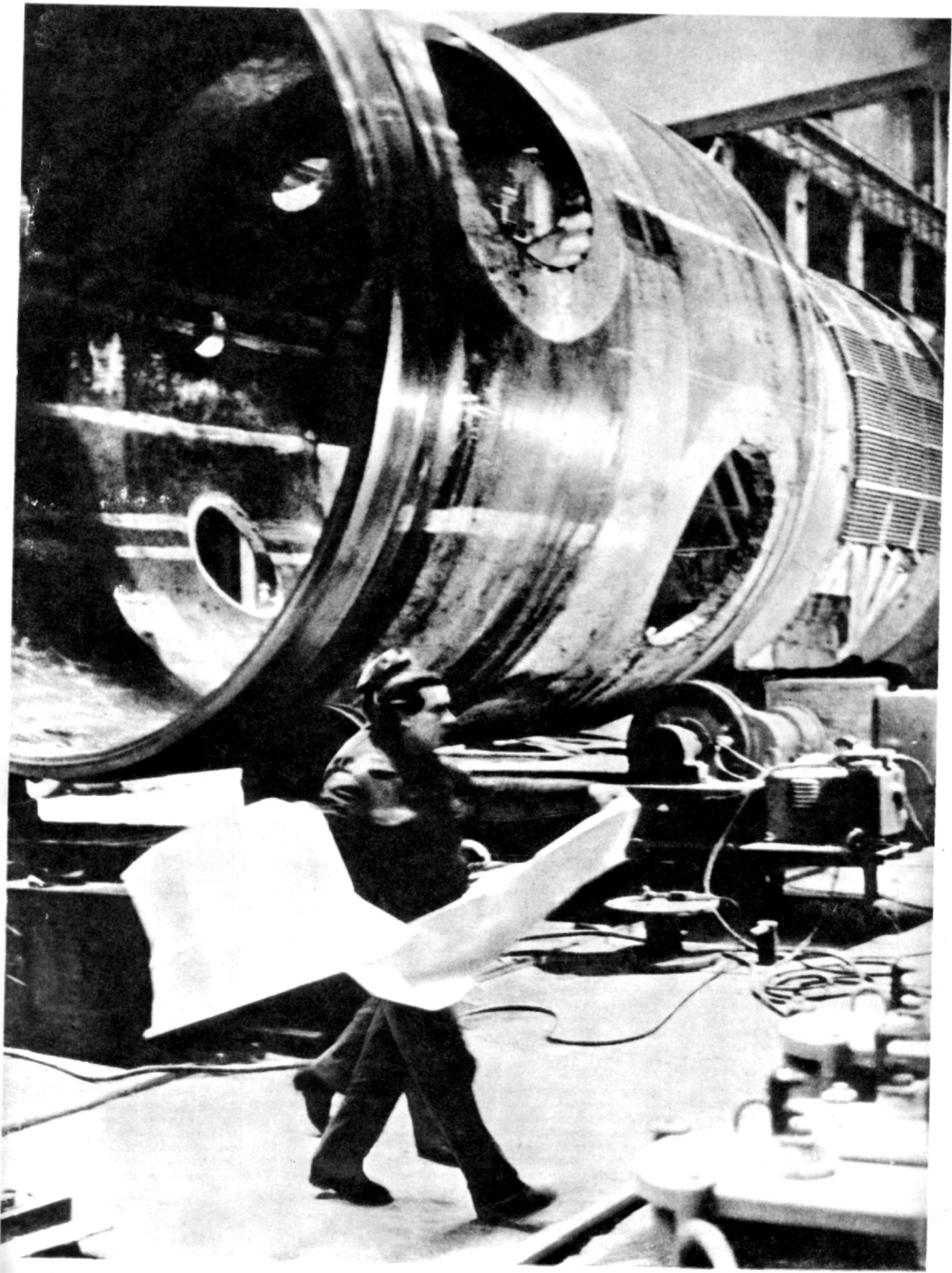
чаях, когда фоторепортер стремится увидеть по-своему, необычно и неожиданно, казалось бы, самую обычную ситуацию. Анатолий Хрупов, например, выбрал для съемки бригады самое вроде бы невыгодное время — и не работа, и не отдых: люди ничем не заняты — идет пересменка, а сколько жизни, сколько динамики в статичном на первый взгляд снимке. Динамично само состояние — и общее, и каждого человека в отдельности: своеобразие характеров, сама обстановка помогают нам не только увидеть, но и понять — перед нами рабочие сегоднешнего дня. И фотография нашего времени, то, что мы называем современной фотопублистикой. Такой снимок нельзя «сделать», подобную ситуацию можно либо с величайшим терпением выждать, либо, если выпало счастье, заметить и «не проморгать». Это та самая репортерская жар-птица, о которой мы так часто говорим на наших творческих встречах. Фотография А. Хрупова — фрагмент из его большого очерка, широко и разносторонне знакомящего на страницах журнала «Советский Союз» зарубежного читателя с жизнью атоммашевцев.

У всех авторов просматривается общее стремление — постараться включить чуть ли не в каждый производственный кадр сам атомный реактор. Это естественно и объяснимо, реактор-то первый. И это безусловно — событие. Но зато и похожесть фотографий от этого в значительной степени возрастает, что весьма огорчительно, как и стереотипное желание «оживить» технику людьми, либо идущими, либо стоящими, либо «что-то делающими» в кадре, чаще всего в самом центре снимка, что выглядит особенно назойливо. Но и тут строгость отбора может помочь делу — ведь есть же у каждого из рассматриваемых нами репортеров снимки, характерные именно для него. И думается, что отбор этот должен быть многоступенчатым — сначала сам фоторепортер предъявляет жесткие требования к самому себе, затем в дело вступает билд-редактор, художник издания... Но первое слово, разумеется, все же за репортером. Николай Симонов — кстати, постоянно живущий в Ростове и систематически ведущий летопись «Атоммаша» — решил фотографию, показывающую первый реактор, по-своему. Уходя-

щая фигура слева внизу кадра только дает масштаб, сам реактор напоминает космический аппарат в зале тренажеров, а цех со своими характерными светильниками и незагроможденным простором тоже напоминает этот зал. И ассоциация эта усиливает впечатление от снимка, подчеркивает современность и самого завода, и его продукции, уже ставшей для нас привычной. Газетная специфика с ее потребностью факта и события диктует Николаю Симонову темы и сюжеты его снимков — это и новая библиотека, и первенец, появившийся в семье рабочего...

Столь же высок интерес к событию и у Евгения Недери — его интересует все, что происходит на заводе: совещание у директора, сам директор, первый реактор, совпавший с днем рождения одного из рабочих, создававших это могучее сооружение. Фотографу надо показать, как выглядят цеха завода, техника, позволяющая современному рабочему создавать сложнейшее оборудование. Короче говоря, снимки фотокорреспондента ТАСС должны быть не только выразительными, но и предельно информативными.

Для репортера АПН Бориса Ушмайкина характерна неторопливая очерковая манера. Фотопродукция агентства необычайно разнообразна, и это требует от авторов очерков и репортажей соединения изобразительных достоинств снимков с информационной и актуальностью. Такие фотоочерки и репортажи, как правило, имеют определенную протяженность «во времени и пространстве», глубину проникновения в факты и характеры... Таковы общие и необщие задачи каждого из представителей нашей сегоднешней «сборной», и отсюда, что они умеют находить свой стиль, не упустить своего «голевого момента», ибо о мастерстве фоторепортера судят в конечном счете по точности попадания, по результату.



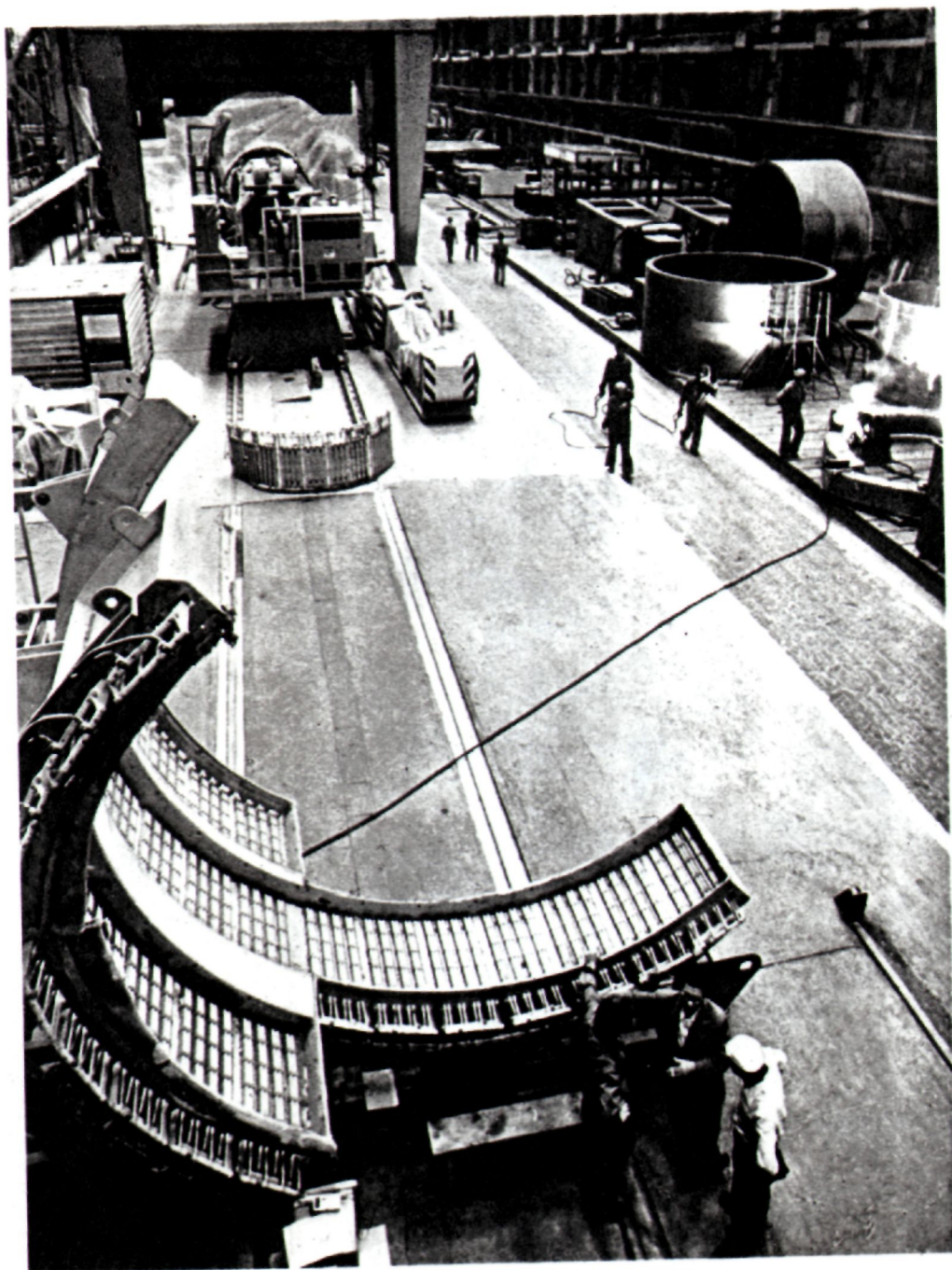
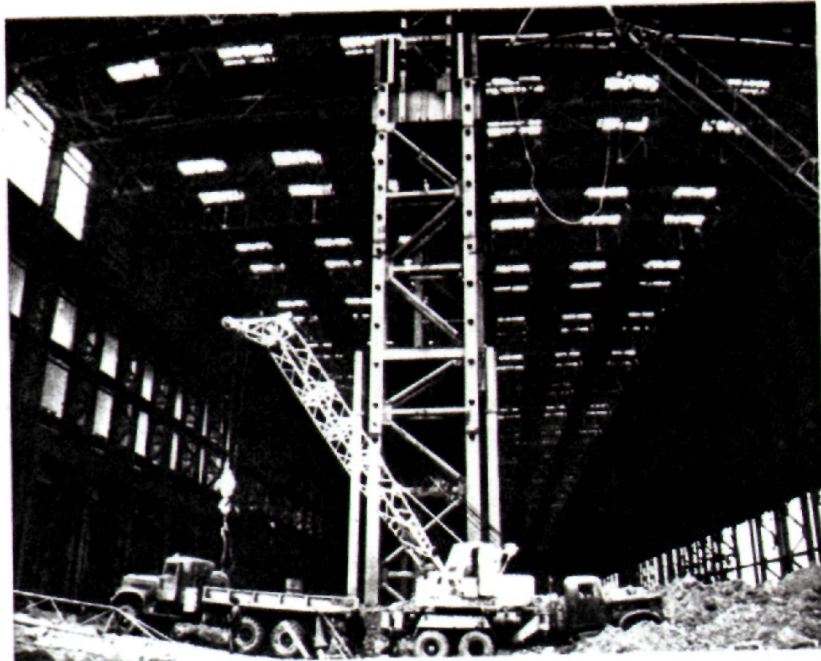


ФОТО БОРИСА УШАКОВА (АПН)
ФОТО ЕВГЕНИЯ НЕДЕРИ (ТАСС)





Григорий Чудаков Мастерство публициста

ТВОРЧЕСТВО ВСЕВОЛОДА ТАРАСЕВИЧА



ВСЕВОЛОД ТАРАСЕВИЧ

Всеволод Тарасевич прошел через целую эпоху нашей фотожурналистики, охватывающую сорокалетний ее период от первого года Великой Отечественной до наших сегодняшних дней. А это значит, что отход от хронологической канвы был бы, пожалуй, нарушением привычных норм критико-биографического повествования, приуроченного (не будем делать из этого секрета) к солидной юбилейной дате — 60-летию известного фотомастера, лауреата премии Союза журналистов СССР, учителя и воспитателя многих молодых и уже зрелых фотожурналистов.

Но сам Всеволод Тарасевич, выступив на одном из последних заседаний клуба московских фотожурналистов «Юпитер», дал повод «начать с конца». Дело в том, что на этом заседании творчество Анри Картье-Брессона было охарактеризовано как творчество прежде всего фотохудожника, а не репортера. С оговоркой, разумеется, что художник не есть превосходная степень от репортера, так же как писатель не есть журналист в превосходной степени. Просто сам подход фотохудожника к решению творческих задач, трудно поддающийся анализу, когда речь идет об одном, двух снимках, но очевидный при вниматель-

ном знакомстве с выставками или книгами этого фотографа, убеждает: Картье-Брессон — это прежде всего художник. Кстати, такое же ощущение у многих вызывает и классическое наследие феноменально талантливых Максима Дмитриева, Эжена Атже, Александра Родченко, которых тоже можно назвать прежде всего фотохудожниками, а не репортерами.

Вместе с другими выдающимися социальными фотографиями и фотопублицистами прессы они создали ни с чем не сравнимую, оригинальную художественную фотографию, которую и по сей день весьма трудно втиснуть в перечень изящных искусств, о которой патриарх мировой фотографии Эдвард Стейхен в день своего 90-летия сказал:

«...Когда я впервые заинтересовался фотографией... моей идеей было добиться признания ее одним из видов изящных искусств. Сейчас я об этом уже не говорю. Миссия фотографии — представить человека другому человеку, равно как и объяснить человека ему самому. И это — самая сложная вещь на земле...».

И нет смысла продолжать на этих страницах спор с Тарасевичем, горячо утверждавшим, что «Картье-Брессон — прежде всего репортер, и нельзя не признавать за репортером права решать свои журналистские задачи художественными средствами». Действительно, оспаривать у репортеров это право абсолютно ни к чему. Разве высоко оцениваемое творчество Аркадия Шайхета и Дмитрия Дебазова, Бориса Игнатовича и Анатолия Скурихина, Ивана Шагина и Георгия Петрусова не стало высшим достижением нашего фотонискусства именно благодаря сочетанию глубины социального содержания и совершенства художественной формы? И разве так уж плохо фотографии и всем, кто к ней причастен, от практической невозможности порой определить, где журналистика высоких художественных достоинств, которую мы чаще всего называем фотопублицистикой, а где фотоискусство? Отнюдь нет. Может быть,

в этом даже есть своя прелесть фотографии как феномена документального отображения действительности.

Но вернемся к творчеству Всеволода Тарасевича, которое, по нашему мнению, дает серьезный повод для размышлений о том, что такое фотопублицистика и насколько близки друг другу фотограф-журналист и фотограф-художник.

Теперь нам уже придется начать сначала, с первых месяцев и первых лет репортерской жизни тассовского фронтового корреспондента на Ленинградском фронте, которому было тогда от роду всего двадцать лет.

Снимки, созданные Тарасевичем во фронтовых условиях, затем утерянные в архивах и вновь буквально чудом найденные через тридцать лет, вызывают прежде всего удивление. Как, каким образом молодой парень без какого-либо жизненного, а тем более военного опыта, едва овладевший ремеслом фотографа, мог так снимать? Может быть, он опередил время и тогдашнее представление о том, какой может быть военная фотопублицистика во всем величии своей достоверности, правдивости, какой-то хватающей за душу искренности? Да, вот так было на войне, говорят многие из тех, кто сам был на войне и кто видел снимки Тарасевича.

Но что представляется важным в творчестве той поры для нас сегодня, когда мы хотим проследить всю сорокалетнюю деятельность фотопублициста? Оказывается, тогда же, в дни войны, в тяжелых условиях репортер Тарасевич впервые попытался создать некие фотографические символы, снимки-обобщения, снимки, являющие собой как бы сгусток мысли, афористическую фразу, рассчитанные на моментальное зрительское восприятие и столь же моментальное понимание авторской мысли. В последующие годы Тарасевич много раз обращался к таким снимкам, и об этом речь впереди. Но первые две работы были сделаны им на фронте. Одна из них получила одобрение и признание — на ней была изображена мать, провожающая в ар-

мию сына на фоне плаката «Родина-мать зовёт!». Другой снимок, изображавший солдата после победного боя, пьющего воду из каски, едва не стоил молодому репортеру штрафного батальона, поскольку редакторы усмотрели в нем недопустимый натурализм и того больше — искажение образа солдата. Что ж, на войне бывало всякое. Но к счастью, этот случай не отвратил репортера от постоянных поисков фотографии-символа, обобщения.

Позволим себе остановить внимание читателя на одной из самых последних работ, обобщающих смысл журналистской темы, «Возрождение», — цветном кадре Прометея с факелом на фоне заходящего солнца. Тарасевич, как всегда, долго раздумывал и готовился к решению этой сложной и ответственной темы и, наконец, нашел ключ к ней: памятник Прометею в Днепро-дзержинске — вот он, символ возрождения города, индустриального центра, разрушенного в годы войны и восстановленного благодаря титаническим усилиям советских людей. Мы не будем рассказывать со всеми подробностями почти невероятную историю о том, как была найдена точка съемки на шиферной крыше одного из городских домов, сколько усилий, настойчивости, наконец, просто человеческой смелости и отваги нужно было, чтобы «оседлать точку». Сколько нервной энергии было затрачено на то, чтобы, меняя объективы, фильтры, цветную негативную и диапозитивную пленки, успеть, во что бы то ни стало успеть в считанные минуты, оставшиеся до заката солнца, сделать тот единственный, неповторимый кадр. Кадр, не выдуманный, не выстроенный по законам формотворчества, а подсмотренный в жизни, увиденный мысленно, ассоциативно настолько отчетливо и точно, что вся большая подготовительная работа и сложнейшие условия самой съемки уже были, как говорится, делом техники.

А что же было между этими кадрами, созданными в дни войны и в наши дни, совсем недавно? Поступательное движение и

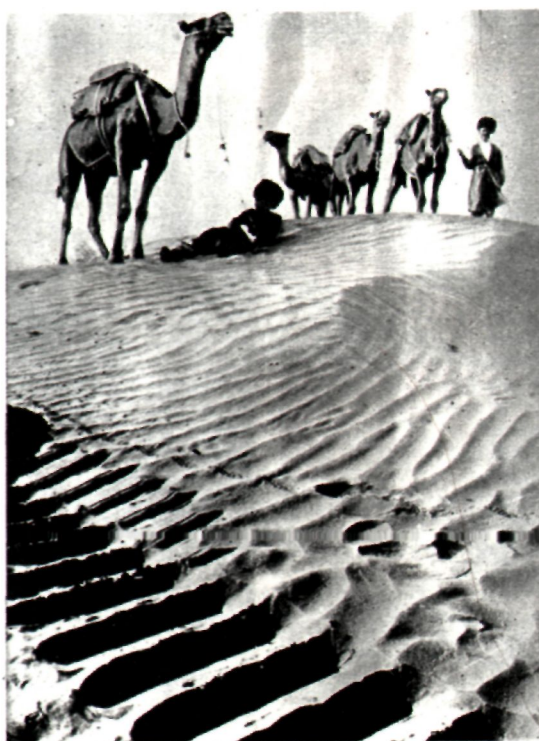


ЛЕНИНГРАДСКИЙ ФРОНТ. 1941 г.

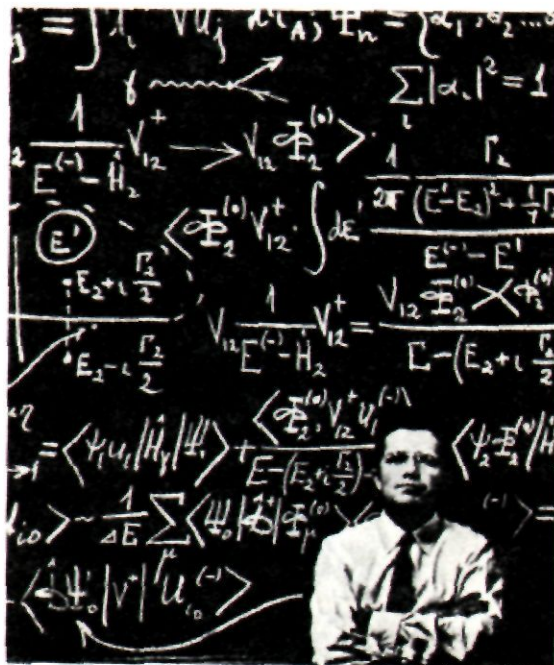
ЦЕМЕНТНЫЙ ЗАВОД. 1955 г.



СЛЕДЫ В ПУСТЫНЕ. 1956 г.



только, совершенствование одного и того же приема и не более? Конечно, нет... Всеволод Тарасевич отлично помнит, как в начале 50-х годов, утверждая себя в качестве фотокорреспондента одного из престижных иллюстрированных изданий, он отправился на Алтай, чтобы сделать фотоочерк о сельской школе. Будущие кадры были предварительно нарисованы. Корреспондент привез с собой два трансформатора и два чемодана электроламп. В селе, правда, не оказалось электричества, но он достал передвижку. Все было расписано до мелочей и все было похоже на театрализованное представление, являя собой инсценировку жизни, а не ее самое. Да, так было, Тарасевич прошел и через это, он научился делать постановочные, инсценированные фотографии, и когда научился делать их безупречно, то понял, что это не журналистика, а ее суррогат, ее подмена. И тогда началось совсем другое — мучительные поиски. Они совпали с поисками молодых коллег Тарасевича, которые пришли в фотографию значительно позже него, которые, по сравнению с ним, уже опытным репортером, были всего лишь любителями. Но как быстро и как точно репортер понял, что будущее за ними, и как быстро и точно они поняли, что Тарасевич «их человек», что им есть чему поучиться у него, и прежде всего высокому профессионализму. Это была уже вторая половина 50-х годов, когда появилась «Общая мама» — снимок, о котором в ту пору много говорили, справедливо считая его новым словом в фотожурналистике, утверждавшим репортажную методологию съемки. Тарасевич, перестав быть имитатором жизни, неожиданно для многих своих коллег стал охотником за жизненными явлениями и ситуациями, достойными репортажеского объектива. Тогда, в те годы, и начала рождаться формула успеха Всеволода Тарасевича. Сам он формулирует ее весьма своеобразно: «В одной точке пересечения должны сходиться как минимум сразу три линии — непотворимость, ситуация, тождественность — тогда кадр будет настоящим». Рамки кадра, по мнению Тарасевича, не должны ограничивать зрительскую мысль, оставляя зрителю возможность додумать, стать соавтором фотографа. Фрагментарность со временем



ПОЕДИНОК. 1964 г.
ОБЩАЯ МАМА. 1958 г.



ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ. 1960 г.

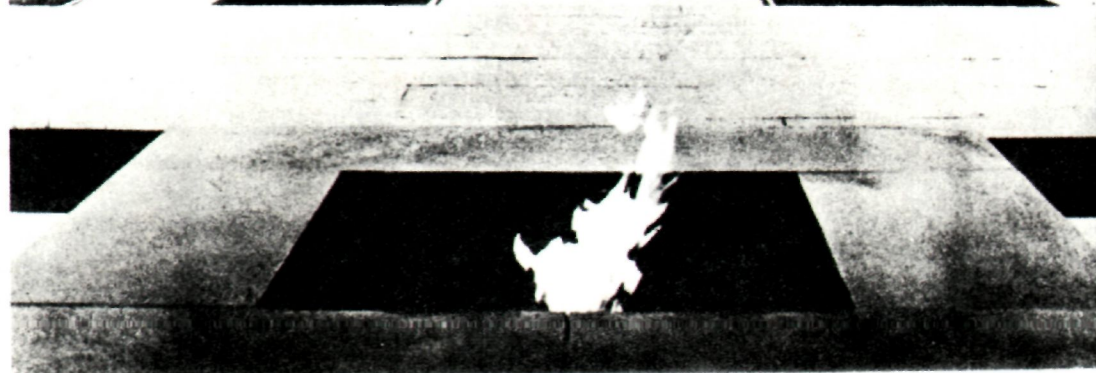
перестала удовлетворять мастера. Даже портрет Шостаковича — «это всего лишь фрагмент». Следом за «Общей мамой», продемонстрировавшей виртуозное умение выхватывать из реальной жизни квинтэссенцию факта, символизировать явление, Тарасевич начинает большую и важную для себя работу, которая, как он утверждает, убедила его в том, что «фотография может все». Это была работа над чрезвычайно сложной темой, адресованной зарубежному читателю журнала «Совет лэйф». Речь шла о человеке, который вызывает споры, о талантливом ученом, о человеке трудной судьбы, не избалованном людской добротой, настороженном и конфликтном в своих взаимоотношениях с коллегами. О нем с присущим ей высоким мастерством в те годы написала многим запомнившийся своей остротой, публицистичностью очерк Мариэтты Шагинян. Ученый жил тогда в одном из домов отдыха под Ленинградом и, разумеется, отнюдь не жаловал своим вниманием журналистов. После долгих размышлений, после знакомства с конкретной жизненной ситуацией, еще не успев лично познакомиться с ученым, Тарасевич задумывает из жизни взятый кадр, который должен стать символом. Репортеру пришлось долго ждать в зимнем лесу, пока по одной из просек не пройдет на лыжах герой будущего снимка и пока не удастся нажать на спуск именно в тот миг, когда фигура лыжника замелькает между стволами деревьев, как бы продираясь сквозь них, как бы символизируя преодоление трудностей бытия в борьбе за утверждение собственных научных идей. Такой кадр появился. Тарасевич был счастлив и до сих пор, много лет спустя, с огромной благодарностью вспоминает о редакторе журнала Юрии Фанталове, который, увидев контрольный отпечаток, сказал: «Дадим на разворот». Но к этому кадру Тарасевич добавил и другой. Он снял ученого на одном из заседаний, когда тот сидел задумавшись на фоне мраморной стены; телеобъектив помог нарисовать профиль ученого, создав своеобразный фотографический барельеф на мраморе. Этим было сказано многое... Но если «фотография может все», то неужели только за счет символики, афористичности, метафоры? Ведь если так, то Та-



КРАЙ ЗЕМЛИ. 1965 г.



НОРИЛЬСКИЙ МЕТАЛЛУРГИЧЕСКИЙ... 1966 г.



ПИСКАРЕВСКОЕ КЛАДБИЩЕ. 1965 г.

расевич навсегда остался бы для нас мастером именно такой фотографии и никакой иной. На этих журнальных страницах опубликованы главным образом фотографии-символы, но лишь для того, чтобы напомнить о творческом пути мастера. За каждой из этих «визитных карточек», будь то «Поединок» или «Биологи Пушины», «Норильский металлургический...» или «Малая земля», «Тюмень» или «Нурекская ГЭС», — огромная работа Тарасевича-очеркиста, бытописателя, которого интересуют детали и нюансы повседневной жизни, характеризующие в целом глубокий социальный смысл нашего бытия. И вот здесь мы можем, пожалуй, с полной уверенностью сказать, что редко кто из наших репортеров может и умеет с такой очевидной неназойливостью и органичностью сочетать на первый взгляд несочетаемое — символику, пафос, высокую ноту общественного звучания факта или явления с обыденными, казалось бы, ничем не примечательными сценами из жизни самых разных людей.

В чем здесь секрет? Возможно, в том, что и сами символы взяты из жизни, увидены, а не придуманы. Символическому кадру из очерка «Край земли», воспроизведенному на этих страницах, сопутствуют вполне «житейские» кадры: женщина кормит грудью ребенка, молодой оленевод забрасывает лasso и другие, повествующие о немудрящем быте оленеводов нашей северной окраины. И все они в одном стилистическом ключе...

Но, пожалуй, самое удивительное — это умение Тарасевича проникнуть в философские глубины каким-то своим, даже не всегда понятным путем. В обычном, что называется, запрограммированном очерке о школе Сухомлинского вдруг появляется кадр «без особой смысловой нагрузки». На переднем плане справа — несколько девочек играют с собакой. Слева — как бы сама по себе — девочка, прыгающая через скакалку. Казалось бы, что здесь особенного? Рассказ о детях школы Сухомлинского мог бы быть и без этого кадра. Ведь в очерке есть почти все, что надо, — и плоды трудового воспитания, и кадры, иллюстрирующие путевку в жизнь, которую дает школа, и почти материализованный результат гуманистического воспитания детей в этой школе. Но без этого

ШКОЛА СУХОМЛИНСКОГО. 1973 г.



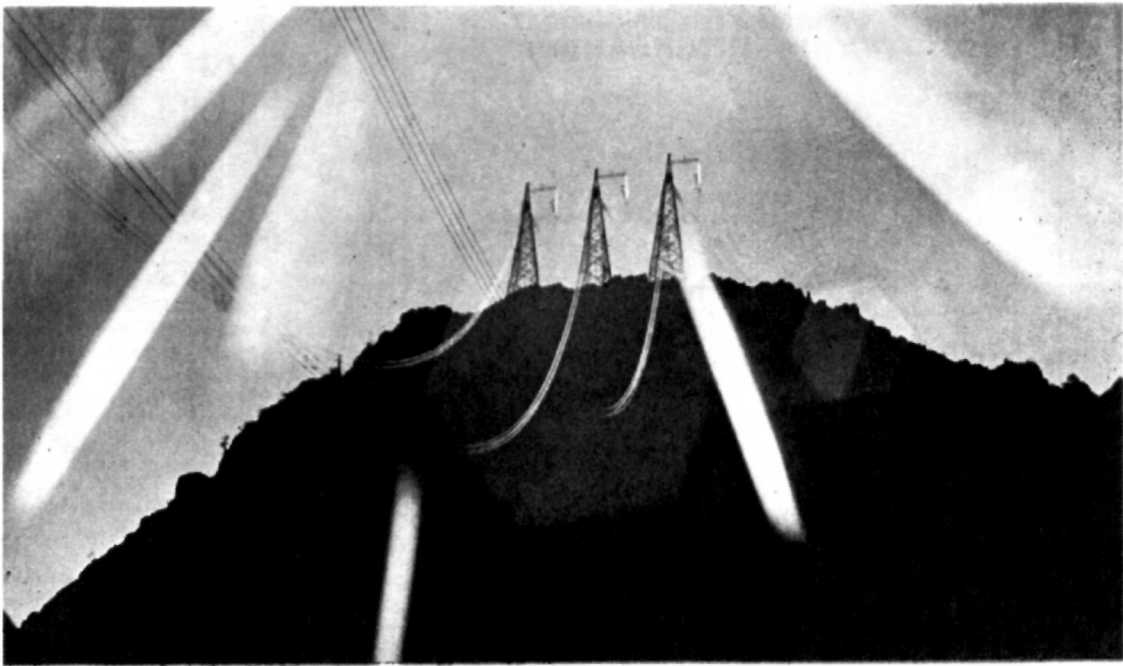
ТЮМЕНЬ. 1974 г.

БИОЛОГИ ПУШИНА. 1975 г.

кадра работа Тарасевича, по нашему мнению, не была бы, что называется, этапной. Именно в нем родилось нечто новое, появилась не только тональная, но прежде всего смысловая многоплановость. В некой отрешенности ситуации от всего, что происходит в этот момент за пределами кадра, в обилии многозначительных и очень важных для понимания сюжетного смысла деталей, в неповторимой атмосфере внутренней драматургии и есть, видимо, то самое, что можно называть формулой успеха. Умение рассказать о жизни, не богатой сенсационными событиями, и тем не менее заворожить зрителя, заставить его задуматься над снимком, вглядеться в него в поисках ответа на какие-то свои, волнующие его вопросы — в этом сила Тарасевича-фотопублициста, в совершенстве овладевшего и такой реалистической фотографией.

Напомним в связи с этим и многими другими кадрами Тарасевича, выхваченными как цитаты из контекста вечно продолжающейся книги жизни, о рассуждениях Достоевского в «Дневнике писателя»: «...Проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: на чей глаз и кто в силах? Ведь не только чтоб создать и писать художественные произведения, но и чтобы только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника...».

Он всегда недоволен собой, всегда недоволен настоящим состоянием фотографии. Так было и двадцать и тридцать лет назад. Так и сегодня. Думается, что это хорошо. Иначе застой. А как трудно представить себе это в сочетании с неуемным, вечно спорящим и конфликтным, фантастически трудоспособным, полным всепоглощающей любви к фотографии Всеволодом Тарасевичем, от которого все мы ждем еще очень многого. Он не должен успокоиться или устать... И все-таки, Всеволод Сергеевич, позвольте не согласиться: Картье-Брессон — прежде всего фотограф-художник, а не репортер. И это отнюдь не умаляет заслуг и не исключает участия репортеров-фотопублицистов в создании самобытного, высокого фотоискусства.



НУРЕНСКАЯ ГЭС. 1977 г.



МАЛАЯ ЗЕМЛЯ. 1979 г.



ВОЗРОЖДЕНИЕ. 1979 г.

Елена Ильина Фотография и телевидение

Фотография находит все большее применение в самых разных областях нашей жизни, в том числе и в экранном творчестве.

О кино и телевидении сегодня недаром говорят и как о феномене «живой» фотографии.

На заре экранного искусства и публицистики фотография уже использовалась в монтажном ряде огромного числа фильмов самого разнообразного содержания.

Телевидение также широко применяет фотографические изображения, фотоматериал. Можно сказать, что документально-публицистическое телевидение — телеинформация — начиналось с фотографии: в первых выпусках «Теленовостей» было значительно больше статических кадров-фотографий, чем кинохроники. Да и сегодня в информационной службе телевидения фотография встречается очень часто. Стали привычными фотоиллюстрации с надписью «Фото ТАСС», снимки оперативной экспресс-информации в выпусках программы «Время». Фотографии используются в самых разных передачах и телефильмах. И сегодня редко можно встретить работника телеинформации (редактора, иногда и режиссера), у которого не было бы «на события» фотокамеры...

Широкое применение фотографии в телеинформации и телепублицистике — очевидный факт, неременное обстоятельство творческого процесса отражения жизни. Так в чем же причина внедрения фотографии в телевидение? Быть может, это объясняется очевидной дешевизной фототехники по сравнению с телевизионной и максимальной оперативностью в работе с материалом? Или, в сравнении с кинематографическими процессами съемки и обработки материалов, относительной простотой фототехнологии, всепроникаемостью фотокамеры, ее широкими возможностями при съемке в неблагоприятных условиях? Наверное, и тем и другим. Но куда важнее отметить, что фотография на телевидении применяется не только благодаря этим ее качествам, а прежде всего из-за специфических возможностей статического изображения. На общем, предельно динамичном фоне телевизионных фотографий подчеркивает, «кульминирует» сущность факта, события в его неповторимом выражении.

В чем различие статических изображений, полученных фотографическим и кинематографическим методами?

Фотокадр всегда является моментальной фотографией, «срезом» времени, неповторимым и не имеющим аналогов. Как правило, фотокадр снимают с очень короткими выдержками, чтобы избежать смазки. Иногда автор снимка предусматривает возможность и необходимость смазанности каких-то деталей в кадре, стремясь передать движение, экспрессию.

Кинематографический стоп-кадр — это маленькая фаза запечатленного на пленке движения, как говорил кинорежиссер С. Юткевич, «правда 24 раза в секунду». Выдержка при съемке такого кадра репортажной кинокамерой обычной конструкции составляет 1/60 долю секунды. Почти что в любом сюжете кинематографический стоп-кадр будет смазан. Однако имеется и преимущество: возможность выбора из цепи кадров тех, которые наиболее выразительны по запечатленным фазам движения. В таком случае

можно не ограничиваться единственным кадром, как в фотографии, а использовать ряд стоп-кадров, располагая их в нужной последовательности. Но кинокадр ограничен в возможности увеличения: это сказывается на его качестве. Вот почему иногда у репортера имеется и фотокамера, и киноаппаратура: та или иная техника применяется в соответствии с творческой задачей.

У репортеров-фотографов получили распространение фотокамеры с мотором, позволяющие снимать с одного или нескольких нажатий кнопки затвора серию фотокадров, из которых удобно выбрать выигрышную фазу движения, выражения лица человека и т. д. Это особенно удобно для телевизионной информации. Стоит взять фотографию, «кульминирующую», выбирающую из всеобщего потока движения самое характерное, дать подробно рассмотреть ее на экране, и выразительность информации видеосообщения значительно повышается.

Фотография позволяет избегать ненужных, несущественных движений, затрудняющих восприятие информационного сообщения, тогда, когда динамика кино съемки не прибавляет к содержанию ничего нового. Не случайно на телевидении при определении техники получения той или иной информации сначала возникает вопрос: «А нужна ли динамика?» — и лишь затем решается, необходима ли кино съемка, особенно со звуком — синхронная съемка.

Конечно, специфика использования фотографии на телевидении не в последнюю очередь связана с необходимостью снимать монтажно, давать не единичную (хотя и это уместно) фотографию, а серии снимков — монтажные кадры.

Практика телевизионного фоторепортажа подсказывает ряд полезных рекомендаций. Так, при фотографировании человека лучше всего не ограничиваться одним снимком, не прибегать к статичному позированию. Серия фотографий выглядит на экране ярко и образно. Хороший результат дает серия фотографий, из которой можно выбрать один или несколько моментов. С серией фотографий отлично сочетается либо дикторский текст, либо фонограмма интервью с самим фотографируемым человеком. Синхронность при таком методе репортажа не требуется, что позволяет точнее работать с записанной фонограммой.

Современное цветное телевидение требует и цветной фотографии. Техника телевидения позволяет использовать цветные диапозитивы, поэтому нет необходимости проводить сложный процесс цветной фотопечати. Но в таком случае практически невозможно кадрирование снимка, так как на телеэкран проецируется весь фотокадр полностью.

Не нужно думать, что черно-белая фотография на телевидении себя изжила. На цветном телеэкране отлично смотрятся черно-белые снимки, особенно в экспрессивной информации, оперативно доставленной на телевидение (например, фотографии ТАСС). Интересно «срабатывают» черно-белые фотографии и в качестве фона для информационных передач, например программы «Время».

Черно-белые и цветные фотографии высокого качества позволяют применять «динамическое кадрирование» снимков: «наезд

ды», «отъезды», панорамирование. Это может создавать дополнительные эффекты, работающие на расширение содержания снимка, на управление зрительским вниманием: например, «наезд» от общего плана фотографии на глазную деталь снимка, панорамирование как бы со стороны зрителя, рассматривающего последовательно сложный сюжет фотографии, и т. д. Практика работы с фотографиями и в кино и на телевидении привела к созданию нового специфического жанра экрана — «фотофильма». К сожалению, таких работ еще немного, но те, которые имеются, обогащают, выявляют большие выразительные возможности работы с фотоматериалом. До сих пор впечатляют небольшой фотофильм «Алло, Москва», созданный агентством печати «Новости» по фотографиям Гунара Бинде, фотофильм Т. Шахвердиева «Тысячеликая секунда».

Интересен фильм «Интерпрессфото-66», снятый Борисом Баратовым на основе фотографий Международной выставки в Москве (производство киностудии «Арменфильм»). Монтажное решение получасовой по времени картины столь совершенно, что забываешь о том, что перед тобой фотографии: изображение динамично по приемам съемки (панорамирование, укрупнение, трансфокация), сопровождается музыкой, естественными шумами, придающими видимость на экране эффект образного жизнеподобия.

Телевидение охотно использует фотоснимки в оформлении передач. Это — заставки, временные перебивки между передачами, заполнение пауз. Общее количество фотографических изображений велико, а если вспомнить, что телевизионная аудитория насчитывает сотни миллионов человек, то очевидна и высокая ответственность работы фотографа, фотохудожника, фоторепортера.

К сожалению, студии телевидения часто испытывают затруднения с фотоматериалом, не всегда располагают штатом фотографов. Не случайно поэтому очень ценными становятся и фотолюбительские снимки. Они находят широкое применение и в передаче «Объектив».

На пути фотографии к телеэкрану еще немало проблем, телестудии не наладили связь с фотоорганизациями, немногочисленные фотолюбители, присылающие свои работы, редко проводятся конкурсы на лучшие снимки для телевидения. Да и во ВГИКе, кузнице операторских кадров для телевидения, фоторепортаж изучается в недостаточном объеме, не прививается вкус к фотографированию для экрана.

Таков далеко не полный перечень актуальных проблем, разговор вокруг которых, да и вообще по поводу телефотографии, интереснее было бы продолжить.

Анри Вартанов Третья встреча



А. АРУТЮНОВ

Впервые я услышал об Александре Арутюнове лет пятнадцать тому назад от его однофамильца — москвича Валерия, работавшего в ту пору фотографом в журнале «Телевидение и радиовещание». Побывав у него дома, я обратил внимание на несколько снимков, сделанных на старых улочках Тбилиси. Валерий тогда сказал, что есть у него в Тбилиси друг-однофамилец, который целиком посвятил себя этой теме и достиг в ней гораздо большего, нежели он. Попытался пересказать несколько композиций словами. И хоть это, казалось бы, безнадежное дело — говорить о фотографиях, — рассказ Валерия об Александре был столь необычен и интересен подробностями, что захотелось узнать, каков он, этот тбилисский фотограф-энтузиаст. Валерий извлек откуда-то портрет: на меня глянуло совсем еще молодое лицо, обрамленное пышными черными волосами. Особенно запомнился исполненный любопытства и внимания пристальный взгляд темных глаз.

Вторая встреча состоялась весной 1970 года. В журнале «Советское фото», где в то время печатались мои статьи о молодых литовских фотографах, мне передали конверт с тбилисским штампом. В нем оказались четыре снимка

и короткое письмо. Арутюнов писал мне о своем интересе к литовским работам и немного о себе. Сегодня я снова перечитал это письмо и обратил внимание на фразу, которая тогда как-то прошла мимо моего внимания. «Мне хотелось бы нравиться Вам, — писал Арутюнов, — а если я уже мастер, то и найти в Вас достойного поклонника моего искусства...». Фраза эта звучит гордо, в ней нет присущего многим фотографам стремления любой ценой прийтись по душе каждому.

И вот сегодня — моя третья встреча с Арутюновым, с его работами, небольшая часть которых публикуется на страницах журнала. Между второй и третьей встречей прошло немало лет. Год тому назад, едва достигнув сорокалетнего возраста, Арутюнов погиб в результате трагического случая. Нелепая смерть молодого, полного сил и планов человека кажется особенно страшной. Тем более, когда он при жизни не успел получить признания, достойного его таланта. Некоторым землякам Арутюнова долгое время не нравилось его пристрастие к темам старой, уходящей Грузии, к съемкам древнего тбилисского района Авлабара и его обитателей. (Замечу в скобках, что сегодня, наконец, восторжествовала верная оценка старины как драгоценного нашего наследия. Авлабар и другие подобные районы города бережно восстановлены и охраняются в их первоначальном виде. Сегодня, думаю, снимки Арутюнова — и особенно те, которые запечатлели исчезнувшие за это время здания, типы людей, виды занятий — становятся свидетельством истории народа.) Можно, конечно, говорить теперь о нашей вине перед покойным за то, что не было организовано ни одной прижизненной выставки его произведений. Но думаю все же, что лучшим способом воздать дань памяти фотографа было бы сохранение обширного его творческого наследия, широкое знакомство с ним нашей фотографической общественности. Замечу, что творчество Арутюнова, кроме эстетического потенциала, о котором речь пойдет

ниже, обладает еще и большой силой воздействия на людей, занимающихся фотографией и думающих о ней всерьез. Недаром, несмотря на фактическую неизвестность его работ, он оказал благотворное влияние на многих фотографов, оставил после себя учеников. Например, такая интересная, со своей четко выраженной концепцией группа, как казанский фотоклуб «Тасма», встречалась с Арутюновым и испытала, на мой взгляд, заметное даже непосвященному благотворное его влияние. Дело в том, что Арутюнов, как пишет о нем один из его учеников А. Барсегов, «был не столько фотографом, сколько просто большой, яркой и сильной личностью, для которой фотография была не самоцелью, а всего лишь средством, способом выражения идей — всегда интересных...».

Громадный архив, оставшийся после фотографа, требует немалой работы по разбору, систематизации, печати. Сам Арутюнов, относившийся к себе, как и каждый талантливый человек, чрезвычайно строго, был неистов в отборе работ: большинство из них чем-нибудь да не удовлетворяли его. Он не оставил даже намека на то, что, по его мнению, могло бы войти в число избранных его фотографий. Снимки, присланные в Москву, — это результат отбора, сделанного вдовой и учениками. При этом они сами считают, что этот отбор не характеризует автора до конца. Поэтому я здесь буду говорить не об отдельных снимках, а об основных чертах дарования Арутюнова, характеризующих все его творчество.

Первое, на что сразу же обращаешь внимание — это единство содержательного-тематического. В истории фотографии можно назвать не так уж много имен мастеров, которые всю свою творческую жизнь были преданы одному кругу жизненного материала. Старый город, улочки Авлабара, его обитатели, седая архитектура — вот практически и все, что привлекало Арутюнова. Строгость, с которой он относится ко всему, что снимает, рождает его работы с этнографическими: та же внимательность к свое-

образию показываемого, тот же терпеливо-изучающий взгляд, та же любовь к уходу от принятых норм. Но, что очень важно, в рассказе о городе и людях — у Арутюнова нет, я бы сказал, «археологического» интереса: все увиденное им наполнено жизнью, почувствовано свежо, остро, подчас даже яростно. Это отношение автора к натуре, нигде специально — в сюжете, композиции или внешних атрибутах — не подчеркиваемое. Вроде бы мы видим на большинстве снимков простейшие, бесхитростные, постоянно повторяющиеся сюжеты. Нанятый фотолюбитель, едва научившийся держать в руках камеру, при виде их может сказать: и я так могу. Может — и в то же время не может. Не может в предельной простоте мотива обнаружить глубокое и значительное жизненное содержание. Не может наладить со своими героями такой естественный, простой и доверительный контакт. Второе важное качество снимков Арутюнова, составляющее их неповторимость, — это интонация его повествования. Самый предмет — непривычный, острый — провоцировал автора к фельетонности, внешней эффектности сюжетных поворотов. Сколько мы уже видели этих снимков, сделанных на рынках, в подворотнях, возле пивных. Достоинство и своеобразная мудрость авторской интонации Арутюнова состоит в том, что он нигде не спекулирует увиденным, не делает из этого дешевой сенсации, не бравирует подсмотренным «шокирующим» мгновением. Его старики нигде не производят жалкого впечатления, нет в них и брюзгливого высокомерия: они интересны автору (а след за ним — и нам) тем подлинным и глубоким, что есть в прожившем долгую жизнь человеке. Точно так же Арутюнов в показе старых, повидавших виды домов и кварталов нигде не опускается до легкой возможности показать их на контрасте с возвышающейся рядом новостройкой. Еще одно, третье свойство работ Арутюнова относится к их форме. Как настоящий художник, он не мыс-



ПОДРУГИ



СВИДАНИЕ



КИНО



ПРАЗДНИК В ДЕРЕВНЕ



ВЯЗАЛЬЩИЦА

Первые шаги

лит ее в отрыве от содержания. Простота и строгость одного влечет за собой простоту и строгость другого. При первом знакомстве с этими снимками — в особенности, когда видишь их в не очень хорошо напечатанных контрольных — смущает свойственная им «чернота». Некоторые, не очень компетентные критики мастера считали, что это чуть ли не показатель его пессимистического взгляда на мир. При более тщательной и крупной печати становится ясно, что арютюновский черный тон является на самом деле весьма многоцветным, в нем есть немало выразительных и тонких переходов. Кроме того, обнаруживается тесная его связь с жизненным материалом: всякий знает, что традиционная кавказская одежда включает в себя в качестве основного именно черный цвет. Да и волосы, глаза героев Арутюнова — все соответствует основной тональности его композиций.

Говоря об изобразительных средствах, характерных для Арутюнова, необходимо иметь в виду одно важное обстоятельство. Сегодня, когда общественная забота о сохранении памятников истории культуры в соединении с неограниченно возникшей модой на «ретро» создали чрезвычайно благоприятные условия для его работ, нельзя забывать, что мастер нигде не соблазнялся возможностью эстетизировать материал, приукрашивать увиденное. Вся свою короткую жизнь Арутюнов был верным документально-подлинной, репортажной основе фотографического творчества.

И последнее: любивший жизнь и замечательно снимавший ее Арутюнов в каждой своей композиции — даже самой неприглядной по запечатленному в ней фрагменту действительности — был убежденным, стойким, я бы сказал, непоколебимым оптимистом.

После кончины Арутюнова его друзья, ученики, поклонники его строгого таланта сокрушались: проживи он хотя бы еще несколько лет, несомненно, вошел бы в большую фотографию, стал бы известен многим. Думаю, не ошибусь, сказав, что Арутюнов тем, что он создал, уже вошел в нашу художественную фотографическую жизнь, оставив после себя верных учеников, а главное — тысячи превосходных снимков. Им, уверен, еще предстоит продлить короткую и яркую жизнь талантливого фотографа.

«Армавир, Дворец культуры, галерея фотоискусства» — по этому адресу вот уже более полугодом нарастающим потоком идут письма, бандероли, тяжелые ящики с фотовыставками.

Прежде чем рассказать о первых шагах недавно созданной галереи и ее обширных планах, попытаемся ответить на вопрос, который часто задают многочисленные посетители галереи и корреспонденты в своих письмах:

— Почему именно в Армавире создана первая в республике галерея фотоискусства? Ведь и город не столь уж велик, и трудно припомнить имена известных фотомастеров, которые начинали свой путь здесь...

Нелегко однозначно ответить на этот вопрос. Так же как, к примеру, трудно сказать, почему в сравнительно небольшом литовском городе Шяуляе родился республиканский музей фотоискусства. Почему внешне ничем особенно не примечательный болгарский город Габрово стал мировой столицей юмора и сатиры, где проводятся не только традиционные карнавалы, шествия весельчаков и остроумцев, но и международные конкурсы юмористических рисунков, картин, скульптур, фотографий, которые ежегодно пополняют экспонаты Музея юмора и сатиры. Видимо, не случайно многие известные международные конкурсы искусства получили постоянную «прописку» в таких относительно небольших городах, как Сплит и Сопот, Карловы Вары и Канн, Реус и Дубровник...

Определяющим моментом в создании галереи фотоискусства явился активно работающий городской фотоклуб «Армавир», которым около пяти лет беспрерывно руководит врач А. Г. Ованесов. Большой энтузиаст, человек широких интересов и неутомимый труженик, он с первых шагов деятельности коллектива поставил перед его участниками задачи, выходящие далеко за рамки традиционной функционирования городского фотоклуба. Члены коллектива не только овладевают знаниями и мастерством, но и щедро передают накопленный опыт сельским

фотолюбителям в станицах Отраднинской и Новокубанской, Успенской и Абинской. За успехи в работе фотоклубу «Армавир» было присвоено почетное звание «Народная фотостудия».

Однако бывает иногда и так, что новое интересное и перспективное дело не сразу по достоинству оценивается теми, от кого зависит его воплощение в жизнь. Энтузиастам нередко приходится долго стучаться в двери различных инстанций, объясняя, уговаривая, доказывая целесообразность реализации своих замыслов.

Счастливым обстоятельством явилось то обстоятельство, что фотолюбителям не потребовалось кого-либо долго уговаривать. Едва в фотоклубе родилась идея создать при участии журнала «Советское фото» городскую фотогалерею, как ее сразу же не только одобрили, но и поддержали в горкоме партии, горисполкоме. Почему? Дело в том, что за годы работы фотоклуба в городе и сельских районах было организовано немало фотовыставок, которые не только способствовали развитию вкуса у массового зрителя, но и показали огромные пропагандистские и познавательные возможности, заключенные в фотоэкспозициях. Городские власти оперативно отнеслись к моллудому коллективу, предоставив фотоклубу благоустроенное помещение для занятий, фотолабораторию и обширный выставочный зал для постоянно обновляемых экспозиций.

Минувшее полугодие в работе армавирской галереи фотоискусства было отмечено открытием двух больших фотовыставок: «Фотолюбители России — XXVI съезду КПСС» и персональной выставки выдающегося советского мастера, заслуженного работника культуры РСФСР Г. А. Зельмы. Готовятся к экспонированию коллекция работ фотоклубов РСФСР, тематические экспозиции, устанавливаются творческие контакты с фотоклубами стран социалистического содружества. Отраднo отметить, что Армавир становится центром притяжения многих фотографических сил. Здесь, на базе галереи фотоискус-

ства, состоялись творческие семинары фотожурналистов и фотолюбителей Краснодарского края, работников бытовых фотостудий и художественно-оформительских мастерских. Армавир входит в разветвленную сеть туристских маршрутов края. Этому способствуют многочисленные живописные места предгорий Кавказа, сохранившиеся памятники старины, гражданской и Великой Отечественной войн. Недавно созданная галерея фотоискусства заняла свое место среди достопримечательностей культурной жизни города, став постоянным объектом посещения туристских групп.

Здесь бы можно было поставить точку. Однако интересы дела требуют сказать и о том, что сдерживает дальнейшее продвижение вперед. Деятельность народной фотостудии «Армавир» и галереи фотоискусства осуществляется под руководством отдела культуры горисполкома. На начальном этапе шефскую помощь фотоклубу оказала армавирская городская организация Союза журналистов СССР. Было обещано систематически освещать в печати деятельность галереи фотоискусства, публиковать лучшие из экспонировавшихся фоторабот, организовывать помощь сельским фотолюбителям и обеспечить поступление работ фотокорреспондентов районных газет в выставочный фонд галереи. Но обещания так и остались обещаниями.

Выжидательную позицию занял и Краевой научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной работы.

У народной фотостудии «Армавир» сегодня много друзей, интересных находок, творческих удач. Но и не меньше проблем. Ведь коллектив идет нехоженными тропами, прокладывая путь от первой республиканской галереи фотоискусства к таким же галереям в других городах, и ему нужна повседневная помощь.

Р. КРУПНОВ,
председатель правления
Всероссийского
фотоклуба «Кадр»

«Магадан»



Клуб, носящий это имя, молод, ему нет и пяти лет. Фотографы, которых он объединил, не носят громких титулов, мало у них еще побед на крупных форумах. Но есть в работе клуба черты, делающие разговор о нем своевременным и даже необходимым. Понятно, что конкурс «Фотоклуб-81», как и любой другой, — состязание фотографий. Их прежде всего оценивает жюри. Авторы снимков зачастую остаются в тени. О каком-то клубе жюри кое-что знает, о других — ровным счетом ничего. Вот почему на этот раз редакция решила направить в клуб своего специального корреспондента Н. Парлашкевича. Познакомимся с его впечатлениями.

— Одна из главных черт клуба — энтузиазм, который применительно к магаданцам хочется написать с большой буквы. Слово «энтузиаст» в разговоре о фотолюбителях давно стало расхожим. Мы охотно наделяем этим титулом любого человека, посвя-

щающего свободное время фотографии. А ведь «энтузиазм» по словарному определению — «высокая степень воодушевления, порожденная преданностью какой-либо идее, страстным стремлением к ее осуществлению». Такая общественно значимая, гражданская идея у магаданцев есть. Свою главную задачу основатели клуба видят в превращении громадной по территории Магаданской области из фотографического «медвежьего угла» в край высокой фотографической культуры. Осуществление этой цели — дело нелегкое. Расстояния от Магадана до районных центров исчисляются сотнями, а то и тысячами километров. Порой фоторепортер районной газеты — единственный фотограф в своем районе. Но настоящие энтузиасты не опускают рук. Фотоклуб родился не на пустом месте. Активисты областной фотосекции Союза журналистов во главе с Василием Шумковым давно мечтали о его соз-

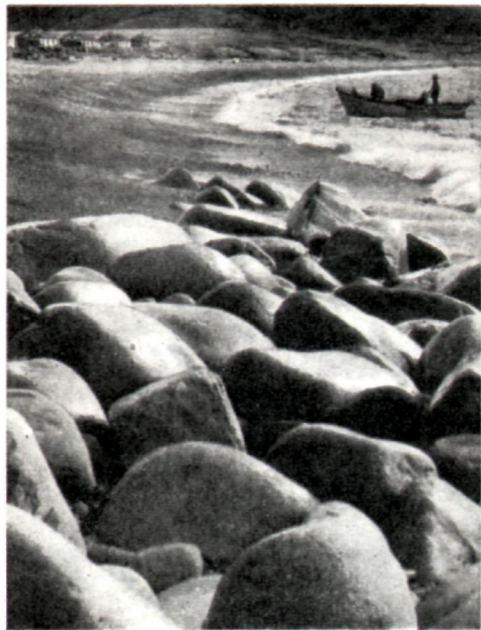
дании. Сегодня это работоспособный коллектив. На его базе ежегодно проводятся областные семинары фотожурналистов, создано десять районных фотоклубов — коллективных членов «Магадана». Работы магаданцев «вышли в свет», — заключает наш корреспондент, — на выставочные стенды Москвы и Мурманска, Владивостока и Уфы, экспонировались в ГДР, Польше, Румынии, Югославии, Японии.

...Чем привлекает коллекция клуба, если сопоставлять ее с другими, участвующими в нашем конкурсе? Широкоохватным углом зрения на окружающую жизнь. Авторы не запечатывают и не «выбеливают» специфичных для того или иного сюжета географических примет, их отличительных знаков, дабы придать произведениям характер «общечеловеческий». Они хорошо усвоили, что именно эти приметы — суть фотографии, ее прелесть. Снимки из коллекции клуба — четко выраженной

репортажной направленности. Они насыщены информацией. Даже пейзаж и тот информативен. Показательна в этом отношении работа «Весенние приметы»: разрастающийся город за ледяными тородами. Как много говорит нам этот «безлюдный» кадр! Не только о природе, городе, но и о людях края.

Магаданцы уделяют много внимания форме, композиции, свету, другим изобразительным средствам фотографического языка. В этом — заслуга руководителя клуба, опытного фотожурналиста Василия Шумкова да и наставников магаданцев из Всесоюзного фотоклуба «Кадр». Итак, клуб доказал свою дееспособность. Теперь нужно доказать нечто более сложное, а именно — способность углубляться в материал в поисках золотых фотографий, которыми так богата жизнь.

ОТДЕЛ
ФОТОЛЮБИТЕЛЬСКОГО
ТВОРЧЕСТВА



С. БУРАСОВСКИЙ В КОМАРИНОМ ЦАРСТВЕ

В. ШУМКОВ «СИРЕНИКИ»

И. СИМОНОВ ВОТ ЭТО ДА!

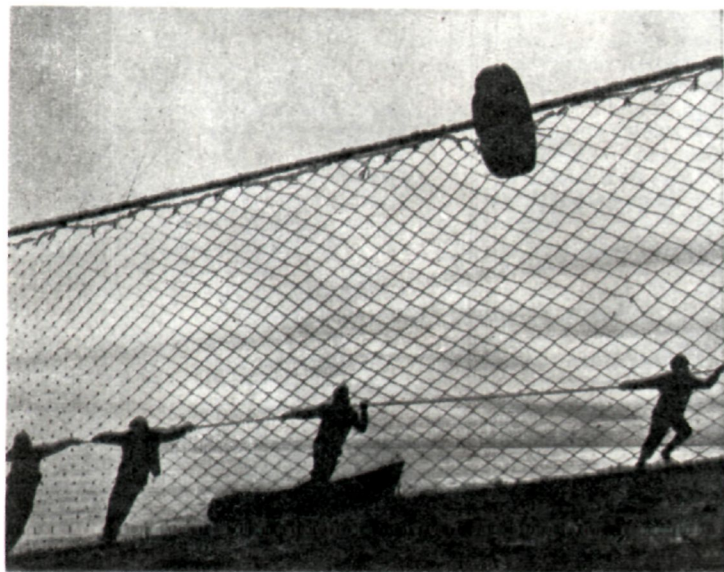


В. ШУМКОВ МАСТЕР



В. ШУМКОВ БЕЛОЕ БЕЗМОЛВИЕ

С. БУРАСОВСКИЙ МАЛЕНЬКАЯ ПУТИНА



С. КАРЕНИН ВЕТЕР



Сергей Костромин Управляемое воображение



С. КОСТРОМИН

Сергей Костромин работает фотографом Внешторгиздата. Поле его деятельности достаточно обширное. Он снимает детские игрушки и индустриальные гиганты, жанровые сценки. Съемка пейзажа не имеет прямого отношения к основной работе, но свидетельствует об истинной преданности этого автора фотографии. Съемка на два фронта вовсе не расхолаживает, она помогает переключиться на «свободное передвижение» по фотографической территории, что расширяет кругозор, в первую очередь тематический.

Пейзаж — давнее пристрастие Костромина еще с тех времен, когда он был фотолюбителем (кстати, Сергей и по сей день состоит членом Всероссийского фотоклуба «Кадр», входит в его правление). Предлагаем вниманию читателя пейзажные работы Костромина и его размышления об этом виде творчества.

Тема охраны окружающей среды не прошла стороной для современной фотографии, напротив, выделилась в самостоятельное направление, особенно в фотопейзаже.

Развитие цивилизации весьма активно преобразует внешний вид планеты: образуются рукотворные моря, появляются в степях и пустынях чудо-реки, возводятся многокилометровые заградительные дамбы, строятся города, отличающиеся своей неповторимой инфраструктурой. В то же время очевидны и отрицательные последствия: нарушаются непосредственные связи человека с природой, животным миром, что, в свою очередь, отражается на психологии людей.

Могут ли все эти проблемы стать объектом фотографической трактовки? Очевидно, для авторов, решающих экологические проблемы в фотографии, возможны разные пути. Первый из них можно сформулировать так: удивительный прекрасный мир... Работы этого направления приносят как авторам, так и зрителям наследие от созерцания самой природы. Второй путь — акцентирование внимания на нега-

тивных аспектах промышленного производства и строительства с целью предостеречь возможные последствия, наносящие вред окружающей среде. И та и другая задачи могут быть решены способом прямой фиксации или образованием новых фотографических реальностей. Здесь активно используются различные технические приемы и методы фотографического монтажа.

Отдельно хотелось бы выделить циклы, серии, как их часто называют — секвенции. Их большое преимущество заключается в том, что в серийном ряду, связанном одной темой (в нашем случае — пейзажной, экологической), «читаются» не только пространственные, но и временные отношения последовательно расположенных фотозображений. При этом смысловая установка автора, несмотря на многообразие изобраительной формы кадров, ячеек, как правило, намеренно однозначна.

К сожалению, некоторые авторы решают проблему взаимоотношений человека и окружающей среды только в пессимистическом ключе. Эта тенденция развивается без творческого осмысления действительности и под влиянием конъюнктуры зарубежных фотографических салонов. Неискушенный фотолюбитель, ошарашенный псевдоновизной формы, грамотно выстроенной композицией и солидным весом медалей, принимает на веру этот подход и начинает культивировать его в своем творчестве. Но нельзя забывать о созидательном начале природы, постоянном возобновлении жизни, о глубоком, исторически проверенном оптимизме человечества.

Многими авторами в их чисто формотворческих снимках на тему экологии руководит желание, что называется, «себя показать». Но тогда неизбежно отступает на второй, третий план, а то и вовсе уходит из кадра гражданское звучание темы, стремление средствами фотографического искусства обратиться внимание общественности на проблему века. Природа щедро одаривает фотографа настоящим, любопытным и целеустремленным. Она более

расположена к автору, ежедневно, постоянно накапливающему впечатления от встреч с лесом, полем, небом, солнцем, нежели к ловцу шедевров выставочного плана. Применительно к искусству формула «природа — мастерская, а человек в ней — работник» эффективна только в творческом ее переосмыслении.

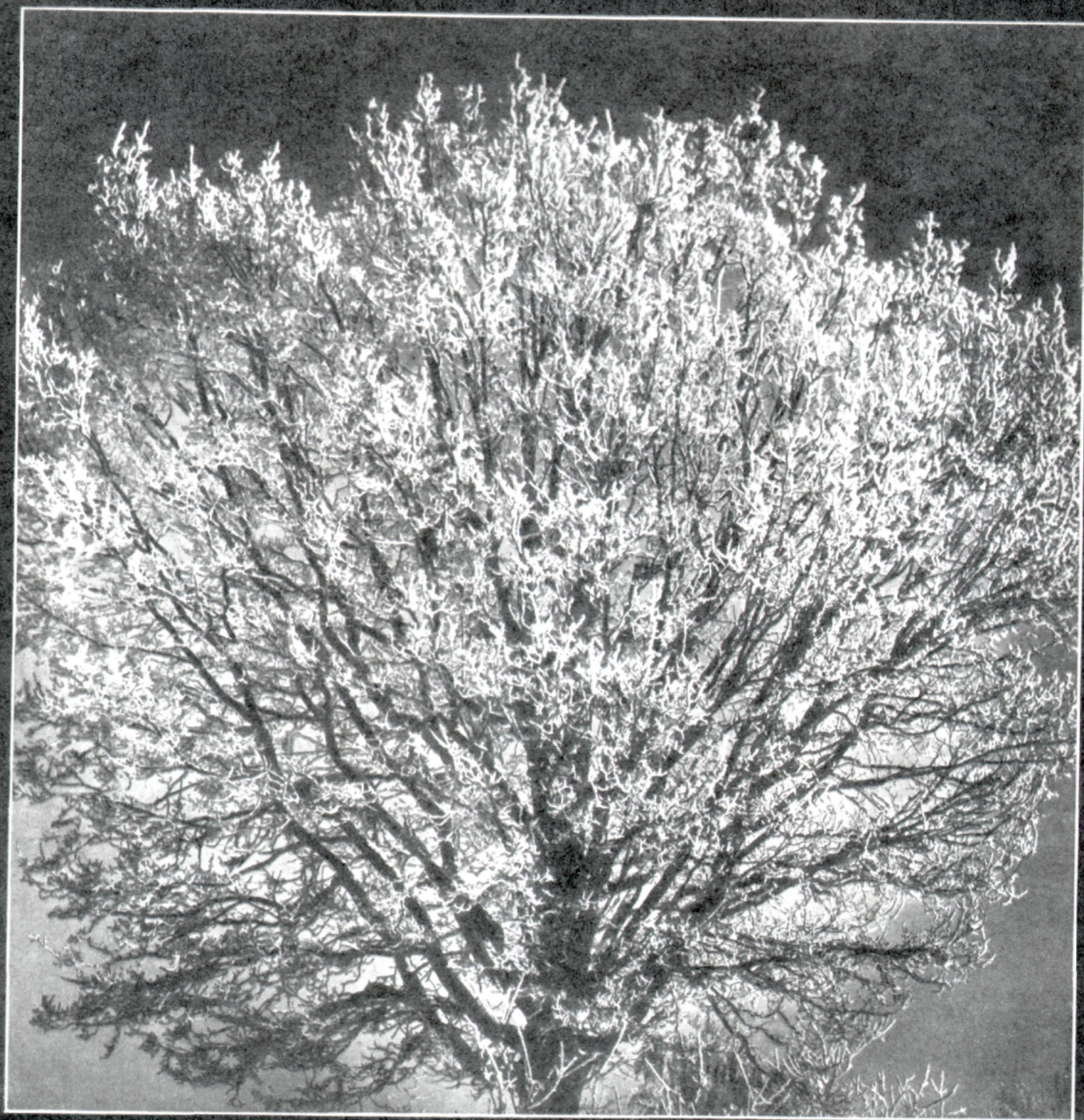
Авторы фотографий часто рассматривают свою творческую деятельность как нечто личное, забывая о влиянии на зрителя, на коллег.

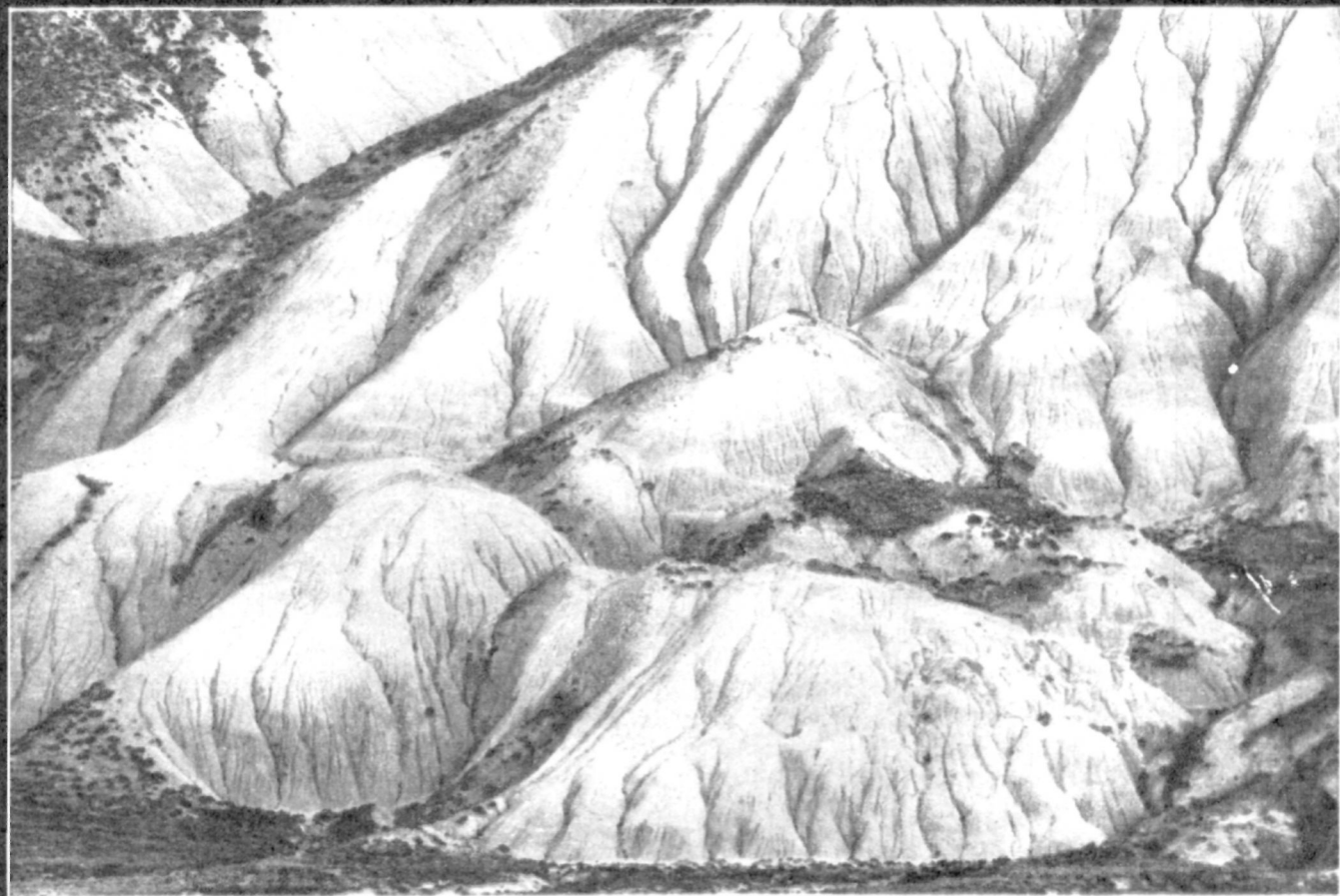
Выбор сюжетов поначалу может носить бессистемный характер. Сельский пейзаж, городской и индустриальный, фактура коры деревьев и снега и т. п. Это так называемые заготовки. Они могут быть крупноплановыми фрагментами, макро- и микросъемочными кадрами или же, наоборот, общими, панорамными композициями. Их желательна систематизировать по разделам.

В последующем заготовки станут составными частями монтажей и коллажей. Но даже если автор не испытывает влечения к такому рода творчеству, заготовки помогут ему лучше познать окружающий мир, научиться отделять существенное, значительное от преходящего. Это тот случай в фотографии, когда количественное накопление, осуществляемое с помощью длительного наблюдения, переходит в качество.

Со временем может появиться и одна главная тема творчества с ее различными вариациями. Следует учесть, что последний этап наиболее трудный и длительный. Здесь четко проявляется способность фотографа к образному и независимому мышлению. Необходимо развитие воображения. Оно управляемо и нуждается в постоянной тренировке. Мастерство художника и проявляется в умении выразить в материале свою фантазию. И, конечно, постоянный самоконтроль: при съемке, отборе кадров и их демонстрации. Естественно, это только один из творческих методов, который всякий раз изменяется в зависимости от индивидуальности автора и его задач.









Владимир Уваров Снимает фотограф киногруппы



ФОТОГРАФИЯ К ФИЛЬМУ А. ЗАРКИ «ГОРОДА И ГОДЫ»

У входа в кинотеатр — стенды с фотографиями. Зритель убежден, что эти снимки отпечатаны с киноплёнки: кинематограф — движущаяся фотография, если остановить кадр и с него отпечатать снимок, то получится та самая фотография, которая на рекламном стенде. Но фотография, как правило, самостоятельное фотографическое произведение. И если оно насыщено эмоциональной информацией, познавательным содержанием, оказывает воздействие на зрителя, то можно считать, что задача фотографа выполнена. Фотограф, работающий в киногруппе, помогает осуществлять замыслы всего творческого коллектива. В процессе создания каждого фильма от периода разработки режиссерского сценария до сдачи фильма кинопрокату фотограф выполняет различные задания: снимает пробы актеров на роли, выбор натур, иконографический материал, эскизы декораций и костюмов. В переводе на язык фотографии это означает: павильонная портретная съемка крупным планом, в рост; групповой портрет, использование световых и цветовых эффектов; пейзажи — сельский, городской; архитектура, интерьер; репродукции штриховые, полутонные и т. д. Фотограф съемочной группы соединяет в себе функции пейзажиста и репродукционера, портретиста и очеркиста, художника и лаборанта. Вот что писал режиссер Сергей Бондарчук в период съемки фильма «Война и мир»: «Не все знают, какую огромную помощь фотография оказывает нам, кинематографистам, при подготовке к съемкам картины... именно по фотографиям принимались решения о выборе натур, строились декорации, делались эскизы костюмов, подбирались грим и реквизит... Все основные сцены снимались на фотопленку, по снимкам разрабатывались некоторые мизансцены».

Уже на заре рождения советского кинематографа фотореклама привлекала к себе выдающихся мастеров фотографии: С. Иванова-Аллилуева, Д. Дебабова, М. Наппельбаума. В 30-х годах утверждают себя как

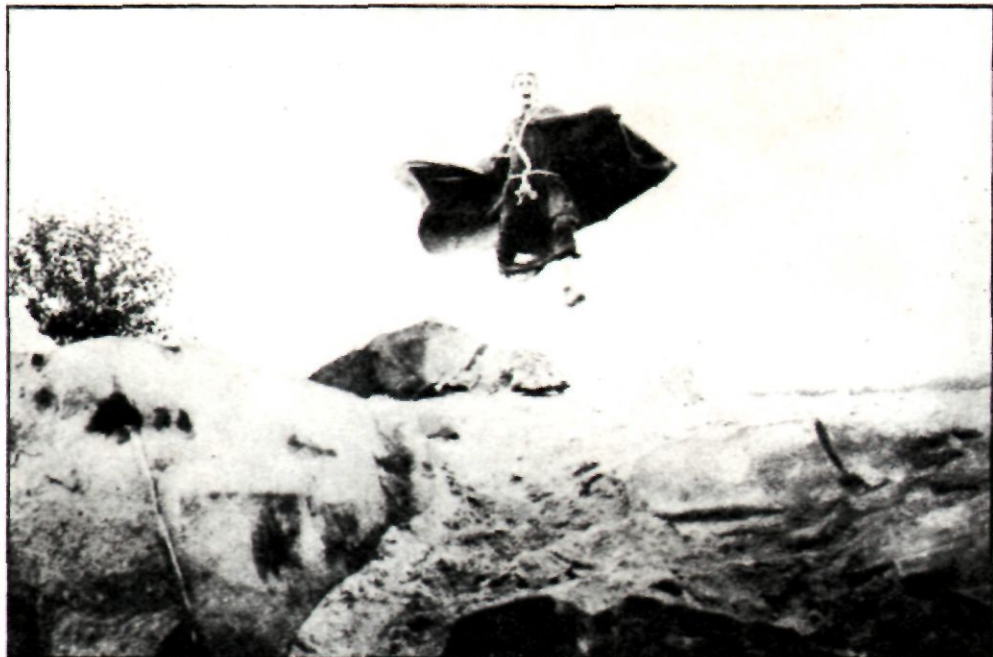
кинорежиссеры-фотографы в Москве — Б. Рогаткин, П. Бобров; в Ленинграде — А. Дудко, Б. Резников и многие другие. Фотографу в кино необходимо знание кинематографических процессов. Большинство фильмов сегодня снимается как цветные и разноформатные, используются сложные многометровые панорамы, проводятся съемки с высоких кранов, спецтележек; широкое распространение получила съемка трансфокатором.

«...Фотография — это своего рода память кинематографа. Это его обратная, неподвижная сторона. Реклама отнюдь не единственная и не решающая задача. Фотограф работает как прямой участник съемочного процесса, как своего рода анализатор его. Работа фотографа — это не подбор крох с роскошного операторского стола, а особая область кинематографического исследования киножизни. Фотограф нужен для рекламы, для памяти картины. История мирового кинематографа имеет дело с фотографиями, а не с кинокадрами. Они, фотографии, входят в учебники и монографии», — писал Михаил Ромм.

Пройдут годы, и с волнением люди будут вглядываться в снимки, рассказывающие о наших фильмах, деятелях кино, съемочных процессах. На этих страницах представлены работы Валерия Кречета, одного из мосфильмовских фотографов. Его имя хорошо известно. Снимки Кречета регулярно появляются в периодической печати, в буклетах, проспектах, рассказывающих о тех или иных выходящих на экран фильмах. Более десяти лет назад пришел Валерий на киностудию «Мосфильм». На студии он приобрел специальность осветителя, увлекся фотографией. Прошло несколько лет, и Валерий стал работать фотографом съемочной группы. Снимал в разных районах страны, в сложных экспедиционных условиях, в павильонах киностудии.

В. Кречета приглашают в съемочные группы для создания фоторекламы, в которой средствами фотографии раскрывается идейно-художественный образ фильма. Он не репродуцирует выстроенный кинокадр, а подходит к съемке творчески. Поэтому его снимки отличаются индивидуальным почерком, хотя и призваны передать идею фильма.

ФОТОГРАФИЯ К ФИЛЬМУ А. АЛОВА И В. НАУМОВА «ЛЕГЕНДА О ТИЛЕ»



РЕЖИССЕР Э. РЯЗАНОВ
РЕЖИССЕР А. ЗАРУИ



ФОТО ВЛАДИМИРА КРЕЧЕТА



ФОТОГРАФИЯ К ФИЛЬМУ Н. ГУБЕНКО «ПРИШЕЛ СОЛДАТ С ФРОНТА»



ФОТОГРАФИЯ К ФИЛЬМУ С. АЛАРКОНА «САНТА ЭСПЕРАНСА»



РЕЖИССЕР С. АЛАРКОН



ФОТОГРАФИЯ К ФИЛЬМУ Н. ГУБЕНКО «ПОДРАНИКИ»

ФОТОПАНОРАМА

Литовские вернисажи

В Литве стало доброй традицией отмечать фотовыставками события общественной и культурной жизни. Недавно в Вильнюсе и Каунасе проходил XIV Всесоюзный кинофестиваль. В связи с этим кинематографисты, активные члены Общества фотоискусства Литовской ССР — кинооператоры А. Моцкус, Ю. Казлаускас, заслуженный артист Литовской ССР Ю. Будрайтис и другие — представили свои работы на выставку «Кино в художественной фотографии», которая экспонировалась в салоне Общества фотоискусства в Вильнюсе.

Внимание зрителей привлекли фотографии известных мастеров А. Суткуса, Р. Ракаускаса, С. Шинкуса, А. Завадскиса, молодых фотографов В. Радзивиюса, Р. Баёрунаса, Р. Юргайтиса, которые запечатлели мгновения творческой работы и досуга режиссеров, операторов, актеров, художников. В кинотеатре «Пяргалё» более 50 фотографий продемонстрировал кинооператор, фотомастер А. Тарвидас. Выставка «Кинематографисты» — это часть его многолетнего труда.

В Каунасской фотогалерее прошли выставки В. Илявичюса и С. Жвиргждаса (оба из Вильнюса), выставка норвежских авторов. В районном центре Плунге прошел вернисаж выставки «Человек и земля». Здесь же была показана выставка работ плунгенского фотографа К. Сливскиса «Строительство сенажных башен».

Фотовыставки постоянно экспонируются на заводах, в кинотеатрах, учреждениях в Каунасе, Паневежисе, Клайпеде, Вильнюсе, Шауляе, в районных центрах.

Р. ШИНКУНАС

Творческие контакты

«Украинское кольцо» — это своеобразный творческий обмен переданными фотографиями-коллекциями между ведущими фотоклубами Украины.

«Кольцу» — пять лет. По своей сути это заочная форма знакомства с творческой школой фотоклубов, их тематической и стилевой платформами, методическими и массовыми формами работы в городе и области.

Успешно прошли три таких обмена, нынешний, четвертый, также проходит на хорошем организационном и творческом уровне.

В течение восьми месяцев в фотоклубах 14 городов Украины (Феодосии, Керчи, Симферополе, Ялте, Севастополе, Херсоне, Николаеве, Львове, Луцке, Киеве, Черкассах, Мелитополе, Донецке, Бердянске) проводятся фотовыставки.

Актив каждого фотоклуба организует тщательный анализ полученной коллекции. Каждое произведение оценивается по десятибалльной системе. В составе жюри — мастера художественной фотографии и фотожурналисты. Не упускается и возможность показа снимков в выставочных залах города, подробной информации в прессе и по радио. Достаточно сказать, что в 14 городах республики около 140 авторов показывают каждый год около 500 фоторабот. Необходимое условие: авторские работы должны быть новыми.

Окончательный итог «Кольца» подводит в Киеве отдел фотосекции Центрального научно-методического центра народного творчества и культурно-просветительской работы Министерства культуры УССР. По итогам третьего межклубного обмена первое место завоевал феодосийский народный фотоклуб «Чайка». Второе место осталось за фотоклубом «Киев», третье — за севастопольским клубом «Брига».

Заметно выросли фотоклубы «Уголек» (Донецк), «Спектр» (Мелитополь), «Проминь» (Луцк), «Славутич» (Черкассы). Обмен значительно активизировал фототворчество в других городах Украины, этим объясняется возросшее количество заявок на участие в новом «Кольце». Клубы-лидеры и лучшие

авторы отмечены дипломами и грамотами республиканского научно-методического центра, а самые интересные работы рекомендованы издательствам Украины для включения их в фотоальбомы и альманахи художественной фотографии.

В третьем «Кольце» участвовало пять фотоклубов, имеющих звание народных, а в нынешнем уже семь. Примечательно, что из этого числа пять народных коллективов — крымские фотоклубы: «Брига», «Ялта», «Киммерия» (Кировский район), «Пантикапей» (Керчь) и «Чайка». Могут с уверенностью сказать, что центр развития фотолюбительского искусства в УССР сегодня постепенно перемещается к югу, в Крым.

Сегодня во главе коллективов — штатные, опытные творческие работники. Значительно повысился авторитет правлений и художественных советов фотоклубов и студий. В состав советов на общественных началах входят фотхудожники, фотожурналисты, искусствоведы. Несколько слов о деятельности нашей фотостудии «Чайка». Мы оказываем творческую помощь фотоклубам «Ялта», «Юг» (Симферополь). Недавно появился в области еще один фотоклуб, в Евпатории — «Надежда» — при городском Доме культуры.

На базе «Чайки» организована подготовительная группа школьников, студентов-фотокинолюбителей. Им даны все права пользования аппаратурой, лабораторией. Ребята занимаются учебными, этюдными съемками, мы приглашаем их и на «взрослые» заседания, беседы об искусстве фотографии, кинотворчестве. На равных правах они участвуют в еженедельных внутриклубных конкурсах по жанрам: портрет — социальный и психологический, репортаж, пейзаж. Есть у нас специальные фотовитрины: «Как не надо снимать», «Форма без содержания», «Чувство этики и эстетики».

Это полезно для молодых: в постижении ошибок и успехов — путь творческого становления. В городской газете «Победа» клубом ведется постоянная рубрика «Школа фотомастерства», а член правления «Чайки» Л. Терновая представляет в прессу рецензии на коллекции «Украинского кольца».

В честь XXVI съезда КПСС в городах, областных центрах Украины на базе фотоклубов проведены выставки, посвященные достижениям советского народа в коммунистическом строительстве.

Одна из таких межклубных фотовыставок — «Украинское кольцо» — экспонировалась в Феодосии в городском Доме культуры. Она познакомила горожан и гостей города-курорта с лучшими работами фотомастеров и любителей республики. Часть экспозиции составляла коллекция работ члена клуба «Чайка» — Н. Крючкиной, Б. Бугера, В. Гурьева, В. Волохова, Л. Терновой, В. Назаренко и других.

Недавно пришло сообщение из Румынии: на XV международном фотосалоне в Бухаресте из пяти посланных нами фоторабот экспонировались три. Выставка проводилась по линии ФИАП.

В дальнейших планах «Чайки» — организация в родном городе большой тематической экспозиции «Феодосия и феодосийцы».

Л. ПОПОВ, председатель феодосийского народного фотоклуба «Чайка»

В дальнейшем планах «Чайки» — организация в родном городе большой тематической экспозиции «Феодосия и феодосийцы».

В дальнейшем планах «Чайки» — организация в родном городе большой тематической экспозиции «Феодосия и феодосийцы».

В дальнейшем планах «Чайки» — организация в родном городе большой тематической экспозиции «Феодосия и феодосийцы».

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

Семинар в Сыктывкаре

В дни празднования 60-летия образования Коми АССР в столице республики Сыктывкаре состоялась юбилейная фотовыставка. Она объединила работы членов фотоклубов «Парма» и «Тиман» и — в качестве приглашенных — двадцати фотоклубов из городов РСФСР и БССР. Это первый опыт межклубной экспозиции в республике. Высокий уровень «гостевой» части экспозиции (это такие известные коллективы, как могилевская «Радуга», горьковская «Волга», мурманский «Норд» и др.) послужил хорошей службой местным фотолюбителям. Польза от такого общения не вызывает сомнений.

Также исключительно полезным стал семинар, проведенный на базе выставки. Состоялся детальный двухдневный обзор межклубной экспозиции, который провели московские фотографы, фотхудожники, члены правления Всероссийского фотоклуба «Кадр» Л. Асанов, А. Баскаков. Руководители фотоклубов

республики и методисты Домов и Дворцов культуры прослушали лекции: «Тенденции развития современного фотоискусства», «Творческие методы печати в фотографии», «Исторический обзор художественной светописы конца XIX — начала XX века», «Эстетические требования к современной выставочной фотографии», «Фотоклуб и его внешние связи» и другие. Были проведены практические занятия по лабораторным процессам, совместные выездные съемки. Телевидение Коми АССР посвятило межклубной выставке большую передачу. Нельзя не сказать о том внимании, какое оказали республиканской встрече фотолюбителей местные партийные и государственные организации (обком КПСС, Министерство культуры Коми АССР, областной Совет профессиональных союзов, обком ВЛКСМ). Многие общественные организации учредили для победителей выставки-конкурса свои призы. Все это говорит о том, какое большое значение придается в республике развитию самостоятельного фотографического творчества.

Подобные семинары, регулярно организуемые Всероссийским фотоклубом «Кадр» в тех уголках России, где фотодвижение только-только начинает набирать силу, имеют важное методологическое и чисто практическое значение. Опыт показывает, что они оживляют фотографическую жизнь на местах и способствуют появлению новых и новых фотоклубов, своего рода опорных пунктов фотолюбительского движения.

Жюри межклубной выставки определило следующие победителей. По разделу «Клубные коллекции» ими стали коллективы «Норд» (Мурманск), «Волга» (Горький) и «Момино-2» (Московская обл.). По разделу «Отдельные авторы» — Р. Рубцов (Московская обл.), С. Потапов (Горький), Г. Бодров (Курск), В. Заяц и В. Федоренко (Гомель), М. Жилинский (Минск), М. Оникул, Ю. Осетров, Г. Лисецкий (Сыктывкар).

Все перечисленные призы по решению жюри — одиозного достоинства. Это новый момент в практике оценки конкурсных работ на межклубных выставках. Практика покажет, насколько такой метод оправдывает себя.

М. ЛЕОНТЬЕВ,
наш спец. корр.

РЕТРОФОТО

Экскурсия в прошлое столетие

В фондах отдела изобразительных материалов Государственного исторического музея хранится более ста тысяч фотографий второй половины XIX — начала XX века. Среди них авторские отпечатки выдающихся русских фотохудожников — С. Левицкого, А. Денъера, В. Каррика, А. Карелина, И. Борщевского, М. Дмитриева, Н. Петрова, З. Виноградова и других.

Исторический музей хранит также одну из самых крупных в нашей стране коллекций дагерротипов. Это портреты общественных деятелей, ученых, писателей, художников, артистов 40—50-х годов прошлого столетия. Уникальные фотоизображения представляют большой интерес не только для историков, но и для исследователей фотографии, для широкого круга любителей светотписи.

Опубликованную на этой странице серию дагерротипов комментирует сотрудник отдела изобразительных материалов музея Т. Г. Сабурова.

В коллекции Государственного исторического музея собраны сотни дагерротипных изображений, к сожалению, еще слабо изученных. Недавно среди них обнаружены портреты декабриста С. Г. Волконского и его жены М. Н. Волконской, последовавшей за мужем в добровольное изгнание. Дополнено теперь и имя автора этих изображений. Им является петербургский фотограф середины прошлого века А. Давиньон. В 1843 году фотограф путешествовал по Сибири и, проезжая места, где жили на поселении де-

М. Н. ВОЛКОНСКАЯ
ДАГЕРРОТИП А. ДАВИНЬОНА

Т. Н. ГРАНОВСКИЙ
ДАГЕРРОТИП К. ДАУТЕНДЕЯ

А. И. ГЕРЦЕН
АВТОР ДАГЕРРОТИПА
НЕИЗВЕСТЕН

С. Г. ВОЛКОНСКИЙ
ДАГЕРРОТИП А. ДАВИНЬОНА

А. С. ХОМЯКОВ
ДАГЕРРОТИП ПЕЙШЕСА

И. С. ТУРГЕНЕВ
ДАГЕРРОТИП О. ВИССОНА

РЕПРОДУКЦИИ С ДАГЕРРОТИПОВ
ВЫПОЛНИЛ Ю. ПЕКУРОВСКИЙ



кабристы, сделал несколько портретов «государственных преступников». Историки писали, что Давиньон за это был подвергнут аресту, а все его «дощечки» с изображениями декабристов уничтожены. Теперь в эти сведения внесена существенная поправка. Давиньону удалось спасти часть изображений и среди них замечательные портреты Волконских. Дагерротипы поступили в музей через сто лет после того, как они были сняты, — в конце 40-х годов нашего века. Изображения отлично сохранились. Они без царапин и потеростей.

Но есть в нашем собрании и дагерротипы, сильно пострадавшие от времени, — с заломами, вмятинами, следами окисления. Например, дагерротип с изображением писателя И. С. Тургенева. Портрет никогда не публиковался. Поступил он в музей в 1917 году, а выполнен в 40-е годы прошлого века в Париже Огюстом Биссоном. Портрет общественного деятеля и писателя А. С. Хомякова поступил к нам из Музея истории и быта 40-х годов XIX века. Автор дагерротипа — московский фотограф Пейшес. Портрет был признан современниками как весьма удачный по состоянию и по технике исполнения. Позднее, в 60—70-е годы XIX века, он много раз воспроизводился в прессе. Выдающийся русский ученый и общественный деятель, профессор Московского университета Т. Н. Грановский был снят Карлом Даутендеем в 1848 году. Впоследствии и этот портрет неоднократно публиковался, но в литографиях художников А. Мюнстера и Н. Зингера. Поступил из собрания семьи писателя А. В. Станкевича. Кстати там мы нашли изображения известного русского географа Н. Г. Фролова и переводчика Шекспира — Н. Х. Кетчера. Портрет великого русского революционера, публициста, писателя А. И. Герцена был создан в Париже в 1847 году. В музей поступил в 1946 году в числе прочих дагерротипов семьи А. И. Герцена. Наша коллекция дагерротипов постоянно пополняется. В последние годы мы приобрели портрет сына участника Отечественной войны 1812 года генерал-майора И. М. Войнова, портрет С. Н. Трубецкой и некоторые другие. Поиск продолжается.

Т. САБУРОВА

РЕТРОФОТО

Знаете ли вы?..

Когда вышло первое руководство по фотографии, первый в мире фотожурнал, первая книга с фотографическими иллюстрациями, когда, например, было опубликовано первое в мире фотointerview?

Удивительно, но факт: первое в мире руководство по фотографии вышло не во Франции, а в Англии. И появилось оно в свет всего через 3 месяца после доклада Доминика Франсуа Араго на заседании Парижской академии наук об изобретении светописа. Доклад состоялся 7 января 1839 года, а руководство вышло 6 апреля того же года. Оно называлось «Фотографическое рисование Аккермана. Аппарат и представляло собой буклет из восьми страниц. Издатель буклета — лондонская фирма «Аккерман и К°».

В мае 1841 года издательство «Ричард Гриффин и К°» (Глазго, Шотландия) выпустило первый в мире «Популярный учебник по искусству фотографии, включая дагерротипию и все новые методы производства картин химическим воздействием света». Автор учебника — секретарь Королевского Корнуэльского политехнического общества Р. Хант. А вот первый в мире фотографический журнал был издан только в ноябре 1850 года в Нью-Йорке. Он назывался «Дагеррианский журнал, посвященный дагеррианскому и фотографическому искусству». Его издатель — С. Д. Хэмфри. Первой книгой, иллюстрированной фотографиями, был труд Ф. Тальбота «Камрадаш природы». Книга состояла из шести частей, каждая из которых включала 3—7 фотографий. Первая часть издана фирмой «Лонгман, Браун, Грин и Лонтманс» (Лондон, Англия) 29 июня 1844 года. Шестая — 23 апреля 1846 года.

Первое фотointerview опубликовано во Франции в «Иллюстрированном журнале» 5 сентября 1886 года. Оно было взято у известного ученого в области органической химии Мишеля Шевроля. На фотографиях ученый запечатлен в день своего столетия. Он рассказывает «королю фотографии» Фелик-

су Надару о своих встречах с изобретателями светописа Н. Ньепсом и Л. Дагерром.

Что в 1888 году в Москве состоялась Всероссийская фотографическая выставка в ознаменование пятидесятилетия открытия светописа? Что на этой выставке экспонировались фотографические приборы, лабораторное оборудование, материалы для дагерротипных съемок, принадлежавшие лично Л. Дагерру? Московский политехнический музей выставил тогда интересные экспонаты. В том числе первые гелиографии Ньепса, дагерротипы, выполненные самим Дагерром, дагерротипы сороковых годов, сделанные в Москве первыми русскими дагерротипистами, первые стереоскопические снимки, выполненные в России, подлинные фотоработы московского мастера 50-х годов прошлого века Вейнгартнера и другие экспонаты. Многие из этих любопытных документов хранятся ныне в Государственном историческом музее в Москве.

Что одна из первых в мире фотографических выставок состоялась в конце 1864 года в Берлине? И уже в то время немногочисленные русские фотографы-профессионалы и фотолюбители добились на ней больших успехов? На этой выставке петербургские фотографы Деньер и Бергамаско получили медали за свои работы. По отзывам современников, выставленные в Берлине портреты харьковского мастера Досекина и стереоскопические виды Кавказа пятигорского фотографа Окуловского не уступали снимкам лучших зарубежных фотохудожников. Сибирский фотолюбитель Гельд также получил тогда награду за серию таежных пейзажей.

Что в молодой Стране Советов еще задолго до издания «Советского фото» выходило несколько журналов, посвященных различным вопросам фотографии и кинематографии? Первый такой журнал начал выходить в 1920 г. в Ленинграде. Он назывался «Известия Высшего инсти-

тута фотографии и кинематографии». 27 августа 1922 г. вышел в свет первый номер журнала «Кинофот» (Москва), в январе 1923 г. — первый номер журнала «Вестник фотографии и кинематографии», а уже потом — в 1926 г. — появились «Фотограф» и «Советское фото».

Что в первый год после Великой Октябрьской социалистической революции одним из начинаний Наркомпроса республики были вечера цветной светописа в Петрограде? Вечера проходили под названием «Чудеса фотографии». Пояснения давал крупнейший знаток цветной фотографии, изобретатель в области полиграфии и кинематографа, профессор С. М. Прокудин-Горский. Интерес публики к вечерам был огромен. Они проходили в помещении Большого зала Зимнего дворца. Собиралось около двух тысяч человек. Прокудин-Горский демонстрировал на них свои пейзажные и портретные работы.

Почему фотопортреты выглядят похожие и непохожие?

Это очень хорошо объяснил писатель Ф. Достоевский в романе «Подросток»: «В редкие только мгновения человеческого лица 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 заставляет человека как есть, и весьма возможно, что Наполеон, в иную минуту, вышел бы глупым, а Бисмарк — нежным». Советский художник Н. Жуков по этому поводу сказал: «Искусство современной фотографии кроется в искусстве скорости видения, зоркости наблюдения. Но беда многих фотомастеров состоит в том, что, спеша снять, они не спешат увидеть».

Материал подготовили
А. ТРАЧУН,
А. ФОМИН

П. Ивченко Пленки с регулируемой чувствительностью

В последние годы в прессе все чаще появляются публикации, посвященные проблемам снижения затрат дефицитного серебра в фотоматериалах. Многочисленные сообщения, как правило, коротки, броски, иногда с явным налетом сенсационности и преувеличений. Действительно, активные разработки светочувствительных материалов на основе бес-серебряных слоев принесли свои плоды — получена возможность производства светочувствительных материалов порой с уникальными свойствами, кроме одного, но главного — достаточной светочувствительности. Низкий уровень светочувствительности остается ахиллесовой пятой новых типов фотоматериалов. Последнее обстоятельство не умаляет достоинств этих материалов при их использовании в прикладной и научной фотографии, где высокий уровень светочувствительности не всегда важен. Но отсутствие высокой чувствительности заставляет считать их далекими от практического применения в репортажной фотографии. Большой интерес поэтому вызвало появление фотобумаг для процесса многостадийного усиления, а затем сообщение о выпуске фирмой «Агфа-Геверт» и компанией «Ильфорд» новых пленок для черно-белой фотографии «Агфалан Варио XL» и «Ильфорд ХР1». Реклама быстро разнесла весть о «необыкновенных» возможностях новых материалов, якобы способных заменить почти все выпускавшиеся ранее пленки чувствительностью от 100 до 800 ASA. Так ли это, покажет будущее. В настоящей статье рассмотрим, чем новые, так называемые хромогенные, материалы отличаются от обычных. Известно, что на черно-белых пленках негативное изображение получается в результате образования тонкого слоя непрозрачного металлического серебра, сцепленного с подложкой. В хромогенном фотоматериале кристаллы галогенидов серебра служат лишь промежуточным звеном в образовании изображения, которое в дальнейшем формируется красителями. Красители об-

разуются в результате соединения компонентов истощенного кислородом и освобожденными галогенидами (бромом, хлором, йодом) проявителя с веществами, введенными в эмульсию вместе с соединениями серебра. Пропорционально количеству восстановленного серебра образуются побочные продукты проявления, которые, в свою очередь, активизируют в месте своего выделения цветные компоненты, в результате чего плотность красителя на экспонированных местах оказывается более высокой. Процесс обработки обычных черно-белых пленок предполагает удаление остатков неэкспонированных соединений серебра, а в хромогенном материале необходимо избавиться и от самого металлического изображения. Для этого служит отбеливание. Таким образом, типичный цикл обработки хромогенного материала состоит из проявления, отбеливания и фиксирования. В упрощенном процессе две последние операции совмещены («бликсайз» ванна), при этом удаляются как остатки галогенидов серебра, так и металлическое изображение, сформированное только красителями. Новые пленки содержат несколько типов красителей. Это желтый краситель, необходимый для печати с нового негатива на любой из черно-белых бумаг, которые, как правило, чувствительны к синей зоне спектра. В связи с тем что существуют фотобумаги с регулируемым контрастом, новая пленка должна иметь и второй краситель — пурпурный. Сочетание этих двух красителей дает красноватое изображение, которое трудно фокусировать при печати, поэтому вводят еще голубой краситель. Четвертый компонент, обозначенный как «DIR» (Development Inhibitor Releasing — освобождение ингибитора проявления), служит для усиления резкости контуров изображения. Эффект его действия заключается, с одной стороны, в торможении процесса проявления в сильно экспонированных местах, с другой стороны, в способствовании проявлению недоэкспонированных участков. Это своего

рода реализация эффекта Эберхардта или линий Макки. Проявляющее вещество на сильно экспонированном участке быстро истощается, а на темном — сохраняет свои свойства достаточно долго. Неотрабатанный проявитель с темного участка проникает на пограничную зону сильноэкспонированного участка и, перепроцессуя контур раздела плотностей, вызывает его. Состав других компонентов фирмы не раскрывают, но утверждают, что они также призваны повысить резкость изображения. Естественно, самое интересное — практика работы с хромогенным материалом. Оказывается, она не будет иметь каких-либо особенностей. Материал рассчитан на светочувствительность 400 ASA, хотя и дает значительно большую свободу в выборе экспозиции. Экспонируя его как материал чувствительностью 200 или даже 100 ASA, можно смягчить контрасты при полном отсутствии зерна. Напротив, завышение чувствительности до 800 ASA и выше ведет, в отличие от обычной черно-белой пленки, к более быстрому росту зернистости. Отмечается, что «спокойное» проявление дает лучшие результаты по резкости изображения, чем при машинной обработке, потому что постоянное перемешивание растворов в машине снижает эффект усиления контуров с помощью «DIR». В некоторых публикациях утверждалось, что пленки «XL» и «ХР1» можно экспонировать как пленки чувствительностью 1600 или 3200 ASA, однако по свидетельству серьезных специалистов, эти заявления имеют неоправданно рекламный характер, и снимков высокого качества при подобных экспозициях получить не удается. На хромогенных пленках легко снизить контраст изображения, повысить его очень трудно. Возможно, что дальнейшее совершенствование приведет к появлению сверхчувствительных и сверхмелкозернистых пленок, но, видимо, неспособность усиливать контраст останется их характерным свойством. К счастью, для технической съемки с большим

контрастом достаточно других материалов, а в обычной фотографии контраст, как правило, стараются снизить. Обработка хромогенных пленок отличается от обычной черно-белой цикла, но усложнения несущественны. В технологии «Ильфорд» используются два раствора, в технологии «Агфа» — три. Это — проявитель и отбеливатель-фиксатор и, так же как и во многих процессах обработки цветных негативов, короткая стабилизирующая ванна после окончательной промывки. Процесс критичен к температуре, так как рассчитан на 38°С. Несколькими упрощают его большие допуски на временные интервалы обработки, ибо увеличение времени проявления не влияет на контраст, а отражается лишь на зернистости. Хромогенные материалы, к сожалению, не поддаются «вытягиванию» перепроявлением. Они выигрывают при передержке, но проигрывают при недодержке, хотя в нижнем диапазоне чувствительности в ряду обычных, «серебряных» материалов есть тонкослойные пленки с лучшими гранулярными характеристиками, чем «XL» или «ХР1». Компания «Ильфорд» рекомендует обрабатывать фотоматериал в фирменном наборе и предостерегает от использования процесса «Кодак С-41». Фирма «Агфа-Геверт», напротив, не исключает возможности обработки своей пленки по процессам «Кодак С-41», «Агфа АР-70», «Агфа процесс F» и др. Печать с хромогенных пленок, по свидетельству испытателей, осложняется чисто визуальными неудобствами — изображение имеет оранжевую окраску. Приходится мириться с увеличением экспозиций при печати. Однако конечный результат получается хорошим на большинстве типов фотобумаг нормальной градации. Сравнительные характеристики пленок «XL» и «ХР1», приводимые в различной литературе, сходны во многих отношениях: пленка «ХР1» несколько резче, контрастнее и более мелкозерниста, чем «XL», однако «XL» превосходит «ХР1» по светочувствитель-

ности и фотографической широте.

О сроках сохранности изображений существуют противоречивые мнения, но уже ясно, что хромогенный негатив будет сохранять свои качества много дольше, чем цветной негатив.

Заменяют ли хромогенные черно-белые фотоматериалы традиционные типы пленок? На этот счет пока высказываются большие сомнения. Во всяком случае специалисты считают, что в ближайшем будущем этого не произойдет из-за недостаточной светочувствительности (не более 800 ASA), а также из-за малой способности фотоматериала к дополнительному очувствлению путем перепроявления или другими способами.

Трудно дать однозначный ответ и на один из основных вопросов — позволяют ли хромогенные материалы реально экономить серебро? Ведь в данное время на их производство затрачивается больше серебра, чем на традиционные серебряносодержащие пленки. Все зависит от того, где эти материалы станут обрабатываться. Если центры по их обработке будут крупными и оснащенными аппаратурой для утилизации серебра, то ответ может быть положительным. Большинство ученых, занятых разработкой новых материалов, на первый план выносят проблемы оптимизации информационной емкости новых фотоматериалов при сохранении высокого уровня светочувствительности. Но основной причиной новых исследований все же является необходимость найти приемлемую композицию материала, способного заменить галогениды серебра и выработать технологию его обработки. Интерес к новым материалам оправдан. Вспомним, как трудно далось повышение светочувствительности цветных негативных пленок: изображение страдало зернистостью и слабой резкостью, даже при чувствительности 100 ASA. Сейчас достигнут уровень 400 ASA, есть возможность экспонировать пленки как адосе более чувствительные, при этом их гранулярность порою лучше традиционных черно-белых. Идентичность путей развития новых черно-белых пленок и традиционных цветных негативных материалов позволяет надеяться на дальнейший прогресс в эксплуатационных возможностях хромогенных фотоматериалов.

Г. Терегулов Репродуцирование диапозитивов

Одним из важных узлов установки для фотосъемки в проходящем свете является осветительная система диарепродукционного устройства. Ее отличительной особенностью должно быть равномерное диффузное освещение оригинала, которое обеспечивает экран из молочного стекла. Он является частью осветительной системы, состоящей из источника света, отражателя, конденсора, рассеивателя, световода и других вспомогательных элементов.

Источник света помещается в зеркальную трубу или шахту с плоскими зеркалами, которые перегородены рассеивателем из матового или молочного стекла. Зеркальная труба с рассеивателем выполняет функции световода, светоконцентратора и светосмесителя. Внутренние стенки трубы должны быть покрыты белой матовой краской. При использовании лампы накаливания с молочной колбой рассеиватель можно изъять, поскольку сама поверхность молочной колбы является рассеивателем. Расстояние между рассеивателем и просветным экраном должно составлять не менее двух диагоналей рабочей поверхности просветного экрана. За просветным экраном на расстоянии 5—20 мм устанавливается рамка-держатель оригинала.

Практика показывает, что лампы накаливания мощностью 30—100 Вт вполне достаточно для проведения кадрирования, наводки на резкость и определения экспозиции при установочных операциях до масштаба изображения 1:1. В случае дальнейшего увеличения масштаба изображения (макросъемка) для компенсации заметного уменьшения светосилы объектива необходимо увеличивать уровень яркости просветного экрана. Это целесообразно производить не за счет мощности источника света, а увеличением КПД осветительной системы, например введением в схему лампы с глубоким отражателем, конденсора с большим углом охвата, лампы с большей световой

отдачей. Можно использовать уже готовые изделия: любой диапроектор или галогенную лампу с глубоким отражателем КГМ12-75 от 8-мм кинопроектора «Волна-2».

В связи с тем что диапроектор обладает сравнительно высокими светотехническими параметрами, его целесообразно использовать для освещения крупноформатных просветных экранов.

Необходимо учитывать, что увеличение мощности лампы влечет за собой крайне нежелательное увеличение тепловой радиации. Из разнообразных источников света использование галогенных ламп предпочтительнее не только ввиду их большей световой отдачи, но и из-за постоянства параметров светового потока в течение всего срока службы. Последнее является весьма существенным фактором при использовании в установке двух видов освещения: импульсного источника света для экспонирования фотоматериала и непрерывно светящегося источника света при определении экспозиции.

Использование электронной лампы-вспышки дает следующие эксплуатационные преимущества: — длительность светового импульса — от 1/1000 с и менее; возможность значительного диафрагмирования объектива; отсутствие нежелательной тепловой радиации; постоянный спектральный состав света, близкий к дневному, что позволяет эффективно использовать цветную обрабатываемую фотопленку, сбалансированную для дневного света; стабильность работы.

Общими недостатками применения электронной лампы-вспышки являются невозможность проведения установочных операций без дополнительного непрерывно светящегося источника света, а также реакция фотоматериала на ультракороткие выдержки менее 1/1000 с, проявляющаяся в том, что получаемые изображения имеют меньший контраст при всех прочих равных условиях.

Первый недостаток преодолевается путем введения непрерывно светящегося источника света, а

второй даже можно использовать как средство для уменьшения контраста изображения, который обычно возрастает при контратипировании.

Косвенный метод определения экспозиции
При использовании осветительного устройства с двумя видами освещения — непрерывным и импульсным — экспозицию можно определять обычным экспонометром, освещая оригинал лампой накаливания. Отсчетным уровнем для нахождения требуемой диафрагмы, при которой фотоматериал будет экспонироваться импульсным источником света, служит так называемая опорная выдержка. В основу метода положено равенство экспозиции, которая в одном случае создается светом лампы накаливания, в другом — светом электронной лампы-вспышки. Это равенство экспозиций оценивается равенством оптических плотностей сравниваемых изображений при определении опорной выдержки. Величина опорной выдержки должна быть определена экспериментально для конкретной осветительной системы. Она зависит от соотношения мощностей лампы накаливания и электронной лампы-вспышки, от спектральной чувствительности как фотоматериала, так и фотоприемника экспонометрического устройства. Потери света в объективе должны быть учтены отдельно.

При свете вспомогательной лампы накаливания с помощью экспонометра измеряют яркость просветного молочного экрана и определяют экспозиционную пару — величину выдержки и диафрагмы для фотоматериала, на который предполагается вести фотосъемку. Перед измерением необходимо поместить в пространство между источником света и просветным экраном поглотитель света из двух листов ватмана для имитации средней оптической плотности предполагаемого оригинала. Объектив нужно выдвинуть относительно фильмового канала на величину, равную произведению фокусного расстояния объекти-

ва и масштаба изображения оригинала. Если измерение яркости просветного экрана производят автономным экспонометром, то в его калькулятор следует вводить скорректированное число светочувствительности S_1 . Оно учитывает потерю света вследствие падения светосилы оптической системы из-за выдвигания объектива. Скорректированное число светочувствительности вычисляют по формуле:

$$S_1 = \frac{S}{(1 + \beta)^2},$$

где β — масштаб изображения репродуцируемого оригинала;
 S — число светочувствительности фотоматериала в ед. ГОСТа, указанное на упаковке или экспериментально установленное для выбранного режима химико-фотографической обработки.

Если экспозицию определяют экспонометрическим устройством фотокамеры, измеряющим яркость предмета через съемочный объектив, то этих расчетов не требуется.

После определения экспозиционной пары нельзя смещать шкалы калькулятора до получения результатов измерений.

Экспонирование фотоматериала производят при неизменной выдержке, но с различными величинами диафрагмы для уточнения светочувствительности фотоматериала для выбранного режима обработки. Диапазон отклонений по экспозиции берут в пределах ± 2 ступени. Последовательность устанавливаемых диафрагм при экспонировании каждого кадра следует записать. Таким образом на фотоматериале получают последовательный ряд кадров, отличающихся друг от друга по экспозиции.

Следующую серию кадров экспонируют только светом электронной лампы-вспышки, последовательно изменяя от кадра к кадру диафрагму на одну ступень, от полного отверстия до минимального. Значение величины диафрагмы записывают. Положение корпуса фотокамеры, объектива и просветного экрана с поглотителем света должно оставаться неизменным. На этом экспозиционные пробы заканчиваются, и фотоматериал обрабатывают. Обработанный материал содержит два ряда экспозиционных проб: первый — контрольные кадры, экспонированные светом лампы накаливания, вто-

рой — серию экспериментальных кадров, экспонированных светом электронной лампы-вспышки.

В углу каждого кадра записывают значение диафрагмы, с которой он был экспонирован.

Выбор эталонного кадра в первой серии контрольных осуществляют путем измерений плотности почернения в центре кадра и на участке пленки, который не подвергался экспонированию. Эталонным следует считать такой кадр, светопропускание которого равно разности плотностей экспонированного кадра и неэкспонированного участка в пределах 3,5 ступени по отсчетной шкале. Эталонный кадр соответствующим образом помечают. Среди второй серии кадров, экспонированных электронной лампой-вспышкой, подбирают такой кадр, который был бы идентичен эталонному по плотности, и также помечают его.

Измерения плотности производят следующим образом. На молочное стекло просветного экрана кладут измеряемый кадр эмульсионным слоем вверх.

Входное окно светоприемного устройства экспонометра вплотную прижимают к измеряемому участку кадра и снимают отсчет по шкале. Важно проследить за тем, чтобы участок измеряемой плотности с запасом перекрывал входное окно светоприемного устройства. Наиболее подходящим и удобным в работе является экспонометр типа «Ленинград-6» или аналогичные модели. Следующим этапом является обработка результатов измерений. Она сводится к уточнению и согласованию светочувствительности фотоматериала с используемым в работе образцом экспонометра и к определению опорной выдержки.

По записям находят значения выдержки и диафрагмы, с которыми было проведено экспонирование эталонного кадра. На экспонометре смещают шкалу установки чисел светочувствительности таким образом, пока не будут совмещены на шкалах выдержки и диафрагмы, соответствующие записям при экспонировании эталонного кадра. Затем против отсчетного индекса светочувствительности считывают скорректированное значение светочувствительности S_1 , в котором уже учтены падение светосилы оптической системы для данного масштаба изображения, погрешность

работы затвора фотокамеры на данной выдержке, погрешность величины диафрагмы, погрешности работы экспонометра и изменение общей светочувствительности фотоматериала для данного режима экспонирования и режима химико-фотографической обработки.

Теперь на шкале выдержек против значения диафрагмы, которая соответствует отмеченному кадру в серии экспонированных электронной лампой-вспышкой, считывают значение экспериментально найденной опорной выдержки.

Эта опорная выдержка действительна только для данного соотношения мощностей лампы накаливания и электронной лампы-вспышки, для данных конверсионных светофильтров, введенных перед соответствующим источником света, для данного типа фотоматериала по его спектральной чувствительности и для данного экземпляра экспонометра. Она не зависит от светочувствительности материала, величины масштаба изображения и типа фотокамеры при условии, что светочувствительность фотоматериала соответствует обозначенной, а отработываемые фотокамерой выдержки и диафрагма соответствуют номинальным значениям.

После определения величины опорной выдержки поглотитель света должен быть убран. Конверсионные светофильтры оставляют на местах, каждый перед своим источником света. При работе с черно-белыми оригиналами наличие конверсионных светофильтров не обязательно. При работе с цветными оригиналами и фотоматериалами определение экспозиции должно производиться с введенными конверсионными и корректирующими светофильтрами.

Нами рассмотрен вариант, когда светочувствительность фотоматериала согласована с мощностью электронной лампы-вспышки. Если мощность импульса велика для применяемого фотоматериала, то рекомендуется ввести в световой поток дополнительный нейтральный по цвету поглотитель, отодвинуть источник света или уменьшить электрическую мощность импульса. В противоположном случае, когда мощность импульса слишком мала для применяемого фотоматериала, рекомендуется увеличить электрическую мощность импульса или применять

многократное экспонирование одного и того же кадра. Например, ведется репродуцирование очень плотного диапозитива на малочувствительный фотоматериал. Величина диафрагмы, определенная экспонометром по опорной выдержке, слишком велика — 1,4, а экспонирование желательно вести при диафрагме 8. Пересчет ведут, руководствуясь правилом: при диафрагмировании объекта на одну ступень нужно увеличить выдержку вдвое. Поскольку продолжительность светового импульса фотовспышки постоянна, можно увеличить число импульсов. Требуемое число вычисляют по формуле:

$$N = \left(\frac{n}{n_0} \right)^2,$$

где N — число световых импульсов при диафрагме n ;

n_0 — диафрагма, определенная по опорной выдержке.

Во избежание образования двойных контуров при многократном экспонировании одного и того же кадра необходимо обеспечивать стабильное положение оригинала и фотокамеры относительно друг друга. Естественно, что экспонирование следует вести в полностью затемненном помещении, поскольку затвор фотокамеры открыт на выдержке N . Для того чтобы не прибегать к многократному экспонированию, целесообразно иметь запас электрической мощности импульса и иметь возможность регулировать его.

ПОПРАВКА

В материале «Объективы для дальнометрических камер («СФ», 1981, № 4) в данных объектива «Индустар 61 Л/Д» 2,8/52 мм допущены неточности. Следует читать: Матриксированный анастигмат с просветленными поверхностями линз. Угол поля зрения — 46°. Кратчайшее расстояние наводки на резкость — 1 м. Пределы диафрагмирования от 1:2,8 до 1:16. Рабочий отрезок 28,8 ± 0,02 мм. Посадочные размеры для маскодок: резьбовые — М40,5 × 0,5; для гладких — 42 мм. Разрешающая сила — 44 лпн/мм в центре, 30 лпн/мм по краям. Присоединительная резьба М39 × 1.

Новые фотобумаги

Ленинградский филиал Госнихимфотопроекта создал два новых вида фотобумаг, ранее не выпускавшихся отечественной промышленностью.

«Монохром»

Позволяет получать фотоотпечатки различного цвета. Цветовой фон отпечатка (по пробельным местам) обусловлен цветом окрашенной бумаги-основы. На фотобумаге «Монохром» можно получать отпечатки зеленого, сиреневого, красного, желтого и других цветов. Она предназначена для оформительских и декоративных работ, но может быть успешно применена для любительской и художественной фотографии.

Окраска отпечатка позволяет усилить эффект изображения, например, скульптур, украшений из цветных металлов (отпечатки желтого цвета), ночных пейзажей (отпечатки зеленого или синего цвета), архитектуры при разном освещении (отпечатки сиреневого цвета) и др. Цвет отпечатков не изменяется под действием солнечного или другого освещения в течение длительного периода времени.

По светочувствительности, контрасту и максимальной оптической плотности почернения «Монохром» соответствует фотобумаге «Унибром» нормальной градации и пригодна для проекционной и контактной печати.

«Монохром» выпускается в листовом и рулонном видах на бумаге-основе массой 135 г/м² (тонкая) и 235 г/м² (картон). Химико-фотографическая обработка ничем не отличается от традиционной обработки черно-белых фотобумаг. Аналогичная фотобумага выпускается киевским заводом «Фотон» по ТУ 6-17-539П-80.

Черно-белая «Фотонаборная-80»

Предназначается для использования в полиграфической промышленности в отечественном фотонаборном оборудовании «Каскад». «Фотонаборная-80» — высококачественная контрастная фотобумага по скоростному двухванновому процессу — выпускается в рулонах на бумаге-основе массой 100 г/м². Процесс химико-фотографичес-

кой обработки выполняется в проявочных машинах типа ФО-35Б и ФО-25П, продолжительность процесса 20—40 с при температуре растворов 20—30°C. Новая фотобумага значительно упрощает процесс корректуры и технологию получения полиграфических печатных форм. В настоящее время в полиграфической промышленности на фотонаборных аппаратах используется дорогостоящая фототехническая пленка (типа ФТ-41). Стоимость новой фотобумаги в 3—4 раза ниже стоимости пленки. Применение разработанной фотобумаги позволит значительно сократить расход фототехнических пленок.

ФОТОТЕХНИКА

Редакция получила ответ

● Читатель И. Лагодин из г. Черновцы обратился в редакцию с предложением просить изготовителей пленки наносить на нее дополнительную информацию. Главный инженер Шосткинского производственного объединения «Свema» В. Гнидаш, которому редакция переслала письмо, сообщил, что в объединении ведется работа по освоению автоматической линии упаковки 35-мм пленок. Предусмотрено наносить методом тиснения на заправочном конце пленки дату ее изготовления.

● И. Ланка из г. Лиелая интересовался, где можно обработать цветную обращаемую пленку. Редакция обратилась в Министерство бытового обслуживания населения Латвийской ССР. Проявление диапозитивных пленок, а также копирование диапозитивов производится в кинофотолаборатории комбината «Ригас фото» по адресу: г. Рига, ул. Блаумана, 12.

● Замечания Б. Годунова из г. Нерюнгри по конструкции фотоаппарата «Любитель-166» редакция направила главному инженеру ЛОМО Р. Кашеринину. Он ответил нам, что в объединении в настоящее время изучаются претензии фотолюбителей и идет конструкторская доработка некоторых узлов аппарата. Прорабатывается конструкция футляра, предусматривающая возможность съемки без извлечения фотоаппарата из футляра. Одновременно Р. Кашеринин написал о поступлении в

продажу фотоаппарата «Любитель-166В», имеющего автоспуск и гнездо под тросик, а также синхронизатор для кабельного подключения лампы-вспышки.

● Фотолюбитель В. Волков из г. Ленинграда запрашивал о выпуске переходных колец для использования объективов от среднеформатных фотокамер с 35-мм зеркальными камерами. На его письмо поступил ответ от начальника ЦКБ объединения «Завод Арсенал» В. Бузанова. Серийный выпуск таких переходных колец для использования объективов от среднеформатных камер, выпускаемых объединением, с камерами типа «Зенит» (с присоединительной резьбой М42Х1 и рабочим отрезком 45,5 мм) предусматривается в 1982 г.

● О правилах фотографирования в музеях нас запрашивал М. Шапаренко (Ленинград). Начальник управления музеев Министерства культуры РСФСР А. Бартковская на запрос редакции сообщила, что Министерством культуры СССР в настоящее время разрабатываются правила «О порядке фотографирования музейных ценностей». Сейчас музеи руководствуются правилами фотографирования экспонатов без подсветки и без штатива. Эти правила согласуются с внутренними инструкциями музеев, учитывающими их специфику. За право фотографирования уникальных памятников древнерусского искусства, рукописных и старопечатных книг, а также других уникальных предметов и документов, находящихся в экспозиции, с 1 января 1981 г. взимается плата в соответствии с Прейскурантом на услуги, оказываемые музеями местного подчинения, расположенными на территории РСФСР. Указанный Прейскурант утвержден Государственным комитетом РСФСР по ценам 26 марта 1980 г.

ФОТОТЕХНИКА

Отвечаем читателям

Каковы сильные и слабые стороны амидолового проявителя для фотобумаг? А. Нуждин, Московская обл.

Амидол является единственным проявляющим веществом, работающим

без щелочи. Он дает очень чистые черные тона при больших плотностях. Амидол сохраняется годами, разведенный проявитель — одни сутки. Рецепт проявителя: амидол — 20 г, сульфит натрия безводный — 100 г, вода — 1 л. Можно добавить 0,1—0,2 г бромистого калия для предотвращения образования вуали.

При ослаблении черно-белой фотопленки ослабителем Фармера исчезло все изображение, негативы приобрели белый цвет, подобно неэкспонированной пленке. Почему это произошло, можно ли восстановить пленку?

В. Лисянский, Ленинградская обл.

Если ослабляемый негатив стал молочно-белого цвета, это значит, что все металлическое серебро отбелилось, а раствор ослабителя был приготовлен чрезмерно концентрированным и его нужно было разбавить. Ослабленные негативы можно восстановить, проявив их до нужной плотности в свежем проявителе на свету и отфиксировав.

Как приготовить для фиксажа бисульфит натрия из сульфита натрия безводного и калия кислого сернокислого?

А. Семенов, Свердловская обл.

Существует более простой способ приготовления кислого фиксажа. Для этого используется 98%-ная уксусная кислота или 70%-ная уксусная эссенция из расчета 5 мл кислоты на 12 г сульфита натрия и 1 л фиксажа. Кислоту нужно развести отдельно в 300 мл воды, добавить в нее сульфит натрия и затем влить в раствор тиосульфат натрия.

Пригоден ли цветной негативный проявитель «Маскокор» (ВНР) для обработки отечественных фотопленок ЦНД-32, ДС-4? Каков режим обработки? Л. Трифонов, Московская обл.

В наборе «Маскокор» отечественные цветные негативные пленки можно обрабатывать по режиму NC-19, изменяя время проявления в соответствии с указанным на упаковке пленки. Допрозрачный раствор составляется по отечественной рецептуре, так как допрозрачитель, входящий в набор, в данном случае непригоден.

Консультанты
С. АФАНАСЬЕВ,
А. ШЕКЛЕИН

Копилка опыта

● В окулярах современных зеркальных фотокамер изображение иногда является недостаточно ярким, малоконтрастным. Это связано с оптической конструкцией окуляра и даже при наличии микрораstra затрудняет точность и быстроту наводки на резкость.

Облегчить этот процесс позволяет установка в выходном окошке окуляра отрицательной очковой линзы (—1 или —2 Д). В камере «Практика» А. Чистов из Москвы установил линзу прямоугольной формы вместо имеющегося защитного стекла.

Это дало возможность с объективом 2,8/50 мм различать газетный текст на расстоянии 0,7—0,8 м, а точную фокусировку широкоугольного объектива F=28 мм производить в пределах глубины резкости при полностью открытой диафрагме. Установка линзы возможна и в окулярах камеры «Зенит» всех типов, увеличение окуляра меняется при этом очень незначительно.

Приспособление пригодно и для людей с нормальным зрением, и для пользующихся очками. При близорукости отрицательная линза может быть такой же, как в очках, или на 1—2 диоптрии сильнее. При дальнозоркости может потребоваться индивидуальная подборка линзы, менее сильной, чем в первом случае.

● Фотолюбитель Г. Лашевский из Пскова предлагает применять аквариумный водоподогреватель мощностью 100 Вт для термостабилизации водяной бани при проявке. Нагреватель включается в сеть через реостат, набранный из ламп накаливания, соединенных между собой параллельно (2 шт. — по 15 Вт, 1 шт. — 25 Вт, 1 шт. — 40 Вт). Комбинируя число включенных ламп, легко отрегулировать необходимую температуру водяной бани.

● Метод совместного отбеливания и соларизации (см. «СФ», 1979, № 2) дает хорошие результаты, но трудоемок. К. Кодрану предлагает упрощенный метод обработки типа «S», который позволяет получить соларизованное изображение непосредственно



на фотографируемой пленке. Для работы используются следующие растворы:

1. Раствор А:
калий железосинеродистый 6,6 г
калий бромистый 2,4 г
вода 340 мл

2. Раствор В:
медь сернокислая 10 г
вода 100 мл

3. Раствор А':
калий железосинеродистый 20 г
вода 250 мл

4. Раствор В':
тиосульфат натрия кр. 70 г
вода 250 мл

Растворы в закупоренных сосудах могут храниться до 3 месяцев.

Порядок обработки:

1. Отфиксировать проявленную негативную пленку в нейтральном фиксаже (без кислот!).

2. Тщательно промыть в течение 2 часов в проточной воде.

3. Слить приготовленные растворы в следующем порядке:

раствор А влить в раствор В, раствор А' влить в раствор В'.

Цвет первой смеси: зеленовато-бурый, цвет второй смеси: желто-лимонный. Приготовление смесей надо проводить непосредственно перед работой, так как стойкость смесей невелика (15—20 мин).

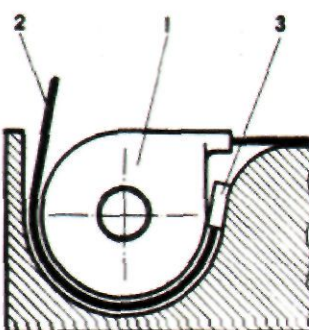
Продолжительность обработки:

в первой смеси раствора — 3—5 мин,

во второй смеси раствора — 2—5 мин.

При обработке в первой смеси раствора пленку следует освещать лампой 500 Вт с расстояния 15—20 см. После обработки в первой смеси, следует промыть пленку — 5 мин, а затем обработку во второй смеси. Процесс изменения происходит в течение 1—2 мин. Изображение принимает серо-голубоватый оттенок, на просвет негатив становится розового цвета. После обработки во второй смеси следует промыть негатив без фиксирования и высушить. Как известно, лучшим негативным материалом для реализации наибольшего эффекта являются мелкозернистые пленки «Фото-32», «Фото-65», а сам метод «S» удобен тогда, когда нужно выявить контур перехода от света к тени, например в пейзажной, рекламной фотографии.

● Из закрепленного на репродукционной установке фотоаппарата бывает трудно извлечь кассету с экспонированной пленкой. Для облегчения и упрощения этой операции фотолюбитель А. Чистикин из Тюмени предлагает (см. рисунок) приклеить липкой лентой (3) к внутренней стенке гнезда кассеты фотоаппарата кусок ракорда



(2) от магнитофонной ленты длиной 6 см таким образом, чтобы при установке кассеты (1) в камеру ракорд огибал кассету, а с наружной стороны оставался свободным участок около 1,5 см длиной. Теперь для извлечения кассеты достаточно вытянуть головку обратной перемотки, потянуть за ракорд, и кассета поднимется из отсека.



● Сбой в работе затвора камеры «Микрон-2», происходящий из-за прогиба нижней крышки при заворачивании крепежного винта футляра, можно ликвидировать. Фотолюбитель А. Жуков из пос. Ленинский предлагает установить распорную шайбу. Для этого следует отвинтить три винта крепления нижней крышки и снять ее (см. фото). На опорный выступ с резьбой для крепления камеры приклеить клеем БФ-2 шайбу соответствующего диаметра и толщиной 0,3—0,5 мм.



● Для устранения недостатков шарнирного устройства в фотоувеличителе «Таврия» фотолюбитель В. Бондаренко из Киева предлагает установить на тубус крепления лампы три кольцевых пояски. Пояски изготавливают из поливинилового шнура Ø3 мм, их концы сваривают на огне, а затем с небольшим усилием надевают на тубус (см. фото).

● Если футляр камеры имеет рыхлую, ворсистую структуру и засоряет фотооптику, внутреннюю поверхность материала можно натереть воском, а затем прогладить слегка разогретым (50—80°C) паяльником, — делится опытом В. Клименко из Ленинграда. — Воск внедрится в поверхность ткани и избавит от назойливых ворсинок.

Освещение в фотографии

Начинающие фотолюбители оценивают освещение лишь с количественной стороны, определяя, хватит ли его для получения нормально экспонированного негатива. Однако экспозиционная, техническая функция является лишь одной из многочисленных функций фотографического освещения.

Свет выявляет формы и фактуры снимаемых объектов, их взаимное расположение, пространство. Эту функцию света принято называть изобразительной.

Освещенные поверхности, блики, собственные и падающие тени являются такими же важными элементами композиции снимка, как и предметы. Тени могут уравновешивать предметы в кадре, замыкать его композицию. Соответственно с этим принято выделять композиционную функцию освещения.

Наконец, свет оказывает воздействие на эмоциональное восприятие снимка. Эмоции помогают или препятствуют правильному пониманию смысла. Поэтому принято выделять смысловую функцию освещения. Свет, взаимодействуя с цветом предметов, оказывает влияние на колорит снимка. Поэтому в цветной фотографии говорят о колористической функции освещения.

Виды света. В природе, а значит, и в фотографии, существуют два основных вида света. Один, создающий светотень на предметах, выявляющий их формы, фактуры и взаимное расположение, принято называть *рисующим*. Другой, подсвечивающий тени, называется *заполняющим*.

Рисующим светом в природе является свет солнца, заполняющим — рассеянный свет неба.

Так как эти два источника освещают и снимаемый объект, и фон, на который он проецируется, то при съемке с источниками искусственного освещения выделяют рисующий и заполняющий свет отдельно для модели и отдельно для фона. Кроме того, при съемке в павильоне применяют *контрольный свет*, создающий световой контур на модели. Его источник устанавливают обычно за моделью на высоком штативе.

При отсутствии рисующего света контрольный свет может взять на себя его функцию. С помощью моделирующего света создают дополнительную обработку участков модели, недостаточно обработанных рисующим светом. Источников заполняющего и моделирующего света может быть несколько.

Свет в интерьере. Фотолюбитель не располагает необходимым числом приборов для полного изменения освещения в интерьере. Чаще всего он ограничивается подсветкой теней, выравнивая интервал яркостей объекта съемки. Для удобства следует применять раздельную подсветку основного объекта съемки, которым обычно является человек, и фона. Лицо проще всего подсветить с помощью отражательных подсветов. Наилучший из них — наклеенная на плотный картон или фанеру станиоль, фольга, которая продается в рулонах для хозяйственных целей. Перед наклейкой ее надо смять и расправить вновь. Так как подсвет обеспечивает мягкое, диффузное освещение и не создает собственного рисунка, то его располагают с теневой стороны таким образом, чтобы получить на объекте поток отраженного света. Для того чтобы определить, попал ли свет на модель, надо подавать подсвет. Если яркость в тенях изменяется, находят такое положение подсвета, при котором она оптимальна. Большой фон трудно высветить с помощью отражательной подсветки. Для этой цели рационально применять осветительные приборы рассеянного света, например светильник с кварцево-галогенной лампой мощностью 1 кВт, имеющийся в продаже. Приступая к съемкам, необходимо оценить освещение в интерьере, его пригодность для решения поставленных задач. Подсветкой следует пользоваться осторожно, проверяя, не разрушает ли она существующий световой рисунок. Первым признаком разрушения светового эффекта является не подсветка теней, как иногда думают, а перераспределение яркостей — появление светов в тех местах объекта, где были тени, сильные блики в тенях,

вторые тени, особенно хорошо заметные на светлых поверхностях, а также отражения источников света на стекле.

Свет на натуре. На натуре имеется возможность выбирать световой рисунок. Наше вмешательство ограничивается лишь изменением контраста освещения. Для его уменьшения применяют такие же подсветы, как и в интерьере, и импульсные лампы-вспышки. Реже для ослабления светового потока используют затенители — проволочные круги диаметром около 1 м с натянутой марлей или калькой или просто куски марли, натянутые между деревьями, кустами и т. д.

Затеняя объект съемки, можно не только уменьшить интервал яркостей, но и понизить его яркость относительно фона, высветлив, таким образом, фон. Наоборот, подсветив объект импульсным источником, мы повысим его яркость относительно фона. Разумеется, во всех случаях необходимы точный расчет и экспозиционный контроль.

Применяя при съемке желтые или оранжевые светофильтры, увеличивают контраст освещения, так как снижается голубая подсветка, даваемая небом. Применение голубого светофильтра для уменьшения контраста освещения нежелательно: небо на негативе выйдет передержанным и на отпечатке будет выглядеть сплошным белым пятном.

В течение дня наблюдаются следующие периоды освещения. Первый период — период сумеречного освещения, когда солнце еще не поднялось над горизонтом и объекты проецируются темными силуэтами на фоне яркого неба. При перемене точки съемки на противоположную объекты получают светлыми на темном фоне. Далее следует период эффективного освещения, который продолжается, пока солнце не поднимется на высоту 15 градусов над горизонтом. В это время на горизонтальных поверхностях образуются длинные тени, низкое солнце выявляет все детали поверхности. Вертикальные плоскости освещены значительно сильнее горизонтальных. Следующий — период нор-

мального освещения, характеризующийся высотой солнца от 15 до 60 градусов над горизонтом. Освещение вертикальных и горизонтальных поверхностей в это время примерно одинаково. На объекте возникает выразительная светотень при достаточной подсветке теней рассеянным светом неба. Данный период особенно рекомендуется для съемки портрета и архитектуры. Затем солнце поднимается выше 60 градусов над горизонтом и наступает период зенитного освещения. Горизонтальные плоскости освещены в это время намного сильнее вертикальных. Так как уменьшается путь солнечных лучей в атмосфере, то резко падает количество рассеянного света, подсвечивающего тени объекта. Контраст освещения бывает настолько велик, что не передается фотопленкой. В этих случаях необходима подсветка. Роль подсветов может выполнять морской песок, светлые скалы, белые стены домов. Съемка в этот период может быть рекомендована лишь для тех мест, где положение солнца в зените является характерным, определяющим привычный вид местности.

Особенно интересными бывают кадры, снятые вечером, когда свет от неба еще обеспечивает необходимую проработку деталей объекта, но уже загорелись окна, фонари, реклама, подчеркивающие гущающиеся сумерки.

Наибольшее количество рассеянного света наблюдается в пасмурную погоду, туман, когда освещение объекта носит ярко выраженный тональный характер, светотень отсутствует. Легкие облака, плотная дымка пропускают солнечные лучи, создающие светотень, и в то же время обеспечивают хорошую подсветку теней. Таковы вкратце основные особенности фотографического освещения. Мастерство фотолюбителя состоит в продуманном, целенаправленном их использовании.

Е. АРТЕМОВ,
преподаватель ВГИКа

Цветная печать

Оцените на глаз контрастность отображенных для печати негативов. Если они контрастны (по плотности), их следует печатать на бумаге нормальной градации, если вялы (что бывает при съемке в плохую погоду) — то на контрастной бумаге. Цветная бумага других градаций не выпускается, и выбор здесь значительно меньше, чем в черно-белом позитивном процессе.

Для печати с маскированных негативов возьмите специальную бумагу («Фотоцвет-4», «Фомакolor ПМ») либо постарайтесь выбрать такую партию бумаги для немаскированных негативов («Фотоцвет-2», «Фомакolor ПН», «Фортекolor ЦН-4»), которая имеет высокие значения желтого и пурпурного балансных фильтров, например 90 40 00, и обязательно нулевую голубую фильтрацию (то есть две последние цифры балансных фильтров составляют нули). Если нет и такой возможности, нужно сразу же, уже для первой пробы, нейтрализовать цвет маски, введя большие плотности пурпурного и голубого корректирующих фильтров, примерно 40—50% первого и 100—120% второго. Желтые корректирующие фильтры при печати с маскированных негативов не вводятся — избыток желтых лучей создает сама маска. Не забывайте, что на отпечатке получаются дополнительные цвета к цветам негатива или введенного фильтра. На участках бумаги, засвеченных красными лучами (то есть прошедших через желтые и пурпурные участки негатива), образуется голубой краситель, именно поэтому небо на цветных негативах красного цвета. На участках, засвеченных зелеными лучами (то есть прошедших через желтые и голубые участки негатива), образуется пурпурный краситель. На участках, засвеченных синими лучами, — желтый. Поэтому, если при печати с маскированного негатива на бумагу для немаскированных негативов не ввести сразу большие плотности пурпурного и голубого фильтров, отпечаток получится совсем синим, другие цвета будут почти или совсем неразличимы. Это частая ошибка. Более редкий случай — печать с немаскированных негатива на бумагу для маскированных пленок (например, с пленки ДС-4 на «Фотоцвет-4»). Такая бумага по основной фильтрации рассчитана на избыток желтого цвета (маски), и когда на негативе его нет, то приходится создавать этот избыток искусственно. Для этого вводят сразу большие плотности желтого (70—90%) и пурпурного фильтров (20—40%). Первый этап процесса печати — определение правильной выдержки, необходимой

для получения отпечатка нормальной плотности. Второй этап — цветовая коррекция, то есть подбор комбинации корректирующих светофильтров для обеспечения правильной цветопередачи. Оба этапа тесно связаны, так как введение корректирующих фильтров требует увеличения выдержки из-за поглощения части света в фильтрах и отражения от их поверхностей. Однако такое увеличение выдержки можно учесть расчетным путем.

Первоначальная правильная выдержка (без фильтров или же только с фильтрами, компенсирующими плотность маски) определяется, как и в черно-белой фотографии, ступенчатой пробой. При выбранном масштабе увеличения печатают сюжетно важную часть изображения, выдержку от поля к полю меняют в геометрической (при грубом расчете) или арифметической прогрессии. Чувствительность цветных бумаг в 2—3 раза больше, чем черно-белых типа «Унибром» нормальной градации. Эти данные могут служить отправной точкой при пробных экспозициях.

Пробу обрабатывают по режиму, который должен быть сохранен для всей партии отпечатков (рецептура растворов будет опубликована в следующем номере), и оценивают при достаточно ярком дневном освещении или освещении лампами дневного света. Эта рекомендация существенна — при свете ламп накаливания желтые и красные цвета на отпечатке, особенно мокрым, плохо выделяются, что затрудняет точную цветокорректировку. На пробной полоске выбирают ступень с нормальной плотностью и по ней определяют первоначальную выдержку. Обычно этот участок пробы имеет какой-либо преобладающий цветовой тон, его постепенно устраняют повторным печатанием с различными комбинациями корректирующих светофильтров. Главное правило цветокоррекции сводится к тому, что устранение избыточного цветового тона осуществляется путем установок в увеличитель корректирующих светофильтров того цвета, который преобладает на пробном отпечатке и который нужно устранить. Причем плотность этих фильтров должна быть тем больше, чем сильнее выражен на отпечатке нежелательный цветовой тон. Сюжетно важные области изображения следует оценивать по средним плотностям. Не производите коррекцию по ярким, насыщенным цветным участкам, на них цветоискажения плохо видны.

Рассмотрим, как осуществляется коррекция. Допустим, пробный отпечаток имеет преобладающий голубой тон. Введем в лучок печатающего света голубой корректирующий светофильтр. Он поглотит часть красных лучей, ослабит их действие на красноразностительный слой бумаги. В красноразностительном слое после проявления образуется изображение из голубого красителя — за счет уменьшения количества красных лучей, то есть уменьшения экспозиции для этого слоя, голубого красителя получится меньше и тем самым будет устранен избыточный голубой тон.

Дважды светофильтрами разных цветов можно воздействовать сразу на два слоя бумаги и устранить таким путем любой избыточный тон. Какие именно комбинации

фильтров следует вводить при разных цветовых искажениях, указан в таблице. Если при печати пробы какая-то комбинация фильтров уже была введена (например, для цветокоррекции маски), то нейтрализации избыточного тона удобно добиваться не только путем введения новых плотностей фильтров избыточного цвета, но и путем уменьшения плотностей уже введенных фильтров дополнительного цвета, как это показано в последней графе таблицы. Если, например, отпечаток сразу получился красным, можно либо ввести желтый и пурпурный фильтры, либо уменьшить плотность голубого, если он был введен раньше. Всегда нужно делать так, чтобы фильтры трех цветов сразу не использовать, поэтому на практике приходится и добавлять одни плотности, и уменьшать другие, дополнительные.

Коррекцию цветопередачи производят путем последовательных проб. На небольших кусочках бумаги печатают сюжетно важную часть изображения, меняя комбинации вводимых фильтров на 20—40% и записывая эти комбинации мягким карандашом на обороте вместе с выдержкой. Например, если первоначальный отпечаток получился с сильным оранжевым оттенком, делают пробы с комбинациями фильтров 40 20 00; 60 40 00; 80 40 00 и т. д. Обработав эти пробы, отбирают наилучшую по цветопередаче и делают новую пробу, меняя комбинацию фильтров на 5—10% в нужную сторону. Например, исходя из комбинации 80 40 00, которая оказалась чрезмерно сильной, делают пробы с фильтрами 75 40 00, 75 35 00, 70 40 00, 70 35 00 и т. д.

Обычно одна из проб после этого оказывается уже вполне хорошей, и с определенной окончательной комбинацией фильтров печатают весь снимок целиком.

Печать с фильтрами требует изменения выдержки по сравнению с первоначальной, определенной по ступенчатой пробе. Желтые фильтры до 20% не требуют увеличения выдержки, плотностью 30—40% требуют увеличения ее на 5%, плотностью 50% — на 10%. Каждое последующее увеличение плотности желтого фильтра на 50% требует нового увеличения выдержки на 10%. Применение голубого и пурпурного фильтров увеличивает выдержку на столько процентов, какой плотности фильтр применяется. Кроме этого, приходится учитывать поглощение и отражение стекол фильтров — еще по 10% на каждый фильтр. Расчет ведется по формуле сложных процентов, то есть каждое последующее увеличение выдержки прибавляется не к исходной, а к предыдущей величине. Например, исходная выдержка 10 с, нужно определить исходную выдержку для комбинации 00 50 50. Увеличение выдержки 50% + 50% (на плотность фильтров) + 10% + 10% (на два стеклянных фильтра) = 120 сложным процентам, или примерно 31 с. Для упрощения таких расчетов в продаже имеются калькуляторы.

Можно с успехом использовать и экспонометры для печати. Однако в силу неравномерной спектральной характеристики приемников излучения экспонометров выдержка под различными по цвету фильтрами не получается точной, и приходится вводить поправку.

Можно рекомендовать также набор мозаичных фильтров, представляющих собой три квадратных фильтра, в каждом из которых набраны различные плотности двух цветов, попарно, от нулевой до 100%. Такой фильтр с нужной комбинацией цветов (например, желтого + голубого при избытке на отпечатке зеленого оттенка) накладывают на поверхность пробного отпечатка и после обработки определяют поле из двух плотностей (каждое поле имеет маркировку плотностей), под которым цветопередача получилась наилучшей. Для точности обычно приходится делать еще и дополнительную пробу с обычными фильтрами.

А. ШЕКЛЕИН

ИСПРАВЛЕНИЕ ЦВЕТОПЕРЕДАЧИ НА ОТПЕЧАТКАХ С ПОМОЩЬЮ КОРРЕКТИРУЮЩИХ СВЕТОФИЛЬТРОВ

Преобладающий цветовой тон	Недостающий цветовой тон	Исправление путем увеличения плотности корректирующих светофильтров, вводимых при печати	Исправление путем уменьшения плотности корректирующих светофильтров, введенных ранее при печати
Красный	Голубой	Желтый + пурпурный	Голубой
Оранжевый	Сине-голубой	Желтый + пурпурный	Пурпурный + голубой
Желтый	Синий	Желтый	Пурпурный + голубой
Зеленый	Пурпурный	Желтый + голубой	Пурпурный
Голубой	Красный	Голубой	Желтый + пурпурный
Синий	Желтый	Пурпурный + голубой	Желтый
Фиолетовый	Желто-зеленый	Пурпурный + голубой	Желтый + голубой
Пурпурный	Зеленый	Пурпурный	Желтый + голубой

Примечание: Выделенные слова означают увеличенную плотность именно этого светофильтра по сравнению с используемым вместе с ним в паре.

В Ульяновске демонстрировалась выставка фотографий известного фотографа первых лет революции Павла Жукова, который работал главным фотографом Петроградского военного округа. В экспозиции были показаны репортажные и портретные кадры, центральное место среди них заняли снимки фотографической Ленинианы.

В Кировский областной краеведческий музей, где хранятся снимки и негативы известного русского фотохудожника Сергея Лобовикова, поступили редкие экспонаты: фотографии семьи фотомастера и четыре негатива, запечатлевшие пейзажные сюжеты. Эти работы, сделанные в 1934 году, были удостоены наград на выставках в нашей стране и за рубежом.

28-я отчетная выставка народной фотостудии «Мещера» Рязанского радиотехнического института объединила около 100 работ 14 авторов. Экспозиция подвела итоги семнадцатого года деятельности известного любительского коллектива.

Вышел в свет фотоальбом «Московский Кремль» с цветными работами Н. Рахманова (издательство «Московский рабочий»). Он знакомит с архитектурными памятниками и художественными сокровищами Кремля, рассказывает о его сегодняшнем дне.

«СССР: 20 лет в космосе» — так называлась открывавшаяся в Лондоне фотовыставка, организованная ТАСС совместно с Обществом культурных связей с СССР. На церемонии открытия присутствовали члены парламента, дипломаты, профсоюзные деятели, представители общественности. Выступивший на вернисаже президент Общества культурных связей с СССР известный общественный деятель Айвор Монтегю выразил уверенность в том, что фотовыставка поможет познакомить ближе с достижениями советской космонавтики.

Издательство «Мистецтво» (Киев) выпустило фотокни-

гу «Огни Днепростроя». Собранные в ней снимки Д. Бремграва, А. Красовского, В. Тарасенко и других авторов рассказывают о гиганте отечественной энергетики.

«Черновцы» и «Ужгород» — так называются два фотоальбома, выпущенные издательством. Альбомы знакомят с историческим прошлым городов, с современной промышленностью и наукой, искусством и архитектурой этих популярных центров туризма.

В крупном промышленном центре Рурской области — Гельзенкирхене проходила фотовыставка ТАСС «СССР — страна и люди». В экспозиции представлено 300 крупноформатных цветных и черно-белых фотографий.

В испанском городе Барселона был организован международный фотоконкурс. Его провела местная группа эсперанто «Аврора де ла фомента Мартиненса». Успешно выступили советские авторы. Фотомастера из Сочи Сергей Боленко, Георгий Анастасида и Виктор Тер-Ованесян из пяти призовых мест завоевали три.

«Десятилетия нашей жизни» — так называлась выставка работ фотокорреспондента вильнюсской газеты «Тiesa», заслуженного журналиста Литовской ССР Х. Левинаса. Он запечатлел многие важные моменты в истории Советской Литвы. Снимки, отражающие боевой путь бывшей 16-й Литовской дивизии, создание колхозов и совхозов, портреты А. Снечкуса, Ю. Палецкиса, П. Цайрки, Э. Межелайтиса, В. Терешковой вызвали большой интерес.

В столице Кипра — Никозии, в Советском культурном центре с успехом прошла фотовыставка ТАСС «Природа и человек», рассказывающая об охране окружающей среды в Советском Союзе. На вернисаже присутствовал министр сельского хозяйства и природных ресурсов Республики Кипр Никос Паттихис.

Состоялась творческая встреча членов молодежной фотостудии «Поиск» (Горький) с ленинградскими фотолюбителями. Делегация горьковчан из 15 человек встретила с четырьмя ленинградскими коллективами: фотоклубами при ДК имени М. Горького, Доме друж-

бы, Выборгском Дворце культуры и фотоклубом «Зеркало». Состоялись обсуждения фотокolleкций и совместные съемки.

В течение месяца в ивангородском историко-архивном и художественном музее демонстрировалась экспозиция французской художественной фотографии — около 40 работ из собрания ленинградского коллекционера М. Поточного. Выставка рассказала о развитии фотоискусства во Франции. Были показаны одни из первых снимков, сделанных на заре фотографии: пейзажи, снимки архитектурных памятников, фотопортреты Бальзака, Жорж Санд, Жюль Верна и других известных деятелей культуры XIX века.

В честь 15-летия основания рижского фотоклуба «Гамма» была организована отчетная выставка. «Гамма» хорошо известна почитателям фотоискусства как пропагандист цветной фотографии. В клубе регулярно проводятся вечера диапозитивов, конкурсы слайдов и слайд-фильмов. Фотоклуб готовит для зрителей новинку — цветной фототеатр.

В преддверии своего 15-летнего юбилея организовал выставку алма-атинский фотоклуб «Медведь». Среди авторов выставки немало лауреатов союзных и международных конкурсов и выставок. Члены клуба известны своим пристрастием к «слайдовой светописси».

К 75-летию старейшего фотолюбителя из Вологды М. Кузнецова была приурочена персональная выставка, состоявшая из 90 работ. Автор — призер многих союзных выставок, участник международных фотосалонов, проходивших в Австрии, Польше, Румынии, Югославии.

В Шяуляе экспонировалась выставка четырех авторов, фотохудожников А. Слюсарева, Б. Савельева (Москва), В. Тарновецкого, С. Лопатюка (Черновцы). Главные темы авторов, работающих в творческом контакте, — жизнь городов, натюрморты, пейзажи.

Накануне Дня печати были подведены итоги конкурсов на лучшие журналистские работы москвичей. Среди лауреатов — редакция фотопутеводителей издательства «Планета». Премия вручена за серию фотопутеводителей о Москве, выпущенную к Олимпийским играм.

В Московском драматическом театре на Малой Бронной демонстрировались две выставки: «Фотография», присланная из Минска, и экспозиция Ромуальдаса Ракаускаса (Каунас).

Фотоклуб «Норд» межсоюзного Дворца культуры Мурманского облсовета известен как организатор выставок «Фотополос-78», «Детям — мир», «Фотоспорт-80». Недавно за активную творческую работу клубу присвоено звание народного.

«Гран-при» фотовыставки, прошедшей в городе Нави-Сад (СФРЮ), завоевал мурманский фотограф Борис Цой. На протяжении многих лет он является членом фотоклуба «Мурманск» при Дворце культуры и техники имени С. М. Кирова.

Фотожурналисты Иркутской области представили свои работы в Москве в Центральном Доме журналиста. Природа родного края, труд человека, преобразующего ее, — вот темы работ участников выставки В. Карасева, В. Карнаухова, А. Хамзина и др. Выставка будет экспонирована на БАМе.

«Единство КПСС и СЕПГ — залог нерушимой дружбы и сотрудничества СССР и ГДР» — тема выставки фотографии и плаката, показанной в московском магазине «Лейпциг», много лет являющимся коллективным членом советского Общества дружбы с ГДР.

Выставку «Океан, наука, люди» показал в Доме ученых Владивостока фотолюбитель В. Белоусов. За годы работы на научно-исследовательских судах он побывал во многих странах, снимал в джунглях тропических островов, в подводных лесах коралловых рифов. Но не только экзотикой привлекали фотографии многочисленных зрителей, на них запечатлены будни ученых, их ежедневный труд вдали от родных берегов.

В «Арт галери», главном выставочном зале столицы Шри-Ланка г. Коломбо, демонстрировалась фотовыставка «Архитектура народов СССР».

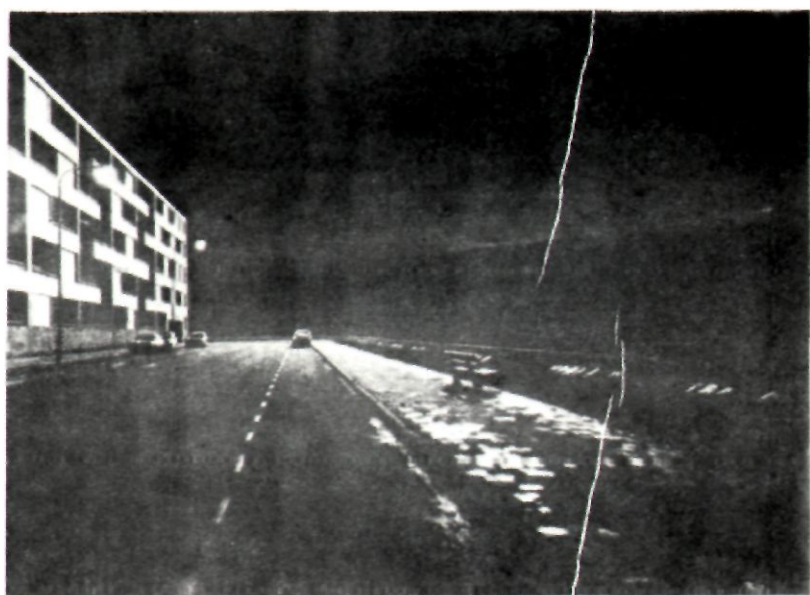
Алексей Ханютин Вода, земля, история...

Если попытаться кратчайшим образом определить сквозную тему пейзажей нидерландских фотографов, то я бы сказал: земля и вода. Два этих противоборствующих и в то же время гармонично связанных начала ведут главную партию в голландском ландшафте, которой тихо аккомпанируют редкие деревья, плавные изгибы долин, аккуратные кирпичные домики и сонные пасущиеся коровы.

Вода. Это неотъемлемое, коренное свойство «низовой» земли, отвоеванной нидерландцами у моря. «Около 40 процентов территории Нидерландов находится ниже уровня моря и защищено системой дамб и других гидротехнических сооружений...». Вне этого, казалось бы, сугубо географического обстоятельства невозможно понять голландскую пейзажную фотографию, как, впрочем, и саму Голландию. Здесь всегда ощущается избыток влаги, которая будто бы пропитала снимки нидерландских фотографов. Она сочится сквозь мельчайшие отверстия, земляные поры и скапливается между бороздами свежеспанного поля Тейка Ханстра, плещется на дне песчаного карьера Нелли Попен, оседает густым туманом в пейзажах Хинка Хилферника, собирается в длинных узких каналах у Эдди Постума де Боера и упрямо проступает на каменных плитах набережной Жана Рутера. Даже ветряные мельницы мелют здесь не зерно, а воду. Размахивая громадными деревянными руками, они откачивают влагу из каналов и гонят ее в реки, текущие к морю. Земля. Каждый клочок ее в Нидерландах отмечен кропотливым, многолетним трудом человека, а значит, имеет особую, повышенную цену. Люди, издавна селившиеся на низменном и болотистом побережье Северного моря, всегда воевали с водой, и особое, ставшее чертой национального характера, отношение к земле определяет скрытый пафос нидерландской пейзажной фотографии. Может быть, поэтому фотографы этой страны обычно берут горизонт довольно высоко, так, чтобы большую часть снимка занимала земля. Объективы их фотокамер смотрят вниз



А. КЛЕЙН
Ж. РУТЕР



чаще, чем вверх, и они с видимым наслаждением любуются фактурой жирного чернозема, как рачительные хозяева дотошно фиксируют (хочется сказать — пересчитывают) каждую травинку, каждый стебелек еще неубранного поля.

Вся эта богатая и разнообразная земляная поверхность уложена, однако, в жесткие геометрические формы. Взявшись создавать землю своими руками, человек принес в нее прямолинейность городской улицы. Здесь нет места дикому буйству первозданной материи — все упорядочено, убрано, выметено, будь то уютный дворик фермы на фотографии Маартена ван Ноорта, пустынный пляж Берта Хоувелинга или бегущая между полей дорога Паула ден Холландера. Даже причудливые узоры, которые оставил ветер на дюнах Уиндела Джонганса, подчеркнуты аккуратно. Вода — единственное стихийное начало, которое противостоит искусственному геометризму нидерландского ландшафта. Влажная дымка смягчает жесткую упорядоченность прямоугольных полей и дорог, приносит изрядную долю меланхолии в чувство довольства, с которым житель этой страны обзирает свою землю.

Но нидерландского фотографа вдохновляют не только пафос утверждения человеческого труда и чувство рачительного хозяина; его руку и глаз направляют силовые линии 500-летней традиции нидерландской живописи. Вольно или невольно фотография определяет свое место на временной координате, начало которой положили пейзажи Поттера, Рейсдала, Рембрандта.

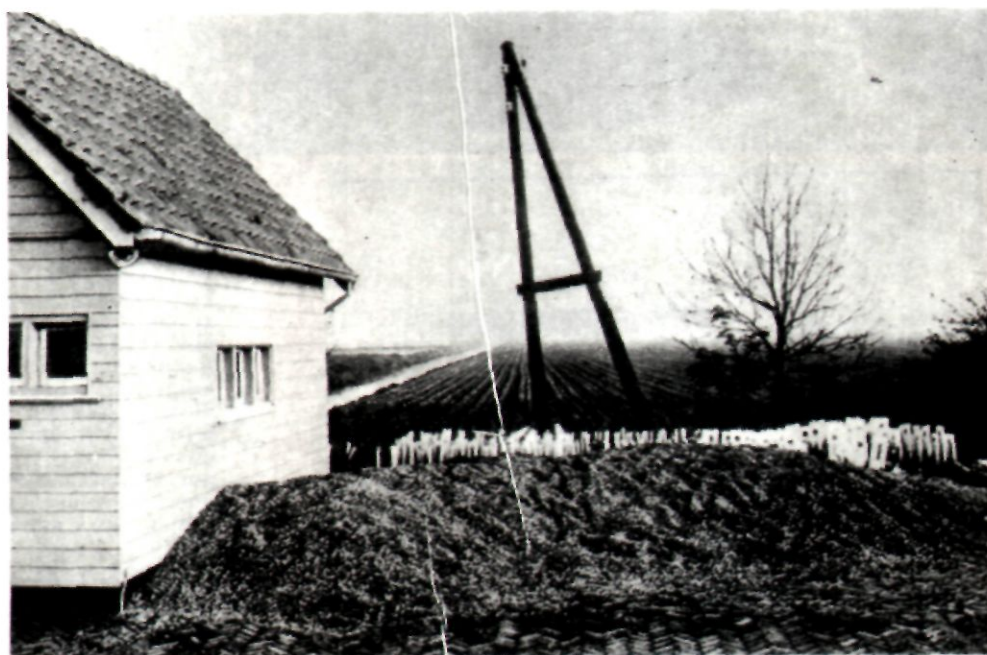
Откровенно обращен в прошлое, к старому, романтическому пейзажу Роб ван Уника, воссоздающий с помощью мягкорисующей оптики и тщательного отбора натурального материала облик старой, доброй Голландии и в то же время характерный стиль живописи ретроспективного столетия. На ретроснимках ван Уника земля, трава, деревья, мельницы теряют свою материальную структуру и приобретают качество краски или угля. Сквозь все предметы у него просвечивает зерно, ко-

Ж. РУТЕР

М. НООРТ



М. НООРТ



П. ХОЛЛАНДЕР



торое укладывает пространство на плоскость, превращая пейзаж в игру живописных пятен.

Но прямая стилизация, скорее, исключение в нидерландской пейзажной фотографии. Как правило, ее связь с национальной живописью закодирована, а игра со временем куда более изощрена. Так, Кес ван ден Берг обращается к жанру «пейзажа с животным», которым издавна славились голландские живописцы. На одной из его фотографий темный силуэт коровы помещен в некий почти космический, заоблачный мир, в плотную водяную взвесь. Сама традиционность мотива работает на ощущение постоянства, неизменности, вневременности, и лишь легкий, почти растаявший в небе след самолета точно датирует этот первоизданный «пейзаж с животным».

Медлительных коров, пасущихся на тучных заливных лугах и зеленых польдерах, часто снимают Эдди Постума де Боер, Тейк Хенстра, Фритц ван Ос, но на их фотографиях старый мотив лишь высвечивает приметы нового дня: одинаковые многоэтажные дома-коробки, выстроившиеся на горизонте, мотоциклисты, стремительно летящие по шоссе. Старое и новое существуют здесь рядом, и в то же время как бы в разных измерениях, независимо друг от друга. Они разделены самой геометрией ландшафта: дорогами, каналами, дамбами, четкой линией горизонта. И стремительное движение времени, и его вялая неподвижность обретают на фотографии материальность видимого пространства.

Однако нидерландская фотография не только продолжает традицию национального пейзажа, но и отталкивается от нее, спорит с ней, живо откликается на все новые веяния в современном фотоискусстве. Петер Уолтерс, например, активно применяет соляризацию, а Робб Руитмен и Гер Диккерс интересуются экспериментировать с секвенциями. И эти поиски не просто дань очередному модному поветрию. Равные, беспокойные ритмы «Вхождения в пейзаж» Робба Руитмена драматизируют несколько однообразную интонацию ландшафта, взрывают его эгегическое спокойствие. Этой нотой поиска и беспокойства мне и хочется завершить беглую панораму нидерландской пейзажной фотографии. В конце концов она — лишь звено в цепи, уходящей в глубь столетий. В цепи, которая начинается с земли, воды и истории Нидерландов.

П. ХОЛЛАНДЕР

